

De la phrase littéraire à la phrase musicale : regard sur un savoir-faire français au début du XIX^e siècle

La capacité de mettre des textes en musique s'est située visiblement au sommet des exigences des grandes institutions parisiennes de la première moitié du XIX^{ème} siècle, qui ont été non seulement dévolues à l'enseignement et au perfectionnement de la composition, mais aussi à la production d'une élite musicale à travers de rigoureux processus de sélection.

En 1796, on est admis en composition au Conservatoire si l'on connaît l'harmonie et si l'on possède un certificat attestant de la connaissance des règles grammaticales de la langue française¹. En 1822, on trouve dans le même établissement cinq disciplines enseignées pour la composition, échelonnées de la sorte : basse chiffrée, accompagnement pratique, harmonie, contrepoint et fugue, et tout au sommet de la pyramide des savoirs : composition lyrique et style. Cette classe se nommera en 1850 : composition idéale². En 1803, l'étape finale du concours du Grand Prix de Rome consiste à composer une scène dramatique à trois personnages sur livret imposé, comportant récitatif obligé, cantabile, récitatif simple, air de caractère prononcé³. Les statuts de 1822 pour ce même concours évaluent la capacité du candidat-compositeur à « vivifier l'harmonie par la mélodie » et à caractériser cette dernière par « le sentiment ou la pensée », à travers l'écriture d'une scène dramatique⁴. Durant leur séjour à Rome, les lauréats du Grand Prix devront réaliser des travaux où la musique vocale restera prédominante : musique d'église, poésie sacrée, opéra *buffa*, ouvrage dramatique.

Différentes approches de l'art de la composition

Lorsque l'on travaille sur l'enseignement de la composition, la première question que l'on se pose est de savoir si la composition s'enseigne. La réponse est affirmative, on l'entrevoit dans les biographies de compositeurs, dans l'historique des institutions musicales dévolues à l'enseignement où l'on constate que la composition est une discipline assortie d'un projet pédagogique, et dans la définition même du terme « composition » que nous offrent les dictionnaires et encyclopédies de musique.

Dans son *Dictionnaire de musique*, H. Riemann, en 1882, insiste sur le fait que créer une œuvre de musique nécessite une « organisation particulière de l'esprit » et que la composition s'étudie selon un ordre logique : théorie, harmonie, contrepoints diversifiés sous formes d'exercice, composition libre non sans négliger l'étude des grands maîtres anciens, théorie de la facture instrumentale, celle des formes, etc.⁵ Dans son *Encyclopédie de la musique*, en 1958, F. Michel définit la composition comme « technique et art de la création musicale », entendant par technique solfège, notation, harmonie, contrepoint, fugue, mélodie, rythme, formes, instrumentation, orchestration, acoustique, histoire de la musique, et par art rhétorique, poétique, esthétique⁶. Dans le *Dictionnaire de la musique* (1976) H. Eggebrecht définit la composition comme « une œuvre

¹ PIERRE, Constant, *Le Conservatoire de musique et de déclamation*, Paris, Imprimerie Nationale, 1900, p. 226.

² *Ibid.*, p. 418.

³ LESCAT, Jean-Philippe, *L'Enseignement musical en France de 529 à 1972*, Courlay, Fuzeau, 2001, p. 121.

⁴ INSTITUT DE FRANCE, ACADEMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS, Statuts 1822, Paris, Didot, 1822, p. 59-62.

⁵ RIEMANN, Hugo, (dir.), « Composition », *Dictionnaire de musique*, 1882 ; traduit par Georges Humbert, Paris, 3^{ème} édition, 1931, p. 268.

⁶ MICHEL, François, (Dir.), « Composition », *Encyclopédie de la musique*, Paris, Fasquelle, 1958, p. 573.

d'écriture élaborée », qui exige du compositeur la maîtrise d'un « langage spécifique ». Il ne peut s'acquérir que par le moyen de rigoureuses études (théorie, solfège, harmonie, contrepoint, fugue, rythmique et dynamique sonore, instrumentation et orchestration, étude et analyse des formes musicales)⁷. Ainsi ces trois définitions, de 1882 à 1976, proposent-elles une vision « raisonnée » de l'art de la composition, qui nécessiterait chez le compositeur potentiel un esprit organisateur et une maîtrise préalable de plusieurs disciplines musicales.

Remontons dans le temps et examinons le point de vue de J. J. Rousseau en 1768, qui définit ainsi la composition dans son *Dictionnaire* :

« Un feu intérieur qui brûle, qui tourmente le compositeur malgré lui, qui lui inspire incessamment des chants nouveaux et toujours agréables : des expressions vives, naturelles, et qui vont au cœur ; une harmonie pure, touchante, majestueuse, qui renforce et pare le chant sans l'étouffer. »⁸

Nous constaterons qu'il est question de « chant », et d'harmonie, celle-ci ayant apparemment pour fonction de valoriser le chant. Il ajoute que le compositeur « doit considérer la musique par ses rapports aux accents de la voix humaine, et par les conformités possibles entre les sons harmoniquement combinés et les objets imitables ». Nous sommes en présence d'une définition assez caractéristique du XVIII^{ème} siècle, où la musique pouvait être considérée comme art d'imitation, devait être une peinture des émotions et des passions. Si nous remontons plus encore dans le temps, nous noterons que le *Dictionnaire de musique* de S. de Brossard (1708) considère le compositeur comme un « inventeur de beaux chants »⁹. Quant au *Dictionnaire universel* d'A. Furetière, daté du XVII^{ème} siècle, il applique le mot « compositeur » à un musicien savant qui « compose des airs »¹⁰.

Les trois définitions antérieures au XIX^{ème} siècle mettent la mélodie, ou plus exactement le chant, au centre de la composition, l'harmonie lui étant assujettie. Constatons que ces définitions sont données par des auteurs français, mais qu'à titre d'exemple, afin d'illustrer ses propos, J. J. Rousseau cite des compositeurs italiens (Corelli, Durante, Galuppi, Jomelli, Leo, Pergolèse).

Consciente alors d'être entrée au cœur d'un débat mettant en présence deux conceptions distinctes de l'art de la composition, j'ai voulu savoir ce qu'il en était durant la première moitié du XIX^{ème} siècle en France, investiguant dans le domaine de l'enseignement de la composition à travers ses cadres (institutions, écoles, modes de transmission du savoir) et ses contenus (ouvrages didactiques, traités, écrits). J'ai découvert que cette époque de transition laissait cohabiter ces deux visions.

La science du compositeur : l'importance de la relation verbe-son

Que trouve-t-on dans la formation de l'apprenti compositeur à cette époque en France ? De l'harmonie, du contrepoint, beaucoup de fugue, de la théorie des accords, du rythme, de l'instrumentation, des formes, de l'érudition musicale, à travers une vision progressiste de l'histoire, de la scientificité à travers une réflexion sur le futur musical via la science acoustique principalement. On y trouve aussi « l'art de mettre un texte en musique », l'art de la correspondance entre mot et son, entre phrase littéraire et phrase musicale.

Toutes ces différentes facettes d'un savoir-faire cohabitent, mais l'intérêt est que la conception de l'enseignement de la composition à cette époque les hiérarchise : à la base, le solfège, ensuite, l'harmonie, le contrepoint, la fugue d'école, la fugue libre, la fugue libre et accompagnée, l'instrumentation, voies ouvrant à la composition dite « libre » où, tout au sommet

⁷ EGGBRECHT, Hans-Heinz, « Composition », dans « Science de la musique. Formes, techniques, instruments », *Dictionnaire de la musique, science de la musique*, sous la direction de Marc Honegger, Paris, Bordas, 1976, Vol.1, p. 230.

⁸ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Composition », *Dictionnaire de musique*, 1768, Hildeisheim, Georg Olms Verlagsbuchhandling, 1969, p.109.

⁹ BROSSARD, Sébastien de, « Composition », *Dictionnaire de musique*, Paris, Christophe Ballard, 1708, s. p.

¹⁰ FURETIERE, Antoine, « Compositeur », *Dictionnaire universel*, Paris, Le Robert, Tome 1, 1978, s. p.

de la hiérarchie des pratiques se place l'art de mettre un texte en musique, et plus généralement de composer un ouvrage dramatique.

La manière dont on définit ces deux compositions reste révélatrice : on emploie le terme « genre ou style sévère » pour définir la composition vocale scolaire, le contrepoint sur les modes anciens, les combinaisons contrapuntiques savantes, considérées comme nécessaires à l'acquisition d'un « métier sûr et efficace ». On nomme « genre ou style idéal » la composition instrumentale, et plus généralement toute composition non assujettie aux règles draconiennes du sévère. L'art de savoir mettre les paroles en musique relève de la composition idéale : il témoigne de la valeur du compositeur bien au-delà des exigences techniques et rationnelles, puisqu'elle est considérée comme « l'apanage du génie ».

Un certain nombre d'écrits de compositeurs ou de didacticiens de la première moitié du XIX^{ème} siècle dévoilent clairement une préoccupation : la concordance entre une musique et un texte préalable. Pour mettre un texte en valeur, le compositeur doit utiliser des moyens musicaux clairs et fiables. Nous allons donc examiner ensemble en quoi consiste l'art de la relation verbe-son, au regard des traités de l'époque.

Le regard des théoriciens

Reicha propose dans son ouvrage *l'Art du compositeur dramatique* (1833)¹¹, des correspondances possibles entre certains éléments musicaux et certains aspects linguistiques, sans précisions quant à la langue utilisée. Il n'est pas le seul à avancer des théories à ce propos ; comparons ses points de vue avec ceux de son homologue H.-M. Berton, compositeur et didacticien s'étant exprimé à ce sujet dans une lettre manuscrite¹². Leurs regards portent sur les points suivants :

1. Le traitement musical de la ponctuation

- Le point final, traduisible musicalement par une cadence parfaite où selon Berton on doit faire entendre la tonique au chant comme à la basse. Reicha insiste sur le repos de la cadence finale.
- La virgule, traduisible musicalement par un repos sur la dominante pour Berton, mais aussi par une petite pause pour Reicha.
- Le point d'interrogation, marqué d'après Berton par une cadence évitée ou un repos à la basse sur la médiante. Reicha précise qu'il peut se traduire par une élévation de la voix.
- Le point d'exclamation, correspondant d'après Berton à une cadence rompue. Sur cette question, Reicha est moins formel, laissant au compositeur le choix des moyens musicaux adéquats.

2. Le traitement musical des mots

Selon Berton une syllabe d'appui doit s'articuler sur une note de même nature. Reicha établira un lien entre syllabes longues, accent tonique, et les temps forts de la mesure. C'est également le point de vue du théoricien J.-J. de Momigny, selon lequel les syllabes n'étant pas de même longueur, il faut éviter les erreurs quant à leur placement sur la partie forte ou faible du temps.

L'écriture du récitatif permet indéniablement un parfait mariage verbe-son. Pour Berton, c'est la situation-type où le « chant est l'esclave de la poésie ». D'après Reicha, pour que le texte soit clair dans le récitatif simple, la voix doit être utilisée dans son médium. Dans le récitatif

¹¹ REICHA, Anton, *Art du compositeur dramatique ou cours complet de composition musicale*, Paris, Farrenc, 1833, p. 2-16.

¹² Voir Bibliothèque Nationale, Lettres manuscrites 255, Note autographe n°62.

obligé, l'accompagnement doit être selon Berton ce que le geste est à la déclamation : il doit souligner le chant, dépeindre sentiments et passions et non les masquer.

Dans son *Cours complet d'harmonie et de composition* (1806), J. J. de Momigny estime que poésie et musique doivent « marcher ensemble », afin qu'une « vérité »-cette dernière ne pouvant être subjective-soit trouvée dans l'expression. Dans l'art d'unir le texte et la musique, deux aspects sont à prendre en compte : la prosodie, et le sens des mots¹³. Comment souligner le sens ?

J. J. de Momigny fait remarquer dans l'air de Gluck tiré d'Orphée « J'ai perdu mon Eurydice » que le sens du texte, les émotions exprimées, se traduisent par l'utilisation de certains intervalles mélodiques, et de certains instruments, employés à dépeindre les situations¹⁴. Nous noterons avec surprise que Momigny se réfère à l'air interprété en langue française, qui n'en est pas la langue d'origine. Mais apparemment, cette traduction semble déceler suffisamment de richesses pour que Momigny la cite en exemple¹⁵.

Nos théoriciens français s'accordent sur un point : l'idéal du compositeur est de réussir dans le domaine dramatique. Qu'est-ce qui fait le succès d'un ouvrage dramatique ? La qualité des airs, essentiellement. Dans *l'Art du compositeur dramatique*, Reicha n'hésite pas à conseiller le compositeur désireux d'écrire un ouvrage scénique¹⁶ : il doit collaborer avec le poète, rectifier les possibles défaillances d'un texte, s'imprégner de ce qui se passe sur scène, relire les vers, analyser le caractère de ses personnages, traduire les changements de situation, ou de cadre, par des changements de mesure, de mouvement, de tonalités à condition aussi que ces dernières ne soient pas trop éloignées les unes des autres, afin de laisser prévaloir un sentiment d'unité. Nous touchons-là à un mot-clé : l'unité, qui s'accompagne d'équilibre.

3. L'esthétique de l'équilibre

Reicha nous donne dans le même ouvrage les moyens pour réussir l'écriture d'un air¹⁷ :

- Examiner le texte, saisir son contenu et s'interroger sur ce qu'il convient de peindre et d'exprimer en priorité.
- S'interroger sur la finalité de l'air, sur les circonstances, le lieu dans lesquels l'air est chanté.
- Répéter éventuellement les paroles d'un air dans le souci de rendre les phrases musicales symétriques, prolonger le morceau pour rappeler certaines idées.
- Pour que l'air soit réussi, il faut qu'il regroupe un certain nombre de qualités : un motif qui plaise, un ton déterminé, une coda. La coupe musicale choisie doit s'adapter au style : la coupe en rondeau convient au léger et au frivole, la coupe binaire au ton noble et imposant, la coupe libre est utilisable pour exprimer l'amour, le désespoir, le compositeur ayant toujours le recours de créer des formes nouvelles à condition que cela soit en adéquation avec le sens de l'air.

¹³ MOMIGNY, Jérôme-Joseph de, *Cours complet d'harmonie et de composition, d'après une théorie neuve et générale de la musique*, Paris, Chez l'auteur, Tomes 1 et 2, p. 382.

¹⁴ *Ibid.*, p. 624-631.

¹⁵ Cf. l'enregistrement « Callas à Paris », Airs d'opéras, Orchestre National de la RDF, Direction Georges Prêtre, EMI Classics, 1961. Nous apprécierons le traitement musical des syllabes du texte, l'adéquation entre phrase littéraire et phrase musicale, la sobriété de l'accompagnement d'orchestre qui souligne la ligne vocale. Nous pouvons aussi émettre quelques réserves : la tonalité générale choisie (*do* maj.) peut sembler trop neutre, le mouvement trop serein et tranquille. Mais il est clair que tout est fait pour que la ligne vocale prédomine et laisse entendre clairement le texte. Nous touchons-là à une spécificité de l'époque dont nous allons parler ultérieurement : l'importance que l'on accorde à la mélodie. Notons aussi que Gluck est souvent cité en exemple par les musiciens français de cette époque, qui voient en lui un modèle d'efficacité.

¹⁶ REICHA, Anton, *Art du compositeur dramatique ou cours complet de composition musicale*, Paris, Farrenc, 1833, p. 53-55.

¹⁷ *Ibid.*, p. 33.

- La ligne vocale fait la qualité de l'air ; l'orchestre, qui souligne et dépeint, ne doit pas la couvrir.

On peut résumer les choses ainsi : unité, équilibre, clarté, vérité, efficacité et logique demeurent les qualités requises dans l'écriture de la musique vocale, les moyens musicaux utilisés restant au service du texte.

L'adéquation verbe-son est donc à cette époque un savoir-faire nécessitant l'application de principes clairement définis par les didacticiens et les musiciens. Le respect de ces règles de l'art doit permettre l'accès à un idéal esthétique : l'expression vraie.

La suprématie de la mélodie

La mélodie est restée à cette époque considérée comme bien plus propice que l'harmonie à communiquer le texte, et cela en dépit des thèses de Rameau, qui soutenait que la mélodie ne tirait son intérêt que de l'harmonie. Les accords, les modulations, les dissonances possédaient selon lui un grand potentiel expressif. Il s'était opposé à Rousseau, pour lequel la mélodie surtout traduisait l'émotion.

Constatons qu'au début du XIX^{ème} siècle en France, le point de vue de Rousseau semble rencontrer un plus vif succès. Pourquoi donc tant de soins et d'attention doivent être accordés à la mélodie ? Parce que « naturellement », pense-t-on, elle s'impose plus directement aux oreilles de l'auditeur, qui la perçoit de façon plus immédiate que les autres paramètres musicaux. Elle serait donc la mieux placée pour communiquer le sens. La mélodie serait à l'œuvre ce que la physionomie est à la personne humaine : elle permet son identification, sa mémorisation, elle possède un caractère et des traits qui lui sont propres. Constituée de phrases, elles-mêmes faites d'éléments juxtaposés, elle s'apparente à un discours.

Dans un ouvrage intitulé *De la musique mécanique et de la musique philosophique* (1826)¹⁸, H. M. Berton défend Grétry contre ceux qui lui reprochent son écriture orchestrale, jugée trop pauvre. Il explique qu'un accompagnement n'a nul besoin d'être luxuriant, sa fonction étant de soutenir le chant, et que ce dernier est la marque du talent de Grétry. Ce compositeur possède également la faculté de dépeindre mœurs et caractères. Berton loue également Gluck pour sa « déclamation vraie ». Gluck et Grétry sont également cités par J. J. de Momigny, qui rend hommage à leur tact et à leur sens de la mesure, car selon lui ils utilisent le juste coloris harmonique (utilisation des accords en fonction des effets qu'ils produisent). Pour Berton, une harmonie trop complexe, une orchestration trop dense relèvent de la recherche d'effets. Ces derniers peuvent nuire à la suprématie expressive de la mélodie. Il affirme préférer la vérité à l'effet. Il ne s'agit pas de frapper fort, mais plutôt de « frapper juste ».

Nous avons tous pratiqué l'analyse logique, l'analyse grammaticale. Dans le même esprit, J.-J. de Momigny et A. Reicha, qui a écrit un traité entièrement consacré à la mélodie, se sont livrés à son analyse. Reicha la définit préalablement comme une succession de sons liés par une syntaxe mélodique. Il en énumère les éléments constitutifs¹⁹ :

1. La mélodie est faite de membres égaux ou semblables.
2. Ils effectuent des repos plus ou moins forts à égale distance, en symétrie (les repos sont nommés quart de cadence, demi-cadence, trois-quart de cadence, cadence parfaite qui termine la période de manière indubitable, la cadence interrompue).
3. Le dessin mélodique est une petite idée musicale.
4. Le membre est fait de plusieurs dessins.
5. Plusieurs membres forment une période.

¹⁸ BERTON, Henry-Montan, *De la musique mécanique et de la musique philosophique*, 1821, Paris, Eymery, 2^{ème} édition, 1826, 48 p.

¹⁹ REICHA, Anton, *Traité de mélodie*, Paris, Chez l'auteur, 1814, p. 5-39.

6. Il y a des ajouts : petits compléments mélodiques entre les membres, l'écho qui répète un dessin, le conduit mélodique, la coda...

La mélodie doit avoir une forme, déterminante pour la circonstance : une mélodie à une période convient dans certains genres (chanson), une mélodie à deux périodes dans d'autres (thèmes à variations). La mélodie est composée dans un principe d'économie de moyens : quelques notes suffisent, ensuite il est bon de les orner, de les développer, de les transposer, d'en modifier les aspects rythmiques...

Dans son *Cours complet d'harmonie et de composition* (1806), J.-J. de Momigny définit la musique comme une langue naturelle s'adressant aux sens. La grammaire musicale est l'art de subordonner les idées l'une à l'autre et de former les propositions et les cadences²⁰. L'étude d'un quatuor de Haydn va lui permettre de réaliser une analyse mélodique du thème ; il constate qu'il est fait de deux vers formant une période, le second étant une transposition du premier, chacun des vers se divisant en deux hémistiches²¹. En analysant un quatuor de Mozart en *ré* mineur, il éprouve le besoin de souligner l'importance de la mélodie en lui inventant des paroles, qui évoquent Didon en larmes excédée par l'indifférence d'Enée : ainsi, il démontre le rôle de la mélodie, partie supérieure du quatuor tenue par le premier violon, qui est celui de chanter, de communiquer un sens. Il insinue par la même occasion que la musique instrumentale doit être imprégnée d'esprit dramatique²². Momigny rappelle que :

« Composer signifie poser ensemble, poser régulièrement l'un à côté de l'autre ou l'un sur l'autre, des matériaux propres à fournir un tout bien ordonné. L'art de composer un discours est celui d'enchaîner un certain nombre de propositions, selon l'ordre grammatical, logique et oratoire ; l'art de composer un morceau de musique n'est que celui d'enchaîner, sous les mêmes rapports, un certain nombre de cadences ou de propositions musicales. »²³

Persuadé de la prédominance de la mélodie, il n'en oublie pas moins l'harmonie et rejoindra les points de vue d'A. Choron, de J. G. Albrechtstberger, et de son prédécesseur le pédagogue et théoricien A. Bemetzrieder. Que disent-ils ? Qu'un enchaînement d'accords est déjà composition, et discours musical. L'interdépendance des accords constitue aux yeux de Momigny une grammaire musicale faite d'une succession de propositions musicales nommées « cadences harmoniques »²⁴. Nous rappellerons aussi que composer peut aussi signifier « développer un thème ou un sujet », cette définition faisant de la composition musicale un exercice de l'esprit comparable à celui de la composition française²⁵.

*

Entre autres constats, nous reconnaitrons que le discours esthétique tenu par les compositeurs-didacticiens et pédagogues de ce temps est très conservateur, très préoccupé par le maintien d'une tradition française, très attaché à des valeurs esthétiques appartenant au siècle précédent. Elles constituent probablement un rempart contre le romantisme naissant, l'émancipation des formes et l'expansion de la virtuosité instrumentale. Parce qu'ils nous laissent entrevoir les gestes effectués par le compositeur, les écrits didactiques français de la première moitié du XIX^{ème} siècle,

²⁰ MOMIGNY, Jérôme-Joseph de, *Cours complet d'harmonie et de composition, d'après une théorie neuve et générale de la musique*, Paris, Chez l'auteur, 1806, Tomes 1 et 2, 711 p.

²¹ *Ibid.*, p. 271.

²² *Ibid.*, p. 307-370.

²³ *Ibid.*, p. 134.

²⁴ *Ibid.*, p. 50.

²⁵ « Composer », *Dictionnaire de l'Académie Française*, Paris, Juillard, 9^e édition, 1994, p. 981.

fort denses, devraient constituer un outil fiable pour l'analyse de la musique vocale, des relations texte-musique, mais aussi de la musique instrumentale de cette période. Ils devraient éclairer l'étude des partitions de cette époque en particulier, tout comme leur interprétation.