

sence de la sentimentalité germanique. Il manquait de la combativité, de la vigueur créatrice, du métier, nécessaires à asseoir la suprématie allemande. R. Wagner construisit un théâtre peu dramatique, essentiellement symbolique, à portée philosophique. Il essaya d'unir en une œuvre unique les sources mêmes du germanisme avec toutes ses prétentions présentes. Il imprima un élan dynamique à la musique allemande organisée et l'enthousiasme avec lequel, après l'Allemagne délirante, le monde accueillit son œuvre, put faire croire que le germanisme musical avait vaincu ! Aussi devint-il le Dieu, après Bach et Beethoven et au-dessus d'eux. Bach fut un nom surtout, on lui emprunta uniquement quelques combinaisons contrapuntiques. De Beethoven c'est le Titan apocalyptique des dernières œuvres qui demeura. La musique, qui avait été le premier pas vers l'idéal de l'humanité naissante, était devenue un art compliqué s'adaptant aux nuances les plus vives et les plus délicates de la sensibilité moderne. Entre les mains des Allemands elle fut l'art savant des combinaisons profondes, le moyen d'expression du vague sentimental, de la naïveté enfantine, de la sensibilité métaphysique, dont Wagner fit une arme de combat et de pénétration.

(A suivre)

Paul de STECKLIN.



## Sur la Virtuosité

---

*La revue Les Arts de la Vie, dans son numéro de septembre, publie un curieux article de M. Jean d'Udine sur la Virtuosité, article que nous sommes heureux de reproduire, et où notre distingué collaborateur, envisageant surtout la fameuse question des Concertos, nous paraît la résumer d'une façon aussi judicieuse que spirituelle.*

---

Ce problème est à la mode : « Le concerto vous semble-t-il une forme d'art inférieure et devons-nous honnir la virtuosité ? » Depuis deux ans, quelques dilettanti affirment leur opinion là-dessus en sifflant les solistes dans les grands concerts du dimanche. L'autre saison, ils actionnèrent M. Chevillard en dommages et intérêts parce que la porte des Concerts Lamoureux leur avait été close et, tout récemment, M. Colonne les a fait poursuivre pour tapage, au Châtelet, après une audition de Paderewski. Dans les deux cas les siffleurs ont eu gain de cause contre nos « cappelmeisters » ; mais je doute que les juges aient convaincu ceux-ci et j'entends les amis des concertos murmurer l'adage cicéronien : « summum jus, summa injuria ! »

Lors de la dernière instance, l'avocat de la partie criminelle eut l'idée de faire une enquête près des plus illustres musiciens, pour servir leurs opinions toutes chaudes au magistrat. Comme de coutume, l'enquête n'a rien donné : des réponses évasives ou visiblement partiales. M. d'Indy a fait de l'histoire, comme il fallait s'y attendre ; M. Widor a prétendu faire de l'esprit ; et le maître Saint-Saëns a tourné une lettre que je discuterai tout-à-l'heure.

Au fond tout le monde est d'accord : si l'extrême habileté des virtuoses est un moyen musical expressif, tenons-la pour excellente ; que s'ils la recherchent pour elle-même, il faut la réprouver. Mais, précisément, dans le concerto et dans les ébats ordinaires des enfileurs de croches, leur adresse devient-elle le but ou demeure-t-elle sagement le moyen ? Voilà ce qu'on ne tire pas au clair ; la question est déplacée, elle n'est aucunement résolue.

Pour ma part, mon opinion est faite depuis longtemps et je me flatte même de n'avoir pas été complètement étranger à ce mouvement anti-concertiste. Je n'ai point pratiqué, je l'avoue, la propagande par le fait, mais, dans quelques revues musicales, je m'en suis donné à cœur joie, la plume à la main, contre messieurs les acrobates de l'archet et du clavier. Je vous en dirais volontiers les raisons. Mais voulez-vous que nous lisions plutôt la lettre de M. Saint-Saëns, nous la discuterons ensuite. La voici textuellement :

Cher Monsieur,

Vous désirez connaître mon opinion à propos de la question des concertos. Je pourrais me borner à approuver la lettre de mon illustre confrère Gabriel Fauré. Quand des maîtres tels que Beethoven, Mozart, Schumann, ont mis dans des concertos le plus pur de leur génie, il est absurde de venir traiter de haut un genre illustré de telle sorte, par de tels noms.

Mais je vais plus loin, c'est la virtuosité elle-même que je prétendrai défendre. Elle est la source du pittoresque en musique, elle donne à l'artiste des ailes, à l'aide desquelles il échappe au terre à terre et à la platitude. La difficulté vaincue est elle-même une beauté. Théophile Gautier, dans « Emaux et Camées », a traité cette question en vers immortels.

Ceux-là seuls font fi des difficultés qui sont incapables de les vaincre. La virtuosité triomphe dans tous les arts, dans la littérature et surtout dans la poésie ; en musique, nous lui devons tous les merveilleux effets de l'instrumentation moderne, devenus possibles seulement depuis qu'elle a pénétré dans les orchestres.

Pour ce qui est du concerto, ce genre prétendu inférieur à cette supériorité qu'il permet à un exécutant de manifester sa personnalité, chose inappréciable quand cette personnalité est intéressante. Le solo de concerto est un « rôle », qui doit être conçu et rendu comme un personnage dramatique.

Agrez, je vous prie, mes compliments empressés.

Camille SAINT-SAENS.

Dans ce plaidoyer..., « pro domo », de l'illustre compositeur, je distingue environ cinq arguments. Il y en a trois qui ne valent pas grand'chose, il y en a un que je tiens pour capital et il y en a un autre qui est nul ou irréfutable suivant la tournure des esprits. A mon sens il est nul ; c'est celui qui consiste à invoquer le témoignage des maîtres. Sans doute Beethoven, Mozart et Schumann ont écrit des concertos, ou plutôt des fragments de concertos de réelle valeur, mais ils en ont écrit de bien insupportables aussi. J'excepterai peut-être Mozart, dont le style et la grâce parfaite s'accommodèrent de toutes les formes musicales, en les unifiant toutes. Mais sûrement ni les uns, ni les autres n'ont mis dans leurs concertos « le plus pur de leur génie », et, l'eussent-ils fait, je n'aurais pas assez de foi dans l'argument d'autorité pour m'estimer vaincu. Je dirais simplement qu'ils eurent tort de gaspiller leurs inspirations dans un genre ingrat et bâtard, et j'aurais le droit de le dire, car leur exemple ne serait jamais qu'une preuve extrinsèque en faveur de la virtuosité.

Etudions plutôt les arguments médiocres. Prétendre que le concerto est admirable parce qu'il permet à un exécutant de manifester sa personnalité, c'est exalter ce genre de drames que l'auteur écrit non pas en vue d'une idée, mais en vue d'un interprète. Je ne vois pas ce que l'art peut gagner à de tels cabotinages, et je crois, d'ailleurs, que si quelque chose conduit presque fatalement à l'impersonnalité, c'est bien l'habileté trop grande. A cet égard j'aime les amateurs, parce que leur gaucherie révèle avec force leur individualité. Je me souviens d'avoir été frappé jadis par cette remarque des Goncourt, qu'un ouvrier moderne trop habile, s'il sculpte des perles le long d'un cadre Louis XVI, les sculpte trop régulièrement, ne laisse pas sentir le travail de sa main, tandis que, dans une œuvre du XVIII<sup>e</sup> siècle, sous les irrégularités même de la facture, on savoure la personnalité du ciseleur, on sent vivre un artisan. En musique, il n'y a que de bien rares virtuoses à concilier la vie et la perfection, et pour un Pugno que de Mark Hambourg !

Je m'étonne aussi que M. Saint-Saëns, avec son expérience personnelle, expérience accomplie, s'il en fut, et ses tendances justement réactionnaires contre l'abus

des complications nouvelles, défende la virtuosité comme agent de progrès de l'orchestration moderne. Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans une discussion technique, qui demanderait à être d'autant plus longue que l'adversaire est plus compétent et plus glorieux. Mais, de bonne foi, M. Saint-Saëns oserait-il affirmer que les effets de l'orchestration moderne ne pourraient pas subsister intégralement, si l'on supprimait, dans n'importe quelle œuvre, tous les casse-cou de l'écriture instrumentale et si on les remplaçait par des « facilités ? » Ne me concèdera-t-il pas que c'est l'excès de virtuosité de nos exécutants qui permet à un Richard Strauss d'écrire des parties de flûtes pour des contrebasses, des parties de trompettes pour les altos, et des parties de soufflets de cuisine pour les clarinettes ? Et croit-il sincèrement, là, que la virtuosité donne des ailes au compositeur et ne lui permette pas trop souvent, au contraire, de masquer les « trous » de l'inspiration par une gamme, un trille, un ornement sans valeur expressive et qui perdrait toute signification musicale si on le réduisait schématiquement ? Sans doute j'admire « Africa » autant que quiconque, mais pourtant où M. Saint-Saëns, pour étudier son propre exemple, a-t-il « trouvé » le plus de nouveautés pittoresques : dans ses concertos d'une exécution si difficile, ou dans ses merveilleux poèmes symphoniques, dont un petit orchestre de province parvient à se tirer très convenablement ?...

Quand l'éminent symphoniste vient nous dire que la difficulté vaincue est elle-même une beauté, il ne résléchit pas que le vocable « beauté » s'emploie dans bien des sens et qu'on abuse des mots lorsqu'on les fait servir, dans une acception particulière, à défendre des idées d'un autre ordre. Robinson Crusoe aussi, en résistant aux forces hostiles de la nature, dans une île déserte, fit quelque chose de « beau », et pourtant la « beauté » de sa conduite ne présente aucun rapport avec la « beauté » d'une toile de Rembrandt ou d'un motet de Palestrina. Il y a belle lurette que j'en suis revenu de cette beauté factice des œuvres d'art qui consiste à vaincre des difficultés, et que les efforts d'écriture d'un Flaubert ou d'un Gautier me paraissent d'une qualité esthétique très secondaire. La vraie beauté de l'œuvre d'art c'est la spontanéité du sentiment jointe à la précision des synthèses. La virtuosité est leur implacable ennemie, parce que la virtuosité est toujours égoïste et encombrante ; elle ne s'oublie jamais, comme le véritable amour ; elle se contemple et s'enfle et se travaille.

Ceci me conduit au dernier argument de M. Saint-Saëns, celui que tout à l'heure je qualifiais de capital : « Ceux-là seuls font fi des difficultés, qui sont incapables de les vaincre. » L'auteur de « Samson », qui est en même temps un admirable pianiste, y a mis beaucoup de malice, et j'oserais dire quelque impertinence : « Mon vieux renard, les raisins sont trop verts ! » Aurions-nous vraiment l'âme si envieuse ? Il se peut, après tout. Mais le contraire de sa proposition est incontestablement vrai. *Ceux qui sont capables de vaincre des difficultés, les aiment toujours.* Et c'est là surtout que je voulais en venir, parce que c'est à mon sens le cœur même du problème. L'homme s'intéresse nécessairement le plus à ce qu'il connaît le mieux et se sent toujours un penchant irrésistible pour ce qui lui a coûté beaucoup d'efforts. L'enfant qui lui donne le plus de peine à élever, est l'enfant qu'une mère chérit le plus étroitement. La sonate que j'ai dû travailler davantage est ma sonate de prédilection. Et c'est ainsi que le dernier rigogneur venu préfère, à toute autre joie musicale, le plaisir d'entendre un violoniste. « Mon cher, il fait des pizzicati sur la 4<sup>e</sup> corde, en jouant un trille sur la 3<sup>e</sup>, et des octaves sur les deux autres ! » Ça, c'est une curiosité de confrère, ce n'est plus de l'émotion artistique. Voilà le grand danger en musique. Un morceau très difficile à jouer et que vous jouerez bien, vous l'aimerez fatalement, fût-il détestable. Les passions sportives naissent de la sorte, et c'est où je vois avec déplaisir tomber notre musique contemporaine, — dans le sport. Je ne parle pas des interprètes seulement.

qui nous affirment de la meilleure foi du monde qu'un morceau est splendide, parce qu'ils ont mis un an à l'apprendre. Je pense aux compositeurs eux-mêmes, qui courent après la difficulté. L'un d'eux, comme j'admiraïs certaine quinte augmentée d'un effet pittoresque dans l'accompagnement d'une de ses mélodies : « et je crois, me répondit-il qu'on ne l'a jamais amenée ainsi. » Ce n'était plus un accord, c'était un record.

Je finis par une anecdote. Un jour à l'Exposition de 1900, dans la galerie de l'éclairage, je vis deux jeunes ouvriers en promenade montrer triomphalement à un vieux contremaître un lustre moderne, d'exécution peut-être lâchée, mais de ligne sobre, nouvelle, charmante. L'autre haussa les épaules : « Ça se peut ! fit-il, mais ça ne vaudra jamais du bon Louis XV, bien établi. » Du bon Louis XV, bien établi ! au fond voilà le suprême argument des défenseurs de concertos. Marotte professionnelle ! « Idola tribus », aurait dit Bacon.

Jean d'UDINE.



## L'ÉCOLE CONTRAPUNTIQUE FLAMANDE

### TROISIÈME PARTIE

#### LA TROISIÈME ÉCOLE CONTRAPUNTIQUE (suite)

(1521-1600)

#### CHAPITRE III

##### MOUTON, WILLAERT ET L'ÉCOLE VÉNITIENNE

Dans ses notes historiques sur la maîtrise de St-Quentin et sur les célébrités musicales de cette ville (1) M. Ch. Gonart rapporte l'épithaphe suivante : *Ci gist maistre Jean de Hollingue dit Mouton, en son vivant chantre du Roy, chanoine de Thérouranne et de cette église, qui trépassa le pénultième jour d'octobre M.D.XX.I.I.* Cette épithaphe se trouvait sur une dalle de l'église de Saint-Quentin ; elle était placée à la porte du vestiaire d'après un ancien manuscrit de Quentin Delafons.

Un autre document, donné par une édition de Le Roy et R. Ballard publiée en 1555 à Paris sous ce titre : *Johannis Mouton Sameracensis... Aliquot Moduli*, semble indiquer que Mouton était natif de la Picardie et qu'il avait vu le jour dans la partie de cette ancienne province comprise dans les limites du département de la Somme.

Cette édition est très rare : il s'en trouve, au British Museum un exemplaire catalogué sous le numéro A 132. Fétis, fort probablement n'en avait pas eu connaissance lorsqu'il dit dans la *Biographie des musiciens* : l'épithaphe de cet artiste fait connaître que son nom était JEAN DE HOLLINGUE, dit MOUTON. Toutefois il se peut que le nom de HOLLINGUE soit, non celui du musicien, mais bien celui de la ville où il vit le jour ; car on sait qu'il fut d'usage jusqu'au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle de désigner souvent les personnes par leur prénom joint au nom du lieu de leur naissance. Or, Hollingue ou Holling est un village situé dans le département de la Moselle, à sept lieues de Metz. Il faut avouer que l'ignorance où l'on a été jusqu'à ce jour du nom de Jean de Hol-

(1) Publié dans les *Annales de la Société Académique de Saint-Quentin*, tome VIII (1850), p. 212 et dans le premier volume des *Études Saint-Quentinoises* (1851), p. 312.