

Romances françaises, 1795-1815 ***Questions d'interprétation***

Sylvie NICEPHOR

Introduction

Avant d'aborder le sujet que j'ai choisi de traiter, je souhaite remercier M^{me} Terrier d'avoir accueilli ma participation au colloque consacré à cette riche thématique qu'est « le chant français ».

Ma contribution est le fruit d'abord d'une expérience artistique, réalisée en 2011 en tant que soprano avec le concours de la harpiste Etsuko Shoji et du label discographique Calliope, autour de romances françaises composées entre 1795 et 1815. Le disque est le premier qui ait été consacré dans son intégralité, et dans cette tranche historique, à ce genre mal connu des musiciens et rarement chanté. Il s'agissait donc d'un domaine à redécouvrir, et sa restitution dans un esprit de fidélité à l'esthétique du genre m'apparaissait comme une priorité.

L'enregistrement rassemble quinze romances choisies, qui figurent dans *Anthologie de la romance française*, recueil musical édité par Jean Mongrédien aux éditions Durand. Les musiques sont signées : François-Adrien Boieldieu, Louis-Emmanuel Jadin, Sophie Gail, Joseph-François Naderman, Georges-Joseph-Laurent Lambert, Henri Romagnesi, Heinrich Domnich, Pierre-Jean Garat et Joseph-Dominique-Fabry Garat. Les paroliers sont : le baron de Saint-Just, Jean-Baptiste Legouvé, Pierre-Ange Vieillard, Charles-Hubert Millevoy, Louis Brault, A. Naudet et autres auteurs anonymes. L'accompagnement instrumental, qui pouvait être réalisé au piano-forte ou à la harpe, s'est effectué sur une harpe Erard fabriquée autour de 1810, diapason 437.

La période historique, comprenant le Directoire, le Consulat et le Premier Empire, correspond à l'âge d'or de la romance. Le genre, pourtant en vogue dès le XVIII^e siècle, et dont les codes esthétiques définis restent stables, va

paradoxalement connaître son apogée dans un contexte politique douloureux, qui doit faire face à de profondes mutations. D'une part, il est représentatif d'un conservatisme fortement présent dans la vie musicale de l'époque, consistant à préserver une pratique de la composition et une esthétique caractéristiques d'un certain « goût et savoir-faire français ». D'autre part, il va, de ce fait, naturellement trouver sa place dans un contexte très nationaliste et soucieux de démocratiser la vie musicale. Car la romance, art à la fois aristocratique et populaire qui va se commercialiser et se pratiquer chez les amateurs de musique, contribue peut-être indirectement à tisser des liens sociaux autour d'une identité. « La romance est le chant des français », proclame le *Journal de Paris* en 1795.

Le chant français ne peut donc se concevoir sans un regard sur la romance, qui a fortement marqué au moins un siècle de la vie musicale, qui a préfiguré la mélodie et dont la dénomination s'est insérée dans les opéras comiques... ainsi que dans la musique instrumentale. Les questions que je vais souligner à propos de son interprétation devraient donc ouvrir des axes de réflexion pour celle des airs dans la musique dramatique et celle de la mélodie.

Interpréter les romances françaises du début du XIX^e siècle, lorsque l'on ne dispose pas de référent discographique, à quelques exceptions près, nous oblige à procéder avec méthode. Dans un premier temps, il y a nécessité de bien définir l'objet lui-même, la romance. Dans un deuxième temps, de saisir ses lois, ses enjeux, ses finalités, qui ne sont pas dissociables d'un contexte culturel et social. La lecture détaillée, voire l'analyse des partitions, le parcours de textes et témoignages de cette époque concernant la composition, l'exécution et la réception des romances nous donnent des informations suffisamment explicites pour déjouer les problématiques de leur interprétation.

Le genre, ses caractéristiques, son contexte

Comment tout d'abord aborder une production musicale aussi spécifique ?

Bien qu'elle en soit une préfiguration, une romance n'est point tout à fait une mélodie, art plus élaboré dont la partie chantée peut emprunter au lyrisme, et dont la partie instrumentale, plus écrite, peut participer plus intensément à l'expression des sentiments, à la peinture des atmosphères. Elle se situe aux antipodes de l'air d'opéra, bien que les sujets traités en soient finalement très proches, et qu'ils aient parfois en commun l'usage de certaines formes, notamment celle « à couplets ».

La romance entre 1795 et 1815, que l'on pouvait aussi dénommer « chanson », est une composition à part entière, qui se veut simple, et qui s'inscrit dans une longue tradition de mise en relation du poétique et du musical, du verbe et du

son. Elle s'exprime d'abord par sa ligne vocale, « soutenue » par un accompagnement. Le mot « romance » renvoie, dans la littérature française, à un genre poétique populaire. Si la romance en tant que genre musical met préalablement la musique au service d'un texte, le chant lui-même doit posséder des qualités spécifiques : « Quant à la musique, c'est le chant du sentiment, c'est-à-dire un chant naturel, simple, bien adapté au sens des paroles, à leur expression, et à la prosodie [...] dont la grâce fait le plus grand mérite¹. »

L'essor de la romance, dont les caractéristiques essentielles sont posées au milieu du XVIII^e siècle et perdurent ensuite durant plus d'un siècle, se produit en France dans un contexte musical auquel on n'attribue pas à ce jour les plus grands chefs d'œuvres du répertoire, mais où les débats esthétiques sont très présents. Si la romance reste considérée comme une production « mineure » ou tout au plus « secondaire » à une époque où l'on place la musique dramatique au faite de la hiérarchie des genres musicaux, elle n'en relève pas moins du « genre vocal », auquel on accorde à l'époque plus d'importance qu'au « genre instrumental » et dont l'écriture reste un véritable enjeu. Elle est ensuite essentiellement fondée sur la mélodie, paramètre musical tenu pour essentiel dans la tradition française de la composition, comme l'affirment les dictionnaires musicaux antérieurs au XIX^e siècle. Sébastien de Brossard définit entre autres la composition comme l'art d'inventer de « beaux chants² », définition reprise en partie par Jean-Jacques Rousseau, qui ajoute que le « feu intérieur » qui caractérise le « génie » reste lié à l'inspiration mélodique :

C'est ce 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'étouffer³.

La primauté de la mélodie a été très largement défendue par les musiciens et théoriciens français du début du XIX^e siècle, préservant ainsi un héritage esthétique. Si Rousseau la considérait comme « porteuse » d'émotion (« La musique ne peint que par la mélodie⁴ »), sa suprématie sur l'harmonie sera par la suite réaffirmée en dépit des thèses de Jean-Philippe Rameau, qui soutenait que la mélodie ne tirait son intérêt que du potentiel expressif de l'harmonie.

¹ Paul THIÉBAULT, *Du chant, et particulièrement de la romance*, Paris : A. Bertrand, 1813, p. 43.

² Sébastien DE BROSSARD, « Composition », *Dictionnaire de musique*, Paris : C. Ballard, 1708, s. p.

³ Jean-Jacques ROUSSEAU, « Compositeur », *Dictionnaire de musique*, Hildesheim : G. O. Verlagsbuchhandlung, 1969 [1768], p. 119.

⁴ ROUSSEAU, « Mélodie », *Dictionnaire de musique*, p. 421.

L'analyse mélodique sera également pratiquée⁵, et Anton Reicha, qui la définit comme une succession de sons ordonnée selon une syntaxe, lui consacra un traité entier en 1814⁶.

En ce qui concerne la musique dramatique, Christoph Willibald Gluck avait insisté sur la nécessité d'unir étroitement les paroles et le chant, le texte et la musique, cette dernière ayant pour fonction principale de renforcer la déclamation de la poésie. Il est intéressant de constater qu'en 1833, Reicha réaffirmera encore tous ces principes, insistant particulièrement sur l'art de la prosodie, dans son *Art du compositeur dramatique*⁷. L'écriture réussie de « beaux airs », selon des normes bien définies, va rester, en ce début du XIX^e siècle, un critère durable et déterminant de la « bonne composition ».

Dans ce contexte, le premier enjeu de la romance se situe dans sa configuration mélodique, qui doit à la fois, dans une quête conjointe de grâce et de logique, captiver par sa plasticité propre et souligner efficacement un texte. L'accompagnement de la ligne vocale doit donc contribuer avant tout à sa valorisation, en la soutenant simplement et en éloignant les harmonies trop recherchées qui en amoindriraient l'effet. Si ces principes suffisent à la définir, si ces orientations s'adressent surtout aux compositeurs, elles n'en demeurent pas moins valables pour les interprètes.

Rousseau en conclura, dans son *Dictionnaire de musique*, que pour exécuter la romance il ne faut qu'une « voix juste et nette, qui prononce bien et chante simplement⁸ », et un soutien instrumental discret. Il s'exprimera d'ailleurs dans le même ouvrage à propos de la bonne façon d'accompagner : « Pour accompagner avec intelligence [...], il ne faut songer qu'à soutenir et faire valoir les parties essentielles, et c'est exécuter fort habilement la sienne que d'en faire sentir l'effet sans la laisser remarquer⁹. »

Un consensus semble se former autour de ces critères fondamentaux de la bonne interprétation des romances, dans la ligne des conseils donnés par Jean-Antoine Bérard dans *L'Art du chant* en 1755 : « Il faut prononcer avec douceur et clarté les paroles qui expriment les passions tranquilles, tendres et aimables :

⁵ Jérôme-Joseph de Momigny la pratique dans son *Cours complet d'harmonie et de composition, d'après une théorie neuve et générale de la musique* (1806).

⁶ Anton REICHA, *Traité de mélodie*, Paris : Chez l'auteur, 1814.

⁷ Anton REICHA, *Art du compositeur dramatique ou cours complet de composition musicale*, Paris : Farrenc, 1833, p.2-16. Il établit des correspondances précises entre ponctuation littéraire et ponctuation musicale, et évoque également le traitement musical des syllabes d'un texte.

⁸ ROUSSEAU, « Romance », *Dictionnaire de musique*, p. 420.

⁹ ROUSSEAU, « Accompagner », *Dictionnaire de musique*, p. 15.

c'est pourquoi les ariettes, les brunettes et les vaudevilles [...] ressortent du domaine de la prononciation douce et claire¹⁰. »

Compositeur et chanteur de romances, Romagnesi réaffirmera tous ces principes en 1846¹¹, insistant plus particulièrement sur la nécessité, pour le chanteur, d'examiner les paroles du texte avant de les chanter, afin d'en respecter la ponctuation et les accents naturels, et de privilégier ainsi une déclamation juste et correcte.

L'interprétation d'un genre en toute conscience de ses principes de composition et en respectant les grandes lignes fixées par ses chanteurs spécialistes peut donc constituer une première approche fiable et respectueuse des formes, confirmée par le maintien d'une tradition déjà présente au XVIII^e siècle.

L'esthétique de la simplicité

La quête de clarté et de dépouillement dans l'interprétation, destinée à dévoiler à la fois le charme spécifique de la configuration mélodique et le propos tenu, reste un objectif essentiel : les interprètes font alors entendre une production musicale, un objet qui s'apprécie en tant que tel.

« Vouloir briller en chantant une romance, est gâter sans profit la romance que l'on chante », affirme Thiébault dans son ouvrage consacré au chant et à la romance¹², en 1813, tout en affirmant qu'il faut surtout faire valoir la romance elle-même. Thiébault insiste sur trois points : la prononciation, qui doit être « claire, pure et naturelle », bannissant les mots hachés ou détachés sans raisons justifiables ; la base déclamatoire, qui doit être juste ; et le chant lui-même, qui, dépourvu d'ornements, doit être « simple, gracieux et naturel ». Tels demeurent pour lui les conditions indispensables à l'exécution d'un genre dont il souligne les caractéristiques :

Ce n'est pas un de ces morceaux qui subjuguent par de grands effets, qui étonnent par la richesse de l'harmonie, qui puissent étourdir par le bruit ou l'éclat du chant, commander l'attention et forcer aucun suffrage. [...] Faible et timide, elle a besoin d'être encouragée. [...] Il faut aller au-devant de son charme pour la goûter¹³.

Examinons, à titre d'exemple, « la violette » de Lambert¹⁴.

¹⁰ Jean-Antoine BÉRARD, *L'Art du chant*, Genève : Minkoff, 1972, p. 53.

¹¹ Antoine ROMAGNESI, *L'Art de chanter les romances, les chansonnettes et les nocturnes et généralement toute la musique de salon, accompagné de quelques exercices de vocalisation et suivi de 10 romances*, Paris : l'Auteur, 1846.

¹² THIÉBAULT, *Du chant, et particulièrement de la romance*, p. 60.

¹³ Même référence, p. 67-68.

¹⁴ Voir annexe n° 1.

Il s'agit d'une romance à couplets, avec introduction, conclusion et intermèdes instrumentaux, dont on notera la simplicité formelle (trois couplets identiques, phrases de quatre mesures, couleur tonale unique) et dont l'intérêt se focalise sur une ligne mélodique qui possède indéniablement ici un certain attrait. Ce type de forme est des plus courants, et cette romance contient tous les ingrédients de la romance idéale, selon les critères de Thiébault :

Il faut un sujet « heureux » [...] un sujet gracieux et intéressant, fin, délicat, sublime, élégant, simple. [...] Il faut diviser en quatre couplets [...] le style doit être correct, châtié, naturel, facile, élégant sans recherche. [...] Il faut un charme des images, une simplicité élégante de l'expression, de la délicatesse. [...] Il faut bannir les tournures recherchées, les mots parasites, l'on ne doit déceler aucune trace de travail, mais un abandon sans négligence [...] ¹⁵.

Ces conseils, qui concernent les compositeurs, concernent également les interprètes. Romagnesi orientera, en 1846, les exécutants dans le même sens : « Un chant simple et tendre doit être interprété avec âme. Chercher en ce cas à briller par le prestige des ornements ou par la seule beauté de la voix, c'est se montrer privé de goût et de sensibilité¹⁶. » Il insiste également sur la clarté de la déclamation et évoque les effets, dont il faut user avec modération, raison, et que l'on doit utiliser seulement lorsque le texte le justifie. Les effets sont le vibrato, qu'il qualifie d'« effet facile », les ornements qui doivent rester rares, et les nuances, à employer seulement pour souligner le sens. Quant à la physionomie du chanteur, elle doit être sans prétention, « de convenance et de bon goût », toute « sensibilité outrée » ou « fausse chaleur » étant à éviter.

Le travail du compositeur comme celui de l'interprète est donc préalablement fondé sur un principe d'économie de moyens, une sobriété. La romance module peu, le fait seulement lorsque le sens du texte l'exige, ne s'aventure jamais dans des tonalités éloignées du ton d'origine, utilise des accompagnements simples où la tentation d'ornementer les ritournelles instrumentales doit être modérée, selon Thiébault¹⁷.

L'art de la simplicité et de la clarté dépouillée d'artifices pourrait suffire s'il ne se heurtait à certaines problématiques émergeant lors de la lecture des partitions elles-mêmes, et résultant de la confrontation entre contenu et contenant.

¹⁵ THIÉBAULT, *Du chant, et particulièrement de la romance*, p. 51.

¹⁶ ROMAGNESI, *L'Art de chanter les romances, les chansonnettes et les nocturnes et généralement toute la musique de salon*, p. 12.

¹⁷ THIÉBAULT, *Du chant, et particulièrement de la romance*, p. 59.

La forme et le sens

Nous constatons une grande diversité des thématiques traitées dans les romances, que les spécialistes du genre ont coutume de diviser en plusieurs espèces, les classant en fonction soit du caractère et du contenu littéraire, soit de la configuration.

Thiébaud les identifie en fonction du sujet traité¹⁸ : romance simple (terme assez général et indéfini), romance érotique, épicurienne, guerrière, d'expression, de goût et d'inspiration, chansonnette.

Romagnesi insiste plutôt sur la notion de caractère, auquel il associe une couleur vocale : rêveuse ou grave, pour voix graves ; chevaleresque, pour ténors ; dramatique, pour voix étendues, vibrantes et expressives ; chansonnette gaies, ou nocturne, pour voix légères et souples et où l'ornementation est permise, mais avec « retenue¹⁹ ».

Il apporte ainsi un éclairage au fait qu'aucune destination vocale ne figure sur les partitions, laissant préalablement penser que tout chanteur ou toute chanteuse, quelle que soit son identité vocale, peut approcher ces textes pourvu qu'ils conviennent à leur tessiture. Nulle difficulté d'ailleurs à cela, puisque le médium de la voix est le plus sollicité, et qu'il est possible de transposer les partitions. À ce propos, je précise que le fait d'interpréter dans le ton d'origine nous donne une idée plus exacte de la couleur choisie par le compositeur pour souligner le texte littéraire, et de constater qu'elle est choisie en toute connaissance de cause par la plupart de ses auteurs.

À propos de la romance sous le Consulat, Henri Gougelot évoque les sujets historiques et pastoraux, qui s'opposent²⁰, les sujets évoquant les bergers malheureux en amour étant sensés procurer de l'apaisement à une société qui en a grand besoin, dans ce contexte historique. Les sujets sentimentaux, avec des maximes généralistes, cohabitent avec les romances narratives, relevant du récit et de la succession d'événements, voire de la mise en scène, et les romances lyriques où le poète parle pour son compte personnel.

Bien que les caractères et les sujets ne manquent pas, la romance reste généralement fidèle à un modèle formel minimaliste, répétitif, où la forme à couplets n'est pas unique, mais largement prédominante et référentielle. Cela peut paraître contradictoire, et nécessite un regard plus analytique sur les partitions.

¹⁸ Même référence, p. 43.

¹⁹ ROMAGNESI, *L'Art de chanter les romances, les chansonnettes et les nocturnes et généralement toute la musique de salon*, p. 15.

²⁰ Henri GOUGELOT, *La Romance française sous la Révolution et l'Empire*, Melun : Legrand et fils, 1938.

Examinons le cas d'une romance de Romagnesi, nommée « Faut l'oublier²¹ », que l'on peut ranger dans la catégorie des « sujets pastoraux », et qui connut en son temps un très grand succès.

La thématique de *Faut l'oublier* est celle d'une jeune bergère trahie, Colette, qui ne parvient pas à oublier le traître, Colin. Désillusionnée, obsédée par l'épreuve subie, elle en devient presque ridicule. De toute évidence, le texte musical se moque d'elle : tout en soulignant par des modulations furtives (incursion en mode mineur) et par un accompagnement instrumental en accords répétés la cruauté de la situation, il impose un *do majeur* aussi simple que cette bergère. Si son tourment semble empirer de couplet en couplet, le texte musical, lui, reste répétitif, laissant entrevoir que la folie qui s'annonce ne prendra peut-être jamais fin. Il est permis de supposer que si cette romance devint un véritable succès populaire, c'est, au-delà de l'accessibilité de la musique, en raison de l'humour sous-jacent qu'elle dégage. On peut rire sous cape de l'infortunée bergère. On notera l'efficacité des moyens musicaux employés : l'articulation du texte littéraire est ici soulignée par un jeu subtil de passages modulants et une utilisation affirmée des fonctions tonales les plus basiques, tandis que chaque couplet est construit en arche, dans une trajectoire en tension-détente.

En résumé, le compositeur a déjà lui-même, avec les moyens musicaux rudimentaires dont il dispose, traité le sujet. Le chanteur a donc une marge d'intervention personnelle très réduite. S'il applique les codes usuels d'interprétation, le simplisme volontaire de cette musique sera mis en évidence. S'il souligne ponctuellement l'indignation ressentie par l'héroïne suite à la trahison, ou bien traduit certains états, comme la lassitude, ou l'endormissement final, ce ne sera que par petites touches suggestives, le texte musical lui-même ne permettant pas de s'extérioriser davantage.

Examinons un autre cas : *La Mort de Werther* de Jadin²².

La Mort de Werther demeure probablement une des plus belles compositions du genre. La souffrance du jeune héros de Goethe, thème romantique par excellence, trouve ici une très belle traduction musicale tant la fusion du texte et de la musique y est réussie. L'introduction instrumentale fait entendre des enchaînements harmoniques simples (alternance tonique/dominante, cadence parfaite), mais entrecoupés d'éloquents silences ; on pense immédiatement à une mise en scène, tant le caractère tragique y prévaut d'emblée, souligné par de lents accords répétés. La couleur sombre du *fa mineur* n'évoluera vers son relatif majeur qu'à l'évocation de la mort, ici attendue comme fin apaisante des douleurs. Ensuite, la perte lente et espérée de la vie est traduite par un

²¹ Annexe n° 2.

²² Annexe n° 3.

mouvement chromatique descendant, en tierces superposées, suivi de l'utilisation audacieuse de la dissonance frappée, répétée. Les contrechants instrumentaux nourrissent le monologue de Werther d'une riche texture polyphonique. Indéniablement, les éléments musicaux sont savamment dosés, utilisés à bon escient, mais extrêmement riches. Belle leçon de composition qui démontre en cinquante-deux mesures seulement que densité ne rime pas obligatoirement avec complexité, et que lisibilité ne peut s'assimiler au simplisme.

Si la forme relativement « ouverte » peut permettre au chanteur de prendre quelque liberté dans l'expression et même d'introduire des accents dramatiques, la fusion chant-instrument enveloppe étrangement cette romance douloureuse d'un halo de douceur. La mort est-elle alors un apaisement, une délivrance, ou bien simplement la romance, de par sa nature, traite ce sujet de façon tempérée, soulignant la tragédie mais évitant de l'aggraver ?

La romance et son public

Nous touchons-là à la finalité, la fonction sociale de la romance : apaiser, bercer, plonger l'auditeur dans une douce torpeur un peu lassante, avec un risque d'ennui certain. Romagnesi conseille même aux interprètes de tempérer le mouvement, dont les indicateurs ne figurent pas sur les partitions, négligence usuelle des compositeurs qu'il souligne²³. Le tempo « modéré » est alors préconisé, car chanter trop rapidement nuirait à la lisibilité du texte, et à la fluidité de la ligne mélodique.

Que faire pour éviter la monotonie ? Thiébault propose aux interprètes de supprimer certains couplets lorsque la romance est trop longue, afin de ne pas dépasser la norme idéale, qui est de quatre²⁴. Cela est possible dans le cas d'une romance comme *Quinze ans Myrha* de Boieldieu, où retrancher un couplet ne nuit pas à la cohérence du texte d'ensemble. Thiébault suggère également au chanteur de varier les différents couplets²⁵.

Si nous avons choisi pour notre enregistrement d'introduire quelques discrètes variations de tempi et de dynamiques dans la succession des couplets, en relation avec le sens du texte, le célèbre Pierre-Jean Garat, compositeur, chanteur et professeur de chant au Conservatoire sous la Révolution, n'a pas hésité à y introduire une ornementation inventive, le distinguant des autres interprètes et contribuant ainsi à son succès. Ce personnage charismatique,

²³ ROMAGNESI, *L'Art de chanter les romances, les chansonnettes et les nocturnes et généralement toute la musique de salon*, p. 21.

²⁴ THIÉBAULT, *Du chant, et particulièrement de la romance*, p. 60.

²⁵ Même référence.

dont on admire la flexibilité vocale et la netteté de la diction, impose à un public conquis une puissante faculté expressive : « Garat chante ; les yeux se mouillent. » écrira M^{me} Vigée-Lebrun dans ses souvenirs²⁶.

Ainsi, la romance, par la mise en valeur de sa ligne mélodique, la simplicité de son soutien harmonique, par ses formes convenues, semble une rivière d'eau douce qui régule naturellement les passions ; le musical, qui est sensé valoriser le poétique, va bien sûr exercer cette mission première, mais en le tempérant. Qu'il s'agisse de romance un peu grivoise, comme *Quinze ans Myrrha* de Boieldieu, de romance narrative, comme *Oscar à Malvina* de Naderman, qui met en scène trois personnages et relate une succession de faits, de romance dramatique et sombre, comme *La Mort de Werther* de Jadin, le fin et efficace travail du compositeur (détectable par l'analyse) atteint ainsi son objectif : diffuser une musique consolatrice, apaisante, qui ne dérange pas, qui sécurise. Nul hasard si la production atteint son meilleur niveau au début du XIX^e siècle. Le *Journal de Paris* dit à son propos en 1795, en pleine tourmente révolutionnaire : « Les cœurs meurtris ont besoin de soulagement. »

Remarquons que le désir d'un certain public de musique équilibrée, sans aspérités ni éclats, loin du pré-romantisme naissant, ne s'applique pas seulement à la romance. La Harpe, dans le *Journal de politique et de littérature* qu'il dirige, résume ce sentiment dans le contexte d'une critique d'*Armide*, de Glück : « Je ne viens pas entendre le cri d'un homme qui souffre. J'attends de l'art du musicien qu'il pénètre mon cœur, et que le charme de la mélodie se mêle à l'impression que je ressens²⁷. » Dans son *Essai sur les révolutions de la musique en France*, Marmontel expose ses préférences pour les airs mettant en valeur la voix qui serait « soutenue » par quelques accords, pour les airs faciles, peu modulants, aux coupes uniformes qui se mémorisent aisément, pour un dessin mélodique élégant, suivi, pur, arrondi, gracieux, pour un monde attiédi d'émotions douces, et de noblesse²⁸.

Ces goûts semblent perdurer puisqu'en 1828, ils sont sévèrement jugés par Hector Berlioz :

Oui c'est cela, le gros public à Paris voulait de la musique qui berçât, même dans les situations les plus terribles, de la musique un peu dramatique mais

²⁶ Laure SCHNAPPER, « Chanter la romance », *Napoleonica. La Revue*, 2010 (n° 7), p. 5. Le célèbre chanteur, sa personnalité, son interprétation et son charisme auprès du public sont ici évoqués.

²⁷ Georges SNYDERS, *Le Goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris : J. Vrin, 1968.

²⁸ Même référence.

pas trop, claire, indolore, pure d'harmonies extraordinaires, de rythmes insolites, de formes nouvelles, d'effets inattendus²⁹.

La romance semble si parfaitement accomplir cette mission, qu'elle parvient même à faire oublier aux auditeurs son principe premier : le traitement musical d'un texte. « Comme la personne qui chante intéresse toujours plus que le morceau chanté, on écoute en général mieux l'air que les paroles », dit Thiébauld³⁰. Il cite M^{me} de Staël, qui note qu'un mélomane rêve en écoutant les sons, s'abandonne à des sensations au lieu de prêter attention aux paroles. Il remarque également que, dans ce domaine, les compositeurs sont plus nombreux et plus célèbres que les paroliers.

Conclusion

Avant de conclure notre intervention, ouvrons une question : il existe dans le répertoire dramatique de cette époque, des airs dont l'écriture et l'esthétique sont finalement assez proches de celles des romances, en dépit du fait que l'air est accompagné par une symphonie, associé à un jeu théâtral et diffusé sur une scène lyrique. Dans ce cas, les options d'interprétation que propose la romance pourraient-elles également s'appliquer au domaine dramatique ?

Dans *L'Art de chanter les romances*, Romagnesi semble apporter une réponse en mettant tout d'abord en évidence la différence des moyens vocaux exigés : pour l'art dramatique, une voix « forte et rebelle », pour le chant de salon, une voix « plus modeste et mariable »³¹. S'il tient compte du fait que la romance est pratiquée par les chanteurs amateurs, il n'en préconise pas moins, en vue de sa maîtrise, la nécessité d'un travail technique très similaire à celui d'un chanteur de théâtre, fondé sur la maîtrise des sons filés, des gammes, des trilles, et de tout ce qui favorise l'agilité. Mais la frontière entre la scène et le salon est-elle, à l'époque, si importante si l'on tient compte du fait que les opéra-comiques, faits alors d'une succession de romances et de chansons à couplets que l'on vend en morceaux détachés, sont également représentés dans les salons, transformés pour l'occasion en scènes lyriques de chambre ?

Nous avons eu longtemps beaucoup d'idées préconçues sur les romances : musique d'agrément sans consistance, art mineur, chanson mièvre, etc., préjugés fondés sur le fait que sa démocratisation et son commerce ont réjoui les compositeurs et les chanteurs de second plan, contribuant sans doute à son

²⁹ Hector BERLIOZ, *Mémoires*, 1865, édités sous la direction de Pierre CITRON, Paris : Garnier-Flammarion, 1969, Vol. 1, p. 165-166.

³⁰ THIÉBAULT, *Du chant, et particulièrement de la romance*, p. 95.

³¹ ROMAGNESI, *L'Art de chanter les romances, les chansonnettes et les nocturnes et généralement toute la musique de salon*, p. 5.

déclin. Nous pourrions d'ailleurs avoir le même regard sur l'abondante production de pièces dites « fugitives » écrites à la même époque pour le piano à destination de pratiquants amateurs, qui ne doivent pas nous faire oublier les chefs d'œuvres du répertoire.

Mais revenons-en aux romances ; si les partitions elles-mêmes sont sensées d'un premier abord laisser à l'interprète une grande marge de liberté (pas d'indication de tessiture, de tempo, d'expression ou de caractère), les spécialistes du genre, auteurs et interprètes, nous mettent inévitablement en présence d'un art dont il convient de connaître les codes, avant toute approche d'interprétation. Les aborder en toute conscience de leurs principes d'écriture et de leurs finalités esthétiques permet la constitution d'une base de travail rationnelle, d'un terrain où l'interprète principal peut épurer son chant et se concentrer sur l'essentiel de l'expression, et où l'accompagnateur, s'il a la possibilité de se munir d'un instrument d'époque, sera amené à affiner son jeu.

Si l'école de chant française s'est beaucoup enrichie durant ces trente dernières années par la pratique du répertoire baroque, elle ne peut que gagner à intégrer aujourd'hui à son projet formatif l'étude des romances, chemin fiable pour aborder l'air et la mélodie qu'elle préfigure en gardant en tête ce qui caractérise l'esprit français : une touche de colorisme, et avant tout, équilibre, tempérance, grâce, et clarté.

© Sylvie NICEPHOR

Annexe 1 : La Violette, de G. J. L. Lambert

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE INTERDITE
Même partielle
(Loi du 11 Mars 1957)
Constituerait contrefaçon
(Code Pénal, Art. 425)

19. LA VIOLETTE 3'2 41

Paroles d'un anonyme
Musique de L. Lambert

♩ = 50

Allegretto poco andante

Chant

Piano
ou
Harpe

5 *l'écriture 2 sur 3 en parallèle*

pas trop d'accent Ai - ma - ble fil - le du prin -

9 - temps, Ti - mide a - man - te des bo - ca - ges, Ton doux par - fum flat - te nos

13 *moins*

sens Et tu sem - bles fuir nos hom - ma - ges. Sans fas - te, sans ad - mi - ra -

Copyright © 1994 Durand S.A. Éditions Musicales
215, rue du Faubourg Saint-Honoré - 75008 PARIS

D. & F. 14749

D.L. 1580
Tous droits réservés pour tous pays

Annexe 2 : Faut l'oublier, d'Antoine Romagnesi

58

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE INTERDITE
Même partielle
(Loi du 11 Mars 1957)
Consistant contrefaçon
(Code Pénal, Art. 425)

25. FAUT L'OUBLIER
Paroles de A. Naudet
Musique de A. Romagnesi

1^e p mf
2^e mf p
3^e + lent

Allegretto ♩ = 84 u 86

Chant

Piano
ou
Harpe

7

pour finir fin *3^e* Faut l'ou-bli - er, di-sait Co-

13

- let - te, L'in-fi - dèle a tra - hi sa foi ; Il ju - rait de n'ai-mer que moi Et

18

me pré-fère u - ne co - quet - te. A - dieu vains et cru-els ser - ments Qui m'as-su-riez de sa cons-

24

- tan - ce ; A - dieu d'a - mour heu-reux mo - ments, A - dieu tant dou - ce sou-ve - nan - ce, Faut l'ou-bli -

Copyright © 1994 Durand S.A. Éditions Musicales
215, rue du Faubourg Saint-Honoré - 75008 PARIS

D. & F. 14749

D.L. 1580
Tous droits réservés pour tous pays

Annexe 3 : La Mort de Werther, de Louis Emmanuel Jadin

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE INTERDITE
Même partition
(Loi du 11 Mars 1957)
Constituerait contrefaçon
(Code Pénal, Art. 425)

solb

17. LA MORT DE WERTHER

Paroles de C...
Musique de L. E. Jadin

Largo $d = 42$

Chant

Forte-piano
ou
Harpe

6
Seul au mi - lieu de la Na -

11
- tu - re, Je veille, hé - las, lors - que tout dort.

16
Pour cal - mer les maux que j'en - du - re, J'at - tends le som -

21
- meil, le som - meil de la mort,

Copyright © 1994 Durand S.A. Éditions Musicales
215, rue du Faubourg Saint-Honoré - 75008 PARIS

D. & F. 14749

D.L. 1580
Tous droits réservés pour tous pays