Zeitschrift: La musique en Suisse : organe de la Suisse française
Band: 3 (1903-1904)
Heft: 53

Artikel: De l'interprétation des œuvres de Chopin [à suivre]
Autor: Kleczynski, Jean
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1029795

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: 10.12.2025

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

Troisième Année N° 53 15 Avril 1904.

Abonnement Suisse: Un an. Fr. 6.—

LA MUSIQUE EN SUISSE

Abonnement Etranger: Un an. Fr. 7.—

ORGANE DE LA SUISSE FRANÇAISE

Paraissant le 1er et le 15 de chaque mois

RÉDACTEURS EN CHEF: E. JAQUES-DALCROZE et H. MARTEAU GENÈVE.

ÉDITEURS-ADMINISTRATEURS: SÄUBERLIN & PFEIFFER, IMPRIMEURS VEVEY

De l'interprétation des œuvres de Chopin.

Deux éléments combinés forment la personnalité de Chopin, la rêverie slave et la vivacité française. Trop de musiciens négligent ce dernier élément.

Que de pensionnaires jouant Chopin avec ce qu'on appelle du sentiment ne se doutent pas qu'il y a là un aliment fort et généreux qu'elles détériorent à plaisir. Ce sentiment soi-disant a les caractères suivants : 1o On exagère les rubato ; 2o on retourne pour ainsi dire la pensée en accentuant les notes qui doivent être faibles, et vice-versa ; 3o on frappe les accords de la main gauche un peu avant les notes correspondantes du chant. Chopin a sans doute des côtés négatifs mais qui servent de fond, pour ainsi dire, aux côtés positifs de son génie. Il s'est un peu éparpillé dans les salons parisiens ; il ne ne répondit pas peut-être à ce qu'on attendait de lui, sous le rapport d'œuvres plus considérables ; étant donnée la richesse de son talent, il nous a déçus un peu, nous aussi bien que Schumann. Mais, en revanche, mettant toute son âme en de petites choses, il les a finies et perfectionnées d'une manière admirable, et l'exécutant ne doit pas exagérer ses côtés faibles ; au contraire ; il doit les recouvrir comme d'un reflet des parties plus puissantes.

La base de la méthode d'enseignement de Chopin consistait dans un grand raffinement du toucher ; cela seul suffirait à la distinguer de toutes les autres. Tous, il est vrai, reconnaissent l'utilité d'un bon toucher, mais le gâtent souvent par l'abus d'exercices mal compris. Toute la personne de Chopin était pénétrée du sentiment du beau et de l'exquis ; il en est de même de ses œuvres admirables.

Beethoven et Liszt lui-même joués habilement, mais avec un toucher moins raffiné, peuvent encore plaire et ne pas perdre leur caractère ; tandis que Chopin, rendu d'une main mal habile ou trop lourde, n'est pas loin de la caricature, surtout dans la *Berceuse* ou les *nocturnes*. Bien que, dans les derniers temps de sa vie, il fût devenu, par suite de sa maladie, déjà trop sensible à toute note un peu dure, on ne saurait nier que cette préoccupation constante d'un toucher délicat ne fut le résultat d'une profonde conception de l'idéal digne des plus grands éloges, et plus rare à cette époque-là qu'elle n'est aujourd'hui.

Quant au style de l'œuvre de Chopin, il repose sur la simplicité et repousse toute affectation, et, par suite, des changements trop grands de mouvement. C'est une condition absolue pour l'exécution de tout Chopin, en général, et des œuvres de sa jeunesse, des concertos en particulier ; la richesse et la

variété des broderies pourraient amener quelque chose de précieux et d'affecté, si l'exécution n'en était aussi simple que la pensée.

Cette remarque, d'ailleurs, étant conforme en tous points à tout ce que nous savons du jeu de Chopin lui-même, nous permet en même temps d'estimer à leur juste valeur tous les détails de ses compositions si compliquées et qui ont néanmoins tant d'unité. Ainsi, par exemple, ces traits, ces arabesques si fréquents ne sont pas chez lui purs ornements et banale élégance, comme chez d'autres ; mais ce sont, pour ainsi dire, des dentelles transparentes au travers desquelles nous sourit l'idée principale, qui n'en gagne qu'un charme de plus. C'est ce qu'il ne faut pas oublier en les exécutant. Ces traits, ces gruppetti d'un certain nombre de notes, apparaissent le plus souvent alors que le même motif revient plusieurs fois ; d'abord simple et nu, il s'entoure ensuite de ces ornements, plus riches à chaque retour. Il faut donc rendre ce motif avec les mêmes nuances à peu près, quelle que soit sa forme.

Chopin différait, par cette manière de comprendre les arabesques et les traits entre parenthèses, de la mode du temps, qui consistait justement à s'arrêter sur ces parties et de leur donner de l'importance comme dan ses cadenzas des airs de l'école italienne. Chopin avait parfaitement raison. Dans le langage parlé, on ne prononce pas de la même voix la pensée principale et les phrases incidentes ; on laisse ces dernières dans l'ombre, et avec justice. Toute la théorie du style que Chopin enseignait à ses élèves reposait sur cette analogie de la musique et du langage, sur la nécessité de séparer les différentes phrases, de ponctuer et de nuancer la force de la voix et la vitesse de son émission. Nous ne disons-là aujourd'hui rien de bien nouveau, surtout depuis que Bülow a indiqué si bien la ponctuation musicale dans ses éditions ; depuis qu'aussi M. Lussy, dans son Traité de l'expression musicale, couronné à l'exposition de Vienne, a jeté une vive lumière sur cette question.

Si une phrase musicale se compose toujours à peu près de huit mesures, la fin de la 8e marquera en général la terminaison de la pensée, ce qu'en langage parlé ou écrit nous indiquerions par un « point » ; on doit s'y arrêter quelque peu et baisser la voix. Les divisions secondaires de cette phrase de huit mesures, revenant toutes les deux ou toutes les quatre mesures, demandant un arrêt plus court de la voix, en un mot des « virgules » ou des « point et virgule ». Ces arrêts sont d'une grande importance ; sans eux la musique devient une suite de sons sans aucune liaison, un chaos incompréhensible, comme le serait le langage sans l'observation de la ponctuation et des nuances de la voix.

De ces règles générales, Chopin passait à la conclusion suivante, à laquelle il attachait beaucoup d'importance : ne pas jouer par trop petites phrases, c'est-à-dire ne pas suspendre le mouvement et la voix sur de trop petits membres de la pensée, c'est-à-dire encore ne pas étendre trop la pensée, en ralentissant le mouvement, ce qui fatigue l'attention de l'auditeur qui en suit le développement. Si la pensée est courte comme dans un adagio, on peut à la rigueur, ralentir le mouvement, mais jamais quand elle se compose de plus de quatre mesures.

De plus, Chopin faisait remarquer avec raison, que toute note plus longue est aussi plus forte, la note de moindre durée demande aussi moins de force, tout comme les syllabes longues et brèves des vers rythmés. La note la plus élevée dans une mélodie, ou une note qui forme dissonance est aussi la plus forte.

Nous conseillons à tout amateur de prendre pour guide le livre de M. Lussy, et, d'après les règles qui y sont indiquées, de rechercher dans toute idée musicale la ponctuation, la note la plus importante de chaque membre de phrase, puis les endroits où la voix demande à être baissée. Ce travail sera d'autant plus agréable, qu'on le trouvera très facile et en même temps très utile à l'intelligence des œuvres des maîtres.

Chopin conseillait d'appuyer cette théorie

sur les règles du chant, de la perfectionner par l'audition de bons chanteurs.

Aujourd'hui la manière généralement adoptée pour indiquer les membres des phrases musicales est de leur superposer un arc de cercle, qui malheureusement signifie aussi le legato. Ce système pourrait être changé : on devrait marquer les divers membres de phrase par des virgules, des point et virgule, enfin par des points. Chopin faisait grande attention à ces arcs de cercle, qui ne sont pas cependant bien désignés dans la plupart de ses œuvres ; chaque fois que ce trait d'union se terminait il détachait la main après avoir laissé tomber le son ; c'est ce que nous faisons encore aujourd'hui (Lussy-Bülow).

(A suivre.)

LA FATALITÉ

Fatalité ! fatalité !... N'est-ce pas le mot qui retentit le plus souvent à nos oreilles dans cette vaste arène, où l'on se pousse, où l'on se presse, où l'on se consume en efforts pour atteindre un but idéal qui vous échappe, où l'on tombe en croyant s'élever, où l'on se relève quand des milliers de voix proclament votre chute, où l'on souffre bien plus que l'on ne jouit, où l'on regrette toujours d'avoir mis le pied, et d'où l'on ne voudrait jamais sortir ?

Fatalité ! cela dit tout, cela explique tout, mais ne serait-il pas nécessaire et possible d'expliquer la fatalité même ?

La fatalité dans les arts ne ressemble-t-elle pas beaucoup à ce qu'on appelle le malheur aux jeux d'adresse ?

Si vous me demandez mon avis, je vous dirai bien franchement qu'il faut y croire et ne pas y croire.

Certainement il y a une fatalité qui relègue dans les champs, dans les montagnes, dans les bois, une foule d'organisations admirables, qui les empêche de se produire, en les éloignant du terrain où elles auraient pu se développer. Comme l'a si bien dit Gray, le poète anglais. dans son *Cimetière de village :* « Les abîmes de l'Océan recèlent dans » leurs profondeurs inconnues beaucoup de » perles de la plus fine espèce ; beaucoup de » fleurs sont destinées à s'épanouir sans être » vues, à embaumer de leurs parfums les » solitudes. Ici repose peut-être quelque » Hampden rustique, dont le cœur intrépide » a lutté contre les petits tyrans de son vil- » lage, quelque Milton sans voix et sans » gloire !... Some mute inglorious Milton !... »

Sans aller si loin, dans nos villes, dans nos faubourgs, il y a encore une fatalité qui condamne à d'obscurs métiers des hommes que la nature avait faits de l'étoffe des grands artistes. Pour sortir de leur ombre et de leur poussière, il ne leur fallait qu'un hasard, et ce hasard leur a manqué. Si le père de Joseph Haydn n'eût pas joint à son état de charron, celui de sacristain de sa paroisse, qui sait comment Joseph Haydn et la musique se seraient rencontrés en ce monde ? Qui sait si au lieu d'entrer comme maître de chapelle chez le prince Esterhasy, Joseph Haydn n'eût pas un beau jour raccommodé l'essieu brisé de la voiture princière ?

Tous ces ténors qui ont des châteaux, toutes ces basses et tous ces barytons qui pourraient en avoir, où en seraient-ils aujourd'hui, si quelque amateur n'eût passé près de l'échoppe où ils maniaient avec plus ou moins d'adresse, soit le fil et l'aiguille, soit le fer à friser ?

Mais ce n'est pas de cette fatalité qu'il s'agit, ce n'est pas elle qu'on accuse à toute heure, par la raison bien simple que ceux qui en sont victimes ne se doutent pas du tort qu'elle leur fait. Les gens qui se plaignent, ce sont les artistes bornés dans leur course, arrêtés dans leurs espérances, et qui, ne sachant à quoi s'en prendre, demandent compte de leurs déceptions, de leurs disgrâces, à une puissance aveugle et capricieuse, qu'ils baptisent du nom de *fatalité*. Je le veux bien, j'y consens : reste à savoir seulement en quoi cette fatalité consiste et où elle réside.

Faut-il rappeler ce principe élémentaire de la science hydraulique ? L'eau regagne