

répulsion ; c'est le monde des Forces. Toutes ces forces seraient contradictoires et cahotiques si l'intelligence souveraine ne les régissait, ne les dominait, ne les harmonisait. N'est-ce point la définition même que nous pourrions donner du Dieu de notre univers ? Si j'osais, je vous dirais que vous apprenez ainsi votre future mission divine ! Combien lointaine, sans doute... Quoi qu'il en advienne, vous dirigez en les harmonisant des forces qui, sans la clarté de l'intelligence, vous domineraient. Et l'ordre que vous mettez ainsi dans vos forces instinctives musicales est comme celui de la nature, complexe. Il comprend la succession et la superposition ; il doit être réfléchi dans sa conception et spontané dans son expression ; Enfin, l'exécution d'une œuvre est semblable à une vie humaine ; elle se déroule dans le temps dont le cours ne peut être remonté. Vous ne pouvez pas plus reprendre le passage manqué que vous ne pouvez effacer la succession des actes émis dans le cours de votre vie.

« Au delà de l'intelligence, et lui assignant ses buts : l'Intuition. Voilà votre vraie puissance directrice prenant comme agent l'affectif ou passionnel, l'intelligence comme instrument prenant corps dans vos efforts divers. Ici, vérifions la parole contenue dans ce livre dont je vous recommande la lecture et qui répondra chaque jour et à chaque heure mieux que je ne saurais le faire jamais, à toutes vos questions. »

Et l'étranger lut : « Apprends de moi les cinq principes proclamés par la théorie démonstrative comme contenus dans tout acte complet : ce sont d'une part, la puissance directrice, l'agent et l'instrument ; de l'autre, les efforts divers et, en cinquième lieu, l'intervention divine. »

— Cette puissance directrice, reprit-il, n'est donc que l'intuition, mais l'intuition qui veut parvenir au plan de conscience et qui, ainsi, se manifeste à travers ses véhicules. Cette puissance, cette intuition contient en elle-même sa propre volonté. Il est probable que chacun reçoit à sa naissance cette faculté dans une proportion déterminée et interchangeable dans sa potentialité, mais avec la possibilité d'améliorer la manifestation, c'est-à-dire la matérialisation de ses perceptions. Tous les arts sont, par excellence, l'école de cette amélioration. Ainsi se vérifie la parole de Beethoven.

« Il est un autre monde dans lequel nous pénétrons par la musique et qui nous livrera bien des secrets : le monde des vibrations. La science moderne vient de découvrir que toute la création, sous quelque aspect que nous la voyions, n'est que vibration. Vibration en transmutation perpétuelle, les objets en apparence les plus inertes ; vibration, la lumière, la chaleur ; le Cosmos n'est qu'un enchevêtrement de vibrations. Il n'est point un son émis qui ne fasse le tour de la Terre et nous recevons à travers l'espace interplanétaire les vibrations de l'univers entier. Or, il n'est point de vibration qui n'engendre un son et nous pouvons ainsi imaginer que,

dans le ciel, se joue une vaste symphonie. Mais pas plus que les vibrations de votre cerveau ne sont la pensée, n'en étant que le signe, les vibrations cosmiques ne sont l'idéalisme cosmique, mais leur manifestation.

« Cette idéation projette ses vibrations selon un plan géométrique et toute création n'est, selon la parole de Pythagore, que de la géométrie en mouvement. Il ne sera pas osé, ceci avancé, de dire que la musique traduit des théorèmes de l'universelle géométrie ; elle touche à la loi des nombres, a dit Combarieu, et j'ajouterai qu'elle manifeste le Nombre. Eh bien, vous, l'exécutant, n'êtes-vous point l'agent de cette merveilleuse géométrie, vous qui la projetez constamment ? Alors même que vous jouez, enfermé dans votre chambre, vous émettez des vibrations que l'on peut capter en Chine, qui pourraient impressionner des plaques sensibles — s'il en est d'assez sensibles — dans une quelconque des plus lointaines étoiles de la voie lactée. Ces vibrations se traduisent, n'en doutez pas, en figures géométriques — et soyez assuré que la réciproque est vraie. Quels merveilleux secrets doit recéler la musique de Bach ! Aussi l'expression populaire nommant la musique « la langue des dieux » est, comme tout diction, pleine d'une vérité insoupçonnable. Peut-être n'êtes-vous, en définitive, qu'un étudiant... »

... Depuis quelque temps, il me semblait perdre conscience du temps et du lieu où je me trouvais. Les paroles de l'inconnu ne m'arrivaient plus que comme une sorte de mélodie étrange. O merveille, il me parlait dans une langue que jamais je n'avais entendue et que pourtant je percevais clairement ! une grande lumière nous enveloppait et je commençais à entendre une symphonie ineffable. Il me sembla, tout à coup, être entraîné dans l'espace. Des sphères radiées tournaient en dégagant, comme le feraient d'énormes toupies, un chant obstiné — et c'est de toutes ces sphères accordées entre elles que venait la musique merveilleuse : je l'entendais et cependant je la concevais en même temps sous des figures géométriques inconnues... De l'infini arrivait une note profonde et je ne sais comment, je reconnus en elle la tonique universelle, tandis que des planètes surgissaient des accords de dominante dont les notes attractives créaient le mouvement parabolique qui entraînait tous les astres. Mais je sentis que ces vibrations me dissociaient et que j'allais me perdre ainsi... Tout à coup, le Destin frappa !

— Billecs, s'il vous plaît !
Je me réveillai en sursaut. L'inconnu avait disparu. Près de moi traînait mon cahier de Bach ouvert. Avais-je rêvé ? Pourtant, à côté de ma musique, je vis le petit livre bleu. Où commençait le rêve, où finissait la réalité ?

PAUL LOYONNET.

VIRTUOSES ET VIRTUOSITÉ

par Jean CHANTAVOINE

Aucune tâche ne serait plus fastidieuse et plus vaine que de passer en revue les virtuoses du temps passé. Le virtuose est, en effet, de tous les interprètes, celui qui, à part son nom, laisse le moins de lui-même dans la mémoire ou dans la tradition. Un portrait ou une gravure nous conservent d'un comédien les traits de son visage, le feu de son regard, la noblesse de son maintien où subsiste comme un fantôme de son art. Hormis la silhouette diabolique d'un Paganini ou le profil altier d'un Liszt, aucun portrait de virtuose ne possède la moindre force d'évocation ou de suggestion. Quant aux témoignages des contemporains, ils restent rares, vagues, contradictoires et, somme toute, stériles. N'en soyons pas surpris : nos propres impressions, si vivantes et si spécifiques qu'elles restent en nous, se dessèchent, s'évanouissent, lorsque nous essayons de les communiquer à autrui. Si je garde au fond de moi-même, d'une façon que je crois indélébile, le souvenir de certaines pages jouées par M. Francis Planté, par M. Paderewski (notamment la *Valse en ut dièse mineur*, entendue en 1893...) par l'incomparable magicien du piano que fut Busoni et par quelques autres, je ne chercherais même pas, certain à l'avance d'y échouer, à vous rendre perceptibles ou seulement intelligibles des sensations si nuancées et si fugaces que vous n'auriez pas éprouvées vous-mêmes. Le progrès des instruments mécaniques suppléera-t-il un jour à cette impuissance ? Il est possible et nous y reviendrons, mais nous ne considérons pour l'instant que le passé.

L'imitation n'est pas ici plus élogieuse, sinon plus habile, que la description ou l'analyse. De grands virtuoses ont pu faire école, leur enseignement ou leur exemple conservés par d'autres, certaines de leurs conquêtes. Mais, à y regarder de près, cette portion de leur art qui est ainsi entrée dans leur succession était celle justement où ils ont le moins laissé d'eux-mêmes.

Ainsi donc, suivre dans les temps révolus et dans l'histoire de la musique — dans celle du piano en particulier — la trace des virtuoses, c'est pour suivre des ombres. Pour peu que l'on s'attarde néanmoins à cette poursuite, on en arrive à voir bientôt s'effriter le concept même de virtuosité, comme

ferait un échafaudage de poussière. Mais, derrière cet échafaudage et sous cette poussière, c'est la musique même qui surgit, vivante et durable.

Tout d'abord, en matière de piano, ce concept de virtuosité n'appartient qu'à une période de l'histoire relativement récente. Il a peu de passé, n'étant guère vieux que d'un siècle. Apparaissant, la faible sonorité des instruments, l'étroitesse et la débilité de leur clavier, la fragilité de leurs cordes ne permettaient à l'exécutant aucune de ces prouesses éclatantes par quoi l'esprit et le langage modernes définissent la virtuosité. Il en allait tout autrement du violon : un violoniste d'aujourd'hui recherche — on sait à quel prix ! — pour jouer les concertos ou les sonates les plus modernes, des instruments d'Amati, de Guarnerius ou de Stradivarius ; quel pianiste pourrait jouer, sur un épinette ou un clavier de cette époque, une *Rhapsodie* de Liszt ? Avec ces instruments grêles et menus, qu'un artiste d'alors l'emportait sur un autre par la prestesse volubilité de ses doigts, cela suffisait sans doute à le distinguer, mais non pas à le revêtir de ce prestige qui s'attache aujourd'hui au nom de virtuose.

A cette raison d'ordre mécanique s'en ajoute une autre, d'ordre social. Jadis, la musique instrumentale ne connaissait pas encore l'estrade, mais seulement le salon. L'artiste, assis devant son clavier — simple ou double — pouvait bien, dans le cercle d'une intimité plus ou moins large, capter les suffrages d'une élite : ni la puissance de son instrument, ni les conditions de la société ne lui permettaient d'entraîner ou de subjuger une foule. Enfin — autre caractère social que présente le goût d'autrefois — l'individualisme n'atteignait pas le degré d'exigences où l'a porté la Révolution française, avec ses sultes lointaines et multiples. Derrière l'œuvre, l'interprète gardait une sorte d'effacement naturel. Aussi, l'ancien régime, que ce soit en Italie, en Allemagne ou en France, ne nous a-t-il guère transmis comme noms de virtuoses illustres, pour l'art du piano, que ceux des musiciens qui, dans les cours ou les salons d'alors, se faisaient applaudir à la fois comme compositeurs et comme interprètes de leurs propres œuvres. C'est, en ce cas, le compositeur immortel que nous devons interroger, pour



RAOUL PUGNO.

évoquer le virtuose périssable : celui-ci ne vit plus que par celui-là. L'histoire rapporte, par exemple, que Jean-Sébastien Bach étonnait ses contemporains par la vélocité de son jeu, tant à l'orgue qu'au clavecin. Il est, en cela, dépassé de loin par les virtuoses actuels. Sa virtuosité ne peut donc s'entendre aujourd'hui que comme un signe relatif où se manifestait, pour les auditeurs d'alors, la richesse et la complexité de sa pensée. Son fils, Carl-Philipp-Emanuel, plus admiré encore comme instrumentiste, se distinguait, malgré la sécheresse des clavecins, par le jeu chantant que lui-même préconise dans son *Versuch über die wahre Art des Klavier zu spielen*. Exemple et recommandation qui resteraient lettre morte si les œuvres de Carl-Philipp-Emanuel, comparées à celles de son temps, ne supposaient justement ces qualités qui faisaient à la fois son renom d'exécutant et l'objet de ses préoccupations pédagogiques.

Comment différencier en Italie les éloges égaux que rencontrèrent successivement, pour leur habile exécution au clavecin, Frescobaldi, Pasquali ou Dominique Scarlatti, si nous n'avions, pour interpréter les louanges adressées au virtuose, l'œuvre même du compositeur et le caractère individuel imprimé dans le style de chacun d'eux ? Quel témoignage plus décisif pour l'adresse digitale de Scarlatti, en particulier, queson écriture, comparée à celle de ses devanciers ?

Chez nous, la même enquête sur Chambonnières, Couperin le Grand ou Rameau pour s'en tenir aux noms les plus célèbres voudrait les mêmes investigations dans leur œuvre, respective pour établir une hypothèse sur leur jeu.

Ainsi, sous l'ancien régime — c'est ici celui du clavecin — l'instrumentiste ne se distingue qu'à peine du compositeur. La virtuosité de l'un n'a de sens que pour le langage à la pensée de l'autre.

La notion de virtuosité pure — j'allais dire de virtuosité — en soi — se dégage peu à peu, après la substitution du forte-piano et surtout du piano, au clavecin. Substitution qui ne se fit pas, on le sait, sans restituer ni sans disputer : on connaît le mot de Voltaire à M^{me} du Deffand sur le piano-forte, instrument de chaudronnier en comparaison du noble et majestueux clavecin. Mozart lui-même n'abandonne pas du premier coup et sans un regard en arrière le clavecin pour le forte-piano.

Peu importe, c'est avec le piano — surtout depuis l'apparition de Sébastien Érard — que date, pour l'art du clavier, l'ère de la virtuosité. L'extension de l'échelle, l'accroissement de la sonorité, la richesse des nuances offrent à l'exécutant des ressources nouvelles qui lui permettent, non seulement de briller plus qu'il ne pouvait faire jusqu'alors, mais d'individualiser son jeu. Cela même en deux sens : comme technicien, car les difficultés croissent, elles aussi, avec les virtualités de l'instrument, mais comme interprète, puisque la palette sonore, chaque jour enrichie, invite le pianiste à colorer selon son goût personnel la pensée musicale dont il n'est que le truchement.

Ce renouveau, d'origine mécanique et d'ordre technique, coïncide en Allemagne d'abord et plus tard en France, avec l'aube, puis avec l'essor et le triomphe du romantisme ; et la sensibilité romantique, éprise d'héroïsme, de singularité, de joutes, contribue à dessiner pour l'opinion générale, l'image du virtuose, personnage qui tient du prestidigitateur et du démon. Elle fait plus que le dessiner : elle l'habille et le coiffe, le vêt d'amples redingotes et orne son front d'une chevelure tumultueuse, signe de la prédestination. Que deux générations se succèdent encore et le virtuose, héros romantique de 1800 à 1840, deviendra, environ depuis 1900, un héros sportif.

Dès la fin du XVIII^e siècle, les virtuoses, dont la personnalité s'affirme, s'opposent les uns aux autres non pas tant par l'audace de leurs prouesses (on ignore le mot de « record » et on ne se soucie pas de la chose) que par la physiognomie individuelle de leur jeu. Rappelons-nous qu'à Vienne, entre 1795 et 1800, la vogue de Wölfl balance la jeune gloire de Beethoven. Derrière les hommes, ce sont des qualités qui s'affrontent et, quoique entre contemporains, des époques, l'aisance et la fougue, l'assurance ou l'inspiration, la sécurité ou le caprice — hier et demain.

Mais à peine née à l'existence, la virtuosité cherche à se dépasser elle-même, pour s'élever de la servitude à la domination. Une merveilleuse adresse des doigts et de la mémoire, une impeccable docilité ne lui suffisent plus. Il lui faut la *Bravoure*, la *Boldness* anglaise et sa puissance devient vite conquérante. Elle veut que le clavier gagne en étendue, les cordes en sonorité, les marteaux en résistance et en prestesse, — les portées mêmes du papier réglé en taches, en barres, en enchevêtrements forcés de signes divers.

L'école de l'égalité parfaite et de la dextérité impeccable, favorisée par les pianos faciles et légers de l'industrie viennoise, connaît les Cramer, les Clementi, les Hummel, qui transfèrent au piano les qualités éprouvées sur le clavecin. Mais il suffit de comparer l'encyclopédie technique de Czorny avec les traités de C. Ph. E. Bach ou de Couperin pour mesurer le domaine qu'a défriché, cultivé et conquis la virtuosité.

En 1830, les perfectionnements du piano et la mode des concerts individuels ont créé le virtuose et la virtuosité. Il n'y a presque pas de grands virtuoses, toutefois, qui ne restent avant tout l'interprète de ses compositions. Les doigts ailes de Mendelssohn ont le geste même de sa pensée élégante et fluide (1). Et Schumann souffre si cruellement de ne pas posséder, au service de la sienne, souvent rétive commodes doigts, une pareille facilité, qu'il s'estropiera une main dans ses efforts pour y parvenir.

On arrive au héros qui, pour longtemps, restera dans l'histoire du piano l'archétype et le surhomme de la virtuosité : Liszt. Vélocité inouïe, variété des accents depuis la force la plus menaçante jusqu'à la suavité la plus éthérée, richesse orchestrale des sonorités, vigueur et souplesse d'un sentiment qui savait épouser les styles les plus divers, de Bach à Chopin, il semble que cet homme extraordinaire ait épuisé par son génie toutes les ressources du piano. L'époque lui donna des émules ou des rivaux et fait de lui, au sommet du monde musical, un point de comparaison. A côté de lui, lorsqu'il reparait à Paris après une longue éclipse, Thalberg, dont les succès avaient un moment disputé la suprématie à son souvenir, ne paraît plus qu'un pianiste, merveilleusement adroit.

D'autre part, Chopin, qui d'ailleurs se borne presque à l'interprétation de ses propres œuvres, est surtout un poète de la sonorité. Liszt est le pianiste, le virtuose. Nul ne sera désormais pianiste ou virtuose qui, par quelque chemin, n'essaye d'atteindre ou de dépasser les cimes d'où il a dominé son temps.

Les comparaisons auxquelles les dilettanti de l'époque et des époques suivantes sont invités désormais, introduisent un élément nouveau dans l'opinion musicale du public, un élément d'évaluation technique et de pari. La plupart des gens, incapables de découvrir, s'il y a lieu, le musicien qui inspire le virtuose (fût-ce chez un Liszt ou un Chopin) régissent leurs jugements, en matière de piano, suivant des mesures quasi arithmétiques de vitesse et de force.

Comme d'autre part les concerts de pianistes — on ne disait pas encore les « récitals » — se multiplient (sans atteindre, de loin, la pululation que nous observons aujourd'hui), comme les compositeurs-pianistes ne suffisent plus à remplir tant de soirées et tant de programmes, les interprètes deviennent plus nombreux qui cherchent à l'emporter les uns sur les autres par ces caractères superficiels et

immédiatement perceptibles de vitesse et de force, dont je parlais à l'instant. La notion de virtuosité commence alors à se dissocier, perdant quelque chose de son élément musical au profit de son élément de technique manuelle. Le terme de virtuosité s'achemine par régression, vers la notion d'acrobatie : le jeu du piano s'apparente au steeple-chase et menace de verser de l'art dans le sport. Le public applaudit avec le plus d'enthousiasme le pianiste qui a gagné dix secondes sur une étude de Chopin et, dans le passage scabreux, il attend la fausse note avec le même chatouillement d'anxiété sadique, qu'il escompte la chute du jockey à la haie ou dans le ruisseau ; un beau finale c'est plus que le *terminal rush* avant le poteau.

Cette altération suit les autres indices du siècle : développement universel du machinisme, rapidité croissante des transports et des transmissions, etc. On voit qu'elle n'est pas le fait des virtuoses eux-mêmes, mais avant tout, du public et des mécènes. Beaucoup, grâce à Dieu, y échappent encore, soit parmi les compositeurs-pianistes, soit parmi les simples interprètes et savent garder à la virtuosité ce caractère de vivante interprétation, victorieuse de la matière pour assurer sans partage le règne de l'esprit, qui a tant contribué à l'enrichissement de la pensée et de la langue musicales.

Pour ne pas parler des vivants d'hier, Saint-Saëns en France, Brahms en Allemagne, ont été des maîtres-virtuoses. Bizet, dont la *Carmen* est

(1) Avec Weber, le rapport était inversé. Une disposition anatomique spéciale, ses longs doigts de phénix, avec l'extension anormale de la main qui en résultait, lui permettaient des effets de virtuosité qui ont passé dans son écriture, c'est-à-dire dans sa pensée.



FRANZ LISZT, précurseur de Richard Wagner.

(Dessin de Georges Villa.)

peut-être le plus spontané, le plus jaillissant des chefs-d'œuvre lyriques, Bizet fut, au piano, un lecteur sans égal. Enfin, qui n'a pas entendu, compris et admiré l'incomparable Busoni, ne saura peut-être, ne saura sans

moyen du piano, à la floraison de la musique. Dans son épanouissement suprême, elle est un don qui en suppose et, bien souvent, en détermine d'autres. En se généralisant, elle s'est banalisée et n'est plus, à l'ordinaire,

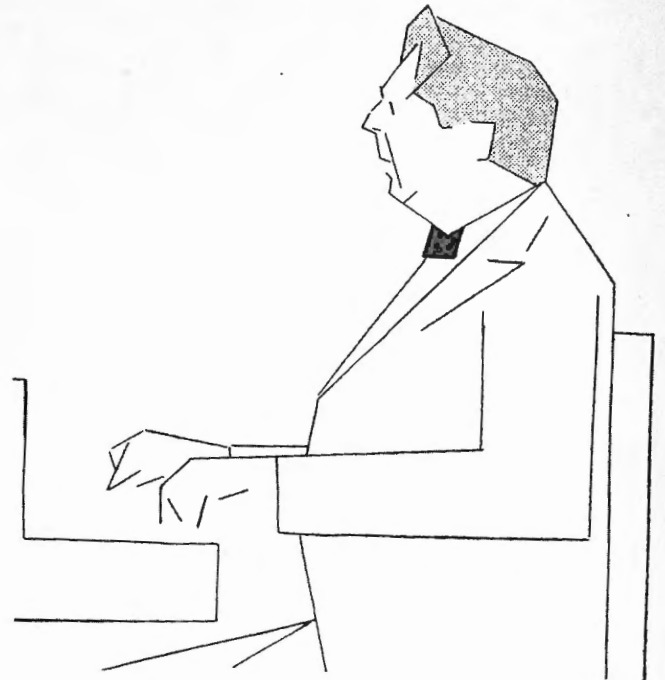


ETLIN

BUSONI

FERRUCCIO BUSONI.

(Dessin de Henri Ettlin.)



EDOUARD RISLER.

(Dessin de Henri Ettlin.)

doute jamais de quelle audacieuse, subtile et vibrante poésie le piano, sous les doigts d'Ariel, est susceptible.

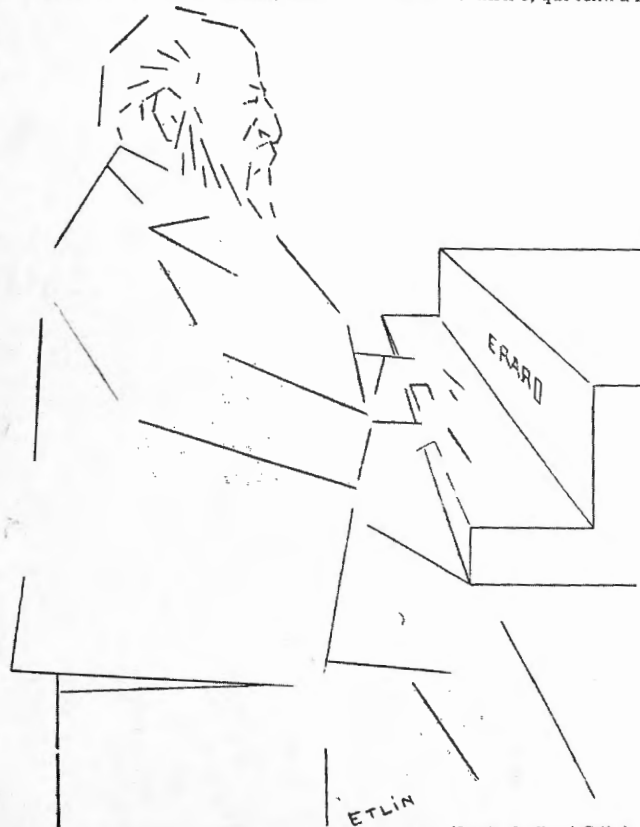
qu'une forme — non pas la plus précieuse — du talent : dans sa perfection, elle est un signe et une condition de génie.

Le mécanisme, qui tend à la dessécher, la sauvera peut-être de lui-même. La gloire du virtuose, s'il s'agit du technicien pur, de l'acrobate du piano, était faite jusqu'ici d'éblouissements éphémères et ne pouvait survivre que dans une tradition légendaire.

Des interprètes inspirés comme Rubinstein ou Hans de Bülow, des techniciens comme Tausig ont laissé de grands noms dans leur art. Mais la virtuosité vraie, la virtuosité intégrale et totale est celle des pionniers, dont le talent technique, animé par une pensée créatrice, a laissé une empreinte durable ou définitive dans le style instrumental. Beethoven, s'il eût été un pianiste médiocre, n'aurait pas écrit les dernières Sonates, ni Chopin ses Nocturnes, ses Préludes et ses Ballades. Les œuvres pour piano de Liszt, surtout ses transcriptions, grâce à l'audace de virtuose dont elles portent à chaque page la marque, n'ont pas seulement augmenté les ressources techniques du piano, elle lui ont confié une bonne part d'universalité musicale. Et les transcriptions de Busoni, grâce au caractère inventif de sa « miraculeuse » virtuosité, marquent dans cet empire une nouvelle avance.

Des exemples étrangers à l'art musical permettent d'envisager, sinon d'entrevoir, le jour où des appareils mécaniques d'enregistrement et de reproduction conserveraient avec une exactitude et une sensibilité parfaites la pensée des maîtres, exprimée par eux-mêmes et le jeu des interprètes autorisés. La virtuosité, ce jour-là, remonterait aux sources d'inspiration dont elle s'est quelquefois un peu trop éloignée. D'autre part, l'émulation technique dont l'aiguillon la stimule, s'instruirait d'une façon plus méthodique à des exemples restés vivants, au lieu de chercher, parfois aux dépens du goût et de l'équilibre, le niveau de prouesses légendaires. « L'esclavage, disait Aristote, cessera le jour où la navette marchera toute seule ». Cette prophétie — à laquelle le Stagirite était peut-être le dernier à croire, s'est pourtant réalisée. De même, le caractère de fantasmagorie mécanique auquel a tendu la virtuosité depuis un siècle, n'aura peut-être représenté qu'un stade intermédiaire, un état d'attente qui prendra fin le jour où, imité jusqu'à la perfection par la machine, l'homme n'éprouvera plus ni le besoin, ni l'ambition d'imiter la machine.

JEAN CHANTAVOINE.



ETLIN

CAMILLE SAINT-SAËNS.

(Dessin de Henri Ettlin.)

Que dire pour résumer des réflexions déjà bien sommaires et hâtives ?

Les annales de la virtuosité pianistique ne remontent guère plus haut que la fin du XVIII^e siècle. Depuis cette époque, elles inscrivent trop de noms pour qu'on puisse seulement aligner ceux-ci en quelques pages. Un grand nombre de ces noms ne sont plus d'ailleurs, aujourd'hui, que des *status vocis* ou des feuilles d'herbier.

Mais c'est par une équivoque relativement récente et peut-être temporaire que l'on fait participer de cette sécheresse même l'idée de la virtuosité.

Car la virtuosité est un des grands révélateurs dont l'art se soit servi et malgré quelques abus, continue à se servir pour contribuer, non seulement au perfectionnement du piano, mais, par le

PIANISTES, soyez prévoyants !

Assurez-vous contre tous les risques d'accidents

Demandez à nos bureaux les conditions avantageuses que nous vous offrons.

32, rue Tronchet, PARIS (9^e)