La musique classique a-t-elle été inventée par le XIX^{e} siècle français ?

Contribution à la genèse d'une locution

Alban Ramaut
Université Jean-Monnet, IHRIM – Saint-Étienne

« À l'égard de la Musique, elle a dû arriver beaucoup plus tard à un certain degré de perfection, parce que c'est un art que les Modernes ont été obligés de créer[1]*. »*

1 Perspectives et limites d'un objet non nommé

L'expression « musique classique » est recensée pour la première fois dans le *Robert* de 1953[2] ! Près de deux siècles auparavant, Jean-Jacques Rousseau n'envisage pas une entrée

1. D'Alembert [Jean le Rond], « Discours préliminaire », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts, et des métiers*, Paris, Briasson, David l'aîné, Le Breton, Durand, vol. I, 1751, p. xxii.

2. « Classique », dans Paul Imbs (dir.), *Trésor de la langue française, dictionnaire de la langue du XIX^{e} et du XX^{e} siècle (1789-1960)*, Paris CNRS / Gallimard, 16 volumes 1971-1994, tome V, 1977, p. 896. Nos recherches autour de l'adjectif ont cependant recensé des associations antérieures à cette date : *Cf.* Michel Brenet, « Classique », dans *La Grande Encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une société de savants et de gens de lettres*, 31 volumes, 1885-1902, Paris, Lamirault, tome XI, p. 579-580. « En musique, le terme de classique est avant tout une désignation historique,

« Classique » pour son *Dictionnaire de musique* (1767), alors qu'il en signe une, par exemple, pour « Baroque[3] ». « Classique », par ailleurs, figure dans nombre de dictionnaires au moins depuis Furetière (1690), dont bien sûr l'*Encyclopédie* (1751) si proche à certains égards de Rousseau, mais aussi les diverses éditions du *Dictionnaire de l'Académie*. Aussi surprenante qu'elle puisse paraître, l'omission de Rousseau est néanmoins contemporaine de ce que nous nommons aujourd'hui en musicologie l'ère « baroque », ou encore plus finement le « style galant[4] » (1720-1780), que l'on oppose désormais au « style classique » (1780-1825). Cette terminologie actuelle réajuste l'héritage stylistique toujours en débat avant 1751 de la querelle française des Anciens et de Modernes que tentent de régler en quelque sorte les temps de la Régence puis du règne de Louis XV. Pour le dire vite, il s'agit d'une époque placée sous la notion de plus en plus fragilisée de *goût* d'une part, et celle bientôt remise en cause également d'*imitation* d'autre part, qui accordent essentiellement l'une et l'autre à la musique la fonction de participer aux arts dits d'agrément. « Enfin, la musique, qui parle à la fois à l'imagination & aux sens, tient le dernier rang dans l'ordre de l'imitation », écrit d'Alembert dans le « Discours préliminaire[5] ». Ce que nous observons est donc comment la musique qui ne pouvait prétendre à être classique dans tous les sens du terme puisque d'Alembert parle d'ordre,

servant à caractériser l'une des époques les plus glorieuses de l'art, la seconde moitié du XVIII^e siècle. » (P. 580.) Enfin Michel Brenet a également été l'auteur d'un *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris, Armand Colin, 1926, qui définit « classique » comme suit : « adj. et n. m. Auteur ou ouvrage reconnu digne d'être étudié comme un modèle en un genre quelconque et d'être rangé parmi les bases de l'enseignement. Auteur ou ouvrage appartenant à la période historique qui embrasse partie du XVIII^e et partie du XIX^e siècle et pendant laquelle ont prédominé des principes de régularité et de symétrie dans les formes, et de modération dans l'emploi du matériel littéraire ou artistique. Cette période s'ouvre, en musique, avec Emmanuel Bach et se ferme avec Beethoven. » (P. 81.)

3. On note de même que l'adjectif « classique » n'apparaît qu'une fois dans le maniement de la langue sur l'ensemble du *Dictionnaire* tandis que l'adjectif « baroque » est sollicité à quatre reprises.

4. Jean-Philippe Rameau par exemple, grand antagoniste de Rousseau meurt en 1764, il était né en 1683. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) qui illustre ce que la musicologie actuelle nomme le « style classique », a juste 11 ans lorsque le *Dictionnaire* de Rousseau paraît.

5. D'Alembert [Jean le Rond], « Discours préliminaire », *op. cit.*, p. xii.

de rang et ailleurs de classement, soit de classe, va pouvoir au cours du siècle suivant, entrer dans la nomenclature ?

La question n'est pas simple car face à cette trop rapide chronologie en amont de la question, on s'étonne de ne rien croiser encore en quelque sorte en son aval dans la première édition du *Dictionnaire de la langue française* (1863-1873[6]) d'Émile Littré[7]. Le parti que suit le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* (1866-1876) de Pierre Larousse, est presque plus invraisemblable encore puisque le très long article de critique littéraire sur l'opposition classique / romantique n'a pas une ligne sur la musique[8]. Face à ces constats si négatifs, il faut savoir que le journal *Le Correspondant* du 22 octobre 1830 avait publié un article signé H. B. – Hector Berlioz –, intitulé : « Aperçu sur la musique classique et la musique romantique[9] » ! Que comprendre ?

Entre une ignorance revendiquée et un besoin polémique de la dénoncer, les années qui s'écoulent du *Dictionnaire* de Rousseau jusqu'à l'article de Berlioz ne dessinent-elles pas les étapes d'une inéluctable prise de conscience ?

Étudier la formule dont l'historiographie, la critique, les écrits des musiciens, les éditions musicales et les dictionnaires peinent à accoucher sur la durée d'une soixantaine d'année revient à dresser l'inventaire de faits qui de façon concertée ou non ont cependant contribué à reconnaître une valeur possiblement classique à la musique. Cette réalité non encore tangible intéresse les penseurs allemands soucieux de fonder l'esthétique comme cela a été récemment étudié par Alexandre Chèvre-

6. Noter que le *Supplément* de 1878, ouvre une cinquième acception à « classique », qui concerne une « sorte de soie ».

7. « Classique [...]. *Musique classique :* Musique savante occidentale écrite par des compositeurs et servant de base à l'enseignement dans les classes de conservatoire. » (Claude Blum (dir.), *Le Nouveau Littré*, Paris, Garnier, 2005, p. 308.)

8. Pierre Larousse, « Classique », *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 15 volumes, 1866-1876, Paris, Librairie Larousse, tome IV, 1869, p. 399-403. Le commentaire sur la littérature classique / romantique étend cependant son propos aux domaines de la peinture, la sculpture et l'architecture.

9. Hector Berlioz, « Aperçu sur la musique classique et la musique romantique », *Le Correspondant*, n° 14, tome III, deuxième année, p. 110-112, dans H. Robert Cohen et Yves Gérard (dir.), *Hector Berlioz. La critique musicale*, 10 volumes prévus, Paris, Buchet-Chastel, tome I, 1996, p. 63-69.

mont [10], mais la détermination politique mobilisée en France par les idéologues et les acteurs de la révolution travaille aussi à établir cette valeur. Ainsi entre abstraction et action les pistes s'entremêlent qui tracent l'histoire de l'élaboration d'une notion moins inventée, qu'appliquée à un domaine jusqu'alors délaissé. L'« invention » de la musique classique, serait donc héritée avec un décalage d'une cinquantaine d'années de ce que Jean Starobinski a nommé l'« invention de la liberté [11] » ! Elle prend ses sources dans la période culturelle néo-classique qui inspire les arts dès la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Le mouvement culturel déjà reconnu sous la monarchie va en quelque sorte être précipité et radicalisé et aussi en somme tempéré par les actes de la Révolution et leurs réinterprétations, leurs amendements progressifs, sous l'Empire, la Restauration et surtout la monarchie de Juillet. C'est pourquoi, il semble que la conscience d'une plausible réalité de la musique classique peut se mesurer aussi par l'invention décalée dans le temps des deux termes appelés à nourrir les débats littéraires de la Restauration : « classicisme » issu paradoxalement du vocabulaire des révolutionnaires, face à « romantisme » apparu dans le vocabulaire de la monarchie.

« Romantique », précise le *Dictionnaire historique de la langue française* [12], apparaît en effet dès le dernier quart du XVIII[e] siècle chez Claude-Henri Watelet dans son *Essai sur les jardins* ; ajoutons qu'il est avantageusement élucidé sous la plume de Pierre Le Tourneur dans sa traduction du théâtre de Shakespeare [13]. Quant à « classicisme », tous s'accordent à l'attribuer à la plume de Stendhal en 1817 [14]. Les deux termes

10. Alexandre Chèvremont, *L'esthétique de la musique classique de Winckelmann à Hegel*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. «Æsthetica », 2015.

11. Jean Starobinski, *L'invention de la liberté. 1700-1789*, Genève, Éditions d'art Albert Skira, 1964, rééd. Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque illustrée des histoires », 2006.

12. Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, 3 volumes, Paris, Le Robert, 2012, tome III, p. 3134.

13. Pierre Le Tourneur, *Shakespeare traduit de l'Anglois*, Paris, Veuve-Duchesne, 20 volumes, 1776-1783. À ce sujet consulter Olivier Bara et Alban Ramaut (dir.), *Généalogies du romantisme français*, Paris, Vrin, coll. « MusicologieS », 2012 ; Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique ». De Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard, 2013.

14. Stendhal, *Rome, Naples, Florence*, Paris, 1817.

commentent par leur antagonisme même – l'un suggérant la nécessité de l'autre –, un espace artistique en pleine structuration. C'est cette genèse que nous allons tenter d'étudier [15].

2 À la recherche des causes

Avant même que la bataille des romantiques ne s'embrase, le travail de la Convention pose un acte déterminant avec la fondation de ce qui deviendra le Conservatoire. Dans cette lignée rationnelle et politique, la création ensuite, en 1803 sous le Consulat, du Grand Prix de Rome de composition, conforte l'idée d'une quête de classicisme appliquée à la musique [16] ! Ces décisions issues de la politique révolutionnaire offrent des moyens pour parvenir à atteindre l'ordre, l'idéal, l'équilibre et reconsidérer l'autorité du modèle de l'antiquité tout en cherchant à se défaire des préjugés monarchistes.

La cantate du Prix de Rome alimente cependant aussi bien le culte d'un idéal classique, en raison des sujets mythologiques ou historiques qu'elle propose, que la libération d'un imaginaire romantique qui exprimerait l'ardeur des situations dramatiques et lyriques. Si donc l'institution pense son objet de façon classique, certains lauréats, peuvent l'envisager de manière romantique [17].

Le classicisme institutionnel s'inscrit dès lors dans un respect de l'enseignement des maîtres et répond à des principes de morale citoyenne par où il est question de souligner l'élégance de la manière, la rigueur des connaissances et la supériorité dans la technique. Pris sous l'angle des romantiques, ce classicisme revendiqué et convenu trahit l'essence même de l'art des maîtres : leur indépendance, et confine à la routine et à

15. Lire pour une excellente synthèse à ce sujet Joël-Marie Fauquet, « Classicisme », dans Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 283-234. Noter que ce dictionnaire n'a pas d'entrée à « classique ».

16. Rappelons que les prix de peinture et de sculpture créés sous la monarchie et certes sous d'autres appellations comme selon un autre système de désignation, l'ont été cent quarante ans plus tôt (1663), puis celui d'architecture en 1720. On sait que ces prix ne s'intitulent pas alors « Prix de Rome », ce n'est qu'en 1803 qu'ils prennent cette appellation.

17. Pensons à Berlioz qui paraphrase le monologue de Cléopâtre avant son suicide avec les paroles de la scène de Juliette au tombeau (cantate de 1829).

l'académisme. La pensée classique en art est donc un moyen irréfutable, même si variable dans ses nuances, de désigner un corpus qui peut être opposable aux pratiques musicales créatrices et imaginatives, libérées et polémiques du temps présent, mais qui cependant le respecte aussi.

On peut mesurer cette atmosphère d'effervescence que suscite la dualité classique / romantique en se tournant aussi vers les écrits de musiciens impliqués dans la presse tels Castil-Blaze, François-Joseph Fétis, ou aussi des plus jeunes Joseph d'Ortigue et Hector Berlioz.

3 Incursions : le XIX^{e} siècle, ou comment fonder une origine et régler un héritage

Le Conservatoire, à l'origine destiné à entretenir la musique de la garde nationale, nourrit une certaine conception de l'idéal classique en exaltant les vertus citoyennes et l'excellence des formations. Plus tardivement, sous la Restauration (après 1817) et par réaction, l'Institution royale de musique religieuse fondée par Alexandre Choron [18], devenue à compter de 1830 Institution royale ou Conservatoire de musique classique, défend des valeurs plus conservatrices, patrimoniales et religieuses qui revendiquent aussi d'être classiques.

Nous étudierons à cet effet les orientations du discours prononcé par François de Neufchateau, ministre de l'Intérieur, à l'occasion de la première remise des prix au Conservatoire en 1798, et observerons les traces d'une conscience classique que laisse peut-être paraître la *Méthode de piano du Conservatoire* publiée en 1805 par Jean-Louis Adam. L'affirmation d'une sauvegarde patrimoniale de type « classique » est revendiquée par les entreprises tant éditoriales que pédagogiques du Conservatoire et par l'organisation des concerts d'Alexandre Choron. Ces travaux complèteront notre analyse. Ils font émerger deux sources d'appropriations que l'on pourrait dire « classi-

18. Sur Alexandre-Étienne Choron (1771-1834), lire plus particulièrement Joseph d'Ortigue, « De l'institution de musique classique et religieuse de M. Choron » (*La Quotidienne*, 6 avril 1834), dans Joseph d'Ortigue, *Écrits sur la musique 1827-1846*, Sylvia, L'Écuyer / Paris, Société française de musicologie, 2003, p. 393-396.

fiantes » : l'une est inspirée par les auteurs anciens, elle est principalement suivie par le Conservatoire, mais encore faudra-t-il s'interroger dans quel respect de cet idéal ; l'autre se veut attentive aux maîtres de la Renaissance post-tridentine, corpus qu'illustre l'école de Choron. Au classicisme laïc républicain répond un classicisme monarchiste et religieux appelé à devenir le milieu d'une bien-pensance sociale.

4 Le Conservatoire

Les discours lors des remises de prix ont été rassemblés par Constant Pierre lors de son immense travail de collation des papiers relatifs au Conservatoire [19]. Le premier discours dont il a retrouvé la trace est hautement politique, il rappelle que le Conservatoire était à l'origine une instance militaire. L'orateur ramène les artistes à leur rôle de garants de la nation, il vise à l'exaltation des vertus, liée à la promotion de la musique : « Jeunes citoyens, Vous venez de donner des preuves intéressantes de vos progrès devant une assemblée digne de les apprécier. [...] Je dois vous marquer l'intérêt que vous inspirez au gouvernement dont je suis l'organe », puis il expose les vues de la République :

> En effet, l'art de la musique, dont elle se plaît à vous prodiguer les ressources, cet art ne faisait point partie de l'instruction publique avant que la liberté vînt agrandir toutes les idées. Les principes du despotisme redoutaient justement la puissance des arts. [...] Pour dominer les arts, il fallait les corrompre. [...] L'astucieuse politique avait soin de cacher au peuple les rapports que les arts ont avec les vertus. [...] Ces perfides caresses ressemblaient aux prestiges dont Armide environne Renaud. Tel serait encore l'état des arts, si la liberté, comme Ubald, ne leur eût présenté le miroir et ne les eût

19. Constant Pierre, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation, documents historiques et administratifs recueillis ou rencontrés par l'auteur* [1900], rééd. avec une préface d'Yves Gérard et un avertissement de Gérard Streletski, Paris, Claude Tchou pour la Bibliothèque des Introuvables, 2002.

> fait rougir des honteuses guirlandes dont ils étaient parés. [...] C'est dans ces vues que la France régénérée a fait de l'art de la musique une des bases de l'instruction publique. Il faut le dire et ne pas craindre d'être juste. C'est une des belles idées de cette Convention, si calomniée mais si imposante, si orageuse mais si sublime, et dont la réputation grandit d'autant plus qu'on s'éloigne davantage de l'époque où elle étonna l'univers. [...] Faites-vous une idée bien juste et bien distincte de l'art que vous êtes appelés à exercer [20].

Le recours à l'image de Renaud est étrange puisque *Armide* (1686) est une tragédie en musique célèbre de Lully, qui fut réécrite par Gluck pour Paris en 1777. Mais la victoire en somme de Mars sur Vénus, est ce sur quoi l'orateur attire l'attention. Dans la suite de son discours il a à cœur de montrer la voie de la « bonne » musique, soit en réalité de la « musique classique » :

> On sait assez que la musique est la langue des sentiments et des passions : on sait que le chant est un soulagement naturel qu'une espèce d'instinct suggère à l'homme, mais ce n'est pas sous ce seul point de vue que votre art doit être envisagé. Consultez, jeunes citoyens, les oracles de la sagesse [21].

Après avoir cité Platon, Aristote et Caton – « le plus vertueux des Romains » –, donnant aux antiques toute leur autorité, le tribun confirme l'éloge du modèle qu'il vient d'exalter :

> Enfin, dans l'antiquité, cet art fut toujours de moitié dans les exhortations à la vertu. [...] Vous voyez donc la place éminente que vous réserve dans le régime républicain l'art sublime dont la patrie vous a dotés. Porter les hommes à la vertu, accélérer les pas des héros vers la victoire, attacher les citoyens

20. « Discours prononcé aux distributions des prix, an VII, 14 frimaire – 4 décembre 1798 – Discours du ministre de l'Intérieur, François de Neufchateau », *ibid.*, p. 900-901.

21. *Id.*

> aux institutions et aux solennités nationales, enchaîner leurs organes et lier leurs affections au souvenir de leur pays ! Quel magnifique partage dans la masse des obligations auxquelles les droits des sociétés assujettissent tous les hommes ! Et voilà les destins qui vous attendent, si vous parvenez à vous bien pénétrer de la véritable direction que le musicien doit donner à son art pour le rendre utile à sa patrie [22].

Comment ne pas penser, en lisant ces lignes, au *Portrait inachevé de Bonaparte* [23] réalisé exactement la même année par David : même empressement, même détermination d'aigle. Et comment de même ne pas songer en imaginant le moment de ce discours, qu'il prépare une génération à la célébration des vertus d'héroïsme et de surpassement de soi tel que le représente l'autre tableau impérial, cette fois, de David : *La Distribution des aigles* [24]. Aussi doit-on comprendre l'ambiguïté qui entoure le terme classique non prononcé ici dans le discours mais sous-jacent derrière cette apologie de l'antique. Le temps classique se traduit par des équivalents qui visent l'héroïsme, exaltent la vertu et la virilité des hommes imbus de gloire et de loyauté civique, mais encore tenté par une certaine féminisation de ces mêmes vertus, mouvement si perceptible dans l'évolution de l'art de David et celle par exemple des sujets lyriques d'Étienne Nicolas Méhul.

L'Imprimerie du Conservatoire (1798) prend en réalité la suite de l'entreprise du « Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales » qui avait été créée en 1794 pour pourvoir au répertoire et à la diffusion des musiques de la Garde nationale. L'Imprimerie du Conservatoire, comme l'écrit Constant Pierre en 1900, trouve dans « la publication des ouvrages classiques et des morceaux de musique nécessaires aux études et aux vir-

22. *Id.*

23. Jacques-Louis David, *Portrait inachevé de Bonaparte*, 81 x 65 cm, 1797-1798, Paris, musée du Louvre.

24. Jacques-Louis David, *La Distribution des aigles, ou Serment de l'armée fait à l'Empereur après la distribution des aigles, 5 décembre 1804*, 610 x 970 cm, 1805-1810, salle du Sacre, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

tuoses une tâche non moins utile et, de par son essence même, beaucoup plus durable [25] ». Constatons que l'archiviste utilise « classique » d'une façon que les imprimeurs du Conservatoire n'auraient sans doute pas employée. La publication de recueils de partitions qui consignent la musique dite « des maîtres d'autrefois », ou encore « des maîtres anciens », voire « des maîtres de l'ancien temps », ou plus simplement « des grands auteurs », ne recourt en effet pas naturellement non plus à l'adjectif classique. Comprenons à cela que l'idée même de « musique classique », c'est-à-dire selon l'étymologie latine de celle qui relèverait des auteurs de « première classe » s'impose cependant avec la fondation du Conservatoire. Cette institution vise notamment à doter les musiciens de méthodes d'excellence, elle souhaite aussi donner à la France une indépendance vis-à-vis des Conservatoires ou écoles d'autres pays, l'Italie et l'Allemagne, elle cherche à prendre la première place. Ces méthodes enseignent des éléments de technique et proposent un répertoire des meilleurs auteurs.

Prenons l'exemple de la *Méthode de piano du Conservatoire* de Jean-Louis Adam (1804) [26]. Son contenu ne consiste principalement qu'à exposer des règles et des principes progressifs de maintien et d'entraînement des doigts sur le clavier jusqu'à former un parfait instrumentiste. Mais le souci pédagogique n'omet pas dans le dernier article – n° 12 – de se pencher, fût-ce en deux pages, sur la notion de style, puisque dans les dernières pages l'élève est totalement accompli. On y lit :

> Nous considérons le style sous deux rapports différens ; dans l'un, la manière ou le caractère d'exécution qu'on s'est fait ; dans l'autre, l'art de donner à un morceau le genre d'expression qui lui convient ; le premier appartient au mécanisme et le second au sentiment. [...] Nous avons déjà dit que chaque auteur a son style particulier ; celui qui voudroit

25. Constant Pierre, *Hymnes et chansons de la révolution*, Paris, Imprimerie nationale, 1904, p. 139.

26. [Jean-]Louis Adam avait déjà publié une *Méthode ou principe général du doigté pour le Forte piano*, en collaboration avec L. W. Lachnith en 1798, mais c'est la *Méthode de piano du Conservatoire* (Paris, Imprimerie du Conservatoire impérial de musique, an XIII) qui est entrée dans l'histoire.

> exécuter la musique de *Clementi*, *Mozart*, *Dussek*, *Haydn*, de la même manière, en détruiroit tout l'effet [27].

Ainsi, Adam, certes professeur de piano et non pas d'histoire de la musique ou d'esthétique musicale, lorsqu'il cite des auteurs de la même période veut les différencier. Il ne les classe pas dans une qualité stylistique identifiable par des traits communs, mais cherche à faire surgir les singularités de leurs personnalités. C'est même la perfection de ces originalités qui les désigne comme des maîtres « classiques ». Pour lui la technique permet d'élucider une spécificité et de triompher par une interprétation inspirée de la lecture de ces maîtres.

La citation d'Adam est cependant intéressante parce qu'elle convoque des musiciens que l'on fait pour nous aujourd'hui appartenir à une entité chronologique commune qui recouvre le temps que l'on nomme précisément celui du « style classique ». Adam pense plutôt le compositeur comme l'occasion d'un résultat spécifique. Ne prend-il pas le soin de léguer au terme de sa formation la règle suprême qui couronne le pianiste : « L'élève qui, après un travail assidu, aura vaincu toutes les difficultés, et acquis une exécution brillante, ne doit pas se contenter d'imiter servilement la manière des autres artistes ; il doit en avoir une à lui [28]. » Et encore invite-t-il l'interprète à composer car ce sera là sa véritable identité :

> Sachez que, telle réputation que vous puissiez acquérir par l'exécution, elle ne vous suivra même pas jusqu'aux limites de votre carrière ; mais que vos productions transmettront seules, votre nom et la célébrité dont vous aurez joui, aux générations futures. Qui se douteroit aujourd'hui que HAENDEL, SCARLATTI et BACH ont existé jadis si leurs ouvrages ne nous l'attestoient [29].

27. [Jean-]Louis Adam, *Méthode de piano du Conservatoire*, *op. cit.*, p. 233.
28. *Id.*
29. *Ibid.*, p. 234.

Les dispositions d'Adam face à la musique sont des attitudes d'artiste interprète qui vise à faire entrer dans la sphère des élites les musiciens qu'il forme et à donner à son pays une réputation d'excellence. Il cherche sans doute à rendre ses élèves exemplaires et en ce sens « classiques » parce que une fois encore « de la première classe ». Ainsi travaille-t-il dès les premières années du siècle à la construction d'une image indispensable, celle d'une conscience classique, celle plus exactement d'un classicisme qui néanmoins recouvre l'image même de supériorité de celle d'invulnérabilité.

Notons enfin qu'Adam agrémente sa méthode d'un choix de pages musicales qu'il juge appropriées dans leurs difficultés et leur expressivité au piano-forte. Telles à la suite du long « article 5 » consacré aux « Principes du doigter, en général », les *Cinquante leçons progressives doigtées pour les petites mains* (p. 85-148), puis dans la continuité logique de l'« article 10 » intitulé « De la mesure, des mouvemens et de leur expression » un *Choix de morceaux dans les differens caractères et mouvemens* (p. 163-226). Adam puise dans un corpus qui rassemble sans l'ordre chronologique que nous respectons ici : Johann-Sebastian Bach, Georg Friedrich Haendel, Domenico Scarlatti, Carl-Philipp Emanuel Bach, Christoph Willibald Gluck, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Jan Ladislav Dussek, Ferdinando Paër et lui-même. Il réalise cette sélection sans égard à l'identité des œuvres auxquelles il emprunte des bribes – il ne donne, par exemple, de Mozart, sous l'appellation « sonate », que deux mouvements de la sonate K.310, ou que les variations de la sonate K.331.

Emmanuel Hondré et Frédéric de La Granville [30] ont étudié l'évolution de cette même méthode qui a connu plusieurs éditions. Ils font remarquer que pour la deuxième édition de 1835, les auteurs cités en 1805 disparaissent au profit de John Field,

30. Emmanuel Hondré (dir.), « Les méthodes officielles du Conservatoire », *Le Conservatoire de Paris, regards sur une institution et son histoire*, Paris, Association du bureau des étudiants du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, 1995, p. 73-107. Frédéric de La Grandville, *Une histoire du piano au Conservatoire de musique de Paris*, Paris, L'Harmattan, 2015, notamment chapitre 10 : « Le répertoire pianistique au conservatoire », p. 217-231.

Johann Nepomuk Hummel et Ignaz Moscheles, tous auteurs proches ou même contemporains de ce début de siècle. Enfin en 1840 le directeur du Conservatoire Luigi Cherubini, s'élève contre l'abus des airs variés dans l'enseignement des classes de piano. Il déclare que désormais :

> Le choix des morceaux de concours devra se borner à trois genres de compositions seulement, à savoir : des concertos, des sonates et des fugues. Il ne pourra plus être exécuté d'airs variés. Les morceaux devront toujours être choisis parmi les compositeurs pianistes classiques ci-après désignés :
> - pour les concertos et les sonates : Mozart, Haydn, Beethoven, Clementi, Hummel, Dunk, Ries, Weber, Field ;
> - pour les fugues : S. Bach, E. Bach, A. Scarlatti, D. Scarlatti, Haendel, Mozart, Eberlin, Clementi, Albrechtsberger [31].

Face à autant d'indécisions et de fluctuations du répertoire qui accuse cependant une évolution vers le goût de faire jouer des auteurs contemporains, passons à une autre conception du répertoire classique : celle débattue par Alexandre Choron.

La Bibliothèque nationale de France conserve trois exemplaires de l'entreprise éditoriale que lança ce musicien dès 1806 sous le titre *Collection générale des ouvrages classiques de musique*. Il s'agit d'un *Miserere* à deux chœurs obligés et basse continue de Leonardo Leo (1694-1744) représentant l'école napolitaine et daté de 1735, de deux œuvres de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) donnant à admirer l'école romaine datée de 1555, la *Missa ad fugam in perpetuo Canone*, à quatre voix *a cappella*, et un *Stabat mater* à huit voix également *a cappella*. La page de titre est éloquente. À la suite ce qui a été énoncé on lit encore, « ou choix de chefs-d'œuvres [*sic*] en tout genre des plus grands Compositeurs de toutes les Écoles et de toutes les Nations qui ont fleuri depuis la renaissance des Arts. Recueillis, mis en ordre et enrichis de Notices historiques par

31. Frédéric de La Grandville, *Une histoire du piano...*, *op. cit.*, p. 227.

Alex. E. Choron, rédacteur et éditeur des Principes de composition des écoles d'Italie ». Enfin, après des précisions en petits caractères sur les conditions de souscription, apparaît le paragraphe suivant :

> Cette Collection ne paraîtra pas périodiquement. MM les Amateurs seront avertis d'avance et à tems, par le *Bulletin musical* D'Aug^te^ Leduc et C^ie^, de la publication des ouvrages qui devront faire partie de ce Recueil, qui sera faite avec la plus grande sévérité, et où l'on n'admettra que des morceaux universellement reconnus pour classiques [32].

Ainsi le début de l'ère classique correspond pour Choron au moment où commença « la renaissance des arts ». Moment qu'il fait coïncider, dans la notice qu'il consacre à Palestrina, avec la réforme que ce compositeur réalisa de l'art franco-flamand. Choron écrit :

> Vers le milieu du 16^e^ siècle les Contrapuntistes ayant porté au plus haut degré les fugues, les canons et toutes les inventions artificieuses avoient pris un tel goût à ce genre de composition, que dans la musique d'Église surtout, ils négligeoient absolument le sens des paroles pour se livrer à des recherches de toute espèce. Témoins de cet abus, le Pape Marcel iii, qui régnoit en 1555 résolut, pour y remédier, d'exclure entièrement la Musique de la célébration de l'office divin. Au moment où cette résolution alloit être exécutée, Palestrina, alors âgé de 26 ans, se présente et dit que si sa Sainteté veut bien y consentir, il espère lui faire entendre une

32. Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa ad Fugam*, dans *Collection générale des ouvrages classiques de musique*, éd. Alexandre Choron, Paris / Florence / Leipzig, Leduc / Molini-Landi / Breitkopf et Hartel, s. d., n° 2, *ca.* 1806, BnF, Vm^1^. 78. À remarquer que le *Stabat mater* qui correspond au recueil n° 13 de la collection [BnF, A 35.265] n'a plus exactement les mêmes sous-titres ; on n'y rencontre plus dans le paragraphe à l'attention des « Amateurs », la mention de l'adjectif classique. La dernière phrase étant devenue de façon plus neutre : « Ils [les amateurs] se trouveront, à peu de frais, au bout de quelques années, possesseurs de la plus belle Bibliothèque de Musique qu'on puisse former. »

> Messe d'un nouveau style qu'il croit convenir parfaitement à l'Église. [...] Cette composition parut si belle et si noble, que ce Pontife, renonçant à son projet, le chargea lui-même de travailler pour sa Chapelle. Il [Palestrina] remplit tous ces emplois [maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, puis maître de musique de Saint-Pierre-de-Rome] d'une manière on ne peut plus distinguée, et sa réputation de supériorité s'établit si bien, qu'en 1592, quatorze des plus célèbres compositeurs du temps, publièrent sous ses auspices un recueil de psaumes à cinq voix, composés dans son style [33].

Les propos expliquent clairement en quoi Palestrina peut-être classique : élégance et clarté du style, respect du sujet par l'équilibre profond qu'il sait établir entre l'intelligibilité du texte et l'organisation de la musique. Puis fondation d'une manière qui engage d'autres musiciens parmi les plus célèbres à le suivre. La notice commence au demeurant par cette apostrophe : « L'illustre Palestrina, l'un des créateurs de l'harmonie et l'un des chefs de l'ancienne école romaine... » Ancien et classique sont des adjectifs qui ne s'excluent pas. Il faut remarquer que l'excellence ici de l'art des franco-flamands ne semble pas pouvoir mériter l'épithète « classique » alors qu'il est cependant parvenu au comble de son raffinement...

L'autre contribution de Choron à la musique classique est le travail qu'il a réalisé avec ses chanteurs. François Joseph Fétis en 1827, lorsqu'il fonde en février la *Revue musicale*, introduit une annonce d'un premier concert de l'Institution royale de musique religieuse de Choron. Ces concerts donnés au Concert spirituel s'intitulent exercices. On peut lire :

> L'Institution royale de Musique religieuse, destinée à remplir un vide qui existait depuis de longues années dans les études musicales en France, a déjà atteint en partie son but en organisant un service

33. Alexandre Choron, « Notice historique G. P. Palestrina », p. i-ii des deux recueils consacrés à Palestrina cités ci-dessus. Il convient de préciser que ces notices sont aussi en italien.

> régulier dans une de nos principales églises. Le désir de se conformer entièrement au but de sa création la détermine aujourd'hui à consacrer une série d'exercices spéciaux à l'exécution des morceaux de musique sacrée, qui, en raison de leur genre, de leur forme ou de leur étendue, ne peuvent s'appliquer aux besoins ordinaires du culte. [...] Propager la connaissance de tant de belles productions, c'est à la fois réparer d'une manière éclatante l'oubli injurieux qui pèse sur la mémoire des grands hommes des siècles précédens, et répondre au besoin de tant de personnes éclairées qui placent les études musicales au rang de leurs plus nobles jouissances. [...] Au nombre des morceaux qui seront exécutés dans le premier trimestre on compte le Messie de Haendel, les Sept paroles d'Haydn, une messe solennelle d'Hummel, une cantate de M. Neukomm, celle de Mozart intitulée *Davide penitente*, et en outre un grand nombre de psaumes, motets, madrigaux et autres pièces détachées de Palestrina, Marenzio, B. Marcello, Clari, Porpora, Durante, Leo, Jomelli, Monterverde, Lotti, Scarlatti, etc. [34]

Après le 22 février 1827, Fétis signe la recension du premier « exercice » de Choron. Il ne tarit pas d'éloge sur la qualité de la prestation et sur l'importance de la musique religieuse. Il a même cette phrase remarquable pour notre propos : « C'est par le style religieux que la musique conserve ses formes classiques. » Puis il poursuit :

> Rien ne le prouve mieux que le plaisir qu'on éprouve encore à l'audition des bons ouvrages des siècles précédens, tels ceux de Haendel, d'Alexandre Scarlatti, de Lotti et même de Palestrina, tandis qu'on

34. « Institution royale de musique religieuse, exercices ou concert spirituels », *Revue musicale*, 1re année, février 1827, p. 30-32. Ce texte essentiellement d'annonce (le concert aura lieu le 22 février) n'est pas signé. Il porte la mention « article communiqué » et peut avoir été rédigé par Choron lui-même.

> ne supporterait plus au théâtre la représentation d'un opéra du plus moderne de ces maîtres [35].

Par où l'on peut constater que c'est à la dignité du propos, une messe, un *Stabat mater*, que la musique gagne son rang de classique.

Parallèlement à ces manifestations musicales et à leur réception, tournons-nous vers le premier dictionnaire de musique qui accorde une entrée à l'adjectif « classique » : le *Dictionnaire de musique moderne* de Castil-Blaze (1825). Castil-Blaze propose :

> Classique : adj des deux genres. Se dit des auteurs généralement approuvés et qui font autorité en musique. Palestrina, Durante, Leo, Piccini, Cimarosa, Haendel, Hasse, Gluck, Mozart, Haydn, Méhul, Chérubini, Catel, sont des auteurs *classiques*. Il se dit encore des ouvrages que l'école considère comme des chefs-d'œuvre ou du moins comme excellens, et qu'elle a adoptés pour servir de modèle dans l'enseignement de l'art. Les oratorios de Haendel, de Jomelli, de Haydn, les cantates de Pergolèse, les psaumes de B. Marcello, les messes de Palestrina, de Mozart, de Chérubini, le *Miserere* de Léo, le *Stabat* de Pergolèse, les symphonies et les quatuors de Haydn et de Mozart, les opéras de Sarti, de Piccini, de Cimarosa, de Gluck, de Mozart, de Méhul, de Chérubini, etc. etc. etc. sont *classiques*, de même que les belles ouvertures, les beaux duos, les beaux airs, les beaux chœurs qu'ils renferment [36].

Il est curieux de chercher un ordre aux noms d'auteurs, ce ne sont ni l'alphabet, ni la chronologie qui commandent. On peut plutôt penser que le désordre est celui qui sied à l'esthétique

35. *Ibid.*, p. 89, dans « Institution royale de musique religieuse dirigée par M. Choron. Premier exercice, ou concert spirituel », p. 88-92.

36. Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne*, 2 volumes, Paris, Au magasin de musique de la lyre moderne, tome I, 1825, p. 117.

d'un cabinet de curiosité à rapprocher du reste des fragments musicaux proposés dans la Méthode d'Adam. La conception « moderne » de Castil-Blaze surprend. La modernité tient ici au fait paradoxal qu'un article nouveau existe.

Il apparaît comme une évidence que la musique s'est *a priori* donnée pour horizon classique une chronologie plus large encore, remontant jusqu'à la Renaissance, et englobant sous un même désignant des styles cependant très différents.

5 Un article signé H. B.

Comme il a été dit, l'article paru dans *le Correspondant* du 22 octobre 1830 inaugure la formule « musique classique » par le titre : « Aperçu sur la musique classique et la musique romantique. » Aux premières lignes on peut y lire : « Si une pareille division existe dans la littérature, à plus forte raison doit-elle exister en musique, celui de tous les arts le plus essentiellement libre et celui de tous sur lequel a le plus longtemps pesé la chaîne des préjugés et de l'arbitraire [37]. » Berlioz est donc dans le feu de l'action de sa propre revendication – s'affirmer romantique. Ultérieurement il n'emploiera pas la formule, mais des formules plus périphériques, plus paraphrasées. La compositeur qui vient *enfin*, dans les journées mêmes de la révolution de juillet, d'obtenir le Grand Prix de Rome articule avec une lucidité étonnante – visionnaire – la vérité d'une situation. Relisons cet impérieux indicatif présent : « Si une pareille division existe en littérature, à plus forte raison *doit-elle* exister en musique. »

Pour le compositeur en fait la question d'une musique classique ne se pose même pas, elle est acquise. On le voit, la distinction d'avec la musique romantique renvoie à classique *toute* la musique qui a pu être pratiquée et enseignée dans les institutions. La suite de l'article explique que son auteur part en guerre contre « l'enseignement dans les classes » et s'insurge contre l'académisme, la routine, la force d'autorité des règles qui veulent toujours censurer le génie.

37. Hector Berlioz, art. cit., p. 63.

> La foi de certains classiques dans leur religion musicale était si vive qu'ils ne pouvaient croire que personne s'avisât de lui manquer volontairement de respect. Quand ils étaient appelés à se prononcer sur un ouvrage écrit en dehors des règles, l'auteur eût-il mille fois plus de connaissance de l'art, de talent et de génie que n'en avait jamais rêvé leur timide imagination, ils attribuaient, dans toute l'innocence de leur cœur, ses prétendues fautes à *l'ignorance*. [...] On doit sans doute attribuer à leur profonde connaissance des défauts de ces *pauvres* musiciens le bonheur qu'ont eu nos illustres classiques de ne pas faire de pareils ouvrages [38].

Que conclure à cet article ? Il semble que Berlioz, comme il le fera à d'autres reprises [39], utilise l'expression juste de façon prémonitoire et en réalité extrêmement avant-gardiste, en somme avec génie. Il la place cependant, faisant preuve d'un sens aigu de la publicité dans le titre de son article, mais ne l'utilise plus ultérieurement et retourne même à un vocabulaire plus commun. Ceci nous permet de mesurer la possibilité d'un usage isolé dans le siècle, exactement ciblé face à une banalisation plus tardive.

Pour conclure

Au terme de cette enquête, ce sont bien les qualités plurielles cohérentes mais en butte à des revendications discutables de l'adjectif classique qui sont mises en valeur. Leur appartenance à l'idéologie qui gouverne, comme leur retournement par la sédition esthétique romantique construisent ce classicisme incontournable mais si complexe à partager. L'utopie, ou la fiction d'une ère classique à réhabiliter autant qu'à délimiter, brouille l'idée d'un classicisme académique sclérosé qui hérisse les romantiques. Or cette situation d'un conflit interne au classi-

38. *Ibid.*, p. 65-66. Berlioz cite comme musiciens critiqués par les « classiques », Spontini, Weber et Beethoven.

39. Penser au mot alors inutilisé, « orchestration », qui paraît dans le titre de son *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, mais dont il n'est plus question dans le corps du texte.

cisme, ne se configure-t-elle pas sur le modèle de la politique du juste milieu que Louis-Philippe va mettre en place ? L'académisme, les vertus patrimoniales des éditions musicales ne sont pas exemptes de l'attachement nostalgique à un monde perdu, à des valeurs à réinventer, à adapter. Se donner des modèles à copier est curieusement l'un des exercices tâtonnant du siècle en peine de reconnaître ses maîtres et soucieux de se donner des pères, une généalogie, une lignée classique source de modernité.