# De l'interprétation des œuvres de Chopin [suite et fin]

Autor(en): **Kleczynski, Jean**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **La musique en Suisse : organe de la Suisse française**

Band (Jahr): **3 (1903-1904)**

Heft 54

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1029801

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

**Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**

De notre temps surtout, les artistes ont prouvé qu'il n'y avait pas divorce nécessaire, éternel, entre le talent et l'économie. La théorie fameuse de désordre et génie a été battue en brèche par une innombrable quantité d'hommes supérieurs : ce n'est plus guère aujourd'hui que la ressource de ceux qui se croient du génie et qui n'ont pas d'ordre.

Même dans le passé, prenez les grands hommes de tous les siècles et de tous les pays, réunissez-les dans un panthéon, observez-les bien, et vous verrez que le désordre est l'accident, mais non la règle du génie. Jetez les yeux dans le monde, et dites-moi si la médiocrité n'y est pas pour le moins aussi sujette ? Est-ce que nous ne connaissons pas tous beaucoup d'imbéciles, qui se ruinent pour des folies de tout genre ? Corneille, Racine, Molière, Quinault, Lulli, Rameau, Bach, Beethoven, Gluck, Haydn et tant d'autres étaient-ils des gens désordonnés ?

Cependant il est clair que l'artiste a d'autres sentiments, d'autres idées que le notaire et l'agent de change, qu'il est exposé à plus de séductions, et que, vivant toujours au bord du précipice, il est plus excusable si le vertige le gagne et si le pied lui manque quelquefois.

*(A suivre.)*

Paul SMITH.

## De l'interprétation des œuvres de Chopin.

Par Jean KLECZYNSKI.

*(Suite et fin).*

Continuant nos observations sur les œuvres du grand maître, nous arrivons entre autres, à cette conclusion, que jouer Chopin sans mesure et sans rythme est absolument contraire à la tradition et aussi à la musique en général. La mesure et le rythme sont des conditions nécessaires pour comprendre une pensée musicale. « La mesure, c'est l'âme de la musique ». Chopin l'observait toujours ; les rubato que nous rencontrons dans ses œuvres ne peuvent infirmer cette vérité.

Les divers contours de la pensée doivent toujours être clairs et précis ; ce n'est qu'en développant cette pensée avec plus d'abandon qu'on peut avoir la liberté d'enfreindre ces lois si absolues de la valeur des notes d'un même temps. La mesure observée rigoureusement est parfois l'unique moyen de rendre la pensée si simple de Chopin.

Nous avons parlé du rubato ; il est bon de s'arrêter un peu sur le mot. Et d'abord que veut-il dire ? Rubare : *voler*, d'où vient rubato, c'est-à-dire en dérobant à l'auditeur certaines parties de la mesure. Je ne sais pas qui a employé ce terme pour la première fois, mais certainement ce n'est pas Chopin, la chose existant bien avant lui. Le rubato a pris sans doute naissance dans le chant grégorien ; les chantres tenaient certaines notes à volonté, passaient rapidement sur d'autres, pour conserver sans doute la tradition de la déclamation chantée des rapsodes grecs. Le recitativo, introduit en Italie au XVI^e siècle, et qui était également la renaissance des vieilles traditions grecques, n'est autre chose que du style rubato. Ce style passa bientôt dans la musique instrumentale ; on en voit des indices dans la *fantaisie chromatique* de Bach. Beethoven indique parfois des passages rubato, le trio en si (op. 97), adagio, les mesures 17, 11 avant le finale ; sonate pour piano (op. 106 adagio.) Du reste, la tradition raconte que pour ses dernières sonates Beethoven voulait une certaine latitude dans la mesure. C'est ce qui, d'après les lettres de Mendelssohn, faisait le charme de la sonate (op. 101) dédiée à Mme D. Ertmann, et exécutée par cette artiste elle-même.

A mesure que la musique se mit à peindre des sentiments tumultueux, ou plus vagues et indéterminés, le rubato devint plus fréquent. Personne peut-être ne l'employait avec plus de grâce que Chopin, qui en a pris l'idée, sinon dans Bach et Beethoven, du

moins dans les récitatifs de l'école italienne. Nous pourrons nous expliquer ainsi le récit introduit dans le larghetto du concert en fa mineur. Plus Chopin devenait personnel et hardi, plus il employa le rubato ; c'est au point qu'il ne l'indiqua plus dans ses œuvres ultérieures, laissant à l'intelligence des artistes le soin de l'employer aux endroits convenables.

Qu'est-ce donc encore une fois, que ce rubato de Chopin ? Liszt va nous répondre : « Supposez un arbre que le vent a fait ployer. Entre ses feuilles passent les rayons du soleil, et la lumière tremblotante qui en résulte, c'est le rubato. »

Quelques élèves de Chopin m'ont assuré que, dans le rubato, la main gauche, devait observer la mesure pendant que la droite se livrait à la fantaisie, et Chopin alors disait : « La main gauche, c'est le chef d'orchestre. » On peut exécuter de cette manière beaucoup de passages de la *Berceuse*. Paganini aussi, jouant avec l'orchestre, lui recommandait d'observer la mesure, pendant que lui-même s'en éloignait et y revenait. Je crois pourtant que ce moyen ne s'applique qu'à certains cas, et je ne l'appellerai que demi-rubato. Il est des passages dans Chopin où non seulement les feuilles tremblent, pour continuer la comparaison de Liszt, mais où le tronc chancelle. Exemples : la *polonaise en do* (op. 26) Troisième partie, mesure 9-14 ; *nocturne en la* (Op. 32) la partie du milieu. Citons en outre l'*impromptu en la* ; ici tout chancelle, de la base au faîte, et tout est pourtant si beau si clair !

Moschelès, parlant du rubato, dit : « Le jeu de Chopin ad libitum, qui devient chez beaucoup un manque de mesure et de rythme, n'était chez lui qu'une originalité charmante d'exécution ! »

Nous voyons donc que même le rubato n'est jamais un défaut de mesure ; l'idée du rythme, et par suite de la valeur relative des notes, ne doit jamais périr, malgré des changements apparents et des disparitions momentanées.

Je vais apporter ici le fruit de mes propres réflexions sur les rubato de Chopin :

1° On ne saurait donner des règles précises ; car une bonne exécution du rubato exige une certaine intuition musicale, en un mot, un certain talent ;

2° Tout rubato cependant a pour base l'idée suivante : chaque pensée musicale comprend des moments d'arrêt ou de hâte. Le rubato n'est que l'exagération de ces diverses parties de la pensée : les nuances de la voix se font plus marquées ; les différences de la valeur des notes, plus apparentes. Il naît ainsi dans notre âme une image de la pensée musicale plus vivante et plus poétique, mais toujours régulière et soumise à des lois.

J'ajoute ici une remarque de Liszt :

« Toutes les compositions de Chopin doivent être jouées en observant les règles de l'accentuation et de la prosodie, mais avec une certaine agitation dont le secret est difficile à deviner pour qui n'a pas entendu le maître. »

Il est triste de penser que le musicien, tout en nous laissant ces pensées immortelles, emporte avec lui au tombeau une bonne part de son génie, la meilleure de sa personnalité artistique. Combien de nous éprouvent ce regret en entendant parler de ce jeu merveilleux de Chopin, qu'ils n'ont jamais admiré par eux-mêmes ! Nous ne pouvons qu'en rassembler quelques indices, mais non pas reconstituer l'idéal dans toute sa pureté, faire revivre une individualité, qui, hélas ! nous a été ravie à jamais.

Je pense, néanmois, que ce petit travail n'est pas sans utilité, et je me permets d'y ajouter quelques mots.

Chopin, entendant le jeu terne et sans couleur de quelques jeunes artistes, s'écriait : « Mettez-y toute votre âme ! jouez comme vous sentez ! » C'est un mot profond, mais d'une apparence un peu paradoxale. Le principe : « Jouez comme vous sentez » est dangereux, en ce que, appliqué à faux, il fait tort aux plus belles œuvres, à celles de Chopin en particulier. D'un autre côté, il est évident que beaucoup de personnes ne jouent mal que parce qu'elles ne se donnent pas la peine d'interroger leur propre esprit et de

mettre à l'épreuve leurs propres forces. C'est à cette catégorie d'élèves, paresseux d'esprit, que Chopin donnait sans doute ce conseil, pour qu'ils n'entravent pas l'élan de leurs pensées individuelles et qu'ils croient en eux-mêmes. Bien loin de poser des règles précises et immuables à tous les détails de ses œuvres, il tâchait avant tout, d'en faire saisir la pensée. Très exigeant pour quelque détail important, il savait respecter l'intelligence de l'élève quand il le voyait prendre une voie caractéristique et personnelle ; il disait alors : « Ce n'est pas ainsi que je joue, mais cela est bien. » Bien plus, lui-même jouait de différentes manières ses compositions, selon l'inspiration du moment, et toujours il charmait ses auditeurs.

Cela veut-il dire que la vérité, en musique, n'a pas de critérium et que toutes ces traditions, recueillies par nous, ne servent à rien? Nullement ; la vérité, dans ses lignes principales, est une ; mais il est beaucoup de lignes secondaires qu'il faut abandonner à l'esprit personnel de l'artiste ; l'exécution vraiment parfaite ne se rencontrera que lorsque la tradition s'accorde avec l'individualité de l'exécutant, lorsque la nature du maître qui a composé une œuvre est devenue la nature de celui qui nous la fait entendre.

## Franz Liszt

*Pendant son séjour à Genève* en 1835-1836.

Coup d'œil sur sa vie et ses œuvres
par
*H. Kling, Professeur au Conservatoire de Genève.*

*(Suite).*

D'après les lettres suivantes adressées par Liszt à son élève et ami Wolff, on peut se rendre compte de l'agitation extrême dans laquelle vivait le jeune artiste :

« A Monsieur Pierre Wolff (fils),
Rue de la Tertasse à Genève (Suisse).

« Paris 2 mai 1832.

« Voici quinze jours que mon esprit et mes doigts travaillent comme deux damnés — Homère, la Bible, Platon, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber sont tous à l'entour de moi. Je les étudie, les médite, les dévore avec fureur ; de plus je travaille quatre à cinq heures d'exercices (3ces, 6tes, 8es, Tremolos, Notes répétées, Cadences, etc., etc.) Ah ! pourvu que je ne devienne pas fou — tu trouveras un artiste en moi ! Oui un artiste tel que tu le demandes, tel qu'il en faut aujourd'hui !

« Et moi aussi je suis peintre », s'écria Michel Ange la première fois qu'il vit un chef-d'œuvre...(*), quoique petit et pauvre, ton ami ne cesse de répéter ces paroles du grand homme depuis la dernière représentation de Paganini. René, quel homme, quel violon, quel artiste ! Dieu ! que de souffrances, de misères, de tortures dans ces quatre cordes ! »

« 8 mai 1832.

« Mon bon ami, c'est dans un accès de folie que je t'écrivis ces dernières lignes ; un travail forcé, des veilles, et ces violences de désirs (que tu me connais) avaient incendié ma pauvre tête : J'allais de droite à gauche ; puis de gauche à droite (comme une sentinelle d'hiver qui gèle) chantant, gesticulant, déclamant, appelant à grands cris ; en un mot je délirais. Aujourd'hui, l'un et l'autre : l'âme et la bête (pour parler le spirituel langage de M. de Maistre) sont un peu mieux équilibrés ; car le volcan du cœur n'est pas éteint mais il travaille sourdement. — Jusqu'à quand ?

» Adresse tes lettres à Monsieur Reidet, receveur général sur le port à Rouen.

» Dis mille choses aimables à ces dames Boissier. Je te parlerai un jour des motifs qui m'ont empêché de partir pour Genève — à ce sujet je te demanderai un témoignage.

» Bertini est à Londres — Madame Malibran fait sa tournée d'Allemagne ; Messenœker (comment se trouve-t-il là) mange ses choux de Bruxelles, Aquado traîne à la remorque l'illustre mæstro Rossini — Ah — Hi — Oh — Hu —!!! »...

(*) Liszt fait erreur. C'est le Corrège qui poussa cette exclamation en voyant un tableau de Raphaël.