

M. Louis Vierne

«Les exhibitions appelées *Concours du Conservatoire* n'ont rien à voir avec l'Art», nous écrit l'éminent organiste qui passa 20 ans de sa vie au Conservatoire et est aujourd'hui professeur d'orgue à la *Schola Cantorum*.

M. Albert Bertelin

D'un coin retiré de la Suisse, où il travaille à la composition d'un drame lyrique en 3 actes (sur livret de Jean Jullien et André Alexandre) M. Bertelin s'excuse de ne pouvoir répondre en détails à notre enquête qui demanderait une «étude sérieuse et réfléchie», et il ajoute: «*En principe*, je suis irréductiblement l'ennemi des concours».

M. Georges Petit

Suppléant de la classe d'opéra de M. Max Bouvet, au remplacement duquel il n'a pas encore été pourvu, M. Georges Petit nous écrit ces simples mots: «Le Conservatoire étant dirigé par le plus grand artiste de ce temps, tout ce qui y est fait est bien fait».

M. Henry Defosse

Accompagnateur des classes de chant et d'opéra, M. H. Defosse estime que les récompenses sont données avec trop d'indulgence, et que certains journaux donnent aux concours une importance exagérée. Au fond, ajoute-t-il avec raison c'est au public qu'il appartient de faire par la suite justice des «premiers prix».

Les Conservatoires Allemands

D'autres réponses nous sont annoncées par des Amis du Conservatoire, mais avant de pour suivre notre enquête, il n'est pas sans intérêt de savoir ce qui se passe dans les principaux Conservatoires de l'Étranger.

M. Maurice Emmanuel reçut mission de les visiter en 1897. Il passa un an à étudier les Conservatoires d'Allemagne et d'Autriche et principalement ceux de Berlin, Munich, Cologne, Leipzig et Vienne.

Le résultat de ses observations fut consigné en un rapport déposé au Conservatoire et dont il fit un résumé dans la *Revue de Paris* du 1^{er} mars 1900. C'est une magnifique analyse de la pédagogie allemande, faite par une vaste intelligence des choses de la musique, avec la perception très nette de ce qui la différencie du tempérament français.

Nous ne pouvons malheureusement reproduire ici ce rapport *in-extenso*, mais notre Enquête serait fort incomplète si nous ne retenions les conclusions de M. Maurice Emmanuel.

Après avoir fait la critique de la pédagogie des conservatoires allemands, il demande finalement ce que nous pouvons lui envier et voici comment il répond :

C'est, avant tout, le principe même de l'enseignement; l'obligation imposée à tout élève, dans un conservatoire, de recevoir une instruction générale; d'apprendre la grammaire de la langue, dans des classes élémentaires d'harmonie, l'histoire de l'art et l'évolution des formes musicales; de pratiquer le piano, considéré comme l'instrument commun et nécessaire à tous les musiciens, en raison de ses qualités représentatives: d'être assidu au chant choral, moyen de perfectionnement pour l'oreille, application intégrale des règles mélodiques et harmoniques de la langue sonore.

C'est aussi la sanction des études. Les conservatoires de Berlin, Munich, Cologne et Vienne délivrent à leurs élèves, à la fin de leurs études, ou à la sortie de l'école, même prématurée, des certificats qui donnent la mesure du zèle et des connaissances acquises par le titulaire. Tous les élèves qui sont jugés dignes du *diplôme de maturité* le reçoivent. Ils ne sont pas légion: les épreuves sont difficiles. Mais nulle part elles ne prennent la forme d'un concours: l'examen est individuel et n'implique aucune comparaison des candidats entre eux.

Personne mieux que le directeur du conservatoire de Paris ne sait que les dangers des concours, — qui enlèvent aux études quelque chose du désintéressement qu'elles doivent conserver, — et les inconvénients de l'âge auquel l'accès de notre école est permis; à neuf ans, en effet, l'éducation générale des enfants est insuffisante. M. Th. Dubois, je le dis sans flatterie, est un des artistes les plus autorisés, par leur haute culture personnelle, à diriger dans leur ensemble les études musicales supérieures. Les élèves qui ont eu l'avantage de recevoir l'enseignement technique admirable qui a fondé sa réputation, savent le prix que leur maître attache aux idées générales et à la haute culture de l'esprit. M. Th. Dubois souhaiterait que tous les élèves de la maison fussent lettrés, et que leurs efforts vers le talent ne fussent pas enfiévrés par le mirage des lauriers à cueillir. Mais le conservatoire de Paris pourrait-il, sans provoquer les plus hautes clameurs, supprimer les sanctions brillantes qu'il accorde aux études: le concours et les prix? D'autre part, faudrait-il, sous le prétexte que la limite d'âge minima est trop basse, fermer l'École aux enfants et se priver d'un enseignement précieux entre tous, très développé chez nous, et que l'Europe musicale nous envie: le solfège? Cette étude exige un âge précoce; elle est, à Paris, la base des travaux postérieurs. Et il est surprenant de voir à quelle rapidité de lecture, à quelle habileté dans la transcription des dictées les plus difficiles, les jeunes élèves peuvent parvenir. Quel avantage ils tirent de là, tout le long de leur carrière, je n'ai pas besoin de le montrer.

Chez nous l'on s'efforce de former des talents individuels raffinés, de tirer de certains élèves, quelquefois par surmenage, la valeur latente qui est en eux. La pédagogie allemande a d'autres visées elle prépare surtout une race de musiciens. Je ne prétends pas le moins du monde que toutes ses méthodes nous soient applicables. Même il y aurait grand danger à les adopter telles qu'elles: les deux mondes musicaux que sépare le Rhin ne se ressemblent pas. Mais je crois fermement que l'échange des idées avec nos voisins et quelques emprunts mutuels seraient un bien fait pour l'art des deux pays.

Nous n'aurons plus à envier à l'Allemagne deux institutions précieuses de ses conservatoires: les exercices publics et l'exécution, dans l'école même des essais symphoniques écrits par les élèves. M. Th. Dubois a comblé, dans notre enseignement musical supérieur, une double lacune que nos voisins nous reprochaient avec raison. Les instrumentistes et les chanteurs pourront, durant leurs

études, affronter les dangers de l'estrade et faire le public juge de leurs progrès. Les élèves de composition ont la joie de s'entendre à l'orchestre; ils peuvent aussi le conduire. Ce sont là des innovations qui honorent leur promoteur, (1) Me sera-t-il permis, pour conclure, de soumettre quelques vœux à un maître profondément honoré qui me confia la mission dont cette étude expose les principaux résultats?

Je suppose qu'aucune raison ne fasse obstacle, dans notre conservatoire de Paris, à des essais pédagogiques. Et je me demande si des classes élémentaires de théorie musicale, assurant à tous les élèves la connaissance raisonnée de leur langage sonore, si des cours primaires d'histoire musicale, appropriés aux besoins variés des élèves, ne seraient pas des moyens précieux d'éducation, à côté de l'enseignement supérieur de l'harmonie et des belles leçons d'histoire, qui sont l'honneur de notre maison?

Le *chant choral* de l'Allemagne ne pourrait-il d'abord être installé dans notre grande école officielle, où il serait d'un puissant secours? Car l'axiome germanique est vrai: «Tout musicien doit chanter.»

Je ne veux point médire de nos concours; ils paraissent résulter chez nous des nécessités de l'émulation. Mais la sanction des études, dans les conservatoires allemands, montre peut être que la notre est incomplète et que, dans quelque mesure, elle n'est pas conforme à l'équité. Je mets hors de cause la conscience des juges: leur impartialité est une vertu qui n'a jamais subi d'atteintes. Et, quoi que le public ou la presse puissent dire, je crois les cas bien rares où leur bonne foi a été surprise et où leurs décisions n'ont pas récompensé les virtuoses suivant le talent que les épreuves du concours avaient révélé. Je ferai observer seulement que le talent révélé par les épreuves du concours n'est pas toujours la mesure exacte du talent vrai de l'élève. Je pense même que certaines natures, particulièrement délicates, doivent, dans ces épreuves troublantes, perdre par l'émotion leurs meilleures qualités. Et je ne puis m'empêcher de trouver bien dur un règlement qui congédie d'excellents élèves, parce que leurs temps scolaire est écoulé et que leurs succès au concours les élimine. Aucun certificat officiel ne relate leurs efforts ni leur mérite. Ils partent le cœur gros, et ils peuvent se demander, non sans raison si toute la justice à laquelle ils ont droit leur est rendue, et si, en acceptant de les mener jusqu'à la fin de leurs études, le Conservatoire n'a pas contracté envers eux certains engagements. N'arrive-t-il pas que les maîtres spéciaux, qui ont mis toute leur ardeur, tout leur talent au service de leur classe, assistent à l'insuccès de leurs meilleurs élèves, avec un profond chagrin? J'ose plaider la cause de ceux-là: je me souviens du temps où j'ai vu éclater, parmi mes camarades, de vrais désespoirs... Notre conservatoire ne pourrait-il emprunter aux écoles de l'Allemagne quelque chose de leurs sanctions?

(1) M. Gabriel Fauré n'a malheureusement pas maintenu ces excellentes réformes. La classe d'orchestre fut pour ainsi dire, cette année, inexistante. A MANGROT.

Les concours subsisteraient. Il faut chez nous que les uns passent sur le corps des autres: c'est un besoin de la race. Qu'il soit donc satisfait! Mais que tous les vaincus ne soient pas pour cela sacrifiés: parmi eux se rencontre parfois le vrai talent. Des examens annuels sérieux, redoutables, sont imposés à tous. Ne serait-il pas facile, à la fin du temps réglementaire que chaque élève doit passer dans une classe, de donner à son dernier examen la forme et la sanction d'une épreuve de fin d'études? A ses risques et périls l'élève recevrait d'office un certificat. Des notes en clair y exprimeraient, avec une rigueur inflexible, les qualités qu'il aurait montrées. Bonne ou excellente, une pareille attestation serait pour son possesseur une aide dans la vie. Défavorable, elle aurait l'avantage d'éliminer, au profit des élèves sérieux, un certain nombre de parasites qui seraient bien empêchés de faire parade de leur brevet! Et ne pourrait-on pas dans un tel examen introduire quelques questions élémentaires de théorie et d'histoires musicales, afin de s'assurer que l'élève n'est pas seulement un virtuose du gosier ou des doigts, et que sa science, quelque peut étendue, pourra l'aider à se perfectionner lui-même? Pour les bons élèves, le certificat de fin d'études serait une garantie et un réconfort. Vienne alors les concours! Quelle que soit son issue, leur science et leur talent auraient été mis à l'épreuve et régulièrement attestés. Ils ne seraient plus, ce qu'ils sont exposés à devenir par l'aléa des concours, des «ratés» officiels, — qu'on me pardonne le mot, — contre toute justice.

Cela n'est pas douteux: la culture musicale allemande n'est si haute en moyenne, dans toutes les classes de la société, que par l'action féconde de la petite armée professionnelle sortie des écoles. Ces modestes élèves sont les porteurs de la bonne parole. Au Conservatoire, ils ont acquis un talent spécial, mais surtout ils ont été préparés à être un jour de bons maîtres. Devenus professeurs, ils suggèrent aux gens du monde, le désir de savoir afin de goûter mieux. Et s'ils sont capables d'inspirer cette ambition-là, — qui ne règne pas encore en France, — c'est qu'ils possèdent pour leur propre compte, la connaissance approfondie de l'art; ils ont été formés à toute la musique. Et par eux cette pédagogie, dont j'ai essayé de dégager l'esprit, exerce une influence active sur le sens musical du pays tout entier.

En Allemagne, un musicien qui se produit, compositeur, chanteur ou virtuose, est sûr d'être écouté, sûr de trouver dans l'auditoire des juges attentifs et souvent compétents. Le public *sait* la langue que le musicien lui parle.

Le public français la sait-il?

(A suivre)

MAURICE EMMANUEL.

Les Concours du Conservatoire en 1912

Salle du Trocadéro. La séance est ouverte à 6 h. du soir. — 197 concurrents.

M. LE DIRECTEUR, MEMBRE DE L'INSTITUT, PRÉSIDENT DU JURY. — Ces messieurs et moi étant un peu pressés et le grand nombre des concurrents ne nous permettant pas de les entendre tous à cette heure avancée, nous les dispensons de l'épreuve publique. Nous en rapportant à leur

bonne foi, nous prions ceux qui se jugent dignes d'un premier prix de s'avancer sur la scène.

Entrée des 197 concurrents aux sons de la *Marseillaise* exécutée par la Garde Républicaine.

MONSIEUR LE DIRECTEUR. Mesdemoiselles, Messieurs, le Jury, à l'unanimité, vous décerne à chacun un premier prix.

La séance est levée à 6 h. 10 du soir.

Les concurrents à la sortie apposent leurs signatures sur la liste des récompenses.

Inutile d'insister sur les multiples et énormes avantages de ce système.

Lucien CHEVAILLIER



ENTRETIENS AVEC FERDINAND GOËLZ

(Suite)

XIV

La Question du Mécanisme

(Fin)

Par cœur et déchiffrage

— Etes-vous de ces gens, me demanda Goëlz en me lançant un regard d'inquisiteur, êtes-vous de ces gens qui se pâment d'admiration devant le monsieur qui a emmagasiné dans sa tête les trente-deux sonates de Beethoven et capable de les faire défiler l'une après l'autre sur le clavier sans les secours du livre.

Je répondis prudemment que ceci méritait considération.

— Pour moi, continua Ferdinand sans paraître se soucier beaucoup de mon opinion, pour moi je n'ai jamais pu sans un certain malaise écouter un pianiste livré seul et sans armes — je veux dire sans musique écrite — au périlleux combat qu'il devait soutenir contre la mécanique vernie. Ceci me semble inutile, dangereux et cruel.

« Quel intérêt pouvez vous trouver à ce que le pupitre en bois découpé porte ou ne porte pas un cahier de papier gravé. Voilà qui me laisse parfaitement indifférent. Si j'avais une préférence, ce serait pour la présence du susdit cahier. Et ce, pour deux raisons: d'abord parce que cela jette une tache claire au milieu de ce spectacle de deuil que m'offrent l'habit et le piano, ensuite — et surtout — parce que de cette façon je ne suis pas à chaque instant sous le coup du «*manque de mémoire*» qui met l'exécutant dans une situation aussi pénible pour moi que pour lui. Or, ne dites pas que cet accident est rare et qu'il n'arrive jamais chez les grands artistes. Le «*manque de mémoire*» est fatal: tout pianiste l'a eu, l'a ou l'aura. J'ai entendu bien des virtuoses, j'ai été victime de ce stupide phénomène avec les plus célèbres. N'arrivait-il que rarement il n'en est pas moins fâcheux, car ce qui est particulièrement désagréable chez lui ce n'est pas tant le fait qu'il arrive, que l'idée qu'il doit arriver. Pour moi écouter un artiste avec cette épée de Damoclès suspendue sur sa tête et la mienne est quelque chose d'intolérable. Serait-ce pour aujourd'hui ou pour un autre jour? Non, non, c'est impossible...

— Mais cependant, me permis-je d'obj

jecter, si le «*par cœur*» présente ce léger inconvénient — que vous exagérez je crois — il offre en revanche de multiples avantages, dont le premier est de laisser l'exécutant plus libre et plus conscient de ses mouvements, puisqu'il n'est plus tenu d'avoir les yeux fixés devant lui et qu'il lui est facile ainsi de suivre les évolutions de ses mains. D'aucuns vous répondront d'ailleurs que certains traits ne peuvent être correctement exécutés tant que la préoccupation du texte subsiste.

— Je vous ferai d'abord observer, dit Ferdinand Goëlz, que la présence du cahier sur le pupitre n'engage en rien le pianiste à jeter les yeux dessus: si tel dessin exige la concentration de ses regards sur le clavier, il lui est loisible de négliger sa musique, quitte à y revenir dès que l'agitation sera calmée ou qu'il sentira naître quelque doute. Au contraire, j'estime que le virtuose sera bien moins inquiet par cette préoccupation du texte dont vous parlez s'il a ce texte à sa portée, prêt à le secourir au moment plus ou moins reculé de l'inévitable défaillance. D'ailleurs je n'ai jamais eu de plus belle impression qu'à l'audition du concerto en ut mineur de Beethoven joué avec la musique par notre grand artiste — je ne dis plus pianiste, M. Raoul Pugno.

« Mais que l'on se serve ou non du livre dans un concert, il reste à se demander quelle importance doit avoir cette question du *par-cœur* dans l'enseignement. Certains professeurs en font un article de foi, une condition *sine qua non* de la technique du piano. Les avantages retirés de ce système sont-ils en rapport avec les efforts qu'il exige? Voilà ce dont je ne suis pas bien persuadé. »

« La première raison qui milite en sa faveur c'est celle que vous avez exprimée tout à l'heure en disant que l'exécutant ne se trouvait plus gêné par la préoccupation du texte. Ce à quoi j'ai répondu et réponds de nouveau: pensez-vous avoir l'esprit plus libre lorsque vous n'avez à compter que sur votre mémoire ou lorsqu'à tout instant vous avez sous les yeux les signes destinés à la suppléer. Pour parvenir à cette parfaite indépendance, il faut arriver non plus au «*par-cœur*» mais au «*jeu machinal*» ce qui n'est pas du tout la même chose. Or, nous avons fait le procès du *jeu machinal*. Sans compter que comme tout ce qui est machine, il laissera un jour où l'autre son conducteur en panne, au moment où il s'y attendra le moins, en rase campagne, sans un instrument sous la main. »

« La seconde raison, plus sérieuse, c'est que comme vous l'avez dit, certains traits exigent que les regards viennent secourir les mains. Soit. Mais est-ce une raison parce que sur dix pages, une seule réclame l'aide des yeux pour qu'il faille dépenser une énergie précieuse à se mettre dans la mémoire les neuf autres qui n'en ont aucunement besoin? Notez d'ailleurs que je ne parle ici que du piano et que s'il s'agit d'instruments comme le violon, la flûte, où l'exécutant n'a jamais à regarder ses doigts, le rôle du *par cœur* est parfaitement incompréhensible. »

— Mais, cher monsieur, repris-je, ne pensez-vous pas qu'il puisse y avoir une autre raison plus profonde et qui serait le désir de nourrir l'esprit de l'élève des chefs-d'œuvre des maîtres, de meubler leur mémoire de belles pensées, de même qu'au lycée on