

Quelques réflexions tirées d'un Essai d'Esthétique générale

mêmes d'autres avantages. Le Conservatoire n'est, à proprement parler, qu'une école secondaire. C'est déjà un succès que d'y être admis, et l'enseignement élémentaire n'y existe pas. Le véritable enseignement supérieur non plus, celui qui s'élève au-dessus de la technique particulière à chaque instrument. L'Ecole Normale, au contraire, comporte les trois degrés, et dans chacun un enseignement élargi de *musicien*, et pas seulement de pianiste, de chanteur ou de flûtiste. Il n'y a point de limites d'âge pour s'y présenter, et l'examen d'entrée ne servira que de classement entre les trois degrés. A partir du second, les études seront orientées sur deux voies distinctes, qui d'ailleurs ne s'excluent point : interprétation ou professorat, car dans l'un ou l'autre cas, l'esprit de l'enseignement, sa matière même doivent être tout différents. C'est l'explication de bien des incohérences dans notre pédagogie, qu'il n'y ait pas eu jusqu'ici un endroit en France où l'on enseigne à enseigner la musique. Enfin, chaque degré aboutit à l'obtention de diplômes progressifs : brevet d'aptitude, licence et doctorat, qui ne manquent, en musique, que chez nous : création d'une importance capitale au point de vue de l'autorité à l'étranger, et chez nous aussi, de nos maîtres ou des maîtres que nous aurons formés pour porter au loin notre parole. Dans chaque spécialité, ces trois degrés, au lieu de passer sous des directions successives, seront réunis, formant des « Ecoles », chacune avec son chef, aidé de professeurs, de suppléants, qu'il aura lui-même choisis, stylés, qu'il contrôlera continuellement. Ainsi toute l'éducation de l'élève, dès ses premiers pas, sera suivie, nourrie des mêmes principes, dirigée vers le même sommet. Et ces « chefs d'Ecoles » seront les premiers de nos artistes, représentant impartialement toutes les tendances : un Ravel ou un Florent Schmitt comme un Vincent d'Indy, une Blanche Selva comme un Cortot, un Jacques Thibaud comme un Lucien Capet.

Gaston CARRAUD.

MAISON FONDÉE EN 1892
Paul JOMBAR, Luthier
LUTHERIE ancienne et moderne
EXPERTISES
37, Rue de Rome - PARIS
Téléphone Wagram 05-92
CORDES HARMONIQUES
DE TOUTES PROVENANCES
pour Violon, Alto, Violoncelle
Harpe, etc.

Les VIOLONS et les VIOLONCELLES modernes de Paul KAUL
sont SUPÉRIEURS à n'importe quels instruments anciens
C'est ce qui a été démontré aux CONCOURS de LUTHERIE ANCIENNE et MODERNE de Paris de 1910 et 1912
Paul KAUL
21, Rue du Port Communeau à NANTES (Loire-Inférieure)

Il faut à l'artiste deux possibilités : la sensibilité et la volonté d'analyse de cette sensibilité — volonté sans laquelle il pourrait discerner les éléments passagers des éléments éternels qui concourent à créer l'ambiance nécessaire pour faire naître la compréhension et l'émotion.

Toute œuvre musicale comporte dans ses moyens d'expression une forme architecturale, manifestation matérielle de la volonté d'analyse de la sensibilité, chaque élément expressif devant occuper une place déterminée, d'où, par la compréhension intellectuelle ou sensorielle des rapports de ces places, naît l'émotion esthétique.

Que l'architecture ternaire classique avec ses deux thèmes alimentant les trois parties d'une œuvre, que l'architecture monodique pressentie par Franck et magnifiquement codifiée par V. d'Indy, soient des formes splendides pour exprimer l'émotion esthétique, nous en avons pour preuves des chefs d'œuvres.

Mais que ces formes soient les seules, cela paraît impossible en pensant à la musique de la Renaissance, du Gothisme, de l'Antiquité, dont la Chanson populaire est encore un souvenir vivant et perpétuellement renaissant.

Concises et serrées, avec un développement restreint, si restreint qu'il est souvent remplacé par une seconde idée — qui sans avoir de rapports externes (je veux dire rythmiques, intervallicques ou harmoniques) avec la première en a d'internes — les formes préclassiques ont exprimé elles aussi et avec quelle éternité l'émotion esthétique. On ne peut le nier.

L'Ecole musicale impressionniste, avec Debussy pour chef, n'a-t-elle pas essayé elle aussi de se dégager de ces formes — en créant ce que l'on a appelé l'ambiance musicale, par le morcellement à l'infini, du thème.

Mais il leur a semblé que cela n'était possible qu'avec le contexte littéraire d'un livre ou d'un programme. Pour la musique de chambre, la forme classique a presque toujours prévalu.

N'est-il donc pas possible de chercher, pour chaque œuvre nouvelle, une forme architecturale nouvelle adéquate à la pensée nouvelle exprimée ?

En effet, ne serait-ce pas, renouveler l'exercice de Benserade mettant toute l'Histoire romaine en rondeaux, que de se servir, pour quelques musiques, de l'architecture classique ?

Et puis chaque époque a son style, c'est-à-dire des moyens différents d'exprimer des émotions éternelles. Que dirions-nous d'un poète écrivant, en 1919, à la manière du grand Racine, de Hugo ou de Musset ?

Devant l'excessive longueur inerte de certains « étirements » du thème on peut pressentir des formes nouvelles où de pareils développements ne viendraient pas briser tout élan.

Une autre question esthétique se pose avec ces musiques, c'est la tentative de ne plus laisser subsister le dualisme établi par les classiques entre l'élément rythmique de la musique et l'élément mélodique harmonique. Dualisme d'où découle la théorie classique des deux thèmes : l'un rythmique, l'autre mélodique-harmonique, plus tard transformée en théorie du thème unique et scindable contenant les deux éléments.

Ces théories ont donné des chefs-d'œuvres. Mais avec elles que faisons-nous de la magnifique mélodie antique ? De cette ligne qui sut se développer sur elle-même sans être morcelée par des éléments rythmiques intervenant à des périodes symétriques.

Une ligne mélodique quelconque, par le fait même qu'elle existe, n'apporte-t-elle pas avec elle un élément rythmique interne qui sera, lui aussi un élément émotif.

Pourquoi ce dualisme ? Pourquoi séparer si nettement ces deux émotions ? ou mieux pourquoi accorder à ce dualisme seul la qualité musicale d'une œuvre ? A-t-on toujours besoin de cette alternance rythmique et mélodique-harmonique pour atteindre l'émotion ? l'unité ne peut-elle la donner ? Une ligne a-t-elle besoin d'être brisée pour être expressive ?

Je ne puis croire que cela soit absolument nécessaire. C'est pourquoi j'ai tenté ces musiques où, sous des lignes mélodiques-harmoniques continues sont posés pour les soutenir, les éléments d'une rythmique interne.

Mais ce ne sont que des théories qui doivent toujours venir après la pratique. Le seul but de ces pages est d'indiquer qu'il ne faut pas aller écouter toutes les œuvres musicales avec un cliché architectural appris, car bien souvent ces œuvres ne s'y adaptent pas.

Celui qui irait écouter une élégie avec la volonté préformée, d'y trouver une ballade ou un rondeau, serait non seulement déçu, mais ne comprendrait rien à cette longueur démesurée d'une œuvre qu'il prendrait pour la première strophe ou le premier couplet d'une ballade ou d'un rondeau. Une œuvre ne vit que par la forme, mais ne pensons pas qu'il n'existe qu'une seule forme : celle que l'on a apprise.

GEORGES MIGOT.

Après
bussy.
quels
d'un
l'heure
peine
freuse
mençon
vriers
entendr
la guerr
d'artiste
cette pl
il avait
combatt
les moy
vance.
une bat
léas, en
de livre
esthétiq
aux cor
d'ajoute
donnent
sieurs m
est une

Je ne
Debussy
que mus
toute sa
qui ne t
part, ce
tammen
outre, c
l'exercic
cielles,
son être
moins c
sique qu
musique
goûter
d'abord
dès ses
se mêler
volonté
été aboi
proches
visèrent
Aussi p
tion du
l'intellig
Les p
les amat
Debussy
qu'il éci
tellectue
furent à

(1) Cett
raire de