

ancienne forme, les expositions doivent être continuées sous une forme nouvelle ».

Tous ces arguments pourraient être repris avec une nouvelle force après la grande manifestation de 1900. On voit donc que les considérations générales que nous avons développées dans le numéro du *Monde Musical* du 15 Novembre au sujet de la *Clôture* ne sont pas des idées neuves puisque nous en retrouvons l'origine dès 1867.

En 1878, le Jury était composé de MM. Liszt, Gevaert, Hanslick, Berend (Et.-Unis), Stainer (Angleterre) Sedano (Espagne), Hegard (Suisse), Thibouville-Lamy, Chouquet, Armingaud, Reber, Vervoitte et Bord (France).

Une seule grande médaille fut décernée ainsi que 24 médailles d'or, 87 médailles d'argent, 120 médailles de bronze et 73 mentions honorables, soit un total de 305 récompenses.

En 1889, le jury était présidé par Ambr. Thomas, avec M. Mahillon comme vice-président et M. Thibouville-Lamy rapporteur.

Les autres membres étaient : MM. Gand (de la maison Gand et Bernardel frères), Dickinson (Etats-Unis) Clarke (Angleterre) Gavioli (Italie) Arnold (Suisse) Hlavac (Russie) Cavaillé-Coll, Lecomte, Ruch, Decombes, Dumoustier de Frétilly, et Salvayre (France). Quatre Grands prix furent décernés aux maisons Erard, Evette, Mustel, et Pleyel-Wolff, 32 médailles d'or, 77 médailles d'argent, 79 médailles de bronze et 52 mentions honorables. Le total des récompenses était descendu à 244.

C'est en 1900 que les récompenses ont été les plus nombreuses puisque le Jury a accordé 24 Grands prix, 52 médailles d'or, 95 médailles d'argent, 89 médailles de bronze et 55 mentions honorables ce qui forme un total de 315 récompenses.

La *Schola Cantorum* vient de s'installer à Paris dans un nouveau local situé rue Saint-Jacques. A cette occasion, M. Vincent d'Indy, directeur de l'enseignement musical de cette école, a prononcé un discours des plus intéressants que nous sommes heureux de pouvoir publier :

UNE ÉCOLE D'ART

répondant aux besoins modernes

Par M. Vincent d'Indy

MESDAMES, MESSIEURS, MES CHERS AMIS,

L'Art n'est pas un métier.

Une école d'art ne peut pas, ne doit pas être une école professionnelle.

Telle est la vérité qu'en inaugurant cette nouvelle section d'enseignement de notre *Schola cantorum* je tiens à développer devant vous.

Il faudrait bien se garder de croire, en effet, que pour être musicien il suffise de savoir jouer, même très bien, d'un instrument ou de pouvoir écrire très correctement une fugue ou une cantate ; ces études font évidemment partie de l'enseignement musical, mais elles ne constituent point l'art ; j'oserai même dire que pour celui qui s'arrête à ce degré d'instruction sans chercher l'art véritable, les connaissances acquises deviennent funestes et d'autant plus pernicieuses qu'il s'imagine être suffisamment armé pour produire ou interpréter de grandes œuvres.

C'est en raison de cette regrettable équivoque dans la foule, toujours croissante, des professionnels, il en est malheureusement beaucoup, même doués d'un certain talent, qui ne sont pas, qui ne seront jamais artistes.

Au cours de ma carrière il m'est arrivé parfois d'observer l'effet produit sur une salle de concert ou de théâtre par l'audition d'une belle œuvre et j'ai pu constater avec une certaine stupéfaction, je l'avoue, que le *bon public*, celui qui est susceptible d'émotion en face d'un chef-d'œuvre, se di-

visé en auditeurs ayant la connaissance approfondie de l'art — c'est le très petit nombre — et en assistants, ceux-là fort nombreux, totalement dépourvus de science et juchés d'ordinaire aux places à bon marché, mais se laissant simplement, naïvement, sincèrement aller à leur impression ; quant au *mauvais public*, celui qui ratiocine sur l'œuvre sans savoir même l'écouter, il ne se compose que d'une seule catégorie d'individus, *les gens qui ont appris l'harmonie*. Ceux-ci n'étant point assez naïfs, parce qu'ils se croient savants, pour se laisser impressionner et n'étant pas assez savants pour juger sainement, ne sont capables ni de sentir ni de comprendre.

Il en est des étudiants en musique comme des publics ; ceux qui s'en tiennent à l'acquisition du seul métier ont bien des chances pour rester des êtres inutiles, je dirai même nuisibles au progrès de la musique. Que le ciel nous préserve des demi-artistes comme des demi-savants ; il vaudrait mieux pour eux... et pour l'art, qu'ils ne fussent jamais nés !

Mais, hélas, cette race tend à devenir légion et, depuis le compositeur Adolphe Adam avouant à ses élèves que la musique ne procurait à son esprit aucune jouissance et qu'il n'en composait que parce qu'on ne lui avait pas appris à faire autre chose, jusqu'à un célèbre ténor jugeant *ex professo* de la valeur d'une partition d'après la fréquence des *si bémol*, beaucoup usurpent le noble nom d'artiste qui aurait fait bien meilleure figure sous les espèces d'un employé de banque, d'un homme politique ou d'un commis voyageur en vins de Bordeaux.

C'est cette production périodique de non-valeurs que la *Schola cantorum* tient à éviter à tous prix et, puisqu'on a bien voulu m'y confier la direction de la section d'enseignement, qu'on me permette de dire ici quelle serait ma conception d'une école d'art idéale.

Lorsque j'avais tout à l'heure que l'art n'est pas un métier, loin de moi l'opinion, encore répandue chez quelques gens du monde, que l'inspiration suffit à tout et que l'homme inspiré n'a nul besoin d'apprendre la composition ou l'exécution.

Il y a dans l'art une partie métier qu'il est nécessaire, qu'il est indispensable de posséder à fond lorsqu'on se croit appelé à la carrière artistique. Tout instrumentiste, tout chanteur, tout compositeur doit, avant toutes choses, se rendre maître de son instrument, de sa voix, de son écriture musicale ; j'indiquerai tout à l'heure la méthode que je crois devoir être employée à cette fin. Mais lorsqu'on en est arrivé là, lorsqu'on est capable de se tirer sans accroc de concertos émaillés des traits les plus scabreux, de voltiger avec succès au travers des vocalises les plus compliquées, d'aligner d'une façon congrue les contrepoints les plus sévères et même de mettre sur pied une fugue correcte, il faudrait bien se garder de croire que c'est là le terme de l'éducation et que pour avoir surmonté, souvent avec peine, toutes ces difficultés, on soit devenu un artiste consommé ; c'est précisément le contraire et si l'on s'arrête à ce point, qui n'est à proprement parler, qu'à moitié route, on risque, neuf fois sur dix, de rester toute sa vie un demi-savant, partant un médiocre. Ces premières études nécessaires qui ne sont autre chose que l'équivalent des mouvements d'assouplissement dans l'exercice militaire, seront classés dans l'école dont je parle sous la rubrique : *Enseignement du premier degré*.

Mais, là où finit le métier, l'art commence.

Et c'est alors que la tâche des professeurs sera, non plus d'exercer les doigts, le larynx, l'écriture des élèves de façon à leur rendre familier l'outil qu'ils auront à manier, mais de former leur esprit, leur intelligence, leur cœur, afin que cet outil soit

employé à une besogne saine et élevée et que le métier acquis puisse ainsi contribuer à la grandeur et au développement de l'art musical.

Ne nous y trompons point ; mes chers amis, ce que nous devons chercher dans nos travaux d'art, ce n'est pas le profit, laissons ce négoce aux trop nombreux sémite qui encombrant la musique depuis que celle-ci est susceptible de devenir une affaire ; ce n'est pas même la gloire personnelle, résultat éphémère et sans portée ; non, nous devons viser plus haut, nous devons voir plus loin ; le véritable but de l'art est d'enseigner, d'élever graduellement l'esprit de l'humanité, de servir, en un mot, dans le sens du sublime « *dienen* » que Wagner met dans la bouche de Kundry repentante au troisième acte de *Parsifal*.

Et je ne crois pas qu'il existe au monde une mission plus belle, plus grande, plus reconfortante que celle de l'artiste comprenant de cette façon le rôle qu'il est appelé à jouer ici bas.

Ce sera donc non seulement une instruction artistique, mais encore une véritable éducation spirituelle que les élèves auront à recevoir dans cette seconde phase, la plus importante de leurs études.

Tel sera le but de l'enseignement du second degré que je qualifierai : enseignement artistique, par opposition aux travaux purement techniques du premier degré.

Mais pour atteindre ce but il est indispensable que ces deux sortes d'enseignement soient données d'une manière logique ! J'en arrive donc à la méthode qui me semble la meilleure et la plus pratique pour obtenir le résultat désiré.

L'art, dans sa marche à travers les âges peut être ramené à la théorie du *microcosme*. Comme le monde, comme les peuples, comme les civilisations, comme l'homme lui-même, il traverse de successives périodes de jeunesse, de maturité, de vieillesse, mais il ne meurt jamais et se renouvelle perpétuellement. Ce n'est pas un cercle fermé, mais une spirale qui monte toujours et toujours progresse.

Adaptant ce même système microcosmique à l'organisation de mon école idéale, je prétends faire suivre aux élèves la même marche que l'art a suivie, en sorte que, subissant eux-mêmes en leur période d'étude les transformations subies par la musique à travers les siècles, ils en sortiront d'autant mieux armés pour le combat moderne qu'ils auront vécu pour ainsi dire de la vie et de l'art et se seront assimilés dans leur ordre naturel les formes qui se sont logiquement succédées dans les diverses époques du développement artistique.

Ce système devra être appliqué d'une façon générale aussi bien aux jeunes gens qui se destinent à la carrière de compositeur qu'aux chanteurs et aux instrumentistes, car il sera tout aussi profitable à ceux-ci de savoir chanter convenablement une mélodie liturgique ou de pouvoir jouer dans le style qui convient une sonate de Corelli qu'aux compositeurs d'étudier la structure d'un motet ou d'une suite ; et cette éducation méthodique aura, de plus, l'avantage de faire passer en revue aux élèves toutes les belles œuvres anciennes et modernes qu'il leur importe de connaître, d'éveiller conséquemment en eux des sentiments d'amour, d'admiration, d'enthousiasme pour les hautes manifestations de l'esprit humain et d'élever leur âme fortifiée par cette saine et substantielle nourriture jusqu'aux sommets de la philosophie de l'art.

Qu'on me permette de faire ici l'exposé du plan d'études que je propose, supposant, bien entendu, les élèves amplement instruits de la théorie musicale et du solfège.

CHANTEURS

Enseignement du premier degré

Délimitation de la voix. — Pose de la voix. — Gymnastique et assouplissement. — Exercices d'art.

ticulation. — Exercices de diction. — Exercices de déclamation. — Exercices de rythme. — Notions de chant grégorien. — Étude des vocalises de Bach et Haendel. — Étude de passages de chant italien du XVIII^e siècle, propres à développer la gymnastique de la voix. — Étude de divers airs de l'école italienne du XIX^e siècle.

Enseignement du second degré

Étude complète du chant grégorien. — Étude du style polyphonique vocal. (Chant palestrinien). — Choix gradué de morceaux du style récitatif et du style représentatif. Récits de Carissimi, de Schütz, de Monteverde, de Caccini et des compositeurs italiens de la haute époque. — Choix d'airs de Bach. Passions et cantates. — Choix d'airs de l'opéra français. Lully, Destouches, Rameau, Gluck, Monsigny, Grétry, Méhul, Spontini, Boieldieu. — Notions sommaires de morceaux de l'opéra italien du XIX^e siècle et de scènes d'opéra français de l'époque judaïque. — Étude du chant dramatique moderne. Explication de ses principes et de leur application. — Choix de scènes de Mozart, Beethoven, Weber et Richard Wagner. — Histoire du style vocal. — Participation au cours d'ensemble choral.

INSTRUMENTISTES

Enseignement du premier degré

Principes et doigté. — Gymnastique et assouplissement (exercices et études). — Exercices de rythme. — Étude graduée de passages tirés des parties d'orchestre d'œuvres symphoniques, depuis Bach jusqu'à l'époque moderne. — Étude de concertos sans valeur musicale, écrits spécialement pour approfondir la technique de l'instrument.

Enseignement du second degré

Étude méthodique et chronologique des œuvres importantes écrites pour l'instrument depuis son apparition jusqu'à l'époque moderne. — Étude des divers styles afférant aux diverses époques et aux différentes formes. Explication de la raison d'être du style. — Histoire des compositeurs ayant écrit pour l'instrument et de leurs œuvres. — Histoire de l'instrument, de ses transformations et de ses développements successifs. — Notions de fabrication. — Notions de chant grégorien et palestrinien. — Notions élémentaires de l'harmonie, du contrepoint et des formes de composition pouvant s'appliquer aux œuvres écrites pour l'instrument. — Participation aux cours d'application d'orchestre, de musique de chambre et d'accompagnement. — Participation au cours d'ensemble choral.

COMPOSITEURS

Enseignement du premier degré

Cours complet d'harmonie. — Cours complet de contrepoint. — Étude du chant grégorien. — Participation au cours d'ensemble choral.

Enseignement du second degré

PREMIER COURS

Théorie. — Considérations sur l'art. — Le rythme. — La mélodie. — Histoire de la notation. — Étude de la monodie médiévale et de ses formes. — Histoire de l'harmonie (théorie moderne). — L'expression, la tonalité. — Étude des formes de l'époque harmonique, de Josquin de Près à H. Schütz (le style palestrinien). — Les formes du Motet.

Pratique. — Analyses mélodiques. — Composition de monodies. — Écriture du Choral varié. — Analyse de Motets. — Composition d'un Motet.

DEUXIÈME COURS

Théorie. — Première partie : Naissance du genre symphonique. — Histoire de la Fugue et du Canon. — Les formes de la Fugue et du Canon. — Histoire de la Suite. D. Scarlatti, Rameau, Bach. — Les formes de la Suite instrumentale. — Histoire de la Sonate avant Beethoven. — Les formes anciennes de la Sonate italienne. Corelli, etc. — La forme-sonate depuis Ph.-Emm. Bach. La forme-sonate chez Haydn, Mozart et Rust. — Étude de la forme-

sonate déterminée par Beethoven. — L'idée, le développement, la modulation, les lois tonales.

Pratique. — Étude approfondie de la Fugue. — Composition de fugues vocales et instrumentales. — Composition d'une Suite pour un instrument. — Analyse de sonates, forme ancienne.

Deuxième partie : La Sonate depuis Beethoven. — Étude historique et esthétique de toutes les sonates de Beethoven. — La Sonate moderne et les diverses modifications de sa forme. Weber, Schubert, Chopin, Schumann, Brahms, Grieg, Franck, Saint-Saëns, Fauré. — La forme cyclique dans la Sonate moderne.

Pratique. — Analyse de sonates de Beethoven. — Analyse de sonates modernes. — Composition d'une Sonate.

TROISIÈME COURS

Théorie. — Première partie : Histoire du Concert. — Les formes du Concert et du Concerto. — L'orchestre. Étude historique et théorique. — L'instrumentation. Principes théoriques. — Histoire de la Symphonie depuis Haydn jusqu'à l'époque moderne. — Les formes de la Symphonie. — Étude historique et esthétique des neuf symphonies de Beethoven. La forme cyclique dans la symphonie moderne.

Pratique. — Analyse de Concerto. Analyse de symphonies.

Deuxième partie : Histoire de la musique de chambre. — Les formes de la musique de chambre. — Le Quatuor à cordes. — Étude historique et esthétique des quatuors de Beethoven. — La forme cyclique dans le Quatuor moderne depuis Beethoven (le quatuor de C. Franck). — Histoire de la Variation (la variation amplificatrice des chorals de Bach et des quatuors de Beethoven). — Histoire de la Fantaisie (Ph.-Emm. Bach, les Fantaisies de Beethoven). — Histoire de l'Ouverture. — Les formes de l'Ouverture italienne, française et allemande. — Histoire du Poème symphonique. — Les formes du poème symphonique depuis le poème vocal jusqu'à Berlioz, Liszt et l'époque moderne.

Pratique. — Analyse de Quatuors. — Analyse de pièces variées. — Analyse d'ouvertures. — Analyse de poèmes symphoniques. — Composition d'une pièce dans la forme symphonique pour musique de chambre ou orchestre. La forme au choix de l'élève.

QUATRIÈME COURS

Théorie. — Première partie : Histoire du genre dramatique. — Le Madrigal dramatique. — Les trois époques de l'Opéra italien, de Monteverde à l'École de Naples. — Les trois époques de l'Opéra français, de Lully à Gounod (Rameau, Gluck, l'opéra comique, la période judaïque). — L'italianisme cosmopolite. — L'opéra allemand, de l'école de Hambourg à Richard Wagner.

Pratique. — Cours pratique d'orchestration. — L'orchestre symphonique et l'orchestre dramatique. — Étude de l'art du chef d'orchestre. — Étude pratique de direction.

Deuxième partie. — Les formes dramatiques depuis l'opéra italien du XVII^e siècle jusqu'à Richard Wagner. — Étude des œuvres wagnériennes au point de vue de la forme et de la construction. — Principes de composition du drame moderne. — L'oratorio sacré. — Étude historique. — Les formes de l'Oratorio, de Carissimi à Bach et Beethoven (la Messe en ré). — L'Oratorio profane. Étude historique. — Les formes de la symphonie dramatique moderne. Berlioz, Liszt, Franck. — Histoire du Lied. — Les formes du Lied.

Pratique. — Composition d'un drame ou de scènes dramatiques. — Composition d'un oratorio sacré ou profane. — Composition de lieder.

Tel est, Mesdames et Messieurs, le programme d'études de mon école idéale. Je ne compte point que la présente année voie encore notre *Schola* le

réaliser pleinement, mais j'ai assez de confiance en la valeur de nos professeurs et en la bonne volonté de nos élèves pour augurer qu'ils s'en rapprocheront autant que possible, parce que tous ici, je le sais, sont ou seront animés de la grande foi artistique.

Grâce à ce système d'enseignement, les élèves, une fois le métier appris, auront été à même d'étudier leur art au triple point de vue de l'histoire, de l'esthétique et de l'application pratique, et leur esprit sera suffisamment nourri, orné et fortifié pour qu'ils puissent ensuite parfaire d'eux-mêmes leur éducation dans un sens véritablement droit et profitable à leur carrière.

Et nous ne serons pas exposés, comme au temps de ma jeunesse, à voir un compositeur prendre le créateur de l'oratorio, Animuccia, pour une femme aimable ou à entendre un prix de Rome, à l'audition des premières mesures de l'Allegretto de la Symphonie en *la*, s'écrier sérieusement : « Tiens, c'est joli, ça ! Ça doit être de Saint-Saëns ! »

On remarquera de plus que tous, chanteurs et instrumentistes aussi bien que compositeurs, seront tenus d'étudier de façon plus ou moins approfondie et au moins de connaître le chant grégorien, les mélodies liturgiques médiévales et les œuvres religieuses de l'époque de la polyphonie vocale ; c'est que j'estime que nul artiste n'a le droit d'ignorer le mode de formation de son art, et, comme il est absolument avéré que le principe de tout art, aussi bien de la peinture et de l'architecture que de la musique, est d'ordre religieux, les élèves n'auront rien à perdre et tout à gagner dans la fréquentation des belles œuvres de ces époques de croyance dont l'ensemble sera pour leur esprit comme la souche primitive sur laquelle viendront plus tard se greffer les rameaux de l'art social moderne. Une autre mesure générale est l'obligation pour tous les élèves, sans distinction, qu'ils soient doués ou non au point de vue vocal, de faire partie du cours d'application chorale qui leur permettra de connaître par la pratique les œuvres dont je viens de parler. Cette mesure n'est, du reste, pas une innovation, elle est appliquée couramment et depuis longtemps dans tous les conservatoires de l'étranger. Enfin, la création d'un cours spécial de direction d'orchestre, cours qui n'existe pas en France, que je sache, aura pour résultat, je l'espère du moins, de fonder chez nous une pépinière de chefs d'orchestre munis d'une solide éducation musicale et qui pourront être appelés à relever le niveau artistique des sociétés de province, si inutiles à l'heure actuelle parce que presque toujours mal dirigées. Quant aux élèves compositeurs, il leur sera donné de faire une étude complète des formes de composition, aussi bien dans l'ordre symphonique que dans l'ordre dramatique, étude qui les mettra à même de s'assimiler, d'analyser et de juger avec fruit et compétence toutes les productions musicales, tant classiques que modernes.

Qu'on me permette, à ce propos, de relever en passant une objection spécieuse qui m'a été faite à plusieurs reprises, même par des artistes de talent : « A la lecture des œuvres d'autrui, me disait-on, le compositeur risque de perdre ou du moins d'atténuer sa propre personnalité. » Mais d'abord, il faut admettre que ce qu'on nomme la personnalité fut vraiment une denrée bien fragile pour courir le risque de se casser ou de se détériorer au moindre contact ; ensuite, qu'est-ce donc que cette fameuse personnalité, sinon l'expression sincère du sentiment humain par des moyens artistiques, et comment ce sentiment serait-il effacé par l'acquisition de connaissances qui ne peuvent au contraire que contribuer à l'élévation de l'esprit par le développement de la notion du beau ?

Au surplus, celui qui s'hypnotise en la recherche exclusive de l'originalité risque fort de ne la point

Clavier muet durcisseur breveté s. g. d. g.

LE SAMUD Chez tous les marchands de pianos et de musique de Paris et des Départements et chez M. L. PINET, seul concessionnaire, 66, Cours de Vincennes, Paris

rencontrer, nous en voyons journellement des exemples. Beethoven, qui, durant toute sa première manière procéda du style de Mozart, de Clementi et des auteurs de son temps, Jean-Sébastien Bach, qui copia de sa propre main les principales œuvres de Vivaldi et des clavecinistes français, ne furent pas, ce me semble, dépourvus d'une certaine originalité...; je maintiens donc qu'il est non seulement favorable mais indispensable au développement des qualités personnelles chez l'artiste de connaître et d'étudier toutes les productions antérieures à son époque, en prenant pour modèle les admirables ouvriers d'art du moyen-âge qui ne songeaient qu'à imiter, dans leurs œuvres, les types plastiques établis pour ainsi dire dogmatiquement par leurs prédécesseurs. Ceux-là ne recherchaient point l'originalité à tous prix, ils étaient simplement et sincèrement d'accord avec leur conscience d'artiste; c'est ce qui les fit grands.

Guerre au particularisme, ce fruit malsain de la déviation protestante; tout pour le bien de tous, telle est la devise qu'élèves et professeurs à la Schola s'efforceront de mettre en pratique.

Mais, me dira-t-on, il faut cependant bien renouveler les anciennes formules. Oui, certes, et ce n'est pas moi qui chercherai à refréner les généreux élans vers la marche en avant. Comment donc doit s'opérer cette rénovation, pour être féconde?

Il est indéniable que le désir de l'originalité quand même, s'il n'est point appuyé sur des bases sérieuses, ne peut qu'aboutir à des formules destinées à vieillir encore plus vite que la cadence fin de phrase de Mozart et d'Haydn. Il existe actuellement en musique une sorte de style clinquant qui semble, en apparence, réagir contre les formes classiques, mais qu'on pourrait avec justesse comparer à ce que l'on nomme, dans l'article mobilier, le *moderne style*; c'est très joli, ça tire l'œil, mais, à regarder de près, cela manque de solidité et, tranchons le mot, c'est de la camelote. Les auteurs, pour la plupart fort bien intentionnés, qui pensent ainsi faire du neuf, ne se rendent pas compte qu'en agissant empiriquement et en marchant à l'aveuglette, ils sont bien loin de créer, comme ils le croient, un art nouveau et des formes nouvelles, précisément parce que, soit par ignorance, soit par incurie, ils ne savent ou ne veulent pas se rattacher à la chaîne logique du passé.

Cette tendance paraît être encore un dernier avatar de l'école juvénile qui retarda la marche de l'art pendant une grande partie du XIX^e siècle; les œuvres qui en émanent sont en général superficielles comme cette école, et, comme elle, destinées à périr.

Où donc irons-nous puiser la sève vivifiante qui nous donnera des formes et des formules vraiment nouvelles? Certes, la source n'en est point difficile à découvrir; n'allons pas la chercher autre part que dans l'art décoratif des plain-chantistes, dans l'art architectural de l'époque paléochrétienne, dans l'art expressif des grands italiens du XVII^e siècle. C'est là, et là seulement que nous pourrions trouver des tours mélodiques, des cadences rythmiques, des appareils harmoniques, véritablement neufs, si nous savons appliquer ces sucs nourriciers à notre esprit moderne.

C'est dans ce but que je prescris à tous les élèves de l'école l'étude attentive des antiques formes parce qu'elles seules sont susceptibles de donner à notre musique les éléments d'une nouvelle vie fondée sur des principes sûrs, sains et solides.

Et maintenant, si du domaine de l'écriture je passe à celui de la pensée, je dois vous prémunir, vous qui avez presque terminé vos études et vous qui allez les commencer, contre un danger qui n'est, en somme, que le corollaire de la tendance que je viens de signaler, je veux parler du *véritisme* en art. Sans m'appesantir sur la vilaine assonance de ce

néologisme, je ne crains pas d'affirmer que rien n'est plus faux, que rien n'est même plus *vieux-jeu* (car nous la retrouvons à toutes les basses époques de l'histoire musicale), que cette soi-disant recherche aiguë de la vérité; le rendu du *réel* n'a jamais été de l'art; ce qui produit le beau, ce n'est pas la copie servile de la nature, mais bien l'impression ressentie se magnifiant, s'idéalisant (je ne répugne point à employer ce terme) dans l'âme de l'artiste pour se réduire ensuite et se concrétiser en une œuvre.

Cette prétendue réforme ne sert en général qu'à déguiser l'ignorance ou l'impuissance de penser hautement. Les compositeurs italiens contemporains dans le sillage desquels se meuvent nos *véritistes* français (1), gagneraient aussi beaucoup à étudier de plus près leurs grands ancêtres et l'on aimerait rencontrer dans leurs œuvres, fût-ce même au simple titre d'imitation, un peu de la noblesse de style d'un Palestrina, du sentiment expressif d'un Carissimi ou d'un Monteverde, voire de la forme plastique d'un Scarlatti ou d'un Cimarosa.

Ne soyons pas *véritistes*, mes chers amis, contentons-nous d'être *vrais*. Et pour cela gardons-nous bien de viser au succès, disposition des plus néfastes pour le créateur qui l'amène fatalement soit à devenir l'homme d'une seule œuvre si son premier essai a trop bien réussi, soit à se faire l'esclave de la mode, et c'est le cas des cultivateurs du *« moderne style »* dont je parlais tout à l'heure, soit enfin à faire sciemment de mauvaise musique pour capter les suffrages d'une assistance, toutes conditions indignes de l'artiste véritable dont la mission n'est pas de suivre le public, mais de le précéder et de le guider.

C'est le respect de cette mission qui caractérise tous les grands, ceux qui ne passeront point, parce que leur art a eu une raison d'être éducatrice; c'était aussi ce qui caractérisait le maître de la moderne génération symphonique en notre pays, notre vénéré père Franck qui est, nous pouvons le dire, un peu le *grand-père* de cette *Schola cantorum* car c'est son système d'enseignement que nous nous efforcerons de continuer et d'appliquer ici.

César Franck, dont la naïve adoration pour l'art véritable, sans parler même de son génie, inspirait à tous le respect, avait su créer autour de lui une atmosphère d'amour enveloppant étroitement les disciples qui communiaient en son enseignement.

Cet amour mutuel, cet esprit d'union dont nous étions alors animés, je voudrais les voir revivre en nos élèves et le meilleur moyen pour atteindre ce but, c'est le mépris de ce qu'on nomme le succès immédiat, le succès de public.

Soyez des émules dans le travail, jamais des rivaux.

C'est la raison pour laquelle nous répudions ici le système des concours qui produit bien rarement un résultat satisfaisant, le concours n'étant le plus souvent que la consécration officielle de la médiocrité.

Vous sortirez de cette école avec un certificat constatant le point jusqu'où vous aurez poussé vos études, mais n'attendez pas de nous récompenses ou distinctions, car notre intention est de produire des artistes et non des premiers prix.

Certain que tous nos professeurs sont animés des mêmes sentiments, il me paraît banal de les remercier d'avoir bien voulu marcher à nos côtés dans cette voie de propagande artistique. Je tiens cependant à exprimer spécialement notre reconnaissance aux deux piliers (qu'ils veuillent bien me pardonner cette assimilation architecturale), aux deux piliers qui soutiennent si fermement l'édifice de la *Schola*. L'un, le grand maître moderne de l'orgue, qui sait allier à sa profonde connaissance

(1) Il convient de faire une exception en faveur de Gustave Charpentier qui est, je le crois, un sincère et un convaincu.

des anciens une saine et large appréciation des productions modernes, l'éminent musicien, qui n'a pas dédaigné de venir, en sa bienfaisante bonté, instruire et former les élèves de notre *Schola* naissante. Si le *« vir bonus discendi peritus »* (c'est à dessein que je modifie légèrement le texte de ma citation) est applicable à une personnalité, c'est bien sûrement à celle de notre cher maître Alexandre Guilmant.

L'autre pilier, sans lequel, je puis le dire, la *Schola* n'aurait jamais pu s'édifier, c'est Charles Bordes qui, par son enthousiasme, à su réveiller et enflammer nos zèles, je l'avoue, un peu hésitants dans le principe, Charles Bordes qui, non content de fonder, grâce à son infatigable activité, l'ancienne école de la rue Stanislas, malgré l'exiguïté des capitaux disponibles (à l'époque de cette fondation, il y avait quatre ans, nous avions en caisse fr. 37.50), non content de l'agrandir par des modifications successives, est arrivé, en dépit des obstacles, des difficultés, je dirai même des appréhensions de ses amis, à nous doter du beau bâtiment dont nous prenons possession aujourd'hui. C'est à Charles Bordes que nous devons non seulement l'idée première, mais la mise en œuvre de la *Schola cantorum*, sa foi généreuse et jamais trahie nous a entraînés, nous l'avons suivi et nous ne nous en repentons certes pas.

Il faut cependant dire encore combien je suis fier et heureux de pouvoir offrir ici nos sincères remerciements à tous nos professeurs, et non seulement aux courageux militants de la première heure, qui combattent avec nous depuis trois ans déjà, mais aussi à ceux qui n'ont point hésité à venir se grouper autour de nous avec, j'ose le dire, le plus complet désintéressement, chose rare, hélas, dans notre métier; grâce à ces maîtres de talent, nous ferons, j'en ai la ferme conviction, une belle et bonne besogne pour la gloire de notre art et de notre pays.

Je ne puis mieux terminer cet exposé de principes, de la longueur duquel je tiens à m'excuser auprès de vous, qu'en vous exprimant un souhait que je trouve précisément dans le graduel grégorien; c'est le texte d'une des admirables antennes du jeudi saint, qui résume en quelques mots toutes les qualités dont l'artiste doit orner son âme pour passer sans faiblesse au milieu des difficultés de sa carrière.

Voici ce texte:

Mancant in vobis fides, spes, caritas,

Tria haec, major autem horum est caritas.

Que la foi, l'espérance et l'amour habitent en vous; Mais de ces trois vertus, la plus grande est l'amour.

Ces trois vertus, que le catéchisme appelle théologiques, nous pouvons à bon droit les nommer artistiques parce que, si elles parlent de Dieu, elles parlent par cela même de l'art, émanation divine; ces trois vertus, nous devons les garder avec soin si nous avons le bonheur de les posséder et chercher de toutes nos forces à les acquérir si nous ne les possédons pas.

Oui, amis, ayons la Foi, la foi en Dieu, la foi en la suprématie du beau, la foi en l'Art, car il faut avant tout croire fermement à l'œuvre que l'on écrit ou que l'on interprète pour que celle-ci soit durable ou dignement présentée.

Faisons notre soutien de l'Espérance, car, vous le savez, l'artiste digne de ce nom ne travaille point pour le présent, mais en vue de l'avenir.

Laissons-nous enfin enflammer par l'Amour, par le généreux amour du Beau sans lequel il n'est point d'art, par la sublime charité, la plus grande des trois: *major caritas*, — seul terme final de la lutte sociale comme de la lutte artistique, car l'égoïste qui ne travaille que pour soi est presque toujours exposé à voir son œuvre stérile et, je vous le dis en toute assurance, la flamme créatrice ne trouve son véritable aliment que dans l'Amour et

dans le fervent enthousiasme pour la beauté, la vérité et le pur idéal.

VINCENT D'INDY.

Nous ne pouvons qu'applaudir aux paroles éloquentes de M. Vincent d'Indy. Elles témoignent d'un esprit excessivement élevé et d'une âme qui habite les régions les plus pures de l'art. De telles pensées ne peuvent surprendre de la part de l'auteur de *Waldenstein* et d'autres chefs-d'œuvre qui ont déjà leur place marquée dans l'histoire de la musique moderne.

Malheureusement le magnifique programme développé par M. Vincent d'Indy a un grave défaut, qui est signalé d'ailleurs avec une insistance très caractéristique par lui-même :

« Tel est, dit M. Vincent d'Indy après avoir exposé son plan d'études, le programme de mon école idéale. »

Elle serait idéale en effet, l'école qui permettrait à ses élèves de ne rien ignorer de l'art musical,..... qui ferait des pianistes capables de rivaliser avec Liszt et qui en même temps connaîtraient la vie et les œuvres des compositeurs anciens et modernes, l'histoire de leur instrument depuis le monocorde jusqu'au piano; qui sauraient le fonctionnement de la mécanique à double échappement, les conditions de vibration des tables d'harmonie; qui auraient appris les théories de l'harmonie et les secrets de la fugue, et qui auraient chanté toutes les cantates de Bach.

Comme les études de l'instrumentiste précèdent toujours celles du compositeur, il ne lui restera plus s'il se destine à la composition qu'à aborder un programme deux ou trois fois plus vaste encore.

Tout ceci est parfait, quand on le contemple du haut de la cime élevée sur laquelle discourt et demeure M. d'Indy depuis que *Fervaal* l'y a conduit. Mais si nous descendons dans la plaine, c'est-à-dire dans la vie, qu'y voyons-nous ?

Prenons un exemple moyen : On destine un enfant à la musique. Dès l'âge de six ou sept ans, il a appris ses notes. A douze ans, il est un solfégiste parfait et à vingt ans un pianiste accompli. Ce résultat a pu être obtenu si l'élève est suffisamment doué et à condition que pendant une dizaine d'années il ait travaillé le piano de six à huit heures par jour. J'ai connu des élèves qui, pendant leur séjour au Conservatoire faisaient jusqu'à dix et même douze heures de piano dans une journée. Le reste du temps n'est assurément pas superflu pour apprendre à l'enfant, la grammaire, le calcul, l'histoire, la géographie puis au jeune homme la littérature. Nous abandonnerons avec regret, les sciences exactes et naturelles, mais nous ne pouvons pas négliger complètement le latin et l'allemand si nous voulons que le futur artiste puisse lire Virgile et les textes religieux, les chants (de Bach, les poèmes de Goethe, ou la prosodie de Wagner. Ajoutons à cela les principes d'harmonie, et nous pourrions dire que le jeune homme qui sortira à vingt ans de l'école de la rue Saint-Jacques avec toutes ces connaissances ne pourra être accusé de sortir de la schola *cancrosum* !

Encore faudra-t-il pour arriver à ce résultat qu'il n'ait pas été contraint, comme cela arrive souvent, de jouer dans les orchestres, dans les brasseries, ou de donner des leçons s'il a pu en trouver pour pouvoir vivre et payer ses mensualités à la Schola.

A moins d'une infirmité que nous ne pouvons désirer, il partira l'année suivante au régiment; il entrera dans la musique militaire et pendant trois ans, jouera l'ouverture de *Poète et Paysan* ou la *Marche indienne*. Bien heureux si ses heures de loisir lui permettent de conserver ce qu'il a appris durant son séjour à l'école.

A vingt-quatre ans, il quitte la caserne. Que va faire ce jeune homme ? Apparemment, se créer une

position. Il n'y a pas que les sémites qui soient obligés de chercher dans la musique « le profit ». Il y a la presque totalité des pauvres chrétiens qui n'ont pas eu, comme M. V. d'Indy, de grosses rentes en naissant et qui sont obligés de vivre. Ceux-là entreront dans les théâtres, dans les concerts, dans les orchestres ou donneront des leçons selon leurs aptitudes. Ces obligations les éloigneront de l'école et ils ne pourront terminer leur éducation musicale assurément incomplète, que très lentement, petit à petit et par leur propre volonté. S'ils se destinent à la composition, le mal est encore pis pour ceux que la fortune n'a pas favorisés. Dans un pays où les moyens de se produire sont aussi difficiles qu'en France, les exigences de la vie entraîneront les jeunes compositeurs à faire du métier et à rechercher dans quelques œuvres légères le succès immédiat. Ils devront ainsi abandonner dans le superbe programme qu'on a fait miroiter sous leurs yeux, tout ce qui n'intéresse pas directement le métier.

Il en résulte que ce n'est pas à l'école qu'on forme des artistes. On ne crée pas un artiste, l'artiste se crée lui-même, l'école n'a pas d'autre devoir que de lui donner le suc nourricier, capable de faire germer le ferment artistique que la nature a mis en lui. On ne fabriquera pas plus d'artistes à la rue Saint-Jacques qu'on en fabrique au faubourg Poissonnière !

Est-ce un mal que tous les musiciens ne soient pas des artistes ! Je ne le crois pas ! Si tous les musiciens étaient aussi artistes que le directeur de la Schola, M. Vincent d'Indy n'aurait plus aucun mérite; nous le confondrions dans la foule et il ne nous éblouit en haut de sa montagne que si nous le contemplons depuis la plaine où nous sommes enchaînés.

Ces considérations très matérialistes n'enlèvent rien à la valeur du programme idéaliste de M. d'Indy et faute de pouvoir l'exécuter en entier, il faut s'efforcer de le réaliser en partie.

C'est ce qui se passe au Conservatoire où les élèves sont instruits dans l'histoire de leur art et participent selon leur catégorie aux classes d'ensemble instrumental ou vocal. La Schola ne prétend pas réaliser pleinement son programme dès la première année. Souhaitons pour elle qu'elle réalise déjà celui du Conservatoire et donnons-lui pour cela un crédit d'autant d'années qu'elle en désirera.

Il y a encore bien des points à discuter dans le discours de M. V. d'Indy. Nous nous contenterons d'en signaler quelques-uns.

Avec beaucoup de raison, l'auteur de *Fervaal* classe dans le *mauvais public*, les gens qui se croient savants parce qu'ils ont appris l'harmonie. Il est toutefois permis de se demander si ces pédants ne sont pas précisément ceux qui déversent leurs élucubrations à la Société Nationale et qui presque tous sont élèves de M. d'Indy. Puisse la Schola nous préserver d'en voir surgir d'autres !

Il n'y aura pas de concours à la Schola, car le concours, est-il dit, n'est « le plus souvent que la consécration officielle de la médiocrité. »

Il est curieux de constater que parmi ces médiocrités qu'ont produit les concours (sous entendu du Conservatoire) nous trouvons une bonne moitié des professeurs de la Schola : M^{me} Jossic, M^{lle} Prestat, Eléonore Blanc, MM. Barrère, Bleuzet, Mimart, Letellier, Casadessus, Nanny, Grovlez, etc...

Quand une école veut produire « des artistes et non des premiers prix » elle devrait commencer par ne pas choisir ses professeurs parmi « des médiocrités ».

Il y aurait encore beaucoup à dire... mais nous ne voudrions pas être accusés de montrer de l'hostilité pour une école dont l'étendard est si grand que ses plis vont se perdre dans l'azur du ciel.

Réjouissons-nous au contraire de l'éclosion de cette institution, félicitons M. d'Indy pour ses hau-

tes pensées, souhaitons à la Schola longue vie et prospérité... et attendons-la à l'œuvre. A. M.

CONSERVATOIRE

Concours d'admission (SUITE)

PIANO (Femmes) Classes supérieures : Mlles Billuart, Aussenac, Kastler, Morillon, Meyer, Roger, Schultz, Vizentini.

Classes préparatoires : Mlles Arnaud, Gonet, Laugée, Ambrosetti, Biot, Mondon, Valentino, André, Rey, Landry, Merlou, Larbouillat.

FLUTE : MM. Brouillard, Grisard, Puyans, Parvin, Leroux.

HAUTBOIS : MM. Gillet, Balout, Fontaine, Henri, Rouzère, Victor, Dubois Paul.

CLARINETTE : MM. Perier, Bineaux.

BASSON : MM. Oubradous, Royeau, Barbou, Bastide.

COR : MM. Bailleux, Catie, Lamouret.

CORNET A PISTON : MM. Mellet, Deleporte, Miquel, Rubaut, Rudraux.

TROMPETTE : MM. Delporte, Demailly, Valette, Zamore.

TROMBONE : MM. Froissy, Job, Debon.

Parmi les élèves admis au Conservatoire à la suite des récents concours, nous relevons dans les classes de piano, les noms de Mlle Kastler, élève de Mlle Cl. Fulcran, Mlle Billuart, élève de M. Riera et de Mlle Fulcran, Mlle Merlou, élève de Mlle Fernet, et Mlle Arnaud, élève de Mlle Marguerite Delcourt, qui entre la première en classe préparatoire à l'âge de 9 ans. Nos compliments aux jeunes élèves et à leur distingués professeurs.

L'abondance des matières nous oblige à remettre à quinzaine la suite de l'article de M. A. Dandelot sur l'*Exposition d'Autographes*, à l'Opéra.

CONCERTS

Nous rappelons à nos Correspondants que leurs lettres doivent nous parvenir au plus tard le 11 et le 26 au matin.

Paris

Société des Concerts du Conservatoire

25 novembre.— C'est toujours une joie pour nous de nous retrouver dans cette petite salle du Conservatoire aux séances de la Société des Concerts. Nulle part ne se dégage une ambiance musicale plus parfaite : dès les premiers accords de l'orchestre on se sent enveloppé, saisi et le contact intime s'établit entre l'auditeur et les exécutants. Mais aussi quelle merveille d'exécution ! Où trouver semblable homogénéité ? Ici jamais de heurt lorsque dans un *pianissimo* la phrase passe des cordes aux bois, ou même aux cuivres, et dans le *tutti* l'ensemble se fond en une unité absolue.

Le programme de cette première séance n'était pas très neuf, mais j'applaudis à la décision du comité qui voulut y inscrire de nouveau la *Symphonie en ut mineur* de Johannés Brahms, car c'est là une œuvre de haute valeur qu'on appréciera peu à peu, mais de plus en plus. J'accorde que le premier mouvement, cependant fort pathétique, présente quelque aridité, mais l'*andante sostenuto* où chantent le hautbois, le cor, la clarinette, les violoncelles et le violon-solo, est d'une mélodie accessible à tous. L'*allegretto* rappelle le faire de Beethoven, en sa berçante allure. C'est encore au maître de la 9^e Symphonie que l'on songe en entendant l'hymne sur lequel est établi le finale dans lequel l'intervention du contrebasson amène de puissants effets de sonorité.

Tout est douceur dans le chœur de Mendelssohn *Ecoute ma prière*, ce qui n'est pas sans engendrer quelque monotonie. M^{me} Jane Arger fut applaudie dans le solo et son talent fut mieux apprécié dans

Clavier muet durcisseur breveté s. g. d. g.

LE SAMUD

Chez tous les marchands de pianos et de musique de Paris et des Départements et chez M. L. PINET, seul concessionnaire, 66, Cours de Vincennes, Paris