



## LA QUESTION DU MÉCANISME

(Suite)

### Le Mécanisme raisonné

Je ne rapporterai point en détail la longue discussion que j'eus avec Ferdinand Goëtz le lendemain matin, car je craindrais de soulever l'indignation des musiciens en général et des pianistes en particulier. De fait, Monsieur Goëtz, tout d'abord, ne prétendit à rien moins qu'à solutionner le problème du mécanisme en supprimant les difficultés ! Si je l'eusse suivi, nous brûlions toute la musique de piano depuis Liszt ou bien nous la faisons jouer par les boîtes mécaniques ! Je lui fis observer que de l'avis de certaines personnes, et non des moindres, une sonate de Beethoven présentait plus de difficulté pratique qu'une rhapsodie quelconque. Sur quoi, mon terrible ami me lança cette apostrophe foudroyante :

— Par exemple, cher Monsieur, je vous défie bien d'exécuter proprement la rhapsodie en question ! et pourtant, vous jouez cent fois mieux la sonate en ut dièse que cette jeune fille, qui joue cent fois mieux Liszt que vous !

Puis il continua :

— Le virtuose qui prétend avoir plus de peine à interpréter Beethoven et Mozart que les acrobaties d'aujourd'hui, me fait penser à un athlète qui, accoutumé à soulever vingt-cinq hommes à la force de ses épaules, se plaindrait de ne pouvoir faire un rétablissement au trapèze, exigeant cependant moins de vigueur physique.

Enfin, après avoir péniblement conquis le terrain pied à pied, j'obtins que nous admettrions l'existence de ces « acrobaties » et que nous rechercherions les moyens d'acquiescer le mécanisme nécessaire pour jouer convenablement du piano — et ce, sans nuire au développement de l'esprit et de la sensibilité.

— Je prévois deux catégories de solutions, fit Goëtz.

1<sup>o</sup> Consacrer à l'étude du mécanisme un temps minimum journalier.

2<sup>o</sup> Employer ce temps minimum de telle façon que l'intelligence participe au travail dans la plus large mesure possible.

« En ce qui concerne le temps, j'estime qu'une moyenne de trois heures par jour doit suffire pour donner à l'instrumentiste la somme de virtuosité exigible, à condition naturellement que ce temps soit bien utilisé. »

— Oh ! m'écriai-je, voilà une solution cavalière. Mais songez donc, cher Monsieur, que la moitié de nos honnêtes pianistes ne sont arrivés à un tel résultat qu'avec un travail journalier s'élevant couramment à six heures, — plus parfois !

— Je le déplore, et je me borne à donner aux personnes de cette espèce le conseil suivant : L'individu naît avec certaines dispositions naturelles, qu'il doit savoir, ou, plutôt, que les autres doivent savoir reconnaître chez lui. Or, celui qui, par un don céleste, se trouve en possession d'un organe — c'est-à-dire une main — apte à s'assi-

miler rapidement l'usage du clavier, celui-là pourra, par un simple exercice quotidien de trois à quatre heures, acquiescer la science nécessaire à l'exécution des œuvres musicales. Mais

*Si le ciel en naissant ne l'a rendu... pianiste* c'est à peine si, par un travail double, il parviendra à se rendre écoutable. Par conséquent je vous adjure, ô « journées de huit heures », d'abandonner une carrière pour laquelle vous n'êtes point nées : vous nuisez aux artistes bien doués, auxquels vous faites une mauvaise concurrence ; vous nuisez à la musique, qu'en dépit de vos efforts vous jouerez toujours mal ; vous nuisez à vous mêmes en tuant votre esprit et en négligeant les aptitudes différentes qui existent peut-être en vous. Souvenez-vous de la sage maxime d'Épictète :

Lorsque tu as pris un rôle au-dessus de tes forces, non seulement tu le joues mal, mais encore tu délaisses celui que tu aurais peut-être bien rempli.

— Obtenez donc d'abord, repris-je, que les pédagogues qui se chargèrent de l'éducation musicale de ces dévoyés, aient assez de désintéressement et de droiture, pour leur dire : vous feriez un mauvais professionnel, restez donc bon amateur !

— Supposons cet appréciable résultat obtenu, fit Goëtz, et admettons que nous n'ayons plus en face de nous que des élèves bien doués — tant au point de vue de l'oreille que des doigts — et cherchons de quelle manière substantielle ils devront employer la courte période de temps que nous leur consentons, pour en retirer le plus de profit et le moins d'inconvénients.

« Je divise l'étude de l'instrument en trois parties : les *exercices*, le *travail approfondi* d'une œuvre, le *déchiffrage*.

« L'exercice a pour but de vaincre une difficulté particulière ; il consiste à prendre à part certaines suites de notes d'exécution malaisée, et à les répéter, jusqu'à ce que le système nerveux et musculaire ait pris l'habitude des contractions appropriées. L'exercice poursuit aussi un but un peu différent qui est simplement d'assouplir les articulations ; mais il n'est pas besoin de réfléchir longtemps pour comprendre que ce but se confond avec le précédent. Par conséquent, point de *délayages*, point d'interminables et *faciles* arpegges ne visant qu'à agiter les doigts, mais immédiatement des *traits difficiles*, pris dans un mouvement lent, qui, puisqu'ils accoutumeront les doigts à venir à bout d'une résistance, leur donneront, *a fortiori*, toute la souplesse désirable.

« Ici deux questions :

1<sup>o</sup> Quels seront ces exercices ? où les prendrons-nous ?

2<sup>o</sup> Comment devront-ils être travaillés.

— A votre première question, fis-je, je crois que l'on peut répondre de la manière suivante : il faut prendre les traits à travailler dans les chefs-d'œuvre des maîtres. Nous aurons à cela trois avantages : *gagner du temps* en faisant rentrer l'une dans l'autre ces deux études ; *cultiver l'esprit* en restant sans cesse en présence de belles pensées ; *varier sans cesse* la forme du travail puisqu'on change d'exercice chaque fois que l'on change d'œuvre.

— Ceci est séduisant, répondit Goëtz. Je ne crois cependant pas que ce soit pratique pour la moyenne des artistes. Un *exercice* doit s'attaquer spécialement à une difficulté. ai-je dit, mais, à quelle difficulté ? Vous

aurez plus de peine à faire ceci, moi, à faire cela. — En d'autres termes l'exercice doit être approprié à la nature de l'élève. Un tel devra travailler davantage le poignet, tel autre le quatrième doigt, tel autre le troisième, etc... Par conséquent il faudra trouver le point faible de chacun et lui fixer des études en conséquence.

« Ensuite, ce n'est pas une difficulté qu'il y a à vaincre, mais vingt ! Ecartement des doigts, indépendance, souplesse du poignet, tierces, octaves, trilles, etc... Que ferez-vous donc ? Choisissez-vous une œuvre renfermant à la fois toutes ces difficultés ? D'abord vous n'en trouverez pas. Ensuite voilà un guide bien extraordinaire pour le choix d'un morceau à étudier que l'intérêt pianistique des traits qui la composent ! Cela ne vise à rien moins qu'à détruire ce que nous avons eu tant de peine à établir. Ferez-vous étudier à votre élève plusieurs œuvres très différentes à la fois afin d'y trouver réunis les traits nécessaires ? D'abord elles seraient trop ! Ensuite, je vous signalerais le même inconvénient que tout à l'heure. A quel parti vous résoudrez-vous donc ?

Je ne lâchai pas pied et répondis :

— Je ferai dans les œuvres des maîtres une judicieuse récolte de passages pianistiques que je proposerai à mes élèves comme sujets d'étude.

— Alors riposta Goëtz vous vous serez donné bien du mal pour un piètre résultat. Vous n'aurez pas *gagné de temps* puisque l'étude du *trait* contenu dans le morceau actuellement sur le chantier, n'occupera plus dans la période *exercice* qu'une place excessivement restreinte ; vous n'aurez pas *cultivé l'esprit* de l'élève, car des suites rapides de notes détachées d'un ensemble musical sont toujours insipides et sans intérêt — sans oublier d'ajouter que c'est la partie la moins artistique des œuvres que vous présenterez à votre disciple — ; enfin tout en *variant* sans doute la forme du travail vous n'aurez que des exercices incomplets et approximatifs, parce que n'ayant point été faits dans le but que vous vous proposiez.

« Par conséquent, inutile de saccager les œuvres et de les mettre en petits morceaux, encore plus inutile, le cahier traditionnel d'exercices, inoffensifs mais sans action. Étudiez bien votre élève et fixez lui vous-même les formules précises qu'il devra travailler et dont chacune s'adaptera exactement à chacun de ses points faibles. Ces formules étant très bien choisies, pourront être en petit nombre et fort courtes et comme, de cette façon, chaque seconde de travail portera ses fruits, le temps s'en trouvera considérablement réduit. Et alors seulement, vous *gagnerez du temps*, et si vous ne cultivez pas l'esprit du futur artiste, du moins vous ne le laisserez pas assez longtemps oisif pour qu'il s'en ressente plus tard.

Je m'inclinai, Ferdinand attaqua la seconde question.

— Comment l'élève devra-t-il travailler les exercices ? Point capital, à mon sens et dont dépendent toutes les chances de réussite de notre plan d'études musicales. Faire aller ses doigts, n'est rien. *Y penser*, tout est là. La plupart des pianistes dévident gammes et arpegges journaliers en songeant à autre chose. Ils cultivent avec amour le *jeu machinal* et avouent fièrement qu'ils ne jouent bien que lorsqu'ils le font pour ainsi dire

(1) Voir le *Monde Musical* du 30 avril 1911.

malgré eux j'imagine que c'est à peu près de la même façon que les chiens savants exécutent leurs tours.

« Non! Au lieu de jouer quatre notes très vite et machinalement, n'en faites que deux mais pensez-les, c'est à dire: pensez que ces deux notes sont telles et telle notes, pensez que vos fibres nerveuses sous l'impulsion de votre cerveau ordonnent à vos muscles — et à quels muscles — de mouvoir vos doigts de telle et telle façon. Coordonnez vos mouvements. Il s'agit d'acquérir une habitude? Soit. Mais on peut exécuter un acte dont on a l'habitude en y pensant. Et si l'on veut qu'il soit remarquablement bien fait, il faut y penser. Dix heures de travail sont nécessaires, pour arriver à faire très bien quelque chose machinalement: il en suffit d'une si l'on veut bien se contenter de le faire en y pensant: Et ce sera plus intelligemment fait. Donc, j'estime que par le mécanisme pensé vous arriverez en un temps moindre à jouer aussi correctement et beaucoup plus musicalement que par le mécanisme machinal. Exercez-vous ainsi une heure par jour, votre tête fonctionnera en même temps que vos doigts et vous acquerez des qualités solides étayées sur un fond stable de pensée.

« Après cette heure-là, vous en consacrez une autre à l'étude de l'œuvre. La dernière sera réservée pour le déchiffrage...

Mais sur cette question à laquelle se greffait celle, non moins brûlante, du « par cœur » Ferdinand Goëtz avait trop à dire. Et le soleil était au-dessus de nos têtes...

Lucien CHEVAILLIER.

tion importante à l'Exposition de Turin, comme Président du groupe 4, nous a déclaré que c'était irrévocablement la dernière fois que la maison Erard participait à une exposition à l'étranger.

M. Blondel, s'est parfaitement rendu compte que les résultats commerciaux des expositions sont loin d'être en rapport avec les dépenses qu'elles occasionnent. De plus l'exiguïté des emplacements dont on dispose ne permet jamais aux grandes maisons de donner une idée exacte de leur importance. Ce n'est pas en envoyant à Turin un piano à queue, un piano droit et une harpe que la célèbre manufacture de la rue du Mail augmentera son prestige en Italie.

De plus les emplacements et les installations des expositions le va et vient de la foule ne conviennent pas aux instruments de musique.

Nous devons à la vérité enregistrer un avis différent qui nous a été présenté par quelques partisans des expositions.

M. Burgasser, président de la Chambre Syndicale des pianos et orgues, nous a dit que les Expositions lui avaient souvent procuré des affaires intéressantes.

Il cite notamment l'Exposition d'Anvers, à la suite de laquelle il obtint une fourniture importante de pianos d'exportation... pour une maison de Paris! N'est-il pas curieux de constater qu'il lui a fallu aller en Belgique pour traiter une affaire avec un confrère parisien?



Voici la composition du Comité d'admission et d'Installation des Instruments de musique, qui forment à l'Exposition de Turin la classe 76.

Président : M. Gustave Lyon.

Vice-Président : M. Léon Pinet.

Secrétaire : MM. Caressa et Georges Lantelme.

Trésorier : M. Schaeffer.

Membres : M<sup>me</sup> F. Besson, MM. Blondelet (maison Thibouville-Lamy) Burgasser, Dutreih, Français, d'Haëne, Aug. Lantelme et Maucotel.

Soit 13 membres du Comité pour 48 exposants. Ont peut dès à présent assurer que presque tous auront des Grands Prix ou seront hors concours.



## L'EXPOSITION DE TURIN

Décidément et après bien hésitations, quelques maisons françaises exposeront à Turin.

En voici la liste :

BLONDEL ET CIE (maison Erard), pianos et harpes.

PLEYEL LYON ET CIE, pianos et harpes.

BURGASSER, pianos.

DUTREIH, phonographes.

THIBOUT-RIMOUX, pianos.

BESSON, instruments à vent en cuivre.

BOVIS, instruments à archet.

CARESSA ET FRANÇAIS, instruments à archet.

DELFOX, instruments à vent en cuivre.

EVETTE ET SCHAEFFER, instruments à vent en bois et en cuivre.

PINET, anches métalliques et fournitures pour piano.

SILVESTRE ET MAUCOTEL, instruments à archet.

J. THIBOUVILLE-LAMY ET CIE, instruments à vent et lutherie.

BRÉDY.

GEO. LANTELME (de la maison Pleyel).

AUG LANTELME (de la maison Pleyel).

D'HAËNE (de la maison Pleyel).

BLONDELET (de la maison Thibouville-Lamy).

Ainsi qu'on le voit, le nombre des exposants est de plus en plus restreint : quatorze maisons seulement et quatre collaborateurs de deux de ces maisons qui exposent en leur nom personnel.

M. Blondel, qui occupe cependant une situa-



Gustav MAHLER, Chef d'Orchestre