

# LE MENESTREL



## LETTRE A UN JEUNE PIANISTE

Tu me demandes, mon cher Hildebert, mon opinion bien franche sur ton jeu, à propos du concert auquel tu pris part. Soit. Tu n'as barbouillé aucun trait : tu as eu une « correcte » position des bras, du poignet et des doigts : tu t'es strictement conformé aux mouvements métronomiques et aux nuances indiquées. Tu t'es donc montré un excellent et scrupuleux élève, et personne ne peut dire que tu ne sais pas « jouer du piano ». Si cela suffit à ton idéal, tout est donc pour le mieux. Mais si tu veux, d'artisan devenir artiste, si tu veux servir la musique en apôtre qui en a compris le sens et la portée, alors il faut te débarrasser de principes faux, de mauvaises habitudes, et considérer les choses sous un tout autre jour.

Qu'est-ce que le Piano ? Un instrument médiocre en soi, qui devient merveilleux si on le considère comme capable de remplacer l'orchestre pour donner, avec un seul instrumentiste, quelque idée de la musique la plus polyphonique, la plus complexe, la plus expressive qu'on puisse concevoir. Qu'est-ce qu'un pianiste ? Un instrumentiste comme un autre s'il ne possède que la technique. Un musicien complet si, pareil au chef d'orchestre qu'il peut égaler et même dépasser, il donne la vie à l'œuvre des maîtres, s'il en dégage l'essence, l'âme, en la reconstituant, en semblant la recréer, en faisant se mouvoir, avec les sonorités, la couleur, le rythme et les accents qu'elles comportent, toutes les parties qui en composent la trame.

Mais que fais-tu d'ordinaire ? Tu cherches à jouer, comme on te l'a dit, *ce qui est écrit*. Prenons d'abord les nuances ; s'il y a un *forte*, tes dix doigts jouent *forte*, simultanément ou successivement, jusqu'à ce qu'il y ait un *diminuendo* ; alors tu imprimes à toutes les notes le même dégradé jusqu'au *p* ou au *pp*, où tu cherches à obtenir dans la douceur une sonorité homogène des deux mains.

Et tu te trompes, cher Hildebert. Car tu obéis à la lettre et non à l'esprit. Beaucoup d'auteurs mettaient, jadis, assez peu d'indications de mouvements et de nuances, se fiant à la compréhension musicale des exécutants, et à leur science du *phrasé*, chose dont on semble ne plus beaucoup parler et qui comportait, notamment, l'emploi fréquent de ces *respirations*, malheureusement si rare aujourd'hui ! Mais quand bien même les nuances sont abondamment indiquées : 1<sup>o</sup> notre système de notation me permet guère d'en mettre pour chaque partie, pour chaque note, pour chaque doigt. Elles sont donc, en général, plutôt synthétiques, et assez grossièrement simplifiées ; 2<sup>o</sup> elles sont toujours relatives à celles qui précèdent et suivent, au toucher de l'exécutant, à l'instrument dont il se sert, à la salle où il joue, au mouvement qu'il a pris, et au sentiment qu'il met dans tel ou tel passage.

J'insiste surtout sur le premier point. Prends la musique de piano de n'importe quel classique ou de quel romantique, et orchestre la. Tu verras d'abord de combien de parties réelles elle se compose, comment elle est constituée harmoniquement, combien il y a, en réalité, de notes simultanées que l'écriture pianistique fait le plus souvent entendre successivement. Puis, en mettant des nuances sur cette partition d'orchestre, tu t'apercevras que, la plupart du temps, il faut en mettre de *différentes* aux divers instruments. Tel passage est indiqué *mf* au piano. A l'orchestre tu laisseras cette nuance aux premiers violons qui chantent. Aux basses tu mettras *p* avec des *nuances* quand leur dessin sera plus expressif, ou que telle note sera particulièrement importante, harmoniquement parlant.

Tu mettras *pp* aux dessins d'accompagnement sans intérêt que tu confieras aux seconds violons et aux altos. Tu te rendras compte ainsi de l'erreur que tu commettais en articulant nettement ces traits de « remplissage » : neuf fois sur dix d'ailleurs, sauf dans les œuvres de « pure virtuosité », les traits doivent être estompés au profit de l'intérêt musical et expressif qui est ailleurs, et ne jamais attirer l'attention comme une acrobatie bien réussie. Pour produire l'effet de la pédale, tu mettras des tenues aux cors, *p*, avec des < >, et des accents sur quelques notes. Et si tu veux qu'un contre-chant de basson, de clarinette ou de flûte, écrit dans le médium, ressorte, tu feras osciller la nuance entre le *mf* et le *f*. Quant au chant des premiers violons, si la nuance *mf* est suffisante sur la chanterelle, tu seras forcé d'ajouter un <, ou un « *sostenuto* » — ou « en dehors » quand le dessin descendra et, se trouvant au milieu des autres instruments, ne la dominerait plus aussi facilement.

De plus l'indication des coups d'archet et des doigtés modifiera constamment la sonorité et l'intensité des notes d'un dessin, qui comporte fatalement l'équivalent des syllabes fortes et faibles. A l'orchestre tu auras donc une impression d'ensemble « *mezzo forte* », mais formée de plans divers, avec une sonorité constamment variée, c'est-à-dire *vivante*.

Admettons que dans tel ou tel passage, le compositeur ait indiqué sur sa partition la même nuance à tous les instruments ; le rôle du chef d'orchestre est justement d'établir le dosage des sonorités, la mise en valeur de telle partie, le demi-effacement de telle autre. Et, que fait aux répétitions le premier violon d'un quatuor à cordes ? Se contente-t-il de voir si ses partenaires font exactement la nuance écrite ? Non ; derrière la lettre il recherche l'esprit, c'est-à-dire l'intention de l'auteur, et il leur fait donc accentuer, interpréter largement et intelligemment les nuances, afin que chaque instrument ait constamment la place qu'il doit occuper dans l'ensemble. Eh bien ! Pense donc qu'au piano tu es ce *Chef*, et que par le moyen *apparent* de tes doigts et des pédales, tu commandes à une armée de notes et d'instruments ayant tous un rôle distinct. *Joue en pensant à*

*un orchestre idéal.* Souviens-toi que les Grecs voulant éviter la froideur et la monotonie résultant d'une suite de colonnes identiques, ne les mettaient pas rigoureusement à la même distance les unes des autres, et les grossissaient légèrement au milieu, sans que ces irrégularités soient perçues à quelque distance, sans que les non-initiés sachent qu'elles étaient une cause d'harmonie vivante. Avec les nuances et la mesure il faut agir de même. Cela m'entraînerait trop loin aujourd'hui de te décrire les méfaits de la mesure perpétuellement métronomique, dont bien des pianistes ne sortent que pour tomber dans des *rubati* mal compris. Mais, pense parfois à ce propos aux colonnes du Parthénon.

Tu me diras certainement : quel travail pour obtenir simultanément des sonorités diverses, pour obtenir de tous nos doigts des attaques aussi perpétuellement variées ! Combien d'heures par jour et pendant combien de mois faudrait-il rejouer les mêmes passages ?

Quelle erreur tu commets, mon pauvre Hildebert ! Ce n'est pas un travail mécanique qui peut donner ce résultat ! Ce résultat peut et doit être obtenu *instantanément*, sans que tu aies conscience de la façon dont tes doigts t'obéissent, si ton cerveau sait les commander : en jouant, même pour la *première fois* un morceau, si tu le connais parfaitement, si tu le comprends et l'aime. M<sup>lle</sup> Blanche Selva, qui jouait souvent en province, travaillait la plupart du temps *en wagon* les œuvres, nouvelles pour elle, qu'elle allait interpréter. La meilleure preuve que je puisse te donner de la facilité qu'ont les doigts à obéir instantanément au cerveau, c'est le déchiffrage. Toi-même, ne t'ai-je pas entendu souvent déchiffrer avec des camarades, des trios, des quatuors, des quintettes, de la façon la plus chaleureuse, la plus colorée, la plus expressive, la plus librement *vraie* ? Si tu les travaillais ensuite chez toi, le musicien faisait place au pianiste ; le souci de la technique et de l'exactitude remplaçait l'intuition, et ton interprétation se figeait de jour en jour. C'est par la lecture que tu dois connaître et étudier une œuvre, une lecture qui doit te donner une sensation auditive complète. C'est quand tu te l'es assimilée dans ton imagination, dans ta sensibilité, c'est quand tu l'entends et que tu la chantes (1) en allant et venant, qu'elle fait partie de toi-même, que tu peux aller au piano, et en permettre, que dis-je ? à en ordonner à tes doigts la réalisation *matérielle*. Dans l'art musical, comme dans l'art dramatique, aucune émotion humaine ou « surnaturelle », aucune sensation de vie et de vérité ne peut naître si l'esprit ne commande pas au corps. Jamais les moyens physiques les mieux cultivés n'ont pu, par eux-mêmes, appeler « l'esprit » à se manifester : jamais la mécanique n'a créé l'âme.

Mettons même tout sentiment de côté : ce n'est pas en les cherchant laborieusement sur le clavier que tu obtiendras des sonorités de cuivres, de quatuor, de flûte, de harpe... C'est en écoutant en toi-même ces instruments et en voulant en reproduire l'effet que tes mains, d'elles-mêmes et à ton insu, feront les gestes nécessaires.

Mais, — me diras-tu, — en admettant que j'arrive à posséder cette connaissance de la musique, et que je veuille réellement imposer ma pensée, un sentiment, à mes doigts : ils ne leur obéiront que s'ils sont agiles et

(1) Si tu ne chantes jamais, tu ignoreras toujours ce que c'est de faire chanter ton instrument, et que de phraser une ligne mélodique.

souples, que s'ils ont beaucoup travaillé. C'est entendu (quoique le cas soit fréquent de gens dénués de technique, à qui l'*inspiration*, l'*enthousiasme*, la *foi*, l'habitude de commander spirituellement à leur corps, font accomplir des « miracles »).

Mais t'ai-je jamais dit de ne pas travailler ton piano, et, par des exercices journaliers, de ne pas entretenir ton « mécanisme » ? Bien au contraire, il va de soi que plus tes doigts seront souples, plus ils seront obéissants. Mais, obéissants à qui, à quoi, si tu ne fais pas usage de ton pouvoir psychique ? Uniquement à ta mémoire et à la machinale répétition des mêmes procédés, jusque dans « l'expression » laborieusement étudiée, rabâchée, conçue du dehors et non du dedans ?...

Ce que je te répéterai sans cesse, c'est de ne travailler l'interprétation que de tête (et par là je n'entends pas que tu sois un cérébral : par « tête » j'entends l'ensemble de tes facultés musicales, imaginatives, poétiques, sentimentales, et même nerveuses et sensuelles, et, par-dessus tout, ton intuition.) C'est de ne travailler d'un morceau, avant un concert, que les très rares passages de pure virtuosité, ou qui réclament un doigté spécial ; et, sans l'avoir usée préalablement, de te laisser aller, en public, à l'exaltation que doit te causer l'impression de recréer l'œuvre que tu interprètes, d'être en communion avec l'âme de l'auteur, avec l'âme des auditeurs, avec l'âme du monde qui se révèle dans la musique. Si tout cela, qui est *fort simple* je te l'assure, et d'une exécution aisée quand on part d'un point opposé à celui qui est le tien, te paraît impossible, pourquoi, diable ! fais-tu de la musique ?...

Tu vas me faire, je le sais, une dernière objection : « où s'arrête la liberté qu'on peut, d'après vous, prendre avec les textes ? Comment éviter que certaines interprétations, si senties soient-elles, ne trahissent les Maîtres ? » Je te répondrai qu'il est difficile de trahir en aimant. « Aime et fais ce que tu voudras ». Les interprétations traîtresses sont — avec celles qui sont mécaniquement conformes à la notation — celles dont la fantaisie a pour cause et pour but le souci du succès personnel ; celles où l'exécutant cherche à détourner de l'œuvre, à son profit, l'attention de l'auditeur ; celles où il ne sert pas la musique, mais où il lui demande de *le servir*. Mais quand on est désireux de faire partager à autrui l'admiration, l'émotion que vous procure une œuvre : quand on a l'état d'âme désintéressé et enthousiaste d'un disciple, d'un apôtre, les licences de forme n'offrent pas de danger : 1<sup>o</sup> Parce que, neuf fois sur dix, on retrouve ainsi la vraie pensée, le vrai sentiment de l'auteur qu'il n'a pas toujours exactement notés ; on met à jour des intentions qu'il a eues réellement, mais à l'insu, parfois, de sa conscience claire. En toute œuvre de valeur, il y a plus de choses, plus de possibilités que son auteur ne l'a soupçonné ; 2<sup>o</sup> Parce que, si c'est bien, beau, intelligent, émouvant, l'auteur sera satisfait (ou son ombre...) Au lieu de craindre pudiquement l'effet, soit donc éloquent, persuasif, charmeur, émouvant, comme l'orateur, comme l'acteur dramatique. Crains par-dessus tout l'ennui qui naît infailliblement de la froide correction ; 3<sup>o</sup> Pour te mettre la conscience en repos, je te dirai que s'il suffisait, pour que le sentiment d'un morceau ressorte, de l'exécuter en mesure avec les nuances indiquées, il eût été bien inutile aux Maîtres d'ajouter des indications sentimentales ! Le fait d'écrire : *agitato*, *amoroso*, *melanconico*, *appassionato*, *con fuoco*, *con spirito*, indique clairement que l'auteur

demande à l'interprète de se mettre dans tel ou tel état sentimental, de le communiquer, et, pour ce faire, de se laisser aller à sa sensibilité, à son intuition et de deviner les fluctuations de mouvement et les diversités et subtilités de nuances qu'il n'a pas pu, ou pas su, ou pas voulu noter plus clairement.

En résumé, entends, lis, aime autant de belle musique que tu le pourras : opéras, mélodies, symphonies, musique de chambre ; et oublie autant que possible ton piano, surtout quand tu en joues !

MAX D'OLLONE.

## LA SEMAINE DRAMATIQUE

**Palais-Royal.** — *C'est vous que je veux*, pièce en trois actes de MM. Yves MIRANDE et QUINSON.

Tout homme a dans son cœur un cochon qui sommeille... En écrivant *C'est vous que je veux*, MM. Yves Mirande et Quinson ont tenu à se montrer pleins de prévenances pour le susdit animal.

Le porc à s'engraisser coûtera peu de son...

Oui..., se sont-ils dit, mais à la condition d'ajouter à la pâtée de son assez de cantharides pour en faire un solide vésicatoire. Leur pièce (pour adultes seulement) est centrée sur une certaine maison où un coquebin fait ses premières armes, et dans laquelle — selon le rythme ahurissant d'allées et venues que rien ne justifie mais qui permet à tous les personnages de se retrouver, pour d'in vraisemblables quiproquos — se complique et s'étire une intrigue toute menue.

Je ne vous conterai pas cette intrigue : elle aboutit au mariage du coquebin avec la fiancée de son frère ; sachez seulement que cette exquise jeune fille est la propre nièce (propre *même au propre*, vous m'entendez bien) de la magicienne qui préside aux illusions dont l'humanité souffrante se montre avide.

Au deuxième acte, tout devrait se terminer, mais comme il fallait que la pièce durât trois heures, les auteurs ont tout de même écrit un troisième acte. Par un paradoxe inattendu, ce troisième acte, absolument inutile pour l'action, est pourtant le meilleur. Il comporte deux ou trois scènes bien réussies et le dialogue — fabriqué jusque-là de bouts rapportés — y prend de la vie et de la couleur. J'aurais eu tort, par conséquent, de partir après le second acte, comme j'en avais envie.

MM. Duvallès et Oudart, M<sup>mes</sup> Ellys et Christiane Delyne jouent avec talent les principaux rôles de cette farce compacte et qui n'apporte rien de bien nouveau, ni au théâtre, ni à la scatologie. La mise en scène est soignée, le dernier décor est agréable et quelques effets scéniques sont assez divertissants.

Marcel BELVIANES.

**Comédie des Champs-Élysées.** — *Manège*, cinq tableaux de M. Pierre SABATIER, d'après K. HERMANN et E. GARRY.

Je ne connais pas l'œuvre allemande dans laquelle M. Pierre Sabatier a découpé ses cinq tableaux. Peut-être est-elle forte, belle et colorée. Mais la pièce que vient de monter la nouvelle direction des Champs-Ély-

sées est indécise, impersonnelle, dépourvue d'atmosphère et, partant, de vie. Il faudrait, pour qu'elle prît quelque relief, qu'elle empruntât à la mise en scène et aux décors cette personnalité des choses qu'un Baty arrive si merveilleusement à créer. M. Denis d'Inès, dont j'ai toujours admiré l'intelligence et le talent de comédien si méticuleux dans la fantaisie, n'est parvenu ni à nous montrer que la pièce se passait réellement en Allemagne, ni à nous faire oublier complètement qu'elle s'y passait.

Dans des décors pimpants comme des bergeries, nous avons vu la jeune et charmante Elly, fille dévoyée, chercher l'amour et l'argent. L'amour d'abord, ou du moins son ersatz, le plaisir. Elle aime les hommes forts, ce qui est de son âge, et comme elle est jolie, elle n'a pas besoin de dépenser beaucoup d'esprit pour leur plaire et les faire se battre. Après avoir aguiché une pauvre brute inoffensive, torturé un malheureux jardinier hors caste, hésité entre celui-ci et celui-là, elle se livre finalement à un troisième, homme véreux mais bien argenté, suspect d'intelligence avec l'ennemi, c'est-à-dire avec la France.

Seulement Elly ne se donne jamais que pour la joie de se reprendre. Mais cette fois elle pousse trop loin cette joie, car elle fait assassiner son richard par son précédent adorateur.

Un intellectuel, balayé par la vie et qui est devenu patron d'un manège de chevaux de bois (personnage bien pâle à côté des grandes figures créées par Ibsen) a compris qu'Elly était la vraie coupable du meurtre et l'entraîné... pour la dénoncer ou se faire payer son silence par des caresses. Le symbole du manège est beau en soi : il y avait mieux à en tirer.

L'interprétation réunit des artistes de talent : M<sup>lle</sup> Alice Field, MM. Georges Colin, José Squinquel, Jean Max, Guy Derlan, Paul Robert. Nous les reverrons dans des rôles plus intéressants. La musique du manège de chevaux de bois comporte quelques airs agréables, et surtout ceux qui ont été empruntés au *Congrès s'amuse*.

Marcel BELVIANES.

M. Louis Jouvet, qui s'est installé au Théâtre de l'Athénée, a donné, pour la réouverture de cette scène, une reprise d'*Amphitryon 38*, pièce en trois actes de M. Jean Giraudoux, qui avait été créée en 1929 à la Comédie des Champs-Élysées. *Amphitryon 38* a retrouvé à l'Athénée l'accueil bienveillant que cette œuvre avait connu lors de sa création.

La pièce de M. Giraudoux a été fort bien défendue par une excellente interprétation qui a réussi à lui donner un certain relief. Cette interprétation groupait M<sup>me</sup> Valentine Tessier, MM. Louis Jouvet et Pierre Renoir (tous trois créateurs, en 1929, des mêmes rôles qu'ils incarnent aujourd'hui), puis, à côté d'eux, MM. Romain Bouquet, Paul Cettly, Le Vigan, Palau, M<sup>mes</sup> Yolande Laffon et Paule Andral. Notons aussi une très bonne mise en scène comportant des effets de lumière des plus réussis.

Au Théâtre Michel vient d'avoir lieu la création de *Tourterelle*, comédie en trois actes de M. Claude-André Puget. C'est une pièce où la fantaisie de bon aloi s'allie à la sensibilité et à l'ironie et dont M. André Luguet supporte tout le poids dans le rôle de Tourterelle. Nous en donnerons le compte rendu détaillé dans le prochain numéro du *Méneestrel*.