

**Zeitschrift:** La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère  
**Herausgeber:** Association des musiciens suisses  
**Band:** 3 (1909-1910)  
**Heft:** 4

**Artikel:** De l'interprétation  
**Autor:** Kœckert, Gostav  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1068831>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 14.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# La Vie Musicale

Organe officiel de l'Association des musiciens suisses, pour la Suisse romande.

**SOMMAIRE :** *De l'interprétation*, GUSTAVE KOECKERT. — *Théâtre de musique*, lettre de M. G.-L. ARLAUD. — *La musique à l'Etranger : Angleterre*, LOUIS NICOLE ; *Belgique*, MAY DE RÜDDER. — *La musique en Suisse : Suisse romande*, GEORGES HUMBERT ; *Suisse allemande*. — *Echos et Nouvelles*. — *Nécrologie*. — *Bibliographie*. — *Calendrier musical*.

## De l'Interprétation.

Les anciennes éditions des œuvres des plus grands compositeurs ne portent souvent aucune indication destinée à révéler les intentions de l'auteur au point de vue de l'interprétation. Je possède par exemple une édition des Sonates de Seb. Bach pour violon seul sans *aucune* indication de nuances pour les sonates en *sol* mineur et en *si* mineur. La célèbre chaconne en *ré* mineur y figure également dépourvue de toute indication dynamique. (*Studio o sia tre Sonate per il violino solo senza Basso del Sig<sup>re</sup> Seb. Bach, presso N. Simrock in Bonna*). Si le compositeur trouvait inutile de fournir ces indications, c'est évidemment parce que, dans sa pensée, il ne pouvait exister de doute quant à l'interprétation possible. On ne saurait supposer en effet que toute interprétation quelconque lui parût admissible.

Ainsi les notes, par le fait même de leur existence, de leur durée, de leur nombre, de leurs rapports avec d'autres, semblent impliquer une exécution qui paraît plus ou moins obligatoire. Cette œuvre, confiée au papier au moyen de signes inertes, représente un organisme vivant. Lorsque l'exécutant l'aura réveillé de son sommeil momentané, il vivra de sa vie propre : sa voix aura tel timbre, son allure telle vitesse, sa physionomie tels traits, son teint telle coloration.

Quels sont, en effet, les facteurs qui peuvent faire différer une interprétation musicale d'une autre ? L'allure générale (le mouvement), les accentuations rythmiques (le phrasé), les timbres, l'intensité du son, les changements de vitesse et les changements d'intensité. L'ensemble de tous ces facteurs, éminemment variables, constitue l'interprétation. Or comment procéder, comment choisir, lorsque la partition que vous lisez n'indique aucune nuance ? C'est à peine si le mouvement général est prescrit. Comment répondre ? toutes ces questions ? Où trouverons-nous la solution de tous ces problèmes angoissants, solution dont dépend toute l'interprétation, toute l'exécution ?

L'auteur nous indique tout au moins le mouvement, allegro par exemple.

Mais qu'est-ce qu'un allegro ? Combien de battements du métronome pour la noire ? L'allegro de Bach n'est peut-être pas le même que celui de Rossini, ni celui de Beethoven identique à celui de Richard Strauss ?

Il faut *sentir* le mouvement. Je ne vois pas bien comment faire autrement.

Le rythme, le phrasé, il faut les *sentir*.

Le crescendo, le rallentando, il faut les *sentir*.

Et c'est précisément parce que vous *sentez* et que vous *croyez* à ce que vous sentez, que vous êtes artiste. Il y a donc dans toute interprétation une *révélation* et un *acte de foi*.

Mais ce sentiment du rythme, du mouvement, de la nuance d'intensité qui se révèle à l'artiste pour ainsi dire malgré lui, peut-il, doit-il y croire toujours ?

Et d'abord, ce sentiment est-il constamment identique à lui-même ?

Hier, par une journée lumineuse de juin, n'avez-vous pas *sent*i tel allegro plus rapide que l'hiver passé, alors que la terre était morte, l'air opaque et glacé ?

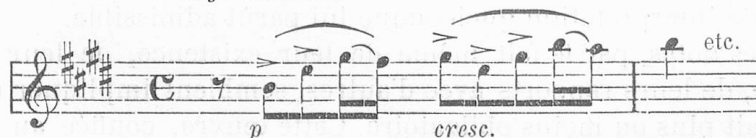
Cette marche funèbre, ne la *sente*z-vous pas plus rapide à vingt ans que vous ne la sentez aujourd'hui, alors que vous êtes plus près du tombeau ?

Vous jouez un prélude de Bach portant l'indication « presto ». Ce soir, au concert, un autre le jouera beaucoup plus vite et vous *sente*rez que c'est lui qui a raison.

Le rythme, ou plutôt les accents rythmiques, vous les *sente*z autrement que moi. Il est intéressant de comparer à cet égard les diverses interprétations proposées par les éditeurs d'œuvres publiées primitivement sans indications de nuances. Elles se contredisent souvent ; rarement elles concordent.

J'ai sous les yeux deux éditions des sonates de Séb. Bach pour piano et violon. L'une d'elles, « revue et corrigée par C. Czerny et un comité d'artistes du plus grand mérite » (Paris, chez E. Girod), fait débiter comme suit la sonate en *mi* majeur :

*Adagio Sostenuto.*

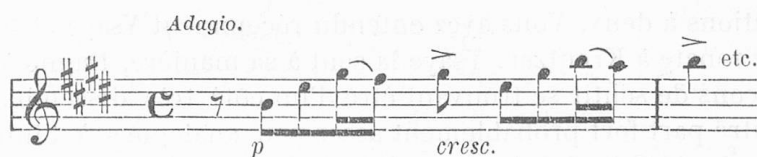


Et voici, dans l'édition Peters, comment Ferd. David note le même passage :

*Adagio.*



Le premier groupe rythmique de cet adagio s'arrête indiscutablement après le *sol dièse*, croche, qui forme la première moitié du troisième temps. L'écriture de F. David n'exclut pas cette interprétation, mais celle du « Comité d'artistes du plus grand mérite » fait la coupure au mauvais endroit ; elle soude le *sol dièse* en question au *mi* suivant, avec lequel il n'a aucune parenté, puisque le *mi* commence une nouvelle formule rythmique. Pour bien mettre en évidence les groupements rythmiques, il eût fallu écrire ce passage ainsi :



Le lecteur voit immédiatement que le premier rythme s'arrête au *sol dièse*, croche, lequel portera l'accent rythmique. De même le rythme suivant, analogue au premier, s'arrête sur le *si*, noire, qui portera également l'accent rythmique.

Le traité de composition de V. d'Indy contient, dans le chapitre consacré au rythme, des affirmations qui contredisent le sentiment rythmique de beaucoup de lecteurs :



Sous prétexte de rythme masculin, d'Indy place l'accent tonique sur le *do* initial. D'autres interprètes traiteront au contraire ce *do*, croche pointée, comme formant une anacrouse avec le *si*, double croche, et feront tomber l'accent rythmique sur le *si*, blanche.



Les lecteurs de Mathis Lussy sont habitués à ce genre de discussion. Ils savent la façon grotesque dont sont notés souvent les passages les plus faciles à interpréter rythmiquement.

Il serait aisé de multiplier les exemples d'interprétations contradictoires dans les détails, contradictoires également dans l'ensemble, lequel, après tout, n'est que la somme et l'organisation des détails.

La même œuvre trouve donc mille interprétations divergentes. Mais quelles variétés d'impression une seule et même interprétation ne peut-elle pas produire sur les auditeurs ! Lisez, je vous prie, les comptes-rendus des critiques musicaux, auxquels je désire, pour les besoins de ma cause, accorder la *compétence* et la *sincérité* nécessaires. Comparez les divers jugements portés sur une même exécution, sur un même artiste : c'est la cour du roi Pétaud. Un virtuose connu s'est amusé un jour à reproduire à titre de curiosité ses critiques de concerts. Deux colonnes. A gauche : M. X est l'interprète idéal de Beethoven. A droite : Le jeu de M. X convient peut-être à Chopin, mais il lui manque la grandeur, la puissance, l'abnégation religieuse que réclame une interprétation vraiment beethovenienne. A gauche : la fugue de Bach fut rendue sans clarté rythmique ; les accents toniques se trouvaient rarement en place ; les rythmes empiétaient les uns sur les autres, etc. A droite : on sent que M. X est de la bonne école ; son Bach fut un modèle de précision rythmique. Etc., etc.

C'est donc partout la contradiction, l'anarchie, le désarroi. Pour en sortir, suffit-il de dire : je sens, donc je joue... comme il me plaît ? Mais alors *tous* les impulsifs auraient raison, *toutes* les interprétations seraient admissibles. Il faudrait pourtant s'entendre quelquefois, par exemple lorsqu'il s'agit



d'interprétations à deux. Vous avez entendu récemment Ysaye et Pugno jouer ensemble la sonate à Kreutzer. Ysaye la sent à sa manière, Pugno à la sienne. Ces deux façons de sentir se trouvant être d'un côté très dissemblables entre elles et d'autre part fort probablement assez peu analogues à l'interprétation que Beethoven eût donné lui-même de son œuvre, vous voyez le résultat : trois tempéraments différents attachés à un même poteau avec des cordes de longueurs diverses et tirant chacun de son côté ! Pauvre poteau !

N'auriez-vous donc plus le droit de jouer comme vous sentez ? Il ne vous serait donc plus permis d'obéir à votre tempérament ? C'est donc le baigneur ? Et le peintre, n'est-il pas libre de peindre ce qu'il veut, et comme il lui convient, pourvu qu'il respecte certaines lois élémentaires de formes et de valeurs ? Oui, le peintre est libre, le sculpteur est libre. Le musicien est libre également, mais seulement lorsqu'il compose, lorsqu'il *crée* lui-même une œuvre *nouvelle* ; il n'est plus lié alors que par les lois élémentaires qui restent éternellement à la base de l'art musical. Mais l'interprète se trouve en face d'une œuvre déjà créée par un *autre*. C'est de cet *autre* qu'il s'agit, et non pas de vous, l'interprète. Si vous avez quelque chose de *nouveau*, de *personnel* à dire, composez, créez, mais ne marchez pas sur les fleurs des autres. L'*autre* a donné sa chair et son sang pour créer ; il a appris, il a souffert ; il a parlé sa langue, il vous a révélé son âme. Son œuvre, c'est lui-même.

Et pourquoi voulez-vous donc l'interpréter, son œuvre ? Parce que vous l'*aimez*, parce qu'elle exprime, plus fortement et mieux que vous ne les eussiez exprimées vous-même, les vibrations, les aspirations de votre propre âme d'artiste. Il y a entre vous et l'auteur une communion de pensée et d'émotion. Mais encore une fois, c'est l'*autre* qui parle, c'est *lui* qui a créé, dans la douleur ou dans la joie ; c'est *lui* qui est votre héros, votre maître. Vous êtes son écho. Vous répétez le son de sa voix, atténué par la distance, modifié par le rocher qui la renvoie.

Vous jouez donc une œuvre parce que vous l'*aimez*. Mais il ne suffit pas d'aimer, il faut encore *comprendre*. Et pour comprendre, il faut *connaître*. Aimer et travailler, pour connaître et comprendre, c'est tout ce que vous pouvez faire.

Beethoven. Vous voulez jouer une sonate de Beethoven. Il vous faut aimer et connaître Beethoven en tant qu'*unité individuelle* et vous devez aimer et connaître sa sonate qui est une révélation particulière, qui exprime un état spécial de son âme. Cette sonate fut créée dans des circonstances particulières, à un âge spécial de l'auteur, à telle heure du jour.

L'interprète devra donc se pénétrer à la fois du caractère typique *général* de l'auteur et du caractère *spécial* de l'œuvre qui en est une émanation.

Celui qui n'a pas compris la nature à la fois *volcanique* (il l'a dit lui-même) et avant tout profondément *religieuse*<sup>1</sup> de Beethoven, est incapable de le traduire.

Votre interprétation se rapprochera donc d'autant plus de l'idéal qu'il y

---

<sup>1</sup> Résignation, résignation complète à ta destinée — tu ne dois pas être homme, — pas pour toi, — pour les autres seulement ; — pour toi il n'y a plus de bonheur qu'en toi-même, en ton art. O Dieu, donne-moi la force de me vaincre, car il n'y a plus rien qui doive me rattacher à la vie (Beethoven, extrait du journal de 1812).

aura plus d'affinité, de parenté entre votre tempérament, votre conception de la vie et ceux de l'auteur. Votre *race* peut vous en rapprocher. Un Slave jouera probablement mieux Chopin qu'un Allemand ; en France, on comprendra plus aisément Bizet ou Debussy que Beethoven.

Mais le danger de la déformation, de la fausse interprétation subsiste. Vous aurez des doutes sur la valeur de votre interprétation, et tout naturellement vous la comparerez à celle des autres. Il vous semblera que, pour Beethoven, l'interprétation de Joachim était la vraie, celle que vous rêviez. Vous trouverez que celle de Clara Schumann, celle de Rubinstein n'en étaient pas *foncièrement* différentes. Vous admettrez leur *autorité* et vous croirez à la *tradition* qu'ils représentent ; et votre propre foi en sera fortifiée. Et la tradition n'est pas autre chose qu'une interprétation à *peu près* similaire d'un groupe d'artistes qui vous sont sympathiques, parce qu'ils vous semblent avoir le mieux aimé et compris l'individualité de l'auteur en général et le caractère particulier de telle de ses œuvres. Cette tradition peut s'appuyer sur des faits historiques réels. A Leipzig, Joachim fut l'élève et l'ami de Mendelssohn (1843). Beethoven était mort depuis moins de vingt ans (1827). Est-il impossible que des contemporains de Beethoven eussent transmis oralement à Mendelssohn les intentions du maître concernant l'interprétation de telle de ses compositions ? De Mendelssohn, cette tradition ne pouvait-elle avoir passé directement sur Joachim ?

Mais voyez encore l'action du tempérament. Celui de Joachim, placé sous l'action immédiate de celui de Mendelssohn, ne semblait pas convenir toujours à l'interprétation des œuvres de son maître. Ainsi le final du concerto pour violon, joué par Joachim, a toujours paru trop massif, trop peu fluide, léger, souple. Dans ce cas spécial, le tempérament de Joachim n'avait donc pas su profiter de la tradition ou plutôt de l'enseignement direct du maître, source de la tradition. Le tempérament avait primé la tradition. Sarasate, qui était de Pamplune, comprenait peut-être mieux les intentions du compositeur de Leipzig, quand il jouait le dernier mouvement du même concerto.

Un jour viendra peut-être où les sciences historiques donneront à la tradition une forme plus précise, plus certaine. Il n'est pas impossible non plus qu'un jour les phénomènes rythmiques, métriques, dynamiques qui se manifestent dans une interprétation puissent être formulés avec la rigueur d'une loi scientifique. Mais nous sommes loin encore de ce résultat. Et quand nous l'aurons obtenu, quand l'érudition et les reproductions phonographiques auront fixé la tradition, — nous connaissons, à peu près, l'anatomie, le mécanisme de l'organisme musical. Mais le souffle de vie qui le ressuscitera est un souffle de *votre* vie. Votre interprétation sera la vision du tempérament du créateur perçue par *votre* tempérament. Et vous n'êtes pas entièrement responsable de votre tempérament. Mais il vous est possible d'en modifier les manifestations extérieures. En cherchant à mieux connaître et à mieux comprendre le tempérament de l'autre, vous sacrifierez momentanément et partiellement le vôtre. Votre interprétation sera d'autant meilleure que vous serez capable de plus d'amour, de plus de travail et de plus de sacrifice.

GUSTAVE KÖCKERT.

La Vie Musicale publiera dans son prochain numéro :  
EDMOND MONOD : *La musique expressive et représentative*. Leçon d'ouverture  
du Cours d'esthétique musicale, à l'Université de Genève.

## Théâtre de musique

M. G.-L. Arlaud écrit au *Journal de Genève* :

« Sous ce titre et dans le numéro d'août de la *Vie musicale*, M. René Morax prend à partie un peu rudement le théâtre de Genève. Il lui reproche de ne pas avoir un idéal artistique suffisamment élevé et d'avoir mis, par exemple, au programme de cette saison, *Madame Butterfly* et la *Veuve joyeuse*. Il voudrait en outre que nos auteurs nationaux soient plus accueillis qu'ils ne le sont.

Dans le fond, M. Morax a pleinement raison. Il voudrait que notre théâtre, l'unique scène lyrique de la Suisse romande, brille d'un feu spécial et prenne une place plus grande dans le mouvement artistique moderne. C'est là un souhait que je voudrais voir se réaliser, et nous sommes nombreux à Genève qui raisonnons de même, mais, hélas ! il ne faut pas oublier que notre théâtre étant municipal, il appartient à tous, et Monsieur Tout le Monde a des goûts très divers, qu'il faut contenter. La subvention, évidemment, est trop faible, pour un théâtre comme celui de Genève et les désirs du public. Mais telle qu'elle est, c'est déjà une grosse charge pour la Ville et crée à la direction l'obligation d'écouter les vœux des contribuables.

Un directeur ne peut pas ne pas se préoccuper de la question d'argent. Et l'on ne peut pas exiger de lui que, pour le plaisir de vivre au milieu de nous, il se lance tête baissée dans une aventure qui le conduira à la faillite. Il doit tenir compte des prétentions toujours plus draconiennes de MM. les éditeurs, des cachets à payer aux artistes, des frais très élevés de mise en scène. Car notre magasin de décors et accessoires est très pauvre.

J'ai recueilli sur cette question, tout dernièrement, à Paris et en Allemagne, des indications fort intéressantes de personnalités telles que MM. Carré, de l'Opéra-Comique, Klein, des théâtres royaux de Munich, Erler, créateur du Künstlertheater, etc. Il en résulte que, toutes proportions gardées, l'équilibre financier du Théâtre de Genève est en infériorité très réelle.

Je suis d'accord avec mon ami, M. Morax, pour soutenir que le théâtre doit être l'école du beau, mais c'est aussi un lieu de délassement, ne l'oublions pas.

Ce qu'il faut, pour arriver au but artistique que nous rêvons, c'est appuyer et soutenir toute initiative intéressante. Le directeur actuel de notre scène est un homme qui partage entièrement nos idées, qui aspire aussi à faire très bien, et voudrait pouvoir lui aussi nous donner du Gluck et du Mozart. Il a monté *Tristan et Isolde*, il va donner cette année *Siegfried*, il reprendra les *Armaillis*, mais ne lui demandons pas trop sans lui apporter quelque chose.

Ce sont toutes ces raisons qui ont décidé un groupe d'amis de notre Grand-Théâtre à fonder une société auxiliaire qui pourra, je l'espère, aider à ce résultat artistique.

Et puisque l'article de M. Morax prouve le désir de nos voisins du canton de Vaud de faire de la scène de Genève le théâtre de musique romand, qu'ils appuient cette nouvelle société. Et nous serons heureux d'entendre leurs désirs et de travailler avec eux au relèvement de notre art lyrique. »

Nous sommes heureux d'entendre M. G.-L. Arlaud, dont on sait l'intelligente initiative en matière de théâtre à Genève et ailleurs, se déclarer pleinement d'accord avec M. René Morax sur le fond de la question. Que lui, M. Arlaud, très au courant des difficultés inhérentes à toute entreprise théâtrale, à Genève surtout,