

LE PIANO

Le Spiritualisme dans l'Inspiration Musicale⁽¹⁾

En toute sincérité, il faut bien avouer l'obstacle à surmonter dans le choix d'un tel sujet : une impression d'aridité intellectuelle pour les auditeurs. Le titre de cette causerie, certes, incite à la méfiance ; il me faut la dissiper, et pour cela, tenter une explication succincte de ce qu'est le Spiritualisme dans l'inspiration musicale, pour en analyser ensuite les diverses formes propres à chacun des musiciens créateurs.

Citons ces vers de Sully Prud'homme :

« La Musique apaise, enchante et délire
Des choses d'en-bas.
Bercez ma douleur, je vous en supplie,
Ne lui parlez pas... »

Les deux premiers vers évoquent d'emblée l'atmosphère d'élévation du monde artistique où la Musique nous fait pénétrer ; ainsi se précise la notion de spiritualité, synonyme de pensée élevée.

Il ressort de ces beaux vers que, par delà l'admirable assemblage sonore édifié par la Musique, se dégage le souffle vital, générateur de l'inspiration. C'est la haute qualité de cette inspiration qui permet aux œuvres musicales de gravir les degrés élevés qui accèdent au spiritualisme.

Une œuvre est spiritualiste dans la mesure où sa musique traduit de hautes pensées, ou exprime des sentiments profonds. Différentes conceptions de cette vie spirituelle de la musique sont représentées suivant l'originalité propre aux compositeurs. L'intérêt de ce travail est d'exposer, de confronter les vues de plusieurs grands maîtres, par une analyse de productions choisies, afin de dégager l'idée générale du spiritualisme. L'ampleur avec laquelle cette idée devra s'imposer sera la conséquence d'une mise en relief des divers aspects de vie spirituelle qui s'épanouissent chez les musiciens créateurs.

Puisse Euterpe, la Muse de la Musique, m'inspirer des accents convaincants, et sauver les auditeurs d'un sec étalage des choses de l'esprit, exprimées sous une forme pédantesque et rébarbative. Les grands Maîtres, sous le jet de l'inspiration qui les anime, n'ont d'autre souci que de traduire, avec la plus grande beauté, les éléments de la vie musicale, groupés sous le sceau d'une volonté qui les canalise selon les exigences d'une ferme discipline spirituelle. Le spiritualisme n'est pas un Musée d'Intellectualité, mais l'épanouissement des forces de l'âme, donnant naissance aux passions artistiques les plus riches et les plus complètes.

tes, sentiments pénétrants, idées graves, dont la forme sensible nous est révélée par le langage des sons, si merveilleux dans l'art de rendre les innombrables nuances des accents humains. Le Spiritualisme dans l'Inspiration Musicale recueille les magnifiques élans de la Musique, transférée dans les hautes régions qui leur permettent de se mouvoir dans une atmosphère d'ennoblissement ; il en résulte une condensation musicale extrême, et les belles envolées voguent vers un Idéal très pur. Les expressions humaines si variées, de caractère tour à tour improvisateur, descriptif, évocateur, n'y ont point part, car elles n'ont pas été fusionnées dans l'ordonnance harmonieuse de la pensée maîtresse et dominatrice.

★★

WEINEN KLAGEN, SORGEN DE FRANZ LISZT

« Weinen, Klagen, Sorgen ! » Ces trois mots allemands se traduisent par : pleurer, gémir, se lamenter. Ainsi le titre de cette œuvre, si belle et d'une si haute tenue artistique, indique clairement la nature de l'inspiration du maître hongrois ; les pleurs, les gémissements, les lamentations sont les sentiments qui nous orientent vers une interprétation de ce thème varié conforme à l'esprit qui l'anime, celui de l'abbé Liszt, le Liszt mystique des dernières années.

Pour ce qui est de l'évolution lisztienne, disons qu'elle est un acheminement progressif des compositions de Liszt vers la forme définitive de sa musique ; l'homme de Weimar n'a fait que transformer peu à peu son art en porte-parole, en messenger sacré des aspirations religieuses qui, toujours, avaient pénétré son âme si richement pourvue de dons exceptionnels.

L'originalité du morceau réside dans l'alliage savamment dosé de deux inspirations très différentes : une fervente communion de pensée entre le Cantor de Leipzig et l'homme de Weimar unit deux formes d'art religieux. Celle de Bach est empreinte de la foi protestante luthérienne, tandis que les élans mystiques de Liszt l'assimilent aux effusions sentimentales du catholicisme des grands romantiques.

La forme du morceau, le thème et variations, implique le développement d'une idée maîtresse sur laquelle viennent se dérouler des idées secondaires ; ces idées, même si elles prennent temporairement quelque prédominance, ne doivent pas étouffer l'idée principale, dont le rôle est de planer d'une manière constante sur

les éléments qui s'y rattachent. Ce procédé classique est particulièrement marqué dans l'œuvre que nous étudions, où l'idée génératrice s'exprime avec une insistance implacable, qui confine à l'obsession et prend tour à tour les formes les plus variées de l'inquiétude : supplication, anxiété frémissante, agitation violente et angoissée, tragique, mystérieuse et un peu funèbre, dans une atmosphère voilée ; tourments de plus en plus passionnés, pour aboutir à un dernier sursaut d'angoisse avant la déclaration libre précédant l'entrée du choral de la conclusion.

La péroraison est exposée sous la forme d'un choral de Bach intitulé : « Ce que Dieu fait est bien fait ». Liszt, et c'est là une très belle idée, a mis à nu la pensée de Bach, empreinte d'une sérénité austère, pour ensuite reprendre le motif en donnant libre cours à son inspiration tumultueuse.

Quant à l'inspiration qui jaillit des profondeurs de cette œuvre magnifique, située à l'époque mystique de l'évolution du Maître, évolution si proche de ses dernières années, il est intéressant d'en préciser la nature spiritualiste.

Nous ne nous défendons pas d'y trouver une grande similitude d'accents avec « Prélude, Choral et Fugue » de Franck, dont je compte vous parler ultérieurement, car ces variations de Liszt sont, tout comme la grande œuvre du Maître liégeois, une manifestation musicale dont l'élévation est imprégnée de foi religieuse.

Les beautés qui, dans ce morceau, s'imposent à notre sensibilité et à notre esprit, ne sont pas d'une spiritualité philosophique, mais essentiellement mystique. Ce sera chose brève autant que peu ardue d'expliquer et de justifier cette démarcation : il n'y a, dans ces variations sur un thème de Bach, nulle intention de résoudre un grand problème humain, l'œuvre aurait revêtu une forme constructive, un enchaînement logique d'idées musicales ; ici, le musicien se place sur un plan d'intuition et de mysticisme, où les aspirations psychologiques, individuelles, prennent leur essor, par opposition au plan de logique et de philosophie, où les intentions musicales prennent valeur de symbole.

Le caractère de cette inspiration spiritualiste découle tout naturellement de la source génératrice, l'idée initiale, thématique. Il se traduit par un épanchement inquiet de l'âme ardemment désireuse d'être libérée de son tourment, et en proie à une émotion sacrée ; par sa richesse expressive, ce sentiment de ferveur douloureuse et angoissée, bien que de caract-

(1) Extrait de la Conférence de M. Ogier de Lesseps à son récital de piano.

tère tout personnel, s'élève jusqu'à l'ordre général ; la puissante nature de Liszt projette son « ego » romantique, individualiste, par delà nos élans propres, pour atteindre les sommets universels.

A la conclusion, cet état de ferveur douloureuse et angoissée, arrivé à un point culminant d'exaltation, décroît progressivement jusqu'à n'être plus qu'une détente accablée.

L'âme, parvenue à trouver l'apaisement, s'exhale en un hymne de gloire et de reconnaissance. C'est le spiritualisme triomphant, qui prend la forme d'une sorte de « Te Deum » profane. Tout ce qu'il y avait de passion contenue explose en une joie extraordinairement intense, en puissantes clameurs de triomphe, où l'allure héroïque s'allie avec bonheur à l'impression de grandeur et de majesté.

(à suivre) Ogier de LESSEPS.

Piano multiple

Pour donner à l'industrie du piano et des instruments de musique, durement touchée par la crise, un regain d'activité, les Etats-Unis ont tenté un gigantesque effort en faveur de l'enseignement musical. En particulier, tout a été mis en œuvre pour développer chez l'enfant le goût de la musique et le désir de devenir instrumentiste. Afin de mettre l'étude du piano à la portée de tous, des classes de piano ont été ouvertes presque dans chaque ville par les facteurs et marchands de pianos et par le corps enseignant. L'enseignement collectif est généralement donné dans ces classes au moyen de claviers muets, voire même de simples bandes de carton représentant les touches d'un clavier et placés sur le pupitre.

Ces moyens didactiques sont évidemment rudimentaires et ne permettent que de donner aux élèves des notions générales et élémentaires. Dès que l'instruction doit être poussée un peu plus à fond, il faut nécessairement revenir à l'enseignement individuel au piano. Aussi de nombreux chercheurs s'ingénient à trouver des systèmes plus perfectionnés pour faciliter l'étude collective.

Dernièrement, à l'Université Columbia de New-York, M. R. Wilson Ross, professeur de musique à l'Ecole Normale de Mansfield (Pennsylvanie), démontrait, devant un auditoire très intéressé de professeurs de musique, un dispositif de son invention, permettant d'améliorer l'enseignement collectif et de lui donner presque la valeur des leçons particulières : le *piano multiple* Ross.

L'appareil présenté se composait : 1° d'un piano normal; 2° de cinq claviers auxiliaires; 3° d'un pupitre pour le professeur. Le piano droit peut être joué comme un instrument ordinaire. Il est relié électriquement à chacun des claviers auxiliaires, de telle sorte que lorsqu'une touche est abaissée sur l'un quelconque de ceux-ci, la même touche s'abaisse sur le clavier principal et la note correspondante est jouée sur le piano droit. Les claviers auxiliaires sont également pourvus de pédales reliées de la même manière aux pédales du piano principal. Les câbles de connexion passent par le pupitre du maître qui

dispose d'interrupteurs lui permettant de relier à volonté le piano principal à l'un quelconque des claviers auxiliaires ou à plusieurs d'entre eux, ou à leur totalité.

Ceci facilite la surveillance du jeu des élèves, le contrôle de l'exactitude et la correction des fautes de chacun d'eux. Supposons, par exemple, les cinq claviers réunis au piano et les élèves jouant à l'unisson. Le maître peut à volonté, à l'insu des élèves et sans que ceux-ci aient la possibilité de s'en rendre compte, couper la communication de quatre d'entre eux à tour de rôle et contrôler ainsi le jeu du cinquième qui ne se doute pas qu'il est seul à jouer réellement.

Avec un appareil comme celui présenté, il est possible de donner l'enseignement simultané à dix élèves : deux à chaque clavier, soit que l'un joue seulement de la main droite pendant que l'autre joue de la main gauche, soit que les deux jouent à quatre mains, soit que l'un joue pendant que l'autre écoute et observe ou chante. Pour les classes plus nombreuses on pourra faire plusieurs sections, dont l'une sera avec clavier pendant que les autres chanteront et observeront. Le nombre de cinq claviers prévu pour l'appareil de démonstration n'est du reste pas limitatif et il peut être facilement augmenté.

Un autre avantage de l'appareil, qui sera apprécié des professeurs de musique est qu'il ne nécessite aucune fourniture supplémentaire spéciale. Les mêmes méthodes d'enseignement qui, pour l'instruction individuelle sont applicables, les mêmes livres de cours et d'exercices, les mêmes morceaux de musique sont utilisables.

L'enseignement supérieur technique pourra lui aussi trouver certains profits à l'emploi du piano multiple. Celui-ci développe le travail coopératif et l'extrême exactitude. Il rendra de grands services pour l'étude de l'harmonie au piano, de la lecture à vue, de la technique supérieure. Pour ne citer qu'un exemple, l'étude de l'harmonie en particulier en sera grandement facilitée. Comme le nombre des claviers auxiliaires n'est pas limité, il deviendra possible d'enseigner sans difficulté des classes de 30 à 40 élèves, chaque élève ayant son clavier et le maître un contrôle absolu, ce que ne permettaient pas les méthodes et les moyens actuels.

(D'après *Musique et Instruments*).

Le Concours Chopin de Varsovie

Après trois semaines d'épreuves, le Concours de piano de Varsovie, a pris fin, le jury ayant choisi parmi les 106 candidats 21 pianistes aux épreuves finales, à savoir :

- Allemagne : Edith Axenfeld.
- France : Monique de la Bruchollierie, Colette Gaveau, Lelia Gousseau, Pierre Maillard-Verger.
- Grande-Bretagne : Dossor Lance.
- Hongrie : Marthe Blaha, Gyorgy Farago, Agi Jambor.
- Japon : Hara Chieko.
- Pologne : Jan Berezynski, Jan Ekien, Zbigniew Grzybowski, Olga Ilwicka, Halina Kalmancowicz, Witold Malcuzyński.
- Tchécoslovaquie : Wiktorja Svih'okowa.
- U.R.S.S. : Nina Emalianowa, Tatiana Goldfarb, Rosa Tamarkina, Jakow Zak.

Après les épreuves définitives, consistant dans l'exécution d'un des concertos de Chopin, le jury a annoncé, devant le public remplissant la salle de la Philharmonie, les résultats du concours :

- 1^{er} prix (5.000 zlotys) : Jakow Zak (U.R.S.S.).
- 2^e prix (2.500 zl.) : Rosa Tamarkina (U.R.S.S.).
- 3^e prix (2.500 zl.) : Witold Malcuzyński (Pologne).
- 4^e prix (2.000 zl.) : Lance Dossor (Grande-Bretagne).
- 5^e prix (2.000 zl.) : Agi Jambor (Hongrie).
- 6^e prix (1.000 zl.) : Edith Axenfeld (Allemagne).
- 7^e prix (1.000 zl.) : Monique de la Bruchollierie (France).

Le Jury présidé par M. Adam de Wieniaroski était composé de MM. Sauer, I. Philipp. Backhaus, vice-présidents, Mme Marie Panthès, MM. Lazare-Lévy, Neuhaus, Turczynski, Brugnoli, Agosti, Frey, Hachn, Kerisztanto, Margaritis, Morawski, Roesler et Stefani.

Si l'attribution des deux premiers prix a été entièrement approuvée, il n'en fut pas de même de tous les autres et certains ont laissé une impression pénible, alors que de simples mentions ont été attribuées à des candidats ayant beaucoup plus de talent.

Il en est de même d'ailleurs dans chaque concours et il serait temps de trouver un autre moyen d'encourager et de mettre en valeur de jeunes artistes.

Nous allons nous y employer.

Concours Fauré

Comme nous l'avons dit, le jury avait retenu Mlle Guillamat, MM. Chauvigny (Robert Conche), Jean Doyen et Mlle Gartenlaub, pour la troisième et dernière épreuve du concours, consistant dans l'enregistrement sur disque, du 6^e Nocturne de Fauré.

Réuni à nouveau sous la présidence de MM. Gabriel Pierné et Henri Rabaud, le jury a entendu les quatre cires et ce n'est qu'après le 3^e tour de scrutin qu'une légère majorité s'est prononcée en faveur du disque de M. Jean Doyen, qui avait le mérite d'être le plus net et le plus clair.

Maigre résultat pour un concours qui a dérangé tant de monde et épuisé tant de bonnes volontés. M. Jean Doyen avait déjà à son actif des succès dans l'enregistrement. Le 6^e Nocturne ayant déjà une gravure par Mme Marg. Long, va-t-on lui préférer celle de son élève ? Voilà une situation qui, nous semble-t-il, il eut été préférable d'éviter.

Ce concours a cependant servi à montrer que la seule manière de juger impartialement les concurrents était de les entendre derrière un rideau. On peut donc être à peu près certain qu'elle ne sera pas suivie.

PIANOS STEINWAY

52, Rue de Londres — PARIS

Tél.: Eur. 43-45 — Ad. Télég.: Steinway 22 Paris

LOCATION - ACCORDS - RÉPARATIONS