

## Entretiens avec Ferdinand Goëtz

## XVI

## Interprétation

— Une fois en possession de tous nos moyens d'expression, continua Goëtz, reste à savoir comment nous les emploierons, c'est-à-dire dans quels cas, dans quel sens et dans quelle mesure ils devront être utilisés par nous. Il est facile de donner une expression quelconque à une phrase musicale, puisqu'il suffit d'employer à tort et à travers les procédés que nous avons signalés. Le point délicat, c'est de déterminer le genre d'expression qui convient à tel morceau en particulier : et ceci constitue l'interprétation.

— Interprétation ! m'écriai-je, — encouragé par mon précédent succès dans la définition de l'expression — encore un mot merveilleux, qui s'explique de lui-même. L'exécutant est en effet à proprement parler l'interprète des sentiments éprouvés par l'auteur et que les notes prises en elles-mêmes seraient impuissantes à rendre.

— Halte-là ! fit Goëtz, ne nous engageons pas trop avant ; et gardons nous de présenter à l'esprit de notre élève un objet que nous n'aurons pas préalablement dégagé de toute confusion. Rappelons encore une fois — et ce ne sera jamais trop — quel est le vrai et noble rôle de la musique : exprimer l'émotion pure, sans s'inquiéter de la raison matérielle qui l'a déterminée. Si vous voulez me permettre une comparaison physique, je vous dirai : considérez un cas particulier, par exemple, une contusion ; vous pouvez distinguer deux éléments : 1° le coup, et même l'instrument de ce coup ; 2° la douleur. Or supposez qu'au moment où se produit le choc, le sujet soit endormi, et qu'il se réveille une seconde après : il ne percevra qu'une seule chose : la douleur, sans savoir si elle résulte d'une intervention externe. Transportez ceci dans le domaine émotionnel, mettez au lieu de *coup*, telle catastrophe qu'il vous plaira ; au lieu de douleur physique, souffrance morale : la musique rendra cette dernière sans éveiller en aucune façon l'idée de l'événement qui l'a causée. De telle sorte que l'artiste qui prend connaissance de l'œuvre du compositeur, se trouve un peu dans la situation du sujet qui se réveille pour sentir la douleur sans avoir perçu le coup.

« Or donc, il ne faut peut-être pas dire que l'exécutant est l'interprète du sentiment éprouvé par l'auteur. Un sentiment s'accompagne ordinairement de la connaissance de ce qui l'a provoqué. Interpréter l'auteur serait dans ce cas, non plus seulement rendre l'émotion ressentie, mais se mettre encore pour ainsi dire dans la peau du personnage et avoir conscience des circonstances qui furent la cause de cette émotion. De sorte qu'il ne serait pas possible d'interpréter correctement une œuvre, sans s'être enquis auparavant de la situation morale du compositeur au moment où il l'enfantait ! Conclusion paradoxale !

— En effet ! opinai-je en souriant.

— D'ailleurs, cette chose irréalisable ne le fût-elle point, je me demande si le résultat en serait heureux ? Quel est le problème ? Faire revivre ce qui a vibré dans un cœur humain. Peu nous importent les causes. Elles sont sans intérêt. Ce qu'il faut

avant tout, c'est que l'exécutant revive l'émotion de l'artiste. Or cette émotion fut produite chez cet artiste par telle circonstance particulière. Mais qui vous dit que, chez l'exécutant, la même cause produira le même effet ? Que Madeiroiselle Guicciardi ait frappé Monsieur Ludwig von Beethoven au point de lui inspirer les beaux élans en ut dièse mineur dont tout l'univers a retenti, cela ne veut pas dire qu'il me suffira de penser à cette exquise Juliette dont je ne connais même pas le visage et qui à l'heure actuelle ne doit pas être fort brillante, pour que je me mette incontinent à vibrer à mon tour en ut dièse mineur et à tenir toute une salle en suspens par la vertu de mon interprétation. J'estime bien au contraire que si je veux mettre mon système émotionnel à l'unisson de celui de Beethoven, le meilleur moyen c'est de chercher ce qui dans ma vie personnelle peut me causer une émotion semblable, c'est-à-dire non pas de me remémorer Juliette Guicciardi, qui me laisse plus que froid, mais telle jeune fille dont la chère et vivante image a pu ensoleiller quelques moments de mon existence... »

Ferdinand Goëtz s'arrêta un instant et sembla se perdre dans des pensées qui, je crois, ne devaient plus avoir grand-chose de commun avec la musique et l'interprétation. Mais je ne voulais pas laisser dévier notre entretien et j'en pris courageusement la suite :

— Ceci explique même fort bien pourquoi la même phrase mélodique éveille chez plusieurs auditeurs des images différentes. Ce qu'il y a de commun — telle est je crois votre opinion, et la mienne — c'est ce que l'individu ressent en son cœur, cette chose imprécise et mal située que nous dénommons émotion pure. Mais comme il est difficile que chez un être conscient, cette émotion ne s'accompagne pas de la représentation plus ou moins vague d'une cause extérieure, il s'ensuit que, par une sorte d'automatisme psychologique, chacun va chercher et trouve dans le champ de sa conscience l'ensemble de circonstances capable de légitimer chez lui l'existence de la joie ou de la douleur. C'est pourquoi il n'y a pas lieu de s'étonner de ce qu'à l'audition de telle mélodie, j'évoque l'apparition d'une source fraîche fuyant à l'ombre de grands arbres, tandis que vous revoyez un visage chéri et que votre ami D. entend peut-être un flot bruisant sur le sable de la plage ?

— Et la musique à programme ? fit Goëtz. Et quand le monsieur de Bonn écrit en tête de son morceau la rubrique : *Douces sensations en arrivant à la campagne*, êtes-vous encore libre de mettre à la place d'un arbre, une silhouette de femme ou de transformer soudain le plancher des vaches en surface liquide, comme on faisait de mon temps dans les cirques, à la grande joie des bambins ?

— Non ! mais je suis libre d'imaginer telle campagne qu'il me plaît, un champ de blé en plein soleil, un bouquet d'arbres au bord d'une rivière, un paysage vallonné, ou même encore quelque chose de composé, une sorte de campagne « en soi » si je suis philosophe et métaphysicien !

— A merveille, s'écria Ferdinand ! En d'autres termes, quelque détaillée que puisse être une indication programmatique au seuil d'une œuvre musicale, elle laissera toujours un champ assez vaste à l'imagination, pour

que chacun puisse y découvrir la petite étincelle capable d'allumer en son cœur le feu qui couve dans la trame sonore. Voilà un point acquis ».

« Mais, grand Dieu ! s'exclama soudain Ferdinand Goëtz, avec les marques d'une grande frayeur, ne s'agit-il point de s'adresser à des enfants ! Et va-t-il falloir leur parler d'émotion, de conscience, de représentation, d'automatisme psychologique ? »

— Ne cherchez point à me faire trembler, mon cher ami, fis-je en riant, vos menaces ne prennent point et je sais bien qu'il ne sera question de rien de semblable.

— Sans doute, répondit Goëtz avec tranquillité, mais, comme nous avons nettement délimité et divisé le problème, la solution va découler avec la plus grande et la plus facile logique des remarques que nous venons de faire.

« De quoi s'agit-il ? De fixer les rapports qui pourront exister entre l'âme complexe et profonde de l'homme de génie en pleine maturité et l'âme naïve, vacillante et très superficielle de l'enfant qui commence à enchaîner quelques idées. L'œuvre musicale — qui constitue l'émotion vivante de l'artiste — doit être le trait d'union entre ces deux pôles si différents. Deux questions se posent :

1° Est-il possible qu'un enfant éprouve une émotion comparable à celle d'un homme adulte ?

2° Par quelles causes cette émotion pourrait-elle être produite ?

« A la première question je répondrai nettement : *En général*, oui ! En suppliant mes contradicteurs de bien remarquer que je ne parle que de l'émotion ressentie à un moment donné, considérée seulement au point de vue de la qualité et de l'intensité, en faisant abstraction de toutes les circonstances qui l'accompagnent dans l'espace et dans le temps (*motifs et durée*) ».

« Supposez un artiste qu'un grand amour déchire, extrayez de sa vie émotionnelle une minute de souffrance aiguë, et ne regardez que cette souffrance prise en elle-même sans vous préoccuper des représentations qui coexistent avec elle. Puis, d'un autre côté, prenez un bambin de sept ans, affligez-le d'une de ces catastrophes si terribles à cet âge, brisez son jouet favori, mettez-le dans un cabinet noir, privez-le de dessert, séparez-le brusquement de son meilleur petit ami ; vous le plongerez dans un de ces désespoirs d'enfant si lamentables, si profonds, qu'ils font pitié ; isolez encore une minute de cette souffrance, en dehors de toute considération de cause et de durée. Eh bien, je vous affirme, qu'en mettant l'une à côté de l'autre, ces deux minutes puisées à des vies si différentes, vous vous trouverez en présence de deux phénomènes psychologiques offrant des similitudes frappantes, et pratiquement identiques ».

« Pour mon compte, je connais une petite fille de dix ans — la plus gentille enfant que vous puissiez imaginer — qui ne peut jamais prendre congé d'un garçon de son âge sans verser des torrents de larmes et sangloter à fendre l'âme pendant quelques instants. Cela ne dure pas, c'est vrai, mais au moment où ce fait se produit, ne pensez-vous pas que les contractions de ce petit cœur ne soient à peu près aussi douloureuses que chez l'adolescent qu'une circonstance quelconque sépare de la femme aimée ? Et l'écolier qui, délivré des classes, gambade, jambes nues, sur la plage ruisselante, n'éprouve

til pas dans son cœur des élans comparables à ceux de l'amoureux qui saute de plaisir par-dessus les chaises de sa chambre parce que son aveu fut écouté d'une oreille favorable?»

Ferdinand semblait très pénétré de son sujet. Cependant cette exaltation sembla l'inquiéter lui-même et, comme j'esquissais un geste d'incrédulité, il reprit soudain plus posément :

— Vous avez raison. Je gâterais la légitimité de ma cause en voulant en pousser trop loin les conséquences. Je voulais me borner à dire qu'un enfant est capable de ressentir la joie et la souffrance morale, à un degré moindre qu'un homme, d'une façon moins durable, il faut l'avouer : mais enfin ceci suffit pour que nous ne nous croyons pas forcés de renoncer systématiquement à faire comprendre à notre jeune élève quelques-unes des plus simples des œuvres sérieuses et à obtenir de lui une interprétation personnelle. En principe et d'après ce que nous venons d'exposer, il semble que nous y parviendrons de la façon suivante. »

« Nous ferons d'abord remarquer à l'élève le caractère gai ou triste du morceau, nous le lui jouerons, en insistant en même temps avec la parole sur les inflexions caractéristiques. Puis, nous chercherons à faire éclore cette émotion dans le cœur de l'enfant, en lui proposant quelque idée susceptible de la provoquer. Pour cela nous n'irons pas lui raconter les aventures d'un homme de trente ans. Nous puiserons dans la vie personnelle du bambin. Si nous voulons exprimer une joie délirante, nous lui rappellerons les gambades sur la plage, s'il s'agit d'une douce tranquillité, nous évoquerons les doux instants passés sur les genoux de sa maman, si c'est un grand chagrin, « la mort du petit chat... »

« Mais souvenons-nous ici que le poète nous a recommandé de ne faire aux enfants nulle peine, « même légère », et choisissons plutôt pour faire son éducation artistique des tableaux riants. C'est une erreur de croire que l'art n'existe que dans la douleur. La douleur est mauvaise conseil. Elle, elle affaiblit l'esprit. Il n'y a que les cerveaux puissants qu'elle excite et féconde. Pouvez-vous exiger cela d'un pauvre petit être que la moindre vétille abîme sous les sanglots? Non, réservons pour plus tard ce qui gémit, ce qui souffre. A peine admettrons nous quelque vague mélancolie, une fin de vacances, un jour de pluie; laissons dormir les grosses peines! Elles se réveilleront bien assez tôt. Et nous ne ferions que de ces petits monstres-prodiges au front alourdi, pour lesquels je vous ai naguère témoigné mon irrépressible répulsion. »

Le soleil avait disparu. Tandis que nous remontrions la route tiède qui conduit aux Grands-Sables, mon ami ajouta :

— Par ce moyen nous ferons vivre la musique aux yeux de l'enfant; il prendra l'habitude de ne la point considérer comme un système à part sans relations avec le monde extérieur; peu à peu, il en sentira la valeur expressive et, de l'interprétation enfantine et sincère que nous avions obtenue de lui, il passera insensiblement à la compréhension exacte des chefs-d'œuvre des maîtres, lorsqu'à son tour il aura acquis le noble privilège de souffrir comme un homme.

Lucien CHEVAILLIER



## QUASI UNA FANTASIA

(Suite)

# RHAPSODIE

en

maboul majeur

Le bruit court que l'Association des Concerts-Colonne ferait cette année sa réouverture, exceptionnellement, avec la *Damnation de Faust*.

Sous toutes réserves.

\*\*\*

Notre sympathique confrère M. Jean d'Udine et notre directeur M. Mangeot viennent d'être nommés maîtres de ballet de l'Opéra. Ils ont affirmé à MM. Messager et Broussan leur intention de maintenir à notre Académie nationale les traditions de la chorégraphie italienne dont ils sont, comme on sait, les ardents défenseurs.

Complétons notre information en ajoutant que les nouveaux maîtres de ballet ont engagé pour danser les premiers travestis, Mme Litvinne, qui renonce à la carrière dramatique et lyrique maintenant si encombrée par les danseuses.

\*\*\*

Un match intéressant aura lieu à la Salle Gaveau en octobre: M. Alfred Casella démontrera au moyen d'une règle de trois, que Gustave Mahler est le plus grand de tous les compositeurs passés, présents et futurs. M. Maurice Dumesnil fera ensuite, avec un syllogisme en *Barablipton*, la même démonstration pour Emmanuel Moor. On donne ce dernier à 2 contre 1, Mahler à égalité; outsider: Bruckner 1 (entraîneur Westarp), Beethoven, Schumann, etc., sont offerts à 150 contre 1.

\*\*\*

Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts:

M. Ravel (Maurice) est nommé professeur au Museum d'histoire naturelle. Dans son cours de cette année, il étudiera et imitera au piano le poisson rouge et le ver solitaire.

M. d'Indy (Vincent) est nommé professeur de géométrie et stéréotomie musicales au Conservatoire des Arts-et-Métiers, bien entendu. Le professeur consacrera d'abord quelques leçons à l'étude des surfaces de Riemann (pas Hugo); puis il exposera les applications de la géométrie analytique à la musique, recherchera les fonctions algébriques représentées par une courbe mélodique donnée, et, comme exemple, établira la mise en équation de la *Symphonie pastorale*.

\*\*\*

Hier soir, M. Dranem a débuté avec un grand succès à l'Opéra dans le *Crépuscule des Dieux*, où sa voix magnifique a produit une sensation profonde. En matinée, M. Delmas a remporté un triomphe à l'El Dorado, dans *J'suis l'rétaimeur de castrolles*

et *J'peux pas souffrir les s'haricots* (musique de César Franck). Nous n'avons malheureusement pu assister qu'à une partie du concert, étant appelé à la Comédie-Française où M. Galipaux jouait *OEdipe-Roi* et M. Mounet-Sully les *Fourberies de Scapin*.

\*\*\*

Lire dans le dernier numéro du *Vif argent* français un intéressant article traduit du du magyar par M. Podzéby, sur la véritable nationalité de Théodore Dubois. L'auteur y fait ressortir d'une manière évidente l'action considérable exercée par la Hongrie sur le talent sauvage et un peu farouche de ce compositeur puissant mais déréglé.

\*\*\*

Après Pelléas.

On a commencé à répéter à l'Opéra-Comique la nouvelle œuvre de Claude Debussy, les *Nègres dans le Tunnel*, drame symboliste traduit du norvégien par Maurice Maeterlinck. Ce drame, rendu plus impressionnant encore par le silence angoissé de tous les personnages, dont aucun ne dit un seul mot depuis le commencement de la pièce jusqu'à la fin, se passe tout entier la nuit, au fond d'une mine de charbon où l'on a pris le deuil à la suite d'un accident; on devine, sans la voir ni l'entendre, la Fatalité dont le thème musical ne comprend qu'une seule note, tenue le long de toute la partition et sans qu'aucun autre son vien. ne s'y mêler à un moment quelconque. L'orchestre la travaille actuellement avec sa virtuosité ordinaire, sous la baguette habile de M. Pichmann. Les décors signés Aimable, sont fort beaux. Nous croyons à un grand succès d'art auprès de l'élite.

\*\*\*

Le *Monde Musical* organise pour 1912 un grand concours d'ocarinas anciens et modernes, joués sans noms de facteurs, et qui aura lieu au Trocadéro ou à la Salle des quatuors Pleyel (on n'est pas fixé). Nous ne doutons pas que la facture française contemporaine n'y affirme hautement sa supériorité.

\*\*\*

Travaux de vacances.

Emmanuel Moor vient d'entreprendre un travail qui l'a occupé pendant la plus grande partie de cet été: la transcription pour piano de toute la musique écrite jusqu'ici, y compris la sienne. Il ne lui a pas fallu moins de deux mois à deux mois et demi pour achever ce gigantesque travail. Nous n'avons pas besoin d'en souligner l'intérêt à nos lecteurs: tous les musiciens voudront posséder cet ouvrage indispensable, qui formera environ huit mille volumes, et aura fini de paraître pour décembre chez l'éditeur Z. A. Thomas et chez Dupont et père, à Paris.

\*\*\*

M. C. Saint-Saëns vient d'être nommé officier d'académie.

Nous bien vives félicitations pour cette distinction trop longtemps attendue et qui est le glorieux couronnement de la carrière de l'illustre compositeur.

On parle de créer une classe de musique au Conservatoire (??? !!!)

\*\*\*

Un nouvel instrument.

M. Richard Strauss emploie dans sa nouvelle symphonie une contrebasse spéciale qu'il a fait construire tout exprès: la corde la plus grave ne fait qu'une vibration par