

# Eugène Ysaye

## Quelques notes et souvenirs



ÉTAIS tout jeune quand je fis la connaissance d'Eugène Ysaye dont la personnalité devait avoir une grande influence sur mon développement artistique. J'étais très lié avec son frère Théophile, professeur de piano à l'Académie de Musique de Genève, auquel Eugène rendait de temps en temps visite. Dès que je le vis je fus séduit par sa vitalité, la force de ses convictions, son mépris pour les conventions et l'ardeur de ses sentiments. Je trouvais en lui la personification de mon *ex-libris* : « Sans mesure, en mesure ». Il se donnait tout entier à tout ce

qu'il entreprenait. Je me souviens avec émotion d'un soir où le quatuor Schörg déchiffrait dans l'intimité une œuvre de moi « Paysage sentimental » sur un beau poème de Louis Duchosal. Ma femme qui devait interpréter la partie de chant étant empêchée d'assister à la répétition, ce fut Ysaye qui la remplaça et qui *mezza voce* chanta le poème d'une façon si poignante (t'en souviens-tu, Eugène Reymond ?) que nous en avions tous les larmes aux yeux. J'eus une autre fois l'occasion d'admirer sa prodigieuse mémoire. C'était à Zurich, au premier concert d'orchestre de la Société des Musiciens Suisses. Ysaye avait accepté d'y jouer un nocturne inédit de ma composition, mais malheureusement le manuscrit ne l'atteignit pas à son domicile et le suivit de ville en ville au cours d'une tournée de concerts en Angleterre. Ce ne fut qu'à Paris qu'il lui parvint, le jour de son départ pour Zurich, et il étudia l'œuvre dans le wagon, pendant la nuit, pour la jouer *par cœur* et sans défaillance à son arrivée à la Tonhalle à la répétition générale du matin. Un seul moment il hésita au concert avant l'attaque d'un long trait de virtuosité mais il en improvisa un autre, magnifique, pour la composition duquel je reçus, à ma grande honte, force félicitations ! Au même concert, il joua le concerto en mi de Bach, avec une expression intense. Au banquet qui suivit, quelques critiques pédants discutèrent son interprétation trop libre, trop humaine (pensez donc : une œuvre classique !) Or, comme on demandait son opinion à notre cher organiste et compositeur

////////////////////////////////////

Otto Barblan, celui-ci répondit doucement : « Je ne saurais affirmer que l'œuvre ait été jouée selon la tradition (qui peut de nos jours encore la connaître ?) mais je suis sûr que si Bach avait été là, il aurait pleuré ! »

Un jour Eugène Ysaye demanda à son frère d'être son accompagnateur au cours d'une longue tournée dans toutes les grandes villes d'Allemagne. Malheureusement pour lui Théophile tomba malade et me désigna pour le remplacer. C'est ainsi que j'eus l'occasion d'entrer en contact très étroit avec le grand violoniste et de récolter en sa compagnie un certain nombre de conseils musicaux et pédagogiques. Dès le départ du train de nuit Genève-Berlin, la conversation s'engagea et elle se prolongea si tard dans la nuit que — malgré son intérêt — j'avais toutes les peines du monde à garder les yeux ouverts. Mais je n'osais pas le dire à mon imposant interlocuteur. Heureusement, ce fut lui qui cessa de parler après m'avoir dit : « Pardonnez-moi, je vous demande de remettre la conversation à demain matin ; voilà une heure que je crève de sommeil ! »

OTTO BARBLAN, celui-ci répondit doucement : « Je ne saurais affirmer que l'œuvre ait été jouée selon la tradition (qui peut de nos jours encore la connaître ?) mais je suis sûr que si Bach avait été là, il aurait pleuré ! »

Un jour Eugène Ysaye demanda à son frère d'être son accompagnateur au cours d'une longue tournée dans toutes les grandes villes d'Allemagne. Malheureusement pour lui Théophile tomba malade et me désigna pour le remplacer. C'est ainsi que j'eus l'occasion d'entrer en contact très étroit avec le grand violoniste et de récolter en sa compagnie un certain nombre de conseils musicaux et pédagogiques. Dès le départ du train de nuit Genève-Berlin, la conversation s'engagea et elle se prolongea si tard dans la nuit que — malgré son intérêt — j'avais toutes les peines du monde à garder les yeux ouverts. Mais je n'osais pas le dire à mon imposant interlocuteur. Heureusement, ce fut lui qui cessa de parler après m'avoir dit : « Pardonnez-moi, je vous demande de remettre la conversation à demain matin ; voilà une heure que je crève de sommeil ! »

\*  
\* \*

A Berlin commencèrent nos répétitions et les études me parurent très ardues. Ysaye exigeait beaucoup de la part de ses accompagnateurs : la pénétration de deux tempéraments, des sacrifices mutuels, un rubato minutieusement ordonné, la recherche de sonorités sœurs et le plus grand respect pour le phrasé et les nuances indiquées par le compositeur. Il détestait toute exagération dans l'interprétation émotive des œuvres et s'appliquait à doser minutieusement les nuances, à équilibrer les accents. Au programme figurait la sonate à Kreutzer et je me souviens de la peine que j'eus à observer toutes les recommandations de mon partenaire. Dans les passages mélodiques rubato il me défendait de le suivre d'une façon méticuleuse dans les *accelerando* et *ritenuto*, si ma partie ne constituait qu'un simple accompagnement. — « C'est moi seul » disait-il — qui dans ce passage puis me laisser aller à l'émotion suggérée par la mélodie ; toi, tu m'accompagnes en mesure, car un accompagnement doit toujours être mesuré. Tu représentes l'ordre et ton devoir est de contrebalancer ma fantaisie. N'aie pas peur, nous nous retrouverons toujours, car lorsque j'accélère quelques notes, je rétablis ensuite l'équilibre en ralentissant les suivantes, ou en m'arrêtant un moment sur l'une d'elles. — Dans les œuvres modernes il en était de même, et dans la sonate de Gabriel Fauré, par exemple, il exigeait une grande régularité dans les arpèges du piano, sans accent passionnel, sans

tentative de nuances dynamiques morcelées. Il disait : « Quand tout un passage est marqué *crescendo*, il ne faut pas diminuer cet effet en se livrant en cours de route à trop de crescendos secondaires ». Et il ajoutait : « Ce n'est pas tout de faire les nuances marquées, il faut encore savoir *bien* les faire. Et quelquefois aussi il faut savoir *s'empêcher d'en faire* »... « il faut phraser comme on respire, en y pensant sans y penser ».

Il aimait travailler sa technique dans l'obscurité ou les yeux clos, pour mieux — disait-il — remonter à la source des mouvements physiques. En chemin de fer il cherchait à imaginer des traits de violon en suivant les cadences et accents dynamiques des roues, et à exécuter des traits « *rubato* » en se retrouvant sur le premier temps chaque fois que nous passions devant un poteau télégraphique. Et je l'ai souvent surpris (son frère Théophile aussi) dans sa chambre en train de se livrer à une mimique expressive mettant rythmiquement et plastiquement tout son corps en mouvement tandis que le bras droit et les doigts gardaient toute leur légèreté pour l'exécution des traits de virtuosité. « La sonorité — disait-il — doit nous pénétrer entièrement jusque dans nos viscères et le mouvement rythmique doit animer tout notre système musculaire, sans résistance ni exagération ». Il disait encore : « Quand le style s'allège l'instrumentiste sent tous ses membres s'assouplir, toute sa personnalité diminuer de poids. Dans les passages de force tous les muscles sont tendus, mais les articulations brachiales doivent demeurer souples. La direction spatiale du corps joue un grand rôle dans les enchaînements de nuances dynamiques. Il n'est du reste pas nécessaire que l'orientation corporelle soit accompagnée de balancements sur les jambes ; un seul mouvement d'épaule, de hanche ou de tête suffit pour placer le corps entier dans un plan nouveau ». « Au cours d'une interprétation l'exécutant doit laisser son corps suivre l'impulsion de la pensée, mais aucun mouvement corporel ne doit être indépendant des élans intérieurs. Les mouvements extérieurs sont esclaves de la motricité animique ».

\*  
\* \*

Mais je reviens à notre tournée qui fut pour Ysaïe triomphale. Il avait très peur de se présenter devant le public si difficile et très snob de la Philharmonie, car il avait été quelque temps violon solo dans un orchestre de grand restaurant, ce qui pouvait le déconsidérer auprès de certains Beckmesser. Mais ses craintes étaient vaines et son succès fut complet. Moi, j'avais encore plus peur que lui et dans le premier numéro du programme

(concerto de Max Bruch) j'attaquai fortissimo un accord majeur au début de l'introduction, quoiqu'il fût écrit en mineur ! Ysaye ne put retenir un juron sonore en wallon, ce qui me renseigna sur mon erreur et je feignis d'improviser un prélude au cours duquel je rentrai — ouf ! — dans la tonalité. L'accueil du public et de la presse ne fut pas moins enthousiaste dans d'autres importants centres d'Allemagne et lui valut de nombreux engagements.

Le grand artiste se montrait en voyage délicieusement accommodant, toujours plein d'entrain, de vie... et d'appétit aussi. Oui, son appétit était vraiment formidable, et je me souviens qu'à Hambourg entre 10 heures et midi, au cours d'une promenade sur les quais, il me faisait entrer dans tous les petits restaurants de la plage pour se régaler de poissons et autres hors-d'œuvre d'une variété étonnante. Or, lorsque sonna midi et qu'il fallut rentrer à l'hôtel, quelle fut ma surprise (j'avais l'estomac ultra garni), entendant Eugène me dire : « Dépêchons-nous, j'ai une faim épouvantable, ». Je m'en aperçus à la table d'hôte ! Les soirs libres nous étions souvent invités chez des musiciens ou amateurs de musique et je me souviens d'avoir entendu un soir à Leipzig le grand pianiste Albeniz nous donner la primeur de plusieurs de ses compositions sur des thèmes espagnols et improviser avec une facilité extraordinaire des duos avec Ysaye. Un plaisir du même genre me fut offert à Genève, un matin à l'Hôtel des Bergues par Casals et Harald Bauer improvisant une belle sonate pour cello et piano sur un thème suisse que je leur indiquai. Casals avait une grande admiration pour Ysaye et comme je lui demandais un jour qui lui avait appris à faire chanter son violoncelle, il me répondit : « J'ai appris cela en écoutant Ysaye ». Si dans un cercle d'intellectuels et d'artistes, le maître exposait ses théories et opinions avec la plus absolue netteté, et une grande sûreté de jugement, en équilibrant toujours les sensations et les sentiments, l'analyse et le choc esthétique et passionnel — il n'aimait pas parler de musique dans les milieux mondains et avait horreur de s'entendre demander « Oh, cher maître, que pensez-vous de telle œuvre et de tel artiste ? » Il éludait alors une réponse avec beaucoup d'habileté. Mais dans l'intimité, il se laissait aller à toute sa fantaisie et à sa bonhomie et il avait des mots à l'emporte-pièce. Il disait : « Il y a beaucoup d'artistes qui n'ont aucun talent sauf celui d'affirmer qu'ils ont du génie. Le malheur est qu'il y a des gens qui croient que c'est vrai, et ça fait tout de même du tort aux autres ». Il me dit un jour : « Tu devrais ouvrir un cours de rythmique pour certains critiques. Ils apprendraient à mettre de la mesure dans leurs

articles ! « En parlant des compositeurs à esbrouffe, amis des gros effets, il disait : « Ils en mettent trop parce qu'ils ne sont pas capables d'en mettre assez ». « Il prétendait que si l'on apprécie davantage une œuvre à la 2<sup>e</sup> ou 3<sup>e</sup> audition c'est « parce que l'auteur a eu le temps de faire des coupures ». Quand un ami lui demandait son opinion sur une œuvre un peu terne, il répondait : « c'est un plat d'asperges sans vinaigrette ». D'une œuvre tout à fait mauvaise, il disait : « Il en faut comme ça ; on a quelquefois besoin d'une bonne et salutaire purgation ». D'une œuvre bien faite mais sans grande originalité, il disait : « c'est du bon bœuf », et d'une œuvre disparate : « c'est une assiette anglaise... » Mais quand il exprimait sérieusement ses idées sur l'art musical ou sur l'art en général, sur le style et sur l'interprétation des œuvres, il montrait autant d'enthousiasme que de sagacité et de sensibilité. Je le vois encore lever les bras et la tête d'un air extasié lorsqu'on lui parlait du Quatuor ou du Quintette de Franck, et s'exclamer : « c'est une cathédrale ! »

Le soir à l'hôtel, avant de me coucher, j'aimais inscrire certaines de ses réflexions sur un de ces petits carnets que mes amis sont habitués à me voir sortir à tout moment de ma poche, même en traversant la rue ! Quand le carnet est rempli, je recopie dans un cahier spécial les notes qui me paraissent les plus intéressantes, et c'est en relisant dernièrement celles qui furent prises pendant la tournée d'Ysaye et aussi pendant les visites ultérieures que je lui fis à Bruxelles et à Godinne, que je pensai à les faire connaître aux amis et admirateurs du grand violoniste. Elles se succèdent sans plan ni unité de pensée, mais il existe entre elles un lien constitué par un sincère et immense amour pour la musique, pour le violon et pour l'art, ainsi que par un esprit large et optimiste, enthousiaste et foncièrement généreux.

*Il disait* (1) : « Il n'y a pas de genre mauvais. — L'art peut s'affirmer aussi bien dans un fox-trott que dans un menuet, dans un rag-time que dans un rigaudon. Les adorables petites pièces des clavecinistes exprimaient l'âme et l'esprit de leur époque, et resteront pour cela dans la mémoire des hommes comme le resteront les danses d'aujourd'hui, celles de Bartok comme celles d'un Youmans. — Du reste, combien de pièces du XVIII<sup>e</sup> siècle ne sont-elles que des transcriptions ou des adaptations d'œuvres du siècle précédent ? C'est bien pourquoi je trouve très injustes les reproches adressés par certains critiques aux musiciens de nos

(1) Comme je ne notais les propos d'Ysaye que plusieurs heures après qu'il les eût prononcés, je ne puis garantir l'entière exactitude des termes qu'il avait employés. Je me suis appliqué avant tout à rendre fidèlement sa pensée.

jours qui traitent des thèmes anciens avec des harmonies rajeunies, ou enchaînent deux danses écrites pour être jouées séparément. L'important n'est-il pas que les enchaînements soient musicaux, et que sous une forme accomplie, on sente palpiter dans les œuvres une émotion, s'épanouir une jouissance ou éclater un désespoir, et vibrer des sensations fortes et élémentaires.... Si Johann Strauss avait écrit un concerto de violon, on aurait pu, probablement, critiquer dans son œuvre certaines indigences d'harmonie, et un mépris un peu trop accentué pour ce qu'on nomme le « développement ». Mais l'esprit de la danse, l'âme du mouvement s'y seraient manifestés avec tant de richesse mélodique et tant de fantaisie rythmique, d'élan, de sentiment et de vie, — que l'œuvre aurait pu prendre place dignement dans la liste des chefs-d'œuvres au même titre que les ouvertures de Mozart et de Rossini.

\* \*

« Il est assez rare qu'un artiste exécutant puisse juger une œuvre inédite à première lecture. En ce qui me concerne, je sens que je joue à l'aveuglette et mes meilleurs moments de plaisir sont ceux où « je retrouve le thème après avoir cru un instant le perdre » ! Tout développement me paraît au début exagérément long... Mais plus tard je serais désolé de devoir faire des coupures... Il faut que par moments je puisse me laisser aller à croire que c'est moi qui ai composé l'œuvre, que ses élans sont provoqués par mon propre système nerveux. — Quant aux détails harmoniques ils ne me touchent à prime lecture que médiocrement, — même s'ils me paraissent intéressants. Mais après une étude approfondie, mon opinion se modifie ; la nécessité des développements s'impose, certains élans ne me paraissent plus exagérés, la saveur des enchaînements d'accords émeut et mes oreilles et mon cœur. — Les dissonances qui me semblaient choquantes, me paraissent toutes naturelles, l'équilibre s'installe dans la succession des variations ; des pesanteurs s'affirment, des légèretés prennent de la valeur. L'importance des phrases diminue en même temps que les grandes formes se dessinent. — Les détails s'installent à la place qu'il faut, et l'unité de l'œuvre apparaît dans sa magistrale ordonnance.

\* \*

« Il y a dans certains tableaux des combinaisons de lignes, des recher-

ches d'éclairage qui n'ont pour but que de faire ressortir l'effet général et le caractère de la construction, ainsi que l'orchestration des couleurs. — De même en musique, et dans les recherches d'interprétation des sonates pour violon et piano ou des concertos, il faut s'appliquer à établir une distinction entre le motif et ses dérivés, et leur accompagnement. Il peut très bien arriver qu'à première vue on accorde trop d'importance aux effets secondaires, ce qui a évidemment pour résultat de diminuer celle du thème primordial. »

\*  
\* \*

« Si les critiques après avoir écrit leur article étaient obligés d'analyser à fond les œuvres qu'on leur a soumises et de faire à leur sujet quelques expériences personnelles *de visu, de auditu, et in actu* — ils seraient bien souvent forcés de revenir sur leur première impression. — Il arrive naturellement que le virtuose soit obligé de jouer des œuvres qui ne lui sont, à première lecture, pas sympathiques. Mais à force de persévérance dans l'analyse, comme de persistance dans les recherches d'ordre tactile, il finit par pénétrer les intentions de l'auteur, à comprendre ses vouloirs et à s'imprégner de son esprit. Dès lors il sent se dissiper ses sentiments antipathiques, et parvient à une intime collaboration.

\*  
\* \*

« Sans qu'il le veuille et même sans s'en rendre compte, l'exécutant sent, au cours d'un nuancé, se fermer, s'écarquiller ou se rétrécir ses yeux, se froncer ou s'élever ses sourcils, — mais il importe que ces nuances faciales ne deviennent pas une simple habitude, — et je déteste voir mes élèves fermer les yeux aux passages sentimentaux, à l'instar de leur maître. — « Au cours d'une interprétation, l'exécutant doit laisser son corps suivre l'impulsion de la pensée, mais aucun mouvement corporel ne doit être indépendant des élans intérieurs. Les mouvements extérieurs sont esclaves de la motricité animique ».

Il est rare qu'à la première audition d'une œuvre, les critiques aient eu le temps, l'occasion ou le désir de s'y préparer par une lecture. Il est dès lors impossible qu'ils puissent — si intuitifs soient-ils — établir sur elle un jugement définitif. S'ils ont pu assister à quelques répétitions, ils bénéficient d'un travail personnel *intérieur* qui « situe » le style



et met l'organisme entier dans les dispositions nécessaires à la pénétration complète de la musique. Evidemment le critique aura pu parcourir le manuscrit de la partition, mais cette étude ne lui assure pas la compréhension complète des mille raisons d'ordre sonore et dynamique qui ont motivé l'éclosion de l'œuvre, — ou modelé son interprétation. Son appréciation se trouve par conséquent privée d'un fondement solide. Il arrive qu'il soit immédiatement séduit par le style de l'œuvre et dès lors sa personnalité propre entre en collaboration avec l'auteur. Il imagine alors le plan général de construction, dessine à son idée les courants du développement thématique, — et s'identifie si bien avec la pensée de l'auteur que si — à un certain moment — le compositeur s'engage dans des chemins de traverse ou modifie son allure, le critique éprouve une déception et même juge l'œuvre mauvaise. C'est bien pourquoi tant de compositions modernes déplaisent à une grande partie du public, parce que les procédés inédits des auteurs ne correspondent pas avec la conception logique des auditeurs et leur *façon personnelle* de traiter le sujet.

Il arrive aussi que le début de l'œuvre nous étonne et nous irrite, mais que peu à peu les ténèbres se dissipent, et qu'arrivés à la péroraison, nous trouvons l'œuvre complètement belle et oublions nos premières hésitations. »

\* \* \*

« Si l'on invite des gens non intimes à déjeuner pour déguster un plat nouveau, peu importe au fond que tous les convives ne le trouvent pas à leur goût. De même est-il indifférent à un compositeur que dans le public il y ait des individus réfractaires à son style. N'est-ce pas pour les autres personnalités qu'il a composé son œuvre ? »

\* \* \*

« On dit : telle œuvre est du « grand art » ou peut être classée parmi les créations vraiment « artistiques » — et l'on s'imagine que parmi les diverses manifestations d'art, celles d'un certain genre sont plus « artistiques » que celles d'un autre. Or l'art n'est que le résultat d'une ordonnance parfaite des pensées et des sentiments, comme des moyens humains de l'exprimer. Dès qu'une œuvre demeure vivante à travers les âges et reste en communication intime avec l'âme des auditeurs, on peut affirmer qu'elle est artistique. Et elle le demeurera quel que soit son but, quelle que

soit sa forme, quelle que soit sa durée. L'important est que ses qualités techniques soient bien appropriées à la volonté et au pouvoir d'expression de l'auteur, que ce soit la technique d'une valse ou celle d'un rondeau, d'un impromptu ou d'une sonate. Et cette technique doit être si naturelle, si organique, qu'à aucun moment on n'ait à s'en occuper. On vit une œuvre artistique musicale sans se soucier du mécanisme qui règle ses mouvements. »

\* \* \*

Dans les œuvres dont on lui confie la première interprétation, le virtuose doit chercher à discerner quels pourraient être les passages faibles — et quelles seraient les possibilités d'en renforcer l'intérêt. Quand il croit pouvoir et devoir le faire, il doit signaler ces faiblesses aux compositeurs, en les incitant à des retouches. Mais quelquefois les auteurs n'aiment pas écouter ni suivre les conseils, alors l'interprète s'ingéniera à trouver nuances dynamiques et agogiques, des gradations de pesanteur et de légèreté, propres à ennoblir l'allure des traits. Il est bien rare que dans une œuvre il y ait égalité absolue entre les diverses manières dont l'auteur traite son sujet. Même dans le concerto de Beethoven, il faut — et c'est pour cela que l'interprétation en est si difficile — que l'exécutant s'applique à établir un parfait équilibre entre les passages de pure virtuosité et ceux qui sont directement inspirés par les thèmes. La pensée initiatrice et les obligations dictées par l'esprit particulier de l'instrument et le souci d'affirmer la pureté de la technique, doivent s'harmoniser sans apparence d'effort, de façon à assurer l'unité du style. Il est un souci primordial que doit avoir l'interprète en attaquant l'étude d'une œuvre nouvelle : « C'est de s'oublier entièrement soi-même, et de découvrir la source même de l'inspiration première, ainsi que la nature des sentiments ayant donné le *choc* à la pensée créatrice. Il faut pénétrer l'âme ingénue du compositeur à travers les artifices de sa composition. »

\* \* \*

« Il faut être si entièrement imprégné de l'idée et de l'émotion musicales d'une œuvre longtemps, patiemment, intelligemment et méticuleusement étudiée, qu'en l'interprétant on oublie complètement la technique que l'on s'est imposée.... On joue sans savoir ce qu'on fait ». — Autre-

ment dit, c'est un autre moi, (un moi supérieur) qui joue et c'est l'être universel qui nous pénètre, nous dirige et nous révèle à nous-mêmes. »

\*  
\* \* \*

L'avant-dernière fois que je vis Ysaye, ce fut à Londres où il s'était réfugié pendant la guerre. Comme je lui demandais s'il ne souffrait pas trop de son inaction, lui l'intrépide voyageur, il me répondit : « Mais non, je ne m'ennuie pas le moins du monde, car j'ai maintenant le temps de fortifier ma technique, qui jadis ne me demandait aucun effort. Je travaillais les œuvres « intérieurement » sans me soucier des doigtés et des coups d'archet. Mais quand j'étais devant le public et que l'orchestre entrait en branle, je me sentais emporté par lui et les traits partaient tout seuls..... »

Je le revis encore une fois à Genève où il donna un concert peu de temps avant sa mort. Son entrée sur le podium fut impressionnante, tant il y avait encore de noblesse et d'autorité dans l'allure et dans l'attitude. L'on se sentait devant le représentant génial de la musique de toute une époque, et cela non seulement en tant que virtuose mais aussi comme promoteur d'œuvres significatives des principaux compositeurs de France. Ce fut lui qui incita Castillon, Fauré, d'Indy, César Franck, Chausson, Lekeu, Moor, etc., à composer pour lui des concertos, des sonates et des quatuors et qui s'employa à les faire connaître... Le public genevois l'écouta avec un respect religieux et quand j'allai visiter le grand artiste à l'entr'acte, il me serra dans ses bras en me disant : « Tu ne peux te figurer combien je suis heureux de jouer devant de vieux amis ! Je sens et je sais que par la magie des souvenirs ils « m'entendent jouer aussi bien qu'autrefois », et ils comprennent que si mon corps est diminué par l'âge, le temps n'a pas changé mon âme »....