

sorte, aussi ne faut-il pas des mots d'une toise pour conter son passé ; il est très simple. Né à Paris, le jeune Paul Schoofs fut d'abord orienté par la volonté paternelle vers des études sérieuses et complètes. Or un jour, ayant abandonné la traduction de quelque auteur latin pour évoquer sur son violon des beautés musicales, il sentit poindre en son for intérieur le cri du Corège en présence d'une œuvre de Raphaël : « moi aussi je suis artiste ! » C'était le cri de vocation. Il voulut naturellement tout sacrifier à celle-ci, mais ce ne fut qu'après qu'il eut terminé ses humanités, c'est-à-dire à dix-huit ans environ, qu'on lui consentit un travail assidu du violon avec le maître Rémy et de la théorie avec M. Schwartz. Puis, quelques années s'écoulèrent d'un labeur enthousiaste et opiniâtre, il passa par le conservatoire de Stuttgart et de retour à Paris confia définitivement la direction de ses efforts à l'artiste merveilleux qu'est Hayot. Il effectua ses débuts aux concerts de Léry en 1903 et s'y produisit fréquemment depuis, notamment l'année dernière, en compagnie d'un orchestre que conduisait Hayot. Bref, nul passé ne fut mieux employé que celui-ci et nul avenir ne s'annonce plus prometteur.



Mlle SUZANNE TOUREY

Parisienne, cette jeune artiste l'est, du moins elle doit l'être car elle possède de celle-ci — sans que ce soit un monopole — l'intelligence vive, l'esprit décidé, le geste prompt. Cela dit, non par besoin de philosopher mais, parce que cette caractéristique psychologique est aussi celle de son talent. Elle jouit, en effet, d'une science parfaite des rythmes et d'une technique pianistique intéressante que lui inculqua d'abord, jusqu'à l'âge de 13 ans, sa mère Mme Tourey, élève de R. Pugno ; puis, que contribuèrent à parfaire les maîtres Duvernoy et Philipp des conseils de qui elle profite encore actuellement. Mais ces qualités, cette pianiste sait les faire valoir par une entière possession de soi qu'elle a dû gagner avec l'habitude de se produire fréquemment en public.

Depuis qu'elle a débuté à la salle Pleyel, avec une extraordinaire précocité, à l'âge de 9 ans, elle a, en effet, continué chaque année à donner un grand concert avec la « Tarentelle », que conduit magistralement son père M. Tourey ; cela sans préjudice naturellement de nombreuses séances en province, surtout à Épinal et Troyes.



M. NICOLAS WESZALAK

Il était inévitable que la Russie après avoir donné naissance à une pléiade de compositeurs du plus haut rang, engendrerait de nombreux interprètes de cette musique. M. Nicolas Wszalak est du nombre. Le peu de temps qu'il vient de passer parmi nous ne nous a pas permis de nous documenter bien longuement sur sa carrière musicale, mais nous savons qu'à Paris, il travailla principalement avec M. Decombes qui fut, ne l'oublions pas, le premier maître d'un grand nombre de nos virtuoses les plus illustres.

Les nombreuses tournées qu'il fait à l'étranger ont pour principal but de faire entendre des œuvres russes



L'Improvisation

Le très remarquable et intéressant article paru dans le *Monde musical* du 15 novembre sous la signature de M. Jean d'Udine touche une question sur laquelle je demande aux lecteurs du journal la permission de revenir ; il s'agit de l'improvisation.

M. d'Udine observe fort justement que presque tous les musiciens d'aujourd'hui négligent cet art ; et cet abandon, il l'attribue non moins justement à la *timidité vaniteuse* qui fait craindre les fautes de construction ou la banalité. Certainement c'est une des causes de la répugnance, voire même du dédain professé par un grand nombre pour l'improvisation. Mais ce n'est pas, je crois, le seul motif d'un abandon qui me semble aussi le résultat de cette sorte de cabotinage dont souffre la société, de ce snobisme qui fait que l'on veut être, ou paraître, aussi fort, aussi habile que d'autres, et que l'on court, en art comme en tout, après le *record*.

D'où recherche effrénée de l'effet, du tapage à l'œil, de l'extraordinaire ; temps énorme consacré, non au travail sérieux et réfléchi, mais à la culture du mécanisme, de la virtuosité, qui permettront de briller, et surtout d'éclipser. — On n'étudie pas telle œuvre parce qu'elle est belle, mais plutôt parce qu'il est admis généralement que, pour l'interpréter, il faut posséder ce qu'on nomme un *beau talent*.

Et quand je dis : interpréter, ne croyez pas que je veuille parler de compréhension, d'assimilation ; oh ! pas du tout ; dans un trop grand nombre de cas, interpréter une œuvre veut dire : s'en servir pour se faire valoir ; quant à l'œuvre elle-même, on n'en a cure. « Monsieur X... chante tel morceau, il faut bien que moi aussi je le chante ; » « Madame Y joue telle sonate, naturellement je ne puis me dispenser de l'étudier... et de la servir. » C'est comme cela qu'on fait sa réputation et qu'on passe pour un *artiste* alors qu'on n'est, comme le dit avec raison Jean d'Udine, qu'un *amateur*.

Mettons à part, si vous le voulez, les organistes (et encore pas tous, car certains n'improvisent jamais, ou fort peu), combien trouverons-nous, sur cent personnes, dites artistes, de talents capables, je ne dis pas de choisir un thème et de le développer, mais seulement d'énoncer une phrase de quelques mesures et de l'harmoniser proprement ? — Je n'ose répondre !

Si, par contre, nous cherchons un exécutant pouvant aborder les hautes difficultés pianistiques, nous en trouverons sans peine

et l'on entend fréquemment tomber d'une fenêtre des cascades d'arpèges fort correctement détaillées, des ondes de gammes, d'exercices, des effets de vélocité, dénotant une réelle habileté mécanique ; elles sont aujourd'hui légion les personnes munies (je ne dis pas : douées) d'un beau talent. — Combien comprennent ? Fort peu ! — Combien sont capables de produire ? Encore moins !

En résumé, nous manquons d'éducation vraiment artistique, et c'est là je crois ce qui nous vaut une pléthore d'amateurs et une pénurie d'artistes. Je fais exception, bien entendu, pour certains foyers d'art, conservatoires bien dirigés, ou instituts musicaux tels que les écoles Gigout, Niedermeyer, Schola cantorum, et quelques autres ; mais dans le monde, parmi les professeurs libres, que de lacunes, quel vide, quelle nullité ! Combien de ces pauvres jeunes filles qui enseignent (?) le piano parce qu'elles savent plus ou moins « malaxer » un clavier, mais qui auraient presque tout à apprendre du solfège, et absolument tout de l'harmonie, du contrepoint et de l'histoire musicale ! Combien qui dévident des *Fantaisies* abracadabrantes, mais ignorent l'existence du *clavecin bien tempéré* (j'en ai trouvé) ! Combien qui *sabotent* leurs élèves en les faisant jouer trop vite pour avoir l'air forts, et surtout dépravent leur goût en faisant travailler des musiques innombrables, vraies productions de bastringues, œuvres d'industriels de la double-croche, vendues par des éditeurs inconscients qui gagnent leur argent en détruisant le sens esthétique de leur clientèle !

C'est honteux ce qu'on entend sur certains pianos, et ce que l'on trouve dans certaines vitrines !

Donc, on n'improvisait plus parce qu'il faut pour cela être *musicien*, et qu'il y en a peu en réalité.

Et cependant quoi de plus agréable, de plus reposant, que l'improvisation, pour ceux qui écoutent comme pour celui qui joue ! N'avez-vous jamais souffert de voir un exécutant suivre sa musique (je parle de ceux qui ne jouent pas par cœur) et porter ses regards du papier au clavier, et *vice versa*, dans une série de salutations peu élégantes ? Que vous dit le monsieur, ou la dame, qui joue par cœur (c'est déjà mieux) mais se contente en somme de réciter sa leçon plus ou moins bien ?

Combien plus intéressant l'artiste créateur qui peut, à sa volonté, faire jaillir de l'instrument un langage sonore qui n'est que l'expression bien sentie, bien vécue, de son sentiment actuel, de son émotion du moment, et non la redite d'émotions antérieures ou ressenties par un autre !

Que faut-il donc pour devenir improvisateur ? — Trois choses : le don, l'étude, l'entraînement.

Évidemment, il n'est pas loisible à tout le monde de créer ; et c'est encore une supériorité à l'actif de l'improvisateur : tout le monde, ou au moins le plus grand nombre, peut devenir exécutant ; c'est une question de temps et de travail. — Pour inventer, trouver, créer, il faut avoir en puissance la faculté de traduire soi-même en acte ce qu'on éprouve ; et cela n'est pas donné à tous et ne s'acquiert pas. On cultivera des dispositions innées, mais si elles n'existent pas, rien à faire.

Ces dispositions naturelles étant données, que faut-il pour les développer ? — Le travail. — Je ne prétends pas indiquer ici le moyen certain de réussir, encore moins laisser croire que ce moyen soit le seul, mais il me semble que pour l'improvisation le travail ne doit pas être forcé, rendu obligatoire à heures fixes, mais au contraire libre, facile, et doit constituer plutôt un repos qu'une tâche. — Il s'agit en effet d'exprimer son émotion, au moment même où on l'éprouve ; c'est donc bien le moins que cette émotion existe ; d'où nécessité logique de ne pas essayer d'improviser quand... ça ne vous dit pas.

La volonté, ou, si vous préférez, le désir d'improviser existant, que faut-il faire ? — De deux choses l'une : ou l'improvisateur novice a déjà quelques notions d'harmonie, il sait reconnaître à l'audition (n'oublions pas que le papier n'entre pas en jeu ici) la nature et la composition des accords et des combinaisons sonores, ou bien il sait tout juste son solfège et n'a aucune idée de la manière de construire et d'enchaîner des harmonies.

Dans le premier cas, la besogne sera fort simplifiée et les progrès très rapides. En prenant une idée musicale simple, claire, bien franche, et en s'exerçant à l'harmoniser au clavier, d'abord à deux parties, puis à trois et plus, on arrivera bientôt à inventer des harmonies plus riches, plus variées, à moduler ensuite aux tons voisins puis aux tons éloignés, le chant donné restant toujours à la partie supérieure. Après quoi, la mélodie type sera portée à la basse, et l'on essaiera de la main droite un contrepoint ou des suites d'accords aussi intéressantes que possible. C'est surtout une affaire de goût, d'oreille, d'habitude, il ne faut pas se décourager si l'on commence à barboter, à jouer des successions barbares et choquantes : arrêtez-vous, cherchez où est le point dangereux, analysez vos accords puisque vous savez de quoi ils sont formés, et vous trouverez vite ce que vous cherchez. L'habitude aidant, un moment viendra où ces harmonies rebelles ne le seront plus, et se présenteront à votre esprit naturellement, sans effort, d'elles-mêmes ; vos doigts obéiront (ils ne doivent jamais diriger) à votre cerveau et vous serez alors en voie d'aborder un travail plus relevé, plus artis-

tique, qui consistera, non plus dans l'harmonisation d'une phrase, mais dans le développement, le travail thématique d'une idée mélodique, c'est à cela qu'il faut aboutir, car alors l'improvisateur est vraiment créateur, non de fragments, mais d'entités musicales.

Supposons, par contre, que vous ignoriez complètement l'harmonie, même élémentaire. Ne vous chagrinez pas : l'improvisation deviendra pour vous un excellent moyen de l'apprendre. Cela peut sembler paradoxal, mais l'ayant fait, je puis affirmer que c'est possible ; j'ajouterai même que c'est facile, et que lorsqu'on s'est pendant plus ou moins longtemps débrouillé au clavier, les études théoriques sont un jeu et même un plaisir, car l'oreille, qui en a l'habitude, entend les accords au fur et à mesure que la main les écrit et que l'œil les voit.

Seulement, dans le cas d'ignorance complète de l'harmonie, il sera nécessaire, avant de chercher un accompagnement pour une phrase, même simple, de s'exercer à constituer des accords, consonnants et dissonnants. Si vous ne savez pas ce que c'est, consultez votre oreille ; si vous êtes vraiment doué elle vous répondra sûrement. Lorsque vous aurez ainsi amassé un bagage de combinaisons harmoniques arbitraires, dont vous aurez observé la constitution, non pas théorique, puisque vous ignorez la théorie, mais pratique ; lorsque vous aurez recueilli un certain nombre de *trucs* qui seront bien à vous puisque vous les aurez trouvés tout seul, l'entraînement viendra vous aider à en découvrir d'autres, et vous constaterez la vérité du proverbe : « C'est en forgeant qu'on devient forgeron. »

Oh ! certainement, ce que vous ferez ainsi ne vaudra pas cher, et si vous l'écriviez vous feriez écrouler tous les conservatoires ; mais avant de marcher l'enfant tombe souvent, il balbutie avant de parler, et c'est en se relevant de ses chutes, en donnant corps à son langage, qu'il arrive à se conduire et à s'exprimer.

Lors donc que vous aurez acquis une certaine habitude de *plaquer* des accords, voire même de chercher des combinaisons d'intervalles de forme contrapuntique, il vous sera loisible d'essayer de leur donner une tournure mélodique, toujours avec l'oreille pour guide, l'œil pour intermédiaire, et les doigts pour serviteurs.

Arrivé à ce point, l'étude de la théorie s'imposera naturellement, et vous éprouverez le besoin de *savoir* quand vous commencerez à *pouvoir*. Et cette étude, je le répète, vous sera de beaucoup facilitée par l'expérience acquise pratiquement.

Et maintenant, il nous reste à examiner ce que l'on peut faire de cette petite habileté, à trouver l'harmonie d'un chant donné ou à

mettre une harmonie sur une basse mélodique. Ici nous entrons de plein pied dans ce qui est réellement *la composition*, c'est-à-dire l'art de combiner, non plus une phrase, mais tout un discours sonore, et d'en faire une construction solide, charpentée, ordonnée logiquement, et présentant ce caractère de variété dans l'unité qui est l'idéal de toute œuvre d'art.

Par écrit, ce n'est pas toujours facile, et l'artiste consciencieux vous pourra dire de combien de ratures, de coups de gomme, de raclages au grattoir il aura émaillé son manuscrit avant de s'écrier : « Ça y est. » Au clavier, il n'y a ni grattoir ni gomme, pas moyen de rectifier, de redresser ; ce qui est joué est joué. Aussi doit-on toujours tenir compte à un improvisateur de l'énorme difficulté de son œuvre.

Lui reprocher des fautes de construction, des hésitations, des flottements, serait manquer d'indulgence, et surtout de goût. Car, ne l'oublions pas, le morceau improvisé n'est pas et ne doit pas être un morceau écrit, *fait*, réfléchi ; ce qui constitue son charme, c'est précisément l'*imprévu* (le nom l'indique), le non préparé ; et cet imprévu, ce flottant, s'exprime justement par les hésitations, les gaucheries même qui seraient condamnables dans la pièce écrite, mais deviennent un agrément de plus dans l'improvisation, à condition, bien entendu, qu'elles ne dégènerent pas en bafouillage. — Encore une fois, c'est avant tout affaire de goût.

Le procédé généralement employé pour construire une improvisation consiste à faire choix, ou mieux à inventer un thème que l'on expose d'abord et que l'on développe et varie ensuite au gré de sa fantaisie. Il est bon que ce thème soit plutôt court afin d'être mieux retenu par l'exécutant et plus facilement saisi par l'auditeur ; quelques notes suffisent ; souvent même ce sera un rythme qui servira de sujet. On fera bien, surtout en travaillant, de s'imposer un délai de temps pour l'exposition et le développement du thème ; cela oblige le cerveau à *voir* pour ainsi dire la marche du morceau improvisé, à en mesurer les diverses périodes afin de leur conserver une pondération et des proportions indispensables à l'équilibre de l'ensemble.

Évidemment, quand on improvise à un orgue d'église, pendant un office, la durée de l'improvisation est imposée par la durée même de la partie de l'office que l'on doit occuper. Il semble bizarre de le rappeler, bien que cela puisse ne pas être inutile pour les organistes qui terminent trop tôt, ou ne savent pas finir, ce qui est pire.

Un autre procédé existe pour improviser ; j'ignore s'il est fréquemment employé, je me permets néanmoins de l'indiquer.

Il consiste à commencer l'improvisation

n'importe comment, *sans thème arrêté*, et sans se préoccuper d'en trouver un ; si l'on est en veine, peu après cette sorte de prélude, une idée se fait jour d'elle-même sans qu'on l'ait cherchée; elle se dégage spontanément de l'enveloppe sonore où elle était en germe, et son éclosion, se produisant ainsi sans effort, par une sorte de génération inconsciente, l'idée acquiert une clarté extraordinaire qui l'impose comme une sorte d'obsession de laquelle les développements surgissent tout naturellement.

Le danger que présente ce procédé réside dans ce fait que, parfois, l'idée mélodique ne sort pas, parce qu'on n'est pas assez bien disposé, ou parce qu'on est subitement troublé par des bruits extérieurs, par quelqu'un qui entre ou sort, ou par une cause quelconque qui vient détruire l'ambiance où le prélude harmonique vous avait placé. Alors le bafouillage n'est pas loin et l'on regrette de s'être ainsi aventuré loin des sentiers connus. Certainement, c'est scabreux, mais quand cela réussit l'improvisation est de beaucoup supérieure par cela même qu'elle est plus spontanée, moins réfléchie, et que l'artiste obéit plus directement à la poussée intérieure de son inspiration.

Il va sans dire que pour improviser sans thème arrêté, on doit disposer d'un certain temps, au moins une dizaine de minutes.

Dans son livre sur Beethoven, (éd. Alcan) Jean Chantavoine rapporte que ce maître avait l'habitude de commencer ainsi ses improvisations. L'intéressant serait de savoir si c'était, chez Beethoven, un artifice de métier destiné à faire pressentir l'idée mélodique, celle-ci étant au préalable arrêtée dans la pensée de l'artiste, ou bien si ce prélude harmonique, ces accords, ces lents arpèges, avaient réellement pour but d'évoquer l'idée et de lui servir effectivement de cellule génératrice.

Enfin, je me permettrai un dernier conseil aux commençants ; travaillez à l'harmonium (à défaut d'orgue) plutôt qu'au piano. Il s'agit en effet de vous habituer à suivre une idée type, à l'exprimer sans solution de continuité, sans écarts, sans heurts, et avec le seul guide de l'oreille. Par conséquent, plus celle-ci sera elle-même affectée de sons soutenus, plus il lui sera facile de les enchaîner avec suite, ayant comme appui la plénitude sonore, la solidité vibrante de l'orgue ou de l'harmonium. Au piano, les sons ne se prolongent pas assez pour produire cette sorte de fond harmonique d'intensité constante ; d'où chances de s'égarer, l'oreille n'étant pas aussi *enveloppée* d'effluves acoustiques.

J'entends bien l'objection : « l'harmonium ? » y pensez-vous ? un instrument lourd, « criard, épais, désagréable ! » — A quoi je répondrai ; « Parfaitement, il y a cinquante ans ; mais aujourd'hui l'harmonium est

« devenu un instrument aux sonorités exquises, rondes, douces, moelleuses, auquel les progrès de la science acoustique ont fait subir une transformation radicale. » — Je n'entends faire de réclame à personne, mais rien de plus facile que de trouver chez nos grands facteurs parisiens des harmoniums excellents au prix que l'on paierait un médiocre piano.

Et puisque je suis sur ce chapitre, je me permettrai de regretter que ce très artistique instrument qu'est l'harmonium moderne, ne soit pas plus cultivé ; on y gagnerait de connaître et d'apprécier la musique sérieuse, on y apprendrait que pour faire beau il n'est pas nécessaire de faire bruyant et compliqué, que les rythmes soutenus et les successions de forme contrapuntique, particulièrement heureuses sur l'harmonium, donnent un *mouvement* plus vrai, plus réellement musical, que les arpèges, batteries, répétitions de notes à peu près nécessaires sur le piano par suite du manque de prolongation des sons. — Peut-être aussi prendrait-on le goût de la musique calme, et perdrait-on cette sorte d'impatience de l'oreille, ce besoin de mouvement factice que nous ont créés les instruments à sons inégalement soutenus : piano, harpe, mandoline, guitare, dont la sonorité plutôt grêle, hachée, maigre, est frappée d'impuissance par son origine même et son mode de production.

Je ne méconnais pas les qualités d'un bon piano ou d'une harpe bien faite, mais je regrette que tant de gens ignorent celles, bien supérieures à mon avis, d'un harmonium moderne. Demandez aux personnes qui en possèdent et vous serez fixé sur la valeur comparative de ces instruments. — Et puis n'adresse-t-on pas injustement à l'harmonium des reproches qui seraient plutôt destinés à ceux qui s'en servent ? — Si l'on s'en tient à certaines auditions de morceaux langoureux, mielleusement *accordéonisés* à grand renfort du registre : expression, évidemment l'harmonium est un appareil néfaste ! Mais confiez-le à quelqu'un qui sache s'en servir sérieusement, qui joue *par plans* et non par *lignes brisées*, et tout changera, même si l'instrument est médiocre.

Puissent ces quelques réflexions suggérer à mes lecteurs le désir d'être de vrais artistes, capables d'exprimer leurs idées personnelles, et les inciter à cultiver de préférence la musique large, calme, noble, qui n'est pas la moins riche, la moins variée, et vaut mille fois tous les flonflons, les acrobaties et les insanités dont trop de salons sont envahis.

René LAMBINET.



PARADOXES

Les Mollusques de l'Art

L'Art est un immense territoire où, dans une atmosphère de vie et de plein air, les conceptions les plus différentes germent et se développent sous les formes les plus variées. A peine quelques limites, d'ailleurs faciles à franchir, indiquent-elles que les arts plastiques, la musique et la poésie ont leur autonomie. Mais, les apôtres de ces différents arts mènent une vie de relation, ils tirent profit du commerce de leurs aspirations, de leurs pensées, de leurs moyens de réalisation et les chefs-d'œuvre qu'ils produisent sont les fruits de leurs efforts communs.

Hélas ! voilà bien aujourd'hui un paradoxe ! La spécialisation — ce procédé à qui nous sommes redevables de tant de merveilles artistiques — s'est infiltrée dans le domaine de l'art et y fait d'innombrables victimes. Ceux qu'a frappé ce mal, ne peuvent plus étendre leur vue au-delà de leur art, leur curiosité s'atrophie, ils rampent comme des mollusques sur les chemins rebattus de la routine au lieu d'aller par le monde, l'âme ouverte à toutes les émotions fécondantes ; ils ratiocinent sur des antiquailles et triturent des formules conventionnelles au lieu de laisser librement vibrer leurs consciences à toutes les séductions de la vie. Terrés dans des officines, à l'abri des influences extérieures qu'ils dédaignent parce que leur mission ne consiste qu'à se rémémorer des procédés, ces soi-disant artistes débitent au mètre des « femmes rousses » et des « bruyères en fleurs » que le snobisme se dispute malheureusement à coups de billets de banque.

La musique aussi a ses mollusques produisant des « femmes rousses » et des « bruyères en fleurs » : elle a ses virtuoses qui interprètent *æquo animo* toujours les mêmes œuvres ; elle a ses compositeurs qui, — au lieu de chercher le « sublime accord » que le fait extérieur ou la passion tire en frappant sur leur âme, comme sur « le bronze épuré par la flamme » dont parle Hugo — se contentent de démarquer les classiques ou de se laisser entraîner vers de grands pôles attractifs. Cependant l'art évolue, cela ne veut pas toujours dire qu'il progresse, mais il se transforme, car il n'est au fond que le témoignage de l'ambiance sociale, que la « pulsation de la vie d'un peuple » comme disaient les Goncourt. Et, ces grands mouvements que note l'histoire de l'art sont les produits des multiples services que se sont rendus les différentes branches artistiques. Le romantisme, par exemple, qui a fait éclore des conceptions neuves en a aussi suscité des réalisations dans tous les arts et il est impossible de ne pas saisir la relation intime existant entre la *Symphonie fantastique* de Berlioz, la *Légende des Siècles* de V. Hugo et les toiles de Delacroix. Par conséquent, l'artiste soucieux de refléter son temps doit être au courant de toutes les manifestations musicales, picturales et littéraires, il doit pratiquer la maxime inspirée de Tércence ; je suis artiste et rien de ce qui touche à l'art ne m'est étranger.

Cette formule encore peut sembler paradoxale, à considérer du moins l'attitude de nos « se-