

# LE COURRIER MUSICAL

## SOMMAIRE

Portraits : MM. Paul et Lucien HILLEMACHER  
M. Jan REDER

|   |                     |
|---|---------------------|
| <i>La Langue française et la Musique</i> .....  | ARTHUR COQUARD.     |
| <i>Les Premières : Circé, le Point d'Argentan, à l'Opéra-Comique..</i>                              | VICTOR DEBAY.       |
| <i>Les Concerts du Conservatoire</i> .....  | PAUL LOCARD.        |
| <i>La Quinzaine musicale :</i>  |                     |
| La Société Nationale, la Société J.-S. Bach, le Quatuor<br>Parent, le Quatuor Capet.                |                     |
| <i>Concerts de la Salle Erard.</i>  |                     |
| <i>Concerts de la Salle Pleyel.</i>   |                     |
| <i>Concerts divers.</i>   |                     |
| <u>Le Mouvement musical en Province et à l'Etranger :</u>   |                     |
| <b>La Vie musicale à Vienne</b> .....   | LÉON DE HERZ.       |
| <b>La Vie musicale à Bruxelles</b> .....  | CH. VAN DEN BORREN. |
| <i>Correspondances de : Besançon, Bordeaux, Nantes, Nice,<br/>Toulouse, Constantinople, Genève.</i> |                     |
| <i>Concerts annoncés.</i>   |                     |
| <i>Ecchos et Nouvelles diverses.</i>  |                     |
| <i>Nouveautés musicales reçues.</i>   |                     |

Le Directeur et le Secrétaire de la Rédaction reçoivent les Lundi,  
Mercredi et Vendredi, de 10 heures à midi.

## La Langue française et la Musique

U'UN grammairien italien publie un ouvrage dans lequel il vante la supériorité de la *belle lingua Toscana*, cela n'a rien d'étonnant. Que, dans l'emportement du *chauvinisme*, il en vienne à dénigrer les langues étrangères, y compris le français, ce n'est pas non plus très extraordinaire et l'on pourrait à la rigueur lui pardonner pareille injustice. Là où la faute s'aggrave et se complique de naïveté et de sottise c'est le jour où l'auteur s'infatue et s'oublie au point d'adresser le livre — j'allais dire le pamphlet, tant il est injuste et violent — à l'homme du monde le mieux préparé à en découvrir les faiblesses et les injustices, à répondre au maladroit écrivain par la plus spirituelle et la plus mordante des leçons.

C'est ce qui arriva en l'an de grâce 1761, le jour où M. de Voltaire, recevant en hommage le livre de M. Deodatti de Tovazzi sur *l'Excellence de la langue italienne*, prit la peine de le lire, pour se donner — et nous donner — le plaisir d'une réponse

exquise de politesse... étincelante de verve, et qui détruit en se jouant tous les beaux raisonnements du pauvre homme.

Voilà comment, le 24 janvier 1761, le Patriarche de Ferney, prenant sa meilleure plume, répondit au malencontreux grammairien une lettre qui mérite de servir de préface à une étude sur la Langue française et la Musique. Elle est, croyons-nous, peu connue et ceux même qui l'ont lue, naguère, nous sauront gré de la leur remettre sous les yeux.

VOLTAIRE A M. DEODATTI DE TOVAZZI

« Au château de Ferney, ce 24 de janvier 1761.

« Je suis très sensible, monsieur, à l'honneur que vous me faites de m'envoyer votre livre *De l'excellence de la langue italienne* ; c'est envoyer à un amant l'éloge de sa maîtresse. Permettez-moi cependant quelques réflexions en faveur de la langue française, que vous paraissez dépriser un peu trop,

« Je crois, monsieur, qu'il n'y a aucune langue parfaite : il en est des langues comme de bien d'autres choses, dans lesquelles les savants ont reçu la loi des ignorants. C'est le peuple ignorant qui a formé les langages, les ouvriers ont nommé leurs instruments. Les peuplades, à peine rassemblées, ont donné des noms à tous leurs besoins, et, après un très grand nombre de siècles, les hommes de génie se sont servis, comme ils ont pu, des termes établis au hasard par le peuple.

« Il me paraît qu'il n'y a dans le monde que deux langues véritablement harmonieuses, la grecque et la latine. Ce sont en effet les seules dont les vers aient une vraie mesure, un rythme certain, un vrai mélange de dactyles et de spondées, une valeur réelle dans les syllabes ; les ignorants qui formèrent ces deux langues avaient sans doute la tête plus sonnante, l'oreille plus juste, les sens plus délicats que les autres nations.

« Vous avez, comme vous le dites, monsieur, des syllabes longues et brèves, dans votre belle langue italienne ; nous en avons aussi ; mais ni vous ni nous, ni aucun peuple, n'avons de véritables dactyles et de véritables spondées. Nos vers sont caractérisés par le nombre et non par la valeur des syllabes. *La bella lingua toscana è la figlia primogenita del latino*. Mais jouissez de votre droit d'aînesse et laissez à vos cadettes partager quelque chose de la succession.

« J'ai toujours respecté les Italiens comme nos maîtres : mais vous avouerez que vous avez fait de fort bons disciples. Presque toutes les langues de l'Europe ont des beautés et des défauts qui se compensent. Vous n'avez point les mélodieuses et nobles terminaisons des mots espagnols, qu'un heureux concours de voyelles et de consonnes rendent si sonores : *los rios, los ombres, las historias, las costumbres*.

Il vous manque aussi les diphtongues qui, dans notre langue, font un effet si harmonieux : *les rois, les empereurs, les exploits, les histoires*. Vous nous reprochez nos *e muets* comme un son triste et sourd, qui expire dans notre bouche ; mais c'est précisément dans ces *e muets* que consiste la grande harmonie de notre prose et de nos vers. *Empire, couronne, diadème, flamme, tendresse, victoire*, toutes ces désinences heureuses laissent dans l'oreille un son qui subsiste encore après le mot prononcé, comme un clavecin qui résonne quand les doigts ne frappent plus les touches.

« Avouez, monsieur, que la prodigieuse variété de toutes ces désinences peut avoir quelque avantage sur les cinq terminaisons de tous les mots de votre langue. Encore de ces cinq terminaisons faut-il retrancher la dernière, car vous n'avez que sept ou huit mots qui se terminent en *u* ; reste donc quatre sons *a, e, i, o*, qui finissent tous les mots italiens.

« Pensez-vous, de bonne foi, que l'oreille d'un étranger soit bien flattée, quand il lit pour la première fois :

. . . . . *Il capitano*  
*Che'l gran sepolcro libero di Cristo*  
*E che molto opró col senno e colla mano ?*

« Croyez-vous que tous ces *o* soient bien agréables à une oreille qui n'y est pas accoutumée ? Comparez à cette triste uniformité si fatigante pour un étranger, comparez à cette sécheresse ces deux vers simples de Corneille :

*Le destin se déclare et nous venons d'entendre  
Ce qu'il a résolu du beau-père et du gendre.*

« Vous voyez que chaque mot se termine différemment. Prononcez à présent ces deux vers d'Homère ;

*Ex ou dé to prôta diasteten criçante  
Atreides té, anax andrôn, kai dios Achilleus*

« Qu'on prononce ces vers devant une jeune personne, soit anglaise ou allemande, qui aura l'oreille un peu délicate, elle donnera la préférence au grec, elle souffrira le français, elle sera un peu choquée de la répétition continuelle des désinences italiennes. C'est une expérience que j'ai faite plusieurs fois.

« Vos poètes qui ont servi à former votre langue ont si bien senti ce vice radical de la terminaison des mots italiens, qu'ils ont retranché les lettres *e* et *o* qui finissent tous les mots à l'infinif, au passé et au nominatif ; ils disent *amar* pour *amare*, *noqueron'* pour *noquerono*, la *stagion'* pour la *stagione*, *buon'* pour *buono*, *malevol* pour *malevole*. Vous avez voulu éviter la cacophonie ; et c'est pour cela que vous finissez très souvent vos vers par la lettre canine *r*, ce que les Grecs ne firent jamais. . . .

« Vous vantez, monsieur, et avec raison, l'extrême abondance de votre langue, mais permettez-moi de n'être pas dans la disette. Il n'est, à la vérité, aucun idiome au monde qui peigne toutes les nuances des choses. Toutes les langues sont pauvres à cet égard : aucune ne peut exprimer, par exemple, en un seul mot, l'amour fondé sur l'estime, ou sur la beauté seule, ou sur la convenance des caractères, ou sur le besoin d'aimer. Il en est ainsi de toutes les passions, de toutes les qualités de notre âme. Ce que l'on sent le mieux est souvent ce qui manque de terme.

« Mais monsieur, ne croyez pas que nous soyons réduits à l'extrême indigence que vous nous reprochez en tout. Vous faites un catalogue en deux colonnes de votre superflu et de notre pauvreté. Vous mettez d'un côté *orgoglio*, *alterigia*, *superbia*, et de l'autre *orgueil* tout seul. Cependant, monsieur, nous avons *orgueil*, *superbe*, *hauteur*, *ferté*, *morgue*, *élévation*, *dédain*, *arrogance*, *insolence*, *gloire*, *gloriole*, *présomption*, *outrecuidance*. Tous ces mots expriment des nuances différentes, de même que chez vous *orgoglio*, *alterigia*, *superbia*, ne sont pas toujours synonymes.

» Vous nous reprochez, dans votre alphabet de nos misères, de n'avoir qu'un seul mot pour signifier *vaillant*. Je sais monsieur, que votre nation est très vaillante quand elle le veut et quand on le veut : l'Allemagne et la France ont eu le bonheur d'avoir à leur service de très braves et de très grands officiers italiens.

*L'italico valor non è ancor morto.*

« Mais si vous avez *valente*, *prode*, *animoso*, nous avons *vaillant*, *valeureux*, *preux*, *courageux*, *intrépide*, *hardi*, *animé*, *audacieux*, *brave*, etc

• Vous nous insultez, monsieur, sur le mot de *ragoût* : vous vous imaginez que nous n'avons que ce terme pour exprimer nos *mets*, nos *plats*, nos *entrées de table* et nos *menus*. Plût à Dieu que vous eussiez raison, je m'en porterais mieux ! mais malheureusement nous avons un dictionnaire entier de cuisine.

« Vous ne connaissez que le mot de *savant* : ajoutez-y, s'il vous plaît, *docte*, *érudit*, *instruit*, *éclairé*, *habile*, *lettré*, vous trouverez parmi nous le nom et la chose.

« Croyez qu'il en est ainsi de tous les reproches que vous nous faites.

« Nous n'avons pas de diminutifs ; nous en avons autant que vous du temps de Marot et de Rabelais et de Montaigne ; mais cette puérilité nous a paru indigne d'une langue ennoblie par les Pascal, les Bossuet, les Fénelon, les Péliçon, les Corneille, les Despréaux, les Racine, les Mussillon, les La Fontaine, les Labruyère, etc. ; nous avons laissé à Ronsard, à Marot, à Dubartas les diminutifs badins en *otte* et en *ette* et nous n'avons guère conservé que *fleurette*, *fillette*, *grisette*, *grandelette*, *vieillotte*, *nabotte*, *maisonnette*, *villotte* ; encore ne les employons-nous que dans le style très familier. N'imites pas le *buon* Mattei qui, dans sa harangue à l'Académie de la Crusca, fait tant valoir l'avantage exclusif d'exprimer *corbello*, *corbellino*, en oubliant que nous avons des *corbeilles* et des *corbillons*.

» Vous possédez, monsieur, des avantages bien plus réels, celui des inversions, celui de faire plus facilement cent bons vers en italien que nous n'en pouvons faire dix en français. La raison de cette facilité, c'est que vous vous permettez ces hiatus, ces bâillements de syllabes que nous proscrivons ; c'est que tous vos mots finissant en *a*, *e*,

i, o, vous fournissent au moins vingt fois plus de rimes que nous n'en avons, et que, par dessus cela, vous pouvez encore vous passer de rimes. Vous êtes moins asservis que nous à l'hémistiche et à la césure ; vous dansez en liberté et nous dansons avec nos chaînes.

» Mais croyez-moi, monsieur, ne reprochez à notre langue ni la rudesse, ni le défaut de prosodie, ni l'obscurité, ni la sécheresse. Vos traductions de quelques ouvrages français prouveraient le contraire. Lisez d'ailleurs tout ce que MM. d'Olivet et Dumas ont composé sur la manière de bien parler notre langue ; lisez M. Duclos ; voyez avec combien de force, de clarté, d'énergie et de grâce s'expriment MM. d'Alembert et Diderot. Quelles expressions pittoresques emploient souvent M. de Buffon et M. Helvétius dans des ouvrages qui n'en paraissent pas toujours susceptibles !

» Je finis cette lettre trop longue par une réflexion. Si le peuple a formé les langues, les grands hommes les perfectionnent par les bons livres, et la première de toutes les langues est celle qui a le plus d'excellents ouvrages.

» J'ai l'honneur d'être, monsieur, avec beaucoup d'estime pour vous et la langue italienne, etc. »

Nous voilà bien vengés ! Mais, sur le terrain musical, nous ne saurions, sans doute, prétendre à pareil avantage ? Comment douter d'une infériorité reconnue, proclamée depuis des siècles ? Jean-Jacques Rousseau n'a-t-il pas démontré naguère que la langue italienne était la seule musicale, que le français était rebelle au chant ? Il est vrai que, six mois plus tard, il écrivait un opéra-comique, le *Devin du Village*, sur un poème français de sa façon... Mais si notre langue n'est pas si essentiellement rebelle que l'a dit le plus paradoxal des écrivains, encore faut-il reconnaître, sans doute, qu'elle est, vis-à-vis de l'italien, dans un état d'infériorité réelle ?

Au risque de surprendre par une réponse d'apparence bizarre, je dirai que cette infériorité, jadis vraie, dans une certaine mesure, n'existe plus aujourd'hui. Est-ce à dire que « nous ayons changé tout cela ? » Non. Il y a, en effet, quelque chose de changé, depuis un siècle ; mais ce n'est pas l'opinion, c'est mieux que cela, *la musique elle-même*, ainsi qu'on verra tout à l'heure.

La parole chantée a — nul ne l'ignore — deux façons très différentes de s'exprimer : l'une dite *syllabique*, l'autre *vocalisante*. Dans la première manière, on peut dire qu'à chaque note, ou à peu près, correspond une syllabe. Dans la seconde, certaines syllabes emportent avec elles un nombre plus ou moins grand de notes, et la voyelle résonne ainsi pendant un temps parfois considérable.

Où fleurissait jadis la vocalise ? Il est à peine besoin de le dire, en Italie ou, pour parler plus exactement, dans la musique italienne, c'est-à-dire partout, la musique dramatique italienne régnant jadis sur tout le monde musical — Paris excepté... et encore !... — Or, nul ne contestera qu'avec la mélodie vocalisante, dans laquelle le chant s'appuie si fréquemment sur l'émission de voyelles sonores, négligeant absolument la diction et la déclamation, la langue italienne, riche en voyelles, à l'émission ouverte, éclatante, ne l'emporte sur toute autre, y compris la langue française.

Dans le chant syllabique, au contraire, à la façon des maîtres de notre école, de Lully, de Rameau, de Gluck surtout, le point d'appui est tout autre. Ce n'est ni sur les voyelles, ni, bien entendu, sur les consonnes, ni sur quoi que ce soit d'ordure matériel que la voix cherche à se poser. Elle recherche le mot saillant de la phrase et, dans ce mot, c'est la syllabe importante qui l'attire et c'est là qu'elle prendra son point d'appui.

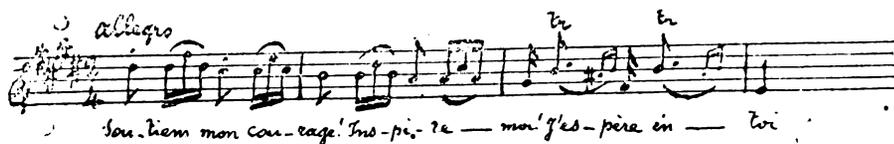
Ecoutez Gluck, dans *Iphigénie en Aulide* (air de Clytemnestre) :



par un père cruel - à la mort condamné - - e. Et par les dieux abandonné - - e

Où placera-t-il les accents? Où la voix s'arrêtera-t-elle volontiers, que dis-je? Nécessairement... Sur les syllabes significatives de la phrase, sur celles qui appellent l'émotion, et s'il donne un accent à *père... à cruel... à mort... à dieux...* il le doublera sur les mots essentiels, tragiques : *condamnÉE,.. abandonnée*.

Et maintenant, que penser de la vocalise, au point de vue esthétique? Evitons toute exagération, et si nous constatons qu'on y a renoncé partout et qu'il n'est pas désirable qu'on y revienne, avouons qu'elle était admissible et qu'elle pouvait avoir son charme dans la musique légère et même gracieuse. Les plus grands maîtres — Hændel en tête — nous en ont, plus d'une fois, fourni la preuve. La musique bouffe s'y prêtait également. Dans les scènes de sentiment, la vocalise devient d'un manie-ment bien plus difficile et fort dangereux. Ce qui n'empêche pas que Bach et Hændel, Mozart, à une époque plus rapprochée, en aient laissé quelques exemples devant lesquels il convient de s'incliner. Mais là où, sous aucun prétexte, le genre vocalisant n'est admissible, c'est dans le drame proprement dit. La vocalise y est toujours déplacée et elle peut devenir ridicule. Pour leur malheur, les italiens en ont terriblement abusé, et l'on sait si leurs œuvres s'en ressentent. Par malheur aussi, les musi-ciens français, hypnotisés par les triomphes de la virtuosité italienne, sont tombés, trop fréquemment, dans le même travers. C'est ainsi que, pour citer un exemple entre mille, dans un opéra-comique célèbre, le *Pré aux Clercs*, l'héroïne, Isabelle, personnage essentiellement sentimental, ayant à chanter sur ces vers : « *Soutiens mon courage... Inspire-moi ! J'espère en toi !* » débute ainsi :



Même en laissant de côté la formule rossinienne, d'une si fâcheuse banalité, tout est mauvais dans cette phrase. Que dites-vous de ces gruppetti vocalisants sur *tiens... Ins... ré... en*. syllabes sourdes et nasales? Voilà qui n'arrive pas avec l'italien!

Et quelle prosodie, tombant à faux! Ce temps fort sur *Sou...* tandis que les deux longues, qui commandaient impérieusement un accent. *Inspire-moi... J'espère...* sont représentées par deux doubles croches... et pourquoi? Juste ciel! Pour amener un effet de syncope, à la façon rossinienne! Et que dire de la suite?



Six pages, au total, de ce style déplorable, de ces vocalises injustifiées, condamnées, fort heureusement, par le suffrage de tous les pays, de toutes les écoles. Car l'Italie elle-même, a, depuis longtemps, rejeté cette forme surannée, contraire au bon goût, non moins qu'à ce que Gluck appelait les convenances dramatiques.

Or, s'il est vrai — et nul ne le conteste — que le style vocalisant soit complètement abandonné, on reconnaîtra que nous n'avions pas tort d'affirmer, en commençant, qu'il y a quelque chose de changé, et que ce « quelque chose » c'est la musique elle-même, la musique vocale qui a cessé d'être vocalisante. Ainsi, la cause de la suprématie de la langue italienne a disparu et le français se trouve, désormais, sur un pied d'égalité.

••

Arrivons à la question de *prosodie*. En quoi consiste la prosodie musicale ? En ce que les *accents forts* du langage doivent coïncider avec les *temps forts* de la musique.

Mais quels sont les accents forts en français ? Avons-nous des longues et des brèves ? Assurément et l'on peut dire, d'une façon générale, que dans un mot de plusieurs syllabes, c'est toujours la dernière qui est longue, quand le mot est de terminaison masculine, l'avant dernière, si la terminaison est féminine. Exemples : *maison*, *père*. Mais il convient de rappeler que les langues modernes ne sont pas des langues de *quantité* — comme le grec et le latin — ayant des longues et des brèves impérieuses, avec tout le cortège des dactyles, des spondées, des iambes... Toutes sont, en vérité, des langues d'*accent*. C'est l'*accent tonique* qui importe tout, au détriment de la qualité de longue, dont un mot essaierait vainement de se prévaloir.

Il y a pourtant une différence essentielle entre les langues allemande et italienne d'un côté, et, de l'autre, le français. Dans les deux premières, les syllabes longues ont une valeur absolue que rien ne saurait détruire. *En français, il n'y a ni longues, ni brèves absolues*. Chez nous, toute longue est susceptible de devenir brève ; toute brève peut être longue, dans certaines conditions. Ainsi, dans le mot *maison*, la longue *son* deviendra brève par la simple addition d'un adjectif. Si vous dites seulement la *maison blanche*, l'accent ne sera plus sur *son*, mais sur *blanche*.

Désirez-vous un exemple en sens inverse ? Quoi de plus bref que les petits monosyllabes, articles ou pronoms, tels que *ce*, *le*, *la*, etc. ? Voulez-vous qu'ils soient longs, impérieusement longs ? Ecoutez : « Sur *ce*, je vous quitte... » Ou encore : « Dites-*le*, ce mot que j'attends... » « Nommez-*la* ! »

Et de cette observation je tire cette conclusion, cette règle qu'en français l'accent découle non pas du fait matériel que la syllabe est longue ou brève, mais de quelque chose d'immatériel, du sens de la phrase ; du sentiment qui l'anime, c'est-à-dire de l'intelligence et de l'âme même du verbe. Or, il n'en est pas de même chez nos voisins d'Allemagne et d'Italie. Sans doute, l'accent, pour eux aussi, est, dans une réelle mesure, déterminé par le sens de la phrase, mais non pas au point de modifier radicalement la nature même des mots, de rendre long ce qui est bref et réciproquement.

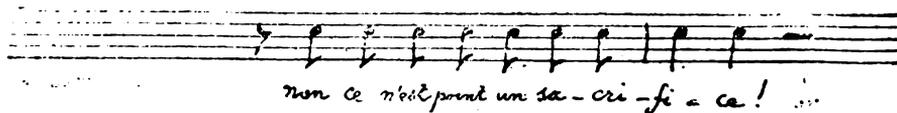
De tout ce qui précède, nous pouvons déduire cette règle nouvelle, que « *le vers chanté doit être dit comme le vers déclamé, en tenant compte seulement de certain élargissement conforme au génie musical* ». Pauvre règle ! Est-elle assez souvent, assez cruellement violée !

••

La prosodie n'est que le point de départ, l'*a. b. c.* de la bonne déclamation et de l'expression musicale. Ainsi des vers peuvent être correctement prosodiés par le musicien, mais faiblement déclamés. Voulez-vous que nous fassions un petit travail sur certain vers d'*Alceste*, que Gluck a rendu célèbre ? Supposons que l'on ait à mettre en musique le fameux cri :

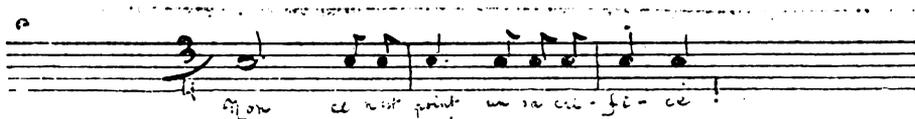
Non, ce n'est point un sacrifice.

Constatons, tout d'abord, que certains compositeurs — et non des moindres — habitués à donner à toutes les syllabes une égale importance, ne reculeraient pas devant cette monstrueuse prosodie :



Que de mélodies en vogue nous pourrions rappeler ici, qui semblent calquées sur ce déplorable modèle !

Laissant de côté telle ou telle autre formule plus ou moins mauvaise, indiquons-en une qui, respectueuse de la prosodie, serait mauvaise au point de vue de la déclamation, c'est-à-dire de l'accent :



Ici tout est juste... en apparence. Accent fort sur le mot *Non*, d'importance capitale; autre accent sur *point*; arrêt sur *sicce*... Il n'y a rien à dire... et c'est médiocre... médiocre, parce que l'arrêt sur *point* n'a pas de raison d'être « la seconde partie de la négation n'ayant plus de valeur — je l'ai dit précédemment — après *non*, qui a tout exprimé... » médiocre surtout, parce que la phrase traîne, manque d'élan, de fougue. Ce rythme serait à sa place dans la bouche d'un personnage calme, discutant froidement, et donnant tranquillement son avis. Convient-il à la passion, au dévouement héroïque de l'épouse qui se sacrifie ?

Ecoutez maintenant le rythme emporté, enthousiaste de Gluck, où, après un long arrêt sur le *Non*, la phrase court fiévreusement jusqu'au dernier mot :



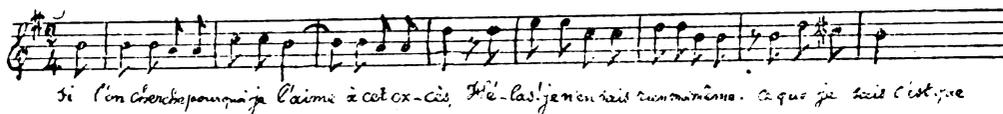
Et vous comprendrez ce qui fait la beauté vraie et supérieure de cette phrase célèbre. Et remarquez cet emportement furieux qui dépasse de beaucoup, en rapidité, la déclamation parlée. Je faisais allusion, il y a un instant, à l'*élargissement* coutumier de la musique. Eh bien ! Voici que nous sommes, tout à coup, en présence d'une rapidité de diction qu'aucun acteur tragique ne pourrait, sans danger, se permettre. N'est-ce pas merveilleux ?

..

Prosodie correcte, et bonne déclamation, c'est beaucoup... Mais ce n'est pas tout. Que dis-je ? Ce n'est encore que le commencement. Que de chemin reste à parcourir pour arriver à la beauté supérieure, au sublime qui traverse les siècles ! Ce que j'ai mis sous vos yeux c'est un corps sans âme. A elle seule, la déclamation, si juste, si forte qu'elle soit, est à peine de la musique. C'est plutôt la parole. Que faut-il de plus ? Qu'elle devienne *expressive*, et c'est par la mélodie qu'elle le sera. La *mélodie expressive*, rien n'est plus beau, rien n'est plus rare.

Bien déclamer, *sans chanter*, est chose facile, et nous devons plaindre le médiocre musicien qui, dans la forme récitative, trouve le moyen de mal dire. Il lui faut vraiment une forte dose d'ignorance ou de sottise, j'allais dire de mauvaise volonté ! Mais combien redoutable est le péril à qui s'aventure dans les eaux de la mélodie ! Pourquoi ? Parce qu'on est tenu alors de concilier *deux forces contraires*, le chant qui a ses lois spéciales, et la diction parlée qui a ses exigences non moins impérieuses. Malheur à qui cherche la solution du problème dans la mélodie conventionnelle et formulée ! Alors le verbe est voué à sa perte, condamné qu'il est à se plier aux exigences d'une phrase qui n'est pas faite pour lui, qui n'est pas à son image. Voulez-vous savoir à

quelles erreurs monstrueuses on aboutit avec la *formule*? Je n'ai, hélas! que l'embarras du choix et le répertoire de tous les temps abonde en unions hybrides. Gounod, lui-même, n'a pas su y échapper et l'on trouve chez lui des bizarreries telles que cette phrase musicale de huit mesures, en guerre ouverte avec la prosodie, la déclamation et... le sens commun.



Que de choses il y aurait à dire ici! Il eût fallu un accent sur *cherche*... et le mot file, sans le moindre arrêt, emporté par les nécessités de la formule... Et le pauvre « Hélas! », ce soupir qui eût dû jaillir douloureux, attendri, du fond de l'âme. . Il court aussi la poste, pour les besoins de la carrure! Pas le moindre accent non plus sur « je n'en sais rien! » Quant à la fin de la période musicale, elle est pire que tout et le musicien — un artiste tel que Gounod, d'une intelligence si raffinée, si haute! — n'a pas reculé devant cette monstruosité d'un désaccord absolu entre le sens des paroles et la musique. Tandis que la phrase poétique finit avec : « Je n'en sais rien moi-même », qui appelle un *point*, la phrase musicale n'est pas terminée! Il lui faut encore un petit membre, quatre notes pour arriver au repos... et le compositeur, sans hésiter, prend pour achever la période musicale, le commencement d'une autre phrase mélodique, de telle façon que le *point* musical arrive après : « Ce que je sais... » qui est le début d'une idée nouvelle et comporte tout au plus une virgule. Quel mépris de la langue, du sens grammatical... et du public qu'on a jugé, sans doute, incapable de découvrir de telles erreurs!

Pour que la poésie et le chant s'unissent heureusement, il faut que le musicien recoure à la *mélodie libre*, directement inspirée par le verbe, ne faisant qu'un avec lui. Alors, la fusion est absolue, l'union complète : c'est le vers qui chante, aussi bien que le chant déclame. Et il n'est pas vrai que la mélodie soit en rien sacrifiée à la poésie, comme on l'a naïvement prétendu. La mélodie sacrifiée? Ecoutez la sublime mélodie de Clytemnestre : « Par un père cruel... » Ecoutez la plainte sublime d'Agamemnon :

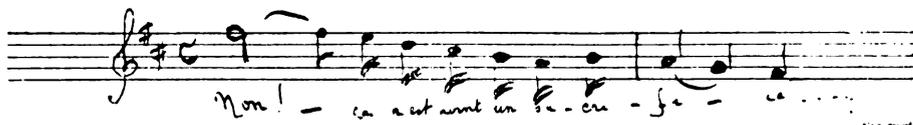


Que nous sommes loin de la formule et du convenu! Avec quelle justesse et quelle force tombent les accents! Imaginez-vous quelque chose de mieux dit et, à la fois, de plus superbement *mélodique*, de plus *expressif*?

Si l'on tient absolument à ce qu'il y ait sacrifice, j'y consens. Après tout, le sacrifice n'est-il pas à la base de tout ce que l'homme fait de plus grand et de plus beau? Mais les choses se passent tout autrement qu'on ne pense et, en vérité, le sacrifice est double. Il est vrai que le compositeur doit, tout d'abord, se sacrifier, oublier qu'il est musicien pour devenir poète, pénétrer au plus intime du vers, en découvrir jusqu'au sens caché... Mais après, c'est à la poésie de s'effacer. Il faut qu'elle devienne *musique*. Au prix de ce sacrifice, il lui sera donné de s'élever, sur les ailes de la mélodie, à des hauteurs que, seule, elle ne pouvait atteindre, ni seulement entrevoir.

Et j'ajoute, pour finir, que, par sa prodigieuse souplesse, qui va jusqu'à supprimer longues et brèves, quand le sentiment l'exige, la langue française est apte, plus que

toute autre, à cette transformation, à cette fusion absolue, j'allais dire à cette absorption. Et si le verbe a eu, tout d'abord, ses justes exigences, avec quelle facilité nous le verrons ensuite se plier — si l'on sait le manier — aux emportements de l'inspiration musicale. Il se peut que les langues allemande et italienne soient plus rythmées dans le dialogue parlé et dans la déclamation pure. Mais, pour le chant expressif, le français a sur elles cette supériorité qu'il délivre le musicien des entraves d'une accentuation trop scandée. Il a surtout ce précieux avantage de ne connaître qu'une loi — la seule qui régit notre diction, déclamée ou chantée ! — celle de l'intelligence et du sentiment. C'est ainsi que la poésie allemande, aussi bien que l'italienne, ignoreront toujours ces souplesses rythmiques, dont le vers d'Alceste



est un exemple si caractéristique. Chez nos voisins, il y aura toujours, au milieu de cette série de brèves, quelque syllabe longue ou demi-longue commandant un arrêt au moins relatif — par exemple une croche pointée suivie d'une triple croche — et la phrase y perdra quelque chose de son caractère, le rythme y prendra je ne sais quoi de martelé, de saccadé, de rude, qui ôtera à la phrase une partie de sa grandeur.

Arthur COQUARD.

---

## A l'Opéra-Comique

---

# CIRCÉ

## LA LÉGENDE DU POINT D'ARGENTAN

---

**B** IEN que nous ayons appris avec un vers célèbre quelle sorte d'animal sommeille au fond de notre cœur, M. Edmond Harancourt, poète délicat, a voulu dans sa *Circé* nous épargner le spectacle de la métamorphose fabuleuse de nos semblables en pourceaux. S'il nous les montre vautrés dans l'orgie, c'est sous leur forme humaine, le front couronné de roses, la coupe aux lèvres, vêtus et non *babillés* de sole. Ils ne grognent pas, ils chantent, ce qui est plus harmonieux. Echoués en l'île de l'enchanteresse, les compagnons d'Ulysse oublient dans les plaisirs les fatigues de leurs travaux guerriers, les ambitions de la gloire et les regrets de la patrie. Jouir de la vie est leur seule occupation. En eux la chair a dévoré l'esprit. Ulysse vient pour les délivrer des charmes qui ont amolli leur courage, mais à la voix du héros les compagnons s'enfulent. Ulysse ira les réclamer à Circé dont il ne craint pas les artifices. N'est-il pas l'Invincible? Euryloque, son beau frère, lui donne le sage conseil de renoncer à ce fatal dessein, mais son orgueil se refuse à l'écouter. Confiant en sa volonté et toujours épris de Pénélope, sa chaste épouse, Ulysse appelle donc Circé. Il la brave, elle le raille, et, sûr de lui, il franchit le seuil du palais après avoir bu le vin de l'hospitalité. « Je partirai demain », dit-il. Vaine parole ! Le second acte nous le représente couché aux pieds de l'ensorceleuse, et de longs jours se sont passés dont il ignore le nombre. Engourdie par les ivresses, sa pensée ne se souvient plus de rien, quand Euryloque,