

ngées des œuvres de Beethoven et de Bach à des interprétations plus libres leur conservant la vie sensorielle et leur restituant les tressaillements originels de l'âme individuelle. C'est cette pudeur encore qui leur fait réserver leurs suffrages aux manifestations de pure virtuosité, car, en appréciant publiquement celles-ci, ils ne compromettent pas leur moi « intérieur » et satisfont au caractère scientifique qui est celui de toute race appréciant avant tout dans la musique les qualités d'ordre et de style.

Mais encore cette pudeur des sentiments est-elle d'une noble essence et de nature à servir de contre-poids aux exagérations de nuances, aux recherches d'effets extérieurs, aux appétits de pathétisme qui compromettent la cause de la musique auprès de tant d'esprits supérieurement ordonnés. Restent les *snobs*, qui ne témoignent d'aucune sorte de pudeur, qui étalent en puérils et tapageurs bavardages leur nullité bouffie, qui disent être émus quand ils ne le sont pas, qui font semblant de détester ce qui, en réalité, ne saurait exister pour eux, et qui, tout en prétendant honorer l'art musical, ne font pas autre chose que de cultiver l'art du mensonge.

Il doit exister entre la musique et le public une collaboration intime. Que les sons frappent au cœur des gens sans pouvoir y pénétrer, c'est là une question de manque de tempérament. Mais que, par désir de paraître sensibles, les cœurs fassent semblant de s'ouvrir à leur bienfaisante influence, c'est là de l'hypocrisie ! Le snobisme,

tout en ayant l'air de favoriser le progrès, ne fait qu'établir des malentendus, que d'infliger aux gens intelligents et sincères de légitimes agacements et que d'enrayer le naturel développement de l'art. Il substitue l'artifice à la réalité, il oppose l'imitation à la nature ; il remplace la saveur authentique du goût par l'apparence de l'élévation et de l'enthousiasme.

Mais, en dehors des analystes, des scientifiques, des pudiques et des snobs, il existe encore de nombreux individus sensibles, sincères, chercheurs d'idéal, fervents de l'art et amants du progrès. Leur influence est-elle suffisante pour servir à développer le sentiment artistique du peuple, pour orienter son jugement, faire fleurir ses facultés créatrices et pour épurer le style de ses interprétations ? Certainement, s'ils savent s'unir pour protester contre les mauvaises habitudes acquises, pour forcer les snobs à réprimer leurs intempé- tives ardeurs, les pudiques à ne pas craindre de révéler leurs naïfs états d'âme, les analystes à concilier les exigences du style avec celles de tempéraments... Mais l'essentiel est qu'au lieu de jouir égoïstement de la musique, ils s'appliquent à en répandre le goût dans tous les milieux sociaux, dans la famille comme à l'école, se souvenant de ce mot fameux de Spencer : « Une éducation rationnelle et expérimentale entreprise sur les bancs de l'école peut, en quarante ans, changer complètement la mentalité artistique d'un peuple. »

E. JACQUES-DALCROZE.

## FÉCONDITÉ ET GÉNIE

La fécondité est-elle essentielle au génie ? Question troublante sur laquelle l'histoire ne nous apporte guère que des conclusions contradictoires. La vérité négative qui est le contre-pied de la proposition ci-dessus est plus aisément démontrable : il est certain que la stérilité n'est pas un signe de génie. Il y a, je le sais, le sonnet d'Arvers et quelques exemples du même genre ; au fond, ils ne prouvent absolument rien. En musique, il existe quelques cas de musiciens dont les œuvres sont incontestablement géniales quoique très peu nombreuses ; la chose s'explique aisément lorsqu'il s'agit, comme dans le cas de Pergolèse, de compositeurs morts très jeunes ; elle se vérifie toutefois dans d'autres cas moins communs. Je crois que si une bonne fée donnait à choisir au compositeur à l'entrée de sa carrière entre écrire une demi-douzaine de chefs-d'œuvre et une facilité fabuleuse, lui permettant sans peine de produire en tout temps et dans tous les genres, la plupart des musiciens choisiraient la première part. Vraiment, lorsqu'on étudie de près la façon de travailler des divers maîtres, on est frappé de la variété des natures et des techniques individuelles. Tel peinera sa vie durant, employant des années à poir une poignée d'œuvres impérissables — Beccue, dans le domaine de l'art dramatique ; Flaubert dans celui du roman — tel autre, comme Hugo Wolf, passera par des alternatives de production abondante, fébrile, facile et joyeuse, et de longs silences durant lesquels toute production quelconque lui était impossible. D'autres enfin ont étonné le monde par leur prodigieuse facilité, entassant œuvres sur œuvres, ouvriers extraordinaires, mais nullement nécessairement hommes de génie.

D'où cette première constatation que la fécondité peut exister dans le génie, ce dont on se doutait. Mais est-elle nuisible au génie ? C'est ce que beaucoup de gens ont soutenu ; en face de ces prodigieux polygraphes, on hoché volontiers la tête en disant : « De tout ce fatras, que restera-t-il ? » Et ce qui semble donner raison aux partisans de la production moins abondante mais plus soignée, c'est qu'en fait, de la production d'un homme qui écrit trop, une grande partie disparaît toujours sans laisser de traces — il y a une ou deux exceptions — seulement on peut se demander ce qui vaut le mieux : écrire mille œuvres pour qu'il en surnage vingt ; ou n'en écrire que dix qui toutes restent. Il semble que la balance penche incontestablement du côté des mille.

Les anciens dont les noms nous sont parvenus appartiennent presque tous à la première catégorie. Ces hommes du contrepoint vocal et du XVII<sup>e</sup> siècle étaient en général de merveilleux producteurs (on peut faire une réserve pour les clavecinistes français, qui furent plutôt des signoleurs). La fécondité d'un Lassus nous laisse béants ; mais de façon générale tous ces musiciens avaient une façon intarissable. Il est resté en somme très peu de chose de cette montagne de papier réglé. Un homme comme Bach, que son temps n'a du reste nullement apprécié à sa réelle valeur, est une exception peut-être unique. Bach, bien qu'il n'ait pas écrit la dixième partie de ce que pondait avec une aisance stupéfiante son contemporain Telemann, doit être considéré comme un compositeur fécond, surtout si on le met en parallèle avec nos petits maîtres modernes. Or il n'y a vraiment rien dans son œuvre qu'on puisse qualifier de médiocre, et plus on se plonge dans cette œuvre, plus on est émerveillé d'y découvrir des richesses sans cesse renouvelées. Son contemporain Haendel se distingue nettement de lui sous ce rapport : aussi fécond, aussi génial en apparence, Haendel est par contre beaucoup plus inégal et son œuvre de théâtre est en somme très inférieure à son œuvre chorale.

Lulli, qui terminait son œuvre au moment où Bach et Haendel commençaient le leur ne fut pas un fécond ; mais il n'eut pas non plus un véritable génie. Ou plutôt son génie ne fut pas spécifique-

ment musical : ce fut un génie scénique, et la musique fut pour lui toujours une discipline ardue, où il ne réussit qu'à force de volonté et d'application. Pour lui, le fait d'avoir écrit peu (une vingtaine de petites parutions en vingt ans fut avantageux ; mais il n'est personne aujourd'hui qui ne le considère comme très inférieur à Rameau, son successeur à cinquante ans de distance. Rameau lui-même est un cas étrange ; peu fécond, mais pourtant génial et incapable d'écrire quoi que ce soit de vraiment insignifiant. Que dire de Gluck, qui apparaît aujourd'hui comme peu fécond du fait que neuf dixièmes de son œuvre ont entièrement cessé d'exister ?

Voilà pour les grands noms ; mais à côté de ceux-là il y en a par centaines, tout au long du XVI<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment en Italie, qui ont écrit des ouvrages sans nombre, ajoutant parution sur parution, sans que de tout cela il reste une seule note. Le peu qui a surnagé de cette production immense, c'est ici et là telle ou telle œuvre heureuse, remarquée et sauvée du naufrage universel ; mais quand nous admirons cette Cantate de Stradella, ou de Carissimi, n'oublions pas que ces auteurs ont écrit des milliers d'autres pages qui demeureront éternellement ignorées. Le génie fut pour eux la fleur rare qui s'épanouit de loin en loin sur une luxurieuse verdure servant de fond et de repoussoir. A côté d'eux ont disparu entièrement ceux qui, avec une facilité égale, ne sont jamais parvenus jusqu'à la floraison qui seule assure l'immortalité. Et la conclusion logique serait qu'il n'existe en réalité entre la fécondité et le génie aucune relation de cause à effet.

Voilà sans doute la raison pour laquelle il nous est si difficile de discerner le génie véritable chez les contemporains. La facilité, la fécondité, si elles ne conditionnent pas le génie, sont cependant incontestablement le signe d'une riche nature artistique, et cela suffit à éblouir l'entourage ; je considère que cela suffit aussi, même à défaut de génie, à mériter l'admiration des gens de goût. On peut être un très grand artiste sans aller jusqu'au génie, car le génie procède directement de la personnalité ; mais un bon interprète, un improvisateur élégant ont droit à leur tribut d'éloges et font souvent œuvre éducatrice extrêmement utile : je pense ici à mon regretté maître Guilmant, qui n'eut probablement pas de génie, mais qui a plus fait pour élever le goût musical de sa génération que les génies les plus authentiques, simplement grâce à d'admirables dons didactiques et à un talent d'interprétation qui lui permettait de s'assimiler entièrement le génie des autres.

Rien n'est plus injuste, en tout cas, que de faire à un compositeur grief de sa fécondité. Dire de quelqu'un : « Il écrit trop », ça peut signifier tout au plus que beaucoup de ses œuvres tomberont dans l'oubli ; cela ne préjuge rien des meilleures de ces œuvres, de celles en lesquelles leur auteur aura mis cette parcelle de son être qui constitue « son génie ». Le cas de Beethoven est assez rare et à placer immédiatement à côté de celui de Bach. S'il est exagéré d'affirmer que tout chez Beethoven est de la même valeur, on peut cependant dire avec assurance que très peu de ce qui est sorti de sa plume est indifférent. Chez lui, le génie était concentré et la personnalité ne savait pas s'éparpiller. Point semblable au « bon Homère », il ne « dormait » jamais.

Mais cela permet-il de contester le génie d'un Mozart ? Et cependant s'il existe un compositeur qui ait mérité le reproche d'écrire trop, c'est bien lui. La partie de son œuvre qui surnage fait penser aux vagues qui se jouent à la surface de la mer : tout ce qu'il a écrit et qui a cessé de compter, c'est l'eau qui est dessous. Le tout forme cet océan qui fut la nature musicale incomparable de Mozart, et Schubert ? Le fait que toutes ses mélodies, que toutes ses symphonies et sa musique de chambre, que cette infinité musicale que représente

son labeur obsigné mais sans effort de quinze ans environ, n'est pas de la même perfection ou du même intérêt passionnant, infirmé-il en quoi ce soit son génie éclatant ?

Non, il faut se garder de médiocrité de la fécondité ; surtout il faut se garder d'y voir une tare. Plus près de nous, il y a les Massenet, les Saint-Saëns, ces grands féconds, qu'il est de bon ton d'opposer à ces relativement inférieurs que furent les Wagner — eh ! oui ; qu'est-ce que dix œuvres de théâtre comparées à certaines fécondités que connut l'histoire ? — les Franck, les Debussy, les Moussorgsky, etc. Nous qui avons vu ces gens de près et qui avons admiré la magnifique nature musicale qui était la leur, nous ne nous laisserons pas égarer et nous contenterons de voir surnaître les deux ou trois œuvres maîtresses qui attesteront au cours des âges le génie de leurs auteurs.

Mais ça ne nous rendra pas injuste pour les natures exceptionnelles qui, telles ces plantes qui ne fleurissent qu'une fois et meurent, ont été apparemment infécondes mais vivront éternellement dans la mémoire des hommes. Ce sont des cas assez rares ; ils existent pourtant. On peut dès maintenant ranger parmi ce nombre un Fauré ; on y doit surtout mettre au premier rang un Henri Duparc, dont le bagage est extrêmement léger, mais ne contient — cas unique — pas une non-valeur, avec une demi-douzaine de chefs-d'œuvre parfaits.

Cela nous permettra aussi de juger avec équité ces compositeurs qui ne peuvent être taxés d'infécondité, mais qui n'avaient, comme on dit familièrement, dans le ventre qu'une seule œuvre et n'ont jamais retrouvé un succès initial. Les exemples typiques de cette catégorie sont le Mascagni de *Cavalleria Rusticana* et le Humperdinck de *Hansel et Gretel*. Il y en a du reste d'autres. Nous ne serons ainsi plus tentés de jeter un Berlioz au travail laborieux à la tête de tel

compositeur qui abat sans effort apparent les partitions les plus touffues. Et d'autre part la faconde vulgaire et facile d'un Richard Strauss ne nous paraîtra plus une supériorité sur le patient ciselage d'un Gustave Mahler. Nous n'essayerons plus un parallèle entre l'abondance d'un Liszt et l'infécondité relative d'un Chopin ; tout en nous inclinant jusque dans la poussière devant l'immense génie du premier, nous reconnaitrons au second un génie particulier que le temps s'est chargé de mettre en lumière, alors qu'il vouait au plus profond oubli l'œuvre d'un Thalberg.

Et si nous respectons comme il convient les âmes d'élite repliées sur elles-mêmes qui ne livrent rien à la publicité sans être sûres de ce qu'elles donnent, nous aimerons d'autre part les natures généreuses qui chantent par tous les pores, pour ainsi dire, qui produisent sans cesse parce que la loi de leur être est de chanter. Nous reconnaitrons en elles des créatures d'élection, faites pour notre joie, et espérons de toute notre âme que le génie qui irradie d'elles trouve sa formule définitive en une poignée d'œuvres qui vivront d'âge en âge. Tant pis pour le reste ! Il aura donné une joie éphémère à l'heure qui passe, et cela aussi à son utilité. Il nous aura permis de communier souvent avec une sensibilité aigüe et d'en éprouver ce frisson d'arl que chacun connait, qui a rencontré sur son chemin un véritable élu.

En résumé, « l'esprit souffle où il veut », comme dit l'Écriture. Et si la verve n'est pas condition du génie, elle ne lui fait par ailleurs nullement obstacle. Et du fond de moi-même je sens pour les féconds une admiration non exempte d'envie : ce sont les heureux, les enfants gâtés d'Apollon. Ceux qui les ravalent aimeraient bien pouvoir en faire autant.

Ed. COMBE.

## DE LA TECHNIQUE DU PIANO

L'étude du piano pratiquée actuellement n'est pas sensiblement différente de ce qu'elle était il y a quarante ans ; certes on s'applique à présent davantage aux recherches de sonorité, la tenue de la main s'est un peu modifiée, mais la manière de travailler demeure la même : machinale, mécanique, au lieu d'être raisonnée et scientifique.

Tel professeur réputé exige de ses élèves une étude approfondie de nombreux et volumineux ouvrages de technique : gammes, tenues, tierces, octaves, qu'il leur faut marteler chaque jour, pendant une heure, deux ou trois même... Un seul exercice, pour être joué selon les instructions stipulées par le professeur, demande un long effort et si l'on considère le temps qu'il faut encore consacrer au travail des études (Czerny, Clementi, Kessler, etc.), on ne pourra pas s'étonner de voir l'élève fatigué par l'effort accompli, lorsqu'il abordera l'étude des morceaux et grandes œuvres classiques, qu'il lui faudra traduire et pénétrer. La répétition mécanique d'exercices fastidieux aura lassé son attention, émoussé et souvent même annihilé sa sensibilité, ainsi que ses moyens d'expression : d'où tant de virtuosités froides et insensibles.

Cette façon de travailler le piano explique le découragement de nombre d'élèves, d'artistes même, devant l'énorme et ennuyeux effort quotidien demandé.

Mais, direz-vous, la technique est la base et la condition de toute bonne exécution : comment l'acquérir sans travailler ?

A cela, je répondrai que l'étude du piano n'exige pas une telle dépense de temps et de travail, qu'on peut élaborer une méthode, s'écartant des chemins battus et sinueux, menant par des sentiers cachés, mais directs, au résultat désiré : de longues et patientes recherches m'en ont convaincu.

Pour alléger le fardeau du pianiste, il faut supprimer une grande partie des études, des exercices et s'appuyer sur une méthode de travail fort simple, mais scientifique et raisonnée.

Vous êtes-vous jamais demandé comment il se fait que certains passages de morceaux ou exercices n'exigent aucun effort, ni travail préparatoire pour en assurer une bonne exécution ? Ils viennent, dit-on, sous la main, d'où provient alors cette facilité ? Du fait qu'ils les doigts ! Parfait, mais, d'où provient anatomique de la main, le relief du sont en harmonie avec la structure anatomique de la main, le relief du clavier, ainsi qu'en accord avec les lois de la pesanteur et de l'équilibre. Dans ces positions que j'appelle « équilibrées », la main évolue sur le clavier avec aisance et sûreté. Dans les positions différentes, n'étant plus, d'une part, en accord avec les lois dont je parle, contrariée, d'autre part, par le relief du clavier, la main est instable, incertaine ; le malaise et le nervosisme gagnent l'exécutant, qui essaie alors d'y remédier par la répétition mécanique du passage, sa décomposition en rythmes, etc... Peine inutile, car beaucoup de difficultés pianistiques peuvent, je pense, trouver leur aplatissement par la mise en pratique de ces lois combinées de pesanteur, d'équilibre, et en assurant à la main, par un doigté adéquat, une position qui la mette en accord plus ou moins parfait avec ces lois.

Que l'on me permette ici d'ouvrir une parenthèse et de citer quelques lignes d'un chapitre du livre très remarquable de M. Edouard Ganche, consacré à Chopin :

« Chopin, dit-il, bouleversa les règles du doigté en autorisant toutes les libertés, et perfectionna la technique du piano autant et sinon plus que Liszt... Il ne craignait point de faire passer le troisième et quatrième doigts par-dessus le cinquième... »

Mikuli spécifie davantage ces innovations : « Dans l'indication du doigté, dit-il, et en particulier du sien, Chopin n'était pas parcimonieux ; les pianistes lui doivent de grands changements, qui, en raison de leur utilité, furent bientôt adoptés, bien que les

autorités comme Kalkbrenner les considéraient avec horreur. Ainsi, *Chopin plaçait sans hésitation le pouce sur les touches noires*, le passait même sous le petit doigt, si cela pouvait faciliter l'exécution et donner plus de REPOS et d'égalité. »

Les passages que l'on vient de lire, étaient solidement mes théories de technique du piano.

Les positions de la main sur le clavier peuvent se ramener à un nombre assez restreint de « formules » se reproduisant dans toute œuvre, car les combinaisons du clavier ne sont pas très nombreuses pour qui les analyse de près. Chacune de ces formules représente une sorte de moule où est coulée la difficulté qu'il s'agit de résoudre ; elles doivent être invariables, pour assurer de l'unité à l'étude, ainsi qu'à l'exécution, et leur application étant toujours identique, il en résulte une grande simplification de travail et d'exécution. Ces formules doivent être adaptées aux capacités techniques de la main. Chaque doigt possède, en effet, une conformation différente qui entraîne chez chacun des possibilités et qualités différentes de sonorité, de précision, de rapidité, d'attaque.

Ma méthode consiste principalement à faire donner par chaque doigt le maximum de rendement que lui permettent ses capacités particulières, grâce à un emploi judicieux de ses moyens, et non pas, comme on le fait, à forcer le doigt, par un labeur obstiné, à acquérir une qualité qu'il ne possède point. Le quatrième doigt, par exemple, n'a pas, dit-on, d'indépendance : c'est qu'on l'emploie mal. On force son articulation par un travail opiniâtre ; or, le quatrième doigt, dans certaines positions, est aussi fort et aussi indépendant que le troisième. Pour vous en assurer, trillez avec le quatrième et le troisième. Le quatrième vous donnera dans cette position une impression de faiblesse. Au contraire, en trillant avec le quatrième et le deuxième, cette faiblesse disparaîtra aussitôt, et le quatrième doigt redeviendra fort et indépendant. On utilisera donc les doigts suivant leur qualités respectives pour obtenir de chacun d'eux le service le plus parfait.

Ces formules arrivent rapidement à simplifier le travail qu'elles ramènent à l'application de certains procédés. J'en citerai quelques-unes : celle de l'octave, lui assurant souplesse et précision ; celle de l'arpège, lui donnant son maximum de sûreté et de rapidité ; celle qui assure l'attaque de deux notes éloignées, la sécurité dans les sauts et dans l'attaque des basses, tout particulièrement ; d'autres, enfin, relatives à la sonorité, l'intensité de l'accent, etc...

Ceci posé, il n'est plus nécessaire de travailler en les décomposant, études et morceaux, car l'élève employant ce procédé harmonieux et équilibré, assurera à la main sa position idéale sur le clavier et ne sera pas tenu à un travail lent ; il jouera le morceau dans le mouvement indiqué, aussitôt que la main aura été bien établie sur le clavier ? d'après les principes dont j'ai parlé plus haut. En outre, faisant appel à l'esprit d'analyse et de raisonnement, il pourra obtenir rapidement des résultats plus durables que ceux qui sont dus à l'effort musculaire, mécanique et répété, résultats qui disparaissent quand s'arrête l'entraînement. N'étant en rien fatigué par le côté technique, fastidieux de l'instrument, il conservera ainsi à ses interprétations leur caractère artistique et spontané.

C'est ainsi que, débarrassé des obscurités épineuses qui le rendent si ardu, le piano deviendra un instrument docile ; travaillé avec intelligence et clarté il laissera déchiffrer l'énigme de ses difficultés, et il sera un confident intelligent, compréhensif, et reconnaissant des efforts qui lui auront été consacrés.

HENRI ETULIN