

Du rôle de l'Imagination dans l'Interprétation Musicale

Dans l'un de ses intéressants feuillets de la *Victoire* (1), M. Paul Landormy faisait remarquer, à propos de l'enseignement du piano, qu'il ne suffit pas, lorsque l'élève a dans les doigts toutes les notes d'un morceau, de lui donner cet excellent conseil, un peu vague : « Maintenant, mettez-y de l'expression. Allons ! de la chaleur, du sentiment ! etc. », que « jouer fort lorsqu'on aperçoit le signe / ou // et doucement dès qu'apparaît le signe *p* ou *pp* n'est pas du tout interpréter ».

Il importe, ajoutait-il, de comprendre la composition d'une œuvre ; mais, tout en reconnaissant l'utilité d'une analyse technique, il la jugeait insuffisante si elle ne se doublait continuellement d'une analyse expressive qui permette de saisir à chaque pas l'intention de l'auteur dans le moindre détail de sa composition, le sentiment qu'il a voulu rendre, l'effet sensible qu'il a voulu produire. C'est ce qui n'est point facile à mettre en lumière autrement que par l'exemple ; le professeur a toujours ce recours de se mettre lui-même au piano et d'exécuter l'œuvre comme il convient, mais l'élève n'en retire en général qu'une impression d'ensemble et qu'il n'analyse point. Il faut arrêter son esprit sur la considération de chaque détail et sur la façon de l'exécuter, et cela est extrêmement difficile, une intention expressive ou une façon particulière de sentir se traduisant mal par des mots.

Tout cela me paraît fort juste, et je serais tout à fait d'accord avec M. Landormy s'il ne préconisait en guise de remède à l'imprécision et à l'insuffisance verbale en pareille matière un palliatif parfois efficace certes, mais d'un maniement singulièrement périlleux, hasardeux dans ses effets en tout cas, et contestable dans son principe même.

« Il faudra donc, selon lui, employer des images, utiliser les ressources d'un commentaire plus ou moins poétique qui suggère ce qu'il est impossible de désigner d'un mot précis. Il sera utile d'illustrer le texte musical, non seulement dans l'ensemble mais *jusque dans ses moindres détails*, de toutes sortes de contes merveilleux, de broder des histoires, des romans, des rêves ou des anecdotes autour de ces notes qu'il faut à tout prix rendre vivantes, humaines, émouvantes. »

Holà !

« C'est, conclut le distingué musicographe, un soutien inappréciable pour l'exécutant de se représenter une action ou une situation concrète derrière chaque œuvre musicale qu'il interprète. S'il n'imagine rien autour du texte qu'il a sous les yeux, il sera impuissant à en découvrir le sens caché, il ne nous le révélera point dans sa réelle beauté, dans sa vertu expressive mystérieusement agissante. »

Encore que M. Landormy reconnaisse que ce procédé ne doit être employé qu'avec beaucoup de tact, il ne l'en trouve pas moins licite et en recommande l'usage comme indispensable.

Qu'il me permette d'être d'un avis tout différent.

Que le commentaire poétique de certaines œuvres musicales soit possible, plausible, utile même, j'en conviens. C'est le cas pour celles que complète un canevas littéraire, ou qui sont précédées d'une épigraphie, voire d'un simple titre qui fait image. La tâche de l'interprète peut alors se trouver allégée dans une certaine mesure, parce qu'une scène, un paysage, une anecdote se constituent dans son cerveau, engendrés par l'idée-mère que contient l'intitulé du morceau ; l'imagination trouve à s'alimenter congruement, sans trop risquer de se perdre dans l'insidieux labyrinthe des analogies et des comparaisons. Ainsi en va-t-il pour les symphonies à programme, les poèmes symphoniques, et nombre de pièces romantiques et impressionnistes.

Mais, même alors, ne vaut-il pas mieux se contenter d'une illustration approximative, d'un commentaire vague, que de pousser à l'excès un parallélisme plus ou moins fallacieux et de vouloir assigner à chaque accord, à la moindre incise mélodique, une place définie dans le tableau créé par l'imagination de l'exécutant ? J'incline à le croire, et pense préférable de voir dans le titre ou le programme d'une œuvre musicale surtout une indication d'ambiance, de mouvement, de couleur, et de se laisser guider, pour le détail de l'exécution, par les données de l'analyse purement musicale.

Au surplus, la tâche de l'interprète n'est souvent facilitée qu'en apparence, un peu par ricochet, du fait que l'auditeur, instruit des intentions de l'auteur par la lecture d'un texte explicatif (à quelque degré qu'il le soit), offre à la compréhension du morceau exécuté une résistance d'autant moindre que son imagination travaille dans le sens souhaité par le compositeur.

Ainsi, pour prendre le cas extrême d'une musique inspirée par un poème, il est clair que le pianiste qui veut interpréter intelligemment *Gaspard de la Nuit*, par exemple, de M. Maurice Ravel, fera bien d'étu-

dier les poèmes en prose d'Aloysius Bertrand qui en sont le prétexte, mais cette précaution serait insuffisante si l'auditeur ne se livrait pas, lui aussi, à la même lecture, la connaissance de cette prose important plus encore à la satisfaction esthétique du dilettante qu'à la correcte interprétation de l'exécutant, pourvu que celui-ci soit bon musicien.

Croyez-vous que, sans le secours du texte poétique, l'auditeur de bonne volonté retrouverait avec netteté, à travers cette musique pourtant fort suggestive, les tantasses eaux-fortes burinées par l'écrivain ? Je suis sûr que si l'on faisait cette expérience sur des personnes cultivées et musiciennes, qu'on leur fit ouïr au piano *Gaspard de la Nuit* sans qu'elles en connussent le texte inspirateur, et qu'on les priât de consigner par écrit les représentations que cette musique a fait naître dans leur esprit, nous serions étonnés autant par la diversité des réponses ainsi obtenues que par la non-conformité de la plupart avec l'authentique vision du poète.

J'ai choisi cette œuvre pour prendre un exemple concret, mais l'expérience ne serait pas moins concluante avec toute autre du même genre. Cela ne tend-il point à prouver qu'il n'y a pas de liaison nécessaire entre les sons et les images visuelles (exception faite, bien entendu, pour les imitations ou stylisations de bruits naturels), ou, pour autrement parler, que l'imagination joue dans la compréhension musicale un rôle à tout le moins scabreux ?

Qu'on le veuille ou non, les intentions littéraires, ou philosophiques, ou pittoresques d'un musicien doivent être traduites musicalement d'abord ; s'il les exprime par des gloses plus ou moins abondantes, c'est par surcroît, et sans que cela ajoute réellement quelque chose au sens propre de sa musique. Celle-ci bénéficie des associations d'idées déclenchées par ce subterfuge dans l'esprit de l'auditeur, mais sa valeur intrinsèque n'en est nullement accrue ; il lui arriverait plutôt d'en être affaibli, le compositeur se trouvant parfois induit à trop compter sur l'imagination complice du public et négligeant alors d'introduire dans son œuvre une force émotive qu'il sait provoquée à moins de frais par la littérature qui sert de support à sa musique.

Convenons tout de même que les œuvres à programme explicite ou implicite ont chance d'être interprétées d'une façon plus vivante, plus colorée, si l'artiste se représente, à travers la musique qu'il joue, une action ou un tableau en concordance avec les indications extra-musicales données par l'auteur. C'est assez naturel, et il faudrait avoir l'imagination bien pauvre pour ne rien voir — ce qui s'appelle voir — au delà des notes dans des pièces aussi évocatrices que *Baigneuses au soleil*, *Mintreels*... Outre que l'énonciation de pareils titres force les images à éclore et à s'organiser cinématiquement dans le cerveau, l'accord y est si étroit entre la représentation visuelle de l'artiste créateur et la traduction musicale qu'il en a faite, que l'œuvre s'interpose un peu à la façon d'une glace transparente entre l'esprit de l'interprète et celui du compositeur ; la vision de ce dernier se lit dans sa musique quasi aussi lumineusement que s'il s'était exprimé dans le langage plus précis des mots ou du dessin.

Il faut avouer que des réussites aussi accomplies sont rares ; en général, la vision suscitée reste incertaine, et, faute d'indication suggestive, l'imagination de l'interprète se reposera dans une douce somnolence, ou s'égagerait vraisemblablement dans une direction erronée.

Aussi bien, le problème de l'opportunité du rôle de l'imagination dans l'interprétation ne se pose-t-il pleinement que pour la musique pure : sonates, symphonies, quatuors, préludes, fugues, etc... Guidée ni entravée par rien, l'imagination de l'interprète, comme celle de l'auditeur, peut ici se donner libre cours et broder alentour des notes les festons les plus extravagants. En présence d'une œuvre donnée, autant de cerveaux, autant de rêves, de paysages, de drames divers et quelquefois contradictoires, et nul ne peut songer à revendiquer pour soi seul l'infailibilité du commentaire qu'il a imaginé, puisqu'on ignore ce que l'auteur s'est représenté en composant sa musique, et si même il s'est proposé de susciter autre chose que des états de conscience diffus.

M. Cortot a publié sur les *Préludes* de Chopin des analyses expressives fort ingénieuses qui témoignent d'un sens subtil des « correspondances » ; elles décèlent chez ce grand pianiste un poète, et nous intéressent parce qu'elles émanent d'un artiste dont la personnalité nous séduit. Elles eussent sans doute ouvert à Chopin des perspectives curieuses sur une œuvre qu'il a enfantée en ne se souciant peut-être que de musique ; mais, pour considérable que soit la valeur de telles analyses, elle demeure essentiellement subjective, et M. Cortot n'a du reste jamais prétendu leur en conférer d'autre.

Au demeurant, la question qui se pose est celle non de la rectitude d'une représentation mentale apocryphe par définition, mais de savoir

si une telle représentation est susceptible d'exercer une influence heureuse sur l'interprétation de l'œuvre à propos de quoi elle est née.

Le fait de voir une scène ou un tableau se dérouler clairement à travers les grappes d'accords, le lacs des arpèges et des méandres mélodiques, ou, au contraire, de ne se rien représenter de précis, ne permet nullement d'insérer quoi que ce soit sur la musicalité d'un individu. On peut être doué d'une imagination vive et fleurie et fort médiocre musicien néanmoins. N'est-ce pas le propre des esprits plus spécialement littéraires de vouloir à tout prix « comprendre la musique », c'est-à-dire, selon eux, que les notes y soient, à l'instar des mots, signe d'idées ou d'images ?

Le musicien véritable n'a pas de telles exigences ; non qu'il se satisfasse d'un agréable chatouillement auriculaire, et ne demande autre chose à la musique que d'être un bruit compliqué et délectable, mais il sait qu'elle a une signification *sui generis*, intraduisible, qui s'éprouve à cette pierre de touche intérieure que, faute de mieux, on nomme instinct ou sens musical.

Là est l'essentiel. Quiconque est privé de ce sens spécial aura beau inventer « toutes sortes de contes merveilleux, broder des histoires, des romans, des rêves ou des anecdotes » autour de la *Chaconne* de Bach ou de la *Grande Fugue* de Beethoven, il ne parviendra point à rendre émouvantes et humaines ces sublimes confessions du génie, et je ne conçois pas en quoi des commentaires préalables pourraient améliorer une interprétation profondément musicale d'œuvres de cette nature.

A ses points culminants, loin qu'elle éveille notre imagination ou stimule notre faculté discursive, la musique nous plonge dans un état délicieux et trouble, voisin de l'inconscience, et justement caractérisé par l'absence de représentations. M. Camille Maclair l'a merveilleusement dépeint dans certaines pages de sa *Religion de la Musique*, et tous les mélomanes le connaissent bien. On m'objectera que les points culminants sont rares ; c'est qu'ils représentent les moments où l'expression musicale touche à sa perfection idéale.

Ce n'est pas la fertilité de l'imagination, mais la sûreté et l'acuité du sens musical qui sont les garants d'une interprétation vivante et frémis-

sante ; ces choses sont d'ailleurs conciliables, au grand bénéfice des œuvres dont il a été question dans la première partie de cette étude. Le reste, l'analyse grammaticale et logique, la décortication du texte musical, est affaire d'intelligence et peut s'apprendre, mais bien qu'indispensable à une interprétation supérieure, demeure d'ordre secondaire. Qui ne connaît de ces amateurs ignorant tout de l'harmonie et du contrepoint, mais si sensibles à la musique qu'ils font passer le frisson révélateur de beauté chez leurs auditeurs, en dépit des regrettables fautes de style qu'ils commettent quelquefois ; ils captivent, ils remuent, tandis que l'interprétation correctissime de maints musicastres forts en thème distille un ennui invincible. A ceux-ci il manque l'étincelle indérivable, à ceux-là quelques connaissances qu'il leur sera toujours loisible d'acquérir.

Nulle part mieux qu'en musique n'apparaît la spéciosité de la distinction philosophique entre la forme et la matière. Même par un vigoureux effort d'abstraction, il est malaisé de séparer ici ces deux notions. La forme d'un groupement de notes déterminé s'identifie absolument à la substance musicale qu'il représente ; c'est pourquoi la connaissance approfondie de l'écriture doit livrer les secrets de la pensée musicale ; une analyse bien faite est nécessairement « expressive », et renseigne sur les intentions du compositeur plus pertinemment que des commentaires même fort judicieux, ou que l'invention poétique la plus superbement allée.

L'interprétation idéale sera donc due à la conjonction chez le même individu de la sagacité analytique et du sens musical le plus pénétrant. C'est le sens musical qui vérifie et vivifie les résultats de l'analyse, donne aux courbes mélodiques leur juste portée, aux rythmes leur souplesse, leur franchise, aux accents leur exact dynamisme, qui met chaque détail à sa valeur, estompe ou rapproche les plans sonores ainsi qu'il convient, fait saillir ou s'évanouir les dessins, trouve les sonorités appropriées aux nuances harmoniques, en un mot fait vivre et palpir une œuvre et la transfuse, toute chaude, au cœur fervent de l'auditeur.

...Et tout le reste est littérature.

A. HIRONET.

LES THÉÂTRES

OPÉRA-COMIQUE : LA TOSCA.

Je rentre à temps pour assister aux débuts de Mlle Yvonne Gall à l'Opéra-Comique, ce qui me rappelle agréablement ses débuts à l'Opéra, dans *Faust*, en 1908. Trop confinée dans l'emploi des Marguerites et des Juliette, la cantatrice fêlée en Amérique, a résolu de varier et d'étendre son répertoire. Pour sa rentrée parmi nous, elle choisit la *Tosca* encore que Floria s'apparente mieux sinon au caractère, du moins à la qualité vocale de la Falcon.

Le superbe soprano de Mlle Gall n'a rien perdu de sa splendeur, de la clarté limpide de son timbre, de la netteté de son émission, de son énergie lumineuse. Elle chanta la « Prière » d'une belle précision à la française (malgré un *bis* en italien), une flamme qui souleva l'enthousiasme. Quand elle sera familiarisée avec les dimensions du nouveau cadre, elle permettra à son splendide organe toutes les ressources de son élasticité. J'ajoute que même depuis *Scena*, la voix et le tempérament ont gagné en chaleur et en émotion. J'ai remarqué en outre certaines intentions d'élégance qui ne m'ont pas déplu.

J'entendis M. Trantoul pour la première fois dans le rôle de Mario. Ce ténor vigoureux est doué d'une belle voix étendue, habile à graduer les nuances et les effets, un peu serrée dans l'aigu, chaude dans le médium. L'attitude manque d'aisance, d'aspect imposé.

Le Scarpia de M. Albers est d'un relief impeccable.

Ch. Tenroc.

THEATRE FEMINA : LA BRUNE ET LA BLONDE, comédie légère en trois actes de M. A. Sablons, musique de scène de M. F. Le Borne.

Il est évident que la « vague de pudeur » qui s'est abattue sur l'Amérique vient déferler à présent sur les bords de la « Scène » de Paris. Je n'en veux pour preuve que l'accueil plutôt sévère fait par la critique à la pièce de M. A. Sablons ; les uns et les autres, jeunes et vieux (ce qui est édifiant) se sont indignés du sujet « licencieux », des situations « par trop risquées » ; l'un d'entre eux parle d'obscénités, etc... — Il faut sans doute

que je sois bien corrompu et que j'aie perdu tout sens moral pour oser avouer publiquement que je n'ai été nullement choqué de l'aventure, que je me suis au contraire fort divertie, loin de m'indigner, des petits à-côtés scabreux qu'elle comporte, car :

« En termes galants ces choses-là sont dites. »

L'intrigue de la pièce est si menue, que j'ai peine à en saisir le fil pour vous narrer l'histoire ; qu'il vous suffise de savoir que ça finit bien et que tout rentre dans l'ordre naturel... contraire à celui de Lesbos.

M. Fernand Le Borne avait assumé la tâche... très délicate... d'encastrer ces trois actes légers d'une atmosphère musicale appropriée. Le sujet se prêtait admirablement à la confection d'une opérette genre *Phi-Phi*, et il eût été assez piquant de voir l'auteur de la *Messe de la Victoire* s'adonner pour une fois au genre jusqu'à présent réservé à M. Christiné. Mais il s'est contenté de souligner les passages les plus suggestifs d'un commentaire des plus agréables. Que ce soit pour corroborer les dires de Clithyia célébrant la joie de vivre à Lesbos, ou pour ponctuer le récit du voyage fait par les deux amoureux de la blonde Myrro vers cette île mystérieuse, la partition, très polyphonique, réalise de forts jolis effets de pittoresque et de couleur locale, et cela avec le concours d'un orchestre minime, ce qui prouve l'habileté extrême du compositeur.

Le spectacle avait commencé par une reprise de l'anodin et bien désuet *Doit-on le dire ?* du bon Labiche. Contraste des plus attrayants ! Le directeur du Théâtre Femina est un homme d'esprit.

GAITÉ-LYRIQUE : LE COQ A CHANTÉ, opérette en trois actes de M. Michel Carré, musique de M. Jean Rioux.

Cette opérette nous vient directement de Marseille, où elle fut créée. L'auteur de la partition (?) habite les bords de la Cannebière, le chef d'orchestre qui dirige l'ouvrage est venu tout spécialement de cette contrée, l'un des principaux interprètes ne peut renier son origine méridionale... Le Midi bouge ! Attention !