

issus et ne produisent qu'un amoindrissement d'énergie. De là tant de clarté dans le dessin, tant d'élégance dans la forme, tant de souplesse et de vie dans le mouvement. A la vérité pathétique, Mozart joint la perfection de la beauté plastique. Comme cette tête de Niobé qu'une légère contraction des sourcils rend si profondément douloureuse, l'angoisse la plus poignante n'altère jamais, chez Mozart, la tranquillité seraine de la forme. »

*Don Juan*, à cause peut-être de sa trop grande richesse, de sa trop réelle perfection, ne fut pas accepté d'emblée par le public. Si Prague l'accueillit avec transport, Vienne se montra plus glaciale. En Italie on fut longtemps avant d'applaudir ce que l'on traitait dédaigneusement de musique savante et compliquée. Mozart était pour les Italiens un barbare ! Les premières représentations de *Don Juan* s'achevèrent au milieu de cris discordants. Les querelles durèrent longtemps. On finit par rendre justice au compositeur, mais, comme le dit justement Stendhal, qui trouvait moyen d'aimer à la fois Mozart et Rossini, « aujourd'hui Mozart est à peu près compris en Italie, il est loin d'y être senti ».

Cette musique était en effet trop profonde et trop vraie pour un peuple épris d'art plus sensuel et plus brillant et s'adressant moins au cœur qu'à l'esprit.

Mozart, malgré tout cela, restait pauvre et malade. Sa santé vacillante commençait à se ressentir cruellement d'une vie de travail et de misère. En 1791, il donna encore à Vienne son délicieux petit opéra *Così Fan Tutte* et c'est déjà atteint de la maladie de poitrine qui devait l'emporter qu'il commença l'opéra de *La Flûte enchantée* et aussi son célèbre *Requiem*, commandé par un visiteur resté mystérieux et qui devait revenir en prendre livraison. Mozart fut très frappé de cette commande à un moment où il sentait ses forces décliner de plus en plus. Peut-être cette frayeur abrégé-t-elle ses jours par une sorte d'auto-suggestion.

*La Flûte enchantée*, le plus allemand de ses opéras, véritable bijou serti d'exquises mélodies, plus que jamais débarrassées des italianismes des débuts, fut jouée 120 fois de suite à Vienne, conquérant enfin dans cette ville la célébrité qu'elle avait toujours refusée aux ouvrages de Mozart. Le compositeur n'assista qu'aux premières représentations. Malade plus que jamais, couché, il continuait à travailler au *Requiem*, se faisant aider par son élève Sussmayer. Il trouva encore la force pour achever pour Prague l'opéra de *La Clémence de Titus*, dont il ne put écrire tous les récitatifs. Les dernières pages du *Requiem* furent écrites par Sussmayer. Mozart s'éteignit épuisé le 5 décembre 1791. L'Allemagne perdait un de ses plus grands génies.

Le style de Mozart ne fut pas sans influence

sur celui des nombreux compositeurs qui l'ont suivi. Gluck n'avait pas été longtemps imité, son idéal était trop élevé, ses tendances trop sévères. Plus souriant, Mozart séduisait davantage. Aussi Rossini, Hérold, Gounod et tant d'autres ont-ils voulu, chacun avec ses tendances propres et son tempérament, s'assimiler les grandes qualités de celui qu'ils considéraient à juste titre comme un modèle. Mais on n'imita pas Mozart, il n'avait pas de principes qu'on puisse appliquer, point de théories toutes faites, il se laissait aller à sa nature profondément musicale et, pour produire des œuvres accomplies avec ce système, ou cette absence de système plutôt, il fallait être Mozart lui-même. Aussi, malgré que les recherches de son orchestration pourtant si limpide, aient ouvert la voie des accompagnements plus corsés et plus descriptifs à plus d'un compositeur, Mozart n'a-t-il pas eu de disciples véritables. Il reste pour tous la musique faite homme, le musicien le plus pur, le plus complet, le plus parfait qui ait existé. Je ne dis pas le plus puissant, Bach et Beethoven, sont là, mais si Mozart paraît à quelques-uns aujourd'hui trop simple, c'est en raison même de la perfection de sa forme. Tous ceux qui ont pratiqué et approfondi ses œuvres le savent et s'inclinent devant sa supériorité. Il produisit beaucoup et parfois des morceaux de circonstance, sans valeur aucune. Il le savait. Toutefois, dans un grand nombre de pages, il a prouvé qu'à côté de l'inspiration la plus divine il possédait la science la plus complète, la plus sûre d'elle-même ; l'une a fécondé l'autre et cette union a enfanté des œuvres qui ne périront pas.

H. WOOLLETT.

#### UN ARTICLE SUR LE PRIX DE ROME

DE M. ROGER DUCASSE

Le « Prix de Rome » a toujours rencontré des détracteurs. Aussi bien parmi les musiciens qui l'obtinrent (Berlioz, Debussy, Florent Schmitt, etc...) que parmi ceux qui ne l'obtinrent pas, il s'en est constamment trouvé qui ont battu en brèche la vieille institution.

M. Roger Ducasse, second Grand Prix de Rome en 1902, élève de M. Gabriel Fauré (ne pas confondre, avec M. Paul Dukas, auteur de *l'Apprenti sorcier*, *Ariane et Barbe bleue*, etc...) fait à son tour le procès du Prix de Rome en une étude parue dans la *Grande Revue*.

Voici l'article de M. Ducasse, reproduit avec l'obligeante autorisation de la *Grande Revue*.

*Ajoutons que nous publierons dans notre prochain numéro une Réponse à cet article et que nous y consignons les observations les plus intéressantes que, d'ici là, nous recevons de nos lecteurs.*



## Du Concours de Rome

ET DE

## l'Éducation musicale

A chaque année nouvelle, je constate combien l'Institution du prix de Rome a vieilli.

Voici le plan centenaire que l'on sert à l'inauguration des jeunes musiciens, enfermés dans les communs d'une royale demeure.

Trois personnages : une dame, deux messieurs ; ou bien un monsieur seul pour deux dames, cela est déjà mieux. Pourquoi, interrogez-vous, trois acteurs et non quatre ? Parce que quatre feraient un de plus que trois. Cette réponse est l'apothéose de la logique administrative.

Scène I. — La dame, généralement seule, ouvre, la première, la bouche et le feu ; elle se lamente du départ ou se réjouit du retour de l'aimé : récitatif, air.

Scène II. — L'amant paraît ; quelques vers de féminins reproches, développant cette subtile pensée : « Comme tu viens tard ! » Excuses tendres de l'amant : il était occupé ! L'amante est reconquise.

*Ah ! viens ! partons !*

Ils vont partir, quand, sans préparation, un orage se lève. (On a pensé qu'il pouvait y avoir, par hasard, quelque symphoniste égaré parmi les concurrents, et l'on veut bien tenir compte de cette monstruosité.)

*Partons quand même !*

insiste la dame. Impossible ! Un vieillard, barbe, prêtre, mage, ou bien spectre, ombre, fantôme, palissade vivante du devoir, se dresse :

*Vous ne passerez pas !*

Et les voilà réduits, d'abord, à ne pas passer, à ne pas s'aimer, comme ils l'allaient faire, puis, hélas ! à clamer un trio ! Enfin, l'un des amants entraîné par le vieillard, celui qui reste se lamente, pleure, maudit, et

*Seul recours d'un amant qui se voit délaissé,  
Se tue.*

Tel est, depuis vingt lustres, le sujet des cantates.

Qu'entends-je ? D'où ce vacarme, ces aboiements ? Toute la bande des musiciens de théâtre se récrie : « Mais nous n'écrivons point sur d'autres sujets ! Si vous proscrivez des livrets la haine, l'amour, le devoir, que nous resté-t-il ? Ne sont-ce point amours contrariées, celles de Roméo et de Juliette, de Faust et de Marguerite, de Tristan et d'Isolt ? » Ah ! Ah !

comme dit Mascarille, Dieu me danuc, Messieurs, c'est fort mal en user ! Vous allez choisir justement des légendes qui ont une existence par elles-mêmes. Ne voyez-vous pas qu'elles sont enveloppées dans des situations curieuses, des moments d'effroi ou de joie, et qu'elles présentent un tout parfait, brodé parfois d'une langue magnifique ? Alors, à mon tour, voulez-vous que je vous énumère les productions théâtrales de ces vingt dernières années, qui ne sont rien moins que de plates cantates, avec cette différence notable qu'une cantate dure quarante minutes et, avouez-le avec moi, que vous nous tenez pendant quatre heures ! Vous n'avez donc jamais, heureux mortels, lu un texte de cantate ? Vous n'avez jamais observé que ce poème fourmille de platitudes, se boursoufle de chevilles, s'enrubanne de ficelles, se couronne de naïvetés que leur énormité ferait croire volontaires ?

M. Roger Ducasse procède à une série de citations extraites d'un poète de cantate, puis il ajoute :

Donc, le jeune musicien entre en lutte avec un texte quelconque et narré dans une langue rare. Que va-t-il faire ? A-t-il quelques lettres ? Il est le plus malheureux des hommes. Est-il ignorant ? C'est parfait, car il travaillerait avec autant d'entrain, sur la page d'annonces des journaux. Mais, trouvons un exemple, il est vrai, plus rare : celui d'un concurrent ayant fait de sérieuses études, avant d'aborder la musique. Pauvre garçon ! Regardez-le par la serrure de sa prison qu'il traverse de long en large, un papier à la main, lu, relu, jeté, repris, puis rejeté. L'œuvre sa fenêtre et toute l'aridité de son texte disparaît : l'Oïse coule rafraîchissante, aux pieds des collines dont le front est déjà tout bleu du soir. C'est mai. Les merles sifflent, dans les tilleuls, les refrains d'une caserne voisine. S'il sort, il y a un petit étang où se penchent de jeunes saules et de vieux chênes. Tout le ciel étend, dans cette eau dormante, les lieux obscurs du jour qui s'en va ou l'obscur clarté de la nuit qui marche, et, tremblant comme un amant, il attend, rêveur, que Pelléas vienne rejoindre Mélisande...

Mais ses héros de carton violent sa rêverie ; il revient peiner, pour se laisser « piper » par son texte. S'il a un tempérament de théâtre, il est sauvé ; mais il regardait l'étang avec amour, c'est un symphoniste ; il est perdu ! A quoi l'on me répond : « Le concours de Rome est un concours de théâtre ». Alors, des hommes comme Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Schumann, Franck, Fauré, auraient couru le risque d'éclouer, échec qui éclaboussait l'Institution ! Alors, un homme, ayant écrit neuf symphonies, des quatuors, des sonates, en un mot, de la musique pure et de la vraie, alors celui-là est indigne d'entrer ? Le concours de Rome un concours de théâtre ? Où, quand, comment ? Ces textes hurlent qu'ils ne sont point écrits pour le théâtre. Voyez-vous la réalisation, sur une scène, de tous les fragments que je viens de citer ? Et quel directeur imprudent oserait monter ces palinodies à trois personnages, sinon quelque soir de mardi gras ou de mi-carême, en une présentation gratuite, où tous les spectateurs, symbole profond, arboreraient faux nez et barbes postiches, costumes de chez le

fripier ou encore quelque habit vert ? Remarquez que ces textes sont choisis par la commission de musique, et que l'auteur élu touche cinq cents francs. C'est trop, s'il est sincère ; s'il mystifie, c'est insuffisant !

Et c'est pourquoi ton chef est branlant, institution verrouillée, pourquoi ta marche titube, pourquoi l'on rit de toi, puisqu'il est impossible d'en pleurer !

Que coûterait-il à l'Institut de changer le programme du concours ? Ne peut-on donner aux candidats, une année « de la cantate », l'année suivante, un temps de quatuor ou de symphonie ? Qu'est-il arrivé avec ce régime ? Que, sur cent musiciens, quatre-vingt-dix-huit font du théâtre, parce que c'est plus facile, au moins le théâtre qu'ils font, que cela rapporte davantage, qu'ils s'arrangent pour mettre bas un opéra par an. Ils vont de capitale en capitale, du pôle nord au pôle sud, tiennent un rayon d'opéras arrangés, apprêtés, comme les souliers, cravates, corsets, à la mode du jour. Leurs sujets ? Ils errent de la Bible aux Romains, des contes de Perrault aux œuvres de Goethe ou aux faits-divers des journaux, et, dans tout cela, pas l'ombre de musique ; aucune importance ; on les joue, on les décore, et, ce qui leur semble bien plus doux, ils émargent fortement à la Société des Auteurs. Cependant, on en voit quelques autres que la Muse a comblés de dons rares, vivre une existence sans appareil et sans bluff, produire des quatuors admirables, des œuvres de piano qui, toutes, sont précieuses, des floraisons de mélodies auxquelles les ans donnent des grâces nouvelles, et cela, à l'ombre discrète qui fortifie, dans ce silence qui mûrit et que, seuls, supportent les forts : retraite féconde où la gloire vient les prendre par la main, puisqu'ils n'ont jamais voulu courir après elle, pour saisir la sienne.

\*\*\*

Le concours de Rome n'a donné jusqu'ici que des résultats pauvres ou néfastes ; demandons-nous quelle éducation l'État offrait aux musiciens, depuis cinquante ans, et ce qu'étaient les classes, sous la direction pleurarde et pantelante d'Ambroise Thomas, ou sous la conduite probe mais glacée de M. Théodore Dubois. Je ne parle dans cet article que du passé : car, je vois, avec joie, s'avancer l'avenir.

En quoi consistait, de dix à vingt ans, l'apprentissage du musicien ? Divisons son travail en quatre parties :

- Classe de solfège.
- Classe d'harmonie.
- Classe de contrepoint.
- Classe de composition.

\*\*\*

Il entre dans une classe de solfège. Programme : Dictées musicales, Théorie, Leçons chantées et déchiffrement. — Je dois dire que ces classes sont simplement merveilleuses. Sur quatre-vingts élèves que présentent les concours, soixante-quinze écrivent des dictées irréprochables, bien qu'ils aient, eux, dont l'âge varie entre neuf et quinze ans, à lutter contre l'orgue, qui leur offre le texte de la dictée ; or, c'est l'instrument qui, opposant une force d'inertie inflexible à l'attaque des temps forts, peut,

rythmiquement, égarer l'oreille la plus sûre. Eh ! bien, la Dictée n'est jamais trop difficile. Que dis-je ? Parfois on voit ces jeunes personnes, non seulement transcrire sans faute d'intonation ni de rythme, mais même, critique silencieuse et fine de la facilité du concours, transcrire en toutes clés ou, parfois, harmoniser. — Donc, puisque ces dictées à une voix sont trop simples, pourquoi ne pas habituer les élèves à des exercices écrits à deux et trois voix ? Ils écriraient, sans erreur, j'en suis sûr, la fugue en *mi* du 2<sup>e</sup> cahier de *Clavecin bien tempéré*. Cette étude sérieuse les disposerait à l'audition de l'écriture à plusieurs parties, si délaissée aujourd'hui et à laquelle les forceront l'Harmonie, le Contrepoint et la Fugue.

La Théorie apprend la « grammaire des sons ». Pour se rendre compte de la difficulté des questions, qu'on lise un questionnaire signé : « Donne. » On verra qu'au lieu des questions simples mais solides, ce ne sont qu'inutiles problèmes et chinoïseries rebutantes. On a remédié fort sagement à cet abus. Il semble que l'étude de la Théorie devrait comprendre la Transposition ; mais on n'en parle que « théoriquement », au lieu d'obliger les élèves à des exercices écrits d'abord, à livre ouvert ensuite : c'est là une des matières de la classe d'accompagnement au Piano, classe parfaite, mais trop peu suivie. Enfin, déchiffrement. Des ouvrages savants habituent à l'intonation et à la rapidité de la lecture, en toutes clés. Tous les élèves, ou presque tous, déchiffrent, sans aucune hésitation, quelques difficultés que soient les leçons. Pourquoi, cette épreuve ne les troublant pas le moins du monde, ne pas les contraindre à un déchiffrement à deux, trois et quatre voix ? Voilà les débuts, voici maintenant la suite.

\*\*\*

Le musicien entre dans une classe d'harmonie. Programme :

- 1<sup>o</sup> Les accords ;
- 2<sup>o</sup> Leurs enchaînements ; modulations ;
- 3<sup>o</sup> Recherche de la basse du chant donné ;
- 4<sup>o</sup> Réalisation de la basse.

Pour un enfant doué (et nous ne saurions parler des autres, qui, alors, font fausse route), l'étude des accords, de leurs enchaînements et des modulations, demande, à peu près, le temps d'une année scolaire. La réalisation de la basse et du chant en demande une autre ; les études d'harmonie seraient donc limitées à deux ans. — Cris, vociférations ! — Ces messieurs déclarent qu'on ne peut faire un harmoniste convenable en si peu de temps. Qu'appelle-t-on harmoniste convenable ? Est-ce un musicien connaissant parfaitement son traité, et capable de trouver les basses naturelles du chant et l'harmonie naturelle d'une basse ? Vous nagez dans l'erreur. Est dit « bon harmoniste » celui qui, dans le chant, trouve la basse exacte, et, dans la basse, les imitations (?) qu'a voulues l'auteur. — Or, un chant ne peut-il être harmonisé de plusieurs façons également heureuses, et une basse ne peut-elle se tenir debout, sans ces imitations prévues ? Je ferai remarquer que ce « truc » de prétendues imitations empêche sur l'étude du contrepoint, défaut léger, mais erreur plus grave. Car cet artifice harmonique n'a aucun rapport avec l'étude intéressante des imitations

véritables qui vont tisser la trame de la fugue : ce ne sont qu'hypocrites contre-sujets, placages blafards et laids. Quel temps précieux perdu à les chercher et à les trouver ! Et que cela sert-il, puis-je, je le répète, c'est exactement la caricature de ce qu'ils étudieront après ? Le temps dépensé dans une classe d'harmonie devrait être limité par un règlement. Ce qu'il faudrait faire ? Simplement, au bout de deux années, offrir l'antique basse chiffrée et un chant simple, mélodique, musical et naturel, au lieu des chivoiseries sottées de ces chants torturés, dont la Bibliothèque du Conservatoire offre un recueil édifiant.

Je m'en voudrais de passer sous silence un mot, qui, jadis, était le « dignus intrare ». Il fallait avoir le sentiment de la quarte et sixte. Qu'était-ce, précisément ? Sans doute, la preuve que la muse, penchée sur votre front, l'avait baisé en vous prêtant son luth ? Non. Cela signifiait-il que vous aviez une intuition tonale très nette ? Non. Que, dans la façon d'enchaîner les accords, de préluder, d'improviser, vous obéissiez à un instinct ou à une connaissance déjà certaine, à une fantaisie fraîche et fleurie, à un plan involontaire ou réfléchi ? Non, trois fois non ! — Avoir le sentiment de la quarte et sixte, c'était, au moment de la rentrée dans le ton principal, choir sur un accord attendu, continu, appris, usé, rouillé, vermoulu ! — Si, par malheur, pour vous défendre de l'avoir évité, vous citiez l'adorable chute sur la sixte dans la péroraison de l'adagio de la sonate en *sol mineur* de Schumann ; si vous faisiez appel à toutes les quartes et sixtes évitées par Liszt, dans ses poèmes symphoniques, ou employées autrement, si (c'eût été mieux encore), vous échaupiez, avec un charme sournois, à la contrainte de l'accord tyran, on vous regardait de biais, et ces termes infamants précédaient toute votre vie scolaire : « Il n'a pas le sentiment de la quarte et sixte ! »

\*\*\*

Maintenant, notre musicien passe le seuil de la classe de contrepoint. Dialogue :

LE MAÎTRE. — Vous avez appris, en harmonie, la théorie et le maniement des accords : eh ! bien, en contrepoint, il n'y a pas d'accords. !

Si l'enfant, qui a seize ou dix-sept ans, réfléchit au larcin de ses plus belles années de travail, il s'effondre. Mais il réfléchit peu et parle :

LUI. — Cependant, Monsieur (il ne dit point « Maître », il discerne déjà...), j'ai entrevu, fort souvent, des accords de septième et de neuvième dans Bach.

LE MAÎTRE. — Non ; c'étaient les retards d'accords parfaits se prolongeant sur d'autres accords parfaits.

LUI. — Au point de vue sonore, l'effet est-il donc le même ?

LE MAÎTRE. — Presque...

LUI. — Alors, un des différences entre le contrepoint et l'harmonie, serait la préparation de la dissonance au lieu de son attaque directe !

LE MAÎTRE. — Si vous voulez...

LUI. — Alors, tout ce que j'ai appris pendant quatre ans, accords de septième de toutes espèces, accords de neuvième, avec ou sans fondamentale, appoggiatures, anticipations, je vais pratiquer tout cela, mais d'une autre façon ?

LE MAÎTRE. — Parfaitement.

LUI. — Pourquoi ne pas me l'avoir dit, il y a quatre ans, et comment m'a-t-on dirigé ?

Où ne pouvait point te le dire, pauvre martyr obscur parce qu'il était de fondation que l'harmonie s'apprend avant le contrepoint. Pourquoi ? Tarte à la crème. On ne pouvait point te le dire, parce que l'écriture du contrepoint était la même que celle de l'harmonie, et voilà l'erreur insondable ! — Maintenant, il te faut oublier, si tu n'en as point gardé l'ineffaçable empreinte, cette écriture verticale et mendicante ; orienter ton esprit vers la vérité. Songe que, pour Bach (ce nom n'avait jamais frappé ton oreille, car tu étais dans un temple où l'on ne prononçait jamais le nom du Dieu), l'harmonie était la résultante des parties horizontales, marchant droit leur chemin et dont les rencontres harmonieuses formaient les accords. Ainsi s'est créée cette écriture « polymélodique », où les parties ne dépendent point les unes des autres, mais ont une vie vraiment à elles. Le contrepoint que tu vas étudier veut cette vie : il cherche à habituer ton esprit à penser à plusieurs parties. Il ordonne que les voix qui chantaient dans ton cœur viennent, s'approchent, s'entre-lacent, et, sur l'accord final, se confondent.

Tiens ! Vois-tu, sur cette carte de géographie, cette ligne qui représente un fleuve ? — De droite, de gauche, accourent les affluents vers le même but ; leurs eaux sont d'abord différentes ; mais, ici, où s'arrête mon doigt, les voilà tous réunis, comme si une attirance mystique semblait les pousser, pour créer, strette majestueuse, cette route qui marche.

Deux classes de contrepoint ont été formées par la direction nouvelle. Mais un renversement des choses établies ferait ma joie. Il y a, au Conservatoire, six classes d'harmonie et deux de contrepoint. Qu'il y ait six classes de contrepoint et deux d'harmonie ; cela sera plus que suffisant. Connaissant le solfège, l'harmonie, le contrepoint, la classe de composition ouvre ses portes au musicien.

\*\*\*

De même qu'en littérature, en étudiant les racines de chaque mot français, on saisit l'origine, l'apparition, l'usage et l'usure de chaque terme ; que, partant du « Serment de Strasbourg », on arrive à la préface de *Cromwell*, découvrant, dans ce cycle lumineux de plusieurs siècles, le génie d'une langue, corrigé, modifié, enrichi ; que, peu à peu, naissent les genres divers où les poètes et prosateurs ont enfermé leurs idées, de même, semble-t-il, que les études musicales eussent pu adopter ce plan et qu'une classe de composition fût, en quelque sorte, les « humanités » de la musique. Erreur. Le jour de la distribution des récompenses, à l'Institut, demandez au musicien vainqueur de vous écrire une *Passacaglia*, une *Allemande*, un temps de quatuor ou de symphonie, il vous répondra, s'il est honnête, comme Martine à Philaminte :

...J'ai, Madame, à vous dire  
Que je ne connais point ces gens-là...

Si je nudifie ma pensée, je définirai la classe de composition un endroit où l'on apprend à écrire une cantate — et vous savez ce qu'est une

cantate. Quoi ! C'est la pratique de ce genre faux qui alimentera toute une éducation ? De ces amas ridicules de duos, trios, airs, que feront ces musiciens ? Quelle en est l'utilité dans leur existence ? — Étonnez-vous donc que des générations avariées par cette instruction, ne soient dirigées, tout d'un trait, vers les platiches ? Écrire un opéra, pour deux, c'était allonger et délayer une cantate, c'était montrer ce que, pendant des années, on les avait forcés à tripoter et à déchiqueter. — Résultat : pendant quarante ans, ces classes ont érucé un nombre incalculable de maîtres de théâtre, et combien compte-t-on de symphonistes ? Combien de quatuors à cordes, combien d'œuvres de musique de chambre ? D'ailleurs (cela est inconcevable), relevez les noms des professeurs de composition : vous voyez Lesueur, Reber, Halévy, Giraud, Léo Delibes, Ambrose Thomas, Dubois, Massenet, et ce n'est que d'hier que deux symphonistes sont montés dans ces chaires : j'ai nommé Gabriel Fauré et Ch. M. Widor. Ces deux exceptés, comment tout le ramassis des autres pouvaient-ils enseigner avec fruit, un art qu'ils n'avaient point pratiqué et peut-être point appris ?

Quel paraît devoir être le programme de la classe de composition ?

1° La fugue ;

2° La composition : étude des genres ;

3° L'instrumentation et l'orchestration.

Pourquoi la fugue n'est-elle pas confiée au professeur de contrepoint ? Sans doute, parce que la fugue est le modèle de toute composition solide. — Ici, s'impose le nom de celui qui a conduit au plus haut point de perfection cet artifice musical. Bach. (Observois, en passant, que dans le traité de fugue de M. Théodore Dubois, ce nom est laissé dédaigneusement dans l'ombre — il est vrai que l'auteur se donne en exemple, lui, et quelques-uns de ses élèves). Les natures simples et saines s'imaginent que le professeur de fugue prend le *Clavecin bien tempéré*, au moins le premier volume, et que, dans ce recueil où vit toute la musique, il va montrer aux élèves comment certaines fugues sont conduites ; quel rapport existe entre les tonalités choisies et le caractère des idées ; que si l'on transpose, par exemple, en *ré mineur*, la fugue en *ut dièse mineur* (4°), la couleur change aussitôt : comment la strette est laissée de côté, quand il faudrait violenter le sujet pour l'obtenir ; comment, dans un cas contraire (*fugue en ré majeur*, 2° cahier), la fugue n'est qu'une longue strette, puisque, impérieusement, le sujet l'exige. Il y a une admirable étude à faire des harmonies, rencontres de notes, surprises sonores, enfin, de cette richesse de mélodies superposées, de cette musique qui s'épand à flots intarissables. Cette étude terminée, étudier, parallèlement, le 2° volume de *L'Art de la fugue*, deux œuvres qui sont plus du cerveau que du cœur, en exceptant, toutefois, les préludes et fugues en *fa mineur*, et surtout, l'adorable fugue en *mi majeur*, plus grande même que toutes les fugues d'orgue ; car elle est le cœur même de Sébastien Bach.

Lisez-la ; voyez son évolution lente, et comment ce sujet, quelconque en vérité, dès l'entrée de la seconde voix, vous prend, vous saisit avec une telle puissance que, détournant un mot de

saint Paul, je crois, ce n'est plus vous qui vivez, c'est lui, tout entier, qui vit en vous. Imitations, canons, divertissements, tout disparaît ; ce n'est plus que de la musique, la plus belle qui soit née d'une âme humaine. — Enfin, après la lecture et l'explication de ces deux ouvrages, on terminerait par l'*Offrande musicale*. On montrerait, sans s'y attarder, la nouveauté de certaines fugues de Mozart, celle en *ut* (*Pièces de Piano*), si curieuse avec toutes ses appoggiatures entre le sujet et le contre-sujet ; rapport d'écriture audacieuse avec la fugue en *si mineur* qui termine le premier cahier du *Clavecin*. On goûterait le charme si simple de la fugue en *mi mineur* de Mendelssohn (*six préludes et fugues*), son écriture élégante et nette et la façon dont le *choral* est offert. Voilà ce qui devrait être fait dans une vraie classe de fugue. Ce travail montrerait que : 1° le moule de la fugue peut n'être pas toujours le même ; 2° qu'il n'est point défendu (au contraire) de le rajourner ; 3° que certains sujets demandent certaines réalisations ; 4° enfin que, comme cette année au Concours de Rome, si on donne un sujet de caractère instrumental, il ne faudrait point avoir la stupidité d'exiger qu'il fût traité vocalement.

Transition : toute œuvre solide (je parle toujours au point de vue des études classiques, bien entendu) procède directement du plan de la fugue, comment et pourquoi ? Étude des formes.

Je dois limiter mon sujet : aussi, ne parlerai-je que du quatuor à cordes et de la symphonie, les deux magnifiques formes de la musique pure ; l'autre suivrait, celle qui, comme dit Rousseau, met un œil dans l'oreille, parfaite définition du poème symphonique et de la musique à programme.

Origine du quatuor à cordes ; intérêt de la réunion de ces quatre temps, allegro, scherzo, adagio, finale ; étude de la construction.

Quatuors de Haydn, Mozart, Beethoven qui, lui, demanderait une longue attention. Schumann : différence de compréhension, de construction, de musique, et, surtout, évolution très particulière de l'idée, apparition de l'*intimité*, en musique, de ce qu'il appelait *Intimität*. Puis, — le Conservatoire est une florissante pépinière de virtuoses — exécution, dans les classes, d'un quatuor de chacun de ces maîtres. Puis, pourquoi pas ? Quittant Schumann, on irait faire une incursion dans les quatuors si charmants et si neufs de Borodine, de Rimsky et de Glazounov. De Russie, revenez en France et, avec un sentiment de joie, même d'orgueil, plongez-vous dans les deux quatuors de Gabriel Fauré et dans le quatuor à cordes de Claude Debussy. — Dieux ! J'ai blasphémé ! — Je ne me repens point, car, vraiment, ayant chez soi deux musiciens de génie, c'est une honte, ô professeurs, de ne point les faire connaître à vos élèves ! — Qu'importe la façon d'écrire, qu'importe de voir briser les vieux moules, si la musique y trouve son compte ?

Quoi ? Que dites-vous ? — La Tradition, monsieur, la Tradition ! — ô Bidoisons immortels ! Mettez un bœuf sur votre langue. Il n'y a pas de tradition, mais, seulement, des œuvres bonnes ou mauvaises, des œuvres enfermant dans des formes adoptées des idées nouvelles et vivantes ! Allez jusqu'au bout. Si vous m'êtes exécrables, ô Bidoisons ! ce n'est point pour avoir sifflé

Wagner, Franck, Fauré, Debussy. C'est parce qu'à travers les siècles, éternels comme le mal, je vous ai reconnus. Vous avez sifflé la *Passion selon saint Mathieu*, vous avez sifflé la *Symphonie en la*, vous avez sifflé la *Sonate en si bémol*, vous avez sifflé l'*Amour d'une femme*. Vous avez sifflé tout ce qui était neuf, jeune, ardent. Le fauteuil qui vous contient, le dimanche, aux Concerts du Conservatoire, c'est le même qui contenait votre aïeul, bisaïeul, trisaïeul. Il a ouï leurs hurlements, aux symphonies de Beethoven, et les vôtres, à telle œuvre d'aujourd'hui que je ne veux pas nommer ! — Et vous osez, sans effroi du ridicule, frémir d'extase maintenant, à l'audition des mêmes œuvres de Bach, Beethoven, Schumann ? Pourquoi ? Parce que, tout en continuant à n'y comprendre goutte, car la jeunesse est éternelle, vous êtes arrivés à vous rendre familiers à elles (la réciproque est fautive) et à les écouter sans les entendre.

L'étude de la symphonie peut être à peu près la même que l'étude du quatuor. N'est-elle pas, en somme, un quatuor développé ? — Ici, apparaîtrait l'étude de l'instrumentation et de l'orchestration, deux sciences qui ne peuvent guère s'acquérir dans les livres. A propos de livres, la comparaison serait instructive (dans une sorte de parenthèse brève) de ces trois traités, Gevaert, Berlioz et Ch. M. Widor. Amusez-vous, en passant, du chapitre de la fugue, dans Berlioz, qui, toute sa vie, a essayé de l'employer, sans y jamais parvenir heureusement. Mais vous connaissez le tempérament de ce musicien : elle lui résistait, il l'a violée ! — Comment, donc, apprendre l'instrumentation ? Tout simplement, et c'est, m'a-t-on dit, la façon intelligente et pratique dont procède M. Widor. Il introduit, dans sa classe, un violoniste, un flûtiste, un trombone, ... etc., qui exécute des traits, file des sons, montre le doigté, les passages différents de sonorité, tout, enfin, ce qui convient ou ne convient pas à l'instrument. C'est là, me semble-t-il, une vraie méthode. — Chaque instrument connu séparément, on les réunit dans l'étude de l'orchestration. Au point de vue matériel, les difficultés surgissent. Mais, puisque l'Opéra et l'Opéra-Comique offrent aux élèves du Conservatoire, surtout aux chanteurs, une loge, ne peut-on obtenir des Concerts Lamoureux et Colonne pareille faveur spécialement accordée aux élèves de composition ? Car, le programme du concert affiché bien à l'avance, le professeur peut expliquer, commenter, disséquer les œuvres inscrites. Il préparerait les oreilles de ses élèves. Puis, le lendemain, ces derniers apportent, au cours, leurs notes, leurs surprises sonores, leur compréhension ou leur doute. Inutile d'insister sur le bienfait immédiat de cet exercice. Tout cela n'est point de la théorie ; mais une union profonde de la théorie et de la pratique. — Prendre une *romance sans paroles* de Mendelssohn, et la transcrire aux instruments, est-ce apprendre l'orchestration ? Cette œuvre n'a point été « pensée » pour l'orchestre ; il faut, pour réussir ce travail, une endurance, un métier, une expérience de vieillard. — Résultat nul — et quel terme de comparaison présente-t-il ? Aucun. Faites orchestrer l'andante d'une symphonie de Mozart ou de Beethoven, et comparant les deux réalisations, vous

pourrez montrer ce qu'ils ont écrit, eux, les maîtres et ce qu'ont tenté les élèves.

La classe de composition abrite parfois vingt musiciens ! Il est évident que, pendant deux heures, durée des classes, le professeur ne peut les corriger tous. Si donc, au lieu d'apporter, tous, un travail différent, et parfois indifférent, on leur imposait un temps de symphonie, un andante, une fantaisie, etc., tous, sans exception, pourraient profiter de la critique du maître et des défauts ou des qualités du camarade. Puis, j'y reviens, si l'on veut fournir une éducation sérieuse et complète, il faut bien montrer l'évolution orchestrale de Bach à tous les modernes. Car, enfin ! il y a eu un moment où, sous l'influence générale d'un homme, l'orchestre s'est trouvé ou modifié ou enrichi. De même que de Chopin et de Schumann date, pour ainsi dire, l'âme musicale moderne, de même, il est clair que Liszt, Berlioz, Wagner ont parlé une langue orchestrale nouvelle, qu'ont apprise et parlée tous les musiciens russes et toute l'école actuelle. Le professeur sentirait-il le fagot, s'il poussait son étude plus loin que Mendelssohn ? L'entrée du Conservatoire est-elle réservée aux seuls morts, comme le Louvre ?

Quoi qu'on fasse, les jeunes musiciens se porteront, involontairement, vers la musique nouvelle, et vers ceux qui leur donnent l'impression joyeuse de sonorités inattendues. « Nous sommes les gens de maintenant, disait Molière » : vivons donc avec les gens de maintenant et non toujours avec les morts. Ce qui est passé est passé. Quel homme de vingt ans serait assez abandonné des dieux pour n'avoir point ses yeux fixés en avant ? Si, par malheur, il se retourne trop longtemps, qu'il soit aussitôt changé en statue de sel.

\*\*\*

Revenons au Concours de Rome.

M. Roger Ducasse critique ici la constitution du Jury de l'Institut, puis il revient au concours lui-même :

Que l'Institut n'ait point la faiblesse de croire que les concurrents, je parle des mieux doués, attachent une importance à ce concours, et s'y livrent consciencieusement. Oyez plutôt.

Examen d'essai, fugue et chœur. Pour la fugue, pas de supercherie possible. Mais, pour le chœur... Durant les années de préparation, on en écrit un certain nombre et avec certains caractères. Chœur des quatre saisons, chœurs de jour ou de nuit. Prière, Marche funèbre ou danse. Et, messieurs, on vous en recolle toujours un. En 1901, le chœur chantait :

*Tout est joie et tout est lumière.*

Un concurrent, non des moindres, avait, dans l'année, écrit un nocturne charmant. Honnête et inquiet, il n'osait appliquer, sur cette musique de nuit, les paroles ensoleillées. Je l'engageai fortement à ne tenir aucun compte d'aussi enfantines craintes. Il le fit et s'en trouva fort bien. Car, au jour du jugement, sa musique fut déclarée la seule qui fût dans le sentiment exigé. Ce fut, pour nous deux, une exquisite douceur. Voilà pour le chœur, voici pour la cantate. En

revêtant de musique ces adorables poèmes, un musicien se croirait perdu, s'il consentait à donner à son texte une idée vraiment musicale et venue de son cœur. Il cherche des mélodies faciles, de l'opérette, s'amuse lui-même de la farce qu'il écrit, sait où « piper » le jury, arrange la chute de sa phrase, et, avec une expérience honteuse pour cette noble institution, précise le moment où il fera tomber ces messieurs en extase. — Au fond, c'est une très habile mystification qui, chez les plus malins, alimente leur rire pour toute l'existence. Cela serait-il possible avec un programme chaque année différent? — Oui, mais, s'il s'agissait de musique pure, les graveurs, peintres, sculpteurs n'y verraient rien et ne reviendraient plus. Or, un texte éclaire leur lanterne; puis, il y a des hommes et des femmes qui chantent, les uns bien, les autres mal, ce qui aide, comme chacun voit, à la justice du jugement. Et puis, c'est eux qui parlent, la musique qui n'est pas sur des paroles, que cela veut-il dire? — Évidemment!

Ce même Concours de Rome exulte, avec un cruauté païenne, l'ignorance littéraire du musicien, qui, pareille au tonneau des quarante-neuf filles de Danaüs, est sans fond. Mais, n'objecte-t-on, avec le temps que demandent les études musicales, comment voulez-vous que le musicien obtienne, la même année, le Prix de Rome et l'agrégation des Lettres? *Bone Deus!* Qui demande cela? Qu'il sache au moins sa langue, qu'il ait quelque leur de tout, et, le pauvre garçon! qu'il n'aille point prendre le Pirée pour un nom d'homme. D'ailleurs, il n'est point tout à fait responsable de sa sottise; son mal vient de plus loin.

Il est, de par le monde, deux catégories de pères de famille: l'une comprend ceux qui, ayant des enfants voués à l'art, les encouragent, et l'autre, ceux qui les en détournent. J'en vois même une troisième, la catégorie des pères qui s'en moquent. Mais, cette façon d'agir, en n'agissant pas, constitue le péché d'indifférence, le seul, dit la théologie, qui, au jour suprême, trouvera un juge inflexible.

Occupons-nous de ceux dont l'encouragement enthousiaste arrive, parfois, au résultat fâcheux que je vais dire.

Confiants dans la vocation de leur fils, après avoir peut-être sacrifié une génisse immaculée à Euterpe, que font-ils? Dès l'âge où l'enfant commence à ne pas avoir de raison, on ne lui parle pas de musique. Toute étude primaire ou secondaire est méprisée:

*Il sait lire, écrire et compter!*

*Ah! c'est vraiment un talent rare.*

Ainsi, que voit-on? Un homme de vingt-cinq ans (je ne raille pas) se présente au concours de Rome. Cette année, la cantate narrait, moins bêtement, l'amour de Diane et d'Endymion. Jamais ces deux noms n'avaient ému son oreille. Quelle anxiété! Endymion?... Il ou elle? — Quelques années plus tard, le texte du chœur exigé à l'examen d'élimination, chantant la gloire de l'été, parlait de la canticule. Jamais, dans les classes de solfège, contrepoint, composition, ce mot, lacune étrange! n'avait été prononcé. Que faire? On n'a pas de dictionnaire français au Conservatoire. Le concurrent ignorant, interroge un camarade (il était Marseillais

ou Toulousain, je pense). Grave et réduit, celui-ci annonce qu'en latin *canis* veut dire *chien*, *caniculus*, toutou: il était donc évident qu'il fallait écrire une danse de ces petits animaux au soleil. Si cette danse a été écrite, ce jeune homme a sûrement été reçu premier. — Enfin, en 1900, des Indiens (c'était le sujet du chœur) au visage grave et qui ne rit jamais, assis en cercle, rythmement, au son des tambourins, les pas légers d'une danseuse. Tout à coup, une abeille se glisse dans son sein, excite la bayadère, qui, tout en dansant sur le mode mineur, essaie de chasser la mouche indiscreète. Un des concurrents avait eu une idée vraiment prodigieuse. Dès que l'abeille pénétrait dans le sein de la ballerine, tout le chœur de ces gens sévères se mettait à pouffer de rire: Ah! Ah! Ah! — On n'était plus dans l'Inde, on était au Moulin-Rouge!

Le jury pouffe comme un Indien, crie au génie, et, tout réchauffé par ce rire polisson, nomme premier le candidat et lui décerne, un mois plus tard, le Grand Prix de Rome!

Je manquerais de charité, en insistant; du reste, ce manque total d'instruction, on le remarque non seulement dans les classes de composition, mais même dans les classes de piano. — Tous les grands musiciens ont écrit, pour cet instrument, des œuvres admirables. Du *clavecin bien tempéré* aux œuvres modernes, le piano interprète tout.

Or, quelle peut être l'interprétation, si on la réduit à la simple perfection des traits de virtuosité? Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt, n'ont point la même âme; leurs œuvres ne sont point écrites sous la même impression. Si donc vous ignorez le sentiment qui les a fait naître, comment pouvez-vous les comprendre et les traduire? Savez-vous quelles différences, quelle analogie existent entre l'*Appassionata* et l'*Opus 106*? Entre les sonates en *si bémol mineur* et *si mineur* de Chopin? A quelle époque et à quelle phase morale de la vie de ces deux génies elles appartiennent? La douleur a accompagné l'existence de Beethoven, de Chopin, de Schumann; mais cette douleur n'est jamais la même.

Vous pouvez, ô pianistes, le deviner; autant vous le dire. Vous jouiez, cette année, la *Quatrième Ballade*. Eh! bien, tous, vous ignorez ce qu'est une ballade, et votre ignorance se voyait comme on voit la lumière. Aussi, pas un de vous, excepté toutefois le premier (mais je sais que « quelqu'un lui avait dit quelque chose ») qui ait animé son interprétation de la vie de cette œuvre merveilleuse. Rentrées subtiles, grâces alanguies du thème enjolivé, arrêt brusque avant l'arrivée mystérieuse des accords qui précèdent le trait final (trait mélodique et non purement pianistique), rien de tout cela n'a été mis en valeur, et, en moi-même, je m'ébahissais, stupide, du génie de ce musicien, qui permettait d'écouter vingt fois la même œuvre et incomprise!

Il ressort de tout cela qu'une classe nouvelle s'impose, une classe de français et de littérature appliquée, si j'ose dire, où, chaque semaine, un littérateur musicien viendrait, pendant quelques heures, parler à ces jeunes Français de la langue française et expliquer la transposition des genres, d'un art dans l'autre. Il dirait, aux élèves compositeurs et pianistes, la vie de ceux

qu'ils interprètent et les rapports de la vie, de ses phases et des œuvres.

Ignore-t-on le séjour douloureux de Chopin dans le Midi, et tout ce que nous lui devons? Schumann n'a-t-il pas raconté que son *Concerto* en *la* était né des luttes tendres que lui avait coûtées Clara? Et la grâce de Mozart, et la violence profane de Beethoven, et la sérénité plus qu'humaine du divin Bach? — Cette classe serait une classe d'humanités musicales, tout simplement.

L'heure serait venue d'étudier, tout entier, l'opéra et le drame lyrique. Il est probable que nous ne verrions plus ces opéras, jamais pensés, jamais construits, qui, en réalité, ne sont que des improvisations maladroites, de longues cantates, résultat du concours de Rome, dont, en résumé, l'institution est caduque, puisque l'art a marché depuis les premiers règlements des concours. Sans aborder la question, fertile en discussion, de la priorité de la musique symphonique sur la musique dramatique, il semble qu'on a trop oublié que l'Art n'a pas besoin de rouge sur les lèvres, de bleu gras sous les yeux, de rampe, de décors et de jeux de lumière.

Y aurait-il quelque chose de changé en France, parce que le Concours de Rome varierait sa formule? Je ne le crois pas et cela pourrait aller sans cataclysme. Mais, il faudrait que des voix écoutées établissent de judicieux rapports, que des gens d'une expérience plus âgée, passent tous les arguments. Alors, peut-être, les hommes de mérite qui veillent aux destinées de l'Art français se soumettraient-ils à ces raisons et à ces arguments, incapables d'être mis en éveil par cet article qu'ils ne liront point.

Roger DUCASSE.



Nous reprendrons, à partir du 15 octobre, à titre de propagande une série d'abonnements gratuits de 3 mois. — Ceux de nos abonnés qui voudraient en faire profiter leurs amis confrères ou élèves, sont priés de nous faire parvenir au plus tôt leurs noms et adresse.



### Un nouveau livre de JEAN HURÉ

Comme suite et conséquence à sa série d'articles sur les *Dogmes musicaux* (qui, réunis en volume, paraîtront incessamment), M. Jean Huré a commencé un nouvel ouvrage intitulé *LES LOIS NATURELLES DE LA MUSIQUE*.

Cet ouvrage comprendra trois livres: 1<sup>o</sup> *L'Art de comprendre*. 2<sup>o</sup> *L'Art d'écrire et de composer*. 3<sup>o</sup> *L'Art d'exécuter*.

Nous publierons dans le numéro du 15 octobre le premier chapitre du premier livre intitulé: *Comprendre la musique*.

Ajoutons que Jean Huré a terminé ces vacances un *Quintette* pour piano et cordes, une méthode de piano, et qu'il a en chantier différentes autres œuvres importantes.