

de M. de Curzon sans parler assez de ce livre.

Tout n'y est assurément pas dit. Mais tout ce qui s'y trouve dit méritait de l'être. L'auteur a puisé aux sources d'information les meilleures, et ses jugements sur l'ensemble de l'œuvre sont empreints d'une modération qui fait honneur à sa justice. M. de Curzon a su voir dans le *Pardon de Ploërmel* une œuvre surtout musicale et du genre symphonique. Je ne saurais trop l'en féliciter, et pour cause, me demandant encore si, le *Meyerbeer* que je ferai paraître l'an prochain dans la collection Alcan, ne contiendra pas un chapitre sur « Meyerbeer symphoniste » où il sera question du *Camp de Silésie*, de l'*Étoile du Nord*, du *Pardon*, des *Danses aux Flambeaux* qui ne sont pas des « Marches » et enfin de *Schiller-Marsch*, une œuvre de grande envergure et d'une « composition » des plus originales. Que tout cela laisse loin, bien loin derrière soi, les « Marches » de circonstance échappées à la plume de Richard Wagner, œuvres d'une pensée laborieuse, au souffle déplorablement court! Cela ne veut pas dire que Meyerbeer doive être situé à côté de Richard Wagner. La vérité est, qu'entre les deux, toute comparaison veut être soigneusement évitée. La vérité est aussi que, dans les rares moments où Richard Wagner rappelle Meyerbeer, il le rappelle à son propre désavantage.

Il n'est pas, non plus, d'œuvre wagnérienne qui, mieux que *Rienzi*, fasse songer à l'opéra de Meyerbeer. L'imitation n'est en rien, préméditée. L'influence est, pourtant; sensible. Déjà l'on aurait pu comparer l'introduction du premier acte des *Fées* à celle du second acte des *Huguenots*. Et le résultat est partout le même: Meyerbeer l'emporte. Peut-être en conclura-t-on que Meyerbeer n'est pas un de ces artistes de passage, qu'il faut bien que l'histoire enregistre, puisqu'ils ont passé, mais un de ces hommes venus à leur heure, pour occuper une place libre, et que les destins leur avaient depuis longtemps, réservée.

Lionel DAURIAC.



ENTRETIENS AVEC FERDINAND GOËLZ

(Suite)

IX

La façon de donner...

Tous les matins, à neuf heures exactement, la petite fille descendait au salon, y jetait un regard circulaire et, ce coup d'œil ne lui ayant révélé aucune présence indiscrète, se hissait sur le tabouret du piano; à dix heures exactement, elle sautait à terre et piquait droit comme une flèche dans la direction de la plage.

Il était rare que Ferdinand Goëlz, une fois la jeune artiste absorbée par son étude, ne risquât point quelques pas silencieux au seuil de la pièce pour contempler avec curiosité les évolutions des mains mignonnes sur les touches d'ivoire. Je le surprénais souvent dans cette attitude et j'écoutais avec lui.

Un jour que nous surprenions ainsi le travail de l'aimable enfant, Ferdinand m'entraîna sur la terrasse de l'hôtel d'où nous pouvions continuer à surveiller la petite fille tout en causant sans éveiller son attention.

— Observez, me dit-il, la façon tout à fait bizarre dont travaille cette fillette. C'est une enfant très sage, très obéissante, nous avons déjà pu maintes fois le constater. Il suffit de la considérer pendant un moment pour se rendre compte de son application: elle s'attache à faire scrupuleusement tout ce qu'on lui a dit, et, elle en a d'autant plus mérite, que « ça l'ennuie » comme elle nous l'avoua avec ingénuité. Eh bien, chose singulière, tout ce qu'elle fait, sans doute d'après les recommandations de son professeur, tout cela est défectueux, non pas que ces conseils aient été mauvais, non pas qu'elle les ait interprétés à faux, mais parce qu'elle les suit brutalement, sans réflexion, et qu'elle les déforme par la façon implacable dont elle les met à exécution.»

« Tenez, regardez-là: ses coudes sont scellés à son corps et disparaissent sous ses cheveux blonds: elle ne forme qu'un bloc, raidie et d'aplomb sur le tabouret-piédestal; elle se donne un mal touchant pour conserver cette pose de statue, de sorte qu'elle est gênée dans tous ses mouvements et qu'il lui devient impossible d'aligner correctement sept notes à la suite les unes des autres. Ceci pourquoi? parce qu'on lui a recommandé avec raison de jouer, les coudes rapprochés du corps.»

« D'autre part, voyez comme elle martyrise ses pauvres jolis doigts! on dirait des mains de vieille femme, recroquevillées par la goutte et les douleurs. Oh! soyez tranquille, elle est impitoyable: d'un bout à l'autre de l'exercice, ils seront ainsi, cassés en trois morceaux, s'écartant des notes avec terreur comme si elles étaient chauffées à blanc. Cet effort de contraction donne à son attaque une sécheresse fâcheuse et ajoute encore à la difficulté qu'elle a de jouer du

piano. Ceci parce qu'on lui a dit: *levez les doigts*, excellent conseil! »

« Ensuite, remarquez comment elle s'y prend lorsqu'il s'agit pour elle de lâcher rapidement une note ou un accord piqués ou suivis d'un silence: tout son petit poing, toute la petite masse de ses doigts, de sa paume et de son poignet, s'enlève d'un seul coup et s'arrête net à une hauteur déterminée, comme un ascenseur à l'étage demandé, et puis redescend de même: pan! C'est automatique. On lui a dit de lever et de baisser à un moment précis: elle lève et elle baisse avec une bonne volonté attendrissante. Seulement elle le fait de telle façon qu'elle donne l'impression de s'exercer avec des haltères plutôt que de piquer des notes. Effet de la troisième recommandation: *jouez légèrement!* »

« Enfin, admirez sa façon de nuancer: c'est tout ce qu'on peut imaginer de plus typique. Un petit *f* veut dire *piano*, un petit *f* veut dire *forte*. Quand on enfonce doucement la touche, l'instrument rend un son faible; quand on la tape, il rend un son fort. Par conséquent — séduisante logique de l'enfance — quand il y a *p* on laisse aller le doigt naturellement, quand il y a *f* on laisse tomber l'altère de tout son poids! Résultat: une caricature de nuances qui enlève toute physionomie musicale au morceau. Mais que voulez-vous, on lui a dit d'observer les nuances! Est-ce un mauvais conseil? Eh bien, elle les observe, voilà tout.»

La manière dont Ferdinand Goëlz venait d'analyser le jeu de l'enfant était de la plus rigoureuse exactitude. Elle appliquait à la lettre toutes les recommandations qui lui avaient été faites et n'en tirait pourtant aucun profit: bien plus, c'était matière à autant d'erreurs déplorables qui devaient la condamner à piétiner sur place pendant longtemps encore. Plus elle y mettait d'ardeur, plus ces défauts devenaient apparents.

— Sans doute, remarquai-je, cette petite fille tire un mauvais parti des leçons qui lui furent données. Mais, en cette circonstance, nous ne pourrions accuser le professeur, qui est absent et dont vous avez reconnu l'excellence des conseils.

— Pensez-vous? fit Goëlz. Je consens à ce que l'absence momentanée de tout guide de son travail influe sur la manière dont elle étudie le piano: peut être déformet-elle tout ce qu'on lui a dit parce que depuis plus d'un mois elle est privée de la leçon hebdomadaire, ou le professeur pouvait prévenir ces déformations. Mais êtes-vous bien sûr qu'il n'y ait pas autre chose, et de très grave, qui dépende entièrement du maître lui-même?

Dix heures sonnèrent. La petite fille s'arrêta net, bondit vers la porte, poussa un cri en s'apercevant que nous l'écoutions. Ferdinand lui barra le passage et la retenant amicalement:

— Deux mots seulement, Mademoiselle. Voulez-vous me dire comment s'appelle votre professeur de piano?

— C'est pas un professeur, fit la jeune raisonneuse, c'est une demoiselle.

L'AGENDA DU MUSICIEN

POUR 1911

Permet aux musiciens
de noter

heure par heure

l'emploi de leur journée et donne l'adresse des Compositeurs, chefs d'orchestre, virtuoses, artistes lyriques, etc...

Francq: un franc.

Par six cinq francs.



Au Monde Musical, 3, rue du 29 Juillet

Et elle nous cita le nom d'une pianiste que nous connaissions fort bien et dont nous avions bonne opinion.

— Eh bien, fit Goëtz, comme nous le remarquions et comme ce nom nous en donne l'assurance, voici un enfant qui n'a certainement reçu que de bons conseils. Cependant elle n'en profite pas. Et j'ai l'audace de m'en prendre encore au maître et non à l'élève.

— Comment cela, fis-je ?

— En matière d'art, continua Ferdinand, il n'est rien d'absolu. Sans doute il n'est pas bon de jouer les coudes très éloignés du corps, mais il n'est pas meilleur d'en jouer les coudes collés aux côtés et épousant strictement les contours du buste. Il n'est pas meilleur de les en tenir exactement et sans varier d'un centimètre, à une certaine distance fixée une fois pour toutes. Par conséquent, dites à un enfant dont la tenue est défectueuse : « Rapprochez les coudes du corps » vous lui donnerez un bon conseil... dont les résultats seront désastreux s'il l'applique scrupuleusement. Si, remarquant le peu de succès de cette recommandation, vous voulez l'atténuer en ajoutant : « Ne collez pas les coudes au corps, tenez-les seulement à une petite distance, comme ceci, par exemple » l'enfant docile gardera la position indiquée, comme une barre d'acier travaillée au rouge que l'on plonge dans l'eau froide... Et les résultats continueront à être désastreux ! »

« De même, vous vous trouvez en présence d'un élève dont les doigts donnent l'illusion de ces petits instruments en bois dont on se sert pour écarter les gants neufs. Vous vous écriez : « Mais vous avez les doigts raides comme des baguettes de tambour ; courbez-les... ainsi ». L'enfant courbe les doigts, ou plus exactement ils les casse en trois morceaux ; on dirait une petite personne hargneuse, prête à griffer le piano, s'il ne marche pas comme il doit ».

« Et ce seront toujours les mêmes errements, si vous lui dites de lever rapidement la main en l'air pour les notes piquées, ou de jouer fort les *forte* et doucement les *piano* ! Et pourtant, pouviez-vous lui donner d'autres conseils ? »

Cette façon de voir de Monsieur Goëtz ne laissait pas d'être fort embarrassante.

— Ma foi, lui répondis-je, je suis perplexe. Si cette gamine prend de travers tout ce qu'on lui dit, je renonce à son éducation.

— Hé ! fit Goëtz, vous voilà bien facile à décourager ! Que disais-je ? en Art, rien d'absolu. S'il s'agissait de calcul vous pourriez affirmer à votre disciple : 2 et 2 font 4, tout net et tout sec. Il pourrait appliquer cette formule au pied de la lettre, en n'importe quelle occasion, jamais il ne se tromperait, parce que 2 et 2 font, non pas à *peu près* et le *plus souvent*, mais *exactement* et *toujours* : quatre. Or, pouvez-vous dire qu'un pianiste doit avoir ses coudes *exactement* et *toujours* à quatre centimètres de son corps ? pas plus qu'à trois, qu'à cinq qu'à *n* centimètres ? Que ses doigts doivent être *exactement* et *toujours* recourbés

de telle et telle façon ? Que sa main, à l'occasion des notes piquées, doit s'enlever *exactement* et *toujours* à telle hauteur avec telle vitesse ? etc... etc... Non, n'est ce pas ? La conséquence en est que chaque conseil donné ne peut avoir qu'une valeur d'approximation. Chacun doit être mitigé par des mots vagues : à *peu près*, *environ*, *généralement*, *le plus souvent*, *de préférence*, *autant que possible*, *sans exagérer*, etc... Seulement je sais bien qu'il est difficile de faire saisir ces nuances à un enfant. Pour sa logique primitive : *to be or not to be, that is...* ; les coudes doivent être au corps ou n'y pas être ; les doigts courbés ou droits ; les mains enlevées ou non ; les notes fortes ou faibles. Si vous employez trop fréquemment les termes palliatifs, vous risquez de le jeter dans une cruelle indécision à laquelle la brutalité de tout à l'heure était préférable. Alors que faire ? »

— Mon Dieu, mon cher Goëtz, vous êtes affolant ! m'écriai-je avec un plaisant désespoir. Achevez, achevez... ou bien, il faudra pour toujours renoncer à enseigner la musique aux enfants !

— Je vous l'ai dit, conclut Ferdinand, en Art, rien d'absolu. C'est au professeur à se rendre compte du degré de finesse et de précocité intellectuelle de son élève. S'il sent qu'il le peut, il doit dire la vérité, toute la vérité, telle que je vous le dis. Pour la question des coudes, je suppose par exemple qu'il s'exprimera ainsi : « Mon petit ami, n'écartez pas trop vos coudes de votre corps, ne les rapprochez pas exagérément non plus, ne les tenez pas raides et fixes à une certaine distance, excellente en soi ; mauvaise si vous la conservez trop rigoureusement : soyez à *peu près* droit, les coudes le plus souvent le long du corps, sans craindre toutefois, le cas échéant, de vous départir de cette position moyenne ». De même pour tout, sauf naturellement pour ce qui concerne la notation, rythme, etc., car il est hors de doute, qu'un *ré* est un *ré*, et que nous ne dirons pas à notre élève de faire à *peu près* les notes marquées ! »

« Si la trop grande jeunesse de l'enfant ou son insuffisance intellectuelle exige un enseignement précis, nous serons bien forcés de formuler des conseils nettement déterminés. C'est là que réside toute l'habileté du professeur et c'est là que je veux reprendre Mlle X... à qui notre petite fille doit tant de si mauvaises bonnes habitudes. On peut donner un conseil de bien des façons différentes, sans en changer la formule. Tout en émettant une règle, il y a manière d'en adoucir la rigueur par l'inflexion de la voix, l'attitude, l'expression du visage, par le ton général de relativité dont on colore la sentence. De telle sorte que si l'élève n'est pas capable d'en saisir la véritable portée, il sent tout au moins très vaguement qu'il n'y a point là une inéluctable nécessité, et malgré lui, sans qu'il s'en rende un compte exact, il applique le conseil sans trop de zèle, avec discrétion ».

« Je voudrais, voyez-vous, termina Ferdinand Goëtz, qu'un professeur par le ton et les gestes établisse nettement dans l'esprit

de l'enfant la distinction entre l'absolu et le relatif et qu'il ne dit pas de la même manière : « Faites un *ré bémol* » et « Levez la main ». Que le « *ré bémol* » soit net, tranchant, décisif, mais que le « Levez la main » soit doux, amical, onctueux, si je puis dire. Réservez la sévérité de la voix pour la note, le rythme, mais pour l'expression, la nuance, la tenue générale, soyez aimable, affectueux, bienveillant. L'enfant comprendra ».

« Donner d'excellents conseils est une bonne chose sans doute. Mais, croyez-moi, la façon de les donner, vaut mieux que ceux qu'on donne ».

Lucien CHEVAILLIER.



« LE MIRACLE »

Drame lyrique en 5 actes, de MM. P.-B. Gheusi et A. Mérané, musique de M. Georges Hué.

L'ouvrage dont l'Opéra vient de donner la primeur a un mérite, c'est d'être très nettement et sans ambages ce que les auteurs ont voulu qu'il soit : non pas un opéra, certes, non pas, encore moins, une œuvre de combat, mais bien plutôt une œuvre qui, nullement oubliée de la scène à laquelle elle était destinée, ni du cadre exceptionnellement vaste dans lequel devait se dérouler son action, se manifeste merveilleusement appropriée, et dans le développement même de cette action, et dans sa forme, et dans son style, aux ressources qui lui étaient offertes. A cet égard la représentation du *Miracle* ne laisse subsister aucun doute sur la pensée, résolument avouée et non moins résolument réalisée par les auteurs du livret et par le musicien : faire œuvre, non de réaction, mais de tradition, au sens le plus large et le plus moderne du mot, œuvre de clarté, aussi, et d'harmonieuses proportions, ne se réclamant d'aucune abstraction quintessenciée, d'aucune formule outrancière, d'aucune tyrannie de petite école : c'est du théâtre et de la musique, écrit par trois artistes de talent, avec une conviction ardente et une maîtrise indéniable.

M. P.-B. Gheusi a raconté dans une interview, quelque temps avant la première représentation du *Miracle*, comment, « en se livrant à des études héraldiques concernant les XIII^e et XV^e siècles, il fut mis en rapport avec M. Mérané, pseudonyme sur lequel se cache notre confrère André Mellerio. Celui-ci avait conté à M. Georges Hué une légende très ancienne, qui avait particulièrement séduit le musicien ; il en avait même fait un scénario, et M. Gheusi accepta cette idée première, à condition toutefois, que l'on ne s'en tint pas à un drame limité, dans le genre du *Jongleur de Notre-Dame*, mais que cela devint un grand ouvrage moderne capable d'utiliser — comme je le disais tout à l'heure, — toutes les ressources de l'Opéra, et de remplir l'immensité de son cadre ».

**

Une ville bourguignonne du XV^e siècle est asségée par les bandes du Condottiere et va tomber