

De l'interprétation des œuvres de Chopin [à suivre]

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

Objekttyp: **Article**

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

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

Heft 53

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1029795>

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.

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 1^{er} et le 15 de chaque mois

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

ÉDITEURS-ADMINISTRATEURS :
S'ÄUBERLIN & 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 : 1^o On exagère les rubato ; 2^o on retourne pour ainsi dire la pensée en accentuant les notes qui doivent être faibles, et vice-versa ; 3^o 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 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 convenue 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 gague 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 dans 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 8^e 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

