Zeitschrift: La musique en Suisse : organe de la Suisse française
Band: 3 (1903-1904)
Heft: 48

Artikel: La musique et la prosodie française
Autor: D'Udine, Jean
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1029773

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.07.2025

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

Troisième Année **No 48** 1er Février 1904.

Abonnement Suisse: Un an. Fr. 6.—

LA MUSIQUE EN SUISSE

Abonnement Etranger: Un an. Fr. 7.—

ORGANE DE LA SUISSE FRANÇAISE

Paraissant le 1er et le 15 de chaque mois

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

ÉDITEURS-ADMINISTRATEURS: SAUBERLIN & PFEIFFER, IMPRIMEURS VEVEY

La Musique et la Prosodie française.

A mes amis.
P. L.Hillemacher.

Le hasard vient de faire tomber entre mes mains une brochure qui élucide nettement, à mon sens, le problème capital de la mélodie dans la musique moderne. C'est un in-octavo d'une centaine de pages, signé H. Woollett et intitulé: *Petit traité de Prosodie à l'usage des compositeurs**). Le travail de documentation en est sérieux et méthodiquement accompli par un esprit chercheur, mais, comme presque tous les esprits contemporains, plus analytique que synthétique.

M. Woollett poursuit, à juste titre, de sa haine et de ses sarcasmes cette accentuation grotesque dont les maîtres italiens, les traductions de Barbier ou de Wilder, et les chansons de Rollinat offrent de déplorables exemples. Certes, je suis avec lui quand il prescrit, *en principe*, les chutes féminines sur un temps fort, l'accentuation rythmique des vocables inexpressifs: articles, pronoms ou prépositions, le relèvement de la ligne mélodique sur des muettes, l'excès de vocalise, etc. Il est certain que ces défauts répétés sont graves. Lorsque l'on écrit de la musique vocale, le premier devoir c'est de respecter le sens du texte et de s'efforcer que les auditeurs le comprennent. Et non seulement ces défauts altèrent toute la beauté d'une poésie, mais ils peuvent dénaturer complètement la ligne musicale elle-même.

Qu'y a-t-il de plus beau que *Les Deux Grenadiers* de Schumann en allemand? Qu'y a-t-il de plus insipide que cette même mélodie traduite par Barbier, à raison de deux fautes de prosodie, en moyenne, par mesure? C'est le triomphe du non-sens, de l'accentuation inintelligente et des coupes absurdes!

Je sais personnellement l'extrême importance d'une bonne prosodie, ayant suivi le labeur opiniâtre et participé deux ou trois fois aux efforts de mon ami Raymond-Duval, quand il commençait, il y a cinq ou six ans, ses admirables traductions des lieder de Schumann.*) La même phrase musicale, insignifiante avec une mauvaise prosodie en français ne reprend toute sa beauté que sur un texte parfaitement adapté aux exigences mélodiques et rythmiques. Et je crois qu'avec beaucoup de patience, d'ingéniosité et de longueur de temps on peut toujours arriver à écrire une tradution parfaite. (Entre

*) Paul Hurstel, éditeur, Le Hâvre.

*) Deux volumes de cette belle édition critique ont déjà paru: *L'Amour du Poète* (Dichterliebe) et *Destinée d'amour* (Frauenliebe und -Leben). Librairie Fischbacher.

paranthèse, les versions wagnériennes d'Alfred Ernst, que le snobisme parisien a portées au pinacle, sont loin de répondre à ce desideratum).

Il faut donc, selon moi, que dans une traduction de mélodie étrangère, le texte nouveau soit rigoureusement prosodié suivant les accentuations musicales de la mélodie.

Mais je ne crois pas la réciproque absolument vraie, et ne voudrais pas du tout, comme M. Woollett, que le musicien modelât strictement ses rythmes, ses valeurs, ses coupes et ses courbes, sur les accentuations du poète.

C'est un sophisme de prétendre que « le langage chanté doit se rapprocher autant que possible du langage parlé ». Vous confondrez, de la sorte, deux états psychologiques absolument distincts : l'état poétique, où l'émotion s'exprime par le rythme syllabique des vers, avec des milliers d'intonations, avec des cadences libres et des accentuations souples, et l'état lyrique, degré supérieur de l'exaltation, où l'ardeur du sentiment emprunte le langage plus puissant mais plus précis du chant, plus caractéristique mais plus conventionnel des notes de la gamme, plus facile à retenir, mais beaucoup plus limité des rythmes musicaux.

J'ai lu quelque part que la voix de l'homme, même fort agité, ne dépasse pas, quand il parle, l'étendue d'une quarte. Mais dans cet intervalle de quarte, il emploie peut-être cent degrés de hauteurs diverses, pour mieux peindre ses sentiments et sa pensée, et les emploie avec une infinie variété de coupes. La voix de l'homme qui chante arrive à embrasser deux octaves et n'y connaît cependant (dans notre musique à nous) que vingt-cinq intervalles fixes et qu'un nombre très restreint de rythmes, je dirais volontiers que deux rythmes : le binaire et le ternaire . . . Comment confondre ces deux modes si différents de l'expression phonétique !

Entendons-nous. Si vous voulez, comme les vieux auteurs, comme Glück, par exemple, adopter dans votre musique vocale deux partis nettement tranchés, le littéraire, ou récitatif, et le lyrique, ou arioso, je vous concéderai que, pour le premier, votre formule est vraie. Il faut que le langage chanté s'y rapproche autant que possible du langage parlé. Mais alors le musicien va se rattraper et prendre, dans l'arioso, une cruelle revanche. Gare les couplets qui vous font si grand'peur ! — Permettez moi de vous dire, à ce propos, qu'avec des couplets, ce même Schumann, dont nous parlions un peu plus haut, a écrit des lieder capables de faire loucher d'envie bien des modernes !

Vous me direz que la musique moderne ne peut plus vivre ni de récitatifs, ni d'ariosos. Mais la solution que vous proposez est terriblement dangereuse et nous n'en voyons déjà que trop les effets chez les jeunes compositeurs. Cette analyse logique par le chant, que vous préconisez, c'est la mort de la musique, c'est l'abdication de la mélodie et du dynamisme rythmique, c'est le dévidage de phrases amorphes et sans relief, c'est ce quelque chose de mou, d'inconsistant, de veule, qui n'est pas de la déclamation, qui n'est plus de la musique, « et qui n'a de nom dans aucune langue », aurait dit Bossuet.

Voyez ! M. Woollett prend un sonnet de Lecomte de l'Isle : *la Mort du Soleil* ; il le dissèque syllabe par syllabe et se dit, a priori, qu'il convient d'accentuer celle-ci, d'estomper celle-là, d'écrire ici une note aiguë, là une note grave, d'attribuer une valeur longue à cette voyelle, une valeur brève à cette autre. C'est parfait ! Mais quand il prendra son papier à portées, que va-t-il faire ? Œuvre de musicien ? Je le nie ; car il vient, par cette analyse prosodique, prépondérante et excessive, de fermer la porte à clef sur son âme, où il coffre tout simplement l'inspiration musicale. Et c'est cela qui me désespère et me révolte dans le purisme desséchant de notre époque. On s'agenouille

devant la lettre qui tue l'esprit, et, pour ne pas risquer une faute, on renonce à l'élan, au primesaut, à la vigueur, à tout ce qui fait l'art vivant, poignant, ardent et doux !

Non certes ! ne prosodions point comme M. Rollinat, si nous n'avons à exprimer que des phrases mélodiques insignifiantes comme les siennes. Mais si nous avons un beau chant sur le cœur, oh ! qu'importe une petite négligence, dont la crainte excessive risquerait d'éteindre les belles flammes de notre émotion ! Eh quoi ! l'on va reprocher à M. Fauré d'avoir parodié « gaieté *que* le noir couvent » dans sa vieille et délicieuse romance : *Les ruines d'une Abbaye !* Ah ! vraiment, le beau travail d'échenillement, de chercher une imperfection à peine perceptible dans une exquise mélodie, si française par l'emportement, la grâce, la bondissante allégresse, imperfection qui n'aurait pu être évitée que par l'une de ces complications inutiles, dont l'accumulation désarticule ou ankylose toutes les phrases musicale, suivant le tempérament des auteurs. C'est si commode de masquer le vide de sa pensée par l'apparente logique de la structure prosodique et de se dire, là où l'on n'a pas trouvé une courbe intéressante, que l'on a du moins scrupuleusement respectée toutes les inflexions du poète ! Oh ! de grâce, ne prêchons plus le souci de la forme ; le souci de la forme, on ne l'a que trois fois trop de notre temps ! ...

... J'ai connu, dans mon enfance, un petit garçon, qui, voulant jouer *Au clair de la lune* sur le violon d'un de nos camarades, lui demanda, l'archet brandi, comment l'on faisait *A, u*. Aujourd'hui, la plupart des compositeurs ont l'air, eux aussi, de chercher comment l'on fait *A, u*. Ne les encourageons point dans cette voie stérile !

Jean d'Udine.

Hector Berlioz, à Genève, en 1865.

Conférence publique, donnée à l'Aula de l'Université de Genève, le 9 novembre 1900, par H. Kling, Professeur au Conservatoire.

(Fin.)

Ah ! oui, un héros ne doit pas porter de casque, il ferait rire. Ha ! ha ! ha ! un casque ! ha ! ha ! ha ! Mangin ! — Voyons, voulez-vous me faire plaisir ? — Qu'est-ce encore ? — Supprimons Mercure, ses ailes aux talons et à la tête feront rire. On n'a jamais vu porter des ailes qu'aux épaules. — Ah ! l'on a vu des êtres à figure humaine porter des ailes aux épaules ? Je l'ignorais. Mais enfin, je conçois que les ailes aux talons feront rire ; ha ! ha ! ha ! et celles de la tête bien plus encore ; ha ! ha ! ha ! comme on ne rencontre pas souvent Mercure dans les rues de Paris, supprimons Mercure ! »

« Comprend-on ce que ces craintes idiotes devaient me faire éprouver ? »

J'arrive maintenant à l'époque où Berlioz vint à Genève. J'ai hâte de dire que ce n'est pas l'intention de donner un concert qui amena l'auteur de *Roméo et Juliette* dans notre ville, mais un roman d'amour. Il avait à douze ans, alors qu'il était encore chez ses parents à la côte St-André, ressenti une vive passion pour une jeune demoiselle. Il allait à cette époque passer tous les ans, trois semaines à un mois, sur la fin de l'été, chez son grand-père Marmion, qui possédait une campagne à Meylan, non loin de Grenoble. Dans la partie haute de ce village, adossée au rocher de Saint-Eynard et d'où la vue s'étend sur toute la vallée de l'Isère, habitait une dame Gautier avec ses deux petites filles tout à fait charmantes, la cadette surtout, du nom d'Estelle, avait une grâce indicible, de grands yeux magnifiques, une chevelure abondante, et de tout petits pieds chaussés de brodequins roses, au moins la première fois que Berlioz la vit. Et, dès cette première entrevue, un coup de foudre abattit le garçonnet, dont l'innocente passion pour une belle jeune fille de seize ans fut bientôt un