



**HAL**  
open science

**Antoine Reicha, compositeur et théoricien. Actes du colloque international tenu à Paris du 18 au 20 avril 2013. Dir. Louise Bernard de Raymond, Jean-Pierre Bartoli et Herbert Schneider. Hildesheim : Georg Olms Verlag, 2015. 462 p.**

Céline Carencó

► **To cite this version:**

Céline Carencó. Antoine Reicha, compositeur et théoricien. Actes du colloque international tenu à Paris du 18 au 20 avril 2013. Dir. Louise Bernard de Raymond, Jean-Pierre Bartoli et Herbert Schneider. Hildesheim : Georg Olms Verlag, 2015. 462 p.. *Revue de musicologie*, 2017, 103 (1), pp.273-277. hal-04309029

**HAL Id: hal-04309029**

**<https://hal.science/hal-04309029v1>**

Submitted on 27 Nov 2023

**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.

Copyright

*Tome 103  
2017, n° 1*

**R**

**Revue de  
musicologie**

**M**

*sfm*  
société  
française  
de musicologie



culture du discours autour de la notion de représentation et en fait une question sur un sujet en soi sans réponse comme un objet en soi, insaisissable.

**Antoine Reicha, compositeur et théoricien. Actes du colloque international tenu à Paris du 18 au 20 avril 2013. Dir. Louise Bernard de Raymond, Jean-Pierre Bartoli et Herbert Schneider. Hildesheim : Georg Olms Verlag, 2015. 462 p.**

273

► *Céline Carencio*

La personnalité, l'œuvre théorique et les compositions d'Antoine Reicha (1770-1836) font l'objet de recherches musicologiques particulièrement actives ces dernières années. La publication des *Écrits inédits et oubliés* du compositeur par Hervé Audéon, Herbert Schneider et Alban Ramaut chez Olms (publication dont il avait été rendu compte dans la *Revue de musicologie*, 100/2, 2014, p. 450-455) ouvre de nombreuses pistes de recherches, dont les auteurs de l'ouvrage collectif *Antoine Reicha, compositeur et théoricien* s'emparent avec talent.

Il faut saluer le travail très soigné des trois éditeurs scientifiques, Louise Bernard de Raymond, Jean-Pierre Bartoli et Herbert Schneider, ainsi que leur volonté de proposer une édition franco-allemande qui a réellement une portée internationale : l'avant-propos et la quatrième de couverture, ainsi que les titres des grandes parties, le sommaire, les abréviations et l'index sont proposés dans les deux langues. La langue principale du volume reste le français : parmi les dix-huit contributions rassemblées, un seul texte est en allemand, et trois sont en anglais. L'index global est réalisé par H. Schneider. Très utile pour circuler dans le volume, il recense à la fois les noms de personnes, les noms de lieux, les titres d'œuvres, mais aussi certains mots visiblement considérés comme des notions importantes. Sont ainsi indexés des termes comme « Affect », « Contrepoint », « Coups d'archet », etc., ou encore des mots comme « Sujet » et « Motif » (malheureusement signalés aussi lorsqu'il s'agit de leur emploi courant, et non uniquement dans le cas de leurs acceptions spécifiquement musicales), mais aussi « Rythme / Rhythmus », « Übergänge », « Zukunftsmusik », etc. Quelques illustrations sont présentes au fil du texte, ainsi que de très nombreux exemples musicaux et fac-similés de documents et de partitions, et plusieurs schémas et tableaux synoptiques qui enrichissent le propos. Ces documents sont souvent présentés en annexe de chacun des chapitres, tandis que l'annexe globale du volume rappelle les programmes des trois concerts donnés à l'occasion du colloque dont l'ouvrage rassemble les actes. On regrette qu'aucune table des figures et illustrations ne permette de donner une idée d'ensemble de la richesse des documents présentés dans le livre. La qualité de reproduction, notamment celle des exemples musicaux, est un peu inégale selon les chapitres, mais elle demeure au minimum très correcte. Le lecteur trouvera dans cet ouvrage un ensemble quelque peu disparate, mais finalement assez complet, sur l'homme, le musicien, le pédagogue, le théoricien et le compositeur que fut Reicha. Trois grandes parties se répondent, successivement centrées sur l'homme et son esthétique (cinq chapitres, cent quarante pages environ), sur ses écrits théoriques (cinq chapitres, une centaine de pages), et sur ses productions musicales (huit chapitres, cent quatre-vingts pages environ).

L'avant-propos, cosigné par les trois éditeurs scientifiques, rappelle tout d'abord les circonstances de la tenue du colloque dont le volume rassemble les actes et présente efficacement les textes des communications devenus autant de chapitres. Les auteurs insistent sur la nouveauté de leur approche, qui consiste à placer le compositeur au même niveau que le théoricien, alors que les œuvres musicales de Reicha ont été peu étudiées jusqu'à présent.

La première partie de l'ouvrage permet de resituer l'homme et l'esthétique dans leur contexte historique, et une conclusion s'en dégage assez nettement : Reicha effectue la plus grande partie de sa carrière en France mais, même admis comme professeur dans la grande institution qu'est le Conservatoire, il reste aux yeux des parisiens un étranger. Appuyé sur l'examen minutieux de nombreuses sources de première main, Philippe Bernard de Raymond revisite pour commencer la biographie de Reicha en apportant de nombreuses informations historiques. Il observe notamment la constitution progressive du patrimoine du compositeur, qu'il détaille grâce à l'inventaire après décès de ses possessions (document entièrement retranscrit en annexe du chapitre). Livia Laifrova examine ensuite la présence à Paris des musiciens de Bohême au temps de Reicha. Son texte fait une large place à François Nicodim (dit Nicodami, 1758-1829), mais s'intéresse également, sur la base de sources fort peu étudiées jusqu'à présent, aux circonstances exactes de la mort de Jan Ladislav Dussek ainsi qu'à des personnages comme l'abbé Joseph Gelinek, Adalbert Gyrowetz et Franz Krommer.

Après deux premiers chapitres qui ont permis de replacer l'homme dans le contexte social et géographique de son époque, les trois suivants font une plus large place aux considérations esthétiques.

Dans une étude profondément imprégnée des problématiques de transferts culturels, Alban Ramaut s'interroge sur la physionomie tripartite du compositeur (tchèque, allemand, français). Il construit sa réflexion sur la lecture de plusieurs ensembles : tous les textes laissés par Reicha, en allemand et en français, connus depuis longtemps et rendus accessibles plus récemment, sont pris en considération. Il travaille également à partir des descriptions de Reicha dans la musicographie française qui émerge au XIX<sup>e</sup> siècle (spécialement dans les écrits de Fétis). Questionnant ainsi les visions respectives qu'ont les Français des musiciens allemands et bohémiens, et l'image que Reicha peut se faire quant à lui de l'Allemagne et de Paris, A. Ramaut met en évidence une forme de « mouvement oscillant » qui tenterait de tracer « à travers l'identité indéterminée du musicien – bohémienne ? – les contours de ce qu'a pu être [...] un langage musical européen » (p. 96).

Un chapitre assez bref, intitulé « *Antoine Reicha and the Three Identities of the Learned Musician* », permet à Keith Chapin d'envisager une autre tripartition de l'identité de Reicha, à travers les diverses positions du musicien comme homme de savoir. Il distingue ainsi chez Reicha à la fois le musicien professionnel (interprète, compositeur), le théoricien et l'homme de lettres, savant ou philosophe de la musique.

S'emparant de cette dernière facette du personnage et faisant aussi écho aux réflexions esthétiques développées par A. Ramaut, Louise Bernard de Raymond propose de relire les écrits théoriques de Reicha à la lumière du *Dictionnaire de musique* de Rousseau. Spécialiste avérée de l'œuvre de Reicha (auteur d'une thèse de doctorat soutenue en 2013 sur ses quatuors à cordes), elle part ici du constat que Reicha – en kantien accompli – ne cite Rousseau que

pour l'attaquer, et montre de quelle manière pourtant l'étude des rares références explicites à Rousseau dans les traités en langue française de Reicha peut dévoiler un certain impact de la pensée de Rousseau sur celle de Reicha. À partir des thématiques rousseauistes le plus souvent discutées par Reicha (le sentiment, la relation mélodie-harmonie, et le rapport de la musique au langage), et en comparant également les écrits de Reicha à d'autres textes en langue française (notamment les méthodes de violon du Conservatoire), elle éclaire à la fois l'image de Rousseau que Reicha a pu se forger au contact du milieu musical parisien, et la place occupée par Reicha dans ce milieu.

La deuxième partie de l'ouvrage propose de lire les textes théoriques de Reicha, non plus pour situer l'homme et son positionnement esthétique, mais pour réfléchir plus directement sur leur contenu. Les deux premiers chapitres, centrés sur la question de la mélodie, font surtout ressortir le versant germanique de la pensée de Reicha et trouvent autour de la notion d'écoute musicale un certain nombre de points de convergence. Martin Kaltenecker défend l'idée que *Traité de mélodie* serait le témoin d'un passage, dans les discours sur la musique, d'un paradigme rhétorique vers un modèle organiciste. Après une présentation rapide des différentes manières dont la mélodie est abordée dans les traités en général, il révèle les racines allemandes de la pensée de Reicha dans certains aspects du *Traité*. Il montre en conclusion comment, tout en conservant l'appareil terminologique hérité de la tradition dix-huitièmiste, Reicha le vide progressivement de « sa résonance rhétorique » (p. 168).

Rainer Schmusch analyse ensuite le concept de « période » à la lumière des premiers écrits de Reicha. Il dévoile un lien assez fort avec les traités de Heinrich Christoph Koch (1749-1816) (prénommé erronément dans l'index de l'ouvrage « Heinrich Gottfried », ce qui entraîne une confusion avec le dramaturge Heinrich Gottfried Koch mort en 1775) et fait apparaître le rôle de Reicha, médiateur de la théorie musicale allemande en France, comme esprit pleinement novateur. Il rejoint l'un des axes forts du volume en formulant l'idée que le concept de « période » semble né d'une intention plus didactique qu'analytique. Cela lui permet en effet de relier l'étude des discours théoriques à la question des processus de création et à celle de l'écoute musicale : « Dans la perspective du développement de la pensée selon laquelle l'analyse serait elle-même un processus créatif, les écrits théoriques de Reicha nous apparaissent non seulement comme un document historique, mais comme un exceptionnel moyen de pouvoir s'approprier aujourd'hui l'écoute musicale de cette époque » (p. 184).

Deux chapitres assez brefs s'intéressent ensuite à la réception et aux prolongements des textes théoriques de Reicha. Frank Heidlberger aborde l'impact des théories de Reicha sur la pratique compositionnelle de Berlioz. Il défend l'idée que Reicha, en encourageant l'esprit inventif et innovant de Berlioz en matière d'expérimentation musicale, lui permettrait de consolider sa position de musicien expérimentateur dans une institution – le Conservatoire – qui valorise plutôt l'esprit académique traditionnel. Marc Rigaudière examine quant à lui la traduction allemande par Czerny du *Traité de haute composition* à l'aide de nombreuses données sur la réception des écrits de Reicha en Allemagne. Il montre comment on peut observer les réserves du traducteur, lui-même auteur de nombreux traités, dans certains passages, et comment cette traduction accentue l'orientation pratique du *Traité* de Reicha, puisque Czerny préconise un travail d'assimilation par l'écriture et le jeu pianistique qui rapproche la démarche

créatrice du compositeur de celle de l'improvisateur. Enfin, l'étude très fouillée d'H. Schneider sur les influences réciproques de Reicha et Beethoven dans le domaine de la composition introduit la dernière partie de l'ouvrage (centrée sur les productions musicales de Reicha). Ce long texte véritablement central rapproche entre autres les variations de Beethoven et de Reicha, de même que leurs fugues, et met ainsi en évidence des points de convergence dans de nombreux domaines.

En ouverture de la dernière partie du volume, le texte de Jean-Pierre Bartoli sur « Reicha et la Fantaisie » questionne les processus de création en abordant un corpus de pièces situées à « la lisière de l'improvisation et de la composition proprement dite » (p. 257). Appuyé sur de nombreuses sources illustrées d'excellents exemples musicaux, J.-P. Bartoli inscrit les fantaisies de Reicha dans l'histoire et la pratique du genre, puis montre comment ces pièces s'inscrivent chez Reicha dans un projet pédagogique centré notamment sur l'apprentissage de la variation. Il réfléchit enfin sur le lien entre « fantaisie » et « romantisme » à partir de l'évolution des propos de Reicha sur le sujet au fil de sa carrière. Le très bref article d'Andrew R. Noble sur les *Trente-six Fugues* met en avant leur utilité, pour Reicha, comme laboratoire pour l'expérimentation en matière de composition musicale.

Le texte d'Ana Stefanovic sur *L'Art de varier* permet d'aborder la période viennoise de Reicha (puisque ce cycle de cinquante-sept variations pour piano est composé en 1803-1804). L'auteur réfléchit sur l'aspect « instructif » (il faut entendre « didactique ») du recueil, et surtout sur son enracinement dans la pensée baroque qui lui permet paradoxalement d'être tourné en même temps vers le futur, comme cycle « anticipateur de l'écriture pour le piano du XIX<sup>e</sup> siècle » (p. 292). C'est donc à nouveau l'aspect particulièrement moderne ou novateur – romantique ? – de l'œuvre de Reicha qui est souligné.

En musicologue autant qu'en interprète, Cécile Kubik s'empare à son tour d'une œuvre de Reicha. Elle travaille sur la partition manuscrite du *Grand duo concertant* pour piano et violon dont elle interroge méticuleusement les indications à travers un grand nombre de considérations techniques (indications de phrasé et d'articulation, liaisons, coups d'archets, mais aussi interprétation des trilles et autres ornements...), questionnant ainsi les limites de la notation écrite à l'aune de nos connaissances sur le goût et les usages d'une période donnée.

Les sept trios avec piano de Reicha, tous publiés en leur temps mais jamais réédités et largement méconnus de nos jours, sont explorés par Christoph Flamm, qui inscrit ces partitions dans l'histoire de la transformation du genre, partant des modèles de Haydn et de Mozart vers les compositions de Beethoven à travers la modification des équilibres entre les instruments (notamment en raison de l'émancipation du violoncelle).

Il revient à Muriel Boulan de présenter la production symphonique de Reicha dans un chapitre très complet, à la fois du point de vue historique et analytique. En prenant soin de mettre les partitions en regard avec les écrits du compositeur, M. Boulan observe l'évolution stylistique de Reicha dans ses œuvres orchestrales, en particulier en matière de contrepoint, à l'aide de nombreux exemples musicaux dont la longueur et la qualité sont remarquables.

Paolo Valenti propose quelques considérations sur l'orchestration de Reicha, détaillant l'exemple de la *Missa pro defunctis*. Malgré quelques maladresses de formulation passées au travers des différentes étapes de relecture (par exemple dans la note de bas de page n° 3, qui

est relativement incompréhensible), le texte parvient à prendre son sujet à bras-le-corps à l'aide d'une grande finesse d'analyse, et n'évite pas l'épineuse mais incontournable question de l'influence de l'orchestration de Reicha sur son élève le plus connu dans le domaine (Berlioz).

Le dernier chapitre de l'ouvrage est confié à Emmanuel Reibel, qui se livre avec bonheur à une étude sur Reicha dramaturge au prisme de ses deux opéras créés à l'Académie royale de Paris (*Natalie* et *Sapho*), à partir de sources manuscrites. En effet, si l'œuvre dramatique de Reicha n'a pour ainsi dire jamais été étudiée – aucune de ses partitions d'opéra ne s'étant jamais imposée au répertoire –, « la veine dramatique n'est pourtant pas anecdotique dans le parcours de Reicha [...] qui mena une réflexion constante sur le genre lyrique » (p. 421-422). E. Reibel confronte ces deux partitions à leur réception contemporaine et aux écrits de leur auteur. Il explique les raisons de leur insuccès, rejoignant des remarques formulées par d'autres auteurs dans les chapitres précédents : « Nul doute que Reicha pâtisse à la fois de sa réputation de symphoniste (à une heure où les frontières entre les genres sont encore solides) et de son origine germanique (en un temps où les frontières entre les écoles nationales marquent fortement les esprits) » (p. 426). Il rapproche pourtant l'art dramatique de Reicha du grand opéra français (au niveau de la gestion de la structure formelle et des timbres instrumentaux, de la recherche de monumentalité et de dramatisme, et de l'écriture vocale revendiquée comme assez déclamatoire) et conclut ainsi à sa modernité, qui semble notamment « anticiper, par-delà le rossinime ambiant de la décennie 1820, l'écriture vocale qui s'est systématisée dans le genre du grand opéra français » (p. 437).

À l'image du dernier chapitre, qui donne au lecteur l'envie de se lancer dans la découverte systématique de tous les opéras de Reicha, ce livre sur *Antoine Reicha, compositeur et théoricien* tient ses promesses. Par l'approfondissement de facettes méconnues du musicien, en particulier grâce à l'étude de documents jusque-là moins accessibles ou ignorés, des problématiques plus générales émergent. Les questionnements liés aux transferts culturels et aux influences sont au cœur de plusieurs chapitres, tout comme l'étude des processus de création et d'apprentissage dans le domaine de la composition musicale, en lien avec la pratique de l'analyse, qui se trouve précisément avec Reicha à une période charnière de sa constitution comme discipline. Au-delà des chercheurs, musiciens et musicologues spécialistes du XIX<sup>e</sup> siècle intéressés par la figure de Reicha, ce livre touche tout lecteur sensible à ces questions. Le pari, tenté par les auteurs de l'ouvrage, de considérer à sa juste valeur un compositeur et théoricien de la plus haute importance dans l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle, est réussi, et de très belle manière.

**Amphitryon de Maurice Emmanuel. Éd. Sylvie Douche. Paris : Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2012. 214 p.**

► *Christophe Corbier*

Maurice Emmanuel a composé au cours de sa carrière quatre œuvres destinées à la scène : une pantomime lyrique datant de 1890 (*Pierrot peintre*), deux tragédies d'Eschyle, *Prométhée enchaîné* (1919) et *Les Perses*, connue sous le nom de *Salamine* puisqu'il s'agit d'une adaptation du texte grec que Théodore Reinach avait traduit au lendemain de la Première Guerre mondiale (1929), une comédie de Plaute, *Amphitryon* (1937). De ces quatre ouvrages, aucun n'avait été