5099 -- 96e année. -- N° 3 Vendredi 19 Janvier 1934

LE MENESTREL

DE L'INTERPRÉTATION PIANISTIQUE

(Fin) (1)

Il est ridicule de faire du sentiment avec les notes, surtout lorsqu'il s'agit de pièces romantiques dont le caractère prédispose déjà à un certain état d'âme difficile à contrôler. Le pianiste type dont l'esprit est assez médiocre et dont le sens critique laisse à désirer n'a que très rarement la pudeur de cacher ou plutôt de remédier à la funeste inspiration qui naît à chacun de ses mouvements. La force ondulatoire qui les accompagne, emportant son style au delà des limites prescrites par le bon sens, est d'une espèce parasitaire des plus dangereuses. La musique souffre naturellement de cet état de choses et il n'est pas rare d'entendre dans les meilleurs concerts telle pièce de Schumann ou de Mendelssohn endeuillée par un entrain tzigane dont l'accent, il faut le reconnaître, va droit au cœur des foules. S'il existe au monde une chose navrante, c'est bien d'entendre la si délicate pièce de Schumann intitulée *Warum*, défigurée par l'idée baroque de celui qui la rend sensitive, tout le monde étant d'accord pour dire : « Mais tout le romantisme n'est-il pas là ? ».

Peut-être Schumann pensa-t-il à Clara lorsqu'il écrivit cette élégie, peut-être le pianiste pense-t-il lui-même à sa bien-aimée lorsqu'il se plaît à la jouer, mais l'auditeur qui bien heureusement ne pense à rien demande de la musique. Si, comme il arrive parfois, il préfère cependant regarder l'artiste et s'illusionner sur sa distinction native et son raffinement sensoriel plutôt que d'entendre, l'auditeur n'est plus et l'art de l'interprète fait place à une véritable mise en scène.

Donc le pianiste qui pour la première fois appuya plus fort les basses que le chant m'apparut-il sous un jour très sympathique... par pure contradiction? certainement, mais jusqu'au jour où ce même pianiste me fit comprendre que le chant ressortait mieux lorsqu'on ne le considérait pas comme une quantité isolée.

J'ai compris, grâce aux explications qu'il ne manqua pas de me fournir, que le mélisme est la qualité la plus anti-traditionnelle qui soit car, avec cette conception des passages, le côté trop caractéristique d'une œuvre romantique est éliminé d'un seul coup pour le bien-être physique de certains auditeurs dont je fais partie, car la musique, libérée des misérables contingences dont on la dote, réapparaît dans toute sa dignité polyphonique.

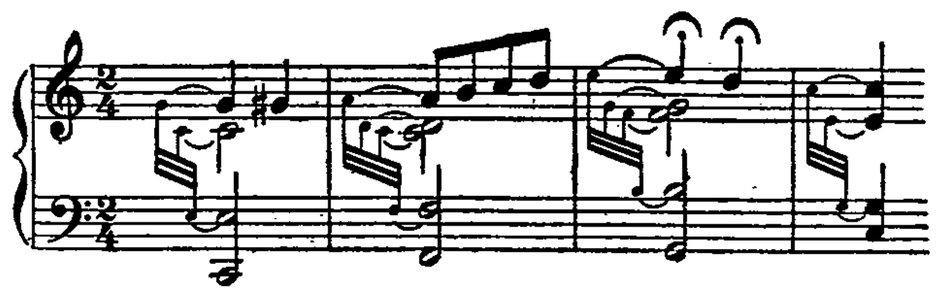
A ce propos, Max d'Ollone écrivait il y a quelques temps dans les colonnes du *Ménestrel*.

« Pour tout musicien de culture classique, une ligne mélodique exécutée seule n'a de sens que s'il peut en deviner les principales harmonies, modulations, cadences : s'il comprend dans ce dessin quelles sont les notes expressives. Et inversement, tout accompagnement d'une phrase mélodique de maître lui paraîtra, seul, former un tout cohérent, un discours précis. »

Serait-ce à dire après cette remarque de la plus grande justesse que la mélodie doive ressortir aux dépens des parties intermédiaires avec, en plus, l'intention que ne manque jamais d'y mettre l'exécutant? Evidemment non. Prenons le cas extrême d'un chant libre et soutenu d'harmonies strictement indiquées comme il existe dans les premières mesures de *Fabliau* de Schumann :

CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE PARIS BIBLIOTHÈQUE

Les notes qui entrent dans la composition de ce chant sauf deux (a) et (b) font partie intégrante de l'harmonie; mais dans le sens où l'entend Max d'Ollone, quatre parties parallèles dont une constitue à proprement parler le chant, se déplacent en même temps, d'où la nécessité de reconstituer dans chacune de celles qui n'apparaissent que comme quantité harmonique la quantité mélodique qu'elles n'ont pas, opération qui consiste à décaler l'accord en l'arpégeant de haut en bas et non inversement :



Ici intervient une notion particulièrement importante à connaître, l'émission des sons appartenant à différents registres. Ceux-ci ne sont pas identiquement produits par une flûte ou une basse et les vibrations qui les forment étant différentes, ils affectent les sens auditifs directement ou par retardement selon qu'ils sont produits par un instrument aigu ou grave. Les chefs d'orchestre qui ont remarqué ce phénomène n'ont pas cru devoir en tirer parti dans leurs exécutions parce que l'orchestre étant une collectivité, il est à peu près impossible de demander aux musiciens qui la composent, d'apporter une personnalité complexe. Mais le pianiste qui a acquis par le travail de l'indépendance des mains et des doigts le remarquable pouvoir d'animer plusieurs parties en leur donnant à chacune la dose de force ou de tendresse qu'elle réclame, et cela simultanément, ne devrait pas négliger le décalage des sons de l'aigu au grave dans des circonstances appropriées pour donner à son jeu un caractère naturel. Alors le moindre accord disposé par redoublement n'aurait plus cette sécheresse que l'on nomme « plaquée » et le pianiste, en le réalisant par un décalage très discret, saurait enfin le présenter non plus comme un agglomérat vulgaire mais

(1) Voir *le Ménestrel* du 12 janvier 1934.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

comme un point de départ d'autant de parties utiles dont il est formé, vers des développements inattendus.

Cette conception de la sonorité pure, enlevant à l'harmonie son caractère fondamental, pourra sembler curieuse à mes lecteurs parce que, pour la première fois peut-être, elle aura été ainsi formulée. Que l'on ne s'y trompe pas toutefois car, en l'exprimant, il ne me vient pas à l'idée qu'elle puisse être nouvelle. Dans les fragments classiques les plus purs, elle est clairement matérialisée. Dans sa *Sonate opus 109*, Beethoven n'hésite pas à corriger la violence de l'accord de septième diminuée (préparé par le décalage inverse du grave à l'aigu) qu'il a osé attaquer sans préparation dans un registre ingrat, en le répétant deux fois comme ceci :

10e mesure de la Sonate opus 109 de Beethoven

D'autres exemples tirés d'autres musiques seraient plus probants encore, mais le cadre d'un simple article ne me permet pas de développer outre mesure des idées qui, d'ailleurs, se suffisent à elles-mêmes.

***

Ces éléments de base étant posés, il reste à envisager la question des mouvements dont la valeur doit être définie par l'exécutant. Il n'existe pas de règles propres à en déterminer la durée mais, devant l'invraisemblable liberté prise à son égard, l'idée du métronome, qui fait parfois sourire le pianiste type, est pourtant à retenir. L'allure initiale est suffisamment importante pour que l'on fasse au moins un effort pour la respecter aussi longtemps que possible même si cette idée initiale, qui l'a en quelque sorte définie, fait place à une autre toute différente. La loi des passages joue encore dans la circonstance, car le mouvement est solidaire du rythme : la grande difficulté d'exécution de la musique romantique tient justement à ce fait que des thèmes de caractère très différent se succèdent et s'entrecroisent sans altérations de mouvements. La phrase tendre qui, dans l'esprit de bien des gens, fait opposition à l'agitation romantique, ne doit point surprendre ; elle doit s'immiscer, se glisser de la façon la plus imperceptible et être en constante relation avec l'appassionato. Le ralenti, limite de deux idées musicales différentes, est la pierre de touche des pianistes et il est préférable d'entendre un exécutant n'en pas tenir compte du tout que de le suivre dans sa crispation à éteindre d'un coup le mouvement donné.

Ainsi la pièce caractéristique de Schumann intitulée *in der Nacht* où le thème d'amour fait place aux hallucinations sentimentales dignes d'Heinrich Heine, doit son unité dramatique au fait que le mouvement qui l'anime est constant. La meilleure exécution consisterait à passer les quelques ralentis qui coupent d'une façon trop brusque la structure de cette œuvre et d'emporter à la même cadence les passages reliant l'appasionato au meno mosso. Si d'ailleurs l'on est tenté d'examiner de près cette assertion, comparons-la. Quand Gœthe dans son premier *Faust* situa le sabbat au Brocken, il profita de tous les accessoires que lui fournit la légende pour retracer dans un monde imaginaire que pourrait bien représenter la musique, la figure de Gretchen déformée par la douleur. La musique, au même titre qu'une nuit de sabbat, n'exalte pas l'amour, elle le déforme comme tout autre sentiment d'ailleurs, pour le faire entrer dans le domaine de la sonorité. Le sentiment primitif loin d'être représenté est rendu méconnaissable, et le pianiste n'a plus besoin d'insister sur la tendresse ou la rigueur d'un thème. Ce subterfuge devient inutile ainsi que le ralentissement ou l'accélération puisqu'il n'y a plus désormais qu'un seul thème, celui de l'art.

Si pour des raisons péremptoires, le pianiste veut freiner pour mieux faire ressortir une harmonie curieuse ou un passage chromatique qui, en général, ne souffre guère la vitesse, il doit s'y prendre bien à l'avance pour que cette opération ne produise pas le glissement du gramophone manquant de souffle. L'auditeur s'habitue alors et, grâce à cette nouvelle application de la loi des passages, ressent une émotion véritable : quelque chose s'est passé en dehors de lui et cela est vrai.

Pour réaliser d'une façon parfaite la grandeur du mouvement ininterrompu, il faut faire abstraction de tout préjugé et écouter avec la plus grande attention, sortant d'un bastringue, telle ou telle valse enchantée ou enchanteresse qui est rendue presque dramatique par le caractère rigide avec lequel s'enchaînent ses périodes. Cette production qui s'affirme en tous points contraire à celle de l'art a pourtant une importance d'enseignement car le piano-mécanique n'a aucune personnalité et traduit la musique à l'état brut si je peux m'exprimer ainsi, ce qui laisse à l'interprète de bon vouloir toute latitude pour réfléchir à ce qu'il pourra y ajouter avec l'apport de ses qualités individuelles.

La musique comme je l'ai fait comprendre plus haut est une pure entité qui n'a que faire des représentations humaines, à moins que, partant de celles-là, l'art ne les transfigure au point de les rendre méconnaissables. Le mouvement, sa continuité, son accélération ou son ralentissement progressifs enlèvent donc à tous les accessoires de la vie, la forme et la couleur, cette part de ressemblance qu'il est toujours très désagréable de rencontrer autre part que dans un miroir.

***

Bien d'autres conditions seraient encore nécessaires pour rendre à la musique ce qui lui appartient en propre et clarifier ainsi le style de l'interprète, mais la perfection n'étant pas j'arrêterai ici l'exposé de mes vues critiques, très sûr que les points sur lesquels j'ai insisté suffiront pour, sinon donner une ligne de conduite, du moins intéresser les pianistes qui voudront en comprendre le sens.

Ces réflexions, trop particulières peut-être pour être admises et non assez développées pour servir bien les professionnels, suffiront cependant à convaincre mes lecteurs que l'interprétation demande des années de recherches particulièrement difficiles à conduire et que si, au fond de l'art le plus subtil il y a des impondérables, le talent gagne à être discipliné (1).

(1) Qu'ils prennent en exemple le caractère d'Édouard Bernard, si volontaire et plein d'abnégation.

Le tempérament et l'enthousiasme servent de base à toute réalisation artistique mais ces éléments demeurent improductifs s'ils ne sont pas tempérés par une méthode critique dont l'utilité primordiale est d'enlever à l'artiste sa criarde assurance pour le conduire à une modestie de bon aloi.

Le pianiste qu'un travail quotidien met en douce léthargie, a plus qu'un autre besoin de sentir le poids de méthodes rigoureuses car il dispose de moyens relativement faciles qui lui assurent un succès immédiat s'il les prend à la lettre pour les faire valoir. Puis lorsqu'il se remet de son indolence et ressent le désir d'animer sa technique (le cas peut se produire quoiqu'il soit bien rare), il s'aperçoit qu'il est trop tard. Le succès ou plus exactement l'ensemble des formules qu'il a cru bonnes et qu'il a exploitées en pure perte, l'ont anéanti.

Qu'il se console puisque l'art a cette vertu souveraine de rassembler les déchus, ceux qui regrettent amèrement leurs « erreurs » et de leur donner la force de trouver en leurs regrets une foi nouvelle leur permettant d'identifier une fois pour toutes la technique contre laquelle ils se seraient élevés auparavant en la taxant de paradoxale.

Roger AUTERIVE.

LA SEMAINE MUSICALE

Théâtre des Champs-Elysées. — *Ballets Jooss.*

Cette brillante Compagnie, qui avait fait sensation au printemps dernier lorsqu'elle s'est produite à la Salle Pleyel, nous est revenue et a donné, au Théâtre des Champs-Elysées, une suite de soirées dont le succès a été éclatant et qui place d'une manière définitive, en très haut rang, ce remarquable ensemble chorégraphique. Tous les musiciens sont maintenant unanimes à rendre hommage à ce groupement, qui considère la danse comme un art théâtral indépendant, ne pouvant pas être traduit par les mots, la langue plastique reproduisant le mouvement, construit par les formes et pénétré par les sentiments.

Ces Ballets réalisent vraiment une synthèse hautement significative entre l'expression vivante et dramatique, et la danse proprement dite. Cette synthèse exprime les sentiments humains dans toutes les phases de leur expression, en se préoccupant toujours du lien très étroit qui les unit à la musique.

La Compagnie des Ballets Jooss a représenté de nouveau plusieurs des créations qui avaient fait, il y a quelques mois, son succès. Ce fut d'abord un ballet d'ouverture, *les Héros*, paysannerie d'une exquise harmonie eurythmique, inspirée d'un conte de Grimm, montrant sept petits bourgeois d'une ville allemande transformés malgré eux en chasseurs armés d'une immense hallebarde et contraints de poursuivre un dragon qui ravage la contrée. Après quelques drolatiques péripéties, un ours, surgi par hasard, s'enferre sur une des hallebardes et les sept couards sont acclamés comme des héros. Ensuite, nous avons revu *la Grande Ville* conçue sur une musique d'Alexandre Tansmann, avec un rythme inspiré du jazz, opposant, en des personnages symboliques qui s'assoient au banquet de la vie, la richesse et la misère, le travail et la rancune, le désir et l'oubli. *Un Bal dans le vieux Vienne,* a réalisé à nouveau, sur une musique de Joseph Lanner, arrangée par Fritz A. Cohen, l'éblouissement d'un bal en 1860, mélangeant les hommes en habit bleu et les femmes aux larges jupes ornées de plumages. Enfin triompha la fameuse *Table verte*, œuvre de pensée qui témoigne d'une puissance singulière et qui semble devoir demeurer le pivot de l'œuvre de Kurt Jooss. Il y a réalisé avec une admirable force expressive, toujours sur une musique de Fritz A. Cohen, l'implacable synthèse chorégraphique de la Guerre, que domine l'ombre permanente de la Mort. Œuvre suggestive, dans son schématisme sinistre, d'une extraordinaire tension rythmique et d'un expressionnisme dynamique qui lui confère une force exceptionnelle.

Les Ballets Jooss ont ajouté, cette fois, à leur programme la création du *Fils prodigue,* légende dramatique en deux actes et six tableaux, qui constitue une libre interprétation du *Retour de l'Enfant prodigue* d'André Gide. C'est encore un thème chorégraphique dégageant ce que contient d'humain et même d'implacable le cours quotidien des choses. Un fils quitte le toit paternel, devient un roi, détesté pour sa tyrannie ; renversé par la révolution, il cherche l'ivresse auprès des courtisanes et revient enfin, vaincu, auprès d'une mère dont le cœur est resté pitoyable.

Ici la plastique domine le geste, en accusant toujours une extraordinaire fidélité au rythme, et réalise un synchronisme étonnant entre la musique, la danse et la mimique, auxquelles se raccordent harmonieusement la lumière et la couleur.

La musique de Fritz A. Cohen ne témoigne pas d'une frappante personnalité; mais elle vaut surtout par le rythme, et, à cet égard, elle constitue un soutien merveilleux pour la chorégraphie dont elle aide à mettre en valeur l'élément pathétique, qui s'affirme dominant. Le rythme est vraiment vécu par les danseurs, avec une aisance, une spontanéité et une précision surprenantes. Une mise en scène d'une habileté et d'une intelligence consommées assure la pleine réalisation du synchronisme entre la musique, le geste et l'émotion. Rien n'est plus émouvant que le tableau final, où la mère, immobile et pitoyable, attend, résignée, le retour de l'enfant; et rien n'est plus vivant que le tableau de la révolution, de la chute et de la poursuite, où les danseurs donnent l'impression d'une course obstinée, poursuivie sans confusions ni heurts.

La troupe des danseurs d'Essen vaut surtout par son homogénéité et ses qualités d'ensemble. Il serait cependant injuste de ne pas citer particulièrement, en dehors de M. Kurt Jooss, leur incomparable animateur, M. Edgard Frank, merveilleux de légèreté et d'harmonieuse souplesse et M. Rudolf Pescht, remarquable par son élan, sa fougue un peu tourbillonnante.

Paul BERTRAND.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL

(pour les seuls abonnés à la musique)

Nos abonnés à la musique trouveront, encarté dans ce numéro, *le Retour de Barbe-Bleue*, de René Rabey.