

LE PIANO

Introduction à un cours sur les Fondements Psychologiques du Style Pianistique

M. Alfred Cortot a demandé à M. Henri Gil-Marchex de faire un cours au mois de mai à l'Ecole Normale de Musique. M. Gil-Marchex a choisi comme sujet « Les Fondements de la Psychologie du style pianistique. Ce cours sera composé de quatre séances qui traiteront :

- 1° De l'évolution de la technique ;
- 2° De l'évocation des ambiances ;
- 3° De l'analyse expressive à la vision synthétique.
- 4° De la nécessité de l'identification.

M. Gil-Marchex interprétera et commentera pour illustrer ce cours des œuvres de Bach, Rameau, Couperin, Scarlatti, Mozart, Beethoven, Weber, Schumann, Chopin, Liszt, Debussy, Ravel, Albeniz, Stravinsky, Manuel de Falla. L'article ci-dessous est comme une préface au cours de M. Gil-Marchex.

Ce titre, dont je regrette un peu la tournure ambitieuse, a le précieux avantage d'exprimer clairement ma pensée et l'on excusera, je pense, son air légèrement pédantesque en faveur de la signification strictement exacte qu'il comporte.

* *

En musique, le style est un choix déterminé de moyens nécessaires pour rendre vitale la matière sonore éparse en l'univers, c'est en quelque sorte, la révélation, transmise par des bruits divers, que l'homme a savamment organisés, de forces spirituelles désireuses de se manifester.

Susceptible d'adopter les genres les plus opposés, d'évoquer une époque ou un pays, de traduire les passions humaines, le style pianistique, avec ses combinaisons d'une ingénieuse complexité, a une physiologie caractéristique qui nettement le distingue, indépendamment des sentiments qu'il exprime, des mœurs qu'il fait revivre, des formes musicales qu'il emploie. Sa raison d'être et ses lois spécifiques sont subordonnées à la mise en valeur des ressources de l'instrument dont il dépend.

La preuve de ce style particulier est fournie par ce fait que les œuvres d'orgue, d'orchestre ou de chant transcrites pour le piano, se trouvent sensiblement dénaturées malgré toutes les ruses des adaptateurs. Ces arrangements diffèrent toujours à de nombreux points de vue, qui ne sont d'ailleurs pas toujours les mêmes, des créations originales dont ils sont tributaires.

* *

En essayant d'établir les bases d'une psychologie du style pianistique, je veux

tenter de discerner par l'explication des conditions, des causes, des sensations de toutes origines qui concernent cette branche de la musique, la vérité expresse qui lui est propre à travers ses multiples aspects.

J'ambitionne, que les jeunes pianistes, qui voudront bien admettre mes concepts, découvrent en eux-mêmes une attitude de leur esprit qui leur permette d'entreprendre avec sincérité et consciemment, l'interprétation des œuvres les plus opposées par un dosage heureux d'analyse et d'intuition. Que la routine leur soit en horreur ! La virtuosité ne doit pas être une esclave résignée ! Qu'ils ne prêtent



Henri GIL-MARCHEX

attention aux traditions souvent caduques qu'avec la plus extrême circonspection ! Toute habileté demeure vaine, qui n'a pas pour but de faire revivre avec sa fraîcheur originelle, l'œuvre exécutée en, fuyant systématiquement les manières d'agir machinales du cerveau et des doigts. Si le jeu n'est que le déploiement d'une maîtrise infatuée d'elle-même et comme l'exposé impeccable d'une excellente méthode, il se gaspille dans les artifices d'une stérile dextérité ou se morfond dans un ennuyeux automatisme. C'est un grave malentendu d'asservir mesquinement les œuvres à un simple souci de correction manuelle.

* *

Malgré ses attributs les plus divers, si le style pianistique reste immuable, c'est en raison essentiellement de la technique qui le gouverne.

A son service, cette technique a maintenant des méthodes et des exercices presque tous excellents pour atteindre une suffisante virtuosité, pourvu que le professeur sache les utiliser et que l'élève soit obéissant et studieux.

On sait très bien apprendre aujourd'hui à donner aux doigts, aux poignets, aux bras, l'habileté nécessaire à une prompt obéissance aux ordres du cerveau. Mais l'erreur commune est de croire que la technique doit être considérée isolément et qu'il suffit de réclamer des élèves une discipline rigoureuse, en cherchant plus à corriger leurs défauts qu'à développer leurs dons naturels. Cependant, il n'y a pas qu'une espèce de technique, chaque compositeur réellement créateur a la sienne inséparablement liée à ses découvertes musicales. Je crois qu'un enseignement suprêmement intelligent devrait diriger assez tôt les élèves vers une spécialisation soigneusement étudiée de certains auteurs, en se basant sur la recherche d'affinités organiques, de correspondances mentales.

Mozart, Beethoven, Chopin, Ravel exigent chacun des méthodes particulières, non seulement pour la vélocité digitale, mais pour l'initiation aux dissemblances de leurs réflexes nerveux qui sont d'une importance extrême par leur activité incessante, maîtresse du jeu des articulations.

* *

Pour bien comprendre le rôle des différents systèmes de technique indispensables au piano, il y a nécessité d'en étudier l'évolution, de remonter des effets actuels aux causes initiales. Chaque formule a son histoire, par exemple le trille est une très vieille invention tandis que la science du toucher, d'abord presque inexistante, est aujourd'hui d'une importance considérable.

En même temps que le piano s'améliorait progressivement, les ressources d'écriture devenaient de plus en plus abondantes, et la contribution des éléments physiologiques de l'exécutant s'accroissaient parallèlement.

Une gamme de Beethoven n'est pas une gamme de Chopin, et un arpège de Mozart n'a pas de rapports avec un arpège de Liszt.

L'étude de cette évolution ne saurait être négligée.

L'individualité du style pianistique est assujettie aux influences de contemporanéité, à la puissance extraordinaire des ambiances ethniques. Aujourd'hui que la musique n'est pas simplement italienne, allemande ou française, mais que tous les pays d'Europe et d'Amérique, devenus créateurs, se piquent de revendiquer son témoignage comme preuve de leur nationalisme, la tâche de l'interprète est ardue, comme jamais, et réclame un pouvoir d'assimilation de plus en plus pénétrant. Davantage que chaque œuvre, chaque compositeur réclame des capacités distinctes.

* *

Pour revendiquer quelques droits à une humaine perfection, la technique pianistique doit dépendre de l'interprétation au point que ses méthodes puissent être aussi modifiables que les transformations d'état d'âme nécessitées par l'interprétation d'auteurs différents.

Les innombrables combinaisons de sons et de rythmes, qui servent à satisfaire notre avidité musicale, m'apparaissent un monde aussi mystérieux à explorer que l'univers visible en ses variables apparences. Un interprète ne saurait être trop scrupuleux. Quelle mission parfois scabreuse d'essayer de s'emparer de la pensée d'un compositeur, pour ensuite la communiquer à des auditeurs irrégulièrement attentifs et diversement impressionnables avec une ferveur toujours neuve, qui seule pourra les conquérir.

* *

Le travail d'identification que réclame une fidèle et vivante interprétation est généralement ignoré : étude troublante, qui consiste à retrouver ou à deviner les sources créatrices de l'œuvre pour rejoindre l'état d'esprit du compositeur au moment où il a conçu sa musique. Une faculté de compréhension singulièrement perspicace est indispensable pour élucider ce mystère.

Il faut essayer de découvrir les événements particuliers qui ont motivé l'inspiration de l'auteur et après avoir pris contact avec cet hôte inconnu : l'esprit d'un autre, par un effet d'imagination, tenter de l'incarner. Transfusion d'une âme dans une autre âme, au point que l'une s'oublie, se perd, qu'une personnalité se fond dans une autre, disparaît. Mais comment jamais fixer par des mots cet état d'extase où est abolie l'intelligence, et cette identification, cette incarnation d'une âme souvent très lointaine de la nôtre, comment y atteindre ? D'abord, par une vie multiple, afin d'avoir pratiquement la facilité d'allusions de toutes sortes. Ensuite, par une sorte d'auto-suggestion, par une concentration intense de l'esprit, faisant concevoir l'idée de métamorphose et la résolution de la subir, essayer de n'être plus l'interprète mais le créateur lui-même. Les détails physiques les plus intimes sont alors une aide efficace : les infirmités, les manies, même les tics des compositeurs sont des signes non négligeables de la manière dont

les émotions ont sur eux marqué leur empreinte.

Toujours défiant, l'esprit critique annule les hypothèses trop hasardées et met ordre aux dérèglements possibles de la mouvante sensibilité, celle-ci empêchant la domination exclusive d'un esprit trop sage et réfléchi.

Après le travail préliminaire qui consiste à capter toutes les fluctuations du discours musical, et la mémoire joue là un rôle spécialement important, il faut tenter de comprendre la raison d'être des mélodies, des rythmes, des harmonies, s'en imprégner, les analyser isolément et aussi dans leurs mutuels rapports, les méditer, en saisir le sens caché, tenir en suspicion les traditions périmées et se méfier des impulsions désordonnées. L'œuvre palpitante de vie ne laisse pas toujours aisément discerner les secrets astucieux de son anatomie.

* *

Mimique sonore de la motricité individuelle comme certains gestes instinctifs sont communs à toute l'humanité, certains intervalles ont un sens immuable, et pour qui sait comprendre, livrent la clef d'un symbolisme merveilleusement suggestif. La difficulté, c'est que les sentiments sont exprimés sans être définis, aussi doit-on explorer pour son propre compte, avant de pouvoir les deviner sous leur parure musicale, les mille dispositions du cœur qui s'étendent de l'amour à la haine, de la tristesse au bonheur. Déduction subtile où les défaillances de l'intelligence peuvent être secourues par l'intervention d'une imaginative intuition, celle-ci efficace à la condition d'être fortifiée par un amour enthousiaste, une surexcitation passionnée pour l'œuvre élue.

* *

A l'analyse méticuleuse et prudente, forcément objective, succède une vision synthétique, claire, audacieuse parfois, et entièrement subjective. Il est nécessaire d'inventer des images assez précises pour se représenter les supposés états d'âme de l'auteur, puis découvrir dans sa vie personnelle des équivalences, des analogies, pour essayer d'équilibrer nos centres nerveux avec les siens, d'accorder nos impressions avec les sentiments habituels qui sont liés à sa vie et la gouvernent. Les variétés de ces similitudes, évidemment différentes pour chacun, créent fatalement une personnalité très accusée aux interprétations les plus justement pensées, les plus profondément sincères. C'est une grande témérité que l'entreprise d'assembler en nous des personnages ennemis, des opinions contraires. Il est salutaire de nous faire un mur solide avec nos préférences pour nous séparer de ce qui nous plaît moins. Les rapports inégaux, les différences inappréciables des intelligences et des sensibilités obligent deux interprétations également consciencieuses et inspirées à ne pouvoir jamais être à la fois semblables et fidèles car les conséquences sont illimitées de cette nécessité pour l'exécutant de s'identifier avec l'auteur. Si celui-ci est d'un tel acabit qu'il échappe totalement à la compréhension de celui-là, l'identification ne peut s'établir.

* *

Un interprète ne peut jamais essayer de penser et de faire revivre une œuvre hors de lui s'il ne l'a d'abord profondément conçue en lui, autrement les artifices de l'imagination ne donnent que des résultats inadmissibles d'une défectuosité flagrante. L'opération épineuse de reconstruire dans sa pensée la pensée d'un autre ne sera jamais assez exagérée. C'est un labeur dangereux, rempli d'embûches inattendues, de rechercher dans les œuvres ce que l'on suppose être leurs éléments générateurs. L'auteur, souvent, triche avec l'homme, et sa création a tous les caractères alors d'une imposture soigneusement préparée.

La biographie est facile à connaître, mais en bien des cas, elle renseigne insuffisamment sur ce qui intéresse le plus. Derrière la personnalité apparente et fugitive, il y a une individualité permanente, une conscience qui habite en nous et qui est notre essence véritable. La vie d'un homme en sa profonde réalité est toujours mal connue et ne peut servir à l'explication de ses œuvres qu'indirectement et très approximativement, grâce à un travail de déduction scrupuleux. Il faut, en s'aidant un peu de toutes les particularités extérieures, en négligeant quelquefois les aventures qui, de prime abord semblent les plus typiques, mais en connaissant les habitudes d'esprit, les aptitudes physiques, imaginer un portrait à la fois psychologique et physiologique de l'auteur, qui, devenu ainsi notre confident, nous évitera maint égarement. On apprend alors à voir l'univers autrement qu'avec ses propres yeux.

* *

Les phénomènes du monde sonore peuvent faire ressentir des émotions égales en intensité, à celles que provoquent les événements de la vie. Non pas seulement des correspondances sentimentales avec certains états d'âme idéalisés, mais avec toutes les apparences de la vie charnelle aussi bien que de la vie spirituelle.

Aucune explication n'a encore été donnée qu'un phénomène d'ordre physique tel que l'émission des sons puisse exercer sur nous une action si puissante. Le prodige, c'est que l'effet produit sur nos centres nerveux ait une répercussion sur notre âme, notre conscience, sur ce que nous considérons comme la substance spirituelle de notre être. Ce pouvoir est indéniable, la violence expressive des musiques populaires est émouvante pour tout le monde et il est facile d'imaginer ce qu'une musique différemment expressive, toute en subtilité, mais aussi violente en sa détermination, peut provoquer comme réaction sur des sensibilités compréhensives. On peut s'étourdir avec du champagne ou du piccolo, chaque grisserie a ses particularités. Les ivresses de la musique marquent les mêmes différences. Cependant, l'artiste au cœur trop fervent doit craindre d'être victime de son enthousiasme. Quand un interprète est trop débordant de la passion qu'il veut exprimer, il ne saurait la peindre. C'est une situation périlleuse. La passion

est incohérente, tandis que l'art est ordonné, issu principalement du cerveau et non pas seulement du cœur. Sentir trop vivement sans aucune espèce de contrôle au moment où l'on exécute une œuvre, provoque l'insurrection des sens contre l'intelligence. C'est à force d'art, un art qui est une étude approfondie du sentiment, que l'artiste donne l'illusion d'éprouver personnellement tout ce qu'il nous a fait sentir. Cette impression de n'être plus lui-même, qu'il doit faire partager à ceux qui l'écoutent, l'interprète ne pourra la faire ressentir, s'il éprouve personnellement une irrésistible passion et clame avec les notes du musicien sa joie ou sa tristesse. Alors ce n'est plus l'auteur qui donne l'impulsion à son élan, mais son moi indiscret retrouvé intempestivement. Ce n'est plus l'auteur qui s'exprime par le truchement de l'interprète, mais celui-ci qui nous fait part de ses petites préoccupations.

Une belle œuvre est toujours composée sous le coup d'émotions enchevêtrées dont le fil est difficile à discerner. Mais l'artiste qui l'exécute ne devra jamais substituer, par incapacité de s'identifier

ou par négligence, sa propre émotion qui, non travestie, sera nécessairement différente de celle du compositeur : c'est commettre alors une véritable trahison et risquer de rendre la musique inintelligible en la dénaturant.

Une interprétation est intéressante quand elle satisfait également le sentiment, l'imagination et le raisonnement. La musique nous divulgue l'expression toute pure de notre sensibilité, les mystères de la vie intérieure, elle est révélatrice de l'âme des peuples et pénètre aussi les plus secrets arcanes de la conscience individuelle. Extraordinairement malléable, elle est presque trop riche de significations de toutes sortes, humblement il faut savoir renoncer à toujours la comprendre. Peut-être ses manifestations de plus en plus fréquentes et contradictoires sont-elles les prolégomènes d'une adaptation entièrement nouvelle à notre civilisation dangereusement évoluée ? En tous cas la littérature pianistique est actuellement plus profuse que jamais. La T.S.F. et le phonographe n'ont fait qu'accroître les responsabilités de l'interprète, l'obligeant à de

plus grandes connaissances acoustiques, mais sa mission la plus importante demeure toujours l'exercice d'un prosélytisme constamment renouvelé qui nécessite la présence effective des auditeurs. Quel enchantement pour un virtuose de se sentir compris à je ne sais quel imperceptible frémissement qui parcourt parfois les salles de concert. Le pianiste, encore plus que n'importe quel autre instrumentiste, devient alors plus persuasif car il a la joie orgueilleuse de pouvoir s'exprimer librement et complètement avec ses propres ressources. Quelle indépendance d'être seul, bien seul avec son âme devant le public, de se sentir comme devenir le prétexte d'aventures indescriptibles en l'esprit de chacun. L'émotion qu'il propage donne à son élan un précieux point d'appui, il est d'autant plus convaincant qu'il se sent mieux deviné, quelle éclatante récompense de ses inquiétudes, enfin apaisées, que l'enivrement procuré par l'éclosion d'une communion totale entre l'auteur qu'il interprète et ceux qui l'écoutent. Moments incomparables qu'il faut avoir vécus pour en apprécier la surprenante beauté.

Henri GIL-MARCHEX.

L'ORGUE ET LES ORGANISTES

Fondateur : JEAN HURE.

Orgues de Province.

Les amateurs d'orgue que leurs voyages amèneraient dans le Sud-Ouest de la France seront sans doute heureux de savoir que sur leur route, ils rencontreront de belles orgues dans de belles cathédrales.

Tout d'abord, dans la magnifique cathédrale Sainte Cécile d'Albi, un buffet monumental contenant 74 jeux 4 claviers manuels.

Cet Instrument de grande allure est d'une remarquable plasticité de puissance, grâce à 3 bates expressives permettant de nuancer 43 jeux. Sa reconstruction est justement considérée comme le chef-d'œuvre de Puget, auquel on doit aussi la modernisation récente du bel instrument de 68 jeux qui trône, dans un immense buffet accroché au mur, sur la tribune de la cathédrale Saint Just à Narbonne. Le facteur toulousain y a sagement conservé et même augmenté les jeux de mutations au nombre de 14, dont la moitié répartie dans la bête du Récit et celle du Positif. L'amateur d'orgue peut aussi s'arrêter à Carcassonne ; la cathédrale Saint Michel et l'Eglise Saint Vincent ont de bons instruments. La cathédrale Saint Nazaire de Béziers possède un puissant 50 jeux ; Joseph Bonnet vient tout récemment d'en inaugurer la restauration, avec la plénitude de son immense talent. Quelques jours après c'était Marcel Dupré qui mettait brillamment en belle valeur la modernisation et l'agrandissement

de l'orgue de la cathédrale de Perpignan. Puget y a placé une deuxième bête expressive et ajouté aux claviers de grand orgue et de Banlayde, deux jeux Stentor qui font excellent ménage avec les anciens jeux. Tout l'instrument a été réharmonisé par par Maurice Puget avec une grande sûreté de goût. Cet orgue de quelque 60 jeux, 4 claviers, sonne merveilleusement dans cette grande cathédrale à nef unique de 20 mètres de large, (Chartres 16 mètres, Notre-Dame de Paris 14 mètres)

Comme celle d'Albi, la cathédrale de Perpignan est un immense édifice, très caractéristique du style original languedocien à nef unique sans chapelles latérales. Les cathédrales de Béziers, de Carcassonne, de Lavaur, de Mirepoix, les églises La Dalbade de Toulouse, Cinte-Gabelle, les Jacobins de Montauban et bien d'autres églises de cette région en sont des diminutifs d'un grand intérêt au point de vue architectural. Le fameux jubé de Sainte Cécile d'Albi, comme les stalles de Saint Bertrand de Comminges s'imposent à l'admiration du visiteur tout autant que les beautés artistiques de l'Eglise de Brou.

Dr G. B.

Audition d'orgue par M. Fritz Morel

M. Fritz Morel, organiste de Saint-Luc, à Bâle, donnait son premier récital à Paris, mais il était précédé de sa réputation d'ardent propagateur de la musique d'orgue française à l'étranger.

Son programme, très bien conçu, était, en raccourci, l'illustration des différentes

phases de la littérature de l'orgue. Il débutait par des pièces de deux vieux maîtres rémois du XVII^e siècle : Jean Titelouze et Nicolas de Grigny. Celles du premier, d'une insondable beauté, celles du second très décoratives, pleines de saveur. Les pièces de Bach que nous entendîmes ensuite : *Prélude et fugue en mi mineur*, deux magnifiques Chorals et la *Triple fugue en mi bémol majeur*, symbolisaient bien, dans leur beauté dogmatique, l'apogée de l'art tonal volontairement dépouillé de la variété des modes antiques et médiévaux. De César Franck, la *Pièce héroïque*, suprême écho du romantisme. Puis, de Vierne, trois pièces de concert, la *Toccata*, la *Sicilienne* et les *Cloches de Hinckley*, éblouissantes de couleur et bien propres, par leur extrême difficulté, à mettre en valeur, la transcendante virtuosité de l'organiste.

Pour couronner son programme M. Morel avait choisi dans l'*Orgue mystique* de Charles Tournemire un émouvant *Dyptique*, une délicate et merveilleuse *Communion*, celle du Samedi-Saint, et une *Fantaisie-Choral* d'une beauté lumineuse. Et l'auditeur était frappé de l'étrange parenté qui reliait cette musique, si audacieusement présente et future pourtant, à l'art des primitifs, étonné que Tournemire soit plus près de Titelouze que de Franck.

M. Fritz Morel, par sa sûre technique, sa culture étendue et ses dons de musicien, par son « phrasé », l'art très sobre et très raffiné de sa registration sut conquérir tous les suffrages d'un public éclairé composé d'artistes et d'amateurs « amis de l'orgue ».

Daniel LESUR.