

L'archet [fin]

Autor(en): **Marteau, Henri**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **2 (1902-1903)**

Heft 31

PDF erstellt am: **26.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1029900>

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.

sentations. Les ouvrages déjà entendus ou annoncés, *Orphée*, *Iphigénie*, *l'Étranger*, la nouvelle œuvre de M. Vincent d'Indy, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *l'Or du Rhin*, témoignent assurément d'un esprit artistique dont il faut se réjouir et auquel nous n'étions pas habitués.

A. SAVARD.



L'ARCHET

(Fin)

La signification esthétique du coup d'archet.

En fait, les différents coups d'archet représentent la ponctuation de la phrase musicale. Ils sont au violon ce que les indications relatives à la respiration sont au chant. Toutefois la respiration étant beaucoup plus longue qu'un coup d'archet, il a fallu inscrire des liaisons dont le but unique est d'indiquer sur quelles notes il faut *tirer* et *pousser* l'archet, pour employer les deux termes techniques. Ces liaisons n'ont rien de commun avec la ponctuation musicale. De là, trois grosses difficultés : 1° Trouver l'endroit où la respiration est une nécessité. 2° Eviter quand il n'y a pas lieu, de donner l'impression d'une respiration par le seul fait du changement de coup d'archet. Et enfin 3° éviter de ne pas donner de respiration du tout.

Point n'est besoin de dire combien la mobilité inouïe de l'archet et en même temps la possibilité de changer de coup d'archet sans que l'ouïe en soit frappée, donne au violon une énorme supériorité sur le chant. D'une part, alors que la voix la plus légère a des difficultés considérables pour exécuter des traits de virtuosité d'une certaine longueur, le violon, lui, a plus d'une manière de rendre un trait intéressant, depuis les staccati « volants » et « à la corde », jusqu'aux « spiccati », dont le caractère se modifie au moindre changement de mouvement. D'autre part, la possibilité de jouer une phrase de longue haleine sans donner l'impression de la respiration, peut en certains cas en augmenter la puissance d'émotion jusqu'à un degré souvent ignoré des meilleurs chanteurs.

Il résulte de ceci que les violonistes ont tou-

jours intérêt à écouter un chanteur avec attention et vice-versa. Ce fut aussi l'avis de Jean de Reszké et d'Adelina Patti avec lesquels j'eus de longues conversations à ce sujet. Patti m'avoua que les meilleures leçons qu'elle prit furent celles dont elle profita en écoutant son frère, jeune violoniste d'un talent considérable, mais que la mort enleva poitrinaire à vingt ans. Il en est de même de M^{me} Amélie Joachim, femme du grand violoniste. Son mari fut certainement son professeur, et je me rappelle l'impression profonde qu'elle me produisit, ainsi qu'à tout l'auditoire, un soir à Berlin, où elle donna un concert consacré à des *lieder* de Schubert, Schumann et Brahms. Quelle merveilleuse leçon de style et d'interprétation classique elle donna à tous, en cette soirée inoubliable?

Souvent il est embarrassant de trouver la véritable interprétation à donner à une phrase; aussi dans ce cas a-t-on toujours intérêt à se la chanter à soi-même; on trouve alors aisément la ponctuation juste.

Les auteurs anciens indiquaient parfois très sommairement les changements de coups d'archet, et, d'une manière générale, ce qui accompagne les notes. Si nous examinons de près les œuvres que J.-S. Bach (1) a léguées aux violonistes, nous remarquons en premier lieu *l'absence complète* de « staccati » ou de « spiccati ». C'est déjà une indication précise pour l'interprétation générale. La plupart des morceaux ne contiennent *aucune* nuance ni aucune remarque telles que « rall » et « leggiero », etc. Dans les quelques coups d'archets très peu nombreux, quelques-uns sont relatifs au phrasé, d'autres n'ont trait qu'aux changements de coups d'archet proprement dits. C'est à l'artiste de démêler les uns des autres. Ceci montre suffisamment combien l'interprétation de Bach nécessite de connaissances musicales et combien dans ces œuvres immortelles, étant données les difficultés techniques de la main gauche

(1) Ces remarques ne peuvent être faites que sur l'édition de la « Bach-Gesellschaft ». On sait que cette Société s'est donné le but d'éditer scrupuleusement et d'après les manuscrits originaux les œuvres entières de Bach, chez les éditeurs Breitkopf et Hartel à Leipzig. Toutes les autres éditions contiennent des inexactitudes

que l'on est arrivé à écrire et à exécuter de nos jours, l'archet et la main droite ont plus d'importance que la main gauche.

Dans les morceaux lents, Bach a souvent de longues liaisons, presque impossibles à exécuter, d'ailleurs elles ne sont visiblement faites que pour servir de guides à l'interprétation et pour indiquer d'une manière générale que certains passages doivent être liés, sans autres détails. A coup sûr, on ne peut être moins rigoureux à leur égard qu'à celui des liaisons que l'on trouve dans les morceaux rapides. La vitesse même force l'auditeur à entendre le passage du « lié » au « détaché »; ne pas se conformer ici scrupuleusement au texte devient un manque de goût très grave.



Voici cinq notes par exemple qui peuvent être exécutées de vingt manières différentes et chacune a un caractère différent. Les doigts de la main gauche les font toujours de la même façon, l'archet seul *donne l'accent*. Léonard avait donc raison de dire que la main gauche est l'ouvrier, la main droite l'artiste.

Chez Beethoven, on trouve relativement aussi peu de coups d'archet que chez Bach. Les temps ont marché cependant, et déjà les auteurs, Beethoven tout le premier, se rendent compte qu'il faut faciliter l'exécution aux interprètes en l'entourant de toutes les indications nécessaires pour la rendre aussi conforme que possible à leur volonté.

Le Concerto de Beethoven pour violon n'a que juste les liaisons nécessaires pour que tout ne soit pas « détaché ». Beaucoup de traits qui sont posés sur la trame symphonique ainsi qu'une dentelle sur une étoffe, ne pourraient en aucun cas s'exécuter en « détaché » malgré le manque total de liaisons. Il va sans dire qu'une quantité d'éditions furent le résultat de cette pénurie d'indications très gênante pour les élèves, chez lesquels le goût n'est pas suffisamment développé pour qu'ils complètent avec sûreté les intentions de l'auteur. Presque toutes ces éditions sont des plus médiocres. Beaucoup de violonistes, à commencer par Ferdinand

David, absolument dénués de scrupules artistiques et du moindre respect devant le texte original, ont élagué et ajouté de leur propre chef avec une désinvolture stupéfiante. C'est ainsi que des faux textes créent de fausses traditions et qu'il est alors difficile de rebrousser chemin vers les pures sources de la vérité.

Je disais un peu plus haut que les temps ont marché, et pourtant je ne puis m'empêcher de remarquer l'impuissance des indications que donnent habituellement les compositeurs et qui si elles étaient prises à la lettre feraient souvent de leurs œuvres des caricatures bizarres. Heureusement qu'il y a le sentiment musical de l'exécutant qui vient souvent remettre les choses en place. Chez Brahms, par exemple, les indications : Allegro, Moderato, Vivace ont une toute autre signification que chez Mendelssohn. De là des interprétations à côté de la vérité, des mouvements presque doubles dans certains morceaux de Brahms. Combien d'auditeurs n'ont-ils pas eu leur jugement entièrement faussé sur ce maître, principalement en France ? C'est qu'il est, en effet, inimaginable ce qu'une mauvaise interprétation bien exécutée, — ceci n'est point un paradoxe, — peut nuire à l'effet véritable d'une œuvre. Aussi la plupart des compositeurs n'ont-ils pas souvent l'occasion d'obtenir une interprétation s'approchant même de loin de ce qu'ils avaient rêvé. Ils entendent souvent leur œuvre absolument différente de ce qu'ils avaient imaginé et pourtant si on voulait leur demander en quoi ils ne sont pas satisfaits ils répondraient neuf fois sur dix qu'ils n'en savent rien ou bien ils diraient ce que me dit un jour Th. Dubois auquel j'avais présenté un devoir de contrepoint fort correct d'écriture, mais musicalement insipide : « Ce n'est pas mal, c'est même bien, mais... (après un temps d'arrêt) cela n'a pas le sens commun ! »

Rubinstein qui, s'il eut des triomphes comme virtuose, eut aussi les plus amères déceptions comme compositeur, jouait dans je ne sais quelle ville d'Europe ou d'Amérique. Après le concert et parlant d'une des sonates de Beethoven entendue dans le courant du concert, un amateur lui dit dans une explosion d'enthousiasme : « Oh ! maître, comme Beethoven aurait été heureux s'il vous avait entendu ce soir. » —

Et Rubinstein, un instant attristé et songeur, répondit lentement : « Je ne crois pas... »

Certains compositeurs prennent ces désaccords entre le rêve de la création et la réalité de l'interprétation avec beaucoup de philosophie, tel par exemple notre ami Jaques-Dalcroze. Il manque souvent des indications dans ses œuvres, ou bien lorsqu'il y en a, ce ne sont pas toujours celles qu'il voudrait.

D'autres, tel par exemple un autre ami, Joseph Lauber, prennent les choses en rageant et ne peuvent se résoudre à entendre leurs œuvres autrement interprétées qu'ils ne les imaginent. Chaque note devient l'objet d'une discussion, les moindres nuances ignorées blessent profondément le pauvre compositeur. Et pourtant sa complaisance est extrême, car au bout de vingt répétitions, il déclarera être prêt à répéter vingt fois encore avec le même plaisir...

Sinding, avec lequel je discutais un jour ces questions de ponctuation musicale, finit par me dire avec violence : « Au diable ! toutes les indications, je ne veux plus en mettre aucune, car ceux qui ont un bon sentiment musical joueront toujours bien mes œuvres et ceux qui n'ont aucun sentiment musical, ou qui en ont un mauvais, ne les joueront jamais bien, même avec vingt fois plus d'indications que j'en écris d'habitude.... »

Il y avait beaucoup de vérité dans ces paroles.

Quoi qu'il en soit, les classiques restent la grande difficulté pour l'interprète. Bach et Beethoven, ces deux génies représentent non seulement le summum de difficultés pour l'interprétation, ce qu'on est convenu d'appeler le style, mais encore et par une coïncidence fort naturelle, c'est dans leurs œuvres qu'il est fait les plus grandes prétentions au savoir particulier de l'art de l'archet chez le violoniste. Celui qui joue bien Bach et Beethoven peut tout exécuter avec facilité. C'est dans l'archet que s'affirme la personnalité du vrai artiste. On n'apprend pas à tenir son archet, de même qu'on n'apprend pas à avoir du style. Il y a des principes généraux, je les ai exposés avec autant de brièveté que possible, le reste est uniquement affaire d'intelligence, de nature, d'obser-

vation et de patience qui ne doit jamais se lasser !

Cherchez, et vous trouverez !

Votre son vous déplaît-il, vous semble-t-il maigre, sans charme, n'accusez pas votre violon, vos cordes, votre archet. Cherchez en vous-même, corrigez votre tenue d'archet, surveillez-vous incessamment et le résultat n'est pas douteux, vous ferez votre son comme vous le voudrez, car l'on peut dire d'après le fameux dicton : « Le style, c'est l'homme ; le son, c'est le violoniste. »

Henri MARTEAU



LA MUSIQUE A GENÈVE



On ne pourra pas accuser les programmes de nos concerts d'abonnement de pécher par manque d'éclectisme et de diversité. C'est même là leur principale qualité. Nous sommes promenés à chaque soirée nouvelle, d'un bout à l'autre de l'Europe musicale, lorsque encore on ne nous fait pas franchir l'Océan... en pensées toujours, bien entendu ; et ces voyages dans l'espace se compliquent encore, comme de juste, de voyages dans le temps, ce qui nous fait toucher parfois à des rivages et à des époques inattendus. C'est un essoufflement perpétuel que nous procure la compagnie de cet imaginaire Juif errant musical, et l'on aspirerait parfois à un peu de repos, à un instant d'abandon dans un paysage paisible où des sœurs évolueraient doucement en se tenant la main. Je ne sais si l'heure de ce repos viendra, et si notre comité comprendra enfin que des idées bien ordonnées et bien classées sont préférables en art à ce pêle-mêle chaotique dont nos programmes nous fournissent l'exemple deux fois par mois. Je me permettrai cependant de conseiller au comité de se méfier de ses trop vertigineux emballements qui, je le crains, pourraient un jour l'entraîner à l'excès contraire et nous faire donner deux fois la même symphonie dans une seule soirée. Il y a tant de choses qui, ironie un jour, deviennent réalité le lendemain !

Je disais donc qu'au cours de ces pérégrinations musicales, nous abordions parfois à des rivages inconnus. Ce fut bien le cas pour cette *Symphonie sérieuse* de Franz Bervald, dirigée