

LE MENESTREL

DE L'INTERPRÉTATION PIANISTIQUE

Au pianiste Edouard Bernard.

IL est avéré que des personnes d'une sensibilité très ordinaire se trouvent émues à l'audition de certaines œuvres musicales. Pour expliquer ce fait, l'on serait tenté de croire que seuls les éléments extérieurs à l'œuvre elle-même les ont frappés : est-ce le caractère propre de certains accords ou la disposition des mélodies qui, en fonction des circonstances dans lesquelles elles ont été produites, agissent d'une façon définitive sur de tels auditeurs, ou bien est-ce le jeu inattendu de leur imagination qui les fait désirer, au fond de leur conscience, un dessin harmonieux ou tout simplement agréable ? Ces deux principes qui existent toujours, et auxquels des analystes pourraient donner une valeur, ne m'apparaissent pas comme étant la cause première d'une révélation musicale possible chez des êtres peu sensibles. C'est plutôt le fait d'avoir entendu parfaitement exécutées les mêmes œuvres qui, en d'autres circonstances les eussent laissé froides, qui a décidé chez elles ce légitime enthousiasme. A ce moment elles ont oublié tout côté extérieur, tout artifice de représentation pour n'obéir qu'au despotisme de l'idée musicale, d'où, on peut aisément le conclure, l'importance de l'interprétation musicale, art d'expliquer la pensée d'un auteur plutôt que de faire valoir un ensemble de moyens techniques qui en alourdissent le sens et le font bien souvent disparaître en entier.

Mais cet art d'interpréter, me répondra-t-on, est si nuancé, si varié qu'il n'existe pas en soi pris comme valeur absolue. Chaque artiste a certes son idée, voire même ses idées personnelles, mais cela n'implique pas qu'elles soient bonnes et devant la difficulté de s'entendre sur un point aussi délicat, j'affirme qu'il existe toujours à une époque donnée une personnalité assez puissante pour les résumer toutes et jeter les bases d'une technique de l'interprétation assez sûre pour que l'on puisse comparer les autres d'après elle.

Un seul a donc le pouvoir de transmettre musicalement la pensée d'un auteur, celui dont le talent suscite l'émotion et la rend unanime parce qu'il a trouvé le seul mode d'exécution qui convienne à telle ou telle œuvre. Tous les procédés techniques qu'il a acquis au prix d'années de recherches méthodiques se subordonnent à l'idée directrice dont il ne se départit pas ; alors les principes que j'envisageais plus haut et qui, musicalement existent toujours, la nature des accords, la beauté de leurs enchaînements, le rythme d'une mélodie, la mélodie elle-même, apparaissent comme autant de soutiens à l'idée qui domine et relie ces éléments épars.

* * *

Or, les œuvres musicales qui occupent une place prépondérante dans les programmes de nos concerts ne sont pas toutes de nature à classer un interprète et, quoiqu'un grand pianiste se fasse un devoir d'apporter dans leur exécution des qualités essentielles, certaines ne les obligent pourtant pas à une réelle concentration. Cela n'est pas étonnant lorsqu'on y réfléchit : il ne faut pas demander au même artiste de briller dans tous les styles. Chacun d'eux réclamant une part d'individualité qui ne saurait être la même, l'interprète doit se spécialiser et surtout, en écoutant son propre sentiment, éviter d'apparaître « très fort » en faisant preuve de qualités opportunes que le public a une disposition fâcheuse à goûter, puis à accréditer comme il l'a montré en accueillant d'une façon si imprévue la virtuosité d'un Grock ou de tout autre fantaisiste de cette valeur.

L'art d'interpréter demande donc des sacrifices que ne saurait imposer la virtuosité pure. Bien loin d'être une simple technique, aboutissant d'un long apprentissage, il s'avère comme la science la plus complexe et au fond de laquelle existe une création obscure et continue.

J'insiste sur le mot « obscur » car le public ne sait pas assez reconnaître l'effort qu'apporte quotidiennement un artiste lorsque la pratique de cette science lui donne enfin la possibilité d'atteindre un jeu homogène et simple dans les œuvres touffues ou hermétiques auxquelles ils s'est attaqué. Nous sommes loin de compter sur les réactions de Massimilia Doni et sur les discussions suprêmement intelligentes échangées au fond d'une loge avec Capraja et un médecin français sur la musique de *Mosé* de Rossini (1). Le public du xx^e siècle, saturé de faux chefs-d'œuvre et de fausses interprétations, se laisse difficilement aller à la joie de sentir profondément et de remercier un artiste de l'avoir aidé à découvrir les horizons austères mais grandioses de la musique pure. Quoiqu'il en soit, le véritable artisan, celui qui ne connaît d'autre but que de traduire la forme en l'assujettissant à sa propre volonté, ne se laisse pas impressionner par des quantités extérieures d'un tel ordre : il se contentera souvent d'une assistance médiocre et passera inaperçu d'un auditoire accoutumé aux admirations factices. Alors il pourra sans crainte commencer la lecture d'un chapitre difficile, réservant ses forces à le bien lire plutôt qu'à chercher des effets oratoires qui lui attireraient des louanges et des murmures d'extase.

Ces réflexions liminaires me conduisent à examiner la tâche de l'interprète devant les chefs-d'œuvre que d'année en année des exécutants usent pour le bénéfice

(1) *Massimilia Doni*, le roman de Balzac assez peu connu dans lequel il traite certains sujets musicaux avec sa facilité habituelle.

d'un public trop habitué. La tradition, force inerte au sein de laquelle on se retranche volontiers, qui est en même temps une chose très respectable et une entrave aux recherches progressives, saurait-elle enfin regagner son auguste domaine et laisser le champ libre à ceux qui, loin de la haïr, l'admirent pour la mépriser? Je le souhaite car si la couleur et la forme ont été définies et codifiées par elle, ces éléments ont besoin de cohésion pour frapper différemment les imaginations qui resteraient insensibles à la beauté sans le secours de ces auxiliaires.

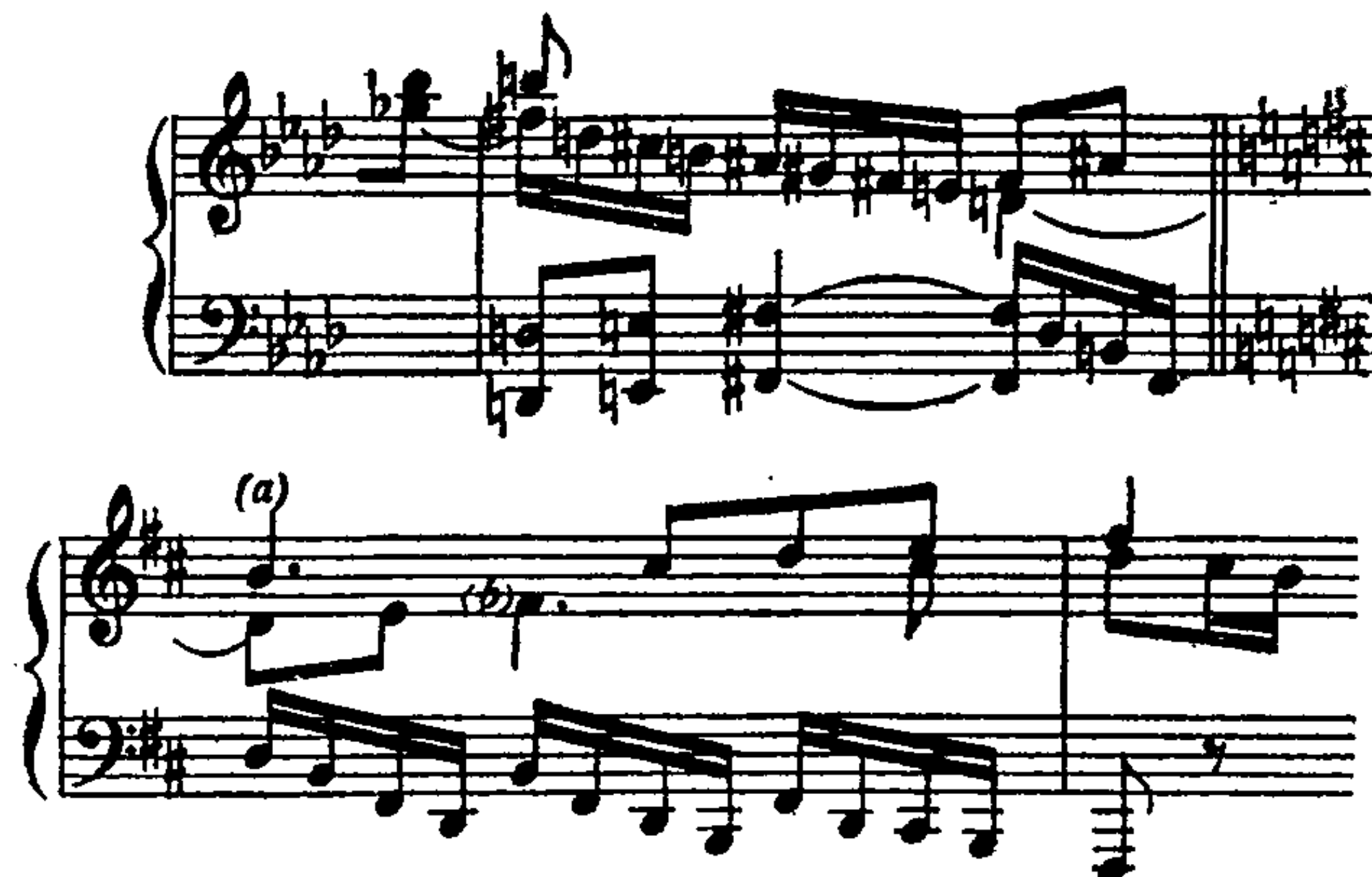
*
* *

Pour entrer dans le vif d'un sujet aussi étendu, il est nécessaire d'aller à l'exemple le plus caractéristique. Examinons la fugue à trois voix de la *Sonate opus 106* de Beethoven. Ce fragment, bien évocateur de la troisième manière du maître, pourrait être classé parmi les œuvres romantiques, mais il surpasse toute classification pour rejoindre le cycle d'œuvres ésotériques qui de loin en loin jalonnent les siècles. L'incertitude des développements aux dépens de la construction rigoureuse de la fugue, montre en plus d'un côté combien Beethoven sentait le besoin de s'évader des cadences pour situer son inspiration dans un cadre atonal. La difficulté de bien exécuter cette fugue réside justement dans la possibilité de faire valoir cette intention.

Or, la plupart des pianistes attaquent cette pièce comme ils le feraient d'un morceau de haute virtuosité. Forts des arguments traditionnels, ils appuient le rythme avec les temps forts et déchirent, en la matérialisant, une pensée qui devrait grandir et s'élever dans le mystère harmonique. Que sont les nodules académiques devant l'ampleur d'une conception volontairement incolore, devant ces insensibles préparations par appuis, au thème féminin qui écoule sa langueur d'adagio? Les pianistes veulent-ils semer les accents dramatiques et recréer la nuit de Walpurgis? Tenons-nous en à cette hypothèse : mais les effets dramatiques réclament souvent des préparations qui déconcertent, et les pianistes ne pensent pas assez à la loi des passages dont le principe est tiré d'une observation rigoureuse du chemin que parcourt la lumière vers l'ombre.

Que cherchait Rembrandt lorsqu'il retraçait la mémorable scène de Tobie avec l'ange, sinon de matérialiser par mouvements dramatiques l'ardeur religieuse du juif de la tribu de Nephtali? Mais, tirant de l'événement même le minimum de gestes qui s'accordassent avec la réalité, il portait tout son effort à fixer les contours de son dessin dans une lumière qui éclate grâce à la discrétion avec laquelle il sut l'amener. Amener la lumière, voilà l'expression qui convient. Sortir l'objet du clair-obscur, le situer dans une atmosphère réelle, humaine et le définir en un contour presque mélodique. De même qu'en peinture l'exclamation n'impressionne pas, de même en musique la brutalité d'un appui ou l'affirmation subite d'un mouvement harmonique ne saurait toucher une âme sensible; tout juste la surprendrait-elle, mais la surprise n'appartient pas à l'art; l'effet vulgaire du point d'orgue inattendu entre dans le domaine de l'opérette ou du café-concert. Donc, le passage suivant exécuté en valeur d'écriture par un pianiste, lais-

serait supposer que ce dernier n'a aucune idée de la représentation plastique :



Beethoven ou Louis Köhler (1) avaient songé à l'effet funeste d'un appui sur le *si naturel* (a) puisque l'un ou l'autre prit soin d'indiquer un *Sforzando* sur le *fa dièse* (b) qui est, au point de vue rythmique, le véritable temps fort d'expression et, en outre, l'accent générateur de la cellule féminine (2) qui se retrouve par ailleurs et



finir, par rapprochements à engendrer le leitmotiv inscrit en exergue de la main même de Beethoven sous la forme humoristique suivante : *Alcune Lixence*.

Dans cette fugue dont la disposition générale est si cahotique, les nombreuses ruptures de mouvements et les dessins de contextures différentes doivent être soumis à un pianissimo continu duquel ressortiront les cellules féminines propres à former le thème suivant très court mais substantiel :



Alors la pensée de Beethoven se dégagera de ce brouillard polyphonique et se matérialisera dans un pâle sourire. L'œuvre reconstruite par plans aura cette logique rigoureuse indispensable à sa compréhension, parce qu'un interprète en d'autres temps aura compris que de cet ensemble de notes en un certain ordre assemblées se dégage une volonté plastique contre laquelle son talent de pianiste ne peut rien.

Il aura construit le mur avant de l'orner et l'ornement sera né de cette construction même parce que la nature de son effet est d'être imperceptible et de ne toucher que le petit nombre de ceux qui savent le découvrir!

*
* *

Si paradoxal cela puisse-t-il paraître, l'interprète, pour se dégager des règles et des formules qui rendent son style accessible à quelques personnes de la partie, devrait

(1) L'un de ceux qui révisèrent les Sonates de Beethoven.

(2) Malgré la définition savante qu'en a donnée Vincent d'Indy, la cellule féminine s'oppose à la cellule masculine, de même qu'en grammaire, la syllabe « une » s'oppose à la syllabe « un ».

prélever sur son application des semaines entières pour percevoir dans le vague de méditations sensibles, l'infinie variété des sons, des valeurs et des rythmes. Il sortirait ainsi de l'ambiance déprimante que provoque le travail aride du clavier. Il devrait quelquefois réfléchir à l'effet physique que produit sur tous les individus l'accord parfait mineur émis par une sirène de bateau, ou la cacophonie résultant de l'action simultanée de plusieurs orgues mécaniques. Il se dégage en effet de ces bruits une chaleur communicative parce que ceux qui les écoutent n'essayent pas de les rattacher à une technique quelconque: En outre leur valeur de sonorité pure est adoucie et rendue caractéristique par l'espace qui les magnifie; et puis, la raison la plus vraisemblable peut-être, la liberté avec laquelle ils sont produits, ce qui donne de l'incertitude à leur durée, est faite pour impressionner. Toutes les conventions musicales accréditées, les cadences, les modulations et les structures des mélodies, ont certes un intérêt et une utilité de premier ordre puisque c'est par elles que le développement est rendu logique, donc audible, mais le rôle de l'interprète consiste justement à situer ces éléments de telle sorte qu'on finisse par les oublier et que seule, l'idée musicale, cachée sous le fatras des signes graphiques, se dissocie et impressionne physiquement avec l'intensité de la sirène ou de la cacophonie.

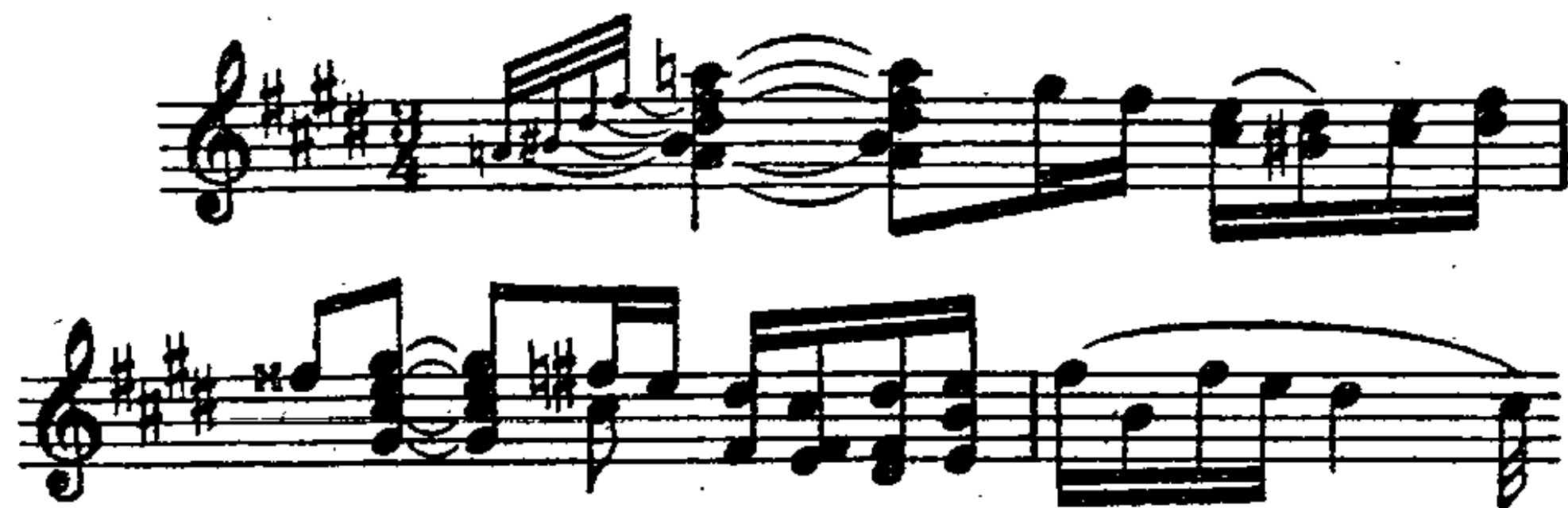
Or, pour en revenir à notre fugue, l'un des signes graphiques trompeurs derrière lequel la plupart des pianistes cachent leur médiocrité est la barre de mesure. Malgré qu'en toute circonstance Beethoven et tout autre maître ait pris soin d'indiquer que leur pensée ne devait pas se trouver arrêtée par un tel obstacle, les interprètes affirment que le premier temps d'une mesure doit toujours être renforcé par une intention rythmique. Ils arrivent ainsi à créer un divisionnisme des plus désagréables et auquel les auditeurs sont sensibles lorsqu'ils disent : « Ce pianiste a un jeu très sec. » Combien de pianistes n'ont-ils pas seulement le jeu sec, mais encore l'esprit lourd et inamovible sous les signes extérieurs d'une parfaite technique et d'une belle sonorité? Il suffit cependant de bien peu de chose pour, d'un niveau très moyen, trouver les éléments d'une incontestable supériorité : une simple remarque, l'attention prêtée à un avis judicieux, une recherche personnelle même aident le pratiquant à saisir le sens d'une phrase musicale.

Dans la *Sonate opus 109* de Beethoven par exemple, une commune incompréhension pousse les pianistes à s'emparer des neuf premières mesures du premier mouvement et de tous les passages où le dessin du début réapparaît, pour faire ressortir le chant suivant :



Evidemment l'esprit de ce court prélude n'apparaît pas distinctement dans l'écriture que l'auteur paraît avoir compliquée à plaisir pour défendre son œuvre et rebuter ceux qui n'en pourraient comprendre le sens. Une simple observation pourtant suffit à montrer que ce court prélude est l'exposé nécessaire de l'idée principale, clairement écrite cette fois dans l'Adagio espressivo.

Cette interrogation pathétique :



dont la réponse est éludée par la soudaine apparition d'un trait immense, suffirait à rappeler la proposition que Baudelaire énonçait dans *Recueillement* :

« Tu réclamaïs le soir, le voici, il descend »

Or, avant que, l'âme émue par la grandeur vespérale, la sylphide ait identifié son aspiration, il était musicalement poétique de créer l'ambiance d'une fin de journée par une gamme descendante par degrés diatoniques et l'introduction en *mi* majeur, transfigurée, se subordonne complètement à la phrase de l'Adagio espressivo en un thème que l'on pourrait écrire et qui aurait la forme suivante :



Je suis bien loin, en essayant d'expliquer par des mots le sens d'une phrase musicale, de chercher des rapprochements littéraires de l'ordre de ceux qui naissent dans l'esprit des médaillistes et des graveurs, lorsqu'ils tentent de représenter Schumann ou Beethoven entourés de figures symboliques. Créations enfantines dont on ne s'explique pas l'utilité. Sous prétexte de chercher un style imagé, un pianiste ne doit pas négliger les éléments de base qui lui permettent de s'exprimer, ni tomber dans l'excès qui consiste à se prévaloir d'une supériorité factice aux dépens d'une technique défaillante. Toute recherche intelligemment conduite n'est d'ailleurs point excessive et, oserais-je le dire, le nombre de ceux qui s'y livrent est tellement restreint qu'il n'est pas à craindre de leur fausser l'esprit en leur faisant valoir des suggestions comme celles que j'avance. Si d'instinct, l'artiste cherche à matérialiser des images en exécutant certains passages, il ne doit pas demander à la musique plus qu'elle n'est capable de donner, et se méfier terriblement des légendes que ses dessins variés suscitent.

(A suivre.)

Roger AUTERIVE.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL

(pour les seuls abonnés à la musique)

Nos abonnés à la musique trouveront, encartée dans ce numéro, *Nuit d'hiver*, d'Ernest Moret, poésie de Victor-Hugo.