

Le rapport entre langue et musique du point de vue linguistique

Elmar SCHAFROTH (Düsseldorf)¹

Summary

This article, which aims to bridge the gap between musicology and linguistics, deals with the interactions of language and music. Its starting point is the question of which phonological and especially prosodic characteristics of a language come into play when it is sung, i.e. when it is subject to musical specificities. First, the concept of ‘cantability’ will be critically examined and its essential definitional elements discussed. These form the methodological basis for the musicological and linguistic analysis of opera arias in German, French, and Italian, in the frame of a research project. This project will subsequently be placed in the interdisciplinary context of the cantability of languages, the interaction of language and music, and the interaction between composer, librettist, and singer.

Remarques préliminaires

« Comment un linguiste peut-il trouver un sujet comme celui-ci ? » On m’a souvent posé cette question. Eh bien, même si les langues sont chantées, c’est toujours un continuum de sons qui est produit acoustiquement, c’est-à-dire par des ondes sonores, et qui peut être identifié de manière audible et segmenté en syllabes par le destinataire ; il s’agit de mots et de textes qui peuvent être compris (parfois, bien sûr, seulement à peine) – sauf qu’à l’intonation de la langue parlée se substituent une mélodie et un rythme qui définissent clairement les paroles réalisées en tant que chant.

Le lien entre la langue et la musique dans le chant est particulièrement étroit. C’est le même courant d’air qui se forme simultanément en langage et en musique, et ce sont, au moins en partie, les mêmes outils linguistiques qui effectuent cette transformation [...]. (Forchhammer 1921, 512s ; trad. E.Sch.²)

Alors, pourquoi cet objet d’enquête n’appartiendrait-il pas à la linguistique ? D’autre part, il est également un fait qu’au-delà des musicologues, des spécialistes de la littérature et des traducteurs ou spécialistes de la traduction se sont occupés du domaine conjoint entre « langue

et musique » – je citerai ici les noms d’Albert Gier (p. ex. 1998) et de Klaus Kaindl (1995) comme représentants. Du point de vue linguistique, il y a eu des remarques plus générales, d’ordre historico-culturel et parfois plus impressionnistes, comme celles de Karl Vossler (1948), Mario Wandruszka (1952), André Martinet (1969), Gianfranco Folena (1983) ; plus récemment, ce sujet a également suscité un vif intérêt au sein de la linguistique romane (cf. Schafroth 2002, 2012, 2013 ; Overbeck 2007, 2008, 2011 ; Gabriel 2012 ; Stammerjohann 2012). Les ouvrages d’Ilaria Bonomi (1998, 2010a, 2010b) ne doivent pas non plus être passés sous silence, mais ils ont un caractère plutôt interdisciplinaire (études littéraires et culturelles et philologie des textes).

Dans ma contribution aux mélanges offerts à Gerhard Ernst (Schafroth 2002), j’ai déjà expliqué la raison qui m’a mené à aborder le rapport entre langue et musique d’un point de vue linguistique. C’étaient quelques particularités de l’italien que j’avais remarquées dans la « Cavatina » de l’opéra *Le Nozze di Figaro* de Mozart, parmi lesquelles le *raddoppiamento sintattico*, audible dans le chant, un trait typique de la prosodie italienne, connu en tant que conséquence de la structure isosyllabique de cette langue. Certaines particularités phonologiques et prosodiques au sens étroit semblent donc s’exprimer dans le chant, d’autres, comme les degrés d’ouverture des voyelles et la structure accentuelle, moins ou de manière incohérente, et d’autres encore, comme l’intonation, pas du tout. D’autre part, les voyelles peuvent devenir audibles, comme l’*e muet* en français, phénomène qui ne se manifeste qu’en diction poétique ou en français méridional, par exemple dans les mots « conte » et « guerre ». Peu à peu, un projet de recherche a vu le jour (cf. chapitre 3), dont l’objectif initial était d’étudier les particularités typologiques des langues qui se reflètent dans la chanson ou qui peuvent même se révéler favorables au chant.

Comme je suis parti d’un opéra italien, l’italien s’est offert comme langue individuelle à étudier. Le français, par contre, était indispensable à cause de son rôle important dans le discours culturel sur la prédominance de la langue de l’opéra, en particulier au XVIII^e siècle. En plus, les versions allemandes des opéras italiens et français sont celles qu’on entend dans les opéras allemands, ce qui explique l’intérêt pour l’allemand comme troisième langue. D’où l’idée de traiter ces trois langues comme langues sources. Je m’étais donc d’abord fixé pour objectif de rassembler le plus grand nombre possible de traits linguistiques pour vérifier s’ils ont des conséquences pour le chant, et, le cas échéant, lesquels seront les plus pertinents pour la « cantabilité » d’une langue.

Le concept controversé de « cantabilité »

On peut dire que n’importe quelle langue peut être chantée, ce qui est bien sûr vrai. On lit aussi souvent que la langue maternelle est la meilleure pour chanter. Mais à mon avis, cela n’est vrai que dans la mesure où pour chaque locuteur natif, son propre idiome est la langue la plus naturelle à parler et donc la plus naturelle à chanter. Mais une autre question est de savoir si la langue maternelle se comporte toujours aussi « naturellement » dans la variété des

rythmes musicaux et si elle sonne aussi « naturelle » que lorsque l'on parle. J'entends par là les divergences dans la structure prosodique d'un langage entre la réalisation parlée et la réalisation chantée. De telles divergences peuvent se produire, par exemple, dans des langues à accent lexical ou phonologique fixe, comme le hongrois et le tchèque ou le turc et le français ou le polonais, lorsque les textes d'opéra dans ces langues rencontrent dans la musique des rythmes qui vont à l'encontre de ces relations d'accent. J'adopte donc une approche complètement différente de celle de Harro Stammerjohann (2012, 23) lorsqu'il dit :

Si on la maîtrise, n'importe quelle langue est chantable ; la plus chantable est donc la langue maternelle, mais parce que la langue italienne est la langue étrangère que la plupart des chanteurs non italiens connaissent le mieux, et peut-être aussi parce que la musique italienne est particulièrement entraînante, l'italien a acquis la réputation d'être plus chantable que les autres langues. C'est un préjugé culturel, comparable au préjugé actuel selon lequel la musique pop doit être anglaise. (Trad. E.Sch.)

Je suis d'accord avec l'auteur dans la mesure où je suis convaincu, comme lui, que la langue maternelle est fondamentalement la langue parlée le plus spontanément et le plus naturellement, c'est-à-dire la langue « la plus facile » (bien que je considère ce terme problématique). Je suis également d'accord que parmi toutes les langues étrangères, c'est avec l'italien que beaucoup de chanteurs professionnels sont le plus souvent en contact,³ ce qui ne veut pas dire pourtant qu'ils connaissent vraiment à fond la langue dans son intégralité ou par rapport à un seul niveau (disons celui de la phonétique et de la phonologie), quand ils parlent. L'italien est donc une sorte de langage lyrique prototypique, sinon le langage vocal par excellence.

L'italien comme prototype historiquement consolidé de la langue chantée

L'importance de l'italien comme langue lyrique par excellence peut être démontrée purement et simplement d'un point de vue historique, si l'on considère comment le style du chant italien s'est progressivement imposé en Europe à partir du XVI^e siècle et a donc graduellement remplacé le français :

L'art français du chant, considéré comme un modèle jusqu'au XVI^e siècle, a reçu des impulsions de l'Italie au XVII^e siècle, malgré une forte insistance sur les particularités nationales [...]. (Seedorf 2001, 46 ; trad. E.Sch.)

La popularité croissante du style du chant italien s'explique aussi par l'émergence d'un changement dans l'histoire de la musique, où l'opéra français contraste nettement avec l'opéra italien :

Les différences entre les styles de chant italien et français se sont accentuées lorsque la tragédie en musique s'est imposée comme le genre central de la musique française. [...] « Le chant

français » était [...] « plus parlant que chantant » [...]. La dichotomie qui en résulte entre l'opéra italien et l'opéra français a fait l'objet de divers conflits esthétiques au XVIII^e siècle, comme la *Querelle des Bouffons*. (Seedorf 2001, 46s ; trad. E.Sch.)

Ce développement peut être considéré comme contingent, bien que l'Italie ait déjà mis des accents musicaux décisifs avec Palestrina au XVI^e siècle et Monteverdi au XVII^e siècle (sans oublier le rôle des castrats italiens⁴ pour le chant) ; ce n'est donc pas par hasard que l'italien a acquis une place dans la musique concertante et de l'opéra (cf. Harnoncourt 1982, 192-198).

Avec l'opéra italien, qui après ses débuts dans des cercles relativement restreints de connaisseurs a commencé sa marche triomphale vers le milieu du XVII^e siècle pour finalement devenir un phénomène européen au XVIII^e siècle, le style de chant italien, surtout grâce au travail de chanteurs italiens exceptionnels ou formés en Italie, a également attiré une large attention et en France même, pays avec sa propre culture de l'opéra et du chant, l'art vocal italien a été accepté avec un enthousiasme croissant après une longue période de scepticisme négatif. (Seedorf 2001, 64 ; trad. E.Sch.)

En fait, tout cela ne prouve pas une meilleure cantabilité de la langue italienne, même si les musicologues semblent d'accord sur le fait que « la tradition vocale italienne est principalement basée sur les voyelles » (Trummer 2006, 239 ; trad. E.Sch.), ce qui, une fois encore, parlerait en faveur de l'italien.

Il ne s'agit nullement ici d'attribuer *a priori* à une langue la primauté en termes de cantabilité et de refuser ce statut à une autre langue, mais plutôt de chercher les raisons pour lesquelles une langue X, lorsqu'elle est chantée (que le livret ou les paroles soient originaux ou traduits) semble différente par rapport à sa réalisation orale (parlée), et pourquoi ce n'est pas le cas dans une langue Y ou beaucoup moins. À cet égard, je voudrais remettre en question l'argument de Stammerjohann selon lequel la meilleure langue pour chanter est la langue maternelle au sens large.

Je ne suis pas le premier à remarquer de telles divergences entre le chant et le langage parlé. Des philosophes, musiciens et écrivains de renom se sont disputés et se sont battus à ce sujet. L'examen de cette question doit donc aussi comporter une composante historico-culturelle, dans laquelle les déclarations sur l'esthétique de la langue chantée – mais aussi parlée (cela ne peut pas être séparé pour cette perspective de recherche) – sont recueillies, classées et, si possible, vérifiées par rapport à leur validité linguistique, d'une part, et à leur contenu idéologique ou apologetique, d'autre part.

Critères d'opérationnalisation du concept de « cantabilité »

Pour Kaindl (1995, 125), la question de la cantabilité est liée à un ensemble de facteurs différents :

Les *éléments sonores-acoustiques* se combinent d'une part avec les autres impressions sensuellement perceptibles du chant telles que *les timbres, la hauteur, le volume et la dynamique rythmique-mélodique*, d'autre part l'utilisation de la voix exige une utilisation linguistique, qui est elle-même étroitement liée à l'utilisation spécifique des différents *genres vocaux*, de sorte que la cantabilité ne peut signifier pour la traduction, à partir de la production sonore, que l'harmonie des éléments pertinents pour la voix. (Trad. et italiques E.Sch.)

Sans aborder la question de l'opérativité du terme ainsi expliqué, il convient de noter qu'il y a quelques points de référence intéressants dans cette citation, tels que les aspects musicaux de la cantabilité, parmi lesquels Kaindl (1995, 131) inclut « [d]ynamische Angaben, musikalische Akzentsetzungen [...] sowie Tempobezeichnungen und melodische Hervorhebungen »⁵.

Il est important que le texte linguistique forme un tout harmonieux avec la dynamique mélodique-rythmique de la musique, afin que le chanteur puisse façonner vocalement son rôle à partir de la mise en réseau des directives textuelles et de l'expression musicale. (Kaindl 1995, 131 ; trad. E.Sch.)

Cela m'amène à des questions tout à fait fondamentales, que je ne peux aborder ici que de manière récapitulative. L'accent est tout d'abord mis sur le concept de « cantabilité ». Les questions et considérations suivantes se posent :

- (1) De quoi a l'air une langue lorsqu'elle est chantée ?
- (2) Quelles sont les raisons des jugements de valeur négatifs ou positifs sur le son d'une langue chantée ?
- (3) Dans quelle mesure les énoncés sur l'esthétique d'une langue chantée sont-ils liés à des jugements de valeur sur la langue elle-même ?
- (4) Qu'est-ce que cela signifie : une langue peut être bien (ou facilement) chantée ?
- (5) Comment se comporte une langue quand elle doit être chantée selon des spécifications musicales qui n'ont pas été composées pour cette langue ou en harmonie avec cette langue ?
- (6) Quels facteurs contribuent au son d'une langue, c'est-à-dire quand elle est parlée (phoniquement réalisée) et quand elle est chantée ?

C'est une question d'articulation et de perception, dans laquelle les *voyelles* jouent un rôle décisif, non seulement par leur inventaire (par exemple l'existence de voyelles nasales, de diphthongues et de voyelles réduites), mais aussi par leur distribution (et donc par la fréquence des occurrences), ainsi que la qualité (par exemple, la réalisation phonétique de la voyelle *a* dans les variétés standard de l'allemand, du français et de l'italien n'est pas congruente) et la quantité (voyelles courtes et longues). L'inventaire, la distribution et la fréquence⁶, la qualité

et la quantité (consonnes géminées) jouent également un rôle pour les *consonnes*, qui, pourtant, sont fondamentalement moins importantes pour le chant.

Le rôle central incontesté des voyelles dans le chant

En ce qui concerne les qualités de voyelles, c'est-à-dire l'inventaire, il est très difficile de savoir quelles voyelles sont considérées comme bien chantables et lesquelles moins. Les opinions à ce sujet sont parfois très différentes, mis à part le fait qu'il n'y a probablement que quelques chanteurs qui seraient capables de chanter toutes les voyelles de manière également brillante et pure dans toutes les tonalités (cf. Trummer 2006, 179ss). Kaindl (1995, 127) considère que la voyelle A est particulièrement favorable dans les aigus, puisqu'elle « laisse l'appareil vocal dans une position de repos relatif et se caractérise aussi par la plus grande ouverture » (trad. E.Sch.). Pour d'autres experts A, E, O, U ([a, e/ɛ, o/ɔ, u]) sont les voyelles principales, pour d'autres encore A, I, U ([a, i, u]) les piliers principaux de toutes les voyelles, « où A prend le centre neutre, I la voyelle « la plus haute » et U celle avec le « son le plus bas » » (Trummer 2006, 191s ; trad. E.Sch.).

La plupart des manuels de chant allemands conseillent « de laisser l'élève chanter les premiers exercices sur la voyelle A » (Trummer 2006, 194). Comme en allemand cette voyelle « se trouve loin en arrière » dans la cavité buccale pendant la formation, des « exercices sur U ou Ü » sont également recommandés (Trummer 2006, 195 ; trad. E.Sch.).

Lehmann a une opinion complètement différente de la voyelle A. Il soutient qu'elle est la voyelle la plus lourde (1922, 45) et propose de la supprimer complètement de la mémoire même si elle est considérée pure, parce qu'elle est la « racine de tout mal » (Lehmann 1922, 20). Lehmann préfère le E, qui représente la puissance et la luminosité et qui est le point de départ du chant.

Surtout avec U et I, il y a un désaccord sur lequel des deux est plus difficile à former et donc moins approprié pour le chant. Mais la plupart des gens pensent que I est plus difficile, parce que la tendance à un son timbre « pointu » et « brillant » cause des problèmes pour beaucoup de chanteurs. (Trummer 2006, 206 ; trad. E.Sch.)⁷

Cela dépend aussi de la *façon* dont on veut chanter. Pour entraîner le fausset, on peut recommander « des exercices sur les voyelles U, UE et I » ([u, y, i]), « tandis que la voyelle A est particulièrement adaptée à l'entraînement de la voix thoracique » (Trummer 2006, 142). Les voyelles O, OE et E ([o/ɔ, ø/œ et e/ɛ]) conviennent à la voix du milieu. Les trois voyelles principales pour la formation du registre sont donc « A pour la voix de poitrine, UE pour le fausset et OE pour le registre moyen » (Trummer 2006, 142). Les voyelles I et E donneraient clarté et finesse à une voix mate ou volumineuse, O et U ([o/ɔ et u]) contribuent à « la douceur et la plénitude de la voix » (Trummer 2006, 142 ; trad. E.Sch.).

Au-delà des différences entre les écoles et techniques de chant, qui ont des préférences pour l'une ou l'autre voyelle, les voyelles semblent donc convenir à la production du langage parlé et à la réalisation technique du chant de différentes manières. D'un point de vue

purement articulatoire, le phonème /a/ possède le plus haut degré de sonorité et nécessite le moins d'effort d'articulation – mais cela ne signifie pas automatiquement qu'il est le plus approprié pour le chant (pour n'importe qui et à n'importe quel point de l'air ou de la chanson).⁸ Si, par conséquent, la richesse vocale de l'italien (seulement dans la distribution, pas dans l'inventaire) est considérée comme un avantage pour sa bonne cantabilité (Honolka 1978, 28), cet argument n'est bien sûr pas suffisant pour identifier l'italien comme particulièrement bien chantable.⁹ Il ne suffit pas non plus d'étayer la musicalité fondamentale de la langue italienne (lorsqu'on parle) par des déclarations telles que « On peut véritablement l'appeler [l'italien] la langue des voyelles cardinales » (Wandruszka 1952, 432), dans laquelle aucun *ö* ([ø/œ]) ou *ü* ([y]), ni aucune voyelle nasale n'est connue (cf. Wandruszka 1952, 431s ; trad. E.Sch.). Même si Wandruszka rejette le concept de « cantabilité » comme « inadéquat », puisqu'il « n'est pas une échelle de valeur utilisable du point de vue de la langue » (Wandruszka 1952, 437), il donne finalement, déjà, quelques indications de paramètres qui peuvent être appliqués d'un point de vue linguistique pour évaluer la question de la cantabilité – on pourrait, bien sûr, aussi chercher une autre expression :

Tout cela, la prédominance des voyelles cardinales, la pureté et la clarté des voyelles accentuées et non accentuées, la richesse des syllabes et des voyelles non diminuées, non troublées, le son final vocal varié avec possibilité d'apocopes et d'élisions, la connexion phonétique étroite des mots individuels donne une ronde à syllabes joyeuse, pleine de voyelles, une couronne de voyelles colorées qui distingue la langue italienne de la phrase quotidienne jusqu'aux œuvres poétiques. (Wandruszka 1952, 435 ; trad. E.Sch.)

L'un de ces paramètres, la « pureté et la clarté » des voyelles¹⁰, se réfère à la prosodie syllabique de l'italien (cf. ci-dessous) – ce qui n'est pas le cas dans les langues isoaccentuelles (*stress-timed languages*), comme l'allemand, en ce qui concerne les voyelles non accentuées –, le second (« richesse [...] des voyelles ») fait référence à la distribution des voyelles, qui (au moins d'après Hess 1975 et Frank 1995, cf. Schaffroth 2002, 292s) identifie /a/ comme le phonème le plus fréquent de l'italien, la deuxième voyelle la plus fréquente étant /e/¹¹. Un troisième paramètre renvoie à l'une des caractéristiques « flexibles » de l'italien, en ce qui concerne la phonologie des syllabes : l'élision facultative de syllabes, qui peut être particulièrement importante pour le librettiste lorsqu'il doit s'arranger avec une spécification musicale.

Types de syllabes, phénomènes sandhi

La syllabe joue également un rôle important, tant dans la distribution des syllabes ouvertes et fermées que dans leur structure, c'est-à-dire le rapport des syllabes plus légères aux syllabes plus lourdes. La complexité des syllabes – selon la notation de Ramus/Nespor/Mehler (1999), ΔC – et les parties vocaliques (%V) peuvent également contribuer au « son » d'une langue.

Le témoignage de Gerhard Ernst (1983, 13) me semble particulièrement révélateur dans ce contexte. La cantate n° 23 de *Der Harmonische Gottesdienst* de Telemann porte le titre

« Jauchzt, ihr Christen, seid vergnügt ». La traduction italienne est « Giubilate o cristiani, rallegratevi ». Il ne faut pas beaucoup de connaissances d'expert en technique vocale pour reconnaître que les trois consonnes à syllabes fermées (y compris une consonne affriquée, c'est-à-dire en fait quatre consonnes) dans « jauchzt » et la syllabe dans « gnügt », composée de quatre consonnes (et d'un noyau syllabique vocalique), posent quelques exigences à la « voix haute » (c'est pour une voix haute que Telemann a écrit cette pièce, avec le violon et la basse continue). Ces difficultés ne se posent pas dans la version italienne, puisque les syllabes y suivent presque toujours le schéma C(C)V, c'est-à-dire qu'une ou deux consonnes précèdent une voyelle, considéré, même pour le chant, comme optimal, par exemple « *giu.bi.la.te* ». ¹²

D'autres particularités des langues sont de nature processuelle-phonologique, par exemple « lorsque les représentations de deux formes parlées sont liées l'une à l'autre de telle sorte que l'application d'une règle phonologique peut transformer l'une en l'autre » (Meisenburg/Selig 1998, 94 ; trad. E.Sch.). Cela inclut les phénomènes *sandhi* tels que la résyllabation, la liaison, l'élision, le *raddoppiamento sintattico*, l'apocope, la syncope, l'effacement du *schwa*, l'épenthèse, l'épithèse (p. ex. l'extension par *schwa* en français), etc.

Accent et rythme

Enfin, *l'accent* (phonologique) et le *rythme* sont essentiels pour le son d'une langue. Si une langue est caractérisée par un accent de mot ou un accent de phrase, celui-ci est fixe, c'est-à-dire lié à une position spécifique de la syllabe à l'intérieur du mot (en hongrois et en tchèque c'est la première syllabe, en turc la dernière) ou de la phrase (surtout en français) ; ou l'accent est « libre » et donc seulement déterminé par le critère lexical ou étymologique (comme en italien et en espagnol).

En ce qui concerne le rythme, les langues peuvent être classées en fonction des rythmes de base : par exemple – dans la terminologie de la phonologie métrique – les pieds qui ont la tête à droite, c'est-à-dire l'iambe et l'anapeste, dominant en français, tandis que les pieds qui ont la tête à gauche, c'est-à-dire le dactyle et le trochée, sont les plus importants en italien. Cette différence est considérable, en ce qui concerne la perception : comparez les mots français « *partie* » (iambe) et « *italien* » (anapeste), d'une part, et les mots italiens « *parte* » (trochée) et « *svizzero* » (dactyle), d'autre part. Certes, on ne peut déduire aucun avantage esthétique du fait que l'italien possède plus de proparoxytons que les autres langues romanes, et on ne peut pas prétendre, à l'instar de Wandruszka (1952, 432), que les *parole sdrucciole* « [donnent] un coup de mer plus vif à la phrase fluide » ; néanmoins toutes les particularités mentionnées d'une langue, en particulier les particularités prosodiques, ont une influence sur la réponse à la question 6 (cf. ci-dessus).

Isochronie accentuelle et syllabique

La recherche ne s'accorde pas tout à fait sur l'attribution des langues au type prosodique de langues à rythme isoaccentuel et à rythme isosyllabique (cf. Bertinetto 1981, 1989 ; Mairano/Romano 2007 ; Dufter 2004¹³). Le fait que l'italien tend vers l'isochronie syllabique semble être incontesté par la plupart des auteurs (surtout ceux de la phonologie métrique),

et que l'allemand et l'anglais ont une rythmique accentuée n'est guère sujet à discussion. En ce qui concerne le français, cependant, les opinions divergent. Pour la plupart des auteurs (p. ex. Abercrombie 1967 ; Schmid 1999), le français est une langue à rythme isosyllabique, pour d'autres plutôt une langue à rythme isoaccentuel.¹⁴ D'autres encore (surtout Dufter 2004) utilisent leur propre type prosodique pour le français, celui du rythme des phrases :

Cependant, le français ne pouvant être considéré comme une langue isosyllabique, tant phonétiquement que typologiquement, et semblant également nettement inférieur à l'anglais ou à l'allemand en termes de qualité d'alternance, la question de ce qui constitue l'eurythmie en français se pose une fois encore. [...] Je me propose de considérer la différence concise de longueur entre les syllabes finales des phrases et d'autres syllabes, qui met en évidence la dernière syllabe, comme constitutive de la formation rythmique des contours. (Dufter 2004, 152 ; trad. E.Sch.)

La base du caractère rythmique du français n'est donc ni l'isochronie ni l'alternance, « mais l'anisochronie des syllabes courtes et allongées par *allongement final* » (Dufter 2004, 152). En d'autres termes, les accents initiaux qui se produisent pendant la mise en évidence et la mise au point contrastive sont « normaux » et ne dérangent pas en français dans la mesure où ils sont compensés par un ajustement de la taille des phrases et de l'espacement des accents.

La question de la régularité avec laquelle les schémas rythmiques d'une langue sont présentés et répétés¹⁵ joue un rôle non négligeable pour la question de leur apparence tonale et donc pour la perception auditive.

Dans les langues isoaccentuelles, le rythme est caractérisé par la séquence chronologique régulière d'accents (accentués), ce qui signifie que le pied est une unité suprasegmentale, pour ainsi dire, qui se trouve au-dessus de la syllabe. Cela signifie bien sûr que, pour atteindre cette régularité, les mots faibles ou non accentués s'agglutinent avec un mot adjacent (accentué). Dans une telle langue, il y a souvent des voyelles réduites, courtes et atones. Elles sont ancrées dans la zone médiane de la langue du point de vue articulatoire (*schwa* et voyelles similaires).

En revanche, dans les langues isosyllabiques, le rythme est déterminé par la séquence régulière de syllabes qui ont tendance à être de longueur égale, c'est-à-dire que toutes les syllabes accentuées sont réalisées à des intervalles de temps approximativement égaux¹⁶, ce qui signifie que chaque voyelle, même dans une position non accentuée, conserve sa pleine sonorité, même si elle est légèrement plus courte à cause de sa position inaccentuée :

[...] nelle lingue ad *IS* [= isocronia sillabica] la scansione è per lo più regolata da precise norme, aventi a che fare con la mera successione dei suoni, e indipendenti dalla collocazione dell'accento. (Bertinetto 1981, 171)

On reconnaîtra facilement que des « tendances » prosodiques¹⁷ si différentes donnent un caractère rythmique spécifique à une langue : une alternance (si ce n'est acoustique, alors

perceptible) régulière de syllabes proéminentes et non proéminentes avec un plus grand nombre de syllabes en anglais ou en allemand, réalisées dans un temps plus court, a lieu au détriment des syllabes non contraintes, les syllabes aux tons faibles, d'une part, ne pouvant plus être clairement perçues en tant que telles, p. ex. dans les mots anglais « *lier* » ou « *riot* » (Bertinetto 1981, 170) ; et d'autre part, des syllabes accentuées « *tendono ad attrarre nella propria sfera il maggior numero possibile di consonanti adiacenti* » (Bertinetto 1981, 171).

Dans une langue comme l'italien, par contre, toutes les syllabes et donc toutes les voyelles sont clairement perceptibles en tant que telles et ont aussi tendance à apparaître rythmiquement uniformes.¹⁸ Elles obéissent aussi dans une bien plus grande mesure aux lois universelles de la structure des syllabes (comme celle de la syllabe optimale CV) (cf. Schmid 1999, 100ss, 117).

Enfin, il existe un lien étroit entre l'accent phonologique et l'intonation, par exemple dans la mesure où l'accent phonologique est surtout présent en allemand, mais aussi en italien et en français, chaque syllabe accentuée étant accompagnée d'une intonation croissante, à moins qu'il ne s'agisse de la dernière syllabe (cf. Hirst/Di Cristo 1998a, 23), en français la dernière syllabe du *groupe rythmique* prépausal¹⁹.

La langue dans le chant

Qu'advient-il de ces caractéristiques et processus phonético-phonologiques-prosodiques lorsqu'une langue est chantée ?

Il va sans dire que l'intonation, dans le chant, est remplacée par la mélodie,²⁰ que les phénomènes *sandhi* apparaissent dans une mesure moindre, que le rythme musical domine sur le rythme linguistique, et qu'il peut, finalement, influencer les isochronies, si on est d'accord sur leur existence. Même si l'on suppose une phrase rythmique en français, les éléments qui la constituent (syllabe longue en phrase finale, syllabes courtes dans le reste de la phrase, éventuellement syllabe initiale plus longue dans un usage emphatique) ne sont pas du tout faciles à « reproduire » sur le plan musical, certainement plus difficilement que l'isochronie syllabique tendancielle de l'italien et l'isochronie accentuelle de l'allemand.

Quelles sont les conséquences d'un écart faible ou fort entre l'impression perceptive d'une langue lorsqu'elle est parlée et lorsqu'elle est chantée ? Je voudrais formuler deux hypothèses dont la falsification ou la vérification est testée dans le projet de recherche de Düsseldorf (cf. chapitre 3) :

Hypothèse 1 : Moins l'image sonore d'une langue lorsqu'elle est chantée diffère de l'image sonore de cette langue lorsqu'elle est parlée, plus elle peut être considérée chantable.

Hypothèse 2 : Plus un langage est « flexible », plus il peut réagir à une multitude de spécifications rythmiques musicales, plus il peut être appelé chantable.

La deuxième hypothèse (l'optimum est un degré élevé de flexibilité) ne contredit pas la première (la plus grande congruence possible entre les schémas phonologiquement prosodiques du langage parlé et du langage chanté), puisque ce sont précisément les avantages visés par l'hypothèse 2 qui peuvent conduire à l'état idéal exprimé en hypothèse 1. Ainsi, si une langue présente de fortes divergences par rapport à la langue parlée dans la réalisation

vocale, il serait avantageux qu'elle puisse compenser ces différences par des « mesures de réparation », par exemple par la possibilité de réagir avec souplesse aux schémas d'accent (rythme musical) ou de correspondre aux battements par la possibilité d'extension ou de suppression de syllabes.

Chaque compositeur et librettiste devrait donc s'efforcer d'accorder le texte à la musique de telle sorte que le langage chanté ne diffère pas trop de la reproduction du langage parlé (mesurée par rapport à une réalisation « neutre », c'est-à-dire sans marquage diasystématique), ou plus précisément que les schémas phonologiques-prosodiques fondamentaux soient également préservés autant que possible dans la musique.

Bien sûr, le compositeur et le librettiste (parfois aussi les solistes vocaux) sont conscients de ces fortes divergences et essaient de les éviter ou de les éliminer – ce qui peut certainement être fait au mieux dans la « constellation originale » (le librettiste et le compositeur parlent la même langue maternelle et collaborent) que dans celle d'un livret à traduire (cf. Loos 1992). Mais même dans la constellation originale, la diversité musicale – mélodique aussi bien que rythmique – ne conduit pas toujours à des congruences absolues. D'autant plus que Gluck a été confronté à des défis particuliers lorsqu'il a traduit son propre ouvrage *Iphigénie en Tauride* avec son librettiste (autrichien) du français vers l'allemand :

Il est possible de suivre dans les moindres détails comment Gluck a coordonné la traduction allemande du poème de Guillard et de sa musique « française ». La mélodie et le rythme des voix chantantes ont été adaptés à la déclamation et à la structure du texte allemand. Lorsqu'il est intervenu dans la traduction d'Alxinger, la sensibilité pour la langue allemande qui caractérise le dramaturge musical est particulièrement impressionnante. (Croll 2002, 1140 ; trad. E.Sch.)

Il est donc judicieux d'analyser également les opéras traduits/adaptés, de sorte que chacune des langues examinées ici apparaisse à la fois (au moins une fois) comme « langue originale » (cf. chap. 3) et comme langue traduite :

La voix comme facteur dans le processus de traduction peut signifier la reproduction tonale du texte source, la *structure linguistique articulable du chanteur*, l'accord avec le rythme musical et l'accentuation musicale, ou la reproduction linguistique d'un personnage de rôle. (Kaindl 1995, 130 ; trad. et italiques E.Sch.)

La traduction doit donc répondre aux spécifications de la musique de la même manière que le livret original :

A good translation will respect rhyme and metre, assign vowels and consonants to appropriate notes and above all avoid falsifying stress in those languages like English and German where stress is strong. (Macdonald 2009, 40)

Pour l'analyse des airs d'opéra, les paramètres suivants sont donc particulièrement importants. Ils représentent tous une possibilité de sauvegarder ou d'ajouter, d'allonger ou d'accentuer une syllabe en synchronisme avec les battements de la musique :

- Élision de syllabes :
 - Troncamento : p. ex. *se vuol ballare*
 - Syncope : p. ex. *Kam'raden*
- Extension de phrases par *schwa* : p. ex. *moustachEs*
- Quantité :
 - Voyelles longues : *balla:re, sa:gen, Gra:f* (avec diérèse).

L'effet des consonnes géminées sur le chant n'a pas été clarifié par les très rares passages de la littérature. On peut donc supposer que la voyelle (accentuée) de la syllabe précédente peut être allongée dans le chant (*fa:to*) – au moins la longue consonance ne semble pas poser de problèmes d'articulation (Green 2001, 126s ; Trummer 2006, 240) ou *a minima* ne cause aucun malentendu sémantique en termes auditifs (Vossler 1938, 83s). Selon Faltin (1999, 67), on peut observer ce qui suit dans la technique vocale :

Les consonnes doubles sont conservées plus longtemps en italien. [...] Il faut noter que dans les séparations syllabiques, la consonne doit être tenue sur la deuxième note suivante, c'est-à-dire que la première note reçoit toute la valeur de la note de la voyelle. Par exemple : « *arrivare* » est chanté séparément : « a-rrivare ».

- Accent :
Choix de mots (phonologiques) (les langues ayant un accent lexical « libre » ont un avantage).

Outre les aspects phonologiques, les « libertés » syntaxiques devront également être prises en compte (cf. Bonomi 1998, 13 ; Bonomi/Buroni 2010). Cependant, comme les livrets d'opéra, dans n'importe quelle langue, sont des textes poétiques, il faut généralement supposer qu'il y a des positions de mots marquées. Il faudra examiner si, comme l'affirme Bonomi (1998, 13), celles-ci sont plus nombreuses en italien que dans d'autres langues.

Le projet de recherche « Langue et musique »

(1) Le projet de recherche « Langue et musique », lancé en août 2006 et financé par le Fonds de recherche et d'innovation de l'Université de Düsseldorf, a été achevé en septembre 2010 dans sa conception originale (c'est-à-dire en trois langues). Il en est résulté une base de données d'extraits de plus de 150 textes d'environ 130 auteurs qui ont parlé du son et de l'esthétique des langues – que ces déclarations se rapportent à la parole ou au chant. Les

sources vont de Brunetto Latini à nos jours et comprennent des apologies, des controverses, des traités et des jugements d'experts, d'écrivains, de musiciens, de musicologues, de linguistes et d'universitaires (cf. aussi Schafroth 2013). La plupart de ces textes datent du XVIII^e siècle et contiennent naturellement aussi tous les traités et les litiges pertinents (Rousseau, Deodati de Tovazzi et Voltaire, par exemple). Les textes extraits selon un catalogue de paramètres d'analyse pertinents (voyelles, *e* muet, jugements de valeur esthétique, etc.) sont codés et systématisés sous forme de tableaux Excel et, dans une deuxième étape, leur « utilisabilité » ou validité linguistique est contrôlée.

(2) Un inventaire des paramètres phonético-phonologiques était nécessaire pour pouvoir décider quelles caractéristiques sont linguistiquement pertinentes dans la description des langues de ces textes, et lesquelles résultent simplement d'un jugement de valeur subjectif ou sont insoutenables ou incorrectes. Sur la base de la littérature pertinente – y compris la phonologie métrique (cf. quelques contributions dans Schafroth/Selig 2012) et la métrique poétique (cf. surtout Aroui/Arleo 2009 et Rodríguez-Vázquez 2010) – une telle grille de toutes les caractéristiques des langues nécessaires à la mise en correspondance texte-mélodie (*text-to-tune matching*²¹), c'est-à-dire à la traduction de la langue en musique sous la forme de chansons, a été élaborée. Ces caractéristiques ont ensuite été comparées aux « arguments » des textes historiques, déjà codés afin d'obtenir une image globale des types de description utilisés.

(3) Enfin, dans une troisième partie, les caractéristiques phonétiques-phonologiques dérivées de (1) et (2) – en particulier prosodiques – ont également été examinées dans la pratique, c'est-à-dire sur la base d'airs d'opéra, plus précisément à partir de divers enregistrements musicaux et des livrets ou extraits correspondants. Le personnel du projet, formé musicalement et linguistiquement, a ainsi analysé les arias²² appartenant au corpus de recherche dans leur langue d'origine et dans les deux langues adaptées (traduites) de manière *auditive* – avec examen simultané des partitions/livrets pour piano – et a constaté toutes les divergences notables entre la réalisation musicale de la langue chantée et un « profil » phonique neutre, qui avait été élaboré à travers une analyse phonologique des textes lyriques lus par des locuteurs de langue maternelle. Ces écarts ont été saisis dans une base de données spécialement conçue pour ce projet et créée pour trois langues sous la forme de lignes de notation parallèles. Ces lignes sont conçues de manière à ce que chaque particularité linguistique « marquante » dans le chant de chaque aria (c'est-à-dire une déviation, notée comme paramètre) puisse être insérée (pour les trois langues) dans la banque de données *mesure par mesure*. Tous les paramètres (p. ex. syncope, apocope, extension de syllabe, diérèse, synérèse, synalèphe, écart d'accent) peuvent être récupérés individuellement : pour un opéra entier (ou pour tous ses numéros musicaux examinés), pour un seul numéro musical (aria, cavatina, etc.), pour une des trois langues ou pour toutes les langues examinées simultanément. Les résultats montreront dans leur intégralité quelles langues, par exemple, utilisent la méthode d'extension ou de raccourcissement des phrases (ou syntagmes), à quelle *fréquence*, dans quels *numéros musicaux*, à quels *endroits* dans la mesure, avec quels *compositeurs*, etc. afin d'adapter ponctuellement la langue aux exigences (prosodiques) de la musique. On

verra également si une langue présente de fortes « particularités » dans l'un ou l'autre paramètre (par exemple, les schémas d'accent). On constate que la question de savoir s'il s'agit de l'original ou d'une traduction n'est pas pertinente d'un point de vue méthodologique pour ce type d'analyse. L'un des nombreux résultats pourrait être que l'une ou l'autre langue, qu'il s'agisse de la langue originale ou de la langue traduite d'un opéra, doit « lutter » avec certaines divergences ou peut utiliser certaines « mesures de réparation » afin d'atteindre la plus grande flexibilité possible.²³

Par exemple, un échantillon de la base de données révèle les résultats suivants (sélection) pour le paramètre « apocope », qui est représenté en italien par le *troncamento* :

Le Nozze di Figaro :

N° 10 Aria : original italien : 18 attestations ; version française : pas d'attestation ; version allemande : 2 attestations ;

Zauberflöte :

N° 10 : version originale allemande : 2 attestations ; version française : pas d'attestations ; version italienne : 21 attestations ;

Carmen :

N° 17 : original français : aucune attestation ; version allemande : 6 attestations ; version italienne : 26 attestations ;

Iphigénie en Tauride :

3^{ème} acte, 1^{ère} scène : version française : pas d'attestation ; version allemande : 2 attestations ; version italienne : 7 attestations.

Si l'on utilise le paramètre « insertion d'une voyelle qui n'est pas réalisée dans un langage parlé (phonique) non marqué diasystématiquement (par exemple le *e* dans *comte*) », on peut voir, à première vue et à partir des résultats de la base de données, que cela semble être une « technique » française pour ajouter des syllabes aux notes nécessaires au rythme musical. On pourrait bien sûr avancer que ce phénomène est plus plausible dans les versions traduites, puisque l'original a été composé dans une autre langue. Et, en effet, nous voyons que la « Cavatina n° 3 » du *Figaro* en compte 24 cas. On obtient des résultats similaires dans d'autres arias du même opéra ou dans des arias de la *Zauberflöte* (pour l'allemand et l'italien, aucune occurrence n'a pu être recueillie pour cette caractéristique). Dans un opéra véritablement francophone, ce phénomène devrait rarement ou pas du tout se produire, puisque le librettiste et le compositeur avaient toutes les possibilités créatives dans leurs mains. Mais c'est l'inverse : dans *Carmen* de Bizet, 40 *e muets* pouvaient être comptés dans la « Habanera », qui ne seraient pas présents dans une réalisation linguistique normale (c'est-à-dire compte non tenu d'une variété du sud de la France et d'une variété diaphasiquement ou diastratiquement très marquée, comme la diction poétique). Dans *Iphigénie* de Gluck, 1^{ère} scène du 3^{ème} acte, il y a 16 attestations de ce genre.

Que nous disent ces échantillons ? Qu'il vaut évidemment la peine de regarder (ou d'écouter) attentivement – les versions traduites et l'original ! D'ailleurs, la pertinence de ces

catégories phonologiques est également confirmée par des musicologues qui ont récemment analysé des traductions d'opéras, comme Herbert Schneider (2009), qui a traduit le *Parsifal* de Wagner en français et en italien. Je ne citerai que quelques fragments, qui ont une forte affinité avec « mes » paramètres – ce qui me rassure et me fortifie dans mes actions, et ce qui me fait comprendre qu'il faut intensifier la coopération entre la musicologie et la linguistique à propos de cette thématique :

- « une fausse emphase sur le mot français *du* » (Schneider 2009, 215 ; trad. E.Sch.) ;
- « pour réduire le nombre de syllabes par phrase musicale » (Schneider 2009, 221) ;
- « En français, l'accent de *Klingsor* tomberait sur la dernière syllabe, mais ici, il y a l'accentuation comme en allemand ! » (Schneider 2009, 222) ;
- « Il [Alfred Ernst] traite les cadences de rimes féminines « hôte, arme, défense » (donc pas *hôte* ou *arme*, etc.) et même « cygne » et « maître » comme des rimes masculines » (Schneider 2009, 225) ;
- « Les violations les plus dérangeantes de la prosodie peuvent être déplorées sur « Comme *en* » (Ernst), « Sur *la* » (Gautier/Kufferath), « Il *mortal* » (Vaccaro) [...] » (Schneider 2009, 232) ;
- « Encore une fois, il est important qu'Ernst traite les mots qui finissent en « e muet » comme une cadence de rime masculine (par contre « fem-me ») » (Schneider 2009, 232).

Cette sélection de « divergences » entre la langue parlée et la langue chantée à partir de l'analyse de Schneider des traductions de *Parsifal* peut suffire à clarifier qu'à ce point – et certainement à d'autres encore – il y a une interface avec la linguistique.

Considérations finales

Les remarques finales qui suivent ne visent pas à refuser la priorité absolue aux représentations d'opéra dans la langue originale. C'est exactement de cette manière que l'on peut obtenir le plus grand plaisir musical – la pratique d'interprétation des dernières décennies s'est déjà affirmée dans cette direction.²⁴ Cependant, la réception musicale et l'analyse musicologique et linguistique ne sont pas les mêmes. Elles ne poursuivent pas le même but et ont un point de départ complètement différent. Juste pour que les choses soient claires.

Jetons encore un coup d'œil sur l'essai « Le son de la langue italienne » de Mario Wandruszka :

Chaque langue parlée a sa propre musique, son propre rythme, sa propre mélodie, qui se communique aussi à la langue chantée, au chant – si le chant ne se détache pas complètement de la langue et suit son propre chemin. (Wandruszka 1952, 437 ; trad. E.Sch.)

La dernière partie de cette affirmation est intelligible, la première moins. Si le langage chanté suit sa propre voie et « se détache du langage », cela ne peut que signifier que la mélodie et le rythme musical ont pris le dessus sur le langage et ont remplacé les niveaux linguistiques d'intonation et de rythme. Si cela se produit d'une manière très claire, la langue parlée ne peut plus « communiquer » avec la langue chantée, mais dans les cas extrêmes, rythmiquement, elle ne se reflète plus dans le chant.

Il n'y a qu'une seule réponse à la vieille question de savoir laquelle est la plus singulière des deux langues : la langue italienne est mieux adaptée au chant italien, le français au français. (Wandruszka 1952, 437 ; trad. E.Sch.)

Ici encore, je ne peux que répondre : si tout s'accorde parfaitement ! Donc, si aux rythmes de la musique (la mélodie est secondaire ici) on trouve exactement les textes et les rythmes de parole qui leur sont inhérents,²⁵ de sorte que l'italien sonne *prosodiquement* comme l'italien, l'allemand comme l'allemand et le français comme le français. Comme nous le savons d'après les écrits du XVIII^e siècle, cela ne semble pas toujours avoir été le cas. Et c'est précisément là qu'entrent en jeu les « flexibilités » syllabiques-phonologiques comme les apocopes en italien, mentionnées par Wandruszka lui-même (1952, 435), grâce auxquelles la synthèse du langage et de la musique (rythmiquement) peut mieux réussir. Sans oublier le rôle de l'accent lexical, déjà important dans le choix des mots du livret.

Nikolaus Harnoncourt explique que la transmission de la langue parlée à la langue chantée n'est pas du tout facile en prenant l'exemple du récitatif, une sorte de chant proche de la parole. Le français aussi bien que l'italien auraient ici

[...] le même problème, à savoir traduire la mélodie et le rythme de la parole en musique. Les Italiens, dans leur générosité, le font de telle manière qu'ils écrivent *grossièrement* le rythme de la parole et, en tout cas, qu'ils écrivent un quatre temps, à cause de l'orthographe. Les accents apparaissent alors précisément là où ils se trouvent en accord avec le rythme de la parole, l'accent peut être sur deux, quatre ou sur un [...]. On attend du chanteur qu'il suive exclusivement le rythme du discours et non celui qui a été écrit [...]. (Harnoncourt 1982, 44 ; trad. E.Sch.)

Cependant, les accents ne peuvent être mis dans une seule langue, de sorte qu'ils soient répartis, une fois sur le deuxième battement, une fois sur le quatrième, une fois sur le premier, que si cette langue est une « langue à accent libre » (Rossi 1998, 220). C'est peut-être la raison pour laquelle Lully a donné des rythmes linguistiques fixes pour les récitatifs, qui étaient basés sur des mesures très inhabituelles à l'époque : en plus de la mesure 3/4 habituelle, se retrouvent aussi les mesures 7/3 et 5/4. Les chanteurs italiens, d'autre part, ont été autorisés à réciter librement selon leur rythme de parole, et ils devaient même le faire (Harnoncourt 1982, 45s).

Ilaria Bonomi (1998), dans son voyage à travers les paysages d'opéra d'Europe du XVII^e au XIX^e siècle, a souligné l'importance particulière de l'italien. Elle conclut par la formulation d'un *desideratum* qu'elle n'a d'ailleurs pas pu réaliser dans sa dernière publication (Bonomi/Buroni 2010) – du moins en ce qui concerne la pratique de l'analyse musicale.²⁶ La citation de Bonomi semble être le prologue du projet de recherche décrit ci-dessus :

Ma più di tutto, forse, si sente la mancanza di una esemplificazione che prenda in considerazione il testo poetico insieme alla musica che lo accompagna: difficile esame, non c'è dubbio, specialmente per dei letterati (ma alcuni avevano una certa competenza musicale), e specialmente in una tradizione, come quelle italiana settecentesca, in cui l'unione di testo poetico e musica soggiaceva alle regole della variabilità e della pluralità di intonazione per un medesimo libretto, dell'adattamento al *cast* dei cantanti e alle loro esigenze. (Bonomi 1998, 310)

Notes

- 1 Elmar Schafroth est titulaire de la chaire de philologie romane à l'Université de Düsseldorf. Ses domaines de recherche comprennent la lexicologie et la lexicographie, la phraséologie, la grammaire de constructions, la linguistique des variétés, la linguistique du discours et le lien entre langue et musique d'un point de vue linguistique, notamment par rapport au français et à l'italien.
- 2 Toutes les citations allemandes ont été traduites, ce qui sera indiqué par l'abréviation « trad. E.Sch. » (traduction effectuée par Elmar Schafroth).
- 3 Cf., par contre, Lehmann (1922, 55) : « Mais celui qui se dit artiste doit apprendre à bien prononcer et chanter toutes les langues possibles. » (trad. E.Sch.)
- 4 Cependant, il faut noter que la France « [était] le seul pays d'Europe où les chanteurs italiens, surtout les castrats, ne pouvaient pas s'affirmer » (Harnoncourt 1982, 258 ; trad. E.Sch.).
- 5 « [I]nformations dynamiques, accents musicaux [...] ainsi que marques de tempo et accents mélodiques » (trad. E.Sch.).
- 6 Dans de nombreux manuels de chant, on lit que les langues riches en consonnes (comme l'allemand) ne sont pas très appréciées par les chanteurs. Cf., par exemple, Lehmann (1922, 45), qui dans la version allemande du récitatif de l'opéra *Norma* de Bellini comptait douze mots se terminant par la consonne *n*.
- 7 « Les voyelles [o] et [u] conviennent [...] aux registres graves, quelle que soit la position d'ouverture et d'articulation, plus elles sont chantées haut, plus elles perdent leurs caractéristiques. » (Kaindl 1995, 127 ; trad. E.Sch.)
- 8 Faltin (1999, 58) considère *Ü* comme « la voyelle la plus simple dans le chant », alors que *I* et *E* sont relativement difficiles.
- 9 Bonomi (1998, 13) cite des raisons syntaxiques ainsi que des avantages « phonétiques » de l'italien comme la richesse vocale (surtout en position finale) et l'absence de sons gutturaux :

- « la libertà nella collocazione delle parole, molto maggiore che nel francese e in altre lingue moderne ».
- 10 Les musiciens et musicologues soulignent également l'importance d'avoir des voyelles bien articulées (et non réduites) pour chanter. La langue italienne, grâce à son euphonie, est particulièrement adaptée au caractère « ondulatoire » (« à l'Undulatorik ») (c'est-à-dire à façonner l'expression par l'ornementation, les trilles, les mises de voix, etc.), tandis que la langue allemande est particulièrement adaptée à la « déclamation » en raison de son expressivité et de la richesse des couleurs (Trummer 2006, 166). Cf. également Harnoncourt (2009, 213).
 - 11 Si l'on combine /e/ et /ɛ/ en un seul phonème /E/, ce qui n'a de sens que dans la position non accentuée, cette valeur de fréquence serait alors supérieure à celle de /a/. D'où peut-être l'affirmation de Stammerjohann (2012, 31) selon laquelle « A n'[est] même pas même la voyelle la plus fréquente, non plus en italien, du moins pas plus souvent que E ».
 - 12 « Bien qu'on ne puisse généralement pas affirmer que les accumulations de consonnes en elles-mêmes conduisent à l'incompréhensibilité d'un texte, certaines consonnes ont besoin de plus d'air respirable pour s'articuler, qui manque au chanteur, surtout en colorature, dans les aigus ou phrases longues. » (Kaindl 1995, 129 ; trad. E.Sch.)
 - 13 Dufter (2004) critique, par exemple, la conception du *tertium non datur* de la phonologie du rythme : « Cependant, les mesures acoustiques des énoncés prouvent très vite qu'en général, tant les distances entre les accents que les durées des syllabes varient fortement. En outre, le soi-disant français isosyllabique montre que les différences permanentes entre les syllabes sont à peine plus petites que celles dans les langues isoaccentuelles. » (Dufter 2004, 144 ; trad. E.Sch.) Schmid soutient la même affirmation (1999, 117) en ce qui concerne l'italien.
 - 14 Cf. le résumé de cette controverse dans Pamies Bertrán (1999, 103s). Déjà, Grammont (1933), selon Pamies Bertrán (1999, 105), dans son *Traité de phonétique* s'est prononcé en faveur de l'hypothèse qu'en français, le rythme naît par l'accent.
 - 15 Par conséquent, l'uniformité absolue (« amorphisme rythmique ») ne créerait pas de rythme, mais c'est plutôt l'alternance de la durée des bruits, des sons – ou des syllabes – qui produit ce résultat. August Wilhelm Schlegel l'avait déjà reconnu à la fin du XVIII^e siècle (cf. Dufter 2004, 148). Patel (2008, 159-168) affirme avoir démontré une influence des schémas rythmiques de la langue parlée sur les préférences rythmiques dans la musique instrumentale en anglais et en français.
 - 16 Schmid (1999, 179) souligne cependant que même la langue italienne ne présente pas d'isochronie syllabique pure, ce qui est dû à deux caractéristiques de cette langue, qui font que la syllabe se compose de deux mores, c'est-à-dire qu'elle devient une syllabe lourde : l'allongement allophonique des voyelles accentuées en syllabe ouverte (comme l'*a* dans *fá.to*) et le phénomène externe *sandhi* du *raddoppiamento sintattico* (par exemple *k* allongée dans *a casa*).
 - 17 Compte tenu de la critique de la théorie isochrone compilée par Dufter (2004), il serait préférable de ne pas parler de régularités et d'assignations sans ambiguïté à l'un ou l'autre type de langage prosodique (Dufter remet même en question l'existence d'un type de langage isosyllabique). Dans aucune langue, même à un débit constant (Dufter 2004, 145), il n'y a même une isochronisation approximative des syllabes ou des intervalles d'accents dans le discours spontané.

- 18 Les schémas isochroniques inhérents à la langue peuvent aussi avoir un effet sur la technique vocale : « Alors qu'en italien, par exemple, la dernière syllabe est également produite avec une pleine sonorité, en allemand l'accent [...] repose [à ajouter : *souvent* (E. Sch.)] sur la première syllabe, après quoi la valeur tonale recule. Lorsque l'on parle, l'air respirable est donc divisé différemment selon la langue, alors que dans le chant, la distribution de la respiration est déjà prédéterminée par des éléments musicaux tels que le rythme musical et les schémas d'accentuation, ce qui rend nécessaire d'élargir le concept de cantabilité par des facteurs musicaux. » (Kaindl 1995, 130 ; trad. E.Sch.)
- 19 Di Cristo (1998), Gibbon (1998) et Rossi (1998) présentent des analyses plus détaillées des modèles d'intonation des trois langues.
- 20 Gabriel (2012) réfléchit à la question de savoir comment les contrastes d'intonation dans le langage (à partir du texte de l'opéra) peuvent avoir un effet sur la performance vocale et comment ils peuvent même être amplifiés ou contrés par des valeurs absolues de hauteur dans la musique.
- 21 Cf. Aroui/Arleo (2009), ici surtout Dell/Halle (2009).
- 22 Il s'agit d'airs tirés des œuvres suivantes – seul *l'original* est mentionné, le corpus de l'étude comprend également des adaptations en français, en allemand et en italien : Mozart, *Le nozze di Figaro* (it.), Mozart, *Die Zauberflöte* (all.), Bizet, *Carmen* (fr.), Gluck, *Iphigénie en Tauride* (fr.). Au total, 12 versions d'opéras ont été analysées. L'*Iphigénie* de Gluck a par la suite été consultée en raison de la particularité que le compositeur lui-même l'a traduite en allemand.
- 23 Lully aurait composé sa musique en accord avec la métrique poétique (française). De plus, les mesures à trois temps n'étaient apparemment pas un problème. Le cas échéant, plusieurs changements de mesure ont été effectués. Cf. Harnoncourt (1982).
- 24 En ce qui concerne cet aspect, Wandruszka a donc sans aucun doute raison: « Un opéra italien ne doit être chanté qu'en italien, tout comme Wagner doit être chanté en allemand. » (Wandruszka 1952, 437 ; trad. E.Sch.)
- 25 Bien sûr, cela s'applique aussi au cas inverse, c'est-à-dire que la musique doit être trouvée dans la langue.
- 26 L'accent est toujours mis sur la description de la variance lexicale, syntaxique et stylistique, y compris les influences régionales italiennes. Cf. Bonomi (2010a, 31ss) et Bonomi (2010b, 57ss).

Bibliographie

- Abercrombie, David : *Elements of General Phonetics*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1967.
- Aroui, Jean-Louis / Arleo, Andy (éds) : *Towards a Typology of Poetic Forms. From Language to Metrics and Beyond*. Amsterdam : Benjamins, 2009.
- Bertinetto, Pier M. : *Strutture prosodiche dell'italiano. Accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*. Firenze : Accademia della Crusca, 1981.
- Bertinetto, Pier M. : « Reflections on the Dichotomy ‹ Stress › vs. ‹ Syllable-Timing › ». In : *Revue de Phonétique Appliquée* 91/93 (1989), 99-130.
- Bonomi, Ilaria : *Il docile idioma. L'italiano lingua per musica*. Roma : Bulzoni, 1998.

- Bonomi, Ilaria : « Il codice innovativo dei libretti di Busenello ». In : Bonomi, Ilaria / Buroni, Edoardo (éds) : *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*. Milano : FrancoAngeli, 2010, 13-46. [Bonomi 2010a]
- Bonomi, Ilaria : « « Prima la musica, poi le parole ». Osservazioni linguistiche sui metamelodrammi del '700 ». In : Bonomi, Ilaria / Buroni, Edoardo (éds) : *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*. Milano : FrancoAngeli, 2010, 47-74. [Bonomi 2010b]
- Bonomi, Ilaria / Buroni, Edoardo (éds) : *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*. Milano : FrancoAngeli, 2010.
- Croll, Gerhard et al. : « Gluck, Christoph Willibald ». In : Finscher, Ludwig (éd.) : *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Section du personnel. Vol. 7. Kassel : Bärenreiter, 2002, 1100-1160.
- De Dominicis, Amedeo : *Fonologia comparata delle principali lingue europee moderne*. Bologna : CLUEB, 1999.
- Deodati de Tovazzi, G. L. : *Dissertation sur l'excellence de la langue italienne* [suivi par la *Lettre de M. de Voltaire à M. Deodati de Tovazzi, au sujet de la dissertation sur l'excellence de la langue italienne, avec la réponse de M. Deodati à M. de Voltaire*]. Paris : Bauche, Leclerc et Lambert, 1761.
- Di Cristo, Albert : « Intonation in French ». In : Hirst, Daniel / Di Cristo, Albert (éds) : *Intonation Systems. A Survey of Twenty Languages*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998, 195-218.
- Dufter, Andreas : « Ist das Französische eine silbenzählende Sprache ? ». In : Meisenburg, Trudel / Selig, Maria (éds) : *Nouveaux départs en phonologie. Les conceptions sub- et suprasegmentales*. Tübingen : Narr, 2004, 139-159.
- Ernst, Gerhard : *Senso e non senso di tentativi di caratterizzare una lingua*. Trento : Istituto Trentino di cultura, 1983.
- Faltin, Renate : *Singen lernen ? Aber logisch ! Von der Technik des klassischen Gesangs*. Augsburg : Wißner, 1999.
- Folena, Gianfranco : *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*. Torino : Einaudi, 1983.
- Forchhammer, Jörgen : *Theorie und Technik des Singens und Sprechens in gemeinverständlicher Darstellung*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1921 [réimpression Niederwalluf : Sändig, 1971].
- Frank, Birgit : *Die Lautgestalt des Französischen. Typologische Untersuchungen*. Tübingen : Niemeyer, 1995.
- Gabriel, Christoph : « *Guglielmo Tell* und *Les Noces de Figaro* : Einzelsprachliche Prosodie und Textvertonung in der italienischen und französischen Oper ». In : Heinz, Matthias / Overbeck, Anja (éds) : *Sprache(n) und Musik. Akten der gleichnamigen Sektion auf dem XXXI. Deutschen Romanistentag in Bonn (27.09.-01.10.2009)*. München : Lincom, 2012, 59-73.
- Gibbon, Dafydd : « Intonation in German ». In : Hirst, Daniel / Di Cristo, Albert (éds) : *Intonation Systems. A Survey of Twenty Languages*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998, 78-95.
- Gier, Albert : *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.
- Gluck, Christoph Willibald Ritter von : « Lettre de M. le chevalier Gluck, sur la Musique ». In : *Mercure de France* (février 1773), 182-184 [Genève : Slatkine Reprints, 1971].

- Green, Eugène : *La parole baroque. Un essai*. Paris : Brouwer, 2001.
- Harnoncourt, Nikolaus : *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge*. Salzburg : Residenz-Verlag, 1982.
- Harnoncourt, Nikolaus : *Mozart-Dialoge. Gedanken zur Gegenwart der Musik*. Kassel : Bärenreiter, 2009.
- Heinz, Matthias / Overbeck, Anja (éds) : *Sprache(n) und Musik. Akten der gleichnamigen Sektion auf dem XXXI. Deutschen Romanistentag in Bonn (27.09.-01.10.2009)*. München : Lincom, 2012.
- Hirst, Daniel / Di Cristo, Albert : « A Survey of Intonation Systems ». In : Hirst, Daniel / Di Cristo, Albert (éds) : *Intonation Systems. A Survey of Twenty Languages*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998, 1-44. [Hirst/Di Cristo 1998a]
- Hirst, Daniel / Di Cristo, Albert (éds) : *Intonation Systems. A Survey of Twenty Languages*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998. [Hirst/Di Cristo 1998b]
- Honolka, Kurt : *Opernübersetzungen. Zur Geschichte der Verdeutschung musiktheatralischer Texte*. Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 1978.
- Kaindl, Klaus : *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen : Stauffenburg, 1995.
- Krämer, Martin : *The Phonology of Italian*. Oxford/New York : Oxford University Press, 2009.
- Krenn, Herwig : « « ...Del bel paese là dove il si suona... » ». Zur Originalität italienischer Lautung im Vergleich mit anderen europäischen Sprachen ». In : *Italienische Studien* 10 (1987), 121-132.
- Lehmann, Lilli : *Meine Gesangskunst*. Berlin : Bote & Bock, 1922.
- Loos, Helmut : « Originalsprache oder Übersetzung? Zu einem Problem in der Aufführungsgeschichte der Oper ». In : Schlager, Karlheinz (éd.) : *Festschrift für Hubert Unverricht zum 65. Geburtstag*. Tutzing : Schneider, 1992, 149-159.
- Macdonald, Hugh : « Opera Translation in the 21st Century ». In : Schneider, Herbert / Schmusch, Rainer (éds) : *Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater*. Hildesheim : Olms, 2009, 2009, 35-41.
- Mairano, Paolo / Romano, Antonio : « Inter-Subject Agreement in Rhythm Evaluation for four Languages (English, French, German, Italian) ». In : Trouvain, Jürgen / Barry, William J. (éds) : *Proceedings of the 16th International Congress of Phonetic Sciences (Saarbrücken, Germany, 6.-10. August 2007)*. Saarbrücken : Universität des Saarlandes, 2007, 1149-1152.
- Marotta, Giovanna : *Modelli e misure ritmiche : la durata vocalica in italiano*. Bologna : Zanichelli, 1985.
- Marotta, Giovanna : « What Does Phonology Tell us about Stress and Rhythm ? Some Reflections on the Phonology of Stress ». In : *Proceedings of the 15th International Congress of Phonetic Sciences*. Vol. 1. Barcelona : UAB, 2003, 333-336.
- Meisenburg, Trudel / Selig, Maria : *Phonetik und Phonologie des Französischen*. Stuttgart : Klett, 1998.
- Mozart, Wolfgang Amadeus : *Briefe und Aufzeichnungen: 1962-1975*. Édition complète. Éd. Wilhelm A. Bauer et Otto Erich Deutsch. 7 vol. Kassel : Bärenreiter, 1998.
- Nespor, Marina : *Fonologia*. Bologna : Il Mulino, 1994.
- Overbeck, Anja : « Auf der Suche nach dem « Libretto-Idiom ». Überlegungen zur französischen (und italienischen) Librettosprache ». In : *Musicorum* (2006-2007), 247-267.

- Overbeck, Anja : « 'S'il y a en Europe une langue propre à la musique, c'est certainement l'Italienne ». Reflexionen über das Italienische als Sprache der Musik ». In : Buch, Steffen / Ceballos, Álvaro / Gerth, Christian (éds) : *Selbstreflexivität. Beiträge zum 23. Nachwuchskolloquium der Romanistik (Göttingen, 30.05.-02.06.2007)*. Bonn : Romanistischer Verlag, 2008, 141-155.
- Pamies Bertrán, Antonio : « Prosodic Typology : On the Dichotomy between *Stress-Timed* and *Syllable-Timed* Languages ». In : *Language Design* 2 (1999), 103-130.
- Ramus, Franck / Nespoulet, Marina / Mehler, Jacques : « Correlates of Linguistic Rhythm in the Speech Signal ». In : *Cognition* 73,3 (1999), 265-292.
- Rossi, Mario : « Intonation in Italian ». In : Hirst, Daniel / Di Cristo, Albert (éds) : *Intonation Systems. A Survey of Twenty Languages*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998, 219-238.
- Rousseau, Jean-Jacques : « Lettre sur la musique française (1753) ». In : *Œuvres complètes*. Éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Vol. 5 : *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*. Paris : Gallimard, 1995, 287-328.
- Schaffroth, Elmar : « Sprache und Musik. Sprachwissenschaftliche Beobachtungen zur Opera buffa *Le nozze di Figaro* und ihren deutschen und französischen Fassungen ». In : Heinemann, Sabine / Bernhard, Gerald / Kattenbusch, Dieter (éds) : *Roma et Romania. Festschrift für Gerhard Ernst zum 65. Geburtstag*. Tübingen : Niemeyer, 2002, 287-304.
- Schaffroth, Elmar : « Sprache und Musik. Zur Analyse gesungener Sprachen anhand von Opernarien ». In : Heinz, Matthias / Overbeck, Anja (éds) : *Sprache(n) und Musik. Akten der gleichnamigen Sektion auf dem XXXI. Deutschen Romanistentag in Bonn (27.09.-01.10.2009)*. München : Lincom, 2012, 39-58.
- Schaffroth, Elmar : « Diskurstraditionen der Sprachapologetik ». In : Schaffroth, Elmar / Nicklaus, Martina / Schwarzer, Christine / Conte, Domenico (éds) : *Italien, Deutschland, Europa : Kulturelle Identitäten und Interdependenzen/Italia, Germania, Europa : fisionomie e interdipendenze*. Oberhausen : Athena, 2013, 294-349.
- Schmid, Stephan : *Fonetica e fonologia dell'italiano*. Torino : Paravia, 1999.
- Schneider, Herbert : « Die Übersetzungen von Wagners *Parsifal* ins Französische und Italienische. Zur Interkulturalität der Opernübersetzung ». In : Schneider, Herbert / Schmusch, Rainer (éds) : *Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater*. Hildesheim : Olms, 2009, 185-274.
- Schneider, Herbert / Schmusch, Rainer (éds) : *Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater*. Hildesheim : Olms, 2009.
- Seedorf, Thomas (éd.) : *Gesang*. Kassel : Bärenreiter, Stuttgart/Weimar : Metzler, 2001.
- Seidner, Wolfram : *ABC des Singens. Stimmgebung, Gesang, Stimmgesundheit*. Berlin : Henschel, 2007.
- Stammerjohann, Harro : « Über die Singbarkeit der Sprachen ». In : Heinz, Matthias / Overbeck, Anja (éds) : *Sprache(n) und Musik. Akten der gleichnamigen Sektion auf dem XXXI. Deutschen Romanistentag in Bonn (27.09.-01.10.2009)*. München : Lincom, 2012, 23-37.
- Trummer, Bernd : *Sprechend singen, singend sprechen. Die Beschäftigung mit der Sprache in der deutschen gesangspädagogischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Hildesheim : Olms, 2006.

- Voltaire : « Lettre à G. L. Deodati de Tovazzi du 24 janvier 1761 ». In : Voltaire : *Correspondance*. Vol. 6 (octobre 1760 – décembre 1762). Éd. Theodore Besterman. Paris : Gallimard, 1964, 231-235.
- Vossler, Karl : « Sangbarkeit der Sprachen (1938) ». In : *Aus der romanischen Welt*. Karlsruhe : Stahlberg, 1948, 82-85.
- Wagenknecht, Christian : *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*. Munich : Beck, ⁵2007.
- Wandruszka, Mario : « Der Klang der italienischen Sprache ». In : *Die Neueren Sprachen* N. F. 9 (1952), 431-441.