

et la flamme dont il est animé ; un maître qui l'aurait fait assister à la naissance de la musique, lui aurait montré la puissance expressive des modes antiques, et toute l'évolution des civilisations musicales à travers la vie et les œuvres des grands maîtres.

Mais évidemment trop préoccupé de poursuivre le prix de Rome, M. Ducasse passa à côté de la classe de M. Bourgault-Ducoudray sans y pénétrer. Le désir qu'il exprime aujourd'hui retentit comme un *mœa culpa*.

* * *

De ce qui précède, il résulte qu'il n'est guère facile de modifier le programme des concours de Rome.

Vainement, toute la presse, le public, et les prix de Rome eux-mêmes, ont tenté d'obtenir une réforme beaucoup plus facile que celle de la substitution d'un programme à un autre : nous voulons parler du célibat des pensionnaires de l'État à la villa Médicis. Tout le ridicule de cette mesure n'a pas empêché que l'on ne puisse trouver d'excellentes raisons pour la maintenir.

Lorsqu'elle institua le Prix de Rome, l'Académie fut animée des meilleures intentions, qui étaient d'encourager, de protéger, de favoriser le talent naissant des jeunes peintres, sculpteurs, architectes et musiciens.

Son tort fut de croire que l'on pouvait mesurer les capacités des artistes en les faisant *concourir* entre eux, comme on le fait pour les joueurs de billard ou d'échec, pour les tireurs, les animaux gras, ou les chevaux de course.

Le concours d'art étant un non-sens implique un enseignement faux.

LES PLUS COUPABLES SONT-ILS CEUX QUI ONT INSTITUÉ OU MAINTIENNENT CES CONCOURS, EN CROYANT DE BONNE FOI QU'ILS SONT PROFITABLES A L'ART ; OU BIEN CEUX QUI, SACHANT D'AVANCE QUE LA PRÉPARATION AU PRIX DE ROME NE LEUR PERMETTRA PAS D'ACQUÉRIR LES CONNAISSANCES MUSICALES DONT ILS AURONT BESOIN, S'Y SOUMETTENT NÉANMOINS, DANS LE SEUL BUT D'OBTENIR UN TITRE ET UNE PENSION ?

On comprendrait à la rigueur cette soumission si le diplôme délivré par l'Institut était indispensable pour faire carrière. Mais Franck, Lalo, Saint-Saëns, Reyer, G. Fauré, d'Indy, Bruneau, etc... sont là pour attester que le talent véritable est la meilleure recommandation dont on puisse se prévaloir.

Est-ce que, d'autre part, Berlioz, Gounod, Bizet, Massenet, Debussy, dont les noms honorent la vieille institution, ont été arrêtés dans leur libre essor par les années qu'ils passèrent à la villa Médicis ?

Le Prix de Rome n'est donc une servitude fâcheuse que pour ceux qui sont nés esclaves. Il ne tue la personnalité que de ceux qui n'en ont point. Il ne mystifie que les mystificateurs.

C'est perdre son temps que de vouloir réformer ce qui est irréformable. M. Roger Ducasse n'est-il donc qu'un lettré spirituel et instruit des travers de notre monde, pour avoir accordé à écrire un article de revue le précieux temps qu'il aurait pu consacrer à composer un mouvement de quatuor, ou de sonate, voire même deux pages de mélodie ? Quelle meilleur appel

aurait-il pu faire du jugement de l'Institut, que de confondre ses juges par une œuvre de valeur ?

Est-ce à dire qu'il ne faut pas chercher à sortir des fictions ridicules ?

LE TEMPS NOUS PARAÎT PROCHE, AU CONTRAIRE, OÙ LE MUSICIEN RECHERCHERAIT AUTRES SANCATIONS A SES ÉTUDES QUE LE TITRE DE GRAND PRIX DE ROME OU DE PREMIER PRIX DU CONSERVATOIRE. IL SUFFIRA, POUR CELA, QUE LES MUSICIENS CONSCIENTS DE CE QUE DOIT ÊTRE UN ENSEIGNEMENT MUSICAL, ÉTABLISSSENT UN PLAN D'ÉTUDES RÉPONDANT À D'AUTRES VISÉES QU'À CELLES DU « CONCOURS » ET QUE LE SAVOIR SOIT ATTESTÉ SUR DES PREUVES SÉRIEUSES.

On verra par la suite que ceci n'est pas impossible.

A. MANGEOT.

* * *

Nous recevons d'autre part de M. Armand Marsick, qui se présenta deux fois au concours de Rome, les très intéressantes et judicieuses remarques que voici.

Le Concours de Rome n'est pas, ne peut pas être autre chose qu'une plus ou moins adroite improvisation notée.

Pourrait-il en être autrement quand, à peine entré en loge, on est pourchassé par la fuite du temps ! Le texte comprend ordinairement de 140 à 150 vers (?). Si l'on consacre les deux ou trois premiers jours à s'en pénétrer, il n'en reste plus que 27 ou 28 pour écrire une partition de 150 à 160 pages ! Or, même en arrivant en loge avec quelques idées toutes faites (!), il faut au moins de quatorze à quinze jours pour l'achèvement de la partition au seul point de vue composition ; alors seulement commence la dernière période du concours : l'orchestration. Ce travail, qui est toujours la phase la plus réjouissante de toute œuvre musicale, est ici le plus affreux des supplices. Coûte que coûte, que « ça marche ou ne marche pas », il faut abattre de 11 à 12 pages d'orchestre par jour, faute de quoi on est trahi par le temps, et l'on sait que l'Institut ne tient aucun compte des partitions inachevées !

— Assurément, instituer, une année sur deux, un concours purement symphonique, est une idée des plus hautes et à laquelle, en tant que principe, tout artiste souscrira spontanément. Mais est-il véritablement possible d'exiger, en 30 jours au plus, un temps de symphonie ou de quatuor ? Je n'en crois rien, car nous touchons là aux formes les plus élevées de l'Art ; peu nombreux sont ceux appelés à en sertir les joyaux.

Imagine-t-on un jeune artiste tout à coup enrhumé, avec devant soi, dans l'énerverment inhérent à toute « tâche forcée », la lourde responsabilité de donner la vie — un semblant de vie — à un monument sonore de l'envergure d'un temps de symphonie ?

La symphonie est l'expression absolue de l'effort cérébral et physiologique. L'artiste n'y met pas seulement tous les élans de son cœur, unis à la science la plus subtile. Il lui faut aussi la *liberté* sans laquelle il ne peut pétrir les germes d'une composition symphonique pure. Muni de ces premiers éléments, essence de son être, l'ar-

tiste pourra seulement commencer la réalisation de l'œuvre. Et l'exemple unique de Beethoven appuie cette thèse. Le cerveau gigantesque qui enfanta les neuf Muses, garda, longuement enfermés, les matériaux qui devaient nous donner ces chefs-d'œuvre. Quelqu'un a dit : « Le génie est patient ». — Ces difficultés sont-elles compatibles avec la rapidité d'un concours où l'on n'écrit pas pour soi, mais, intolérable obsession, pour ceux à qui incombe la tâche de juger.

— S'il paraît chimérique d'imposer un temps de symphonie *en loge*, exiger un temps de quatuor l'est plus encore ! Car la musique de chambre, qui de nos jours tend à perdre de plus en plus ce caractère intime et quintessencié, s'adresse aux initiés sensibles et délicats : rares privilégiés. (Je me rappelle certaines exécutions, autour desquelles on avait fait grand bruit, qui, données dans une salle trop vaste et pas du tout appropriée à ce genre de musique, avaient, quoique interprétées par des artistes de haute valeur, dégradé l'œuvre au lieu de la servir, phénomène explicable par cette raison que les ondes sonores des quatre instruments, perdues dans un trop large rayon, ne donnaient plus qu'une impression grêle, maigre et pauvre !) — Si, pour être appréciée, la musique de chambre exige des qualités spéciales de la part des auditeurs, quelles facultés n'exigent-elles pas de l'artiste qui veut se hausser jusqu'à elle et lui ravir ses secrets !

Ce n'est pas l'art de faire dialoguer quatre instruments qui est difficile, ce n'est pas non plus de se dépenser en ingéniosité contrapuntique, car celle-ci ne doit être que l'esclave de l'idée génératrice et des conséquences qui en découlent. C'est la valeur intrinsèque des thèmes choisis, c'est leur richesse mélodique, rythmique, dynamique, qui fait le caractère noble, majestueux, grandiose sans éclat extérieur, de cette admirable composition qu'on nomme quatuor d'archet et à laquelle on ne peut penser sans évoquer Beethoven. Le sentiment qui domine presque toute l'œuvre de cet incomparable créateur, c'est la Sérénité. Pourtant ses dix-sept quatuors témoignent d'une âme profondément agitée, tantôt par la douleur la plus aiguë, tantôt par des éclats de joie, d'amour où le titan, dans l'élan de son être, embrassait l'Humanité ! Mais, malgré les combats les plus violents pour l'un des dogmes philosophiques qui lui étaient chers et dont la musique a été la confidente mystérieuse, ce qui — je le répète — domine ces œuvres sublimes, c'est l'inaltérable « Sérénité » acquise au milieu des catastrophes morales et physiques qui empoisonnèrent la vie du génial artiste. Pour corroborer cette assertion, il suffit de consulter les quatuors écrits dans la dernière période de sa vie, en prenant spécialement pour point de départ la 14^e en *ut dièse mineur*, œuvre monumentale, d'une forme jusqu'alors inconnue, où l'art wagnérien se fait pressentir, pour constater que c'est au moment où le malheur était son hôte acharné que Beethoven s'élevait dans les régions les plus inaccessibles de son art. C'est par la douleur qu'il a su donner une expression si saisissante à ce mot : dominer. C'est par la douleur — qu'on me pardonne cette citation d'un autre domaine — qu'il a chanté cette formidable

« Ode à la joie ». — Il résulte de ceci que toute idée d'art poursuivie pendant la période lancinante d'un concours est une grossière erreur.

La meilleure réforme qu'on pourrait faire du concours de Rome, serait sa suppression radicale. Ainsi le néophyte serait du coup délivré des travaux qui n'ont d'autre but que ce concours. Quant aux avantages pécuniers qui en sont le fruit et plus généralement l'appât — sentiment plus excusable ici qu'on ne l'affiche souvent — on pourrait le répartir entre les élèves qui se seraient le plus distingués aux examens de composition, car là du moins, l'élève est libre de présenter l'œuvre inspirée de sa seule volonté. Je dois dire à la louange de M. Fauré que depuis son avènement à la direction du Conservatoire, ces examens sont mieux compris. L'œuvre présentée est entendue avec plus de condescendance et l'élève n'a plus à craindre l'épouvantable coup de sonnette qui coupait la respiration en pleine exécution d'un morceau de sonate, d'une scène lyrique ou d'un poème symphonique ; coup de sonnette barbare dont l'effet moral était désastreux : j'ai pu l'observer plus d'une fois !... Il est certain que l'enseignement de la composition demande des réformes qui réclament une application immédiate. Celles préconisées par M. Ducasse sont d'un intérêt incontestable.

Mais quant à modifier l'esprit même du concours de Rome, je ne croirai à son efficacité que lorsque de lentes décades auront purifié l'atmosphère, l'ambiance toutes pécales qui l'entourent ; jusque là je reste sceptique. Cependant, tel qu'il est, aussi bien pour les élus que pour les black-boulés, jamais il n'a rien prouvé, rien épargné, rien provoqué, rien empêché ! Et l'artiste véritable toujours ira seul sur la route de l'idéal, qu'il s'est créé, ou, dernier mirage de l'Art, qu'il croit s'être créée...

Armand MARSICK.

10 octobre 1908, Paris.

Nous avons reçu également de notre collaborateur de Bordeaux, M. René Lambinet, de très justes observations sur la préparation au Prix de Rome. Les voici :

Comme tous les prix en général, celui de Rome ne signifie rien ; ce n'est pas lui qui donnera du talent, encore moins du génie, à qui en manque. Il faudrait d'abord prouver que celui qui le remporte l'a vraiment mérité, ce qui serait parfois difficile ; il faudrait en outre, comme le demande M. Ducasse, qu'il fût élargi en tant que programme, et que l'Institut abandonnât cette fausse idée que la musique de chant est le summum de l'art, et que le théâtre prime le concert.

Quant à l'enseignement officiel, il est à refondre entièrement en renversant les rôles, et en observant que, *historiquement*, le contrepoint a précédé l'harmonie, que celle-ci dérive du premier et que par suite la méthode actuelle est complètement illogique. — Il faudrait encore remarquer que cette erreur provient d'une autre erreur plus grave, de l'idée radicalement fautive (voir Fétis *Traité d'harmonie*) qu'il y a des accords naturels, donnés par des progressions arithmétiques, ou par la division

arbitraire du monocorde, que ces accords sont contenus dans un seul, l'accord de neuvième de la dominanté, qui les engendre tous.

Je n'irai pas jusqu'à dire qu'il n'y a pas d'accords ; mais j'estime qu'ils ne sont pas plus naturels les uns que les autres, qu'ils procèdent tous du sens musical, du sentiment de la tonalité essentiellement variable du reste, qu'ils sont formés parfois spontanément, qu'ils sont *plaqués*, par le libre arbitre du compositeur, mais que le plus souvent leur origine se trouve dans la marche simultanée des parties mélodiques, dans ce que M. Ducasse appelle fort justement « la polyinédie ».

Et c'est d'après ces données que je voudrais voir enseigner les éléments de la composition, c'est-à-dire enseigner la musique par la musique elle-même, par l'étude des œuvres des grands maîtres, et abandonner le faux principe qui fait de l'harmonie une science alors qu'elle est un art. Or, la science est fixe, ses vérités sont positives, précises, invariables une fois démontrées ; — l'art se transforme sans cesse, évolue suivant le développement du sens esthétique ; il poursuit toujours un idéal jamais atteint, par conséquent c'est un crime que de vouloir l'encercler dans des règles étroites et invariables, établies *a priori* sur des données fausses, alors que ce qu'il lui faut ce sont, non des règles, mais des traditions dérivées *a posteriori* des œuvres antérieures.

R. LAMBINET.



La vie musicale en Hollande

(Lettre de notre correspondant spécial à Amsterdam)

L'art musical était autrefois très florissant en Hollande. Les noms des compositeurs de la grande époque néerlandaise sont encore dans toutes les mémoires : Dufay, Obrecht, des Prés, Ockenghen, Orlandus Lassus. Toutefois celui qui, tant par ses pièces d'orgue que par ses psaumes, mérite l'attention de l'étranger, est Swelinck (1562-1621). Après ce grand nom la Hollande cesse de produire des compositeurs en vogue et c'est seulement au commencement du XIX^e siècle que la vie musicale y renaît avec les fondations de sociétés et d'institutions musicales importantes, tandis que les artistes hollandais se font connaître glorieusement à l'extérieur.

Le tempérament hollandais excelle plus à produire de bons interprètes et de sérieux artistes qu'à former de brillants virtuoses. Aussi les sociétés musicales se distinguent-elles par de merveilleuses qualités d'exécution. Il n'y a qu'à mentionner : les nombreux chœurs (ouverts à l'initiative de tous), les orchestres, les institutions de toutes sortes et particulièrement les corporations, dont le succès fut brillant ces derniers temps et dont le rôle fut des plus importants pour l'éducation musicale.

An sujet des chœurs, il convient d'en louer la réglementation libérale qui permet à tout Hollandais et à toute Hollandaise possédant un filet de voix de satisfaire son goût pour la musique. Chaque ville, voire même chaque village, possède un chœur (Zangvereniging). Sans parler

d'Amsterdam, de La Haye, de Rotterdam, etc., où les manifestations de la vie musicale sont excessivement fréquentes, il faut remarquer que dans le moindre village on rencontre un musicien désireux de réunir des amateurs sous sa direction et de préparer avec zèle des auditions toujours appréciées par un public attentif. Je cite parmi les institutions les plus importantes : la Zoorvereniging qui édite des œuvres pour voix mixtes et fait œuvre de vulgarisation musicale en publiant avec traduction hollandaise les compositions des meilleurs maîtres ; la Toonkunst (société pour l'encouragement de l'art musical) qui, dans plusieurs villes (1), a donné sans parti pris d'école, et soit en allemand, soit en français, soit en hollandais, soit en latin, des exécutions vraiment supérieures d'œuvres chorales anciennes et modernes. Les sociétés qui se proposent un but similaire (2) sont trop nombreuses pour qu'on puisse les citer. Certaines s'organisent en chœurs pour voix d'hommes (3) et les fréquents concours auxquelles elles prennent part facilitent leur développement.

Enfin, les orchestres symphoniques d'Amsterdam (directeur : Wilhelm Mengelberg), de La Haye (directeur : Henri Viotta), d'Utrecht (directeur : Wouter Hutschenruijter), de Groningue (directeur : P. van Anrooy), de Arnhem (directeur : Vuvast), contribuent au développement de la vie musicale.

À côté de ces institutions, il faut signaler celles qui se spécialisent dans l'enseignement de la musique.

À Amsterdam : le Conservatoire de Toonkunst (directeur : Daniel de Lange) ; à La Haye, le Conservatoire Royal (directeur : Henri Viotta), où les amateurs sont admis à suivre les cours.

Les nombreuses écoles de musique : Muziekscholen où sont décernés les diplômes pédagogiques : la « Toonkunst » qui prépare les élèves aux examens d'Utrecht, et la « Toonkunstenarsvereniging », spéciale pour les examens de La Haye.

La « Toonkunst », fondée en 1829, c'est-à-dire dans une ère de décadence, a puissamment contribué à relever le goût musical, tant par ses brillantes exécutions que par ses précieux enseignements.

La « Toonkunstenarsvereniging », qui date de 1875, doit sa réputation, en dehors de ses examens, aux auditions d'œuvres de compositeurs nationaux.

Mais, nombreuses sont encore les corporations qui, comme ces dernières, doivent leur existence, non au gouvernement, mais à l'initiative privée. Je veux parler du « chœur a capella » (direction : Daniel de Lange), qui s'illustra en 1892 à l'exposition de Vienne et fit une glorieuse tournée dans toute l'Europe. Grâce à ce

(1) A Amsterdam (Dir. : W. Mengelberg), à Utrecht (Dir. : Johan Wagenaar), à Rotterdam et à La Haye (Dir. : A. B. W. Verheij), à Leiden (Dir. : Dan. de Lange).

(2) L'Oratorium vereniging à Amsterdam (Dir. : A. Fierie).

(3) « Apollo » à Amsterdam (Dir. : F. Roeske) ; « Nangew Vriendschap » à Haarlem (Dir. : W. Robert) ; « De Maestrichter Staer » à Maastricht (Dir. : Gielen), etc...