



HAL
open science

L'innovation orchestrale et instrumentale chez Reicha

Martin Laliberté

► **To cite this version:**

Martin Laliberté. L'innovation orchestrale et instrumentale chez Reicha. Actes du Colloque International "Reicha visionnaire", A paraître. hal-03543957

HAL Id: hal-03543957

<https://hal.science/hal-03543957v1>

Submitted on 26 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'innovation orchestrale et instrumentale chez Reicha

Martin Laliberté

Université Gustave Eiffel, LISAA (EA 4120), UPEMLV, F-77454, Marne-la-Vallée, France

Introduction

L'art orchestral romantique (Berlioz, Weber, Schumann, Schubert, Wagner, Verdi...) a sans l'ombre d'un doute été un sommet de la création musicale occidentale. Comme il est tout-à-fait logique et attendu, il ne s'agit pas de génération *ex-nihilo* : les grandes mutations de l'orchestre symphonique romantique ont fait suite aux innovations de la génération précédente, celle des grands compositeurs précédents et celle des professeurs et maîtres. Pour le dire simplement, comment l'orchestre de Beethoven est-il devenu celui de Berlioz, puis celui de Wagner, avant celui de Debussy et Stravinsky ?

Le cas de Reicha, professeur de composition influent au Conservatoire de Paris¹, est à ce niveau remarquable à ce niveau aussi, autant qu'à celui de son écriture mélodique harmonique, rythmique ou des formes musicales.

Pour apporter une contribution qui se veut utile à cet ouvrage², cet article se penche sur la musique orchestrale et de chambre d'Anton Reicha, pour mettre en lumière certaines de ses innovations et pour vérifier dans son cas particulier l'état de certains modèles généraux qui sous-tendent de nombreuses évolutions instrumentales et musicales : les archétypes vocaux et gestuels (percussifs), et l'espace mixte et dynamique qu'ils engendrent³.

En conséquence, cet article procédera en trois parties. Une première présente l'état de l'art orchestral au début du XIXe siècle, puis quelques modèles analytiques utiles, avant, 3^e partie, de présenter les innovations de Reicha à cette lumière. Enfin, la dernière partie s'attarde plus en détail sur la *Grande Symphonie de Salon* de 1825.

¹ Sa liste d'élèves est impressionnante : Berlioz, Liszt, Gounod, Fauré, Onslow, Clapisson, Jelensperger... Après Beethoven, Czerny s'intéresse de près à son travail.

² On pourrait s'étonner de la présence dans cet ouvrage d'une contribution d'un spécialiste de la musique contemporaine et des musiques électroacoustiques. Comme l'indiquait le titre du colloque que nous avons co-organisé, ce n'est pas seulement la place historique de Reicha qui nous intéressait, mes collègues et moi, mais bien la part d'innovations très significatives qu'il a apporté, ce ferment, à action certes lente, qui va considérablement aider par la suite les créateurs de la musique moderne après Wagner. D'autre part, comme il n'y a pas pour moi de rupture entre la pensée orchestrale romantique et les pensées timbriques modernes et électroacoustiques, il me semble tout naturel de sonder les racines anciennes des arts que j'étudie en profondeur.

³ Martin LALIBERTÉ *Un principe de la musique électroacoustique et informatique et son incidence sur la composition musicale. Analyses et exemples*. Paris : thèse de doctorat. École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1994 et « Aux origines des « nouvelles technologies musicales » : virtuosités et archétypes ». in *Musiques, arts et technologies : pour une approche critique*. R. Barbanti, E. Lynch, C. Pardo et M. Solomos (éd.), Paris, l'Harmattan, coll. « Musique-Philosophie », 2004, p. 347-360.

I La pratique instrumentale et orchestrale au tournant du XIXe siècle

La pratique instrumentale et orchestrale au tournant du XIXe siècle est déjà le résultat d'un processus de développement considérable depuis la Renaissance⁴. Rappelons les principales étapes depuis 1600 :

- Élaboration des instruments à vent et à cordes individuels :
 - Stabilisation musicale et technique des familles des bois, des cuivres et des violons ;
 - Développement d'une pratique virtuose et expressive, à l'image de la voix ;
 - Développement d'un répertoire standardisé à l'échelle européenne et d'un réseau de concerts avec leurs organisations économiques (concerts payants, producteurs et mécènes) ;
 - Développement des bois modernes à clés, dont la clarinette ;
 - Retour et prise d'importance des percussions (grâce au modèle/contre-modèle Turc, voir *infra*).
- Invention des genres et des formations de référence :
 - Ensembles homogènes (des *whole consorts* au quatuor à cordes) ou mixtes (des *broken consorts* au quintette à vent ou à l'orchestre) ;
 - Musique de chambre, musique symphonique, concertos, opéras, orchestres de danse
 - Amplification et stabilisation de l'orchestre symphonique depuis les Stamitz, v. 1760. Les grands succès de la formation de Mannheim vont entraîner la fondation d'orchestres similaires de plus en plus standardisés, l'orchestre de Haydn, Mozart et Beethoven, dans toute l'Europe.

En un mot, Anton Reicha hérite d'un univers instrumental déjà très élaboré qui est le vecteur d'expression de la pensée musicale classique, avec l'apogée du langage tonal viennois. Beethoven, Reicha et la génération des premiers romantiques vont pousser ce monde

⁴ Ces notions d'histoire de l'orchestration doivent beaucoup à Adam Carse *The History of Orchestration* (1925), New York : Dover, 2003, à Samuel ADLER *The Study of Orchestration*, New York : Norton, 2010 et à Nicolai Rimsky Korsakov, *Principles of orchestration* (1912), New York : Dover, 1964.

instrumental encore plus loin, préparant les profondes mutations qui suivront rapidement : l'orchestre de Berlioz, Weber, Schumann, Wagner, ...

Plus particulièrement, les développements déjà intéressants des instruments à vents de 1800 à 1830 rendent possible l'imagination de développements encore plus avancés en lien avec les mutations du langage musical romantique. Comme il est bien normal, la figure de Beethoven est partout ici :

- Expression et virtuosité, notamment pour renforcer le côté dramatique et héroïque ;
- Chromatisme systématique et pressions sur les facteurs pour améliorer les doigtés, notamment grâce aux clés ;
- Flexibilité dynamique et capacités sonores adaptées à la grande salle de concert ;
- Extension des registres, surtout vers l'aigu ;
- Homogénéisation des timbres dans tous les registres (pensée normative assez distincte de la recherche du particulier ou du bizarre qui caractérisait les musiques anciennes) ;
- Chaque bois tend à se décliner en familles (grande et petite flûte, hautbois et cor anglais, clarinettes ordinaire, piccolo ou basse, basson et contrebasson...)
- Pressions musicales pour étendre les notes disponibles pour les cuivres (cors surtout puis cornets et trompettes) ;
- Transferts des trombones de l'église à la symphonie ;
- Recherche d'un cuivre contrebasse pour remplacer l'ancien serpent, peu sonore et peu maniable.

Cette liste rapide permet de comprendre l'importance des innovateurs dans ces domaines de composition musicale et de facture instrumentale, c'est la période de Boehm, Sax, Érard, Pleyel, Heckel... Il y a ici une co-construction de la musique, une fuite en avant, tout-à-fait remarquable⁵. Les compositeurs demandent plus aux instruments, pour obtenir un maximum d'expression et de couleur ; les instrumentistes s'y essaient et demandent aux facteurs de résoudre les problèmes techniques ; les facteurs répondent à la demande et/ou innove ; ces nouvelles possibilités stimulent les compositeurs qui intègrent les innovations comme des acquis et qui poussent vers d'autres innovations, etc. Par exemple, puisque la clarinette soprano fonctionne globalement désormais bien, on a envie qu'elle puisse faire facilement tous les trilles, que son suraigu soit plus facile ou que les tonalités « bémol » soient plus

⁵ Quelque chose de similaire s'est produit après 1957, avec une remarquable fuite en avant des capacités de l'informatique musicale. Martin Laliberté « Informatique musicale : utopies et réalités », in *Les cahiers de l'Ircam*, numéro 4, octobre, Paris : Ircam/Centre Georges Pompidou, 199, p. 163-172.

aisées. Ou bien, on rêve de la couleur « clarinette » dans un registre plus grave ou plus aigu, etc. Le *traité* de Berlioz⁶ est passionnant à lire pour de telles questions.

Citons un passage très révélateur de l'autobiographie de Reicha, écrit dans les années 1830 :

Les instruments à vent ont fait des progrès très sensibles dans l'exécution depuis environ 20 ans : les instruments se sont perfectionnés surtout dans l'addition des clefs, mais ils n'avaient pas de bonne musique pour se faire valoir, tandis que les instruments à cordes étaient si riches en excellentes productions [...] Les instruments à vent n'avaient non seulement pas de musique classique, mais pas même de bonne musique. Les compositeurs célèbres n'ont rien écrit pour ces instruments seuls, parce qu'ils ne les connaissaient qu'imparfaitement. Ils ignoraient ce qu'ils sont en état d'exécuter : ils n'ont pas songé aux effets piquants, neufs et très variés qu'un heureux mélange de ces instruments peut produire⁷.

Reicha parle ici en flûtiste professionnel autant qu'en compositeur soucieux de trouver sa place. Si on peut sûrement mettre en partie en doute ces affirmations (Reicha oublie un peu les musiques de chambre de Mozart ou Beethoven, voire de Haydn ou de magnifiques *solis* orchestraux ou de concertos), reste qu'on perçoit clairement qu'une marge de développement semble alors possible, juste avant les innovations de Boehm (1794-1881), Sax (1814-1894) ou des inventeurs des valves et pistons pour cuivres (Blömel, Stölzel). Les grandes modernisations des vents ont eu lieu à partir de 1840, environ. L'enthousiasme du ton de Reicha à ce propos n'est pas loin de celui de son élève Berlioz⁸.

Une des thèses de cet article est que, comme souvent, l'innovation technique est venue répondre à de nouvelles demandes musicales.

II Modèles et archétypes

Pour éclairer d'une manière plus personnelle ces rappels historiques, j'ai proposé depuis longtemps⁹ trois outils conceptuels utiles pour la situation étudiée ici. En un mot, la musique et le devenir de ses instruments s'éclairent si on envisage l'action de deux modèles, ainsi que l'espace mixte qu'ils engendrent.

⁶ Hector Berlioz, *Traité d'instrumentation et d'orchestration* (1843), Paris : Lemoine, 2004.

⁷ Anton Reicha *Mes quintettes pour vents*, cité dans <http://www.lvbeethoven.fr/Bio/Contemporains-AntonReicha.html>.

⁸ Hector Berlioz, *op. cit.*

⁹ Martin Laliberté *Un principe... op. cit.*

Le premier modèle est la tendance des instruments à imiter une voix idéalisée ; cela a très souvent mis en avant dans les écrits organologiques¹⁰. Ce modèle privilégie le mélodique, la hauteur nette du son (sons harmoniques), l'horizontalité et les sons entretenus, la continuité des dimensions expressives (hauteur, nuances dynamiques, timbre).

Le second modèle, en complément voir en opposition, est gestuel, discontinu et coloré. Ce modèle dit « percussif » favorise les sons complexes et ne dure pas (les sons résonants et inharmoniques), le timbre plutôt que la hauteur, le discontinu et le rythmique plutôt que le mélodique.

Troisièmement, ces deux modèles complémentaires génèrent un champ mixte d'oppositions. Cela dit, il est aussi important de souligner qu'ils n'agissent pas de manière duale simple, qu'ils ne forment pas des oppositions binaires. Ils se comportent plutôt comme des attracteurs attirant vers l'un ou l'autre pôle les instruments de musique, ou l'écriture musicale elle-même, mais cette attraction n'est jamais complète. Les instruments réels restent des mixtes de deux principes ; on ne retrouve jamais des formes purement vocale ou percussive car celles-ci sont très peu musicales¹¹.

Ce champ mixte peut s'étudier : les évolutions des formes instrumentales s'éclairent ainsi. Prenons le cas de la guitare, figure 1 :

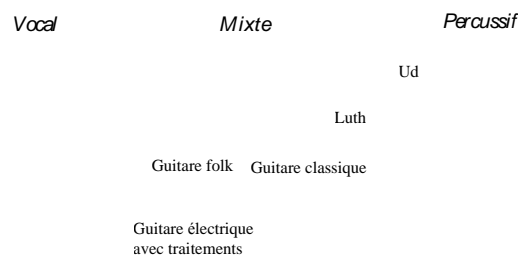


Fig. 1 Évolution des guitares

Au fil de ses évolutions depuis l'ûd originel jusqu'à la guitare de Jimi Hendrix, la guitare tend à s'approcher du modèle vocal avec des sons toujours plus longs et des comportements musicaux imitant la voix : comportement mélodique, exploration des continuum dynamique et timbrique etc. Les « améliorations » successives de l'instrument ont favorisé ce rapprochement avec le modèle vocal.

¹⁰ Martin Laliberté, *ibid.* p. 63-65.

¹¹ Une sinusoïde éternelle pour le modèle vocal et un bruit changeant tellement vite et constamment qu'il en devient statique pour le modèle percussif.

A l'inverse, on pourrait montrer que l'orgue électrique suit une trajectoire inverse vers le modèle percussif. On pourrait encore montrer que l'écriture musicale du XXe siècle s'est largement tournée vers le modèle percussif, après une apogée vocale très importante au XIXe siècle.

Considérons maintenant le cas de l'instrumentation chez notre compositeur. D'après les partitions retrouvées sur le site de la BNF¹² et sur IMSLP¹³, la palette sonore de Reicha tend assez vers le vocal, figure 2 :

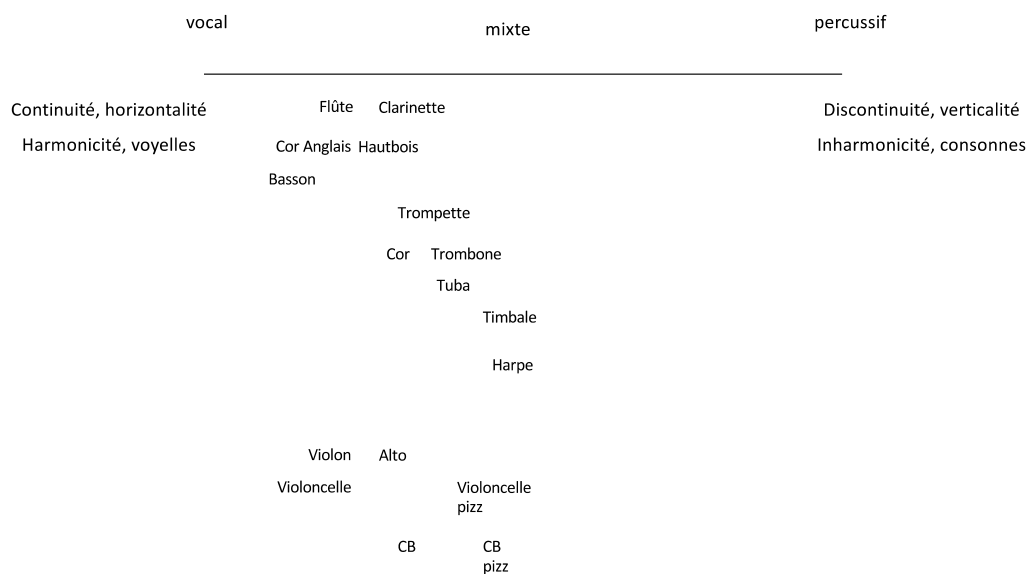


Fig. 2 Palette sonore de Reicha

Toutefois, par rapport à la palette sonore de Mozart, Haydn ou du jeune Beethoven, un peu plus vocales encore, la palette de Reicha se révèle déjà assez mixte : elle tend plus vers le centre de la figure 2 que celle d'autres compositeurs.

A titre de comparaison, voici ce qui adviendra ensuite. Pour les effets sonores au théâtre et au Music-Hall, laboratoire d'expérimentations importantes, le barycentre se déplace nettement du côté percussif, figure 3 :

¹² « Antoine Reicha » sur Gallica, <https://gallica.bnf.fr/>

¹³ « Anton Reicha », in *International Music Score Library Project*. https://imslp.org/wiki/Category:Reicha,_Anton.

<i>vocal</i>	<i>mixte</i>				<i>percussif</i>
Continuité, horizontalité					Discontinuité, verticalité
Harmonicité, voyelles	Sonnette électrique	Sonnerie téléphone		Cloche Clochette	Inharmonicité, consonnes
	Sirène	Sifflet	Klaxon	Canon Coup de feu	bruits...
			Moteur continu	Grelots	
			Bruits de rails	Fouet	
		Vent	Pluie	Tonnerre Mer	
			Foule	Vaisselle cassée Marteau	
				Serrure Epée	

Fig. 3 Palette sonore des bruitages au théâtre v. 1880-1900

On voit ici que le modèle percussif attire la palette sonore théâtrale d'une manière importante, contribuant à la mutation du goût musical de l'époque moderne. Reicha n'en est évidemment pas encore là : il faut encore de Berlioz, Verdi, Wagner et d'autres approfondissent la découverte des instruments de percussions. Le tableau suivant illustre ce développement progressif des instruments de percussions au fil du siècle, figure 4 :

Fig. 4 Évolution des percussions XIXe-XXe siècles

1794	1804-08	1830	1884-85	1888-1894	1912	1914-16	1916-17
Haydn 100e symphonie "Militaire" (4 percus)	Beethoven 6e symphonie (1 percus)	Berlioz Symphonie Fantastique (4-6 percus)	Brahms 4e symphonie (2 percus)	Mahler 2e symphonie (3 percus)	Ravel Daphnis et Chloé (6-8 percussionnistes)	Holst Les Planètes (7 percus)	Satie Parade (6 percus ?)
Timbales G D	Timbales F C	2/4 timbaliers	Timbales E H / F G C / G H E	2 timbaliers	Timbales	Six timbales (2 joueurs)	Timbales
Triangle		Caisse claire	Triangle	Triangle	Triangle	Triangle (3 joueurs)	Tambour
Cymbales frappées		Cymbales frappées		Cymbales frappées	Caisse claire	Caisse claire	Tambour de basque
Grosse Caisse		Grosse caisse (2 ?)		Grosse caisse	Tambour militaire	Tambour de basque	Sirène aigue
		2 Cloches		2 tam-tam	Tambour basque	Cymbales frappées	Tarole
					Grosse caisse	Grosse caisse	Roue de loterie
					Castagnettes	Gong	Flaques sonores
					Célesta	Cloches	Tam-tam
	<i>Évocations nombreuses par jeux d'écritures</i>	<i>Évocations nombreuses par jeux d'écritures (idée fixe et métamorphoses)</i>	<i>Évocations nombreuses par jeux d'écritures</i>	<i>Évocations nombreuses par jeux d'écritures</i>	Jeu de timbres (Glockenspiel)	Glockenspiel	Cymbales frappées et sus (bag. Timbale)
	<i>Promenade en</i>	<i>Musique de bal</i>			Tam-tam	Célesta (2 joueurs)	Grosse caisse

	<i>campagne</i>						
	<i>Langueur d'une journée chaude</i>	<i>Musique militaire</i>			Cymbales	Xylophone	Claquoir
	<i>Cours d'eau</i>	<i>Musique religieuse</i>			Éoliphone		Machine à écrire
	<i>Oiseaux</i>	<i>Musique montagnarde</i>					Révolver
	<i>Orage avec tonnerre</i>	<i>Cavalcade et poursuite</i>					Sirène grave
	<i>Chants et danses paysannes</i>	<i>Exécution publique</i>					Bouteillophone
		<i>Coup de guillotine</i>					Xylophone
		<i>Cimetière et enterrement</i>					Triangle
		<i>Ronde de sorcières</i>					Bourdon d'orgue

Cela n'apparaît pas encore dans la musique de notre compositeur, cela dit, qui reste plutôt mixte ou vocal. Les compositions de Reicha étudiées dans cet article ne font pas de place aux instruments de percussion.

D'autre part, on sent aussi dans le travail de Reicha les prémises des développements ultérieurs de la virtuosité romantique de la génération de ses élèves (Liszt, Berlioz, Fauré...) et de sa ramification en trois types de virtuosités. Ces nouvelles virtuosités joueront un rôle essentiel dans les mutations des musiques modernes, figure 5 :

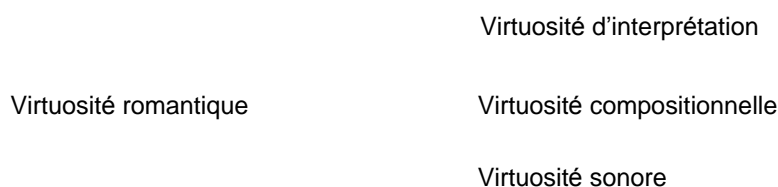


Fig. 5. Ramification de la virtuosité instrumentale, fin XIXe s.

Que ce soit au niveau de l'orchestration pour instruments à vents ou cordes, ou du côté d'un perfectionnement de l'écriture harmonique ou contrapuntique, on retrouve chez Reicha la recherche franche d'une virtuosité sonore et d'une virtuosité compositionnelle. La citation *supra* sur les instruments à vent ou plusieurs passages de *son Traité de Haute Composition Musicale*¹⁴, notamment le 4^e volume, vont dans ce sens.

Poussons maintenant l'étude.

¹⁴ Anton Reicha *Traité de haute composition musicale* (1824), Vienne : Diabelli. Repris dans IMSLP. [https://imslp.org/wiki/Traité_de_haute_composition_musicale_\(Reicha%2C_Anton\)](https://imslp.org/wiki/Traité_de_haute_composition_musicale_(Reicha%2C_Anton))

III Reicha et ses innovations

Etienne Jardin, dans sa notice du beau disque du Concert de la loge¹⁵, rappelle à juste titre que les vents sont une « nouveauté » au début du XIXe siècle. Les vents jouent désormais un rôle important dans la vie musicale après 1789, notamment dans les musiques officielles, révolutionnaires et militaires. Par conséquent, ils sont devenus des instruments importants au Conservatoire de Paris : au tournant du siècle, on y retrouve dix-neuf classes de clarinettes, douze classes de bassons et douze classes de cors alors que les cordes, instruments de l'aristocratie, ne comptent plus que pour 17% de l'enseignement. Cela dit, il semble que l'impact de cela soit plus dans les cérémonies officielles que dans les lieux de musique usuels : à l'opéra, à la symphonie voir au bal, ce n'est pas du tout cet équilibre que l'on retrouve. Celui-ci reste traditionnel : le modèle vocal domine la palette, avec le chant ordinaire et les cordes *arco* dominantes, plus des compléments de bois et un peu de cuivres. Les percussions restent rares, surtout cantonnées aux timbales et cymbales, mais certains effets vocaux opératiques étendent tout de même un peu la palette vers le modèle percussif, figure 6 :

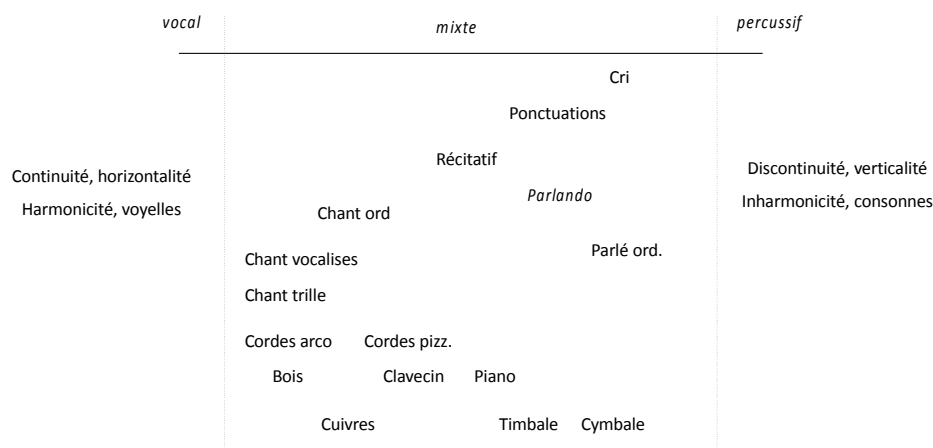


Fig. 6. Palette sonore usuelle au XIXe siècle

Comme on le voit, ce sont les effets vocaux théâtraux qui élargissent la palette.

Et Reicha, concrètement ?

L'étude des pièces du fonds Reicha à la BNF et sur IMSLP¹⁶, nous permet de vérifier concrètement les pistes d'innovations instrumentales et orchestrales chez Reicha. Considérons d'abord quelques instrumentations de pièces orchestrales. Il s'agit systématiquement de

¹⁵ Etienne Jardin, notice du CD du Concert de la Loge Symphonies de Salon, Harmonia Mundi, label Aparte, EAN/ISBN-13, 5051083149242

¹⁶ *Loc cit.*

variations de l'orchestre « par 2 », usuel depuis les Stamitz. Le nombre de cordes n'est pas spécifié mais semble usuel (\pm 8-6-4-4-2) :

- La *Concertante pour deux violons*, op. 1 (ou 3 ?), en *ré* majeur (1795) ajoute 2 hautbois et 2 cors en *ré* aux deux solistes et à l'orchestre à cordes ;
- Le *Concerto pour piano* en *mib* majeur (1802-04) : 1 flûte, 2 hautbois, 2 cors en *mib*. Les contrebasses et violoncelles restent fusionnés. On ne retrouve pas de clarinette, basson ni timbale ;
- La *Sinfonie à grand orchestre* en *mib* majeur, op. 42 (1803) est composée pour 1 flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes en *sib*, 2 bassons, 2 cors en *mib*, une paire de timbale (*D T*¹⁷) et un quintette à cordes orchestral (où les contrebasses doublent presque systématiquement les violoncelles) ;
- Le mélodrame *Abschied der Johanna d'Arc* (Schiller), en *ré* majeur (1806) est orchestré pour 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en *la*, 2 bassons, 2 cors en *ré*, 2 timbales (*D T*), et les cordes. Il comporte aussi un « harmonica », un harmonica de verre, au lieu du piano ou clavecin attendus ;
- La *Cantate* en *do* majeur (1806) emploie 1 flûte, 2 hautbois, 1 basson, 1 chœur d'hommes et des cordes ;
- La *Symphonie* en *sol* majeur (1809) ressemble à la symphonie en *mib* : 1 flûte, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors en *sol*, paire de timbale (*D T*) et quintette à cordes. Cette fois, les contrebasses comportent davantage de nuances, se taisant parfois pour laisser la place aux violoncelles. On remarque l'absence des clarinettes ;
- Le *Solo pour cor et orchestre* en *sol* majeur (1823) : 1 flûte, 2 hautbois, 2 cors (*ré*, *sol*), 2 bassons, 1 cor solo en *sol*, cordes. A remarquer les techniques étendues¹⁸ pour le cor solo ;

Cet échantillon reste un peu limité pour décider du caractère innovant ou pas de sa pensée proprement orchestrale, d'autant qu'il n'y a surtout que les parties dans le fonds. On regrette les partitions complètes des symphonies et des opéras. Ces derniers surtout, car ces grands spectacles sont souvent innovants à cause des nécessités dramatiques et mieux financés que le concert seul¹⁹. Soulignons tout de même la substitution du piano attendu par un harmonica de

¹⁷ Accordées sur la dominante et la tonique.

¹⁸ Les techniques de bouchage par la main droite qui seront discutées *infra*.

¹⁹ Il n'est pas le lieu d'en faire ici la démonstration mais c'est une étude passionnante : l'opéra comme laboratoire d'invention musicale et sonore.

verre, innovation alors à la mode. Remarquons aussi, tout de même, que les vents sont fermement présents : les pièces pour orchestre à cordes sont rares. Par ailleurs, la flûte reste souvent seule dans les orchestrations. Est-ce pour lui conserver son statut de soliste ou sa légèreté ? A moins que les problèmes d'intonation encore fréquents avant Boehm n'aient conduit le compositeur à de la prudence²⁰ ?

Pour aller plus loin, étudions les musiques de chambre, où le compositeur a laissé une production plus importante. Ses instrumentations pour petits ensembles comportent bien davantage d'innovations. On y retrouve : cinquante-deux pièces solistes ou de petites formations sur les cinquante-sept pièces disponibles en ligne actuellement (BNF et IMSLP). On dénombre trente-six musiques de chambre comportent des vents, dont les vingt-quatre pièces pour quintette à vent (v. 1818-1824) ; Reicha demeure un des compositeurs de référence de cette formation. Dans cette production de chambre, certaines combinaisons sont assez originales :

- *Harmonique Imitée ou trois adagios à flûtes*, op. 12 (*ré* majeur), 18 (*sol* majeur, *ré* majeur, *sol* majeur), 19 (*sol* majeur). Ces quatuors pour grandes flûtes préfigurent le grand développement de la flûte après Boehm et la création d'ensembles de douze flûtes au XXe siècle ;
- Octuor en *mib* majeur, op. 96, pour hautbois (ou flûte), clarinette, basson, cor, 2 violons, alto et violoncelle ;
- *Duo concertant* en *ré* majeur, op. 103, pour flûte et piano ;
- *Grand Quatuor* en *mib* majeur, op. 104, pour flûte, basson, violoncelle et piano ;
- *Trio* pour trois violoncelles (1807) ;
- *Variations* en *sol* mineur pour basson (ou alto) et quatuor à cordes ;
- *Grand quintette*, op 106 (1807) pour cor, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse ;
- Quintette en *fa* majeur pour clarinette en *sib* (ou hautbois) et quatuor à cordes, op. 107 (pub. v. 1848) ;
- *Air de danse* en *mib* majeur (après 1808 ?), pour voix, 6 cors (*mib* alto, 2 *mib*, 1 *ut* et 1 *sib basso*), trombone ;
- *Air* en *do* majeur, pour hautbois et piano (v. 1818).

²⁰ Bien que plus sonores, les unissons à deux vents identiques posent le problème de la justesse, surtout pour les flûtes souvent exposées dans l'aigu et de facture encore imprécise (doigtés en fourches). Cela se remarque moins lorsque les timbres sont mélangés ou dans des parties intermédiaires, alto ou ténor.

Remarquons la forte présence de la flûte, instrument du compositeur et voix de soprano colorature de l'orchestre, souvent avec une écriture très expressive et virtuose. Remarquons aussi l'interchangeabilité du hautbois et de la clarinette, pratique assez courante avant que la clarinette ne devienne permanente à l'orchestre. Cas plus rare, les *Variations en sol mineur* pour basson sont aussi jouables à l'alto. Le *Trio* de violoncelles n'est pas banal non-plus, annonçant dès 1807 le grand essor de cet instrument expressif, bientôt libéré de jouer la basse puisque la contrebasse se développe aussi. Dans un esprit similaire, la présence du trombone avec les cors et la voix dans *l'Air de danse* a dû étonner les contemporains ; une telle innovation participe de l'émancipation du trombone des musiques liturgiques alors en cours. Remarquons aussi que Reicha mélange déjà (1808) les tonalités de ses cors, pour une plus grande variété de notes²¹, les séries harmoniques pures des cuivres restant limitées avant l'invention des valves et des pistons.

Une étude attentive de ces partitions nous révèle une écriture bien idiomatique pour chaque instrument, variée et expressive. Tel qu'il l'annonçait dans la citation *supra*, Reicha s'emploie vraiment à tirer parti des nouvelles possibilités expressives des vents.

Sa modernité est ici.

IV La Grande symphonie de Salon (1825)

Cette symphonie de chambre en *ré* majeur combine un quintette à cordes solistes et presque tout le quintette à vent : il ne manque que la flûte, ce qui étonne un peu après l'étude précédente, mais n'oublions pas que Reicha était aussi violoniste de formation. Soulignons les caractéristiques de cette composition au titre peu banal.

L'écriture pour cordes est de haut niveau, avec une partie de premier violon virtuose, expressive et colorée. Elle implique des doigtés chromatiques améliorés²². Pour des raisons dramatiques, les compositeurs romantiques vont approfondir peu à peu le grave et son expressivité. Ici, on reste encore assez classique mais notons la présence d'une contrebasse pour des questions d'ampleur du son et avec une ébauche d'indépendance face au violoncelle : le violoncelle a quelques moments solistes tandis que la contrebasse joue la basse de l'harmonie. Le nuancier des articulations et couleurs pour cordes est modérément développé : trilles et ornements, doubles cordes, sauts de registres, jeux de *fp*, *pp*, sourdines, contrastes entre le jeu détaché, le *legato*, le *staccato* et les *pizzicati* (arpèges). Remarquons aussi les symboles de *crescendo* et *decrescendo* graphiques. L'écriture rythmique ajoute des éléments

²¹ Son élève Berlioz en fait un brillant usage dans la *Symphonie Fantastique*.

²² A cette époque, la fréquence des chromatismes a poussé les instrumentistes à cordes (et les pianistes) à revoir leurs doigtés. Voir Samuel Adler, *The Study of Orchestration*, New-York : Norton, 2010, p. 125.

très prégnants à ce nuancier : point d'orgue, notes sur-pointées (à la *Marche funèbre* de Chopin), rythmes iambiques et figures d'accompagnement rythmées, quelques triolets de *rubato*, quintolets, sextolets et septolets ou de vives fusées dans des mesures binaires. Remarquons encore des pédales en notes répétées évoquant l'écriture dramatique de Mozart, figure 7 :

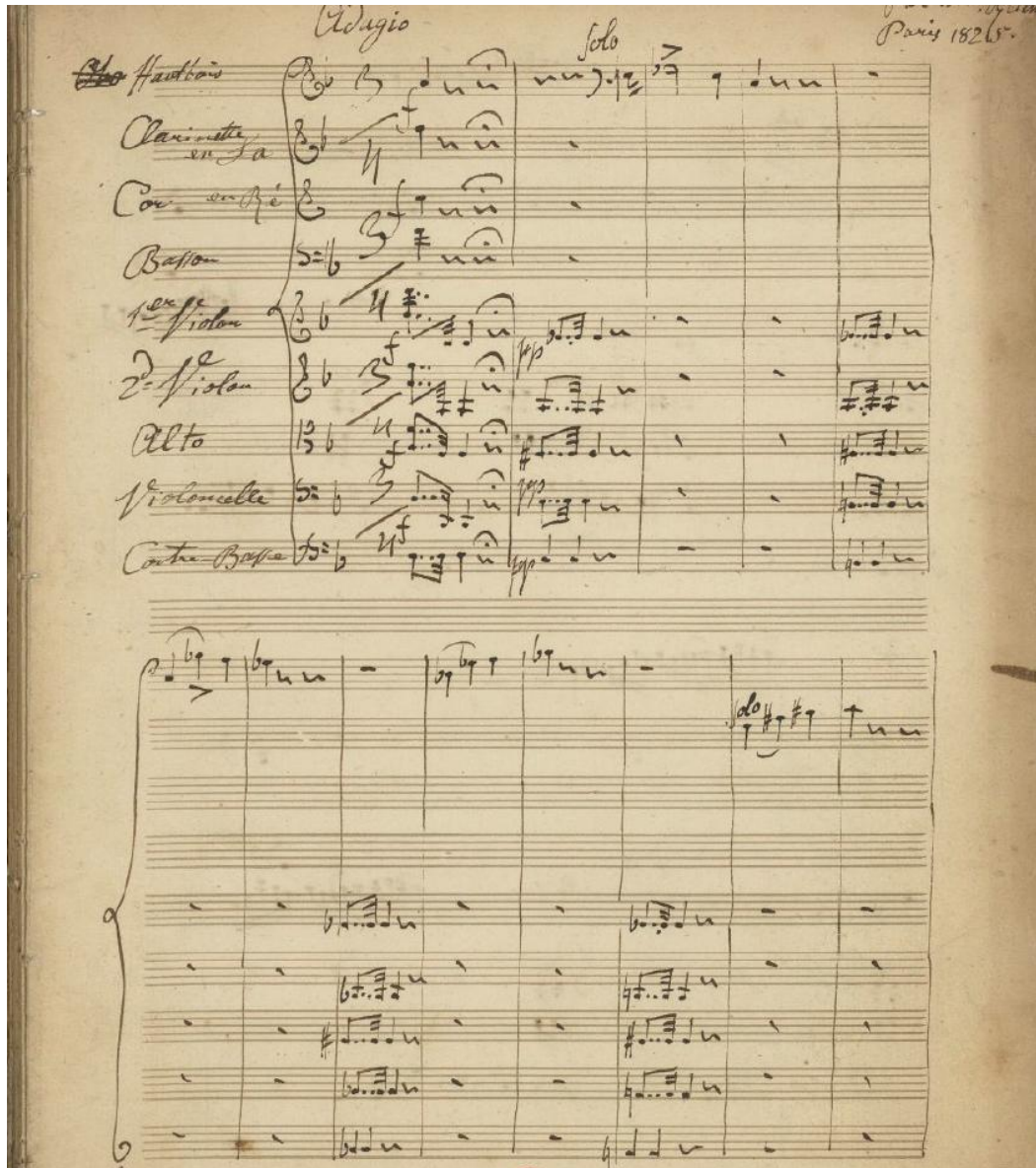


Fig. 7 Première page de la *Grande Symphonie de Salon*²³

L'écriture pour vents, surtout pour le hautbois, la clarinette et le cor, est aussi très soignée, sans écart de qualité face au violon dominant mais avec des caractères propres ; comme je l'écrivais *supra*, l'écriture pour vents de Reicha est bien fermement idiomatique. Par exemple par rapport aux cordes, les vents ont plus de légatos expressifs et de tenues harmoniques ; les

²³ Anton Reicha, *Grande Symphonie de Salon* (1825), Gallica. Mes remerciements à la Bibliothèque Nationale de France pour avoir autorisé cette reproduction et la suivante. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53208471c.r=Antoine%20Reicha?rk=364808;4>

nuances et jeux de timbres marquent souvent des contrastes ou des contrepoints/échos, cela évoque la palette orchestrale de Beethoven. La nuance est que dans cette pièce de Reicha, la prégnance des vents est constante, au lieu de rester épisodique comme elle l'était chez Mozart ou Beethoven. Après le violon, le hautbois est vraiment bien à l'honneur, rappelant encore Beethoven (le fragile solo du premier mouvement de la *Ve Symphonie*), voire anticipant Wagner et son cor anglais dans *Tristan et Isolde*. L'équilibre soliste et expressif entre le hautbois et la clarinette, parfaitement son égale, est aussi à souligner. Un tel équilibre a mis du temps à se faire, la clarinette restant longtemps facultative ou en substitution du hautbois. Pour sa part, le basson agit aussi en soliste, plutôt dans son registre aigu à la française et avec un caractère musical complexe (allant de Figaro au Docteur, pour évoquer *Les Noces de Figaro* de Mozart) ; le basson ne double pas systématiquement le violoncelle et se comporte souvent comme un 2^e cor, plutôt que seulement comme un hautbois grave²⁴. En complément, le cor — visiblement un autre instrument de prédilection de Reicha — se mêle aux bois comme un égal, voire aux cordes. Cet ajout pousse le hautbois vers l'aigu, où il obtient parfois des couleurs assez flûtées, ce qui peut expliquer pourquoi la flûte n'était pas nécessaire ici. Remarquons que ce déplacement vers le soprano du hautbois décale en fait les fonctions : la clarinette remplace la fonction hautbois (mezzo-soprano), le cor remplace la clarinette (alto-ténor) tandis que le basson garde le ténor et le baryton, voire la basse.

Une étude des modes de jeux révèle un nuancier des vents aussi coloré que celui des cordes : on retrouve des trilles et des ornements, des sauts de registres dramatiques, des contrastes détaché-*legato*, des accents, des jeux *fp*, des effets de notes pointées, de point d'orgue, des *crescendi-decrescendi*, des triolets et des sextolets dans des mesures binaires. Cela accompagne des couleurs similaires aux cordes ou leur fait contraste et contrepoint.

Il faut encore commenter l'écriture pour cor. Celle-ci est agile et utilise les techniques « étendues » développées avant l'invention des valves et pistons (v. 1830). Le cor de Reicha utilise la position moderne perfectionnée par Hämpel vers 1750, la main droite dans le pavillon. Cela a plusieurs mérites. D'une part, cela adoucit le son (= sourdine) et permet d'obtenir des sons « bouchés » ; davantage de contrastes de couleurs deviennent possibles. Mais surtout, cette position corrige l'intonation en raccourcissant ou en allongeant la longueur effective de l'instrument. Grâce à la main dans le pavillon, les notes sont plus justes,

²⁴ Comme le montrent bien Rimski Korsakov dans son traité d'orchestration ainsi qu'Adler, *op. cit.*, trois instruments à l'orchestre agissent comme « transfuges » : le basson, le cor et l'alto, jouant tantôt avec un groupe, tantôt avec l'autre. Remarquez les fortes parentés basson-hautbois, basson-cor, cor-trombone, cor-tuba, alto-basson, alto-violon et alto-violoncelle. La clarinette peut aussi avoir des propriétés de ce type. Ces parentés tiennent, bien sûr, aux registres mais aussi aux timbres.

notamment celle des harmoniques 7, 11, 13 et 14 qui sont évitées dans le jeu usuel des cuivres naturel. C'est pour ces corrections très importantes sur le plan musical que cette tâche confiée à la main dominante (droite). Voici un exemple de la 9^e symphonie de Schubert mais le procédé est utilisé par les solistes depuis la fin du XVIII^e s., figure 8 :

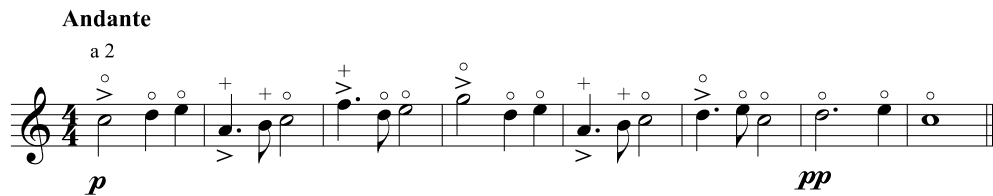


Fig. 8 9^e Symphonie de Schubert, partie des cors.

Les notes bouchées (signe +), ont volontiers un timbre plus voilé et métallique que les sons ouverts de la série harmonique pure (signe « o »), créant ces effets cuivrés ou de lointain si caractéristiques de l'instrument, mais cela peut être atténué si nécessaire. De la sorte, ces techniques de main droite permettent d'ajouter des notes autour de celles de la série harmonique²⁵, figure 9 :



Fig. 9 série harmonique naturelle de do 1 (blanches) et notes bouchées (noires)

Ces notes corrigées ou nouvelles sont plus faciles à contrôler avec la main qu'avec le contrôle seul de l'embouchure (lèvres, mâchoire, pression d'air) employées par les cors plus anciens ou la trompette. Cependant, ces notes supplémentaires restent difficiles à équilibrer avec les autres et ces techniques, à part la correction ordinaire de l'intonation, restent en général réservées aux solistes. Dans la *Grande Symphonie de Salon*, plusieurs passages demandent ces techniques de solistes, figure 9 :

²⁵ Voir aussi ce site pédagogique de qualité, John Ericson, *The Natural Horn and Its Technique*, http://www.public.asu.edu/~jqerics/natural_horn.htm.



Fig. 9 notes chromatiques avec technique de main droite au cor

Ici encore, Reicha cultive une pensée paradoxale, à la fois orchestrale et ample par le nombre et le mélange des instruments, tout en demeurant dans une écriture soliste : un orchestre de solistes, donc.

Étudions maintenant les effets d'ensemble de ces questions instrumentales.

Cette pièce recherche un effet stylistique global très expressif. Par exemple, effet rare pour Reicha, elle comporte un *adagio* initial en *ré* mineur à la Haydn ou Mozart, qui passe ensuite à un *allegro* en *ré* majeur ; on passe de la tragi-comédie de *Don Giovanni* aux tempêtes beethoveniennes et au-delà. Weber, Berlioz (sans les excès), Schubert se profilent... On remarque encore dans l'écriture de nombreux jeux d'échos ou de contrechants, impliquant un équilibre effectif en valeur et en qualité entre les cordes et les vents, entre les violons et hautbois, clarinette ou cor, surtout. Cela participe clairement à la mutation du goût de cette époque et de l'importance accrue des instruments à vent. De façon tout-à-fait intéressante, au niveau des accompagnements, l'orchestration témoigne d'une pensée en continuum de couleurs. Par exemple, certains passages font des transitions entre le violoncelle et le basson et le cor, ou les violons, hautbois et clarinette. Cela témoigne d'une conception du timbre, que ce soit théorisé ou non chez-lui, en continuum, en champ continu, plutôt qu'en opposition franches. Wagner, ses transitions et ses fondus-enchaînés avant la lettre se profilent par endroit.

Au-delà d'une écriture pour solistes, cette composition affirme une pensée proprement symphonique d'oppositions de masses et couleurs : par endroit, les cordes, en particulier grâce à la présence de la contrebasse qui double la basse à l'octave, assurent un certain effet de masse en lien avec la « petite harmonie » des bois et cor. Le son s'avère suffisamment ample pour donner une impression de masse. Ailleurs, les deux groupes s'opposent par bloc un peu plus légers mais avec fermeté, comme à la symphonie.

D'autre part, cette musique de solistes permet aussi transparence et clarté des voix musicales ; cela favorise les audaces harmoniques, tout en permettant un bon contrôle et une précision des résultats. Contrairement aux doublures usuelles à l'orchestre (1 cor vaut deux bois ou une petite section de cordes en jeu *f*), ici chaque instrument en vaut un autre. Au risque d'un peu d'anachronisme, cela me fait nettement penser aux ensembles du XXe s. après le *Pierrot Lunaire*, où l'orchestration pour solistes permet une bonne clarté et favorise la prise en responsabilité de chaque partie et de chaque détail par les instrumentistes. Comme Schoenberg et ses disciples l'ont constaté, de la sorte, les musiques innovantes sont ainsi nettement mieux jouées et les contrepoints ou audaces orchestrales plus nettes.

Reicha s'avère donc ambitieux malgré des moyens de musique de chambre : dans cette *Grande Symphonie de Salon*, sa pensée complexe est tout à la fois symphonique et soliste.

Pour conclure : et les modèles chez Reicha ?

Comme je l'ai montré dans d'autres travaux ²⁶, après Reicha et ses contemporains, le romantisme va effectuer deux élaborations complémentaires :

- 1- Mener le développement du modèle vocal à son paroxysme (*Bel Canto*, Wagner...);
- 2- Instaurer un rééquilibrage de la musique grâce à l'émergence du modèle percussif : piano, percussions, dissonances, conception morcelée/fragmentaire vont jouer un rôle de plus en plus important ;
- 3- Les effets croisés des deux modèles vont produire des mixtes singuliers, particulièrement intéressants, par exemple les cas complexes dans le *Ring*.

Évidemment, Reicha n'en est pas encore là. Clairement, ses choix d'instrumentations demeurent ceux du classicisme *Sturm und Drang* ; comme on l'a vu figure 2, sa palette sonore reste surtout vocale, bien que le mixte y joue un rôle innovant certain. Au terme de ces analyses, je pense que Reicha s'attache principalement à développer les vents vers leur apogée vocale : il recherche le lyrisme, le mélodisme et le contrapuntisme, l'expression

²⁶ Martin Laliberté « *L'Anneau du Nibelung* de Wagner : fiction, histoire et opéra » in G. Séginger et Z. Przychodniak (ed), *Actes du Colloque « Fiction et Histoire »*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes et Savoirs », 2011, p. 281-299.

singulière et idiomatique, voire des effets singuliers spécifiques et une orchestration colorée, voire « piquante » chez les vents. De plus, d'une façon plus partagée par sa génération, on constate aussi des développements significatifs des cordes : prise d'importance du violoncelle, chromatisation du violon, légère hausse d'importance de la contrebasse voire de l'alto. Cela n'atteint pas encore les « folies » romantiques et les effets accentués de ses élèves (Berlioz ou Liszt en tête) mais l'écriture pour cordes est dynamique et colorée, rarement utilitaire. De la sorte, grâce à des voix en net développement et des cordes dynamiques, Reicha atteint un bel équilibre des familles instrumentales qui rend possible une pensée symphonique, avec de nombreux effets de groupes, sinon de masse, et d'écriture expressive et bien timbrée. Cela dit certains aspects de son travail préfigurent tout de même la mutation percussive du siècle :

- Nature colorée et verticale de ses effets de masses ;
- Ruptures de registres ou de nuances expressives ;
- Oppositions par blocs²⁷ ;
- Mélodies courtes voire fragmentaires (échos, contrechants) ;
- Intérêt pour le rythmique (rythmes, valeurs irrationnelles, mesures asymétriques dans d'autres partitions) contrastant avec des moments de temps plus suspendu.

Ces éléments ne sont pas nouveaux, bien sûr, mais ils sont présents et fréquents chez Reicha. Ces ruptures et cette légère propension à la fragmentation et aux grands contrastes rendent possibles leurs développements par les compositeurs ultérieurs ; ils leur pavent la voie, en quelque sorte.

En un mot, la musique de Reicha, notamment sa *Grande Symphonie de Salon*, contribue par son efficacité à la modernisation de l'écriture musicale, notamment à celle des vents, à l'affermissement de la pensée symphonique romantique, y compris dans un contexte de chambre, et à parachever le paroxysme vocal du siècle, notamment par l'importance de la mélodie, par une revalorisation du contrepoint et des dialogues instrumentaux. D'autre part, certains aspects de son écriture tendant vers le rythmique, les ruptures, le coloré et le momentané, participent à leur manière —et même sans instruments de percussions — à la mutation du goût vers des musiques plus sensibles au modèle percussif. D'une façon souterraine et probablement inconsciente chez Reicha, cela prépare la mutation franchement percussive à venir, sans vouloir proposer ici une évolution simple ou linéaire de ces questions. Il y aura de nombreuses résistances et des évolutions contraires jusqu'à aujourd'hui. Cela dit,

²⁷ Bien que ces blocs soient souvent sculptés en dynamique (*cresc.-decresc.*), ce qui est un effet plutôt vocal.

avoir en tête cette grande tendance percussive et ses prémisses chez Reicha et Beethoven permet de mieux comprendre d'où sont parti les générations suivantes (Berlioz, Liszt, Schumann, Wagner, Verdi...), avec toutes leurs audaces.