

# EDUCATION MUSICALE DU DILETTANTE

On lui apprend un peu de solfège, trop peu, puis des gammes, des arpèges, des exercices, beaucoup trop pour le résultat obtenu, pas assez pour le résultat cherché.

On en fait un fantôme de virtuose manqué.

On la laisse tout ignorer. On ne s'occupe pas de former son âme musicale. A-t-il l'oreille naturellement juste, on laisse s'atrophier en lui cette faculté précieuse. A-t-il l'oreille fausse? Qu'importe! Il est « l'amateur », taillable, corvéeable, bon à flatter très haut, à bafouer tout bas.

Bientôt, il « n'entend » même plus la musique.

A-t-il un professeur « vieux jeu »? Il juge que toute musique est bonne si elle ressemble à ce qui fut déjà fait, si on la « comprend » aussi-tôt.

A-t-il un professeur « nouveau jeu »? Il juge que toute musique est bonne si elle ne ressemble à rien de ce qu'il a déjà entendu, s'il ne la « comprend » pas.

C'est bien simple et cela supprime la difficulté d'apprécier, de réfléchir, la fatigue excuse de ressentir, de goûter...

Juge-t-il un virtuose? Il a ici un critérium bien commode. Il n'a pas besoin de discerner si le virtuose joue juste, avec émotion, avec charme, s'il accentue et phrase bien. On lui a laissé ignorer tout cela. Tant de professionnels l'ignorent, d'ailleurs... Le dilettante ne considère que la précision et la rapidité du jeu d'un exécutant... ou ce qu'il appelle ainsi, car il confond souvent une imprécision voulue, nécessaire, avec l'absence de netteté...

Alors qu'il exige l'obscurité chez le compositeur, il demande la clarté chez le virtuose... chose étrange.

Il est moraliste et attache du prix à ce qui est difficulté vaincue... ou à ce qu'il croit tel.

Il ne songe plus, depuis longtemps, que la musique puisse « faire plaisir »... en quoi il pense tout autrement que Rameau, Couperin, Chopin et Debussy.

Il y voit une sorte de sport difficile... à quoi correspond bien le vocable « bravo » dont il récompense l'artiste après une « performance » victorieusement accomplie.

Vous pouvez lui faire prendre N'IMPORTE QUOI pour une *fugue* savante, pourvu que vous ayez soin de lui faire entendre, d'abord, un *motif* non accompagné et de le faire revenir souvent, au hasard. Mais surtout n'hésitez pas... faites, encore une fois, *n'importe quoi*, mais avec un aplomb imperméable.

Le dilettante ne pardonne pas l'hésitation.

Souvent on lui a fait lire, sans ordre, force livres et articles de musicographie, d'histoire, de critique.

Il en a retenu quelques textes qu'il brouille, souvent, quelques faits qu'il confond, mais rien qui se rapporte à une sensation musicale, une tradition transmise, ou perdue, ou déformée, aux variations de la langue des sons.

Voilà, en racourci, ce que de mauvaises éducations ont fait du dilettante.

Et qu'était-il primitivement? Celui que l'on aurait dû vénérer plus que tout autre et éduquer, afin de le servir ensuite... au lieu de s'en servir (en se moquant honteusement de lui, en des cercles intimes).

Tout en lui aspirait au Beau; il voulait comprendre, savoir, sentir, être heureux.

On l'a trompé, on l'a volé... par nonchalance? par ignorance? par raillerie? Il n'y a aucun intérêt à le découvrir.

\*\*

Quelle doit être l'éducation du dilettante (celui qui choisit), de l'amateur? (celui qui aime).

D'abord, il doit savoir lire la musique et l'exécuter au piano, non pas assez bien pour se « faire entendre », ni même pour se charmer soi-même, mais assez pour se rendre compte des détails d'une œuvre musicale, de sa structure, de son caractère.

On doit lui faire connaître, par l'audition d'abord, les œuvres des maîtres en commençant par les plus accessibles, puis lui faire sentir les rapports entre eux de ces styles, si différents et si semblables.

Il faut former avec soin son oreille à tous les accords, à toutes les combinaisons harmoniques, enchaînements, modulations, canons divers, et lui apprendre à les réaliser au piano, tant bien que mal.

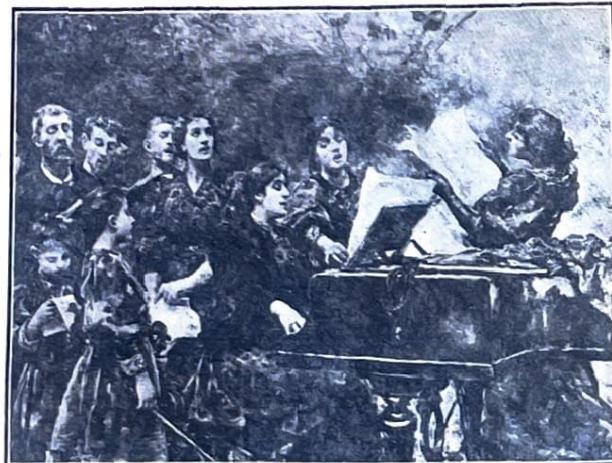
Il faut en faire un apprenti improvisateur. Il doit s'initier à tout mouvement ayant d'en connaître la théorie, comme l'on apprend à parler avant d'avoir étudié la grammaire, la syntaxe, la rhétorique.

Tout cela pour en faire son écouteur conscient. Il faut qu'il apprenne l'histoire de notre art, non en ses détails, mais en ce qu'elle enseigne de pratiquement musical, traditions transmises par les documents, préceptes donnés par les maîtres connaissant l'exécution de bonnes œuvres...

Et ces études l'enchanteront, le raviront, lui feront aimer la musique et, sans fatigue excessive, lui seront autrement utiles que les exercices stériles, insuffisants et ennuyeux, auxquels on le condamne...

Alors, il sera vraiment compétent et il y aura plaisir à travailler pour lui et à le prendre pour arbitre.

JEAN HURÉ.



DILETTANTES, par Moreau de Tours

## A propos des Concours du Conservatoire

### DU STYLE

Tous ceux qui ont suivi avec assiduité les concours du Conservatoire depuis quelques années, et singulièrement cette dernière, sont unanimes à reconnaître, voire proclamer, que le style est souvent mis à mal par les apprentis maîtres qui y sont entendus, quand ceux-ci même ne s'érigent pas en tortionnaires féroces à son égard. Il ne serait pas inopportun de se demander, brièvement, en quoi consiste cette divinité d'essence impalpable qui régît les pulsations de l'œuvre d'art.

Dans son discours de réception à l'Académie fameux, Buffon en a dit :

« Le style, c'est l'homme. » Et cette formule lapidaire était si gonflée de vérité qu'elle n'a pas tardé à se parer d'une certaine allure d'adage lui faisant prendre rang dans les dits de la sagesse des nations.

En effet, le style c'est bien l'homme. Mais si cette pensée peut et doit être prise au pied de la lettre lorsqu'on l'applique au créateur, elle se décompose en deux parallèles alors qu'il s'agit de l'interprète. En effet, deux êtres humains doués de deux sensibilités forcément différentes sont alors en présence, quelque puissent être d'ailleurs leurs affinités, leurs correspondances natives. L'art de l'interprète consiste essentiellement dans l'équilibre constant réalisé entre ces deux centres d'attraction.

Prenons un exemple concret aussi riche que possible en potentiel expressif : un pianiste contemporain devant exprimer une œuvre de Haydn, celui-ci vivant dans les fastes viennois du XVIII<sup>e</sup> siècle, tout empreint de l'esprit de cette époque où l'exquis et le malicieux, le tendre et le poudré se

le disputent, a rêvé de musique qu'aux chandelles, dans un palais somptueux, une dame haut coiffée, corsetée en guêpe, mouche à la joue, minauderait sur son clavecin au milieu des murmures approbateurs de nobles seigneurs en habit de satin, jabot de dentelle, bas fins, courte perruque blanche, d'abbés de cour spirituels et capricieux et de dames à l'image de la virtuose. Il faut donc que notre pianiste « 1927 », d'une part, ait présent à la pensée ce cadre d'époque, cette synthèse spirituelle de l'atmosphère dans laquelle évoluait son auteur et s'efforce de la rendre perceptible au travers de sa production; il faut qu'il évoque l'homme de qui est née la conception qu'il exécute, son esprit, sa sensibilité, toujours teintés, plus ou moins, du reflet de son époque.

Mais, d'autre part, le dit pianiste se promène en tramway électrique, en taxi, voire en avion; il travaille dans un petit appartement moderne, bijou exigü où nos pères eussent étouffé; il court dans les rues au milieu de flots humains, va écouter la scène finale du *Crépuscule des Dieux* vromblé par cent vingt exécutants, se délecte des évanescences debussystes et a pour truchement de sa pensée un authentique neuf queues, monstre qui eût effaré Chopin lui-même. Il y a donc un fossé entre sa mentalité et celle du bon papa Haydn que les jeunes filles, court vêtues, aux capillarités réduites, écoutent, cigarettes de Smyrne aux lèvres, et n'eussent point peu scandalisé, encore que sous leurs dehors provocants elles soient peut-être ni plus ni moins — peut-être moins perverses que leurs aïeules. Comment lui demander,

à ce virtuose bien naturellement susceptible aux discrets murmures appréciateurs, de se cantonner dans une reconstitution, qui lui sera matériellement impossible sur son instrument d'abord, et ensuite qui laissera dans une môme indifférence ses belles écoutées ? Chacun n'aime que soi au travers d'autrui ; ce qu'elles désirent — encore qu'elles veuillent bien faire gravement appel à leur « esprit historique » c'est se retrouver un peu elles-mêmes à travers l'antique *Sonate* qui déroule ses méandres élégants, c'est découvrir dans telle courbe mélodique la grâce d'un de leurs gestes, dans telle idée un peu de la passion à fleur de nerfs et de cœur dont elles se torturent aimablement.

Interpréter la *Sonate* d'Haydn en question consistera donc pour le virtuose actuel à faire tenir dans son expression et un microcosme de l'esprit, de l'âme d'Haydn et un microcosme de son époque, mais le tout vu et ressenti à travers le prisme de sa propre sensibilité évoluée et réalisé en mettant pleinement en œuvre les ressources de l'instrument dont il dispose. Ce qui revient à dire que l'interprétation doit être, tout à la fois, historique, sociologique et personnelle.

Personnelle : donc, le virtuose ne devra nullement se contraindre à réfréner les élans que sa nature suscite au contact de l'idée, élans qui, peut-être, sont la résultante d'un commerce avec les œuvres évoluées des temps postérieurs, élans qui naissent peut-être aussi des moyens plus puissants et divers que lui offre son instrument pour la concrétisation de ses sensations. S'il en allait autrement, il faudrait décréter absurde de jouer sur un piano le *Clavecin bien tempéré* et le laisser en apanage aux seuls clavecinistes qui, avec leur bi-clavier à son gré et sec, ne peuvent guère prétendre excéder la beauté marmoréenne des lignes et susciter un plaisir d'ordre autre qu'intellectuel né de leurs combinaisons contrapuntiques. Et est-on bien certain que si les maîtres d'antan avaient eu à leur disposition les moyens expressifs actuels, ils ne les eussent point mis en œuvre ? Rien de moins, douteux. Le piano-forte ne descendait pas plus loin, dans le grave, que l'*ut*. Souvent chez Schumann, chez Chopin, au cours d'un descente de basses profondes, le trait, ayant atteint son extrême, se trouve ramassé à l'octave supérieure alors que son mouvement eût voulu, de toute évidence, qu'il continuât dans le sens acquis. Aujourd'hui où les pianos ont conquis le *la* grave, comment-on un sacrilège envers la pensée de Schumann ou de Chopin en adaptant le trait aux possibilités nouvelles de l'instrument ? On ne risque pas beaucoup à parler pour ou contre les morts, mais je crois fort que s'ils pouvaient donner leur avis du sein de leur ultime séjour, ils aborderaient dans le sens de leurs « arrangeurs » modernes.

Cependant, comme je le disais en commençant, il faut que soit réalisé un sain équilibre entre les deux mentalités et les deux moyens d'expression. Orchestre Bach au piano avec grand renfort de cuivres chantants ou de trombones et bombardons tonnants constitue un contre-sens que je me souviens avoir ouï sous les doigts d'un pianiste athlète, boxant avec son clavier à telle enseigne que, l'accord final plaqué, on ne se fût nullement étonné de voir entrer des « soigneurs ». Teinter Mozart ou Beethoven d'évanescences impressionnistes serait non moins déplacé. Mais, sous prétexte que Mozart est le « divin Mozart », condamner sa musique à je ne sais quelle fluidité éthérée et froide et lui refuser toute insufflation d'humanité serait, à mon avis, également peu recommandable. D'abord parce que Mozart fut

un homme de chair et d'os, la vie se chargea bien de le lui apprendre, et que le lui apprenant, elle sut certainement mettre en son cœur les mille désirs, les mille passions qui nous tourmentent, vous et moi. Et ensuite parce que les ans ont coulé depuis lui, parce que la musique a marché depuis qu'il s'est tu et que ce qu'il avait mis d'humanité frémissoit dans ses pages à connu des débordements torrentiels qui nous forcent à un grossissement relatif — je dis relatif — sous peine de nous le laisser apparaître timoré, étiqueté, pygménien, si j'ose prendre telle liberté de langage à son égard.

Ce qui est vrai du pianiste l'est de tous les instrumentalistes également, à cette différence près que, pour les instruments à archets, le traducteur n'ayant pas varié au cours des siècles derniers, rien ne saurait autoriser le moindre décalage d'octave sous un fallacieux prétexte quelconque.

Si l'on voulait définir un thermomètre qui puisse délimiter la proportion de l'eau froide ancienne et l'eau chaude contemporaine nécessaire pour ne pas brûler le style, il faudrait dire qu'il réside dans une culture. Une culture qui permette à l'interprète de connaître parfaitement et l'auteur et sa vie et son milieu et son époque, donc ses sentiments et les influences qui ont pu les modeler et les teinter. Une culture aussi qui ne le laisse ignorant en rien des façons de penser et de s'exprimer dans les autres arts à cette même époque car, ne l'oublions pas, la musique, dernier évoluté des arts, a toujours eu un temps de recul sur la littérature, notamment, et d'un examen des ouvrages poétiques ou autres du temps auquel appartient l'œuvre musicale, examen de leur esthétique, de leur pensée et de leur humanité doit naître un sûr mentor évitant de choir dans le précipice de l'absurde incontrôlé. (1)

Et par-dessus tout, les récents concours du Conservatoire obligent à cette remarque qui pourrait paraître déplacée, impertinente même : il ne faut jamais, sous prétexte de personnalité, de Je ne sais quel romantisme de bête furieuse, perdre le contrôle constant de ses moyens techniques. Le style, quelque idée que l'on s'en échauffe, ne peut s'accueillir et vivre que dans le terrain de la note juste. Si le pianiste frappe, comme l'on dit, la moitié des notes à côté, il n'y a plus de style possible, mais seulement une audition pénible lorsqu'elle n'est pas barbare. Que dire de surcroît des instrumentalistes à archets qui jouent faux, faux comme à plaisir ! Les écouter devient un supplice et les oreilles sortent de l'aventure plus tuméfiées que ne devait l'être le corps de Brunchaut après sa course au bout de la queue du cheval indompté. Cependant, c'est bien là la pénitence qu'ont infligée les « espoirs » de certaines classes aux infortunés rivés aux fauteuils de la vénérable salle du Faubourg Poissonnière. Comment demander à ces malheureux d'avoir du style, un style ! Heureusement qu'à côté de la cigüe se trouvait l'hydromel et que les disciples d'autres maîtres, des artistes qui, eux, savent que la justesse est l'atome premier du style, ont lavé nos tympans de toutes les rugosités dont ils étaient souillés. Heureusement. Car, sans quoi, ce serait à désespérer de l'avenir de notre école d'interprètes. Or, à sa floraison, son épouvoisement, il en est qui veillent : *Gloria in excelsis*.

MAURICE IMBERT.

(1) Cette question, si vaste, de l'utilité d'une culture pour le musicien sera traitée par notre éminent collaborateur M. Louis Laloy dans le *Courrier Musical* la saison prochaine.

#### LES MUSES, par Le Sueur.



Melpomene, Erato, Polyenne, Clio, Euterpe, Talie.