

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 45 (2006)

Artikel: "Vivre, sentir, agir in tempo rubato" : ignacy Jan Paderewski au piano

Autor: Poniatowska, Irena

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858783>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.05.2025

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

« Vivre, sentir, agir *in tempo rubato* » :
Ignacy Jan Paderewski au piano

L'œuvre de Paderewski a souvent été examinée et jugée comme éclectique. Sur les plans de l'esthétique musicale, du style, de la poétique et des moyens d'expression artistique, Paderewski est considéré comme un épigone du romantisme. Mais à l'ère du postmodernisme, après une revalorisation tant de la problématique de la continuité que de la périodisation de l'histoire musicale, il faudrait tout simplement parler de l'esthétique qu'a professée Paderewski. On sait son rejet pour l'avant-garde et son langage novateur : ainsi Paderewski considérait Richard Strauss comme étant le dernier grand compositeur allemand, et ses goûts musicaux penchaient plutôt vers l'impressionnisme français. Les compositions pour piano de Karol Szymanowski étaient à son avis « trop cérébrales » (bien qu'il ait toujours loué les mélodies de ce compositeur) ; et même si certaines des pièces pour piano de son compatriote faisaient partie de son répertoire, il clamait ne pas savoir comment leur donner une interprétation juste. « Le vrai art, écrit Paderewski, doit être comme un ruisseau d'eau fraîche, assouvissant les désirs des hommes »¹. Dans la conception de Paderewski, l'art doit toujours servir l'homme. « Même le jeu du piano constitue une espèce de servitude »².

Paderewski faisait donc partie d'une génération artistique tournée vers le passé, descendante de la conception dixneuviémiste de l'artiste-concertiste. Mais est-ce uniquement les traits novateurs qui doivent compter dans la hiérarchie de valeurs esthétiques et culturelles ? Cette hiérarchie est remise en question, dès lors que l'on offre plus de place pour ce qui relève d'une culture nationale : dans le cas de Paderewski, le contexte historique polonais révèle une situation politique encline au renouement avec la tradition. Contexte qui non seulement aura influencé son œuvre en tant que compositeur, mais aussi sa personnalité artistique et même ses activités extra-musicales. Le présent essai a l'intention de revisiter l'œuvre

1 Ignacy Jan Paderewski, « Myśli, uwagi, refleksje » [Pensées, remarques, réflexions], *Muzyka*, 2 (1934), p. 49.

2 *Ibid.*, p. 50.

musical et l'art pianistique de Paderewski dans le contexte historique et le système de valeurs culturelles propre à la Pologne de son temps.

C'est un truisme de dire que la musique pour piano de Paderewski est intimement liée à l'instrument et aux caractéristiques de la technique du maître. Si Paderewski avait dans un premier temps songé à devenir compositeur, c'est après ses débuts parisiens de 1888 qu'il prit la décision de poursuivre une carrière concertiste, et cette activité a depuis dominé son activité, tout en influençant fortement ses œuvres pour piano.

Sans aucun doute, Paderewski fut parmi les tout derniers compositeurs-pianistes – ou pianistes-compositeurs – propres à l'ère romantique. Comme l'a justement relevé Ronald Stevenson, lui-même pianiste et compositeur redevable à cette grande tradition, un pianiste qui n'est pas compositeur joue, pourrait-on dire, « de l'extérieur » ; il veut s'approcher le plus possible du texte musical, alors qu'un pianiste-compositeur peut quant à lui jouer « de l'intérieur ». Il est en possession du plein savoir, il est conscient de ce que « la littéralité » du texte musical peut tuer l'art, alors qu'au contraire « l'esprit » de l'exécutant peut lui insuffler la vie. Entre ses mains, le texte ne devient qu'un point de départ. Afin de servir l'expression, il peut le modifier du point de vue rythmique et dynamique, ou même introduire de petites variantes mélodiques et harmoniques, à condition qu'il maintienne la structure et les intentions principales³. Le compositeur-interprète considère ces changements comme faisant partie de son processus créateur, dont l'essence est bien une incessante transformation.

Mais le compositeur-interprète a-t-il le droit de traiter ainsi tant ses propres œuvres que celles d'autres créateurs avec lesquels il s'identifie ? Le culte de l'historicisme et de la célébration du texte, qui dérive vers sa fétichisation, répugne à de telles pratiques, même s'il est avéré que l'attachement exclusif au texte finit par tuer l'art musical. Reste que la frontière entre le rapport créateur de l'exécutant face à l'interprétation de l'œuvre, et la liberté d'exécution, si ce n'est même la déformation du texte, est assez floue. Les pianistes de la génération romantique transgressaient souvent cette frontière. De là les différences majeures pour ce qui a été et qui est encore aujourd'hui l'appréciation du jeu de Paderewski. Jeu trop libre, selon les uns : en leur faveur, les témoignages sonores du maître révélant son usage du *tempo rubato*, et de manière plus générale sa liberté à l'égard des tempi et de l'agogique générale, notamment dans des passages présentant certaines difficultés techniques – et qui de fait révèlent ses faiblesses techniques.

3 Ronald Stevenson, *Le paradoxe Paderewski* (Morges : Société Paderewski ; Lincoln : Klavar Music Foundation of Great Britain, 1992), p. 5.

Mais on peut également apprécier le jeu de Paderewski en tant que « témoignage » historique. Ce qui revient à ne pas trop s'attarder sur ses limitations techniques, et surtout à ne pas établir des comparaisons avec des acquis contemporains en la matière ; passer outre sur ce qui pourrait s'apparenter aujourd'hui à un tempo chancelant et une dynamique des plus fluctuantes : il y a chez Paderewski une sorte de *rubato* « structurel », pratique alors courante dans le style d'exécution romantique. En conclusion d'un texte consacré au *tempo rubato*, Paderewski avait écrit que « l'émotion exclut la régularité. Le *tempo rubato* devient ainsi un auxiliaire indispensable, mais avec lui apparaît malheureusement le danger de l'exagération. Connaissance affirmée des différents styles, goût musical très sûr et bonne maîtrise de la dynamique du rythme devraient prémunir l'interprète contre tout abus. L'excès de liberté est souvent plus pernicieux que les rigueurs de la loi »⁴. Ce qui est expliqué ici, c'est justement ce *rubato* « structurel ». C'est aussi de cette manière chancelante que jouaient selon toute vraisemblance Franz Liszt et de nombreux virtuoses contemporains de Paderewski.

La compréhension qu'a Paderewski du *tempo rubato* était certes très large ; conçue à la manière d'une libération des rigueurs et rigidités du rythme. Paderewski considère que le *rubato* permet « [d'adoucir] l'acuité des traits, [d'arrondir] les angles et ceci sans les dénaturer ». Par ailleurs il permet aussi d'unir la structure et de constituer une manière d'accent pathétique⁵, à côté de l'accent rythmique. Mais on aura tort de lire entre les lignes une louange à l'arbitraire de l'artiste. Paderewski maîtrisait suffisamment les excès de l'expression romantique, tant dans son jeu pianistique que dans sa conception intellectuelle de l'interprétation, ce que révèle son texte sur le *rubato*. Bien que lui-même partisan d'un jeu expressif, ouvert à d'incessantes nuances de couleur et allant même jusqu'à introduire des changements dans la manière de commencer ou de terminer l'œuvre, Paderewski ne considérait nullement son propre jeu comme un exemple représentatif et négatif d'une interprétation outrée et affectée. C'est un fait que son style d'exécution, tel qu'il a été conservé dans ses enregistrements, est symptomatique d'un jeu romantique alors en vigueur à l'ère du romantisme tardif. Du vivant de Paderewski, d'autres artistes apparurent : notamment les Ferruccio Busoni, Josef Hofmann, Leopold Godowski, qui eux rejetèrent ce style d'interprétation, confirmant à quel point Paderewski demeure bien le dernier grand représentant de l'attitude

4 Je cite d'après « Le *tempo rubato* selon Paderewski » (trad. fr. par J. Davous, annotée par E. Dobrzyński), *L'interprétation de Chopin en France*, éd. D. Pistone (Paris : Honoré Champion, 1990), pp. 150-151.

5 *Ibid.*, pp. 143 et 148.

romantique. Non seulement son jeu pianistique en témoigne, mais également son métier de compositeur. A ce propos, il me semble que si nous avons admis ce que nous désignons comme des « styles » d'interprétation baroque ou classique (le pluriel de « styles » étant bien sûr à prendre au pied de la lettre) comme autant de « normes » pour les œuvres de ces répertoires, nous continuons à critiquer non sans sévérité tout ce qui relève de « l'interprétation romantique », chimère floue s'il en est ; laquelle est aussi, après tout, une catégorie historique. Sans doute est-ce parce que nous disposons aujourd'hui d'un accès sonore à de tels témoignages. Notre esprit critique possède ainsi un objet sur lequel il peut exercer sa sagacité, et sur ce plan, les enregistrements de Paderewski sont révélateurs. Nous ne pouvons *que supposer* le jeu des musiciens à des époques antérieures, nous ne pouvons que reconstruire des hypothèses de ce jeu sur la base de sources théoriques, d'informations sur la *performance practice*, voire de l'organologie. Au contraire le jeu de Paderewski se confronte quant à lui directement, de manière sonore, avec les exécutions actuelles. Du coup il n'en est que plus critiqué ; les interprétations d'aujourd'hui sont considérées comme « meilleures », dans un sens quasiment darwinien ; le langage de la critique musicale contemporaine n'hésite pas non plus à souligner à quel point tel interprète se rapproche « au plus près » des intentions du compositeur – mais n'est-ce pas là, d'ailleurs, un cliché hérité du romantisme ? Si nous nous fions à la théorie de Roman Ingarden sur le caractère *intentionnel* de l'œuvre musicale⁶, il nous faut alors admettre que chaque exécution qui constitue une « concrétisation » de la notation de l'œuvre en est aussi sa nouvelle projection, mais sans jamais être une projection *idéale*. L'œuvre musicale ne possède pas d'original sous la forme que nous connaissons des arts plastiques⁷. L'original et les copies d'un tableau constituent une catégorie tout à fait autre dans l'ontologie d'une œuvre d'art, que n'est l'inscription schématique de la musique et de ses interprétations. C'est pourquoi nous devons admettre que les interprétations de Paderewski ont des valeurs particulières et instructives non seulement par rapport à son temps et à l'esthétique dominante de son époque, mais également en relation avec une époque plus récente.

6 Roman Ingarden, « Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego w czasie historycznym » [Le problème d'identité de l'œuvre musicale dans le temps historique], *Studia z estetyki* [Etudes esthétiques], 3 vols (Varsovie : Prace Filozoficzne Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958), vol. ii, p. 295.

7 Cette problématique est au cœur de l'essai fondamental de Walter Benjamin : « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Ecrits français* (Paris : Gallimard, 1991).

On sait la stature exceptionnelle du personnage Paderewski, grand homme d'Etat et grand artiste. Bien des traits de son attitude romantique sont liés à son art d'orateur qui lui-même découlait d'un patriotisme particulièrement fervent. Qui plus est, Paderewski mariait son art avec une nature typiquement polonaise en grande partie déterminée par l'histoire de ce pays. C'est ainsi qu'à l'occasion de son discours prononcé pour le centenaire de la naissance de Chopin, Paderewski a pu dire : « Si c'est là une propriété de notre nature, au regard des autres nations moins choyées du sort que la nôtre, cette propriété ressemble fort à une infirmité et nous pouvons la nommer notre arythmie nationale. [...] Des grands hommes à qui la Providence confia le soin de révéler l'âme polonaise, aucun n'a su rendre cette arythmie avec plus de force que Chopin [...] C'est dans cette musique que notre nation, notre terre, la Pologne tout entière vit, sent, agit, *in tempo rubato* »⁸. Manière pour lui d'affirmer que l'examen de la structure musicale seule ne mène pas à la compréhension de l'essence de l'art.

En un certain sens, Paderewski transposait l'art oratoire en musique. Ses récitals étaient conçus comme des apparitions publiques à caractère social, politique et artistique. Car pour Paderewski, la musique *parle*. Ronald Stevenson a lui-même traité de ce phénomène du « parlé » propre à l'art pianistique de Paderewski en évoquant « une maîtrise totale du *parlando* »⁹.

Paderewski concevait son art pianistique comme une manière de préparer l'auditeur, lui parlant et faisant appel à ses sentiments, lui demandant de se mettre à l'écoute attentive de l'histoire de la Pologne, de ses droits à la liberté, de ses plus belles traditions ; ensuite il jouait les mazurkas, les polonaises de Chopin ... Il considérait Chopin comme poète, reconnu par le monde entier, dépositaire en exil du génie national – *genius patriae*¹⁰. Et on assistait, par conséquent, à une qualité de la perception tout autre, une capacité d'ouverture émotionnelle de l'auditeur à la musique. Musicalement, son jeu pianistique s'en ressentait nécessairement, en s'axant de manière primordiale sur tout ce qui permettait d'intensifier une tension discursive : effets théâtraux, utilisation dramatique du silence (augmentant souvent la durée des pauses).

On pourrait même tenter un parallèle entre le jeu de Paderewski et celui du pianiste polonais Krystian Zimerman, au sujet de l'enregistrement réalisé en 1988 par ce dernier de la Ballade op. 23 en sol mineur de Cho-

8 Ignacy Jan Paderewski, *Chopin* (Varsovie : Société des Bibliothécaires Polonais, 1991), pp. 29-30.

9 Ronald Stevenson, *Le paradoxe Paderewski*, p. 109.

10 Ignacy Jan Paderewski, *Chopin*, p. 33.

pin¹¹, et tout particulièrement pour sa manière de mener la narration en maintenant la suspension des pauses : ce qui a pour effet d'accentuer l'idée d'un discours fait de séquences successives, renforçant chez l'auditeur l'idée d'un sentiment d'attente sur « ce qui va suivre ». Il est indéniable que Zimerman se rattache lui aussi à cette tradition du pianiste en tant qu'orateur. On en a un exemple éloquent de ce style dans l'enregistrement par Paderewski de son Nocturne, et qui déjà révèle que contrairement aux interprètes d'aujourd'hui, Paderewski jouait d'une manière identique tant en studio que lorsque capté sur le vif d'un concert¹². En effet, cet enregistrement montre que l'interprète a rigoureusement transposé les effets caractéristiques de son jeu de concertiste – et cela en dépit de la technique d'enregistrement de l'époque, qui laisse entendre assez distinctement le bruit de l'aiguille dans certains longs silences. La rhétorique pianistique de Paderewski met l'accent sur l'énonciation de phrases musicales, articulées de telle manière que chaque note puisse être (idéalement) audible. Son jeu perlé était soutenu par la pédale changée à chaque note, ce qui permettait de renforcer le caractère chantant. Ce souci d'articulation se retrouve même dans les fioritures. Dans le cas des nocturnes de Chopin, nous pouvons même évoquer une sorte de diction idéale. Pour faire surgir des nuances d'expression, Paderewski utilisait de manière constante la pédale gauche, tandis que la pédale droite était sollicitée de manière très précise, presque note après note, de manière à mettre en relief chacune d'entre elles sans pour autant l'étouffer ni la fondre dans la « masse » sonore. Stevenson a décrit le « *cantabile* distinctif » de Paderewski (au sujet de son enregistrement de « *Warum* » des *Fantasiestücke* de Schumann¹³), mentionnant ses « caresses du clavier » ou encore son utilisation de deux pédales – la pédale gauche pour adoucir le son, celle de droite pour accentuer la profondeur sonore, de manière à ce que la mélodie puisse se déployer sur un « fond » et ne donne pas l'impression d'être attaquée trop fortement. Un autre procédé récurrent est l'anticipation de la basse, soit le *rubato* mélodique qui permet de renforcer la mélodie et de créer des résonances harmoniques pour en

11 CD Deutsche Grammophon 423090-2.

12 Ce nocturne a été enregistré sur des rouleaux Welte-Mignon (Dux 2001, Dux 0324/0325a ; collection de la Bibliothèque Nationale, Varsovie, et Musée des automates à musique, Seewen, Suisse).

13 On connaît deux enregistrements par Paderewski de « *Warum* » ; malheureusement Stevenson ne précise pas duquel il s'agit. Il peut s'agir soit de l'enregistrement réalisé le 1^{er} juillet 1912 pour la firme Gramophone (2-045500 ; cet enregistrement a été reporté sur 33t en 1961 (PN « Muza », XL 0157), soit à un enregistrement de date inconnue (réédité en 33t chez PN « Muza » et en CD chez GEMM 136, s.d.).

renforcer le *coloris*¹⁴. Il y a chez Paderewski un art inégalé de la cantilène, détaillée grâce aux césures de respiration, aux pauses créatrices de tension, au *rubato* soigneusement utilisé pour certaines notes mélodiquement ou harmoniquement importantes : autant de techniques d'exécution qui lui ont permis de se forger un style oratoire unique, à quoi il faut encore ajouter sa façon quelque peu théâtrale d'exécuter d'un seul geste et *arpeggiando* les accords. Par ailleurs son utilisation du *rubato* mélodique et l'absence de synchronisation entre les mains qui en découle était également devenu chez Paderewski une manière de jouer non seulement le répertoire romantique mais également celui de J. S. Bach, ce qui lui permettait de donner plus de relief au traitement contrapuntique.

L'exécution des accords *arpeggiando* trouve son origine dans le jeu du clavecin, afin d'éviter que sur cet instrument les accords plaqués sonnent trop brièvement : l'*arpeggiando* remplit l'espace sonore. Mais cette technique était également liée avec la technique d'improvisation au clavecin ; elle passa ensuite au piano, perdant certes son intention première de pallier à un défaut acoustique, pour devenir essentiellement un « effet », parfois utilisé à des fins dramatiques. C'est dans ce même registre que l'on trouve chez Paderewski l'usage du *glissando*, qu'on se gardera bien de traiter chez lui comme une charlatanerie de virtuose. *Rubato*, *arpeggiando*, jeu improvisé (ou sonnante comme tel), théâtralité ... Autant de traits caractéristiques du style romantique d'exécution, qui furent ensuite rejetés par Ferruccio Busoni, ce dernier ayant été désireux de restituer au jeu du pianiste sa modération, son caractère objectif : ce qui techniquement s'affirmait aussi par un jeu *non legato*. Tout au contraire, Paderewski présentait un jeu riche en nuances et en effets spectaculaires qui caractérisait d'une part la légèreté et la clarté typiques de l'école française, mais révélait d'autre part des spécificités de l'école russe (surtout d'Anton Rubinstein), avec les explosions dynamiques dans le registre grave et l'accentuation des contrastes, de même que par son phrasé souvent modelé sur celui de grands chanteurs. Précepte postulé dans les méthodes de piano du XIX^e siècle, notamment chez F. Kalkbrenner (*Méthode pour apprendre le piano-forte*, Paris, J. Meissonier Fils, 1830), chez F. Godefroid (*Ecole chantante du piano*, Paris, Heugel & Co., [1861]) et S. Thalberg (*L'art du chant appliqué au piano*, op. 70, Paris, Heugel & Co., [1853-1863]).

C'est essentiellement de son maître Teodor Leszetycki que Paderewski a appris ces procédés particuliers de jeu pianistique, de même que le toucher résultant en un son chaleureux et plein, la technique d'enfoncement des accords évitant le son frappé, la réalisation exacte du

14 Ronald Stevenson, *Le paradoxe Paderewski*, p. 12.

rythme, et ce malgré (ou plutôt à cause de) l'application quasi systématique, tant chez Leszetycki que chez Paderewski, d'un *rubato* mélodique. Paderewski louait les règles de Leszetycki en les désignant comme la « méthode des méthodes »¹⁵. Quant à Leszetycki, il voyait en Paderewski un grand talent essentiellement dans l'utilisation des pédales : point que Paderewski a évoqué dans ses *Mémoires* où il avoue à son maître que le piano est un instrument de percussion nécessitant une maîtrise approfondie de la pédalisation afin d'arriver à un effet de « rallongement des sons »¹⁶. On trouve à l'occasion de la tournée américaine de Paderewski en 1892 une opinion confirmant ce jeu dans le *Milwaukee Sentinel* du 18 février : « Son utilisation des pédales est libre et ininterrompue, elle crée des effets magnifiques. C'est à l'aide des pédales qu'il chante au piano, pleure sur le sort malheureux de son pays natal, de sa nation. Et ensuite explose la cavalerie polonaise qui demande à être reconnue ». Au 18 décembre 1899, le *Evening Post* remarqua en revanche que Paderewski, après avoir pris un accord, l'avait longuement soutenu par la pédale de telle manière qu'il semblait contenir toute l'échelle harmonique, puis l'avait lâché ensuite en laissant « quelques notes ayant une sonorité particulière d'orchestre ». Les critiques remarquèrent également dans le *North American* (15 décembre 1899) que Paderewski « change [...] en même temps les pédales *forte* et *piano* dans les passages *forte*, semble-t-il uniquement pour que quelqu'un accepte comme résultat l'harmonie confuse de l'œuvre »¹⁷.

Les infimes nuances sonores ne furent sans doute pas toujours appréciées à leur juste valeur. Leszetycki avait emmené Paderewski à un très haut niveau technique ; pour le reste, il s'agissait essentiellement du talent naturel mais aussi du caractère travailleur de Paderewski. Si la plupart des critiques ont loué son jeu comme étant porté aux sommets de la maestria, certains lui reprochaient toutefois une force de toucher trop grande, faisant entendre d'un côté « le fracas » du piano et de l'autre une

15 Voir Irena Poniatowska, « Oddziaływanie metody Teodora Leszetyckiego na pianistykę Ignacego Jana Paderewskiego » [L'influence de la méthode de Teodor Leszetycki sur la pianistique de Ignacy Jan Paderewski], *Historia i interpretacja muzyki* [l'Histoire et l'interprétation de la musique] (Cracovie : Musica Jagellonica, 2^e 1995) ; une version abrégée en français, « La formation de I. J. Paderewski en tant que pianiste » est publiée in *Chopin in the World*, 15 (2001), pp. 7-10.

16 Ignacy Jan Paderewski, *Pamiętniki* [Mémoires] éd. M. Lawton, 2 vols (Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972), vol. ii, pp. 167-168.

17 Les comptes rendus américains d'après Andrzej Piber, *Droga do sławy. Ignacy Jan Paderewski w latach 1860-1902* [Route vers la gloire. Ignacy Jan Paderewski dans les années 1860-1902] (Varsovie : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982), pp. 212, 379, 377.

douceur excessive du phrasé, et même un caractère trop sentimental¹⁸. Les opinions étaient souvent controversées, mais elles témoignent aussi pour la plupart du fait que déjà de son vivant Paderewski était devenu un pianiste légendaire.

La musique pour piano de Paderewski exprime également son attitude romantique. Et même à ne prendre en considération que des questions formelles (par exemple son utilisation de la variation, de la forme sonate), voire des questions d'écriture et d'autres relatives à ce qui concerne « l'expression » de ses œuvres, que nous évoquons celles de la première période ou de la dernière, nous retrouvons ces mêmes liens le rattachant aux tendances propres au début du romantisme et encore décelables dans le romantisme tardif. Le souci principal de Paderewski résidait avant tout dans la maîtrise, et ce de la manière la plus parfaite possible, du métier de compositeur : car primait avant tout chez lui la nécessité d'exprimer ses idées et ses sentiments. Ce que Paderewski a dévoilé dans son art pianistique, il l'a transposé dans sa musique pour piano : virtuosité, vocalisation de la structure (ce qu'on appelle « chanter » au piano), l'atmosphère du *scherzo* romantique avec un brin d'ironie, du pastiche ou de la stylisation, de même qu'une inclination marquée pour les petites formes ou miniatures. Toutefois l'autre versant est lui aussi présent chez Paderewski, qui n'en délaisse pas pour autant la grande forme, souvent cyclique, et un certain style monumental pour ce qui est de la sonorité (*grandioso*), couplé avec une théâtralisation du geste mettant en valeur un style improvisé et marquant les contrastes de l'écriture, du tempo et de la dynamique.

Au XIX^e siècle, la virtuosité était une exigence artistique et même sociale, conçue comme un moyen servant à l'acquisition d'une expressivité accrue¹⁹. C'est par le biais de la virtuosité *transcendante* qu'un concert

18 Dans *Echo muzyczne, teatralne i artystyczne* du 21 janvier 1899 on écrivait sur l'interprétation de la Rhapsodie hongroise n° 2 de Liszt par Paderewski : « Avec une verve inégalée, on aurait dit que tout l'orchestre tonnait, en amplifiant le ton jusqu'à une explosion de la percussion, jusqu'aux fins fonds du piano, c'est-à-dire au-delà des frontières du son ». En revanche dans le *Herald* du 27 décembre 1899, Paderewski est blâmé pour son « sentimentalisme maladif », son « fracas », son « toucher trop fort ».

19 Ces dernières années, la virtuosité romantique (et essentiellement dans l'optique lisztienne, à laquelle se rattache également Paderewski) a été reconsidérée dans une optique axée sur ses implications sociales et culturelles. Voir notamment Richard Leppert, « Cultural Contradiction, Idolatry, and the Piano Virtuoso : Franz Liszt », *Piano Roles : Three Centuries of Life with the Piano*, éd. J. Parakilas (New Haven : Yale University Press, 1999), pp. 252-281 ; Lawrence Kramer, « Franz Liszt and the Virtuoso Public Sphere : Sight and Sound in the Rise of Mass Entertainment », *Musical Meaning. Toward a Critical History* (Berkeley : University of California Press, 2002), chapitre 4 ; Dana Gooley, *The Virtuoso Liszt* (Cambridge : Cambridge University Press, 2004).

atteignait le plus haut rang dans la vie sociale et musicale. Mais lorsqu'elle servait uniquement de parade, elle était dès lors perçue sous un jour entièrement négatif et considérée comme une dégradation de l'art pianistique ; son impact sur la composition d'une œuvre était jugé comme néfaste : une œuvre virtuose, et qui ne serait que cela, ne pouvait être artistiquement parlant qu'une « marche à vide ». Paderewski envisageait la virtuosité, tant dans l'exécution que dans la composition, comme étant essentiellement un « moyen d'expression » : reste que ce moyen est bien difficile à cerner. Certes, il ne se montrait jamais lors des concerts-exhibitions où se produisaient des « équilibristes » musiciens, instrumentistes ou chanteurs, ce qui constituait une norme encore à la fin du XIX^e siècle. Sa conception du concert l'incitait à ne donner que des récitals solistes, parfois agrémentés de conférences patriotiques. Quant à la virtuosité pianistique dont ses œuvres font étalage, comme par exemple les Variations en mi bémol mineur (1903), dont nous allons encore parler, elle était motivée pour des raisons dramaturgiques, et ce à des moments structurels stratégiques.

L'art de la cantilène pianistique tel que pratiqué par Paderewski ne constitue pas une transposition littérale des modèles de Chopin ou de Liszt. La ligne mélodique est caractéristique de Paderewski, ce que nous pouvons voir dans son Nocturne en si bémol majeur de 1891 : parfois élimine-t-il la distinction entre la ligne de la basse, composée de passages largement arpégés, et la ligne mélodique *cantabile*. Ainsi la cantilène est issue de l'interaction des deux mains et de leurs registres respectifs : la texture en résultant est un contrepoint de couches sonores (exemple 1). Ce sont les cantilènes de *Chant d'amour* en sol majeur (n° 2 de l'*Album de Mai. Scènes romantiques* op. 10, avant 1884) et de l'*Andantino grazioso* en si majeur (n° 2 de l'*Album Tatrzańskie* op. 12, 1883) qui se rapprochent le plus du modèle romantique.

Andantino con moto
grazioso

Tea * Tea * Tea * Tea * Tea * Tea * Tea * Tea *

Exemple 1 : Jan Ignacy Paderewski, Nocturne en si bémol majeur, 1891

L'art de la cantilène pianistique est essentiellement lié avec les petites formes, ou miniatures. Paderewski a composé divers genres de miniature : *Légende*, *Elégie*, *Moment musical*, *Nocturne*, *Intermezzo*, *Mélodie*, *Impromptu*, *Valse mélancolique*, *Valse mignonne*, *Caprice-valse*, *Thème varié*, *Scherzino*, *Humoresque de concert*, *Burlesque*, et même *andantino-mistico*, *mélancolique*, *grazioso*, *molto espressivo*, *Barcarolle*. Sans compter les œuvres avec des titres programmatiques : *Album de mai*. *Scènes romantiques* ... A ce registre s'ajoutent encore ses danses polonaises. L'aspect national n'est pas négligeable non plus : ainsi des mazurkas, polonaises cracoviennes et autres *kujaniak* dans son Concerto en la mineur (1882-1889). Le compositeur a également tenté de styliser le caractère folklorique, par exemple dans le *Krakowiak fantastyczny* [Cracovienne fantastique] (1886), en style héroïque et virtuose, ou encore dans la Polonaise en si majeur (1884), ainsi que dans la *Fantaisie Polonaise* (1891-1893) et *Tatra Album* (1884). Le traitement folklorique de Paderewski ne vise pas à apporter des éléments nouveaux, que ce soit dans la mélodie, le

rythme et l'harmonie. Sa démarche n'est pas similaire à celle de Szymanowski, qui lui cherchait à exploiter la facette authentique des mélodies folkloriques et les transformant et les intégrant, après un processus de modification du matériau, à son propre langage musical. Chez Paderewski, le renouement avec un matériau folklorique n'apporte qu'une touche nationale. Paderewski reste ainsi dans une tradition de l'art de la cantilène et de la virtuosité purement romantique, ce qui l'assimile, à la fin du XIX^e siècle, aux figures de Grieg et de Saint-Saëns.

On trouve également chez Paderewski un intérêt marqué pour la musique du passé : d'où son attrait pour des formes telles que les danses baroques, comme la sarabande, le menuet (dans la veine de Mozart), le capriccio (*Caprice* en sol majeur de l'op. 14) dans le style de Scarlatti, la *Toccata* op. 15 (1886-1887), mais également pour des formes classiques, comme la variation et la sonate. Les différents cycles de variations composés par Paderewski témoignent d'une évolution de son style. Si les Variations op. 11 (1884) et 16 (1885-1896) se caractérisent par certains traits classiques et restent dans leur écriture liées au premier romantisme²⁰, les Variations en mi bémol mineur op. 23 (1903) ainsi que la Sonate en mi bémol mineur op. 21 (1903) font appel à des moyens relevant du romantisme tardif²¹. Chybiński a remarqué qu'« hors les variations de Melcer et de Szymanowski, les ouvrages analogues de Paderewski constituent le document le plus cher de l'art de la variation dans la musique polonaise, et ce depuis l'époque de Chopin »²². Le romantisme tardif, voire le conservatisme qui caractérise Paderewski, peut être comparé, comme l'a souligné J. Paja-Stach, avec celui d'Albéniz, de Grieg, ou de Rachmaninov²³. Au même titre que d'autres compositeurs à cheval entre les XIX^e et XX^e siècles, Paderewski fait dériver ses moyens techniques de Beethoven, Chopin, Liszt, voire même de Brahms, pour ce qui est de relier le processus thématique à la technique de variation et à la fugue.

Il est possible de suivre dans l'œuvre de Paderewski toutes les catégories propres à l'attitude romantique pour ce qui est de la forme dans ses Variations en mi bémol mineur op. 23, qui se terminent par une fugue — on pense bien sûr aux *Variations sur un thème de Haendel* op. 24, de Johannes

20 Voir Jadwiga Kornelia Paja-Stach, « Wariacje fortepianowe Paderewskiego » [Les variations pour piano de Paderewski], *Warsztat kompozytorski, wykonawstwo, koncepcje polityczne Ignacego Jana Paderewskiego* [Le métier de compositeur, l'art d'exécution, les conceptions politiques de Ignacy Jan Paderewski] (Cracovie : Musica Jagellonica, 1991).

21 Adolf Chybiński, « Ignacy Jan Paderewski jako kompozytor utworów fortepianowych » [Ignacy Jan Paderewski en tant que compositeur des œuvres pour piano], *Przegląd Muzyczny*, 20 (1910), pp. 3-10.

22 *Idem.*

23 Jadwiga Kornelia Paja-Stach, « Wariacje fortepianowe Paderewskiego », pp. 191-192.

Brahms. Les variations op. 23 de Paderewski montrent que les idées du compositeur ne se proposaient pas simplement d'imiter des solutions déjà éprouvées. Tout d'abord, il faut signaler que les variations IV, VII, XV, XVIII et XIX sont conçues comme des études, et bien d'autres variations conservent également ce caractère d'étude, ou plutôt d'*étude de genre*. Il s'agit de variations de type *scherzo*, *grandioso* ou lyrique, chacune centrée sur une spécificité technique : jeu ailé dans la variation XVIII, passages déferlant sur toute l'étendue du clavier de la variation XIX, doubles notes (de la seconde à l'octave) de la variation V, jeu perlé de la variation IV, technique de doubles tierces de la variation VII, passages en octaves et technique sévère du canon dans la variation XX (exemple 2).

Var. XVIII
Vivace

571

f

Var. XIX
Un poco meno mosso ma molto agitato

619

sempre staccato

mp

Var. V
Vivace ma non troppo

121

marcato

Var. IV
Animato

97

mp

Var. VII
Un poco animato

197

pp vaporoso

Var. XX
Allegro con fuoco

668

sempre feroce

f

Exemple 2 : Jan Ignacy Paderewski, Variations en mi bémol mineur, op. 23

Le caractère de *scherzo* se retrouve quant à lui dans l'*allegro scherzoso* des variations XI et XVII (exemple 3).

Var. XI
Allegro scherzoso

317

leggieramente

rit.

Var. XVII
Allegro ma non troppo

547

p sempre legato

con pedale

Exemple 3 : Jan Ignacy Paderewski, Variations en mi bémol mineur, op. 23

Le style monumental requérant une sonorité pleine, est déjà invoqué dans le thème même des variations : il est également requis pour la variation X,

avec ses empilements d'accords, et dans la variation XIII qui superpose octaves et accords (exemple 4).

Var. X
Grandioso

281

ff

285

289

Var. XIII
Agitato

397

pp

p

Exemple 4 : Jan Ignacy Paderewski, Variations en mi bémol mineur, op. 23

Un style théâtral, *con passione*, est invoqué dans la variation XVI avec le recours à l'*arpeggiando*, au trémolo, que ce soit sur une note isolée ou sur un accord (exemple 5).

Var. XVI
Moderato

523

f *con passione*

m.d. *m.d.* *m.s.* *m.d.*

sempre marcare il tema

Exemple 5 : Jan Ignacy Paderewski, Variations en mi bémol mineur, op. 23

En revanche l'op. 23 n'accorde guère de place au style *cantabile* de la cantilène pianistique, à l'exception de la variation IX. Et encore s'agit-il d'une cantilène bien spécifique, dans un registre grave et *misterioso* (exemple 6).

Var. IX
Meno mosso

257

legato

p misterioso

legato

260

cre - - scen -

Exemple 6 : Jan Ignacy Paderewski, Variations en mi bémol mineur, op. 23

Au-delà de la technique virtuose de l'op. 23, Paderewski fait également appel à l'écriture polyphonique : la virtuosité intellectuelle vient répondre à la virtuosité digitale. La fugue à quatre voix cumule le thème des variations avec celui, nouveau, de la fugue. Il s'agit là de la page contrapuntique la plus élaborée de toute l'œuvre de Paderewski. La fugue de la Sonate en mi bémol mineur op. 21 (1903) est en réalité une fugue à deux voix dont chacune est doublée afin de magnifier la plénitude sonore.

Paderewski tenait lui-même en très haute estime son cycle de Variations op. 23, qu'il considérait d'ailleurs comme étant sa meilleure œuvre pour

piano. Après une première critique de 1907, A. Chybiński avouait en 1910 que le talent de Paderewski atteignait dans cette œuvre son sommet le plus élevé, relevant sa fugue, « monumentale et particulièrement belle »²⁴.

Aux côtés de l'op. 23, la Sonate op. 21 mérite elle aussi d'être placée au sommet de l'œuvre pour piano de Paderewski. Dans l'article cité plus haut, Chybiński avouait que « l'ensemble de cette œuvre est traversé par un trait caractéristique individuel, une marque de maturité qui constitue pour ainsi dire la silhouette artistique de Paderewski ». Il est aisé de rattacher la virtuosité technique et la palette de coloris de cette Sonate avec le jeu pianistique de son compositeur.

L'enchaînement entre le deuxième mouvement et le final est unifié par un *attaca*. Le premier mouvement est essentiellement axé sur un travail de transformation thématique, et il convient de souligner les expérimentations harmoniques auxquelles se livre Paderewski, notamment dans la coda où des accords augmentés à la fois montent et descendent par paliers chromatiques sur toute l'étendue du clavier (exemple 7) – un point d'ailleurs commenté par A. Jarzębska²⁵.

C'est un fait que la pratique du métier de compositeur de Paderewski le situe dans le sillage du romantisme tardif, ce qui explique l'image « conservatrice » qu'il aura essentiellement gardé pour la postérité. Il reste cependant un cas unique par sa manière d'avoir cherché à lier l'art oratoire et la musique, les mettant au service de la culture et de la cause nationales, et cet art oratoire influençant la musique elle-même et son exécution. Cette conception grandiose et oratoire, il l'a également appliquée aux ouvrages de son compatriote de génie, de manière à en faire un champion de la cause nationale polonaise : « Chopin a tout embelli et ennobli. Dans les profondeurs de la terre polonaise, il a découvert des pierreries dont il nous fait un trésor. [...] De la douce, radieuse et aérienne berceuse, à ces deux sonates terribles et puissantes qui semblent taillées dans un métal héroïque, il parcourt toute l'échelle de sa vie et de la vie de sa nation »²⁶.

24 Adolf Chybiński, « Ignacy Jan Paderewski jako kompozytor utworów fortepianowych », pp. 3-10.

25 Alicja Jarzębska, Wstęp [Introduction], *Ignacy Jan Paderewski. Dzieła wszystkie* [I. J. Paderewski. Œuvres complètes], 8 vols parus (Cracovie : Musica Jagellonica, 1997-), vol. iii, p. 10.

26 Ignacy Jan Paderewski, *Chopin*, pp. 32-33.

480 *un poco stringendo*

486 *ff*

Exemple 7 : Jan Ignacy Paderewski, Sonate en mi bémol mineur op. 21, première partie

Sur bien des plans, Paderewski s'est vu être le continuateur de ce que Chopin ne pouvait que rêver, lui qui en 1848 écrivait : « mais à la fin de tout cela il y a la Pologne »²⁷. Paderewski, par la force des liens qu'il a su créer entre son propre art de musicien et son activité publique, a mené la Pologne vers la renaissance et la liberté, en prônant une conception élargie de l'art musical, et dont on peut dire qu'il la mettait au rang des sciences humaines : « Je considère la musique comme un lierre, comme un liseron qui fleurit abondamment, qui grimpe, qui s'élève haut vers le ciel uniquement quand il possède un appui fort et droit – le savoir, la connaissance. Sans cette appui l'art est comme ce liseron sans tige – il ne sait que ramper par terre »²⁸. C'est cette plénitude d'un art musical élargi à un art social et humaniste qui a constitué le fondement même du succès de Paderewski.

Traduit du polonais par Maria Poniatowska-Bylina

27 *Korespondencja Fryderyka Chopina* [Correspondance de Frédéric Chopin], éd. B. E. Sydow, 2 vols (Varsovie : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955), vol. ii, p. 239 (lettre de Chopin à Julian Fontana, 4 avril 1848).

28 Extrait d'une lettre de Paderewski à Helena Górska, écrite lors d'un passage à Berlin en 1882. Cité d'après Małgorzata Perkowski-Waszek, « Geneza i historia utworów I.J. Paderewskiego w świetle nieznanych źródeł » [La genèse et l'histoire des œuvres de I. J. Paderewski à travers des sources inédites], thèse de doctorat, Université Jagellonne, Cracovie, 2000.