



Tout le clavier vibre de sons grêles, pi-
qués, coupés, tombant, ruisselant, averse
sonore qui joue admirablement, imitative-
ment, son rôle de phénomène diluvien. Les
Sommets dévastés inscrivent bravement un
12/8 contre un 6/4, effet d'irrégularité
que coupe une ondée nouvelle ramenant
Au Gîte. Tout cela curieusement travaillé
et ciselé, moins peut-être encore que la der-
nière page du recueil qui résume toutes les
pièces en rappelant leurs motifs. Com-
me elle est intitulée: *Rêve* ces motifs sont
volontairement déformés et *Le Glas*, si lugu-
bre, prend ici, un petit air joyeux du plus
surprenant effet. Que l'on compare ce der-
nier morceau à la page finale des *Miniatures*.
(Cui l'appelle: *En partant*) et même à la
pièce de Schumann des *Kinderszenen* jolie
pourtant: *Ce que dit le poète*, on verra à quel-
le intensité d'expression atteint la page de
M. Vincent d'Indy. Dans ce cadre restreint
la Musique concentre, ramasse, pour ainsi
dire sa force d'exécution pour laisser à
qui l'écoute une ineffaçable impression. Ca-
hier de voyages qui devait précéder tant de
belles œuvres du maître, cahier de penseur.
Ceux qui le referment après avoir goûté son
charme un peu austère, découvrent au-delà
de la Musique, à travers le miroir bril-
lant de ses sonorités mouvantes, comme en
face de la Nature et par une merveilleuse
puissance d'évocation, le monde de la Pen-
sée où se rencontrent et la tristesse de nos
ignorances — Pourquoi?... et la superbe
fierté de notre humaine condition.

M. DAUBRESSE



AU CONSERVATOIRE

L'éminent musicien M. Ch. Lefebvre a été
nommé membre du Conseil supérieur en rem-
placement du regretté Alex. Guilmant. Mieux
vaut tard...

— Plusieurs emplois de professeurs sont va-
cants au Conservatoire. Il y aura lieu de pour-
voir au remplacement de M. Dupeyron décédé,
Max]Bouvet démissionnaire, pour les classes de
déclamation lyrique et de M. Imbart de la
Tour, professeur de chant sans traitement,
qui s'est également retiré.

M. Dujardin-Beaumetz se préoccupe beau-
coup de la décoration des bâtiments et jardins
de la rue de Madrid. Des statues, des pein-
tures sont commandées; représenteront-elles la
nymphe Écho chassant la Musique de l'ancien
collège des Jésuites?

Tout cela et bien autre chose encore passera
naturellement avant la salle de concerts.

Les bâtiments destinés à la bibliothèque et
au musée s'élèvent lentement.

On peut prévoir que la nouvelle bibliothèque
fera regretter l'ancienne.



ENTRETIENS AVEC FERDINAND GOËLZ

(Suite)

XV

L'EXPRESSION

Rien ne rapproche deux êtres comme d'a-
voir produit une œuvre commune. L'enfant
est le lien réel de la famille dont le contrat
de mariage n'est que le lien social. Ainsi,
pour Ferdinand Goëtz et moi, ces longues
heures de causerie, pendant lesquelles nous
avons mis en ordre quelques petites idées,
nous avaient si étroitement enchaînés l'un
à l'autre que rien désormais ne devait plus
nous séparer et que vous eussiez pu redire
à notre endroit toutes les jolies choses que
Montaigne écrivait sur l'amitié.

L'on ne s'étonnera donc point de revoir
encore Ferdinand Goëtz et son éternel com-
pagnon déambulant sur une côte bretonne
à l'embouchure d'une petite rivière dont
le nom sonne harmonieusement à mon oreil-
le: la Laita.

Goëtz parle.

— Vous rappelez-vous ce grand program-
me d'enseignement que nous commençâmes
d'élaborer, au nord de notre vieille Breta-
gne? Nous avions, suivant malgré nous un
ordre logique, — oh! le sourire d'ironique
suffisance de mon ami! — nous avions
d'abord posé quelques principes généraux
d'esthétique et de psychologie, puis, abor-
dant les points de détail, le problème du
mécanisme nous avait un instant retenus
— et même, je crois, divisés!... Nous en
fîmes restés là. Vous plaît-il, mon ami,
puisque la Bretagne se trouve associée
à cette étude, que nous reprenions aujour-
d'hui l'œuvre interrompue en examinant les
autres questions?

— Cela me sera d'autant plus agréable
que nous arrivons à un problème palpi-
tant, car le mécanisme n'était que l'in-
strument inerte au moyen duquel l'exécutant
doit parvenir à donner l'impression de cette
chose indéfinissable que l'on nomme *ex-
pression*.

— Expression! s'écria Goëtz, mot terrible
dont abusent tous ceux qui se croient musi-
ciens, au nom duquel ils s'arrogent le droit
de nous imposer leur mauvais goût! Est-il
plus belle chose dont on fit jamais plus
mauvais usage? Rendons-nous d'abord un
compte exact des faits. Que signifie ce ter-
me: *expression*?

— Oh! m'écriai-je à mon tour, il est
d'une admirable précision qui le rend facile
à définir. Les sons en eux-mêmes n'ont
pas de signification propre. Coordonnés par
le génie, ils répondent au sentiment intérieur
qui a présidé à cette coordination. C'est
donc un sentiment qu'ils doivent *exprimer*.
Et l'*expression* consiste à faire *sortir* de
ces sons (ex *primere*) ce qu'ils contien-
nent de substantiel. c'est-à-dire cette émo-
tion, cette parcelle de vie, d'humanité, qui
est tout autre chose qu'un certain nombre
de vibrations sonores dans un temps donné.

— Je n'ai rien à ajouter, fit Goëtz en
s'inclinant, sinon cette petite question: com-
ment peut-on obtenir cette expression?

Il faut avouer que je me trouvais là moins
à l'aise: je me tirai d'affaire en faisant

remarquer à mon ami que je venais de faire
avec maestria une définition idéale, que c'é-
tait maintenant à lui à résoudre sa question.
Il ne se fit pas prier.

— Je vais d'abord raisonner comme le
premier musicien venu, me dit-il. Un son iso-
lé, régulièrement tenu, sans variation de
hauteur, d'intensité, ni de timbre, n'a pas
d'expression. Je n'ai, pour donner cette ex-
pression, que la ressource de varier un de ces
trois facteurs. J'élimine d'abord le timbre
qui dépend de l'instrument; je veux procé-
der:

1° Par *flexion*, c'est-à-dire en ne mainte-
nant pas rigoureusement la hauteur du son
et en me portant successivement un peu
en dessous et un peu en dessus, de façon
à faire une sorte de trille à la place de la
note marquée. C'est le mode d'expression
propre aux instruments à cordes et dont
les violonistes tirent l'exquis parti que vous
savez.

2° Par *inflexion*, c'est-à-dire en faisant
varier rapidement et successivement l'inten-
sité du son, passant du *piano* au *forte* et
réciproquement, de façon à donner l'impres-
sion d'un tremolo lent. C'est le mode d'ex-
pression propre aux harmoniums et instru-
ments de la même famille.

«Quelle est la valeur artistique de ces
deux procédés, qui pour la plupart des exé-
cutants constituent tout l'arsenal d'interpré-
tation?»

«Le premier est un système factice puis-
qu'il n'arrive à rendre le son expressif qu'en le
faisant dévier. De plus l'expression obtenue
ainsi est toujours la même et n'a aucun
caractère personnel. Enfin il reste à se de-
mander si le mot *expression* est ici propre-
ment employé? Pensez-vous que le vibrato
ait jamais expliqué quelque chose? A mon
avis, il ne correspond qu'à un certain éner-
vement des sens qu'il serait grave de con-
fondre avec l'émotion venant du cœur. Em-
ployer ce moyen pour colorer son jeu c'est
le condamner à n'avoir jamais qu'une seule
couleur et la plus plate de toutes.»

«Quant au second système — enfler et
diminuer le son — il offre des inconvénients
semblables de monotonie. De plus, lorsque
ces *soufflets* sont exécutés lentement, ils don-
nent au style je ne sais quoi de bour-
soufflé et de prétentieux, qui est bien ce
qu'on peut imaginer de plus laid en musi-
que. Quant à avoir rien de commun avec
l'expression d'un sentiment, voilà, cher ami,
ce que nous ne perdrons point notre temps
à réfuter.»

«Conclusion: l'expression ne peut être ar-
tistiquement obtenue par *flexion* ou *inflexion*
d'un son unique.»

— En tout cas, observai-je, ces observa-
tions ne s'appliquent qu'aux instruments
à cordes, ou à la voix, car pour le piano
nous n'avons aucun moyen d'action sur le
son une fois attaqué?

— Sans doute, répondit Ferdinand, et par
là précisément nous arriverons je l'espère
à une conception plus large de l'expression.

«Pour le système de la *flexion*, il n'en peut
être question dès qu'il s'agit d'un instru-
ment à sons fixes. Mais celui de l'*inflexion*
subsiste. Si nous ne pouvons faire porter
la modification de l'intensité sur une note
isolée, cela devient possible sur plusieurs no-
tes puisque nous pouvons attaquer celles-ci
plus fortement les unes que les autres. C'est
ce que nous appelons les *nuances*: les *forte*

et les *piano* Que penserons-nous de ce nouveau mode d'expression ?

— Nous penserons d'abord, m'empressai-je de répondre, que nous ne rencontrons plus ici les inconvénients ci-dessus signalés. D'abord, le son est respecté, ensuite la variété infinie avec laquelle on peut répartir ces inflexions, permet une interprétation personnelle.

— Remarquons en passant, fit Goëtz, que le piano, ne permettant que ce système d'expression et interdisant l'abominable *vibrato* et toutes sortes de *tremolo*, est vraiment l'instrument le plus pur que je connaisse et que le mépris que certains musiciens lui témoignent est injustifié.

« Mais, pour en revenir à notre question, vous pensez, cher ami, qu'une opposition bien calculée de *piano* et de *forte* est la meilleure manière pour faire rendre aux notes tout ce qu'elles peuvent rendre ? »

— Je crois au moins, fis-je, que c'est l'essentielle.

Ferdinand Goëtz demeura hésitant, puis : — Il m'est arrivé maintes fois d'entendre de jeunes personnes exécuter de belles œuvres musicales en observant avec la plus touchante exactitude les nuances indiquées. Pas un *f*, pas un *p*, qui ne fut exécuté avec l'intensité voulue. Les *crescendo* s'enflaient régulièrement. Les *decrescendo* se dé-senflaient de même. Eh bien ! je vous assure qu'il n'y a rien de plus sec que les nuances ainsi implacablement appliquées et que je préfère encore une exécution uniforme et correcte, à laquelle au moins mon imagination peut ajouter ce qui manque.

J'avouai que j'avais souvent fait la même remarque.

— Aussi, continua Goëtz, j'estime que c'est une profonde erreur que cette théorie des oppositions en laquelle la plupart des professeurs font consister toutes les ressources expressives de leurs élèves. Sans doute il faut des oppositions, mais j'irai jusqu'à dire qu'il n'en faut pas trop et qu'elles ne doivent pas être trop vives. Le style acquiert dans ce cas quelque chose de facile et de dur. Il en est comme d'un tableau aux couleurs éclatantes sur lesquelles tranchent des ombres noires portées par un soleil de plomb. Loin d'obtenir de l'expression, on ne donne ainsi que des impressions d'une froide brutalité pouvant tout juste convenir à des sujets cruels ou violents. C'est l'exception !

« Nous condamnerons donc le maître qui dit à son élève : Exagère les *piano* et les *forte*, comme on l'entend dire souvent ».

— Certes, nous le condamnerons, fis-je en fidèle interlocuteur de la République.

— Et nous lui recommanderons au contraire d'exiger d'abord du jeune musicien des exécutions plutôt de demi-teinte, pourvu qu'elles soient expressives par un autre moyen.

— Et cet autre moyen, qui sera le bon, quel sera-t-il ?

— Oh ! m'écriai-je, je pressens mon cher Goëtz, que nous touchons au nœud de la question. Puisque nous rejetons encore l'opposition des nuances comme mode essentiel d'expression, que nous reste-t-il ?

— Eh ! nous ne sommes pas au bout, fit Goëtz avec gaieté. Il nous reste au moins deux choses capitales : l'attaque et le rythme.

« L'attaque d'abord. Qu'est ce qui nous

le moment où il est émis, celui pendant lequel il se prolonge, celui où il finit ?

— Celui où il est émis, je crois, car, pour un grand nombre de sons, la prolongation est inappréciable et la fin voisine avec le commencement ; et, pour les autres, la tenue est toujours d'un intérêt moindre que l'émission, qui elle présente l'attrait indiscutable du fait nouveau.

— Par conséquent, n'est-il point juste, que notre essai d'expression porte sur le moment où le son est particulièrement remarqué et que la qualité de l'attaque soit l'objet de tous nos efforts ?

— Sans doute.

— Or, toute la science de l'attaque consiste-t-elle à taper plus ou moins fort sur la note en cause ?

— Loin de là.

— Toute l'habileté du violoniste ou du pianiste ne réside-t-elle pas dans ces mille différences qu'il faut apporter dans la manière de prendre la corde ou la touche d'ivoire ?

— Effectivement.

— Eh bien ! voilà le conduit par lequel l'émotion pourra passer de la pointe des doigts dans le corps de l'instrument. C'est en soignant le mode de production du son que l'artiste pourra faire vibrer le cœur de ses auditeurs. Il s'ensuit que la première préoccupation du professeur — du bon — sera non pas d'apprendre à son élève la signification des lettres *p*. et *f*., mais le sens de ce mot mystérieux : *attaquer*. Pour le piano surtout, ceci est important, car l'attaque y est particulièrement difficile et délicate. Le doigt doit y acquiescer de l'indépendance et de la souplesse, arriver à une extrême sensibilité qui lui permette d'apprécier des différences infinitésimales, car les moindres variations ont ici des conséquences considérables. Le doigt du pianiste, doit être aussi sensible que son oreille, que l'œil du peintre... et que le nez du chien. Le sens du *tact* joue le rôle principal. Voilà un fait que personne jusqu'ici n'a semblé soupçonner. L'on peut dire à l'adresse du vrai pianiste qu'il a de la sensibilité jusqu'au bout des ongles. C'est même par ce bout là qu'il devrait commencer !

« Mais ce n'est pas tout : si l'attaque — que nous pourrions appeler l'*accentuation* — est le mode d'expression par excellence, il en est un autre, puissant mais dangereux, je veux parler du *rythme* ou plus exactement du *mouvement*. Vous savez quel relief extraordinaire on donne à une note par le fait de retarder son attaque d'une fraction de seconde ? Vous savez également combien on *sensibilise* une phrase en *cédant* légèrement sur certaines de ses parties ! Nous avons donc là deux moyens efficaces pour rendre notre émotion : le retard de l'attaque et les modifications du mouvement. »

— Moyens dangereux, en effet, m'écriai-je. Hélas ! Combien en avons nous entendus de ces pianistes qui, sous prétexte de sentiment, faisaient systématiquement entendre chaque note du chant après le frappé de l'accord et changeaient de mouvement à chaque mesure !

— Effectivement, nous nous trouvons là entre deux exagérations contraires. Cependant je ne crois pas qu'on puisse rejeter complètement ce mode d'expression : jouer avec la précision d'une mécanique vaut mieux sans doute que de dénaturer le rythme, mais c'est aussi inexpressif. Il faut arriver à trouver une légère flexion dans les mou-

vements, qui, sans faire perdre l'impression d'égalité entre les temps ni celle du rythme, communique cependant à la trame musicale cette instabilité, cette fluctuation incessante et capricieuse qui est la caractéristique de toute chose humaine. Seule, la musique exprimant des sentiments au-dessus de l'humanité, comme certaines œuvres de Bach, doit conserver une grande rigueur de mesure. »

« Etant donné les dangers que présente ce système d'expression, je crois que vous serez de mon avis quand je recommanderai au maître de s'en abstenir dans les premières années d'étude de son élève. Pour cela il devra choisir d'abord des œuvres de sentiment pur et austère, ou calme, ou jeune, dans lesquelles nul grand élan du cœur ne nécessite de grandes modifications de mouvement, soit : Inventions de Bach et fugues (sentiment pur, austère), sonates de Haydn (calme), quelques unes de Mozart (jeune), Clementi et Kuhlau, etc..., aussi les sonates de Beethoven. Les sonates de Beethoven, Schubert, Mendelssohn et les romantiques seraient à réserver pour plus tard. »

Goëtz s'arrêta un instant, puis :

— En somme et si nous voulons résumer en manière de conclusion, nous constatons que les nombreux moyens d'expression que nous avons trouvés peuvent s'énumérer ainsi dans l'ordre de leur excellence :

1° l'attaque 2° les modifications du mouvement et les nuances, 3° les flexions et les inflexions (ces deux derniers réservés aux instruments à cordes) ; et après avoir passé en revue leurs avantages et leurs inconvénients, nous terminerons en appelant l'attention de tous sur l'attaque ou *accentuation* en laquelle réside d'après nous la plus grande partie de la puissance expressive de la musique. »

Lucien CHEVAILLIER



L'Opéra Comique à Buenos-Ayres

Comme on n'en pouvait douter la troupe de l'Opéra-Comique a obtenu un énorme succès à Buenos-Ayres, où elle vient de représenter toute une série d'œuvres françaises : *Manon*, *Fortunio*, *Louise*, *Pelléas*, *La Reine Fiammette* etc...

L'œuvre de Maeterlinck et de Debussy fut interprétée par Mme Marg. Carré, Mlle Brohly, MM. Francell, Albers, Vieulle et l'orchestre dirigé par M. Alb. Wolff.

On ne peut dire qu'elle ait autant porté sur le public argentin, féru d'italianisme, autant que les œuvres de Massenet ou de Charpentier, mais elle a produit une vive impression.

M. Albert Carré, qui accompagnait ses pensionnaires, avait apporté aux représentations son grand art de la mise en scène et sa collaboration n'a pas été sans donner un vif éclat à cette grande manifestation de l'art lyrique français dans l'Amérique du Sud.

Toute la troupe s'est embarquée le 24 Août à destination de Paris.