

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 15 (neuvième année)

1^{er} Août

1909

Chant choral.

M. Pierre Julien (de l'Ecole de Droit, 25 ans) est Président du Comité de l'Association *générale* des étudiants. J'ai pris rendez-vous avec lui ; et je lui ai dit :

« Le nombre des étudiants, à Paris, est formidable. En 1908, pour prendre la dernière statistique, la Faculté de Droit en comptait 7.182 ; la Médecine, 3.201 ; les Sciences, 2.147 ; les Lettres, 2.649 ; la Pharmacie, 1.001. Cela fait 16.180 jeunes gens. Admettons qu'il y en ait deux pour cent seulement qui aiment la musique et soient susceptibles de chanter ou d'apprendre à chanter correctement ; il s'agit de les grouper et de créer avec eux une Chorale. Vous avez visité plusieurs Universités étrangères ; vous avez dû constater que partout les étudiants avaient des chants corporatifs donnant une âme, une voix, une éloquence émouvante à leur Association. Chez nous, rien de semblable ; on ne connaît que les toasts, les discours, les conférences. Quel dommage ! Il y a des forces inutilisées qu'il faut tirer de leur sommeil pour les discipliner et les promouvoir à la réalisation du Beau. Mettons-nous à l'œuvre. La tâche est facile. Voici les grandes lignes d'un plan d'organisation... Vous avez la jeunesse, la puissance du nombre, les sympathies de tous les pouvoirs publics. En octobre prochain, vous allez inaugurer une grande Maison qui sera vôtre ; l'argent ne vous manque pas. De tout cela il faut faire sortir le charme souverain que la Musique seule peut créer. Vous donnerez un concert annuel ; vous ferez des invitations internationales et chanterez avec les camarades de l'étranger qui viendront vous voir ; vous chanterez aussi, quelquefois, avec les élèves de nos lycées, car on peut organiser, en divisant le travail, des exécutions à voix mixtes qui seraient splendides... »

Je n'ai pas eu de peine à convaincre un esprit aussi distingué que celui de M. Pierre Julien. Sur plusieurs points il commentait mon projet mieux que moi-même !

Dès maintenant, je crois pouvoir l'affirmer : au printemps prochain, nous entendrons la *Chorale des Etudiants de l'Université de Paris*.

J. C.

Le baromètre musical.

Opéra.

Recettes détaillées du 16 juin au 15 juillet 1909.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 juin 1909	<i>Faust.</i>	Gounod.	19.418 »
18 —	<i>Henri VIII.</i>	Saint-Saëns.	18.496 87
19 —	<i>Boris Godounow. — Les Sylphides. — Le Festin.</i>	Moussorgski.	35.108 »
21 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	16.589 45
23 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	14.271 »
25 —	<i>Rigoletto. — Coppélia.</i>	Verdi. — L. Delibes.	20.810 37
28 —	<i>Hamlet.</i>	A. Thomas.	16.046 45
30 —	<i>Samson et Dalila. — Javotte.</i>	Saint-Saëns.	14.740 50
2 juill. 9909	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	20.313 87
5 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	16.766 95
7 —	<i>Le Crépuscule des Dieux.</i>	R. Wagner.	19 360 39
9 —	<i>Samson et Dalila. — Coppélia.</i>	Saint-Saëns. — L. Delibes.	21.221 87
12 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R Wagner.	19.576 95

Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 16 juin au 15 juillet 1909.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 juin	<i>Le Clown. — Les Armaillis.</i>	I. de Camondo. — G. Doret.	8.337 50
17 —	<i>La Flûte enchantée.</i>	Mozart.	8.788 50
18 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	7.699 »
19 —	<i>La Flûte enchantée.</i>	Mozart.	9.207 50
20 — matin.	<i>Sanga.</i>	I. de Lara.	6.469 »
— soirée.	<i>Manon.</i>	Massenet.	4.719 50
21 —	<i>Orphée.</i>	Gluck.	3.980 »
22 —	<i>La Flûte enchantée.</i>	Mozart.	7.938 »
23 —	<i>Lakmé.</i>	L. Delibes.	9.231 50
24 —	<i>La Flûte enchantée.</i>	Mozart.	8.934 50
25 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	8 719 »
26 —	<i>Le Clown. — Les Armaillis.</i>	I. de Camondo. — G. Doret.	9.135 »
27 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.577 »
28 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	4.604 50
29 —	<i>Sanga.</i>	I. de Lara.	7.640 50
30 —	<i>La Flûte enchantée.</i>	Mozart.	9.675 50
1 juill.	<i>Lakmé.</i>	L. Delibes.	9.785 50
2 —	<i>La Flûte enchantée.</i>	Mozart.	9.332 50
3 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	9.875 50
Clôture annuelle			

N. B. — Nous rappelons que, suivant l'usage depuis sa fondation, la Revue Musicale est mensuelle en août et septembre. Notre prochain numéro paraîtra donc le 1^{er} septembre.

Le livret de la « Flûte enchantée » (*fin*).

LES VERSIONS FRANÇAISES (1).

La *Flûte enchantée* a magnifiquement clôturé la dernière saison de l'Opéra-Comique. (Consulter, plus haut, notre baromètre). On a apprécié ici le chef-d'œuvre au point de vue musical. J'achèverai aujourd'hui l'histoire du livret. Ne craignons pas d'entrer dans le détail.

Le livret de Nutter et Beaumont, « opéra fantastique en quatre actes et sept tableaux », est moins une adaptation qu'une refonte du texte allemand. Les auteurs ne se sont guère souciés des intentions de Schikaneder ; encore moins des origines de la fable. Ils ont taillé dans la donnée originale des scènes sans rapport avec le modèle. Ils ont même dénaturé l'intrigue, au point de la rendre incompréhensible : Tamino « est un pêcheur des bords du Nil, né aux environs de Memphis dans la Basse Égypte » (*sic*). « Il avait pour voisines une pauvre veuve et sa fille gagnant toutes deux leur vie à raccommoder des filets... La jeune fille était belle et Tamino l'aima... Malheureusement pour lui, un mirage l'a fasciné. Il s'est laissé séduire par la Reine de la Nuit et lui a juré fidélité. C'est pour se dégager de ce serment qu'il devra se faire initier aux mystères dans le temple de This. Tamino sera donc poursuivi par la jalousie de la Reine de la Nuit ; c'est sur les injonctions de cette méchante et trompeuse personnification du mal que Pamina est prisonnière du nègre Monostatos. Elle se dresse en rivale de la fiancée (acte III, scène 5). L'air n° 14 devient alors le couplet suivant (p. 43) :

Oui, devant toi tu vois une rivale !
 Ton amour même est un crime à mes yeux !
 Et ma fureur implacable et fatale
 Saura courber ton front audacieux !
 Espoir de la vengeance,
 Tu m'enivres d'avance !
 Cet amour qui m'offense
 Aura son châiment !
 Non, rien ne peut fléchir ma haine !
 Ta perte est certaine,
 J'en fais serment !

Qui reconnaîtrait les paroles allemandes, dont voici la traduction littérale : « La vengeance de l'enfer bouillonne dans mon cœur ; la mort et le désespoir jettent leurs flammes autour de moi ! Si Sarastro n'éprouve pas par toi les douleurs de la mort, tu ne seras plus ma fille. Sois repoussée et abandonnée à tout jamais ; que les liens de la nature soient déchirés, si tu n'envoies pas au trépas Sarastro ! Entendez, dieux vengeurs, entendez le serment d'une mère » (édition Reclam p. 67) ?

Si nous reproduisons tout de suite la versification du passage par MM. Paul Ferrier et Alexandre Bisson (acte II, scène 3, p. 66), la différence des deux systèmes apparaîtra d'une manière éclatante. Les nouveaux adaptateurs traduisent librement ; leurs devanciers modifiaient à tort et à travers.

(1) Voir les numéros du 1^{er} mai et du 15 juin 1909.

Sers ma vengeance en châtiant l'infâme !
 Va, prends cette arme, et frappe sans effroi !
 Sers vaillamment la haine qui m'enflamme,
 Ou c'en est fait, tu n'es plus rien pour moi,
 Et mon amour se détournera de toi (1).
 Ah !... venge-moi sans effroi,
 Ah !... Ou mon amour s'écartera de toi !
 La haine qui m'anime
 Dénonce la victime :
 Mon cœur bénit ton crime,
 Le maudit succombera !
 Cette arme, cette arme vengeresse,
 Sans pitié, le frappera !
 Sous cette arme il tombera !
 Ou bien alors, malheur à toi, traîtresse !
 Dieux ! dieux ! Ah !
 Fille indigne, dieux ! Maudissez-la !

Chez Nutter et Beaumont, c'est Tamino que la Reine de la Nuit veut faire poignarder par Pamina. Ce sont les fées qui viennent en aide à Tamino en lui rendant sa flûte. On se demande pourquoi. Les fées jouent d'ailleurs un rôle important : elles ont, au début, exposé longuement la situation. Papagena, de son côté, devient presque un personnage de premier plan. Elle fait partie du harem où Pamina est enfermée, elle favorise la fuite de la fiancée. Elle apparaît aux yeux de Papageno dans un moment où elle se laisse courtiser par Bambo-lada ; car l'oiseleur a, grâce à son carillon, le pouvoir d'évoquer ceux et celles qu'il veut voir. Le livret n'a décidément ni queue ni tête. La suite des couplets est conservée, mais ces couplets ne correspondent plus aux situations de la pièce allemande. Mieux eût valu faire franchement un autre livret.

MM. Paul Ferrier et Alexandre Bisson conservent l'ordre des scènes allemandes : mais ils coupent les deux actes primitifs en quatre actes et seize tableaux. Cette disposition, favorable à une mise en scène très soignée, a le tort de déchi-queter la représentation. Aussi bien, puisque les traducteurs ont pris le sage parti d'élaguer les dialogues comiques et de moderniser les plaisanteries, auraient-ils pu réduire les paroles au minimum. Ils n'ont pu résister au plaisir de prêter de nouvelles drôleries à Papageno : à chaque coup de tonnerre ce sont des exclamations ou des gestes, d'un effet sûr, mais dont on se passerait sans peine (acte III, scène 3, p. 74) : « La foudre !... Et allez donc ! Toujours la foudre !... Ils ne connaissent que ça ! Ah ! là ! là ! là ! là ! » ; (acte III, scène 3, p. 79) : « TAMINO : La foudre t'a frappé ? — PAPAGENO (*tremblant, levant la tête*) : Oui, cette fois, ça y est. Elle m'a jeté à terre !... Ça sent le roussi .. Je dois être brûlé, rôti, mort ! »

Dans les rencontres de Papageno avec la vieille femme, les auteurs français renchérissent sur leur modèle ; ainsi (acte III, scène 3, p. 78) : « Non, je t'en prie, ne remue pas comme ça, ... tiens ta tête tranquille... Ça me fait mal au cœur ! » ou encore (huitième tableau, scène 2, p. 93) : LA VIEILLE : J'ai hâte de t'enlacer, de te caresser, de te presser sur mon cœur ! — PAPAGENO : Tu n'es pas dégoûtée ! (*A part.*) Elle est atroce !... — LA VIEILLE : Tu veux bien de moi, dis ? — PAPAGENO : Mets-toi de profil, chère belle ! — LA VIEILLE : De profil ? —

(1) Pourquoi ce vers de onze pieds ? Les vers allemands sont, dans ce couplet, uniformément composés de cinq pieds iambiques.

PAPAGENO : Oui !... Pour voir... — LA VIEILLE : Comme ça ? — PAPAGENO : Oui. (*A part.*) C'est encore pis ! » Tout cela n'est pas très attique. Les plaisanteries auxquelles Papageno se livre vis-à-vis de Tamino ne sont pas non plus d'une utilité incontestable. (Acte III, scène 2, page 74). Papageno déclare : « Nous ne nous connaissons pas ; mais enfin nous ne sommes pas des étrangers ! » ; (acte III, scène 6) il interpelle Tamino : « Tu vois, le Prince, je sais me taire. » Dans une œuvre de MM. Ferrier et Bisson, nous trouverions ces facéties à leur place. Comme elles ne sont ni de Schikaneder, ni de son temps, ni de son pays, il eût été préférable de les réserver. Mais, dans l'ensemble, les scènes de prose sont habilement filées et la fable apparaît plus clairement que dans le livret allemand.

Dans les parties destinées au chant, le sens général correspond au sens des paroles originales ; mais la version se range dans la catégorie des « belles infidèles ». Les détails s'éloignent plus ou moins du texte. On est, par endroits, tenté de se demander si les adaptateurs savent l'allemand ou s'ils ne se sont pas contentés de composer leurs vers d'après la traduction orale et peu serrée de quelque interprète. Peu importe d'ailleurs. L'essentiel est que le texte soit compris. Or l'allure de chaque strophe ou de chaque réplique est conservée. Mais il ne faudrait pas s'aviser de suivre la représentation française, le modèle allemand sous les yeux. L'effort serait trop considérable. Presque jamais nous n'avons une traduction stricte ; c'est un à peu près continu. Dans ces conditions, il est facile d'éviter le contresens. On en trouverait pourtant, et de réjouissants. Il en est un, entre autres, qui mériterait de se classer parmi les contresens légendaires. A l'acte I, scène 24 (p. 50), Monostatos s'écrie sur un ton railleur : « Attendez, je vais vous apprendre à vivre. Vouloir tromper Monostatos ! » et la locution apprendre à vivre est exprimée par le mot latin *mores*, les mœurs. La version française (troisième tableau, scène 6, p. 43) porte :

A Monostatos le Maure
Vous ferez la nique encore !

Après tout, ce n'est peut-être qu'une malencontreuse coïncidence ! Des vaudevillistes se moquent bien de l'exactitude !

Mais pour ne pas tomber dans la fantaisie à notre tour, astreignons-nous à une lecture rigoureuse : les airs du livret allemand sont au nombre de 29, 8 pour le premier acte, 21 pour le second. Si, dans la version de MM. Paul Ferrier et Alexandre Bisson, nous serrions de près ces 21 versions partielles ?

Tout d'abord quelle singulière orthographe du nom allemand attire nos yeux à la première page de la brochure ? Nouvelle version française, d'après le livret de Schikaneder, écrivent les imprimeurs. L'auteur de la pièce s'appelle partout Schikaneder par un simple *k*. Est-ce que, par hasard, cette petite erreur serait symbolique ? Toute la transcription va-t-elle porter la marque de la même désinvolture ? Nous allons voir.

L'introduction comporte quatre vers iambiques de cinq pieds et rimés. La traduction débute ainsi :

A l'aide ! A l'aide !
Hélas !
Je succombe !
Le monstre qui rampe déjà me menace !

O Dieux secourables !
 Il rampe vers moi ! Il rampe vers moi !
 En vous j'ai foi !
 D'un sort fatal gardez mes jours !
 Venez à mon secours (*bis*),
 Grands Dieux !

Sont-ce des vers ? A quelle métrique française répondent-ils ? Comment se scandent-ils ? Comment riment-ils ? Depuis quand *jours* et *secours* peuvent-ils succéder immédiatement à *moi* et *foi*, sans rime féminine ? Une inquiétude nous saisit.

La scène 2, loin de la dissiper, la transforme en malaise. Voilà trois lignes qui se terminent par les mots : *mort*, *victoire*, *coups*, puis, coup sur coup, tombent les rimes *étranger* et *danger*, *garçon* et *façon*, *assurément* et *charmant*, *aimait* et *choisirait*. Décidément, c'est un système. Les auteurs n'ont pas de prétention littéraire. Ils vont ainsi tout traduire à la bonne franquette. Le vers prononcé par la troisième dame : « Oui, oui, il est beau à peindre », devient : Assurément, | il est charmant » ; les exclamations : « Je vais veiller sur lui ! je vais le protéger » se transforment en : « Moi, je le garderai ! moi, je m'obstinerai ». Dans la chanson de l'oiseleur (air n° 2), le vers allemand : « Je sais charmer » est supprimé pour faire place au vers de remplissage : « Sans me lasser, sans m'essouffler, | Sur mon flûteau je sais siffler » (P. 6). Et toutes les tournures idiomatiques seront de la sorte escamotées. De temps en temps les adaptateurs ont des trouvailles amusantes ou gracieuses comme celle-ci : « Pareillement j'aurais voulu | Piper les filles à ma glu ! » pour rendre cette phrase : « Je les attraperais par douzaines, puis je les enfermerais chez moi | et toutes les filles seraient à moi ». Mais ce qui domine, c'est la cheville facile : « J'aurais alors, *plein mon giron*, — Du sucre en guise de mouroin. » Schikaneder dit avec plus de concision : « Si toutes les filles étaient à moi, j'achèterais du sucre. A celle que je préférerais, je donnerais mon sucre. »

Allons-nous infliger à nos lecteurs la comparaison de tous les autres morceaux ? Cela manquerait d'intérêt. Quelques exemples suffiront à préciser la manière commode dont les adaptateurs se tirent de difficulté. Sur l'air n° 3, Tamino s'écrit en parlant du portrait de Tamino : « Je sens que ce portrait divin remplit mon cœur d'une nouvelle vie. » Paroles françaises : « Du charme céleste de ces traits si doux, | Les dieux sans doute étaient jaloux. » Le couplet se termine sur ces mots : « Dans mon ravissement je la presserais sur ma poitrine brûlante, et alors elle serait éternellement à moi. » Nos vaudevillistes affadissent : « Et dans mes bras, déesse ou femme, | *Toujours* tu ne seras qu'à moi. » Il me semble que le commun des Français dirait au moins : « Jamais tu ne seras qu'à moi. » Mais tout le monde ne connaît pas les secrets des vers de mirliton.

Dans le récitatif n° 4 (scène 5, p. 18), la Reine de la Nuit exhorte Tamino : « Ton cœur est juste, ferme et pur. » C'est un éloge quelconque. Le texte dit : « Tu es innocent, sage et pieux », ce qui est conforme aux vertus prêtées au héros du conte de Loulou. Le même personnage raconte l'enlèvement de sa fille. « Au secours ! telles furent ses seules paroles ; mais ses supplications furent vaines, car mon aide était trop faible. » Lisez le livret français : « Ce cri brisait mon cœur. | Hélas, *trop vaine est ma tendresse*. | Je n'ai d'autre arme que ma douleur. » En terme d'école, on appelle cela un non-sens.

Dans le quintette n° 5 Schikaneder fait dire aux chanteurs : « Si tous les menteurs avaient un pareil cadenas devant la bouche, il ne subsisterait, au lieu de la haine, de la calomnie et du fiel, que l'amour et la fraternité. » Il y a matière à quelques vers bien frappés. Ah ouiche ! « Ce cadenas, fermant les bouches, | Si les menteurs restaient sans voix, | Mauvais instincts, haines farouches, | Disparaîtraient tout à la fois (*bis*). » Voilà comment MM. Ferrier et Bisson rendent le passage. Que n'ont-ils conservé les vers de Nutter et Beaumont ? Car ces derniers, lorsque par hasard ils traduisent, gardent du moins une certaine tenue : « Si tout menteur sur cette terre | Devait subir le même sort, | Chacun serait franc et sincère | Comme au beau temps de l'âge d'or. » (P. 16.) Quant à la flûte, l'allemand la dépeint comme il suit : « Prince, accepte de moi ce présent. C'est notre princesse qui te l'envoie. La flûte magique te protégera. Elle te soutiendra dans les plus grands malheurs. Avec ceci, tu seras tout puissant. Tu pourras transformer les passions des hommes. Quiconque est triste deviendra joyeux ; l'amour s'emparera du célibataire. » (P. 36.) Examinons les vers des traducteurs : « Seigneur, accepte mon présent : | Un don royal et bienfaisant ! | C'est une flûte merveilleuse, | Elle est *unique et précieuse* ! | Heureux celui qui la possède. — A son vouloir, soudain tout cède ! | Il voit *partout, et chaque jour, Fleurir l'espoir avec l'amour* ! » (P. 21.) Et allez donc ! Même sans vérifier d'après le texte allemand, on est sûr de ne pas se tromper en attribuant aux vaudevillistes la paternité des chevilles que voici : « Et qui, *sitôt qu'il vous pince*, | Vous fait, *dernière anicroche*, | A petit feu rôtir en broche. »

Mais, objectera-t-on, ce sont là petits vers comiques et légers qu'il ne convient pas d'examiner de si près. Passons donc aux couplets plus sérieux. Le duo de Pamina et de Papageno (air n° 7) sur l'amour se transcrit ainsi : « PAMINA : Chez les hommes qui ressentent l'amour, Un bon cœur ne fait pas non plus défaut. — PAPAGENO : Sympathiser avec ces doux transports Est alors le premier devoir des femmes. — *Ensemble* : Réjouissons-nous de l'amour. Nous ne vivons que pour l'amour. — PAMINA : L'amour adoucit toute peine ; Toute créature lui sacrifie. — PAPAGENO : Il assaisonne nos jours, Ses effets se font sentir dans le cercle de la nature. — *Ensemble* : Son but supérieur le montre manifestement : il n'y a rien de plus noble que mari et femme. Mari et femme, femme et mari Atteignent jusqu'à la divinité. » MM. Ferrier et Bisson, de leur côté, écrivent (p. 33) : « L'amour toujours régna sur terre, | Qui sont amants, Dieu les bénit ! | Malheur à l'être solitaire, — Pour qui désert resta son nid ! | De l'univers bannir l'amour, | *Plutôt ternir l'éclat du jour* ! — Nous ne vivons que par l'amour ! | L'amour parfume l'existence, | *Sur nos chemins semant les fleurs* ! | Et ces deux mots : amour, constance, | Le ciel les grave dans nos cœurs. | Rien n'est si pur, rien n'est si doux, | *Tant que l'amour de deux époux (bis)*. — D'être aimé, d'être amoureux, | Nous suffit pour être heureux. | S'aimer bien, s'aimer à deux, | Nous suffit pour être heureux. | Oui, les seuls vraiment heureux | Sont les amoureux, oui, les amoureux ! » L'adaptation contient quelques tours aimables ; mais elle est très inférieure au texte et si... tant est d'un style spécial.

Mettons encore en parallèle l'original et la traduction du chœur n° 18. « O Isis et Osiris, quelle volupté ! — L'éclat du jour effarouche la sombre nuit. — Bientôt le noble jeune homme sentira une nouvelle vie ; — bientôt il sera entiè-

rement dévoué à notre culte. — Son esprit est hardi, son cœur est pur, — Bientôt il sera digne de nous. » (P. 76.)

O noble Isis,
Puissant Osiris,
Dieu du monde,
La nuit revient. Le jour descend dans l'onde.
A ce héros montrez-vous secourables
Et gardez-le des pièges misérables !
Son bras est fort, son cœur est doux,
Tout son espoir réside en vous,
Qu'il soit donc *tel qu'un frère* parmi nous (*bis*) !
O dieux puissants, veillez sur nous !

Commenter serait faire injure au goût des lecteurs.

Contentons-nous de glaner parmi nos notes. Nous relevons (P. 41) : « Dans la flûte raffermis (??) | Distançons nos ennemis ! » (P. 43) : « Et fissé-je une imprudence, | Ma clochette, entrez en danse, » ne rend pas l'onomatopée allemande : *Lass die Glöckchen klingen, klingen, | Dass die Ohren ihnen singen.* (P. 44) : « Ah ! comme *tout de go* | Tu me verrais, ma fille, | Rentrer dans ma coquille, | Si j'étais escargot », répond à : « Si j'étais souris, comme je rentrerais dans mon trou ; — si j'étais petit comme un escargot, je rentrerais dans ma maison. » (P. 59, air n° 12) : « ton heure est suprême ! » « toujours donc *ne* disons rien ! » Les paroles de l'air 15 ont perdu toute leur valeur symbolique ; « notre bonté leur montre le bien » ne signifie pas grand'chose, tandis que le texte porte : « Si l'honneur tombe, l'amour le ramène au devoir ; puis la main d'un ami le guide content et joyeux dans un pays meilleur. » De même, dans les paroles des deux gardiens le terme « illuminé » fait place aux épithètes banales « loyal et pur comme le lis » (p. 101), et ainsi de suite.

Est-ce à dire qu'on ne rencontre pas de-ci de-là quelques bons vers ? Ce serait exagéré. Ainsi sur l'air n° 10 : « qu'ils aient l'honneur d'un beau trépas ! » ou bien p. 106 « ça flambe ici, ça grille là. » MM. Paul Ferrier et Alexandre Bisson savent leur métier. Mais précisément leur ouvrage donne trop l'impression d'une besogne habilement trussée. Après eux, il reste encore place pour un véritable poète qui, s'inspirant à la fois des paroles allemandes et de la musique, donnera au livret le charme d'une œuvre d'art. — Toutes ces remarques, dira-t-on, sont menues. Notre respect pour Mozart les justifie !

LOUIS WEILL.

Les sonates de piano de Beethoven : la Sonate Pathétique.

Il n'est aucune des sonates pour piano de Beethoven qui soit plus connue, plus universellement jouée que la *Sonate Pathétique*. Sans doute les virtuoses, aujourd'hui, la délaissent-ils un peu, car les œuvres de la dernière manière du maître leur offrent, avec l'occasion de prouver une habileté d'exécution transcendante, plus de facilité à accommoder au goût du jour la sensibilité du compositeur. Mais les amateurs, les simples amateurs, de talent moyen, sont demeurés fidèles à cette composition qui, dès les premiers jours de son apparition, sut se concilier leur faveur.

Hâtons-nous de déclarer que la *Sonate Pathétique* n'est point indigne de l'admiration qu'elle excita toujours. Il n'est pas sûr qu'on l'ait toujours louée pour les mérites qui sont exactement les siens. Il est certain du moins que beaucoup de ceux qui l'admirent s'en font une image assez fantaisiste et visiblement déformée par l'idée préconçue qu'ils veulent avoir du génie beethovénien. Depuis que la littérature s'est emparée de Beethoven, il est de mode de voir en ce qu'il écrivit bien des choses qui n'y sont point, ou du moins d'étendre à toutes ses œuvres — ou presque — certaines appréciations, certains jugements qui ne sont vraiment admissibles que pour un petit nombre d'entre elles.

Cela a déjà été dit à diverses reprises en cette Revue. S'il fallait démontrer une fois encore que Beethoven (sauf, je le répète, en un certain nombre de compositions datant de la fin de sa carrière) demeure essentiellement un homme du XVIII^e siècle, d'esprit très classique malgré ses hardiesses apparentes, beaucoup plus préoccupé, souvent, de la beauté formelle de son œuvre que de son contenu expressif, dirigeant son inspiration de haut, avec une parfaite conscience, sans se laisser emporter par le torrent d'une imagination fougueuse et indomptable, — s'il fallait démontrer tout cela et qu'il est communément tout autre chose que le romantique en proie aux orages de la passion, l'homme malade criant ses souffrances et ses révoltes que la légende moderne représente, bien peu d'œuvres, aussi parfaitement que la *Pathétique*, pourraient servir à rendre cette vérité sensible.

N'en soyons pas surpris. La *Pathétique* est une œuvre de jeunesse (op. 13). Elle parut pour la première fois à Vienne, chez l'éditeur Eder, en 1799. Il est donc légitime d'en faire remonter la composition au moins à l'année précédente.

En 1798, Beethoven est dans sa vingt-huitième année. Il est fixé à Vienne depuis quatre ans. Protégé dès son arrivée par de grands seigneurs, le comte de Waldstein ou le prince Carl von Lichnowsky (à qui la *Pathétique* est dédiée), il a ses grandes et petites entrées dans tous les salons de l'aristocratie viennoise. Malgré quelques écarts de caractère, il est fort loin d'être le solitaire mélancolique et farouche qu'il devint plus tard, quand la surdité l'aura retranché de la société des hommes. En 1798, c'est à peine s'il a ressenti quelques atteintes presque insensibles de cette infirmité terrible. Rien ne l'écarte donc du monde qu'il fréquente volontiers. C'est un assez joyeux compagnon, et qui ne dédaigne pas, à l'occasion, les gaies soirées au cabaret avec d'autres artistes ses amis. Il a conscience de son mérite, il est ambitieux d'affirmer le génie qu'il sent en lui. Le succès, d'ailleurs, couronne ses efforts. Sa réputation, comme virtuose et comme compositeur, est déjà faite. Les éditeurs s'empressent de solliciter ses ouvrages. Tout lui sourit et la vie, semble-t-il, va devant lui s'ouvrir radieuse et facile. Aurait-il eu déjà le souci romantique et bien moderne de se traduire tout entier en son œuvre, se serait-il efforcé à transposer dans son art son âme et sa personne sans réserves qu'il n'eût pu alors enfanter ces chants désespérés, ces angoisses brûlantes et tragiques à quoi l'on entend maintenant que son génie se soit toujours limité.

L'examen sincère de la *Sonate Pathétique* ne révélera point d'ambitions si hautes ni si neuves. Il est encore ici le disciple génial, mais fidèle, de ceux qui l'ont précédé. Ne prenons point d'ailleurs trop au sérieux le titre que porte sa sonate. Est-il authentique d'ailleurs ? Sans doute cette appellation, *Sonate Pathétique*, figure dès les premières éditions. Mais comme beaucoup d'autres ana-

logues, il se pourrait bien qu'elle fût tout simplement du fait d'un éditeur avisé.

Quoi qu'il en soit, il faut se garder d'y attacher trop d'importance (1). Pathétique, si l'on veut, cette sonate, mais sans qu'elle vise le moins du monde à la peinture du désordre de la passion déchaînée. Œuvre d'un classicisme encore un peu artificiel, d'un art pondéré, très maître de soi, où les traits qui concourent à l'expression du sentiment choisi sont partout disposés suivant les règles d'une rhétorique très sûre, elle se révèle surtout d'allure oratoire et pompeuse. C'est du style « sublime », ainsi que s'expriment, sans la moindre intention de critique, les anciens traités de littérature. Le souci de la forme et des nobles proportions s'y affirme à chaque ligne. Rien n'est mieux équilibré, plus justement défini, plus exactement et plus judicieusement choisi.

Venons à l'étude détaillée de chacun des morceaux de la *Sonate*. Il y sera facile de mettre en évidence l'exactitude du jugement qui vient d'être formulé, en même temps que faire ressortir ce que, dans sa fidélité aux traditions musicales de son temps, Beethoven a su apporter de vraiment neuf et de vraiment personnel.

Suivant l'usage, le premier morceau est un *Allegro* vif et rapide. Toutefois Beethoven l'a fait précéder d'une introduction d'un mouvement grave et majestueux, d'un rythme décidé, saccadé, auquel il entendait évidemment conférer l'expression dominante pouvant justifier le titre de l'œuvre. Cette construction, remarquons-le tout de suite, n'est pas ordinaire en ce temps pour la sonate de piano. L'introduction grave préparant l'explosion d'un mouvement rapide est par contre fréquemment employée dans les premiers morceaux de grandes symphonies et presque constamment dans les ouvertures dramatiques. Cet emprunt aux usages de l'orchestre est ici à retenir.

Ce qui est plus remarquable encore, c'est que Beethoven reproduit le thème de cette introduction non seulement avant la coda, pour la conclusion du morceau, mais encore dès le début de la seconde reprise : cette fois en *sol* mineur, à la quinte de la tonique par conséquent.

Bien plus, il module presque immédiatement à un ton relativement éloigné (*mi* mineur) et, revenant immédiatement à l'*Allegro*, il introduit (assez brièvement, il est vrai) la phrase de l'introduction dans son développement. Le rythme, en même temps, se modifie tant soit peu pour se rapprocher plus intimement de celui des autres thèmes :

Introduction
(au début
de la
2^e reprise)

(1) Cependant les contemporains furent frappés de la parfaite convenance de cette appellation. La *Gazette musicale universelle* de Leipzig, qui rendait compte de la sonate de Beethoven en février 1800, écrivait textuellement : « C'est avec raison qu'on la dit pathétique : cette sonate a réellement de la passion. »

Allegro molto con brio

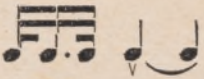
Le même thème dans la suite du développement.)

etc.

Il est évident que sans altérer précisément en rien l'ordonnance classique, ni la disposition fondamentale des deux thèmes sur quoi, comme tout premier morceau de sonate, cet *allegro* est bâti, l'emploi de ce procédé en élargit considérablement le cadre. L'introduction n'est plus une manière de prélude indépendant. Reliée plus étroitement à la pièce, elle en interrompt la marche prévue, sans en rompre l'unité, tout en l'enrichissant d'épisodes et de contrastes inattendus.

Affirmer que Beethoven ait imaginé de toutes pièces cet ingénieux artifice, si largement développé depuis, ce serait peut-être téméraire. Pour y être autorisé, il faudrait connaître beaucoup mieux que nous ne les connaissons les œuvres de ses contemporains ou de ses prédécesseurs immédiats : j'entends ceux qui furent plus ou moins célèbres en leur temps et dont la postérité n'a pas retenus les ouvrages. A défaut du mérite de l'invention, qu'on peut lui contester peut-être, on ne doit pas lui refuser celui d'avoir compris tout ce qu'il pouvait tirer de cet arrangement.

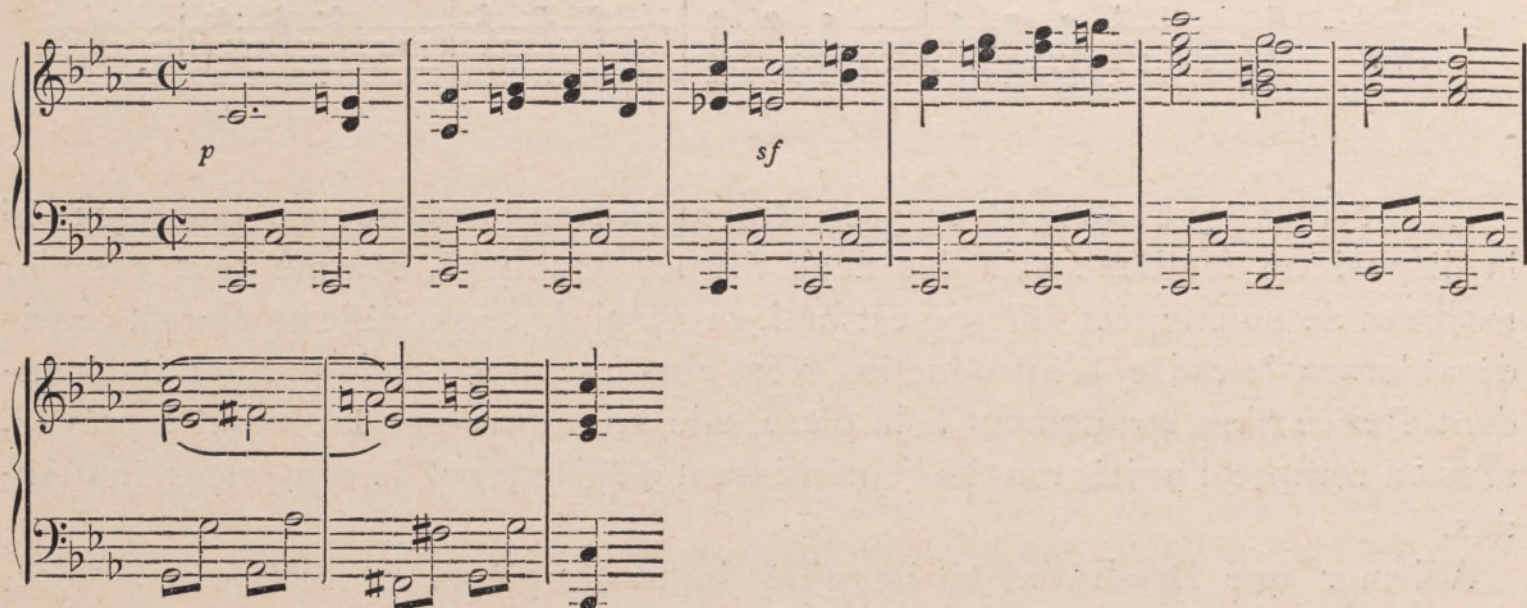
Il y découvre, en tous cas, un moyen assuré de rendre plus sensibles les oppositions de thèmes, de rythmes ou d'harmonies qu'il s'est visiblement efforcé de multiplier dans cette pièce. Si le titre de Pathétique est bien de lui, c'est par là qu'il a voulu le justifier. Ce que cette sonate a de *pathétique* (nous ferions peut-être mieux de traduire par *dramatique*), c'est cette recherche des contrastes. On peut très bien s'imaginer, si l'on veut, que Beethoven se soit proposé de transcrire par les sons les péripéties de quelque menu roman psychologique. Mais n'essayons pas de le vouloir retrouver par le détail. Et gardons-nous de croire qu'il ait sacrifié à cette conception quoique ce soit des règles et des traditions qu'il jugeait indispensables à son art.

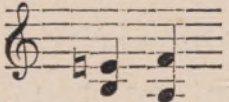
Examinerons-nous plus à fond les différentes oppositions qu'il s'est efforcé de réaliser ? Elles s'indiquent d'elles-mêmes au cours de la sonate. Quoi de plus caractérisé que le thème de l'introduction, simple développement de cette cellule rythmique :  ? Cette succession de notes saccadées, où les accents principaux s'affirment durement par la résolution de notes faibles à la très brève durée d'une triple croche, ces sauts brusques dans la basse d'une période à l'autre, donnent à ce passage sa couleur particulière.

En effet, la lenteur du mouvement (*Grave*) y est plus apparente que réelle, puisque dans l'introduction l'unité de temps paraît manifestement la croche, au lieu d'être la blanche ainsi que dans l'*Allegro molto con brio* qui suit.

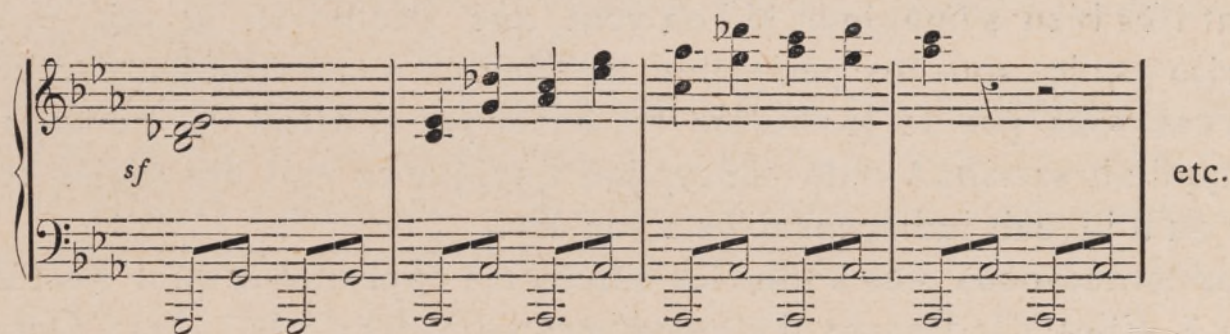
Le premier thème de cet *Allegro*, malgré sa rapidité, vise à donner l'impression d'une montée régulière et continue, depuis la première note frappée jusqu'à son octave. Une syncope bien accentuée rompt ici ce rythme uniforme : le même dessin se répète ; puis la seconde partie de la phrase sera composée de larges notes, toutes de pareille valeur et redescendant sur la tonique, une

octave plus bas. Sous tout ceci, une basse, voulue monotone, en manière de tremolo et tout d'abord en pédale. Il est impossible de rapprocher deux thèmes plus rigoureusement opposés que celui-ci et celui de l'introduction :

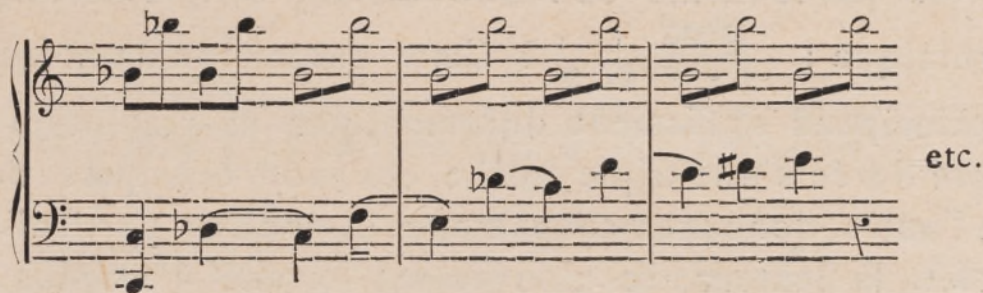


L'agitation de ce début ne sourd point à la surface : elle reste tout intérieure et les rythmes s'efforcent à la dissimuler sous de calmes dehors. Après quelques traits plus rapides et plus à découvert, une série de modulations amène le second thème Beethoven, pour ces modulations, emploie un fragment de son premier motif, le début de la gamme montante :  Comme il est

placé, ce fragment semble toujours devoir être accentué en syncope, sur le temps faible de la mesure. Rien, à vrai dire, ne l'indique dans la notation, si ce n'est au début de la seconde reprise, alors que Beethoven a introduit cette figure mélodique à la basse sous une pédale aiguë :



Le même
dans
la 2^e reprise
(mes. 13).



Aboutissant à une cadence de dominante, sur un *si bémol*, ce passage sert de transition au second motif, en *mi bémol* mineur. L'usage le plus ordinaire eût exigé la tonalité majeure du même ton. Le mineur est ici conservé, sans doute pour prolonger l'effet sombre et concentré de toutes ces premières pages.

Ce second motif est traité tout du long en dialogue. On dirait un duo d'opéra transcrit pour le clavier. Chaque période du chant y est annoncée et préparée par

une exposition à la basse, au-dessous de la partie harmonique la plus grave. Et ce court chant de basse ne conclut jamais. C'est une voix grave qui pose une question, attendant la réponse de la partie supérieure. Procédé assez curieux, très artificiel, n'en doutons point, étant donnée surtout la parfaite symétrie du balancement des deux voix. Artifice dramatique qui ne cesse pas d'être musical, bien à sa place dans une sonate dite pathétique, si l'on veut bien le considérer pour ce qu'il est : une figure de rhétorique, une simple prosopopée :



Ce thème passe bientôt en *ré bémol* majeur, sans y demeurer d'ailleurs. Une série de modulations le ramène vers la dominante de *mi bémol*, et ce ton, relatif d'*ut* mineur, sur de rapides trémolos, s'épanouit avec ampleur, par une montée chromatique à l'aigu que suit une brillante cadence. Observerons-nous que cette progression est ici répétée deux fois, sans nécessité expressive visible ? C'est là un souci de symétrie hérité des anciennes habitudes et dont Beethoven, ici comme en bien d'autres endroits, n'a pas cru devoir s'affranchir.

A peine arrivé à ce ton clair de *mi bémol*, le compositeur songe à le quitter pour rentrer progressivement dans les sombres tonalités du début de l'*Allegro* que la reprise va ramener. Il y parvient de façon élégante et simple. Sur l'accord tonique frappé et tenu par la main droite, la basse en tremolo descend une gamme diatonique : *mi bémol*, *ré*, *do*, *si bémol*, *la bémol*, *sol*. Puis une cadence évitée : le premier renversement de la septième dominante du ton de *sol*, sur un *fa dièse* au grave. Une tenue sur cet accord : puis *ff*, l'accord de dominante sur *sol* et nous voilà ramenés au ton d'*ut*. Pour la seconde reprise, débutant comme il a été dit par un rappel, en *sol mineur*, de l'introduction, il suffira, au lieu du second accord, de répéter le premier. Tout ceci est très simple, mais d'une simplicité qui a sa grandeur.



Nous savons déjà comment, passé de *sol mineur* en *mi mineur*, Beethoven emploie dans la première partie de son développement la phrase de l'introduction, en en modifiant sensiblement le rythme. Le reste de ce développement est fort abrégé et, il faut le dire, assez peu saillant. Il n'y aurait guère à signaler que le trait harmonique au grave, évocateur de sombres accords assez caractéristiques, serpentant sur une pédale de dominante :



Et aussi l'ingénieux élargissement progressif de cette formule, fragment du premier thème, dont le compositeur s'était déjà abondamment servi :



Elle apparaît ici heureusement renouvelée. L'extrême éloignement des parties supérieures et de la basse est, au point de vue pianistique, une innovation à signaler. La présence du *sol*, persistant au milieu de l'accord de septième diminuée (*fa* #, *do*, *mi* b), paraît aussi une hardiesse qui dut surprendre à l'époque. Malheureusement, le trait qui suit, par quoi rentrera le thème en *ut mineur* marquant la reprise finale, apparaît d'une virtuosité inutile et bien conventionnelle.

Cette conclusion n'offre d'ailleurs rien d'original, si ce n'est à la fin la brusque réapparition du thème de l'introduction, une dernière fois rappelé. Elle reproduit fidèlement la première reprise avec les transpositions nécessaires (1^{er} thème : *ut mineur* ; 2^e thème : *fa mineur* et *ut mineur* ; montée chromatique et cadence : *ut mineur*). Après le rappel, assez court, de l'introduction (en *ut mineur*, comme au début), la période ascendante du thème principal revient, aboutissant à une cadence rompue... puis quatre brefs accords brutalement frappés. Et c'est tout. Cette conclusion, volontairement écourtée, répond évidemment à une idée expressive. Elle achève de donner à ce premier morceau de sonate son caractère dramatique, heurté, brusque, pathétique en un mot.

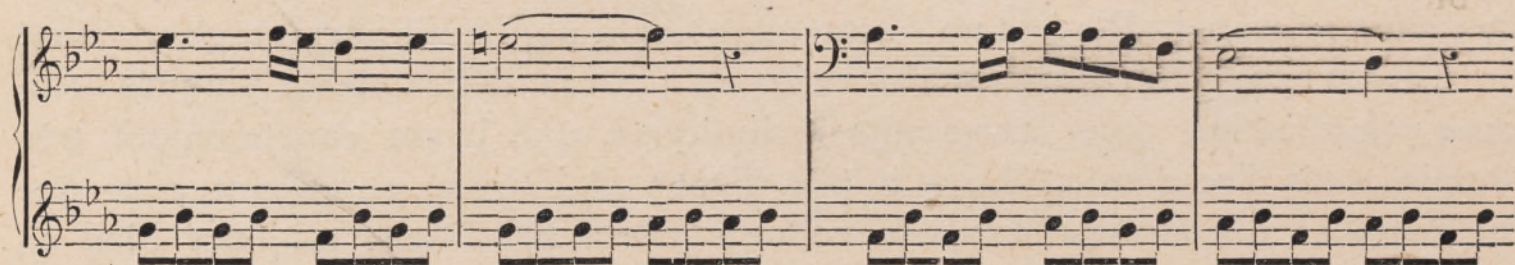
Tout en ne manquant pas d'insister sur ce que cette composition emprunte visiblement au style et aux procédés de beaucoup d'ouvertures du temps, il ne faut pas perdre de vue ce qu'elle doit à une œuvre de piano que tous les artistes connaissent. Je veux parler de la Sonate de Mozart en *ut mineur* et de la Fantaisie dans le même ton qu'on a l'habitude de joindre, en manière d'introduction, à cette même Sonate.

Je ne prétends certes pas qu'il y ait, de la part de Beethoven, imitation

consciente et voulue, ni même qu'on retrouve chez lui de réminiscences précises de thèmes de Mozart. Mais il est facile de découvrir dans les deux compositions des effets et des traits analogues. Par exemple, ce gémissement chromatique sur une pédale au grave, dans Mozart (mes. 9 et suiv.) :



N'est-il pas tant soit peu apparenté au 1^{er} thème de la *Pathétique*, à cette différence près que celui-ci monte diatoniquement au lieu de descendre ? Cet autre passage, le second thème de la Sonate de Mozart :



avec ses réponses de la basse au soprano, n'a-t-il pu suggérer à Beethoven l'idée de traiter en dialogue, plus développé que celui-ci, toute l'exposition de son second thème ?

Je n'entends point insister outre mesure sur de telles analogies (1). Que les pianistes veuillent bien jouer l'une après l'autre les deux œuvres, ils se convaincront, j'en suis certain, d'une communauté de sentiments et d'inspirations qui ne saurait être fortuite et qui n'a, au surplus, rien que de naturel et de très légitime. La Sonate de Mozart date de 1784 ; la Fantaisie, qui la précède maintenant, de l'année suivante. En 1798, quand Beethoven composait la *Pathé-*

(1) Il est difficile cependant de ne pas remarquer que le début de l'*Adagio cantabile* de la *Pathétique* reproduit exactement les premières notes du second thème de l'*Adagio* de la Sonate de Mozart. La disposition et le sentiment de l'un et l'autre motif sont tout à fait apparentés. Voici le début de Mozart : on en jugera.



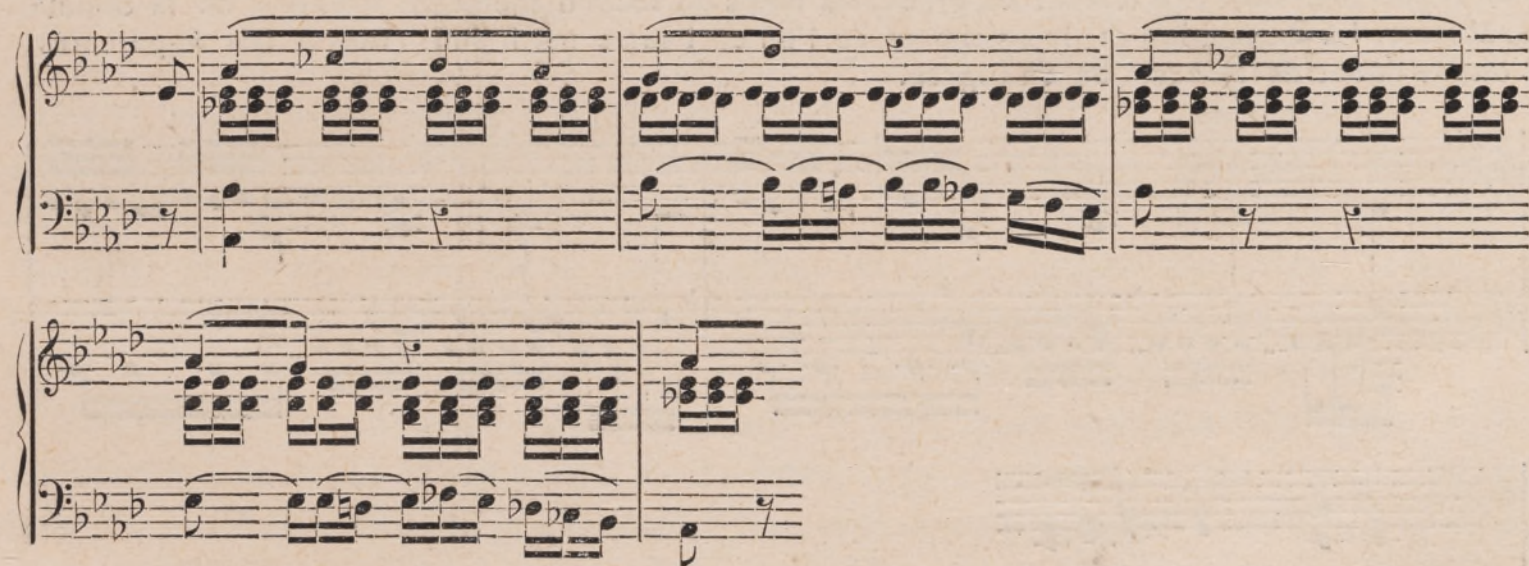
tique, pourquoi n'aurait-il pas subi l'influence d'une composition, presque contemporaine, d'un illustre maître ? Elle devait attirer d'autant plus son attention qu'elle marquait, dans l'œuvre de piano de Mozart, une évolution très remarquable et très sensible vers le genre expressif, et une tendance certaine à s'affranchir de ce que les anciennes lois du genre pouvaient avoir, par instants, de trop étroit et de trop conventionnel.

L'*Adagio cantabile* de la *Sonate Pathétique* est célèbre. Le thème en est en effet d'une beauté pure et calme, sans froideur, sans emphase inutile, d'une ampleur et d'une pénétration dont il est impossible de n'être point ému.

La construction très simple de la pièce, conçue dans la forme *lied*, en augmente peut-être encore l'effet. Elle se compose essentiellement d'une phrase mélodique de huit mesures, deux fois répétée au début et à la fin du morceau et reproduite (une seule fois) au milieu. Chacune de ces trois apparitions s'accompagne d'un autre motif (ou d'un groupe de motifs) de caractère presque analogue, mais de contours et de rythme différents. Pas de développement à proprement parler, sinon pendant quelques mesures dans l'épisode qui suit la deuxième exposition du thème principal. Partout un accompagnement purement harmonique, réalisé en figures simples et discrètes, batteries ou accords délicatement plaqués. Aucune complication dans les accents rythmiques, une basse constamment très simple, mais d'un dessin élégant et pur. Tout y est disposé, en un mot, pour que les mélodies diverses qui s'exposent tour à tour apparaissent toujours bien en dehors, sans rien qui contrarie leur sérénité radieuse.

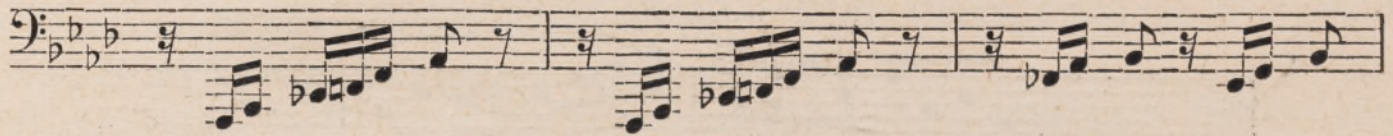
C'est là un mode de construction, pour l'*Adagio*, que Beethoven, compositeur essentiellement mélodiste et chez qui les dons de combinaison sont beaucoup moins naturels et spontanés qu'on ne pourrait le croire d'après certaines parts de son œuvre, a mis assez fréquemment en usage (1). Plus souvent, à vrai dire, il a pris la peine de varier le thème principal chaque fois qu'il le représentait. Mais ceci importe au fond assez peu.

Il est assez difficile, si l'on examine à part cet *Adagio*, de trouver quoi que ce soit de pathétique dans l'émotion, très calme et très une, qui s'en dégage. On n'y remarque plus ces contrastes prémédités qui frappent immédiatement à la lecture de l'*Allegro* que nous venons d'analyser. Le second épisode pourtant, traité en dialogue, atteste une intention dramatique, exprimée toutefois avec une symétrie et un formalisme parfaits.



(1) On comparera utilement, dans cet ordre d'idées, à l'*adagio* de la *Pathétique* celui de la *Sonate en ut mineur*, op. 10, parue cette même année 1798. Ce morceau, sans doute un peu plus long, un peu plus travaillé, est d'une inspiration mélodique tout à fait pareille.

Ce thème en *la bémol* mineur va passer presque aussitôt en *fa bémol* majeur (exprimé dans le texte pour plus de commodité par le ton de *mi* majeur). Il se répétera dans ce ton et par une brève transition chromatique (*ré* naturel, *ré* bémol) le musicien reviendra à l'*ut*, première note du thème principal en *la* bémol. Quelques brèves figurations de la basse tendent à donner à ce passage une couleur mystérieuse assez caractéristique, dans la teinte du *pianissimo* :



Cette impression de calme et de sérénité, qu'augmentent encore, s'il est possible, les répétitions en échos lentement évanouis de la formule finale de la coda :



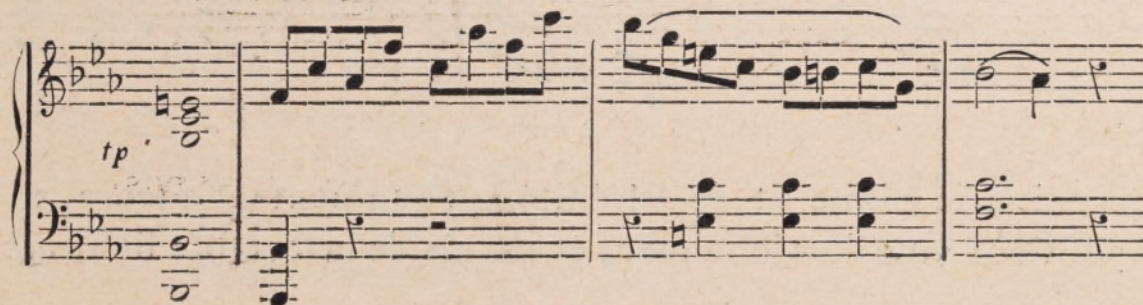
n'est cependant pas déplacée dans l'économie générale de la Sonate. Si l'*Adagio* se confine ainsi dans l'expression d'un seul sentiment, c'est qu'il est visiblement destiné à faire contraste tout entier avec l'*Allegro* qui le précède et le *Rondo* qui le suit.

Soit pour mieux ménager cette opposition, soit qu'il jugea cette forme incompatible avec l'allure d'une sonate dite pathétique, Beethoven n'écrivit point en effet de *Scherzo* ou de *Menuet* pour celle-ci. Le *Rondo* qui sert de finale vient donc immédiatement après l'*Adagio*. Peut-être trouvera-t-on ce morceau, très animé et très mouvementé, d'une expression plus franchement joyeuse qu'héroïque. Ceci est surtout vrai du premier thème, à qui une exécution intelligente peut conférer cependant quelque grandeur :



Quant aux épisodes qui séparent les quatre réapparitions de ce thème, ils présentent par contre une grande variété et un caractère expressif assez divers pour

compenser ce défaut de noblesse, plus apparent peut-être que réel. Le premier surtout est digne de remarque. Il est bien développé et les motifs qui le composent sont assez significatifs pour avoir été reproduits dans le troisième épisode avec quelques modifications légères. Plusieurs effets intéressants du premier morceau de la Sonate trouvent là leurs analogues. Nous avons vu déjà, par exemple, ces rapprochements forcés d'une note longue fortement marquée et d'un trait rapide :



Ces brusques appels répétés, au-dessous d'un trait uniforme et impassible, variation d'une pédale :



Cette simple formule de triolets, bien établie et traitée en imitations animées, deviendra le thème du plus long développement de ce finale.

Signalons aussi le travail d'imitations plus larges du second épisode, d'où naissent diverses combinaisons intéressantes. Encore, dans la coda qui suit la dernière exposition du thème principal, les grands accords frappés à contre-temps sur le trait ascendant (qui rappelle assez une figure de l'*Allegro*), les harmonies accentuées en syncopes, le grand trait qui, 10 mesures, avant la fin, introduit brusquement la tonalité assez lointaine de *la bémol*... Rien de plus ingénieux et de plus neuf, à cet endroit, que le rappel soudain du thème principal, d'expression ici si différente, et laissant si peu pressentir la conclusion soudaine et brutale du morceau :



Tous ces artifices, tous ces procédés, et bien d'autres encore que l'on pourrait relever au cours de cette Sonate, constituent évidemment l'arsenal du pathétique que l'usage et la tradition mettaient à la disposition des compositeurs. Si l'on doutait de la signification qu'ils comportent, laquelle resterait peut-être contestable s'ils ne figuraient que dans une pièce instrumentale telle qu'une sonate, ce serait assez, pour se convaincre, de les rechercher dans les œuvres dramatiques, où on les retrouverait appliqués toujours à des situations bien définies. Que ce soit donc l'éditeur seul ou Beethoven lui-même qui ait attribué à la Sonate le titre qui depuis son apparition la désigne, il est certain que ce titre est bien choisi et qu'il répond à quelque chose de réel.

Beethoven a donc bien voulu mettre dans son œuvre autre chose que de belles formes propres seulement à charmer par la pureté de leurs contours ou la subtile ingéniosité de leur agencement. Il entendit être expressif et inciter l'auditeur à certaines émotions déterminées, choisies par lui. Mais cette intention évidente, il l'a réalisée à la façon classique et non point du tout comme un contemporain le ferait aujourd'hui. Tout d'abord l'ordre de sentiments qu'il voulut peindre semble tout à fait arbitrairement choisi. Nulle part il n'apparaît que ce pathétique, puisque pathétique il y a, puisse être autre chose qu'un exercice de rhétorique, ce mot pris dans son sens le plus noble et le plus éloigné de toute intention méprisante. Il est rendu sensible par l'usage raisonné de certains procédés, alors connus et pratiqués et qui s'allient fort bien aux exigences admises de la composition musicale. Le compositeur s'est soumis d'avance à ces lois qu'il juge indispensables et fondamentales. Sans doute, plus tard, Beethoven en prendra plus à son aise avec un code d'où l'arbitraire n'est certes pas absent. Mais au début de sa carrière et même longtemps après, s'il semble s'écarter parfois de la lettre des préceptes, c'est parce que son génie lui a déjà fait saisir des conséquences dont nul ne s'était encore avisé. Il ne discute pas, mais il interprète.

Cette docilité à la règle lui est d'autant moins pénible que son lyrisme n'est pas nécessairement l'expression d'un sentiment personnel, du moins dans toute la complexité de son ordonnance. Les modernes s'indignent volontiers de cette conception de l'art, qu'ils veulent inséparable de la vie. Ils ont raison sans doute. Mais les générations d'autrefois n'ont pas pensé de même. La *Sonate Pathétique* peut être une sorte de roman psychologique. J'y consens. Il ne s'ensuit pas que son auteur l'ait vécu lui-même, pas plus que Corneille ou Racine n'ont vécu la vie des personnages qu'ils portaient à la scène. La légende beethovénienne affirme volontiers le contraire. Mais est-ce suffisant pour nous convaincre ?

H. QUITTARD.

De l'articulation des paroles dans le chant. Du cri.

Quand la parole est unie au chant, il est indispensable de la faire entendre. Gazouiller comme beaucoup d'Italiens ou même de Français, sur des syllabes indistinctes, peut avoir un charme de jolie bestialité sonore ; mais il faut laisser au rossignol sa place et ses procédés d'oiseau (place du reste très élevée dans l'échelle animale) et lui emprunter seulement sa grâce mélodieuse, en gardant notre langage. Si le chanteur supprimait tout à fait les paroles, sous prétexte que telle ou telle consonne nuit à la beauté du son, je crois qu'il supprimerait du même coup les auditeurs, déjà terriblement agacés quand l'artiste nous dit : *a oix, a oix é-ie*, pour *ta voix, ta voix chérie*. La vérité expressive est liée aussi bien à la netteté de l'articulation qu'à la pureté du son. Matériellement les consonnes, ou du moins une partie des consonnes, ne sont pas vibrantes. Par conséquent, elles ne peuvent pas nuire aux résonances voyelles, chantées, qui se prolongent seules. En revanche, elles peuvent aider singulièrement l'expression par leur force ou leur douceur, dans la colère, dans l'amour, etc. De plus il ne faut pas oublier que les voyelles chantées très sonores ont une tendance à couvrir l'ossature du mot (les consonnes) ; il est donc nécessaire d'accuser celles-ci en raison de cette tendance, en raison du genre d'expression à donner, en raison du genre de la voix et en raison de la sonorité de la salle, sonorité qui convient plus ou moins à l'organe en exercice. Du reste, le timbre des voyelles, dans la parole chantée, se produit sur des hauteurs musicales fixes, sur des durées prolongées ; il est en parfaite harmonie avec le chant, et il en acquiert les qualités ; il ne se rapproche plus de la voix parlée que par l'explosion de la consonne, qui, je le répète, n'est pas résonnante, se mêle peu aux résonances, et qui du reste éclate au commencement du trait. Quant aux questions de respiration, de pureté des voyelles, de netteté des consonnes, elles restent identiques dans le chant et la diction. Le chant du reste n'est que le cri primitif adouci et réglé par l'art et la mesure. Faudra-t-il éternellement combattre pour établir dans la vocale le règne du sens commun ? Quand il s'agit de rendre les émotions humaines et d'en spécialiser les origines, la voix sans paroles ou la voix mal prononcée est un non-sens. Cette raison suffirait à conserver à la parole toute sa valeur mécanique et expressive, quand même cette valeur nuirait au développement d'une roulade. Mais il n'en est pas ainsi ; la phrase parlée est antimélodieuse, quand l'auteur applique à cette phrase un rythme ou une mélodie qui ne conviennent pas au sens. Et dans ce cas un bon chanteur lyrique peut atténuer par certains moyens expressifs les défauts du texte ; mais quand la mélodie est intimement unie à l'expression parlée, elles se font valoir l'une par l'autre ; et cela forcément, puisque la même situation produit les mêmes effets, en diction et en chant, quand les sentiments sont très marqués.

Chacun sait que la déclamation lyrique se rapproche du chant par les moyens mécaniques : hauteurs de voix, timbres divers, intensités variées, modulations, rythmes passionnels très marqués. Ce qui est nécessaire, c'est de ne pas traiter en antagonistes des éléments presque semblables, partis de la même source, qui se développent de concert, l'un en donnant à l'autre une sonorité plus étudiée, plus longue, l'autre en communiquant à la mélodie le charme de l'image poétique et de la précision logique et expressive. Quel est celui d'entre nous qui n'a

pas donné une expression plus complète, plus vraie, au rythme musical quand il a pu en connaître les paroles bien adéquates? Quel est le parolier qui n'ajoute pas à l'expression verbale quand elle est jointe à la poésie du rythme et de la mélodie?

Cette union du chant et de la parole bien assortie donne des résultats plus complets que la mélodie isolée. Il faut donc avoir la patience de prononcer, d'articuler, et rester convaincu que l'expression est absolument déterminée aussi bien par les gestes vocaux d'articulation que par les gestes-voyelles de la mélodie. Quant aux cris qui semblent la base de l'enseignement chez quelques professeurs, ils sont à blâmer. J'entends par *cris* l'habitude de produire sur un son plus de sonorité que ne comporte le sens logique. Tel ne criera pas en donnant un son très développé dans une situation désespérée, qui criera en donnant beaucoup moins dans une situation de morne atonie. Certaines écoles donnent toujours trop par principe. Ce principe ne vaut pas cher. Il compromet la voix du chanteur et les oreilles de l'auditeur. Du reste, la portée de la voix dépend surtout de son intensité, de l'amplitude du mouvement dans les cordes vocales; elle dépend aussi de la résonance. Donc plus les ondes aériennes sont fortes et grandes, plus elles frappent énergiquement l'oreille de l'auditeur. Plus elles résonnent librement dans le pharynx, la bouche, les fosses nasales, mieux elles se font entendre. Mais il ne faut pas abuser de l'amplitude des mouvements dans les cordes vocales, car ce moyen fatigue la voix; mieux vaut demander à la résonance la portée de voix que l'on veut obtenir; pour cela, il est nécessaire de ne pas contracter outre mesure les muscles pharyngiens, le voile du palais et toutes les parties sus-laryngiennes; il est nécessaire encore de ne pas donner à la bouche une trop grande ouverture, ce qui détruit le timbre naturel de la voix et en même temps enlève à la cavité ses moyens de résonance; on sait en effet que plus l'orifice d'un résonateur est grand, plus le diapason est élevé; or les voix franches et nourries ont le son fondamental et les harmoniques inférieurs forts. En ouvrant la bouche trop grande, ces harmoniques sont affaiblis. Dans l'articulation, la qualité du son change forcément; mais nous pouvons, par l'absence de raideur dans les muscles sus-laryngiens, par la localisation exacte des mouvements, limiter ce changement.

Dans tous les cas, il faut borner les mouvements à l'articulation, et ne pas faire entrer en jeu les parties sus-laryngiennes pour obtenir un son plus intense. Ces parties doivent rester libres autant que possible et se dégager pour la résonance complète. Comme origine mécanique, le chant et la parole ne diffèrent pas; tous deux naissent dans la glotte. La parole est un souffle animé par la vie et la volonté, un mouvement vibratoire, un son, ou un bruit qui se produit à des hauteurs différentes. Le tout est nuancé, vibré, timbré, articulé par la bouche et ses adjouvants. Le chant répond à toutes ces données, avec cette différence qu'il est mesuré, rythmé et placé sur des hauteurs prévues. Il y a donc lieu de ménager à la voyelle chantée son épanouissement intégral, son timbre, sa résonance dans l'appareil buccal et, en dehors de lui, dans l'air environnant; mais cela ne doit pas se faire au préjudice de l'articulation qui donne au chant un sens et une forme humaine. Tout ce qu'on peut accorder au chanteur, c'est que cette articulation doit se produire dans la mesure exigée par le sens de la phrase et la sonorité des salles où on évolue, et qu'il ne faut pas la forcer au delà du nécessaire.

Le chant n'est en définitive que le dessin à grands traits de toutes les émotions.

C'est un cri perfectionné issu de la première manifestation animale, nous n'hésitons pas à le reconnaître ; mais c'est justement par la parole bien articulée que ce cri acquiert toute sa valeur expressive et que le chant devient éminemment humain, qu'il se métamorphose en art.

Certains chanteurs préconisent la suppression de la consonne. Ils ont de bonnes ou plutôt de mauvaises raisons pour cela. En pratique, ils ont pris l'habitude de s'en passer. Qu'ils commencent par changer la forme de la langue française ; je ne vois pas d'autre moyen d'arriver au but. Jusqu'à un certain point les Italiens peuvent réussir avec ce système néfaste. Leurs fioritures, charmantes du reste, l'emportent parfois sur un texte peu développé ; mais ce fait, heureusement, reste particulier.

Alix LENOEL-ZÉVORT.

Concours de chansons militaires.

Nous avons reçu le texte officiel de la décision très heureuse, originale et intéressante que voici :

Décision du Sous-Secrétaire d'Etat.

« L'importance de la musique vocale dans l'armée n'est plus à démontrer. Elle réveille les énergies et stimule les enthousiasmes. Mais le plus souvent les soldats ne savent quoi chanter, faute d'éléments à cet égard. Il importe pourtant de ne pas oublier que le chant est un puissant moyen d'éducation morale.

« Le Sous-Secrétaire d'Etat décide donc la mise au concours d'un recueil de chansons militaires destinées soit aux troupes en marche, soit aux troupes en station.

« Ce recueil devra comprendre à la fois les vieilles chansons françaises et des chansons nouvelles d'un caractère patriotique.

« Le jury sera présidé par M. Gabriel Parès, chef de musique de la garde républicaine. Il comprendra des littérateurs et des musiciens.

« M. Parès soumettra au 1^{er} Bureau une liste des musiciens, et le 1^{er} Bureau la complétera par une liste de littérateurs. Cette double liste sera soumise le plus tôt possible au Sous-Secrétaire d'Etat. Aussitôt constitué, le jury réglera, pour être soumises au Sous-Secrétaire d'Etat et ensuite publiées, les conditions du concours.

Paris, le 1^{er} juillet 1909.

Le Sous-Secrétaire d'Etat,
Signé : HENRY CHÉRON. »

En nous communiquant ce document, M. Féret, le distingué chef de cabinet de M. Chéron, veut bien ajouter « qu'il n'a pas été fait de programme pour ce concours ». Les « conditions » seront ultérieurement fixées ; mais dès maintenant les concurrents peuvent réunir leurs matériaux...

Nous recevons la lettre suivante :

21 juillet 1906.

Monsieur,

Vous avez eu l'amabilité de citer à plusieurs reprises mon *Histoire de la mise en scène*, dans vos savantes leçons du Collège de France, reproduites par la *Revue musicale*. Oserai-je me permettre à ce propos une légère rectification ? L'édition allemande parue à Leipzig, chez Klinkhardt, n'est qu'une traduction faite par le Dr Bauer du livre, *qui a paru en français* chez Champion, à Paris.

Recevez, Monsieur, etc..

GUSTAVE COHEN.

M. Gustave Cohen, déclarant avoir d'abord écrit son livre en français, se réclame donc de la science française (bien qu'il soit lecteur à l'Université de Leipzig) ; ajoutons qu'il est de ceux qui lui font honneur. Je tiens à dire que dans mes cours je ne cite jamais « par amabilité ». Si je cite un contemporain — ce qui est rare — c'est que son livre a un sérieux intérêt scientifique ; et tel était le cas de M. Cohen.

L'enseignement musical dans les lycées de garçons.

Le Figaro (n° du 24 juillet) annonce que le ministère vient d'approuver un plan complet d'études pour le chant choral, avec des instructions générales accompagnant les nouveaux programmes. Ce plan est l'œuvre de M. Jules Combarieu. Nous le ferons connaître ici prochainement.

La réforme qui se poursuit en ce moment, et qui complétera ce qui vient d'être fait pour l'enseignement du dessin, a commencé par les lycées de jeunes filles. Là, le succès a été à la fois rapide et complet. Le festival du mois de mai, où six cent cinquante jeunes filles de nos lycées de Paris ont chanté au Trocadéro en une chorale grandiose, avec les jeunes filles des *Écoles supérieures* de Londres (l'orgue de Guilmant et l'orchestre Colonne les accompagnant), en fut la preuve éclatante et admirable. Les lycées de garçons vont avoir leur tour. Là, il y avait des difficultés d'ordre très délicat, inaperçues de ceux qui voient les choses du dehors ; mais ces difficultés vont être vaincues grâce à des programmes appropriés et à une méthode pédagogique nouvelle. — L'enseignement primaire étant aujourd'hui coordonné à l'enseignement secondaire (depuis les classes enfantines jusqu'à la sixième), il s'ensuit que travailler pour les écoles primaires, c'est travailler en même temps pour les lycées. Je signalerai donc une charmante pièce que M. Auguste Chapuis vient d'écrire pour les écoles de la ville de Paris : *J'aime mon pays*, chœur pour deux voix d'enfants, Il y a là une légèreté de main, une grâce et une distinction qui rendent cette pièce (très facile) digne des plus grands maîtres. Que les musiciens compétents créent un répertoire ! c'est le meilleur service qu'ils peuvent rendre à nos lycées.

Ce qu'on peut visiter en France en empruntant les lignes du réseau d'Orléans.

Le réseau d'Orléans, situé au cœur de la France, dessert la riante Touraine, si riche en monuments et en souvenirs historiques (Blois, Chambord, Amboise, Chenonceaux, Loches, etc.).

Par la belle région de la vallée de la Loire, il conduit à Angers, Nantes, et à la Côte Sud d'une Bretagne ancienne aux plages réputées (la Baule, le Pouliguen, Quiberon, Belle-Ile, Concarneau, Douarnenez).

Au centre de la France le réseau d'Orléans permet de visiter l'Auvergne avec ses fraîches vallées et ses stations thermales (la Bourboule, le Mont-Dore, le Lioran, Vic-sur-Cère, etc.) ou encore les merveilles naturelles des Gorges du Tarn et du Quercy (Rocamadour, Gouffre de Padirac, Grottes de Lacave).

Au delà enfin, par les grandes lignes de Bordeaux d'un côté, Toulouse de l'autre, qui sont aussi les routes d'Espagne et du Portugal, il donne accès à la région des Pyrénées.

Les beaux paysages de montagnes ainsi que nombre de stations thermales (Luchon, Cauterets, les Eaux-Bonnes, Lamalou, Amélie et Vernet-les-Bains, etc.) et les grandes stations thermales ou balnéaires de Pau, Biarritz, Saint-Jean-de-Luz, etc., ont consacré depuis longtemps la célébrité des Pyrénées.

Afin de faciliter le tourisme dans ces riches domaines, la Compagnie d'Orléans offre au public de nombreuses combinaisons à prix très réduits.

Un service spécial est organisé d'accord avec la Compagnie d'Orléans pour la prise à domicile des bagages dans Paris par la Société des Voyages Duchemin.

Le service comprend la manutention et le chargement des bagages au domicile, le pesage et les formalités de l'enregistrement.

Les commandes d'enlèvement doivent être faites 24 heures à l'avance exclusivement au bureau central des Voyages Duchemin, 20, rue de Grammont; les bagages sont enlevés dans la matinée pour tous les trains partant l'après-midi, et dans l'après-midi pour les trains partant à partir de 7 heures du soir. Il est remis à la commande un reçu sur la présentation duquel il est délivré à la gare du Quai d'Orsay, au bureau des renseignements, une enveloppe contenant les billets commandés et le bulletin des bagages contre paiement de leur montant et du coût de l'enlèvement (y compris la descente des étages) calculé à raison de 30 centimes par 10 kilos ou fraction de 10 kilos, avec minimum de 2 fr. 50. En outre, il est perçu pour frais de manutention et formalités en gare 10 centimes par colis.

Le Gérant : A. REBECQ.