



“La Virtuosité est haïssable”



Il ne redira jamais assez la pauvreté originelle des dogmes esthétiques. Ils sont nés de l'impuissance sensorielle d'hommes doués d'un élément cérébral nécessaire, mais non suffisant, à l'intelligence : la Réflexion.

C'est ainsi que, ne possédant pas l'intensité de sensation, la puissance sensorielle idoine à la perception instinctive, irréfléchie, de la Beauté esthétique — quelle qu'elle soit et n'importe où elle se rencontre — ils ont créé des dogmes esthétiques nombreux et inattendus ; ils ont démarqué des limites à l'Art, ils y ont institué des lois... se donnant ainsi l'illusion de comprendre le Beau, remplaçant la sensation spontanée, innée, involontaire, par un moyen seulement intellectuel : l'Analyse ; substituant la *Réflexion* à l'*Instinct*.

Cette conception de la compréhension artistique, lorsqu'elle se joint à une certaine prolixité de parole — ou de style — peut servir fructueusement ceux qui veulent être esthètes en dépit de la nature, ceux qui sont organisés de manière à ne ressentir que des joies peu nombreuses, ceux qui se font gloire de « nier la Beauté brune parce qu'ils admirent la Beauté blonde ».

Il est facile de créer des lois empiriques, il est facile de dire ou d'écrire des phrases haïssables et la critique négative a un succès d'admiration et d'étonnement que n'ont pas les impressions heureuses de quelque Polyphile.

Donc, les individus incomplètement organisés, dont il est ici question, se font facilement passer pour des esthètes, parce qu'ils causent, écrivent et... manifestent beaucoup ; parce qu'ils prétendent imposer l'exclusivisme triste de leurs admirations, à ceux qui sont capables de comprendre et d'aimer des choses plus nombreuses et plus variées, et, pour cela, peuvent inspirer quelque jalousie aux êtres à demi compréhensifs.

Ces esthètes improvisés soudain, et venus on ne sait d'où, édictent chaque jour des lois, des décrets artistiques ; ils jouissent parfois de quelque considération, étant très bavards et écrivassiers.

Ils sont presque heureux : il faut les admirer à cause de cela, car il y a de la joie à voir l'infirme se créer dans le monde quelque situation. *Beati imbelles*.

Ils sont presque heureux, mais ils sont gênés, parce qu'il arrive qu'on les prend au sérieux et que, par un miracle étonnant, des gens intelligents acceptent leur verbiage, ou, tout au moins, le considèrent.

Un de leurs dogmes favoris — dans le domaine de la musique (ils sévissent dans toutes les formes d'Art) — est la haine de la *Virtuosité*... (1).

Il est assez probable qu'un bon musicien a toujours détesté la mauvaise musique : la musique mal écrite, mal construite et mal pensée.

Donc, on ne saurait accorder une grande admiration au virtuose qui exécute des œuvres

(1) Ces lignes sont écrites avec la ferme volonté d'éviter toute personnalité et de repousser toute polémique... Il est, du reste, reconnu que plusieurs des plus bruyants ennemis des virtuoses sont très mollement incriminés.
J. H.

laidées et il convient de plaindre l'auteur qui les a écrites... car il n'y a pu être poussé que par la famine ou le mauvais goût. Il faut alors lui souhaiter d'être doué d'un goût malheureux, car c'est là un grand moyen de faire fortune.

Mais le reproche de jouer de mauvaise musique peut s'adresser aussi bien à un orchestre — ou à des chœurs — qu'à un virtuose... la *virtuosité* n'est donc pas en cause ici et Rode était aussi coupable, lorsqu'il exécutait un de ses concertos, que le plus infime de nos chefs d'orchestre, lorsqu'il conduit l'une de ses œuvres.

Ce n'est donc pas dans l'exécution — ou la composition — d'œuvres mauvaises que l'on peut trouver la condamnation de la *virtuosité*.

Et cependant, elle est, de nos jours, décriée par de très illustres maîtres.

Les grands musiciens d'autrefois ont-ils pensé comme eux ? Voyons-nous dans leurs œuvres, dans leurs écrits, des preuves de mépris pour la forme du *concerto*, de l'*étude* de l'*exercice* même ? Il semble que non.

En écrivant le *Clavecin bien tempéré*, J.-S. Bach pensait réunir, sous forme de préludes et fugues, les principales difficultés de mécanisme du *clavier* : il croyait composer des exercices (1).

Il les avait conçus dans tous les tons, pour habituer les doigts à toutes positions possibles, au milieu des touches blanches et noires ; il avait même paru pressentir des instruments plus perfectionnés que les clavecins d'alors et ses petites pièces peuvent servir d'étude pour le *légato*, le *staccato* et les nuances variées de la sonorités pianistique. — (Préludes et fugues en *ut dièse mineur*, en *ré bémol mineur*, en *si bémol mineur*, etc., etc.).

Ces exercices de *virtuosité* sont-ils de mauvaise musique ? Ils apparaissent comme une suite de chefs-d'œuvre. Au point de vue musical, on peut en admirer la beauté sonore : le charme des harmonies, — qui surgissent, vaporeuses sonorités, de ce contrepoint si clair, si net, si libre, *si naturel surtout*, — les belles lignes mélodiques, le contour si pur des motifs qui ont parfois la douceur et la majesté du chant liturgique (auquel Bach emprunte quelques tournures mélodiques) et parfois des ondulations chromatiques, *hardies incroyablement*, jamais choquantes, toujours aisées, *toujours naturelles* ; l'unité tonale, au milieu de modulations libres, variées, inattendues — étonnantes encore de nos jours par leur audace, éternellement désespérantes par leur ingéniosité et surtout leur aisance... leur *naturel* ; à ces qualités extraordinaires, réunies en un équilibre admirable, il faut ajouter encore une égalité et, cependant, une variété de style que, sans doute, aucun autre auteur ne posséda au même point ; une abondance, une richesse rythmique invraisemblable — rythmes variés, souvent étranges, *toujours naturels*....

Si l'on considère ces œuvres de *virtuosité* au point de vue poétique, on y trouve une grandiose austérité, ou un doux mysticisme, ou des mélancolies attendries... beaucoup de lyrisme et de douleur souvent et, parfois, — chose à peine vraisemblable à cette époque, — quelque névrose, rare et brève... et de l'esprit, de la

(1) Bach sut toujours rester musical et poétique dans des œuvres d'enseignement. L'*Art de la Fugue* est une suite d'exemples destinés à ses élèves de contrepoint ; c'est un chef-d'œuvre. L'*Offrande musicale* prétendait simplement faire preuve de *virtuosité* contrapontique : c'est une œuvre de profonde beauté.

Le *Clavecin bien tempéré* s'adressait évidemment aux élèves de Bach qui étudiaient le mécanisme du clavier et, particulièrement, la sonorité du clavicorde.

fantaisie, de la grâce, presque de la mièvrerie... puis de la fougue, de l'entrain, de l'héroïsme...

Et tout cela dans un cahier d'études pianistiques. Ce n'est peut-être pas dans Bach, encore, que nous trouverons la condamnation de la *virtuosité*.

Il a écrit des Concertos pour divers instruments ; on y rencontre de brillantes cadences... ils ont une merveilleuse architecture et débordent de musiques exquises, mais le soliste y est sans cesse au premier rang ; l'accompagnement orchestral, au lieu de s'enrichir de timbres variés, — comme dans la *Passion*, — est écrit seulement pour quelques instruments à cordes : ce sont là des œuvres pour virtuoses.

Dans plusieurs pièces de *virtuosité* de Haendel et de ses contemporains, les traits ne sont même pas notés... l'auteur s'en remettait à la musicalité des virtuoses qui, en ce temps-là, étudiaient la musique, savaient toujours improviser, étaient souvent de bons compositeurs.

Bach, même, ne nota pas tous les traits que, certainement, il exécutait dans sa *Fantaisie chromatique*... et cependant on lui reprochait généralement de surcharger sa musique d'ornements qu'on n'avait pas, alors, l'habitude d'écrire.

En effet, à cette époque et jusqu'après 1830, les grupetti, trilles, mordants, appoggiatures de toutes sortes, abondaient dans toutes les œuvres pour soliste et ne se notaient même pas : les virtuoses les improvisaient.

Haendel écrivit de nombreux airs à vocalises, des concertos d'orgue remplis de traits et cadences à improviser ; toute la musique de Rameau regorge d'ornements *ad libitum*, à l'usage des virtuoses habiles : l'habitude en fut si bien prise que Berlioz raconte que, de son temps encore, les solistes ajoutaient des trilles et des cadences aux œuvres orchestrales qu'ils exécutaient.

De nos jours, on a publié et joué beaucoup de pièces symphoniques, avec virtuose obligé.

Plusieurs sont fort belles, comme les émouvantes *Variations symphoniques*, de César Franck, et la poétique *Symphonie montagnarde*, de M. Vincent d'Indy — d'autres sont médiocres, quelques-unes insupportables.

Ici, comme dans les œuvres anciennes, citées plus haut, l'instrument solo n'ajoute rien au sens musical.

Les traits ne sont pas improvisés par le soliste — les virtuoses d'aujourd'hui n'improvisent pas — mais, dans beaucoup de ces pages, ils ont été écrits par l'exécutant à qui elles étaient dédiées, de manière à mettre en valeur ses qualités techniques : cela a lieu, presque toujours, quand l'auteur n'est pas, lui-même, instrumentiste.

N'est-il donc pas étrange de soutenir que toute *virtuosité* est contraire au Beau, quand furent écrites, spécialement pour des virtuoses, des œuvres — comme le *Clavecin tempéré* — dont l'étude de la technique est certainement le but, et d'autres — comme les *Concertos* de Haendel, les pièces de Rameau et les œuvres modernes précitées — à qui il suffirait d'être symphoniques pour être belles et que l'auteur n'a pas dédaigné de parer, atours brillants, de quelques habiletés de soliste.

Mais il y a aussi des pages musicales nombreuses dont l'extrême beauté a pour cause directe la *virtuosité*. Leurs auteurs les intitulèrent simplement : *Études*.

En effet, ce sont des études pour piano.

Bach pensait composer des exercices lorsqu'il écrivait le *Clavecin* : la *virtuosité* y était

infinie mais elle n'y apparaissait pas; Chopin et Liszt, dans leurs *Études*, voulurent créer d'éblouissantes féeries, surgissant, magiques, des doigts d'un virtuose et, en effet, seule la virtuosité la plus invraisemblable pouvait exprimer leurs idées musicales.

Ce fut le triomphe de l'habileté technique du clavier; ce fut une grande époque d'art.

Il n'y a pas, dans toute la musique, de pages plus belles que les *Études* de Chopin.

En elles, un charme et une richesse musicales qui abondent, des trouvailles continues de sonorités et de rythmes et de mélodies... en elles, une poésie, une profondeur de pensée et d'évocation incroyables : les drames fiers et sombres des *Études en la mineur* et en *ut mineur*; la douleur toute dénuée d'amertume de l'*Étude en mi bémol mineur*; les murmures exquis de l'*Étude en tierces* — avec, au grave, des harmonies d'une charmante mélancolie et, toujours, le bruissement, léger, joli et lointain, des notes cristallines; et la furieuse *Étude* en octaves, dont le milieu est doux et clair; et la tendresse heureuse, reposée, presque majestueuse — un instant agitée, puis apaisée — de l'*Étude en mi*, et une fantastique envolée en *ut dièse mineur*, et cette autre page, douloureuse et douce, en *ut dièse mineur* aussi... et cet éblouissement doux, en *la bémol*.

Avant tout, et toujours, une beauté sonore qui est une volupté resplendit en ces pages poétiques.

Plus littéraire, plus étincelant, moins fin, moins parfait, moins latin — Chopin était français autant que polonais — aussi musical, peut-être plus fécond, plus extraordinaire, mais moins égal, moins choisi, dans la musicalité, Liszt écrivit aussi des *Études* de pure virtuosité qui sont de belles pages musicales, souvent des poèmes.

De nos jours, on compose encore des *Concertos* et *Fantaisies*, dont la virtuosité même constitue la beauté et dont le caractère rythmique et mélodique ne pouvait convenir qu'à un soliste; dans ces œuvres il y a des merveilles, comme les adorables *Concertos* de Lalo: vraies trouvailles mélodiques qui ne pouvaient s'exprimer sous une autre forme.

Du même principe — quoique bien différents — semblent procéder les *Concertos* de Brahms et de M. Saint-Saëns.

Bien antérieurement il était arrivé à Mozart et à Beethoven de composer des *Concertos* dont les intentions étaient sensiblement les mêmes.

Mais ces grands maîtres se servirent surtout de la virtuosité comme moyen effacé de faire ressortir leurs idées géniales.

Alors que Mozart écrit généralement fort bien pour le piano et se souvient toujours qu'il est virtuose, Beethoven semble oublier que la possibilité a des limites; il paraît ne plus savoir que ce qui sonnerait très bien à l'orchestre doit être disposé différemment pour bien « sonner » au piano: il compose des œuvres presque inexécutables, tout au moins comme sonorité.

Ici la recherche de l'effet acrobatique est totalement dédaignée et bien coupable est l'instrumentiste qui, jouant un de ces chefs-d'œuvre, attire sur son habileté l'attention de ses auditeurs.

L'exécution de ces pages, soucieuses, seulement, de pensée et de beauté, ne nie pas la nécessité d'une grande virtuosité; elle réclame, au contraire, une technique si parfaite, si pro-

fonde, du clavier, qu'elle puisse se plier à toutes les intentions musicales et poétiques — philosophiques souvent — du grand génie de Bonn.

L'exécutant des *Sonates* de Beethoven doit être, avant tout, un parfait musicien; puis un virtuose impeccable, un poète, un penseur...

Liszt lui aussi écrivit beaucoup de musique où la virtuosité n'est qu'un moyen d'expression esthétique: telles sa superbe *Sonate*, ses nombreuses transcriptions... Comme Beethoven il possédait, avant tout, le génie orchestral, et ses œuvres de piano paraissent, presque toutes, avoir été conçues pour l'orchestre. Mais il connaissait mieux que Beethoven les ressources sonores du clavier; et où Beethoven semble copier et réunir, sur deux portées, toute une partition d'orchestre, Liszt, par des moyens éblouissants, par des tourbillonnements de notes inattendus, évoque absolument l'impression orchestrale.

Aussi faut-il dédaigner les virtuoses qui jouent ces œuvres sans penser, sans cesse, à l'orchestre.

Dans beaucoup de pages de Chopin — qu'on ne saurait du reste supposer écrites pour un autre instrument que le piano — la virtuosité n'est, aussi, qu'un moyen de musicalité. On la rencontre tellement effacée qu'on ne la remarque plus, parfois elle n'existe pas.

L'on m'objectera ces grappes de notes, ces traits, surgissant tout à coup pour orner des accords ou des mélodies... ils sont seulement des frissons de musique, d'ingénieuses trouvailles pour noyer les contours ou prolonger les sonorités. Marmontel recommandait à ses élèves de les « fondre » dans la sonorité, au point qu'ils ressemblent à la vibration vague d'une corde, qui avant de s'éteindre fait entendre tous ses harmoniques.

Est-il besoin d'ajouter que, pour arriver à de pareilles finesses d'exécution, il faut être grand virtuose et que, là encore, l'on ne saurait approuver la haine préconçue de la virtuosité.

Schumann, aussi, fut un ami des virtuoses et écrivit pour eux... il inventa beaucoup de formes de traits qu'utilisèrent, plus tard, Liszt et Chopin. Lui aussi se servait surtout de la virtuosité comme d'un moyen et ses œuvres ne produisent jamais une impression d'étonnement en rapport avec leur difficulté d'exécution.

Enfin, il est bon de dire que, si la mauvaise musique est insupportable — avec ou sans virtuose — le moindre manque d'habileté technique, et surtout de connaissance musicale, rend odieuse l'exécution d'un chef-d'œuvre.

Pour tout résumer, il y a des virtuoses habiles et antimusiciens; d'autres, musiciens et maladroits; d'autres qui n'ont aucune qualité...

On rencontre des compositeurs qui écrivent des *Études* ou des *Concertos* fort laids; soit que ces productions aient quelque prétention à la musicalité, soit qu'elles visent seulement à des effets de virtuosité.

On trouve aussi des exécutants admirablement doués, merveilleusement musiciens, parfois grands compositeurs, et des auteurs, aussi, qui, écrivant dans le but de faire resplendir le talent d'un virtuose, composent des pages fort louables, parfois divinement belles.

Et c'est seulement lorsque l'on est assez malheureusement organisé pour ne savoir pas bien faire de telles distinctions, que l'on adopte le Dogme: la virtuosité est haïssable — et que l'on s'en fait prosélyte.

JEAN HURÉ.
(Dogmes musicaux).



Quelques Révélations sur la vie de Paganini



Paganini a perdu, comme compositeur, presque toute estime auprès du public et des artistes, il n'en conserve pas moins auprès des uns et des autres une réputation inégalée comme violoniste. Dieu sait, cependant, si les virtuoses et les acrobates de l'archet ont fait défaut depuis cinquante ans. Il n'est guère d'année où ne surgisse quelque enfant prodige fabriqué par Sevcik ou dans telle autre usine à virtuose. Mais qu'il s'appelle Sarasate, Kubelik, Vecsey ou Mischa Elman, le sceptre du violon semble devoir rester indéfiniment à Paganini.

Si le gramophone est venu trop tard pour nous apporter aujourd'hui un témoignage de ce qui fit la gloire du fameux génois, il nous reste cependant des preuves irréfutables de l'action qu'il exerça sur le public.

Les violonistes d'aujourd'hui qui ont fait fortune savent qu'il faut toujours un certain temps pour s'imposer au public, acquérir une réputation, remuer les foules.

Ils seront curieux d'apprendre, par un document inédit, comment « réussit » Paganini la première fois qu'il vint à Paris.

C'était en 1831. L'illustre violoniste jouait déjà depuis longtemps, il est vrai, d'une réputation que trente années de succès ininterrompus avaient solidement établie. Il débuta donc par dix concerts à l'Opéra, alors Académie royale de musique, qui eurent lieu du 9 mars au 24 avril.

Deux jours après, le 26 avril, le chef de la comptabilité lui remettait le décompte général des dix concerts, y compris le onzième donné au bénéfice des indigents.

Le voici :

	PRODUIT BRUT	PRÉLEVÉ POUR L'ACADÉMIE ET POUR LES FRAIS	RESTE NET pour le sieur PAGANINI
Mars			
9	19.069	6.267 25	12.801 75
13	15.771	1.284 39	14.486 61
20	21.893	1.087 85	20.807 15
23	20.929	6.732 25	14.196 75
27	16.014	1.352 48	14.661 52
Avril			
1	14.436	4.812 »	9.624 »
3	14.113	686 35	13.426 65
8	16.063	5.354 33	10.708 67
15	9.844	3.281 33	6.562 67
17	6.115	(6.115)	au bénéf. des indigents
24	11.502	4.330 »	7.172 50
Total.	165.751	41.302 73	124.448 27