

Commémoration de deux anniversaires,
Henry Vieuxtemps (1820-1881) et Eugène Ysaÿe (1858-1931)

Henry Vieuxtemps et Eugène Ysaÿe, son disciple, sont morts à cinquante ans d'intervalle, le premier en 1881, le second en 1931. Ce caprice du Destin nous permet de commémorer la même année le souvenir de deux artistes wallons prestigieux, qui se sont connus et aimés.

Je n'entreprendrai pas ici de rappeler leurs succès. L'un et l'autre ont conquis l'Ancien et le Nouveau Monde, non seulement par leur talent, mais aussi par leur générosité, leur enthousiasme, leur foi dans l'Art. L'un et l'autre ont été acclamés par les auditoires les plus difficiles à convaincre. A la fois virtuoses et compositeurs, ils ont reçu l'hommage de leurs plus illustres confrères. Grâce à l'intense rayonnement de leur personnalité, ils ont vu s'assembler autour d'eux des cohortes de disciples pour qui ils ont été des modèles transendants, des maîtres vigilants et mieux encore, des guides paternels.

Dans cet hommage commémoratif, je voudrais simplement attirer l'attention sur certains aspects de leurs activités qui, pour être moins bien connus, constituent pourtant des points fondamentaux de leur personnalité.

* * *

1e partie - Henry Vieuxtemps et son 1er Concerto, op.10(1)

Les débuts de l'enfant prodige Henry Vieuxtemps remontent au 18 avril 1827. Ils sont favorisés par un mécène verviétois, M. Dethier, et par après par un autre protecteur des arts, M. Genin. De la jeune carrière du futur virtuose, je ne retiendrai aujourd'hui que quelques aspects significatifs pour mon propos.

Tout d'abord, son répertoire. Il comporte uniquement des oeuvres contemporaines, essentiellement des Airs variés - c'était la grande mode! - composés par des virtuoses du violon de l'Ecole française : Rode, Kreutzer, Lafont ou belge : Wéry, de Bériot. De l'Ecole viennoise aussi avec Mayseder (1789-1863) et accessoirement allemande : Andreas Romberg et peut-être Ludwig Spohr. Enfin, Paganini qui triomphe à cette époque dans toutes les villes d'Europe.

Le 16 mars 1834, Henry Vieuxtemps, alors âgé de quatorze ans, remporte à Vienne un succès éclatant dans le Concerto en ré de Beethoven qu'il a joué, comme l'écrit le baron de Lannoy, directeur du Conservatoire de Vienne d'une manière originale, nouvelle et cependant classique. Rappelons que Beethoven était mort depuis sept ans seulement.

Pendant son séjour à Vienne, Henry Vieuxtemps fréquente d'anciens amis de Beethoven : l'éditeur Artaria, le pianiste

(1) Cette commémoration a fait l'objet de deux communications présentées respectivement les 15.X et 12.XI.1981 aux membres de la SLgM. La 2e partie (Eugène Ysaÿe) paraîtra dans le Bulletin suivant.

Czerny, le violoncelliste Mark (1795-1852), le compositeur Weigl (1766-1846). Il les écoute "raconter Beethoven", il lit ses quatuors avec le maître viennois Mayseder, qui avait été élève de Schuppanzigh et, pendant quelque temps, second violon dans son quatuor.

Cette imprégnation classique, plus spécialement beethovenienne, donnera à Henry Vieuxtemps une avance considérable sur ses confrères. Elle assoiera les bases de ses futures recherches en matière de composition musicale. Par ailleurs, pour le guider dans cette voie, il recevra les conseils de deux maîtres éminents : Simon Sechter à Vienne (en 1834) et Antonin Reicha à Paris (en 1835-36).

Passons sur les succès remportés à Leipzig où l'adolescent provoque l'admiration de Robert Schumann, sur sa rencontre avec Paganini à Londres, rencontre dont il sort ébloui, sur ses premières tournées de concerts et sur un premier voyage écourté à Saint-Petersbourg, en avril-mai 1837.

Ses premiers essais de composition sont conformes aux habitudes de l'époque : des petites pièces de salon, des airs variés - notamment un Duo brillant avec F. Erkel (1810-1893) et une Fantaisie sur les Huguenots avec Grégoir. Signalons cependant deux œuvres plus ambitieuses : un Concerto en fa dièse mineur, op. 8 - qui sera publié plus tard comme 2e Concerto, op. 19 - et une Fantaisie, datée de Bruxelles le 22 septembre 1838, restée manuscrite et acquise récemment par la Bibliothèque royale de Bruxelles.

Venons-en à un tournant décisif de la carrière du jeune virtuose : le voyage à Saint-Petersbourg de 1838, en compagnie de son ami le violoncelliste François Servais, et toujours escorté par son père, Jean-François Vieuxtemps, à la fois organisateur et mentor.

Les deux jeunes gens se produisent à Riga - où ils rencontrent un jeune et charmant maître de chapelle nommé Richard Wagner, à Dorpat, à Narva où Henry Vieuxtemps tombe gravement malade. L'hiver étant perdu pour les concerts, les Vieuxtemps passent l'été 1839 à la campagne, aux environs de Saint-Petersbourg. Écoutons Henry évoquer ce souvenir.

C'est à la campagne, au bord d'un filet d'eau qui a nom le Tschornoretschka que je fis avec Servais le Duo sur les Huguenots, que je composai mon Concerto en mi majeur, œuvre 10, que je terminai la Fantaisie-Caprice, œuvre 11, morceaux que je produisis pour la première fois à Saint-Petersbourg au Grand Théâtre, le 16 mars 1840, avec un succès d'enthousiasme et de surprise.

De fait, le retentissement de ce concert fut extraordinaire, presque européen (Le succès de ce œuvres) s'accroît, s'affirma de plus en plus à Bruxelles (juillet 1840), à Anvers - au Festival donné à l'occasion de l'érection de la statue de Rubens en août 1840 - et particulièrement à ma réapparition à Paris, à la Société des Concerts du Conservatoire (12 janvier 1841). Ce fut une révélation devenue

légendaire, une vraie consécration.

Je restai dans la grande capitale pendant tout l'hiver 1841 et au printemps, j'allai à Londres. Je visitai la Belgique et la Hollande de 1841 à 1842, l'Allemagne, l'Autriche, particulièrement Vienne et Pesth de 1842 à 1843.

Bien des années plus tard, en 1876, alors que, à demi paralysé de la main gauche, Vieuxtemps avait dû se retirer de la vie active du concertiste, il écrivait à Mme Van Hemelrijck, fille de son vieil ami Désiré Lejeune, d'Anvers, dédicataire de la Ballade et Polonaise, une lettre qui révèle toute l'importance qu'il accordait à son Concerto en mi. Vieuxtemps relate un concert dirigé par Padeloup à Paris.

L'orchestre était en veine de belle exécution; l'ouverture de Ruy Blas de Mendelssohn, par laquelle s'ouvrait la séance et la Symphonie héroïque de Beethoven qui la suivait ont été dites à la perfection. Après un Adagio de Raff s'est présenté MARSICK (1), avec la rude tâche de faire entendre à 5.000 personnes le Concerto en mi majeur de votre serviteur dévoué.

Le coeur me battait certainement plus fort qu'à lui et, par la pensée, je songeais au temps où je jouais moi-même cette oeuvre.

De souvenir en souvenir, j'en vins à me retrouver dans les salons d'une certaine maison située rue Klapdorp, à Anvers (2), au mois d'août 1840, d'où je partis pour l'exécuter au Grand Théâtre avec un succès que je n'ai jamais oublié.

De là partit aussi, comme un trait électrique, ma réputation qui se répandit non seulement dans l'Europe, mais dans l'univers entier.

Eh bien, toutes ces impressions, avec leurs différentes phases, je les ai revécues, éprouvées après trente-six années d'intervalle, et en vous les décrivant, j'en ressens encore la puissance et le trouble.

Il est vrai de dire aussi que c'est après ce nombre d'années que j'ai entendu pour la première fois mon oeuvre exécutée selon mon coeur de virtuose et de compositeur. Beaucoup l'ont affrontée, mais sans résultat. Seul MARSICK a osé escalader cette roche tarpéienne de l'art musical. Son succès a été énorme. (3)

* * *

(1) Martin MARSICK (Liège 1847-Paris 1924), élève de Heynberg au Conservatoire de Liège, puis de Lambert Massart au Conservatoire de Paris (1868-1869) (1er Prix en 1869). Plus tard (1882-1900) successeur de Sauzay comme professeur de violon au Conservatoire de Paris. En 1873, Martin Marsick avait triomphé aux Concerts populaires avec le 4^e Concerto de Vieuxtemps et, du même coup, établi sa réputation de virtuose.

(2) C'était la demeure de Désiré Lejeune.

(3) Après Jean-Théodore RADOU, Henry Vieuxtemps, sa vie, ses oeuvres. Liège, s.d. Pages 145-146.

L'importance accordée par Vieuxtemps lui-même et par la critique contemporaine tout entière au Concerto en mi contraste singulièrement avec l'absence d'enregistrement commercial de cette oeuvre, alors que les autres concertos de Vieuxtemps connaissent parfois plusieurs gravures par des artistes tels que Szigeti, Heifetz ou Menuhin par exemple.

J'ai cherché à comprendre les raisons de cette anomalie; d'où la réflexion que je vous propose ce soir à propos du 1er Concerto, op.10 en mi majeur de Henry Vieuxtemps et plus particulièrement de son premier mouvement : Allegro moderato qui a le plus étonné les auditeurs des premières exécutions par le compositeur lui-même, en 1840 et 1841, et qui reste encore aujourd'hui un sommet de l'art du violon et une oeuvre d'une construction tout à fait inhabituelle.

* * *

Dans une plaquette intitulée Henri Vieuxtemps, mon maître (1), Eugène Ysaÿe s'étend longuement sur ce premier concerto. L'opus 10...est une réussite majeure, dit-il, qui domine même l'ensemble (de l'oeuvre de Vieuxtemps)... Il faut le savoir, car on l'ignore : ce concerto en mi est son chef-d'oeuvre...Car il innove, il crée. Il annonce une transformation radicale de l'art; une évolution à connaître exactement pour être au clair sur la constitution de la technique violonistique. Les autres concertos développeront le genre ainsi renouvelé, jusqu'au 5e, qui parachève la conception entière. Aujourd'hui encore, certes, le 4e évince le 1er. Mais le Temps, qui met de l'ordre en toutes choses, rangera l'aîné parmi les classiques...

Et Eugène Ysaÿe de poursuivre, mettant l'accent sur les innovations apportées par cette oeuvre. Le Concerto en mi majeur est de vaste envergure. La première partie, dans la forme classique, présente une originalité nettement marquée. Pour les idées mélodiques comme pour l'architecture... je ne vois pas quel auteur de ce temps pourrait revendiquer la priorité. Cela ne se rapporte à aucun exemple, ni dans le passé, ni dans le présent...et nous ne connaissons pas, dans le répertoire (du violon) de 1840, une oeuvre qui rappelle les proportions du Concerto en mi majeur...

En ce qui concerne la virtuosité, cela fourmille de trouvailles, d'inventions, de détails élégants et variés, dont aucun n'est dépourvu du plus suggestif intérêt.(1)

Dans sa biographie sur Vieuxtemps - la première complète, écrite en 1882 - Maurice Küfferath rapporte l'enthousiasme de Baillot, le chef de l'Ecole française de violon. Un Baillot septuagénaire qui, le lendemain du concert du 12 janvier 1841 à Paris, venait rendre visite au virtuose-compositeur de vingt et un ans pour lui renouveler ses félicitations de la veille.

(1) Eugène YSAÏE, Henri Vieuxtemps mon maître. Les Cahiers Ysaÿe.n°1. Bruxelles 1968.pp.19-23.

Le compte-rendu de ce concert mémorable dans le Journal des débats, signé par Hector Berlioz, a été reproduit par Jean-Théodore Radoux dans son beau livre sur Vieuxtemps, pages 63-64. Mais Berlioz a paraphrasé son propre article pour la Revue et Gazette musicale de Paris du 14 janvier 1841 en ces termes. Il s'agit maintenant d'annoncer un grand talent et un grand succès. On devine que je veux parler de Vieuxtemps, le violoniste-compositeur...Il joue admirablement du violon, il chante avec beaucoup de charme, ne laisse jamais à désirer pour la justesse, n'entreprend rien qu'il ne soit assuré d'exécuter parfaitement et sait vaincre sans effort les plus grandes difficultés. Il est peut-être un peu trop constamment calme, et ce sang-froid est d'autant plus singulier qu'il contraste avec la chaleur de l'oeuvre du compositeur...

Quoiqu'il en soit, le succès de M.Vieuxtemps a été général et décisif et son Concerto est une belle oeuvre, qu'on a vite et bien appréciée..Les idées en sont nombreuses et brillantes, l'instrumentation vraiment magistrale du premier morceau a surpris tout le monde...

Ce Concerto fera époque !

Il est intéressant de noter qu'au même moment Berlioz consacre dans cette même Revue et Gazette musicale de Paris cinq articles à L'instrumentation, annonceurs de son Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes, opus 10, qui paraîtra en 1844.

Un mois plus tard, le 12 février 1841, Henry Vieuxtemps donnait un premier concert à son bénéfice, salle Herz, où il jouait son Concerto en mi. Dans son compte-rendu du 21 février, Henri Blanchard, critique de la Revue et Gazette musicale, commence par rappeler à ses lecteurs qu'il est violoniste lui-même ; élève de Kreutzer, et que son père, violoniste distingué, avait été le premier professeur de Rode. C'est pour quoi, écrit-il, nous nous sentons le droit de juger ex professo les artistes qui aspirent au premier rang et prétendent changer leur archet en sceptre du roi des instruments.

Le nouvel aspirant (Henry Vieuxtemps) possède un talent très remarquable sur le violon; et d'abord, il a cela qui le distingue de ses compétiteurs que, comme Viotti et Kreutzer, il est réellement violoniste-compositeur.

Dans le concerto qu'il nous a fait entendre samedi passé, l'orchestre joue un rôle essentiel, dramatique et coloré. Dans le premier morceau, qui dure près d'une demi-heure, ce qui est sans exemple, les instruments à vent sont distribués avec infiniment d'art et de tact; ils interviennent avec une sobriété, une élégance qui n'appartiennent qu'au compositeur le plus expérimenté. Les cors, la flûte dialoguent de la façon la plus animée et la plus logique avec la partie principale. Le triangle même, ce complément et souvent même cette superfétation de l'instrumentation moderne, joue ici, surtout dans le rondeau - dont au reste le thème est charmant - un rôle original, piquant et bien dans le caractère du morceau.

Ce concerto a cela de remarquable qu'il est parfaitement, quoiqu'on en ait dit, dans la forme classique, à cela près de la richesse des modulations, qui ont permis à l'auteur de donner un peu plus d'étendue aux soli, mais seulement dans la première partie...

Henri Blanchard s'étend alors sur l'exécution du virtuose dont il loue le beau son qui le distingue de tous ses rivaux; il constate, lui aussi, que Vieuxtemps affecte plus de froideur qu'il n'en a. Il critique aussi quelques moments d'afféterie mignarde comme quelques élèves dégénérés de Rode le firent dans le temps. En revanche, il souligne la justesse parfaite, la double-corde brillante et du talon de l'archet, le staccato en tirant comme en poussant, mordu, perlé; les trilles, cadences, traits sur les quatre cordes... et enfin, pour couronner ce faisceau de difficultés, le chant pur et suave sur toutes les cordes, mais surtout sur la 4e, si grêle, si infirme sous les doigts de tous nos violonistes actuels...

Cette description objective des aspects purement violonistiques du Concerto en mi me dispensera d'y revenir tout à l'heure. Mais je voudrais de nouveau souligner un fait qui paraît avoir frappé tous les auditeurs et que Henri Blanchard évoque encore une fois dans sa critique du 18 mars, à propos du 3e concert de Vieuxtemps au Théâtre de la Renaissance. C'est, je cite, la double qualité de remarquable compositeur instrumental et d'exécutant, pouvant disputer le prix à quelque violoniste que ce soit en Europe (et qui) fixe tous les regards du monde musical sur ce jeune artiste. A cette époque, Henry Vieuxtemps vient de fêter ses vingt et un ans !

Ainsi donc, l'orchestration de l'oeuvre a non seulement étonné, mais elle a été unanimement applaudie, même par un spécialiste aussi novateur que l'était Hector Berlioz. C'est sans doute ce qui faisait dire au correspondant à Bruxelles de la Revue et Gazette musicale, dans une lettre datée du 20 décembre 1840, après la deuxième exécution du Concerto en mi, à Bruxelles, au Temple des Augustins(1) M. Vieuxtemps a écrit une belle symphonie dans laquelle le violon joue le principal rôle... Nous ajouterons que le violon, s'il ne s'y étale pas... avec autant de complaisance que dans les solos écrits habituellement pour cet instrument, captive cependant l'attention.

Au cours de cette année 1840, Vieuxtemps joue son Concerto en mi deux fois à Bruxelles et une fois à Anvers. Écoutons encore parler les critiques qui, progressivement, perçoivent la véritable nouveauté de l'oeuvre.

(1) La première exécution avait eu lieu vers la mi-juillet 1840, lors d'un concert organisé à leur propre bénéfice par les musiciens des théâtres fermés à cette époque (notamment celui de La Monnaie, fermé pour réparations). En vedette, MM. Vieuxtemps et Servais, tous deux arrivés de Russie avec un talent perfectionné.

M. Vieuxtemps a créé des formes absolument nouvelles dans l'art de jouer du violon et de composer pour cet instrument. (Revue et Gazette musicale de Paris. Lettre de Bruxelles du 20 décembre 1840).

Ou encore, sous la plume du rédacteur de l'Indépendant de Bruxelles (mi-juillet 1840): Si M. Vieuxtemps n'avait qu'un grand talent, nous serions plus réservés dans nos éloges, mais il a du génie. Il a créé la musique dramatique du violon. Son Concerto en mi (1) est une grande et belle composition instrumentale, aussi intéressante qu'un morceau de symphonie pour la disposition du plan et pour l'agencement des détails. Le violon y joue le principal rôle, sans condamner les parties secondaires à s'effacer devant sa toute puissance. L'orchestre de M. Vieuxtemps ne perd jamais de sa puissance ni de son intérêt.

* * *

Je voudrais ouvrir ici une brève parenthèse en trois points.

1° En 1840, les grands concertos "symphoniques" pour piano de Mozart, tels que le ré mineur, ainsi que les 4^e et 5^e concertos pour piano et celui de violon de Beethoven sont pratiquement inconnus des publics français et belges. Ce que ces publics applaudissent, ce sont des Airs variés sur des romances, des Fantaisies sur des airs d'opéra, parfois l'un ou l'autre concerto de Rode, de Kreutzer, de Lafont ou les deux premiers concertos de Charles de Bériot, qui viennent de paraître. Mais ce sont avant tout des "concertos de violonistes", destinés à faire briller le soliste et où l'orchestre se borne à donner la réplique.

A titre indicatif, rappelons que Harold en Italie, op. 16 de Berlioz date de 1834, les concertos de Liszt de 1849 (le 1^{er} en mi bémol) et 1831-1861 (le 2^e, en La, après de nombreux remaniements); enfin, que les concertos-symphonies pour piano de Henry Litolff (1818-1891) - un des meilleurs pianistes-compositeurs de l'époque Chopin-Liszt - sont parallèles, sur le plan chronologique, à ceux de Henry Vieuxtemps.

2° Le grand public français est orienté vers le théâtre; les véritables amateurs de concerts symphoniques sont la minorité.

3° En 1840, dire d'une oeuvre qu'elle est "classique", c'est faire un compliment à son auteur, surtout s'il s'agit d'un jeune compositeur. L'épithète de "romantique" jetterait sur elle la suspicion, voire le discrédit, prélude aux diatribes adressées quelque dix ans plus tard aux partisans de la "musique de l'avenir" défendue par Liszt et Wagner, en attendant l'accusation de "wagnérisme", véritable injure que l'on décochera encore à Bizet lors des premières représentations de Carmen en 1875 !

C'est peut-être la raison pour laquelle Berlioz, qui a décelé dans le Concerto en mi de Vieuxtemps une oeuvre essentiellement romantique, n'emploie pas ce terme qui pourrait

(1) Ici un lapsus. Le critique écrit en mi mineur alors que le 1^{er} Concerto de Vieuxtemps est écrit en mi majeur.

entraîner un jeune confrère qu'il admire dans la querelle dont il a lui-même souffert. En sens inverse, les autres critiques - qui ne sont pas, comme Berlioz, des compositeurs "engagés" dirait-on aujourd'hui - émettent des jugements qui dénotent leur surprise admirative tout en révélant des réticences. Blanchard par exemple: "Ce concerto...est parfaitement, quoiqu'on en ait dit, dans la forme classique..." Ou encore le critique du Morning-Post de Londres, après le concert Vieuxtemps du 19 avril 1841: Quoique élève de de Bériot, il n'appartient pas à l'école de celui-ci, il ne ressemble même pas à aucun des violonistes que nous avons déjà entendus. Par une prérogative qu'il tient du génie, il fait école lui-même...Si nous pouvions nous permettre une comparaison musicale, nous dirions qu'il est le Beethoven de tous les violons connus.

De son côté, le Morning Chronicle évoque plus directement le concerto en mi. C'est un artiste prodigieux que Vieuxtemps. Son Concerto en mi est une oeuvre de génie et d'une grande originalité, et les effets en sont combinés de manière à mettre encore en relief toute la puissance de sa propre exécution...

Moins perspicace, le chroniqueur musical du Journal d'Anvers écrivait, après le succès triomphal d'août 1840, à Anvers de ce que, pendant longtemps, on appela "le fameux Concerto en mi": La première partie (du concerto) n'est bien appréciable que par les gens de l'art; c'est l'oeuvre classique. Réflexion qui provoque une réaction indignée chez Jean-Théodore Radoux (1). Il est vrai que nous sommes alors en 1890, un demi-siècle après les faits! Eh bien! non. Cette prétendue oeuvre classique était du romantisme le plus pur, pleine de liberté, s'affranchissant des formes connues, et pour cette raison ne pouvait être accessible aux intelligences stationnaires, toujours en grand nombre aux époques de transition dans l'art.

* * *

Il est grand temps, me semble-t-il, de juger sur pièce et d'essayer de démêler, dans ces louanges qui confondent peut-être le talent du virtuose et l'art du compositeur, les raisons qui font du premier mouvement du Concerto en mi, op.10 de Henry Vieuxtemps, une oeuvre qui, nous venons de le voir, a paru à tout le moins exceptionnelle lors de sa création.

La densité et le coloris de l'orchestration ne nous étonne plus aujourd'hui. Mais il est hors de doute qu'elle a paru d'une qualité extraordinaire aux auditeurs de 1840, habitués qu'ils étaient aux modestes interventions d'un orchestre par trop respectueux des imprescriptibles prérogatives du soliste. A ce propos, je tiens à faire remarquer que la réduction pour piano - qui, par ailleurs, laisse beaucoup à désirer - nous

(1) Jean-Théodore RADOUX (Liège 1835-1911) fut élève puis professeur au Conservatoire royal de Liège avant d'en devenir le directeur (1872-1911). Compositeur estimable, il fut surtout un organisateur efficace dont le long "règne" coïncide avec l'extraordinaire expansion de l'Ecole liégeoise de violon.

prive de ce coloris qui avait séduit Berlioz lui-même.

Depuis le Concerto de violon de Brahms, composé en 1878, les dimensions du premier mouvement ne peuvent guère nous surprendre, ni même nous impressionner.

Par contre, la variété et la richesse de l'écriture violonistique, véritable synthèse de tout ce qui s'est fait et de tout ce qui va se faire jusqu'à la fin du 19e siècle, retiennent toujours l'attention. De surcroît, quelles que soient les difficultés des traits proposés à l'habileté de l'exécutant, on éprouve nettement l'impression - et ceci est nouveau en 1840 - que le compositeur, quoique virtuose lui-même, a voulu intégrer le verbe proprement violonistique à l'intérêt musical supérieur de l'ensemble. Cette intention se concrétise au niveau des harmonies, des modulations et de la thématique.

La recherche d'harmonies savoureuses et de modulations surprenantes est manifeste. De toute évidence, Vieuxtemps a bien étudié Beethoven, rencontré Schubert et Weber, et soigneusement écouté Meyerbeer. En 1840, les modèles que ces maîtres lui fournissent sont encore tout neufs. Trente ans plus tard, victimes de leur propre succès, ce seront devenus des poncifs.

Parmi les procédés le plus souvent employés par Henry Vieuxtemps dans ce concerto relevons :

- les gammes chromatiques, généralement jouées en octaves au violon solo.
- les pédales : de dominante, pédales doubles de tonique et dominante, pédale simple de tonique.
- l'emploi très fréquent du IVe degré haussé comme support d'un accord de 7e diminuée.
- le retard systématique de la résolution sur la tonique, souvent par le biais d'une succession telle que

7	6	6	7	5
♯	4	accords modulants	4	+
IV ^h	V	pédale de dominante	V	I

Certaines modulations réservent d'heureuses surprises. Par exemple M (mesure 72-80) (1) qui survient après une vigoureuse affirmation du ton de mi majeur (68-72). Ce passage est immédiatement suivi par la coda P (80-81) où l'hésitation entre mi majeur et mi mineur évite le piège d'une conclusion plate et sans caractère.

Dans le même ordre d'idées, citons encore la jolie modulation de do dièse mineur vers mi bémol majeur (153-158)

(1) On voudra bien se reporter au plan ci-joint et à la partition. Les chiffres entre parenthèses indiquent les mesures concernées. Lors de la communication, ces exemples ont été joués au piano.

La thématique se répartit en deux groupes :

- 1° les phrases chantantes, de direction générale descendante, étroitement associées à l'orchestre dont les harmonies, les timbres, les rythmes éclairent la signification ou modifient le sens, comme nous allons le voir pour le thème principal T.
- 2° les traits de virtuosité, de direction ascendante, que l'orchestre accompagne avec discrétion, sans s'immiscer vraiment dans le discours du violon-solo. Ce sont des gammes en octaves ou en staccato martelé, des doubles ou des triples cordes, des arpèges. Pas de sautillé, de tremolo, de gammes rapides ni de staccato volant. Ceux-ci sont réservés au final où ils éclatent en feu d'artifice.

La structure des phrases chantantes adopte généralement la coupe de la romance : première phrase de quatre mesures avec repos à la dominante, deuxième phrase, quasi identique à la première, avec conclusion sur la tonique. Exemple B (44-53)

Cette structure simplette paraît bien archaïque aujourd'hui. En 1840, elle correspondait au goût du jour et restera à la mode longtemps encore.

Le compositeur accorde une attention particulière au thème principal T. Ses nombreuses réapparitions lasseraient l'auditeur si Vieuxtemps ne lui faisait pas exprimer des sentiments très divers par la grâce des nuances, du coloris d'une orchestration renouvelée, de l'agencement des accords - leur nature n'étant que peu affectée -, par l'intervention de rythmes nouveaux à l'accompagnement et par une ornementation expressive de la mélodie chantée par le violon solo. La partie A de ce thème T ne revêtira pas moins de six aspects différents (mesures 1, 61, 169, 176, 350, 374), allant du calme à l'effervescence. De surcroît, le pont modulant qui le relie à la reprise de A ou à une nouvelle idée se présente sous trois aspects différents : M, N et O.

Le soin apporté par Vieuxtemps dans le traitement de ce thème T est justifié par l'importance du rôle que joue sa cellule dynamique a^1 (exemples: mesures 1-2, ensuite A (1-8) + a^2 M). Par exemple, elle fournit la deuxième mesure du thème B, ou encore la première mesure provenant du thème D (Exemples : B (104-107)(44-53) et D(88-89)).

Ces deux blanches de D, par quoi le soliste attaque son premier solo correspondent à la tradition de l'École française du concerto de violon. Quoique vieillissante en 1840, elle sera encore observée pendant plusieurs années. Ici cependant, après avoir sacrifié au rite, Vieuxtemps range ce thème suranné au magasin des accessoires. Il ne joue aucun rôle dans l'économie générale du morceau et ne réapparaît qu'au début de la grande cadence, en témoin respectable d'un passé glorieux.

Résumons-nous ! Il résulte de tout ceci que, à la confrontation de deux antagonistes possédant des armes différentes : la virtuosité pour le soliste, le nombre, les

timbres, les harmonies pour l'orchestre, Henry Vieuxtemps, s'inspirant des meilleurs modèles disponibles à cette époque - les derniers en date étant les concertos de Mozart et de Beethoven - , Vieuxtemps, dis-je, substitue au premier mouvement du concerto classique un drame symphonique homogène où le violon solo joue le rôle principal, sans jamais se dissocier de l'ensemble orchestral.

C'était là quelque chose de nouveau en 1840, et les auditeurs ne s'y sont pas trompés.

Respectueux de la tradition, Henry Vieuxtemps réserve une place de choix à la grande cadence du premier mouvement. Elle démarre sur le thème D, oublié depuis longtemps, puis utilise des éléments analogues à ceux des épisodes virtuosiques entendus auparavant. En fait, le discours général continue, affirmant de façon péremptoire la suprématie du violon-solo. Pour conclure, l'orchestre lui apporte sa soumission en hommage dans le développement terminal (460-482) qui suit cette cadence. Ainsi, Vieuxtemps échappe au dilemme signalé par Eugène Ysaÿe: ou bien la cadence reproduit, en les ornant, des éléments antérieurs et reste inopérante, ou bien le soliste y substitue des éléments personnels, brisant ainsi l'unité du style. Vieuxtemps sentit l'anomalie d'un pareil procédé, écrit Ysaÿe. Il nota lui-même ces sortes de soliloques qui, dès lors, sans s'écarter du style, apportèrent néanmoins un élément nouveau dans le discours.

* * *

Accoutumés à la découpe traditionnelle du concerto instrumental classique, la plupart des auditeurs de 1840, abusés par l'alternance des tutti et des soli, en crurent retrouver dans le premier mouvement du Concerto en mi.

De fait, à l'audition, les analogies et les apparentements entre les thèmes signalés plus haut peuvent induire en erreur. Mais l'analyse révèle une construction aussi originale que réussie, esquissée dans le tableau annexé à la fin de cet article.

Nous avons signalé plus haut les apparences nouvelles revêtues par A et les transformations que lui apportent ses trois prolongements : M, N et O. Nous avons dit aussi que les thèmes D et B, qui, d'après leur place et leur mécanisme tonal devraient être les thèmes principaux, ne jouent qu'un rôle accessoire et disparaissent rapidement. La section E (121-131) (158-166) du premier épisode virtuosique se contentera de fournir son rythme en triolets à P^v (304-348, fin du 3^e épisode virtuosique). Les relations établies par cet apparentement, cette allure de "déjà entendu" nous ramènent tout naturellement vers le thème principal T.

Contrairement à ces apparitions plus ou moins fugitives, les sections GHG + I du 2^e épisode virtuosique et GH + L du troisième se comportent comme un second thème de symphonie : exposition à la dominante - réexposition au ton principal. De surcroît GH + I condensé constitue un développement terminal du meilleur aloi après la grande cadence du violon solo.

C'est la première partie du deuxième solo (278-349) qui tient lieu de développement. Il est plein d'intérêt en raison des nouveautés qu'il introduit : cadences récitatives à caractère dramatique, chants renouvelés : Q et R associés au motif p dont la présence rattache cet épisode à ce qui précède. D'abord simple accompagnement à la basse pour Q et R, le motif p devient l'argument développé par le violon dans le troisième épisode virtuosique p^v

La structure générale de cette importante section de l'oeuvre (142 mesures, près d'un tiers du total) apparaît comme une sorte de rondeau dont les cadences récitatives seraient les refrains. Le style de ces cadences et aussi des chants Q et R n'est pas sans faire penser à celui des improvisations des violonistes tziganes qui ne devaient pas manquer aux environs de Saint-Petersbourg.

Je voudrais attirer l'attention sur les dimensions des différentes sections de l'oeuvre. Plus on avance, plus l'exposé des thèmes et des traits de virtuosité est raccourci. Cette condensation des idées allège l'ensemble et conduit l'auditeur avec autorité vers la péroraison.

* * *

Pour conclure, je dirai que le premier mouvement du Concerto en mi, op.10, de Henry Vieuxtemps, apparaît comme une construction originale, si bien conçue et si parfaitement équilibrée que sa nouveauté réellement "romantique", tout en étant perçue par les auditeurs de 1840, ne les a pas dérouterés. Je n'en veux pour preuve que les allusions évasives des critiques à propos de l'intérêt de la disposition du plan et de l'agencement des détails (Bruxelles, 19.VII.1840), ou encore à des formes absolument nouvelles dans l'art(...) de composer pour le violon (Bruxelles, 20.XII.1840) ainsi qu'aux idées nombreuses et brillantes évoquées par Hector Berlioz.

Toutefois, la même constatation s'impose à tous ces mélomanes d'une façon impérieuse : avec son Concerto en mi, Henry Vieuxtemps se posait en chef d'une Ecole nouvelle, celle-là même qui va devenir la véritable Ecole belge de violon du 19^e siècle, mais qui est tout entière fondée sur l'Ecole liégeoise.

* * *

L'enregistrement que nous allons entendre a été réalisé dans les studios de la BRT, il y a quelques mois. Le soliste est Clemens Quattacker, Prix Vieuxtemps, lauréat du Concours Reine Elisabeth de Belgique, professeur au Conservatoire royal flamand de Bruxelles. L'orchestre philharmonique de la BRT est dirigé par Fernand Terby.

Malheureusement, les interprètes ont cru devoir suivre les indications du violoniste et chef d'orchestre espagnol Enrique Fernandez-Arbo (1863-1919) qui, se prévalant de son titre d'ancien élève de Vieuxtemps à Bruxelles, a indiqué dans sa révision du Concerto en mi (éd. Peters) une énorme

coupure qui va de la mesure 350 à 455. Non seulement elle ampute l'oeuvre de 100 mesures - soit près d'un cinquième du total de 494 mesures, cadence non comprises (32 mesures) - mais surtout elle déséquilibre complètement la structure du morceau. Nous ne pouvons que désapprouver une amputation à la fois inintelligente et anti-artistique.

C'est une bien lourde responsabilité qu'a prise Fernandez-Arbo en suggérant cette coupure - comme si Vieuxtemps l'avait autorisée ! - à des violonistes qui n'ont pas entendu le Maître, ni ses élèves immédiats. Ce faisant, il se rangeait dans le camp des champions de l'air varié (qui) ont trouvé que c'était bien long, ce concerto ! comme l'écrivait Henry Vieuxtemps à Désiré Lejeune, d'Anvers, après la première exécution à Paris, le 12 janvier 1841. Il eut été mieux inspiré de se ranger à l'avis de Baillot, Chopin, Franck, de Bériot, Habeneck, Berlioz qui admirèrent sans réserve l'oeuvre originale et puissante qui leur était présentée.

Un demi-siècle plus tard, Jean-Théodore Radoux proclamait avec force. En composant son Grand Concerto en mi et sa Fantaisie-Caprice en 1840, Vieuxtemps a fait oeuvre de novateur.

Le premier allegro du Concerto est, à lui seul, par sa contexture, son développement colossal, la richesse de ses idées mélodiques, l'élégance de son tissu harmonique et son travail orchestral si distingué une oeuvre complète.

Je me suis toujours demandé pourquoi son auteur l'avait fait suivre des deux autres parties. Son style épique contraste singulièrement, avouons-le, avec l'insignifiance des tendances artistiques de la romance et du rondo qui suivent, deux pièces (...) fort bien troussées du reste, mais dont le but évident est de mettre en relief la virtuosité de l'exécutant, ce qui n'a plus aucun rapport avec l'oeuvre idéale.

En s'arrêtant à la fin du premier morceau, qui renferme tous les éléments d'une composition achevée, Vieuxtemps eût eu la gloire de donner au concerto une forme nouvelle.

Il ne me déplaît pas de citer ces phrases à la fois admiratives et sévères de Jean-Théodore Radoux. Certes, le charme de la Romance et le piquant du Rondo final - sans parler de la virtuosité d'archet qu'il requiert ! - se situent sur un tout autre plan que l'Allegro moderato initial. Néanmoins, ils séduiront encore aujourd'hui de nombreux auditeurs, notamment ceux qui aiment la Fantaisie-Caprice, ce chef d'oeuvre de grâce, de tendresse et d'émotion sincère (ce) tableau de genre d'une exquise fraîcheur exactement contemporain du Concerto en mi. Quel charme dans ces mélodies, poursuit Radoux. Quel naturel et quelle expression dans ces harmonies si tendres et si bien venues ! Ah ! on ne pense et l'on n'écrit ainsi qu'au printemps de sa vie...

En 1840, Henry Vieuxtemps avait tout juste vingt ans !

José QUITIN

Henry Vieuxtemps (1820-1881) 1^{er} Concerto op.10. Esquisse de la structure du 1^{er} mouvement: Allegro moderato.

Introduction (88 mes.) Orchestre		1 ^{er} Solo (185 mes.)							
1	T ₁ A a ₁ a ₂	188	D ₁ d ₁ d ₂	Mi	188	T ₀	A ₂ a ₁ a ₁ '	Si	
	M	103		re			A ₂ ' a ₁ " a ₁ "	Si	
45	A	104	B ₂ b + prolongation apparentée à a ₁	Mi			O ₁ progression modulaire	→ Fa#	
	N	120		re			A ₂ '	Si	
46	B ₁ b			Si					
60	+ raccord re								
<u>1^{er} épisode virtuosique (47 mes.)</u>									
67	T ₂ A a ₁ a ₂	121	E ₁ re d ₁ et d ₂	Mi	119	G ₁	g. en staccato et arpèges	Si	
80	N	139	+ pédale sur sol#	lab	206				
80	F cada sur [a ₂	140	D ₂ d ₁ d ₂	Mi	207	H ₁	trait end. n. 	Si	
87	superposés	157	+ modulation rapide vers Mi b		220		sur pédale si = I u sol = I	Sol	
		158	E ₂ s'achève sur un trille (mi b), Mi b		221	G ₂	g. en staccato $\frac{6}{4}$	Si	
		168	surmontant une g. chrom. à l'orch.		228		sur pédale fort# = I		
		167-8	Cadenza vers T ₀ sur fa# = V → Si		229	I ₁	I ₁ g. chrom. en $\frac{8}{4}$ (jés. si = I)	Mi	
					233		trait end. n. 	Mi	
					239		trilles sur do# ($\frac{7}{4}$ = fa#)	Si	

2^e 6010 (142 mes.) Maestro

Tutti Orchestre (33 mes.)

244 T₄ A'' a₁ a₂ si
 262 M (sur batteries de I¹ II¹)
 269 P Coda sur [a₂ p] $\text{do} \#$
 277 (fin sur sol $\#$ = V)

278 Cadence récitative C. $\text{do} \# \text{m}$
 285
 286 Q chant q sur batteries III¹ $\text{do} \# \text{m}$
 et p à la basse
 + fin récitative.
 302
 304 Cadence récitative C! $\text{do} \#$
 307
 308 R chant 2 sur batteries III¹ La
 et p à la basse
 + fin en cadence a-pédale
 323
 324 3^e épisode virtuosique (25 mes.)
 324 P motif p prolongé en III¹ (3/om) La
 (dans l'esprit de E) La si
 $\text{F} \# \text{m}$ F
 342 pédale si = II si
 349 Cadence vers T₅

350 T₅ A₃ a₁ (accompli: Calme mo Mi
 p. espérivo)
 358 A₃ a₁ orné (toujours calme) Mi
 pp
 360 Q₂ progression ra $\text{b} \# \#$ ra
 A₃ orné sur batteries III $\text{do} \# \text{m}$
 ff. mi
 4^e épisode virtuosique (24 mes.)
 (condensé du 2^e)
 381 G₃ g. en Maccato Mi
 388
 389 H₂ d. n.  Mi
 sur acc. parfait mi , puis ra
 396
 397 L motif chrom. (4 notes) Mi
 (apparenté à I₁ (?)) (œuvre IV⁺)
 motif a₁
 405 Conclusion ra g
 $\text{b} \# \# = \text{IV}^+$ $\text{do} = \text{V}$

