



HAL
open science

L'Atelier du lied romantique : poétique de la ballade de la Goethezeit

Mariette Crochu

► **To cite this version:**

Mariette Crochu. L'Atelier du lied romantique : poétique de la ballade de la Goethezeit. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Rennes 2, 2020. Français. NNT : 2020REN20022 . tel-03204652

HAL Id: tel-03204652

<https://theses.hal.science/tel-03204652v1>

Submitted on 21 Apr 2021

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

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

THESE DE DOCTORAT

UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 506
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *Musicologie*

Mariette CROCHU

L'Atelier du lied romantique

Poétique de la ballade de la Goethezeit

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 20 mai 2020
Unité de recherche : Histoire et critique des arts

Membres du jury :

Madame Sylvie Le Moël (rapporteur), Professeur, Sorbonne Université
Monsieur Marc Rigaudière (rapporteur), Maître de conférences HDR, Sorbonne Université

Directeur de thèse :
Monsieur Hervé Lacombe, Professeur, Université Rennes 2

Co-directeur de thèse :
Monsieur Jean-François Candoni, Professeur, Université Rennes 2

Membre invitée :
Madame Florence Fabre, Maître de conférences, Université d'Artois

THESE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 506
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : Musicologie
EA 1279 – Histoire et critique des arts

Mariette CROCHU

L'Atelier du lied romantique
Poétique de la ballade de la Goethezeit

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Hervé Lacombe
et Monsieur le Professeur Jean-François Candoni, présentée
et soutenue à Rennes le 20 mai 2020

Membres du jury :

Madame Sylvie Le Moël (rapporteur), Professeur, Université Paris-Sorbonne
Monsieur Marc Rigaudière (rapporteur), Maître de conférences HDR, Université de Lorraine
Monsieur Hervé Lacombe, Professeur, Université Rennes 2
Monsieur Jean-François Candoni, Professeur, Université Rennes 2
Madame Florence Fabre, Maître de conférences (membre invitée), Université d'Artois

L'ATELIER DU LIED ROMANTIQUE

Poétique de la ballade de la *Goethezeit*

MARIETTE CROCHU

Mariette Crochu, *L'Atelier du lied romantique. Poétique de la ballade de la Goethezeit*. Thèse de doctorat de musicologie soutenue à l'Université Rennes 2 sous la direction de Hervé Lacombe et de Jean-François Candoni. © 2020.

Version du 10 mars 2020 à 15:23

Remerciements

Je remercie avant tout Hervé Lacombe qui a suivi et encouragé l'élaboration de ce travail avec bienveillance, exigence et liberté au fil de ces années, et Jean-François Candoni dont la relecture aiguisée, la reprise des traductions de l'allemand et le sens de la perspective ont accompagné ma rédaction, avec autant de précision que de délicatesse.

Merci à Joy Helen Morin, sans qui jamais je n'aurais entrepris cette recherche, pour son enseignement pianistique et son sens de la caractérisation verbale de la musique ; à Isabelle Duha, qui la première m'a transmis la passion du lied par l'analyse, et à Fériel Kaddour pour l'initiation de cette thèse et ses conseils avisés lors de son ébauche, ainsi qu'à l'ensemble du département d'histoire et théorie des arts de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, où est né ce projet.

Toute ma gratitude va à Nicolas Boiffin pour les précieuses indications qu'il a pu me partager sur le lied de la *Goethezeit* et pour sa relecture, ainsi qu'à ma sœur Marjolaine qui a relu avec bienveillance et soin du détail une partie de mon travail. Merci à Marie-Gabrielle et Calixte Faure pour leur soutien éditorial et technique, dans la conversion au format LilyPond d'une partie des exemples musicaux et la correction de cette thèse.

Merci à ma sœur Faustine pour le partage de ses nombreuses découvertes et enthousiasmes parmi les interprètes du lied, et tant de discussions associées, et à mes parents pour leur transmission de l'amour du verbe et du chant.

Herzlichen Dank an Andreas und Regina Robanser für ihre Begrüßung in Wien und ihre Freundschaft.

Enfin et surtout, ma profonde reconnaissance à mon mari, éditeur inestimable, et qui saura pourquoi.

Remarques éditoriales

Quelques précisions aideront à la bonne lecture de cette thèse :

Les titres de recueils, d'articles ou de poèmes sont mentionnés dans la langue originale dans le corps du texte ; la traduction française en est donnée entre parenthèses.

En raison de leur fréquence et par souci de lisibilité, les titres de lied sont mentionnés en caractères italiques et non entre guillemets. Pour mieux les distinguer des titres d'ouvrage, les titres d'articles ou de chapitre en langue étrangère sont quant à eux indiqués en caractères romains dans les notes de bas de page.

Dans les références bibliographiques, les noms de villes sont toujours mentionnés dans la langue du pays concerné.

Les citations de l'allemand sont traduites en français dans le corps du texte. L'original allemand est consultable en bas de page, sauf dans quelques cas où les références d'une édition allemande ont alors été indiquées. Dans les citations en allemand, la typographie spécifique en caractères espacés (*Sperrdruck*) a été rendue par des caractères italiques. Pour rendre la lecture plus aisée, les guillemets français ont enfin été conservés autour des citations en langue étrangère ; au deuxième niveau de citation, les guillemets sont ceux de la langue concernée.

Sauf mention contraire, les traductions des textes en langue étrangère cités sont les nôtres.

Les sources de presses consultables dans la bibliographie ne sont pas exhaustives : seuls les articles les plus longuement cités y apparaissent. Les références intégrales des autres sources de presse citées sont mentionnées en note de bas de page.

La délimitation de l'usage du mot « lied » dans une recherche en français est une difficulté ; les raisons en sont détaillées au chapitre 1. Nous signalons dès à présent le choix effectué dans les cas où une ambiguïté est possible : la graphie « *Lied* » est employée pour désigner le genre germanique dans son ensemble, y compris en-deçà des XVIII^e et XIX^e siècles. La graphie « lied » renvoie alors, au sein de notre période, au sous-genre, distinct de la *Ballade*. Lorsque nécessaire,

nous conservons enfin l'expression usuelle « lied romantique » pour désigner spécifiquement le *Kunstlied* du XIX^e siècle.

Abréviations des sources littéraires :

- DKV : Deutscher Klassiker Verlag.

Abréviations des éditions citées et reproduites dans les exemples musicaux :

- *KBL* : Johann Rudolf Zumsteeg, *Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung*, 7 t., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1800-1805.
- *FSW* : Franz Schubert, *Franz Schubert's Werke: kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Serie XX. Sämtliche einstimmige Lieder und Gesänge*, Eusebius Mandyczewski (éd.), 10 t., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1894-1895. Cette édition est établie par ordre chronologique de composition (voire annexe 1).
- *CLW* : Carl Loewe, *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme im Auftrage der Loeweschen Familie*, Max Runze (éd.), 17 t., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899-1904. Cette édition est classée de façon thématique (voir annexe 1).

Pour Franz Schubert et Carl Loewe, les deux éditions citées et reproduites dans les exemples musicaux afin d'unifier les sources avaient le mérite d'être, outre intégrales et critiques, presque contemporaines l'une de l'autre. Elles ont été intégralement numérisées. Nous signalons en outre la nouvelle édition intégrale des lieder de Schubert, achevée en 2015 : Franz Schubert, *Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IV : Lieder*, Walther Dürr (éd.), 14 t., Kassel, Bärenreiter, 1970-2015.

Dans les autres cas, les références des éditions citées – toujours la première lorsque cela est possible – sont mentionnées dans leur intégralité, et les exemples musicaux sont reproduits sous forme de fac-similé.

Introduction

UN POÈME SUR LE MÉTIER MUSICAL : PLURALITÉ DU LIED

En 1779, Johann Gottfried Herder divulgue en langue allemande un poème danois : *Erlkönigs Tochter*. *La Fille du roi des aulnes*, ou parfois reine des elfes, sera un personnage à fortune musicale. L'erreur de traduction de Herder, changeant le danois *Ellerkonge* ou *Elverkonge* de « roi des elfes » en « roi des aulnes » (on trouve encore « femme elfe » pour *Ellenkone*), donne naissance à une créature fantastique indissociable de l'histoire du lied romantique. Le récit de ce premier poème est connu : la créature malfaisante blesse à mort quiconque a refusé de danser avec elle, comme ce chevalier fidèle à sa fiancée qui a croisé son chemin la nuit. Un *Erlkönigs-Tochter* pour voix et piano paraît à Weimar en 1782, dans le troisième recueil des *Volks- und andere Lieder* (*Chants populaires et autres chants*) d'un certain Karl Siegmund von Seckendorff, compositeur du cercle de Goethe : c'est une brève chanson strophique en *mi* majeur. En 1824 à Berlin, Carl Gottfried Loewe, vingt-huit ans, publie une mise en musique du même poème, *Herr Oluf* (*Le Seigneur Oluf*). La chanson de douze mesures est devenue un sombre récit qui en compte cent-soixante, une ballade narrative chantée où chaque motif désigne un personnage : deux formes musicales éloignées générées par le même poème en moins d'un demi-siècle. Voilà posés de premiers jalons temporels pour notre recherche. Prolongeons avec *Dichters Genesung* (*La Guérison du poète*) op. 36 n° 5 de Robert Schumann. En 1840, c'est le « je » lyrique lui-même qui rencontrera la reine des elfes dans un merveilleux tissage de dissonances au piano, mais cette fois pour se libérer de ses enchantements sans endurer aucun mal. Le poème de Robert Reinick s'appuie sur le même fond légendaire que les deux précédents. Dans ce lied développé, le strophisme se délite dès la deuxième occurrence de la mélodie.

Un même personnage, une action similaire, des types de lieder disparates. Aucun d'ailleurs ne ressemble au lied-type. Dans cet exemple apparaît le constat qui nous a mis sur la piste de ce travail : la problématique diversité du lied romantique. Il faut commencer par là pour

comprendre quelle a été notre perspective d'étude de la ballade germanique. Derrière la façade unie que des théoriciens du début du XIX^e siècle ont tâché d'en montrer, diversité des genres, diversité des formes, diversité des styles éclataient et ne pouvaient être résorbées. L'histoire du lied romantique n'est pas celle d'une heureuse simplification menant à un genre homogène. Pourtant, la notion d'un *eigentliches Lied*¹, d'un lied « authentique », pur, reste présente à l'oreille des musicologues comme à celle des auditeurs éclairés jusqu'à aujourd'hui, quoique dotée d'un contenu qui a évolué. Au début du XIX^e siècle, on pourrait lui donner comme archétype *Heidenröslein* D. 257 de Franz Schubert sur les vers de Johann Wolfgang von Goethe, à partir de la définition d'Heinrich Christoph Koch² : une chanson strophique pourvue d'une seule mélodie répétée, à la musique imprégnée de simplicité. La *Petite Rose des bruyères*, pourtant, n'est pas l'acte de naissance du lied romantique selon la tradition musicologique : c'est *Gretchen am Spinnrade* D. 118, sur un poème lyrique qui est aussi un monologue de théâtre, le 19 octobre 1814. C'est encore *Erlkönig* D. 328 d'octobre 1815, qui ne fut jamais un lied « authentique » avec son récit fantastique partagé entre un narrateur et trois personnages, et dont Goethe a appelé le poème une ballade. Les deux premiers coups d'éclat de Schubert, *Marguerite au rouet* et *Le Roi des aulnes*, ne sont pas des lieder selon la lettre. Pourtant, ils sont devenus des archétypes de ce que nous nommons « lied ». Plus loin en 1837, la définition de Gustav Schilling montre que la notion d'*eigentliches Lied* perdure, mais qu'elle a acquis de nouvelles propriétés³. Ce dernier possède à présent une résonance émotionnelle propre, étant l'expression d'un unique sentiment intime. C'est vers Schumann qu'il faut se tourner pour en trouver trois ans plus tard le type accompli, par exemple avec *Mondnacht* op. 39 n° 5 sur un poème de Joseph von Eichendorff. En rejetant les œuvres d'écriture *durchkomponiert*, Schilling ressuscite un lied idéal. Mais l'*eigentliche Lied* n'en reste pas moins une notion théorique, extrapolée d'une partie seulement du répertoire.

Ce sont donc les extrêmes et les contradictions qui tourmentent l'univers du lied qui ont retenu notre attention. Ces deux exemples *a minima* permettent de formuler une première question : par quoi le lied romantique, pris dans sa variété formelle et stylistique, dans sa profondeur historique, s'écarte-t-il de l'*eigentliche Lied* exposé par les théoriciens ? Puisque la différence s'est d'abord trouvée dans le choix des mots que l'on mettait en musique, sans même parler de forme musicale, nous avons remonté cette piste pour retrouver, dans le tournant

1. Nous empruntons l'expression à Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt*, t. 2, 1^{re} éd., Leipzig, Weidmann, 1774, p. 213.

2. « Poème lyrique de plusieurs strophes, destiné à être chanté, et associé à une mélodie répétée à chaque strophe, qui a la caractéristique de pouvoir être chantée par quiconque possède une voix saine et point trop indocile, quelle que soit sa formation artistique. » Heinrich Christoph Koch, « Lied », in *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main, August Hermann der Jüngere, 1802, p. 901-902.

3. « Un type de poésie lyrique dont le caractère repose sur l'expression d'un unique sentiment, qui émeut doucement l'âme. Le sentiment éprouvé subjectivement est objectivé dans la forme esthétique. » Gustav Schilling, *Universal-Lexikon der Tonkunst*, t. 4, Stuttgart, Franz Heinrich Köhler, 1837, p. 383.

du XVIII^e au XIX^e siècle, l'irruption de deux courants poétiques nouveaux : un courant populaire initié par Herder, avec sa moisson de chants issus de toutes les contrées d'Europe, par lequel va faire son entrée dans le répertoire le populaire, ou *volkstümlich*; un courant narratif inédit, souvent lié au premier par ses sources (pseudo)-traditionnelles, étranger à la tradition de l'épopée gréco-romaine et qui jaillit d'abord dans la lyrique d'Ossian-Macpherson. Le confluent de ces deux courants, populaire et narratif, en poésie brève, s'est unifié dans ce que les contemporains ont appelé ballade. Il n'y a aucun hasard à ce que le novateur *Roi des aulnes*, l'un des premiers lieder romantiques, en soit une. Apparaît encore une différence d'écriture musicale : l'*eigentliche Lied* est strophique. Mais c'est le recours à la technique dite de composition continue ou *Durchkomponieren*, utilisée ici avec une habileté subtile, qui a permis aux deux premiers chefs-d'œuvre vocaux de Schubert de voir le jour. Si le strophisme n'en disparaît pas jusqu'au bout, il est pris dans un tissage thématique et harmonique qui le déborde et le recompose. Or avant *Erlkönig*, à partir de 1802, divers théoriciens et compositeurs ne cessent de vouloir singulariser la ballade chantée par son écriture *durchkomponiert*. Distinguer les deux genres jumeaux est une de leurs constantes préoccupations au moins à partir du début du nouveau siècle.

C'est donc une question générique qui a surgi ensuite : qu'est-ce qu'une ballade au regard d'un lied? Pourquoi cette frénésie de distinction entre eux? Précisons d'emblée que notre objet est la ballade-lied, pour voix et piano, et non la ballade d'opéra, dont la trajectoire est différente quoique non étrangère. Au plus proche du lied, au sens le plus restreint, une ballade, en musique, est donc un poème narratif chanté. Dans la narration réside son seul critère pérenne de distinction. Toutefois dans le monde littéraire allemand les difficultés sont dès l'abord immenses pour déterminer ce qui y tient de l'épique (le narratif), du dramatique (le théâtre) et du lyrique (la poésie). Friedrich Hegel entre autres s'y attaque sans trancher le débat. Vient ensuite la difficulté de ses contenus possibles, insoluble à nouveau. Les références fantastiques, surnaturelles, historiques, héroïques ou populaires s'y croisent. Un élément reste : l'emprise des ballades dans le répertoire poétique déborde très largement la place de l'*eigentliche Lied*; de même dans le répertoire musical. Retracer ces questions a constitué une part importante de notre travail.

De là enfin une troisième question, que nous avons voulu mettre à l'épreuve dans notre recherche : ne serait-ce pas en bonne partie dans cet intervalle d'avec la norme du lied dit pur que naît le lied romantique? Car ce n'est pas un pas de côté que la vogue des ballades chantées impose au *Lied*⁴ issu du XVIII^e siècle, mais bien un changement de trajectoire. Comprises comme un apport, les thématiques littéraires et formes musicales nouvelles pratiquées dans ce genre pouvaient élargir de façon spectaculaire l'univers du *Lied* à l'aube du romantisme.

4. Sur les raisons des différentes graphies du terme dans cette recherche, voir notre Avertissement.

LA *GOETHEZEIT* ET SES COMPOSITEURS DE BALLADES

Il ne fut pas facile de délimiter une période et le corpus musical qui s’y déploie pour y circonscrire notre réflexion, avec tout ce que cela comporte d’arbitraire. L’expression « ballade de la *Goethezeit* » de notre titre est d’ailleurs à comprendre comme renvoyant à la ballade pratiquée à l’époque de la *Goethezeit*, sous toutes ses formes. Il ne faut pas y percevoir de volonté de circonscrire un répertoire « légitime » au sein de la période⁵.

Deux considérations surtout ont guidé nos choix. Il s’agissait avant tout de rendre compte de la complexité des relations génériques, dans un temps où le répertoire se constitue et peine à se nommer, tant chez les poètes que chez les musiciens. L’objet n’était donc pas de répondre aux questions suivantes : qu’est-ce qu’une ballade chantée ? qui l’a définie ? qui en a produit la norme et le modèle ? mais bien plutôt à celles-ci : qu’a-t-on pu appeler « ballade » en musique ? qui s’est efforcé de la nommer ? à travers quelles évolutions théoriques et stylistiques ? Nulle poursuite d’une *eigentliche Ballade*, donc, mais bien la piste incertaine d’un genre indécis, à la fois fragilisé par son défaut d’ancrage théorique et, pour la même raison, prolifique entre les mains des créateurs. Ensuite, la logique du répertoire imposait de ne jamais dissocier les mises en musique de l’histoire de leurs textes : les spécificités formelles des ballades chantées dépendent directement de leurs formes poétiques diverses. En outre le genre, de littéraire, est devenu vocal par des voies intégrant une histoire de la récitation parlée : il existe une continuité entre la diction poétique des ballades et le chant, qu’il aurait été dommageable de briser. Vouloir isoler l’un de l’autre aurait donc été un non-sens.

Pour ces deux raisons, il est assez vite devenu évident que les bornes *a quo* devaient remonter en amont des ballades poétiques reconnues et nommées comme telles, et en amont des pièces musicales offrant les premières caractéristiques de genre. À s’en tenir aux écrits théoriques, il aurait été possible de choisir la date de 1773, celle de la parution à Hambourg de *Von deutscher Art und Kunst : einige fliegende Blätter (De la manière et de l’art allemands : quelques feuillets épars)*, dans lequel Herder expose une partie de ses options théoriques et se consacre entre autres à un éloge d’Ossian : prémisse d’un basculement de l’esthétique, dont le centre de gravité se déplace de l’Antiquité gréco-romaine vers les racines nationales européennes. Qu’en est-il de la musique ? L’année suivante, une anecdotique *Ballade* sans aucun trait notable de Gottfried August Bürger, l’auteur de *Lenore*, est publiée avec musique dans le *Musenalmanach de Göttingen* : mais ce fait isolé ne constitue guère un précédent littéraire ou musical. En 1774 encore, la première mise en musique de *Lenore* par Christian Gottlob Neefe est à relever. Mais le premier événement à signer l’irruption de nouvelles formes poétiques en Allemagne est

5. Ici l’allemand prête moins à confusion, comme le montre par exemple le titre de l’ouvrage publié par Heinrich Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770-1814*, Regensburg, Gustav Bosse, 1965.

la publication sans précédent des deux volumes de *Volkslieder* par Herder en 1778 et 1779 à Leipzig. Des chants, poèmes ou récits issus de divers pays d'Europe, notamment du Nord et des îles britanniques qu'il collecte, plusieurs sont présentés comme des ballades et vont aussitôt être mis en musique. La même année 1779, la petite ballade *Elvershöb*, traduite du danois par Herder, est ainsi retenue par Seckendorff, dans le premier volume des *Volks- und andere Lieder*; il met en musique d'autres traductions de Herder comme *Edward*, ballade anglaise, dans le second volume publié la même année. On pourrait multiplier ces exemples. Les années 1778-1779 voient un premier rapprochement durable entre littérature et musique, noué autour des figures de Herder, de son ancien disciple dans la collecte de chants populaires, Goethe, et de compositeurs gravitant autour de ce dernier, dominant désormais le monde artistique germanique depuis son fief de Weimar.

Se pose en effet le problème de la place centrale de Goethe dans la création poétique et chantée du temps. Est-ce une influence indirecte? Une mainmise? Une présence normative? Il faut s'interroger. Reste que le poète est incontournable pour tout *Liederkomponist*. Chez lui Loewe va chercher l'approbation de sa version musicale d'*Erlkönig*, en vain car Goethe s'excuse de ne pas posséder de piano; sur lui achoppe Josef von Spaun, l'ami et mentor de Schubert, lorsqu'il lui adresse successivement deux cahiers de lieder sans obtenir de réponse. En Allemagne, cette période de règne esthétique incontesté, couplée à un épanouissement sans précédent de la littérature, est désignée sous le vocable de *Goethezeit*, ou époque de Goethe. C'est Hermann August Korff qui, en 1923, proposa cette notion⁶. *L'Esprit de la Goethezeit, essai d'un développement idéal de l'histoire de la littérature classique et romantique*: cette somme d'histoire des idées se subdivise en quatre volumes couvrant chacun une période, *Sturm und Drang*, classicisme, *Frühromantik* et *Hochromantik*. Par le symbole de la personne de Goethe qui la surplombe, la période qui s'étend de 1770 à 1830 environ cesse d'être scindée entre les courants littéraires successifs qui l'ont occupée, pour devenir envisageable d'un point de vue unitaire. Korff justifie sa démarche: il faut se représenter cette époque comme une période unifiée de l'histoire des idées, dont le développement est lié à un esprit particulier. Dès lors, il ne s'agit plus de renvoyer dos à dos classicisme et romantisme allemands, mais de faire apparaître leurs fondements spirituels communs au sein de la pensée germanique et jusque dans ses contradictions. Que faut-il entendre par « esprit » d'une époque? Une « direction commune d'une formation des idées, issue de conditions historiques particulières »⁷. L'« esprit », c'est le mouvement commun des idées en cours d'élaboration. Malgré ses inévitables limites (les positions de Goethe n'ont pas le même impact dans les années 1770 et plus tard), nous avons choisi de nous appuyer sur cette notion pour sa souplesse, dont se privent les catégories

6. Hermann August Korff, *Geist der Goethezeit, 1: Sturm und Drang*, Leipzig, J. J. Weber, 1923.

7. « *Diese gemeinschaftliche Richtung einer aus bestimmter historischer Lebenssituation heraus geborenen Ideenbildung* ». *Ibid.*, p. 7.

esthétiques traditionnelles qui tendent à segmenter l'histoire. La *Goethezeit* est en effet une période de transitions, une succession de vagues sur le plan des idées et de la création dont chacune est liée aux précédentes. Or le refus du systématisme a marqué notre propre façon d'envisager les bouleversements esthétiques du *Lied* issu du XVIII^e siècle. Appréhender les idées et les formes en tant qu'elles sont en train de s'élaborer, tel est le projet qu'entraverait une périodisation trop empesée. Peut-on encore parler de *Goethezeit* lorsqu'on s'intéresse en particulier au lied? Il nous semble que oui, pour deux raisons. D'abord, les lieder et ballades de Goethe sont souvent la *Prüfstein*, la pierre angulaire des compositeurs : qui ne le met en musique? Ses ballades en particulier, catégorisées comme telles par-lui même, font partie du corpus originel des musiciens. Ensuite et surtout, l'avis du poète fait usuellement autorité en matière de composition musicale des lieder. Autrement dit, l'esthétique de la *Goethezeit* est dans une mesure considérable celle de Goethe lui-même, jusqu'à Schubert⁸. Ses proches collaborateurs, Reichardt ou Zelter, se conforment sans peine à une vision esthétique centrée sur le poème. Schubert ne peut composer sans s'exposer à dévier des critères posés par le poète. Le cas de Loewe est différent, dans la mesure où sa carrière de compositeur se prolonge longtemps après Goethe.

Ce dernier s'éteint le 22 mars 1832 à Weimar; son ami et disciple Zelter, fondateur de la *Singakademie* et éminent *Liederkomponist*, le 15 mai qui suit. La jeune génération rend alors hommage au maître par la plume de Loewe avec trois de ses ballades, *Hochzeitlied* (*Chant de Noces*), *Der Zauberlehrling* (*L'Apprenti Sorcier*) et *Die wandelnde Glocke* (*La Cloche qui marche*) op. 20. Friedrich von Schiller, l'autre grand auteur de ballades de la même génération, est disparu en 1805; Schubert est mort depuis quatre ans. Dans la lyrique des compositeurs, de nouveaux poètes ont commencé de se substituer aux anciens, comme Heinrich Heine (1797-1856), ou Ludwig Uhland (1787-1862) pour les ballades. 1828? 1832? Au-delà? La question du terme *ad quem* est délicate : une fois le processus en route, la ballade ne cesse de se développer chez Schumann, chez Brahms, devient transfuge instrumentale chez Chopin, renforce sa présence à l'opéra chez Berlioz et Wagner... Carl Loewe compose sa dernière ballade pour voix et piano en 1860. Cependant, malgré l'arbitraire d'une coupure brutale, nous avons choisi de nous en tenir à la fin de la vie de Goethe, fidèle à la notion de *Goethezeit*, et consciente de l'aboutissement que représente déjà l'œuvre de Schubert dans la perspective qui est la nôtre. L'œuvre de Loewe fixe très tôt les catégories d'abord instables de ballade et de lied, et représente ainsi une autre forme de dénouement. Ce sont donc avec les trois ballades op. 20 de Loewe mentionnées ci-dessus que se clôt le temps de notre recherche.

Au sein de cette période, le corpus est d'abord littéraire. Car la ballade, qui n'a que peu de consistance (théorique) en littérature, n'en a aucune en musique avant le tout début du XIX^e

8. Voir H. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied...*, op. cit., p. 17.

siècle. Ce sont leurs auteurs qui, les premiers, nomment et désignent les ballades. Leur repérage posait cependant problème : le genre n'a jamais fait l'objet d'un consensus. On connaît des archétypes certains de ballades – *Lenore*, *Erlkönig* – mais ils ne définissent en rien des limites génériques. La seconde difficulté vient de la conjonction de la forme littéraire et de la musique. D'une part les ballades sont toujours des récits ; d'autre part, si les premières ballades sont mises en musique sous forme strophique, bien vite l'écriture *durchkomponiert* s'y impose. Comment classer dès lors, par exemple, un passage narratif des poèmes d'Ossian-Macpherson, mis en musique à la façon d'une ballade ? Est-il une ballade ? Vouloir retrancher certaines pièces aurait équivalu à retomber dans le leurre de l'*eigentliche Ballade* ; sans compter les égarements auxquels cela a pu parfois mener (Philipp Spitta excluant *Erlkönig* de Schubert du corpus des ballades en raison de sa forme musicale)⁹. Nous avons pris le parti de conserver une approche large du répertoire, centrée sur une perception du genre qui évolue à chaque moment de la période, et non sur les théorisations ultérieures : la parole des auteurs et des musiciens sur leurs œuvres a primé. Lorsque celle-ci était absente, nous nous sommes appuyée sur la dimension narrative, le choix des thématiques sur le plan littéraire, aucun auteur n'étant exclu *a priori* si l'un ou l'autre de ses poèmes avait trouvé musique. Sur le plan musical, à la fin de la période, nous avons pris le risque d'examiner au prisme de l'écriture de ballade plusieurs pièces de Schubert dont le texte n'était pas celui d'une ballade, mais dont l'esthétique était tributaire de son style : ainsi de *Im Walde D. 834*. Car c'est souvent dans cette inconfortable zone grise que se joue à notre sens le devenir du lied romantique. La somme de Brigitte Massin¹⁰ nous a été d'une aide précieuse dans ce domaine. Enfin la sphère géographique est celle de la langue allemande, incluant les régions du nord-est de l'Allemagne comme l'Empire d'Autriche. En revanche, bien que des ballades aient pu y être publiées par des compositeurs, sinon allemands, du moins souvent germanophones, le Danemark comme la province de Bohême n'ont pas été retenues dans notre corpus, pour des raisons de cohérence linguistique et culturelle. Friedrich Kunzen (1761-1817), Allemand installé à Copenhague, Georg Gerson (1790-1825), Danois, Václav Tomášek (1774-1850), Tchèque, seront ainsi très brièvement évoqués. Car la ballade comme genre spécifique se développe surtout au sein de deux générations de compositeurs : celle des musiciens de la Seconde École de Berlin, Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), Karl Friedrich Zelter (1758-1832), Karl Siegmund von Seckendorff (1744-1785) à Weimar, et au Sud l'indépendant Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802) ; celle ensuite de Franz Schubert (1797-1828) et Carl Loewe (1796-1869).

9. Philipp Spitta, « Ballade », in *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin, Gebrüder Paetel, 1894, p. 403-461, ici p. 427-428.

10. Brigitte Massin, *Franz Schubert*, Paris, Fayard, 1993.

LA BALLADE, ATELIER DU LIED

Nous envisageons la ballade de la *Goethezeit* comme un atelier pour le lied romantique en devenir. La notion d'atelier renvoie à un savoir-faire d'artisan, à une pratique créatrice qui passe par les mains, par le modelage d'un matériau. Elle suggère l'épreuve d'une technique ni cérébrale et abstraite, ni mécanique et uniforme, mais empirique et évolutive. Nous émettons l'hypothèse que l'exercice de la ballade, avec son matériau poétique et musical protéiforme, bien moins normé que le lied, tient un grand rôle dans cet artisanat du lied romantique.

Dans le *Lied* de la période, les grands créateurs ne sont pas les grands théoriciens. Autrement dit, ballade et lied romantique naissent d'une pratique souvent décorrélée de la théorie. Il y a des centaines de kilomètres entre Berlin où théorisent et composent les musiciens de la Seconde École de lied, Reichardt et Zelter, sous la houlette intellectuelle de Goethe, et Stuttgart où le Souabe Zumsteeg compose ses grandes et petites ballades, largement diffusées par son éditeur Breitkopf à Leipzig. À la génération suivante, il y en a autant entre Berlin et le collège de Vienne où Schubert lit Zumsteeg avec passion et ébauche en même temps ce qui deviendra le lied romantique. Carl Loewe, qui arpentera la sphère germanique et se produira en récital à Berlin comme à Vienne et ailleurs, est né à Löbejün dans l'électorat de Saxe et a été formé non loin de là, à Halle an der Saale, avant de s'établir à Stettin en Poméranie. Lui non plus ne vient pas du monde des *Liederkomponisten* berlinois.

Artisans, ces compositeurs de ballades s'emparent d'un matériau neuf, peu normé et ductile. Contrairement au *Lied*, la ballade est toute récente : elle vient de gagner l'Europe continentale via les *Volkslieder* de Herder, depuis les îles britanniques où l'un de ses germes avait traversé les siècles sous le nom de *ballad*. Ce sont les Allemands après les Anglais (on pense aux *Lyrical Ballads* de William Wordsworth et Samuel Coleridge en 1798) qui communiquent sa fièvre à toute l'Europe. Neuve donc, elle ne subit pas les normes attachées à des genres poétiques et musicaux du XVIII^e tels que l'ode, l'hymne ou l'épigramme. Au contraire, les efforts réitérés pour l'intégrer à une classification des genres se heurtent à sa résistance aux tentatives de définition, sur le double terrain des lettres et de la musique, de Goethe à la fin de son siècle. Non codifiée, décrite plutôt *a posteriori* avec le fréquent décalage de la théorie sur la pratique, elle se révèle enfin souple. Cette souplesse se vérifie sur le plan littéraire dans sa versification, dans ses sujets, dans ses proportions, dans son appartenance générique qui met à mal la tripartition des genres. Sur le plan musical, elle se constate dans sa forme, dans ses modèles mélodiques et pianistiques, dans ses références sans révérence aux grands genres vocaux alors pratiqués.

Pour ces motifs, elle se révèle un extraordinaire terrain d'expérimentation pour la lyrique musicale en effervescence. C'est là, dans cet espace poético-musical protéiforme, que Schubert passe une grande partie de ses premières années de créateur. Il met en musique de nombreuses ballades, souvent de longues pages rhapsodiques à sections juxtaposées donnant parfois lieu à

plus de vingt minutes de chant accompagné, comme *Der Taucher* D. 77 puis D. 111 de 1813-1815. Mais les ballades ne sont pas l'égarément des jeunes années ; il y revient jusqu'à la fin de sa vie, dans une oscillation sans dénouement entre deux genres. L'univers poétique de la ballade, offrant au musicien la double difficulté de la narration et de la longueur, devient le creuset où se forme et s'assouplit un type de récitation chantée inédit, qui emprunte à l'arioso, au récitatif, à la déclamation, et qui ne peut être démêlé de celui du lied chez Schubert. C'est chez Loewe que se figera le genre, avec la constitution d'un répertoire aussi fourni que nettement délimité. Notre recherche souhaite donc contribuer à éclairer le devenir du *Kunstlied* à travers le prisme d'un de ses lieux privilégiés d'élaboration. Avec la ballade, étrange hybride de récit sans conteur identifiable, de drame sans scène et de musique, les dimensions du traditionnel *Lied* germanique s'élargissent ; mieux, elle fait d'entrée de jeu éclater l'unité émotionnelle du jeune *Kunstlied*. Nous nous sommes attachée à retracer ce parcours imprévisible et les questions qu'il soulève, pour mieux comprendre, non pas l'objet abouti que serait « le lied romantique », mais plutôt le passionnant travail de création artistique, le progressif modelage d'un objet musical, entre-deux des genres et par là lieu de refonte des genres. C'est notre horizon de réflexion.

UNE POÉTIQUE DE LA BALLADE ?

Vient à présent le contenu de notre recherche. La ballade se voit-elle peu à peu définir par des règles musicales ? Autrement dit, existe-t-il dans la période une matière théorique suffisante pour formuler une poétique de la ballade chantée ? Cette recherche réalisée, nous répondrons que non. Du moins si l'on s'en tient au sens littéraire, voire philosophique et esthétique de la poétique. Dans ce sens, elle est d'abord l'ensemble des règles pratiques qui régissent la versification et la composition de la poésie. La poésie, selon les parties conservées de *La Poétique* d'Aristote, recouvre surtout la tragédie. La poétique s'occupe donc d'histoire, d'intrigue, d'action : et c'est la raison pour laquelle on la retrouve, en musique, surtout à l'opéra. Certes la ballade est un récit, et ainsi la première forme d'une poétique aurait pu être littéraire. Mais tous les projets régulateurs ont achoppé sur sa volatilité générique. En lui associant le mythe de l'*Ur-Ei*, l'œuf originel des genres littéraires, Goethe semble en effet avoir barré la route à toute résolution normative : la ballade viendrait d'*avant* la partition des genres. Préexistant à leur histoire, elle ne pourrait donc être soumise à leurs normes. Ce sont bien plutôt eux qui découleraient de la poésie originelle dont elle serait une survivance. L'archaïsme est ainsi au cœur de sa fiction.

Par extension, la poétique désigne encore les règles du faire créateur dans d'autres domaines, dont la musique. Ici la définition se rapproche déjà de ce que l'on découvre dans l'étude de la ballade. Poétique du récit, poétique du drame en musique sont deux des jalons de notre

travail : plusieurs innovations de langage, de forme, de conception mélodique ou pianistique, ensuite intégrées au vocabulaire musical romantique, trouvent leur origine dans l'absorption des impératifs littéraires par la matière musicale. La confrontation à ces deux pôles a des répercussions techniques qui peuvent contribuer à dégager, non pas un système poétique complet, mais des éléments pour une poétique de la ballade.

Cependant la perspective peut encore s'élargir. Car la poétique nomme aussi l'acte de création d'une œuvre d'art : *poiësis*, ou le faire, la création, la fabrication. Dans cet art, on retrouve les métaphores de l'artisanat et de l'atelier. C'est bien à une élaboration progressive que l'on assiste entre 1779 et 1832. C'est aussi à partir de ce sens que nous réfléchissons : terrain de confrontation de plusieurs formes et genres littéraires et musicaux, condensée dans un format réduit à la voix et au piano, la ballade a été le lieu où s'est forgée une écriture musicale spécifique. Équarrie, taillée, polie, tirée de la gangue d'un matériau verbal et sonore bigarré, elle s'élabore à tâtons, et va cependant vers une cohérence interne croissante, aboutie dans l'œuvre de Loewe et dans certaines pièces de Schubert. Mais de surcroît les essais, les repentirs livrent un matériau musical imprévu. Parfois croisé avec la ballade, il est à son tour ré-agencé et réemployé dans ce qui devient le lied romantique : d'où l'atelier. Ébaucher, former des ballades hors de toute norme préexistante, ce fut aussi dégager du matériel pour le lied. Plusieurs des grands enjeux du romantisme naissant s'y nouent : la question de la narration musicale bien sûr, l'évolution du drame, mais aussi la pratique orale des interprètes, récitants et chanteurs et les passerelles entre musique de salon et scène lyrique, entre domaine vocal et domaine instrumental. Sous cet angle, la notion d'une poétique empirique, c'est-à-dire d'un *faire*, de la ballade de la *Goethezeit* prend tout son sens. Notre quête d'une poétique ne sera donc pas la recherche d'une structure abstraite de la ballade, qui pourrait hypothétiquement être déduite des œuvres, mais l'attention à un modelage progressif, toujours soumis aux aléas de l'artisanat musical.

QUATRE COUPLES D'ANTITHÈSES

Notre méthode repose d'abord sur le refus d'isoler poésie ou musique. « *Immer singen!* », « toujours chanter! » intime un vers du poème *An Lina*, présenté comme un condensé de l'esthétique de Goethe : pour son temps, tout lied est un chant, même fictionnel, même sur papier. Nous avons donc tenté de ne jamais opposer forme poétique et forme musicale, logique, questions poétiques et questions musicales. Pourquoi? Nous l'avons évoqué : l'écriture musicale des ballades est modelée en grande partie par des évolutions d'ordre littéraire. En raison de cette pression littéraire nouvelle qui s'exerce sur la création vocale, cœur de l'invention du romantisme, il fallait penser ensemble poésie et musique : de là le choix de revenir aux premières ballades traduites ou écrites avant d'être composées. De là le souci de conserver leur flexibilité –

voire leurs incohérences – aux cadres génériques observés, souci essentiel, nous l’avons dit, dans la définition du corpus. Une part importante de notre travail est ainsi consacrée à la manière dont les aspects littéraires infléchissent la composition.

En conséquence, une interrogation oriente notre méthode : comment dégager des repères dans un espace générique encore dépourvu de normes, ou aux normes instables, et de plus sans interrompre l’aller-retour permanent entre texte et musique ? Nous avons choisi de structurer l’univers de la ballade de la *Goethezeit* autour de quatre couples de notions antithétiques. Ces outils permettent de rendre visibles les lignes de tension travaillant le territoire éminemment instable que sont le *Lied* de la fin du XVIII^e siècle et le premier lied romantique. Ces couples d’oppositions se recoupent parfois. Certains sont en sommeil à certaines périodes puis resurgissent. La mise en tension de ces réalités ne vise pas à refléter, sinon très ponctuellement, une quelconque chronologie historique. Ces mouvements en effet se développent en parallèle et s’influencent ou s’infléchissent mutuellement. Ils parcourent donc l’ensemble de notre recherche sans jamais être circonscrits à un chapitre. Les nommer constitue une tentative pour mettre en lumière leurs liens multiples, et à travers eux le champ de forces dans lequel est prise la ballade de la période.

Le premier de ces duos est peut-être le plus évident : le style *simple* et le style *raffiné*, qu’on peut aussi lier au *populaire* et au *savant*. De l’imitation d’un *Volklied*, d’une *Volksballade* idéalisés naît une écriture poétique inédite en littérature savante, en rupture avec le XVIII^e siècle. En musique le jeu d’aller-retour de l’un à l’autre n’est jamais achevé, jusque chez Brahms. En effet le cœur du genre dépend en grande partie de ce lien au populaire : n’est pas une ballade une pièce qui en est tout à fait déliée. L’élévation éventuelle de la chanson au *Kunstlied* ou à la *Kunstballade* ne présuppose pas la perte de ce lien. Mais la seconde évolue comme un genre musicalement plus complexe que ce qui reste le lied de référence. De ce fait, la ballade étire et travaille très tôt les marges du *Lied*.

Cette complexité formelle mène à un deuxième antagonisme : la forme *rhapsodique* et la forme *structurée*. Ce couple est convoqué dès les premières définitions voulant distinguer « lied » de « ballade ». Mais nous choisissons volontairement des termes plus larges que les notions de *strophique* et de *durchkomponiert* en général invoquées par les théoriciens, qui ne recouvrent par le même partage. En effet, comme l’a montré Walter Wiora, cette alternative binaire ne rend pas compte d’une grande partie du répertoire¹¹. La ligne de partage pourrait passer avec plus de pertinence entre deux types de *durchkomponiert* : une mise en musique linéaire au fil du texte, et une mise en musique englobante, façonnée (« *gestaltet* »). Comme le *durchkomponiert* englobant, la forme strophique est une structure, par opposition à la juxtaposition de moments qui caractérise le *durchkomponiert* rhapsodique. Quoi qu’il en soit, c’est un problème technique

11. Walter Wiora, *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*, Wolfenbüttel, Mösel, 1971, p. 53.

spécifique que pose la ballade aux compositeurs. En Allemagne, la tension existante entre le rhapsodique et l'obsession de la cohérence musicale s'amplifie au cours du XIX^e siècle¹². Or initialement, la ballade chantée, dominée par un impératif narratif ou dramatique textuel, c'est-à-dire extra-musical, semble être un lieu où l'on peut oublier cette cohérence : jusqu'où ?

Cette friction formelle est aussi intimement liée à autre tension interne au sein des ballades : la coexistence mentionnée du *récit* et du *drame*, selon deux grandes catégories de la théorie littéraire. Récit et drame sont les deux pôles d'un autre champ de force qui structure cet univers poético-musical. D'une part, la forme *durchkomponiert* est dès l'origine le lieu de déploiement d'une histoire, déploiement entravé dans la forme strophique – où il se réfugie dans l'inventivité vocale de l'interprète. D'autre part, le chant narratif ou dramatique (à personnages) interprété devant un auditoire crée *de facto* un contexte de scène, de théâtre. Cela a des répercussions techniques précises : le développement du piano dans un rôle de dramatisation ; le recours à des ruptures harmoniques au fort pouvoir narratif, à rebours de l'unité harmonique dialectique qui caractérisait le classicisme musical, et par là l'affaiblissement du langage classique ; l'enrichissement de la vocalité en raison de l'intériorisation du drame, quand une voix doit désormais incarner plusieurs personnages. En conséquence du développement musical ample qu'offrent beaucoup de ballades, les possibilités expressives croissent.

Forme rhapsodique ou structurée mais toujours longue, intégration musicale du récit et du drame : ces extrêmes qui animent la ballade ont pour conséquence directe de mettre en péril l'*eigentliche Lied*. C'est l'enjeu de la dernière antithèse, celle du style de lied et du style de ballade, ou du *liedhaft* et du *balladeske*. Ces deux notions sont très délicates car différemment investies par les compositeurs et les théoriciens. *A posteriori*, tout paraît simple : la ballade sera définie d'après ses spécimens les plus éloignés du lied, ce qu'illustre à la perfection, par exemple, *L'Apprenti Sorcier* de Carl Loewe. Mais l'apparition d'une conception normative est en fait ultérieure. Des années 1780 à 1830, style de lied et style de ballade sont des présupposés esthétiques qui, s'ils sont forts, restent soumis à d'importantes variations. En filigrane pourtant transparaît déjà la distinction entre lied subjectif, expression intime du *ich* qui s'exprime dans l'espace intérieur, et ballade objective et dramatique, qui se déploie dans un décor musical extériorisé encore qu'immatériel. Cette ultime distinction, formant le cœur de la réflexion générique, est liée à la notion essentielle de *Stimmung* associée à la ballade : le postulat d'un ton propre à cette dernière se développe au cours de la période. Ce dernier couple de termes sous-tend tout notre travail à travers plusieurs approches : confrontation aux partitions, attention aux écrits théoriques quand il en existe, bien sûr, mais aussi analyse de la terminologie et observation des pratiques orales via les sources de presse, les biographies ou les correspondances. Tout au

12. Voir Marc Rigaudière, *La Théorie musicale germanique du XIX^e siècle et l'idée de cohérence*, Paris, Société française de musicologie, 2009.

plus observera-t-on que le mouvement de définition se précipite, avant de commencer à se fixer dans la dernière décennie de la période.

ITINÉRAIRE

Avant toute étude de la ballade, deux difficultés préalables propres à notre sujet devaient être levées. Ces deux aspects, qui englobent et débordent l'époque envisagée, étaient trop riches pour être abordés au sein d'une introduction. C'est pourquoi notre travail débute par des prolégomènes (au simple sens de préliminaires théoriques à la réflexion), en deux chapitres transverses, l'un historiographique, l'autre lexicographique. L'historiographie de la ballade littéraire et musicale a été abondamment alimentée, et nous n'arrivons pas en terrain vierge ; il convenait de la développer pour mieux s'y inscrire. Nombre des références, musicologiques notamment, n'ont pas été traduites de l'allemand vers le français. La barrière de la langue explique en partie la relative étroitesse des sources traduites et l'aspect partiel de la connaissance du sujet en France. S'ajoute à cela la dissymétrie entre les significations de « *Lied* » en langue allemande et de « *lied* » en français : première difficulté à lever (chapitre 1). Une autre difficulté préalable se présente, celle de la multiplicité du vocabulaire générique associé aux ballades dès 1780. En second lieu, nous examinons donc l'élaboration du lexique qui accompagne la formation du répertoire, à partir de quinze encyclopédies et dictionnaires de la période. Nous y analysons les convergences, points de rencontre et confusions entre les termes *Romanze*, *Ballade*, *Lied*, *Gesang*, *Gedicht* et *Legende* de 1780 aux années 1830 (chapitre 2).

Une fois ce cadre théorique posé, nous abordons de son point de départ la formation progressive de l'espace poético-musical inédit qu'est la ballade de la *Goethezeit* : c'est notre première partie. Pour jalonner un univers esthétique en pleine métamorphose, il fallait d'abord proposer un tableau historique, aux alentours de 1780, de l'Allemagne poétique et musicale, contexte de naissance de la ballade (chapitre 3). Parce que la poésie de *lied* est un genre ancré dans l'oralité, aspect souvent oublié, il fallait ensuite retracer les pratiques de récitation et de déclamation poétique, pour y percevoir l'apparition – encore problématique – d'une musique vocale et instrumentale associée aux nouveaux types de poésie (chapitre 4). Enfin, dans un contexte de progressif ajustement du répertoire, nous étudions les filiations entre les pratiques d'écriture de Zumstegg, de Schubert et de Loewe, en mettant à l'épreuve la pertinence de la notion de modèle associée au premier d'entre eux (chapitre 5).

La seconde partie s'attache à la mise à l'épreuve musicale des stratégies littéraires propres aux ballades. Centrée sur l'analyse du répertoire, elle explore la manière dont les nouvelles pratiques poétiques contribuent à déterminer les compositions musicales. La ballade chantée fait appel aux stratégies du récit et du drame qui opèrent un élargissement du *Lied* ; à partir

de cet élargissement, la ballade va jusqu'à diluer son identité propre pour irriguer à son tour de nouvelles formes vocales et poétiques. Le récit, d'abord, a une incidence sur la conception musicale sous divers aspects : la présence fictive du conteur qui affecte l'écriture et la performance, les spécificités de l'interprétation vocale notamment féminine, ou encore les structures musicales conçues pour traduire le récit (chapitre 6). Le drame, ensuite, influe sur l'écriture. Liée à l'origine aux univers du *singspiel* et du mélodrame, la ballade non scénique peut aussi fonctionner en partie comme un opéra miniature, privé de toute dimension visuelle mais qui s'enrichit peu à peu d'une dramaturgie interne (chapitre 7). Le malaise générique ainsi inhérent à nombre de ballades, chez Schubert en particulier, va donc avec un espace de création prolifique. Tirillée entre ces extrêmes et soumise à l'évolution de l'écriture poétique, avec notamment l'essor musical de la poésie de paysage, la ballade s'érode et se désagrège dans différentes directions, irriguant le lied romantique (chapitre 8) : elle y mérite pleinement son qualificatif d'atelier pour ce dernier.

PROLÉGOMÈNES

Chapitre 1

Parcours historiographique

1.1 Définitions

1.1.1 BALLAD, BALLADE, BALLADE : LE MOT ET SES SIGNIFICATIONS JUSQU'AU XVIII^E SIÈCLE

La théorie tant littéraire que musicale s'est heurtée dès les années 1770 à l'impossibilité d'une définition unique de la ballade allemande. En amont, le terme de « ballade » renvoie déjà à trois phénomènes différents, qu'il importe de distinguer d'emblée, car deux d'entre eux seront laissés hors du champ de la réflexion présente. Il désigne une chanson populaire narrative européenne et principalement anglaise, une forme poétique et musicale fixe dans la France des XIII^e-XV^e siècles, et le genre allemand moderne dont il sera question ici.

La ballade traditionnelle

L'étymologie de « ballade » renvoie au latin « *ballare* », « danser ». Le genre puise ses origines dans des chansons populaires¹ à danser du Moyen-Âge roman puis gothique, à plusieurs couplets, chacun d'entre eux souvent conclu par un refrain. Pratiquées dans toute l'Europe, elles ne répondent pas au même nom selon les territoires. En Allemagne, ce sont les *Tanzlieder* avec leur refrain, le *Kehrreim*; en France, les caroles, en vogue du milieu du XII^e au milieu du XIV^e siècle. C'est en Angleterre qu'on les appelle *ballads*. Le plus souvent, elles sont interprétées par des chanteurs solistes. Liées au départ à la danse, elles se développent à travers l'Europe comme un genre poétique, épique et narratif. Les sources thématiques sont d'une grande

1. Ne pouvant pas entrer dans des considérations fines, qui dépasseraient les limites de ce bref parcours, nous proposons d'identifier ici comme synonymes « populaire » et « traditionnel ».

variété, et leur transmission orale favorise la multiplication des variantes d'un même récit. Par exemple, la proximité entre la ballade danoise *La Fille du roi des aulnes* et la *gwerz* (complainte) bretonne *Le Comte Nann*², est relevée par Théodore Hersart de La Villemarqué (1815-1895) lorsqu'il publie cette dernière dans le *Barzaz Breiz* en 1839³.

C'est à l'Angleterre qu'on doit la perpétuation du nom de ballade pour désigner la chanson narrative populaire. Au XIV^e siècle, la *ballad* anglaise s'éloigne du *Tanzlied* et de la carole pour désigner une chanson narrative. William J. Entwistle en a proposé une définition dans un ouvrage consacré à l'*European Balladry* (1939), tout en relevant la difficulté à décrire en détail le genre : « il n'est pas d'autre choix que d'employer le terme "*ballad*"⁴, au sens le plus large, pour désigner tout court poème narratif traditionnel, chanté avec ou sans accompagnement musical ou dansé, dans des assemblées populaires. »⁵ Ce type de chanson connaît dans le pays une vitalité qui sera continue jusqu'à l'époque contemporaine. Des *ballads* traditionnelles sont transmises et mises en musique jusqu'au XX^e siècle : la *Ballad of Green Broom* harmonisée pour chœur a cappella par Benjamin Britten en est un exemple parmi cent⁶. Elle est en outre un exemple de la tonalité souvent comique de ces chansons – tonalité qui se fera plus rare dans la ballade savante allemande. Cousin de l'opéra-comique français, le divertissement théâtral du *ballad opera*, éphémère mais florissant dans le premier quart du XVIII^e siècle, fera abondamment usage de ces mélodies à côté d'autres airs et de dialogues parlés.

En Allemagne, le terme le plus proche de la *ballad* anglaise serait, d'après Entwistle, celui de *Weise*, (proche du danois *wise*), qui désigne à la fois les textes et les mélodies des ballades allemandes⁷. De façon significative, l'invention d'un nouveau genre poétique et musical en Allemagne au XVIII^e siècle ira de pair avec l'importation du nom de « ballade ». C'est pourquoi l'on peut considérer que la ballade allemande naît à cette période. Le modèle des ballades anglo-saxonnes, surtout écossaises, est tout à fait déterminant dans l'éveil de l'Allemagne à la littérature populaire avec Johann Gottfried Herder (1744-1803) et Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Il ne sera toutefois question de ces pièces dans notre travail qu'à travers la perception qu'en ont les poètes et compositeurs germaniques.

2. Voir « Ballade », in Eugène de Montalembert et Claude Abromont (éd.), *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010, p. 67.

3. Théodore Hersart de La Villemarqué, *Barzaz-Breiz*, Paris, Charpentier, 1839.

4. La recherche anglo-saxonne différencie orthographiquement la *ballad* populaire ou allemande de la *ballade* française médiévale. Voir Sydney Northcote, *The Ballad in Music*, London, Oxford University Press, 1942.

5. « *There is no option but to employ the word 'ballad' in the widest sense as meaning every short traditional narrative poem sung, with or without accompaniment or dance, in assemblies of the people.* » William J. Entwistle, *European Balladry*, Oxford, Clarendon Press, 1939, p. 16-17.

6. Benjamin Britten, *Five Flower Songs*, « Ballad of Green Broom », op. 47, 1950.

7. W. J. Entwistle, *European Balladry*, *op. cit.*, p. 19.

La ballade gothique française

L'origine étymologique de la ballade française est le provençal « *ballada* ». Musique et poésie sont aussi réunies dans cette forme fixe, à son apogée aux XIV^e et XV^e siècles. Après une évolution progressive à partir d'autres types de poésie chantée, la forme en est établie, semble-t-il, par Philippe de Vitry (1291-1361) dans les *Règles de la seconde Rhétorique*. Sœur mais non jumelle du rondeau et du virelai, proche du chant royal, elle trouve son épanouissement polyphonique chez Guillaume de Machaut (ca. 1300-1377), ou plus tard, sous sa forme littéraire, chez François Villon (1431-1463). Son unité est la strophe; chaque strophe est conclue par un refrain d'un seul vers, repris tout au long du poème. Elle peut s'achever sur un envoi de quatre vers, qui fait entendre le refrain des strophes précédentes. Sa musique est de forme AAB, la première section reprise avec modification sous la forme d'un *ouvert* et d'un *clos* : A *ouvert*, A *clos*, B. Cette forme n'a aucune interférence avec la ballade allemande des XVIII^e et XIX^e siècles.

La Kunstballade germanique

La *Kunstballade*, ou ballade savante, se déploie à partir du dernier tiers du XVIII^e siècle, avec comme modèle avéré les ballades anglaises déjà mentionnées, mais aussi les poèmes d'Ossian. De là, elle puise peu à peu dans les sources populaires européennes et allemandes mêmes. Née de l'aspiration à un retour à l'authentique par le populaire sous l'influence de Herder, elle n'en est pas moins un genre écrit. Les pièces traditionnelles ne jouent que comme références ou modèles. Si l'unité poético-musicale de la ballade populaire est un fait invariable, poésie et mise en musique se distinguent au contraire dans le genre savant allemand. La musique, mélodie et accompagnement, y occupe une place seconde : la ballade poétique pratiquée à la fin du XVIII^e siècle a été souvent envisagée comme un objet littéraire autonome.

Plusieurs couples de polarité se dessinent déjà : poème et musique; oralité et écriture; art traditionnel et art savant. La ballade telle qu'elle émerge dans les trente dernières années du XVIII^e siècle est faite de matériaux qu'elle tient en tension, sans qu'il soit toujours possible de les séparer.

1.1.2 CIRCONSCRIRE UN GENRE POÉTIQUE ?

Et c'est par ce fonds mêlé qui est le sien que la ballade résiste aux tentatives de définition. Le problème se pose déjà aux auteurs allemands dans les premières années d'écriture de ballades par Gottfried August Bürger (1748-1794), Goethe, Friedrich von Schiller (1759-1805), pour ne citer que les plus influents. On aura l'occasion de revenir sur leurs écrits; notons dès à

présent que lorsqu'ils prennent la plume à propos de la ballade – ce qui n'est pas fréquent –, leur attitude n'est pas en règle générale normative mais descriptive. Wolfgang Kayser rappelle à juste titre qu'on ne peut entendre comme des théories construites des remarques plutôt dictées chez Goethe ou Bürger par l'observation des ballades auxquelles leur époque s'intéresse⁸.

Il n'est donc pas étonnant que les études spécifiquement consacrées au genre à partir de la fin du XIX^e et au XX^e siècle, qu'elles soient littéraires ou musicales, s'orientent à leur tour principalement sur cette difficile question : comment circonscrire par rapport aux autres genres, et comment décrire de l'intérieur l'univers multiple de la ballade ?

On voudrait postuler ici que le versant musical et le versant poétique ne sont pas à penser séparément, ce qui serait manquer le caractère propre du genre : de même que le lied, la ballade est musicale, sinon toujours par l'association d'une mélodie, du moins dans l'imaginaire qui la nimbe. Une réflexion que lui consacre Goethe en 1821, sur laquelle on reviendra, le suggère : elle est vécue comme un phénomène oral et vocal qui suppose un auditoire et un chanteur⁹. En sens inverse et de façon corrélée, elle montre cette caractéristique : il est impossible de réfléchir à des catégories musicales sans les penser en relation avec des catégories littéraires préexistantes. Avant qu'apparaissent les questions de forme musicale, strophisme, strophisme varié, et ce nouveau style *durchkomponiert*¹⁰ qui est très tôt perçu comme son apanage¹¹, on ne peut faire l'économie d'une exploration de la façon dont les trois genres littéraires, lyrique, épique et dramatique, s'y manifestent. De là la nécessité de revenir sur la façon dont la recherche littéraire s'est confrontée à la ballade.

1.2 Panorama de la recherche en littérature

À la différence de la musicologie, le domaine littéraire a été largement défriché. Les premières recherches sur la ballade du XVIII^e siècle remontent à l'opuscule de Joseph Goldschmidt, *Die deutsche Ballade*, publié en 1891¹². Au XX^e siècle, la recherche littéraire ne cesse de s'y intéresser. En découle une observation principale : la ballade est avant tout perçue, comme on l'a suggéré, selon son versant textuel et poétique. Pour l'expliquer, il faut tenir compte de son omniprésence dans la littérature de la période : son emblème, le si fameux poème de la *Lore-Ley*, personnage

8. Voir Wolfgang Kayser, *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlin, Junker und Dünhaupt Verlag, 1936, p. 139.

9. Voir Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke*, t. 21 : *Über Kunst und Altertum III-IV*, Stefan Greif et Andrea Ruhig (éd.), Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1998, « Ballade », p. 39-40. Pour l'allemand, les écrits de Goethe sont référencés à partir de l'édition complète : Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke*, Friedmar Apel et al. (éd.), 40 t., Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1985-2013. Le cas échéant, ils apparaissent en note comme suit : DKV, numéro de volume, numéro de page.

10. Nous reviendrons plus loin sur les diverses significations que peut revêtir ce terme. Dans ce contexte, il désigne, *a minima*, une mise en musique au fil du texte.

11. Voir Heinrich Christoph Koch, « Ballade », in *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main, August Hermann der Jüngere, 1802, p. 213.

12. Joseph Goldschmidt, *Die deutsche Ballade*, Hamburg, Druck v. S. Nissensohn, 1891.

inventé par Clemens Brentano (1778-1842) dans son roman *Godwi* (1800-1801), n'a jamais été mis en musique à notre connaissance. Mais il fournit sa matière à la plus célèbre ballade de Heinrich Heine (1797-1856) dont il existe plusieurs versions musicales, parmi lesquelles celles de Franz Liszt et de Clara Schumann. Seconde remarque : dès l'abord, la ballade est considérée d'évidence comme allemande. On ne reviendra pas encore sur le contexte d'émergence d'un type de poésie spécifiquement allemand. Constatons simplement que l'ouvrage de référence, la *Geschichte der deutschen Ballade* de Wolfgang Kayser (1936), intègre également dans son titre l'élément national, à une période où la signification du mot est particulièrement lourde. En conséquence, perçue comme nationale, la ballade est un genre poétique connu de tous car enseigné à l'école. Dans l'excellent résumé théorique et historique proposé par Gottfried Weissert, *Die Ballade* (1980), il est remarquable que des quatre chapitres, le dernier, intitulé « Didactique de la ballade », s'intéresse aux liens du genre avec la formation des enfants allemands. Weissert explique par la place privilégiée de cette poésie à l'école une allégation comme celle de Ignaz Hubs, qui voyait en 1849 dans la ballade le genre poétique préféré des Allemands (préface du recueil *Deutschlands Balladen- und Romanzendichter*)¹³.

Poétique, nationale, éducative : la ballade littéraire est un objet privilégié dans le monde germanique.

1.2.1 L'UNIVERS DE LA BALLADE LITTÉRAIRE

Si la ballade pose des questions génériques, c'est avant tout parce qu'elle n'est pas un genre poétique issu d'une tradition antique, si remaniée ou volontairement malmenée soit-elle. L'ode, l'idylle, l'élégie, l'épigramme et d'autres sont légitimées et délimitées par des modèles antiques. La saveur nouvelle de cette poésie provient du terreau tout autre dont elle naît, d'un phénomène de basculement manifeste à l'échelle européenne, mais très vif en Allemagne : l'irruption dans la poésie du folklore indiscipliné, riche de toutes les variantes formelles, par opposition à la culture gréco-latine cultivée pendant des siècles.

L'effort de la critique porte principalement sur deux éléments, qui se rapportent en dernier lieu à cette même tentative pour circonscrire et extraire la ballade du milieu ambiant, constitué par les diverses traditions poétiques parmi lesquelles elle apparaît et dont elle se nourrit. Elle tend d'abord à déterminer l'appartenance générique de cette nouvelle forme poétique, suivant en cela une tradition lancée par Goethe. Épique, lyrique, dramatique : quelles proportions de chacune des composantes garantissent à la ballade son unique parfum ? En parallèle, elle s'applique à reconnaître des types à l'intérieur de l'univers de la ballade, en fonction notamment des contenus narratifs. La question fait fortement débat. Est-il pertinent de cantonner le genre

13. Gottfried Weissert, *Die Ballade*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1980, p. 123.

à un certain nombre de types de contenus? Ainsi que le souligne Weissert, on risque ce faisant de privilégier une ou plusieurs catégories de ballades, en écartant les œuvres qui n'entrent pas dans la classification retenue¹⁴. La variété des ballades est trop grande pour permettre un seul modèle.

La ballade et les genres littéraires

Dans l'essai de 1783 *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* (*Esquisse d'une théorie et d'une littérature au sujet des beaux-arts*), le théoricien Johann Joachim Eschenburg (1743-1820) donne une définition qui sert de soubassement à une grande partie de la réflexion générique : « La romance [*Romanze*] relève également de ce dernier genre de poésie lyrique : elle est généralement narrative par son contenu et lyrique par son enveloppe formelle. »¹⁵ Le terme de *Romanze* est ici encore interchangeable avec celui de ballade¹⁶. La ligne de partage des genres semble passer au milieu de la poésie de type ballade, qui repose de fait sur deux éléments : un récit ; une forme en vers, parfois strophique, parfois rimée. Weissert dresse un tableau des différentes positions des théoriciens sur cette question. À terme, Eschenburg rattache finalement la ballade au genre épique. En 1896, le poète Carl Spitteler (1845-1924) tranche autrement, de façon empirique : « Posons simplement la question : qui écrit, qui a toujours écrit des ballades? L'histoire de la littérature répond : le poète (*der Lyriker*). J'en conclus que la ballade doit être comptée parmi la poésie lyrique. »¹⁷ Hegel dans le *Cours d'esthétique* conclut à l'identique pour une appartenance lyrique du genre¹⁸. La question n'en reste pas moins ouverte, et il nous faudra y revenir.

Le compositeur n'est certes pas directement confronté à ces questions lorsqu'il met une ballade en musique. Mais il n'est pas de réponse au défi formel que représente un poème parfois extrêmement long – les trente-huit strophes d'*Adelwold und Emma* de Friedrich Bertrand (1787-1830) auquel s'attaque Franz Schubert en 1815 (D. 211) – et présentant un enchaînement de péripéties, qui ne suppose un horizon, qu'il soit celui du théâtre voire de l'opéra (dramatique), ou celui du récit (épique). La conscience des délicates questions que soulève la ballade dans le domaine des genres littéraires permet d'affiner la compréhension musicale des œuvres. Toujours

14. G. Weissert, *Die Ballade*, op. cit., p. 7.

15. « Zu dieser letztern Gattung der lyrischen Poesie ist auch die Romanze zu rechnen, die gemeiniglich ihrem Inhalte nach erzählend, und ihrer Einkleidung nach lyrisch ist. » J. J. Eschenburg, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, 1783, réimpr. Berlin ; Stettin, F. Nicolai, 1789 .

16. Voir G. Weissert, *Die Ballade*, op. cit., p. 2.

17. « Ich frage einfach : Wer schreibt und wer schrieb von jeher Balladen? Die Literaturgeschichte antwortet : Der Lyriker. Daraus ziehe ich den Schluß, dass die Ballade zur lyrischen Poesie gezählt werden muss. » Carl Spitteler, cité dans *ibid.*, p. 5.

18. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, « Die Gattungsunterschiede der Poesie », in *Vorlesungen über die Ästhetik*, t. 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 424 ; mentionné dans G. Weissert, *Die Ballade*, op. cit., p. 5.

le musicien propose une réponse, et ce faisant tire le poème vers un genre, l'éclaire d'un jour propre.

Typologie des ballades ?

À la délimitation des frontières de la ballade s'ajoute dans la recherche littéraire allemande l'étude des types de ballades, dans un répertoire d'une variété extraordinaire, qui fait la part belle au surnaturel sans lui donner l'exclusivité : *Schauerballade* (ballade d'effroi, celle avec laquelle Bürger, en écrivant *Lenore*, inaugure le genre en 1773), *Geisterballade* (ballade de revenants), mais aussi *Heldenballade* (ballade héroïque) ou ballade comique... Évoquons rapidement un type possible de classement. Weissert, à partir de l'analyse de diverses recherches antérieures, propose une typologie concise. Il distingue la *numinose Ballade* (liée au mystère, au sacré, à la fois effrayant et fascinant), la ballade historique et la ballade sociale. À l'intérieur de cette première division, la *numinose Ballade* regroupe la *naturmagische Ballade* (où les forces naturelles sont personnifiées), la *totenmagische Ballade* (qui fait intervenir les morts), la *Schicksalsballade* (qui fait intervenir le destin). Le type considéré comme le cœur du genre reste celui de la *naturmagische Ballade*, dans lequel des figures incarnant les puissances de la nature s'expriment et agissent directement. Son caractère inédit à la fin du XVIII^e siècle et la réussite immédiate de Goethe lui garantissent cette place : les théoriciens s'accordent à en voir la naissance dans deux chefs-d'œuvre, *Der Fischer (Le Pêcheur)*¹⁹ de 1778 et *Erlkönig (Le Roi des aulnes)* de 1782, qui comptent aussi parmi les plus fréquemment mis en musique²⁰. On compte au moins dix-sept versions de *Der Fischer* entre 1779 et 1830. Parmi elles, signalons celles de Karl Siegmund von Seckendorff (1744-1785) en 1779, de Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) en 1794, de Carl Friedrich Zelter (1758-1832) en 1809. L'ondine dans cette ballade, le roi des aulnes dans la seconde, créatures émanant d'un univers angoissant, attirent à la mort les protagonistes humains.

Une critique de cette conception catégorielle du genre a été menée à partir des années 1970. La ballade ne se définirait que par des caractéristiques structurelles, son contenu étant une donnée trop fluctuante. Hartmut Laufhütte²¹ s'attache ainsi à une révision de son histoire selon des critères purement formels. Il n'évoque, et avec méfiance, les « thèmes des ballades » qu'en fin d'ouvrage. Cette conception, qui écarte de la réflexion théorique la question des

19. La coutume veut qu'on indique les poèmes libres entre guillemets et les recueils en italiques. Dans la mesure où ce travail nous mène à citer constamment des titres de ballades en-dehors de tout recueil, à une époque où l'unité de ces derniers n'est pas encore celle des grands cycles de lieder, nous choisissons pour la lisibilité de les donner en italiques, avec le cas échéant la traduction française entre parenthèses.

20. Voir W. Kayser, *Geschichte der deutschen Ballade*, op. cit., p. VII, Vorwort.

21. Hartmut Laufhütte, *Die deutsche Kunstballade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte*, Heidelberg, Carl Winter, 1979.

sujets privilégiés, nous semble plus périlleuse que fructueuse dès lors qu'on l'applique à la période 1770-1830. Dans la perception de l'époque que nous chercherons à retracer, le thème et l'atmosphère semblent être les critères premiers. Qu'est-ce que cette « atmosphère » ? L'immense majorité des thèmes présents dans les ballades de ces années relèvent d'une *Stimmung* propre, sombre, souvent même tragique. En mettant en avant ce critère de la *Stimmung*, Weissert sort de l'antagonisme entre étude thématique et étude formelle. De la gravité au sinistre, entre archaïsme et mystère, une teinte particulière semble bien correspondre aux types de ballades les plus fréquents chez Bürger, Goethe et Schiller. Et cette question paraît pour eux plus importante que celle des critères formels qui fonderaient l'unité du genre. C'est dans cette direction que Goethe oriente ses lecteurs et héritiers avec la remarque mainte fois commentée, mais aussi trop largement interprétée : « la ballade a quelque chose de mystérieux, sans être mystique. »²² L'étude *in situ* de la ballade repose davantage sur l'appréhension des significations qui lui sont attribuées par les contemporains que sur celle des enjeux théoriques postérieurs. C'est en effet à partir de ces significations que les compositeurs, consciemment ou non, les ont abordées. Les enjeux mentionnés concernent par ailleurs l'ensemble de l'histoire de la *Kunstballade* germanique avec ses métamorphoses jusqu'au XX^e siècle, une époque qui déborde largement les limites de notre travail. Les appliquer tels quels à l'échelle de ces quelques années manquerait de pertinence. Nous nous appuyons donc de préférence sur la notion de *Stimmung*.

1.2.2 DES POÈMES NARRATIFS

En tant que textes versifiés et strophiques, mais également narratifs, les ballades présentent une difficulté d'identification particulière. Celle-ci, pour Jean-Louis Backès, provient d'une conception plus tardive de l'univers poétique, selon laquelle la poésie ne saurait être narrative – conception qui est encore la nôtre si l'on en croit la formule d'Henri Meschonnic, « la poésie ne raconte pas d'histoires », ajouterait-on²³. Qui dit narration dit roman, à partir du XIX^e siècle, et qui dit poésie dit lyrisme pur. Cette vision ne peut manquer d'achopper sur le répertoire des ballades. Dans sa passionnante réflexion sur *Le Poème narratif dans l'Europe romantique* (2003), Jean-Louis Backès propose donc un biais d'entrée tout autre dans le répertoire de la ballade, en récusant l'efficacité d'une pure perspective de définition des genres littéraires. « Vouloir, » dit-il, « que le mot reçoive une définition nette, et que cette définition corresponde à la réalité,

22. « Die Ballade hat etwas Mysteriöses, ohne mystisch zu sein ». J. W. von Goethe, *Über Kunst und Altertum III-IV*, « Ballade », *op. cit.*, p. 39.

23. Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, 1989, réimpr. Paris, Gallimard, 2006, p. 127.

revient à peindre sur l'eau ou sur les nuages. Cette observation vaut pour la grande majorité des termes appelés à désigner des genres. »²⁴

Il constate que la période romantique – dont il situe l'origine, pour les besoins de son analyse, dans la mode d'Ossian en 1760 –, époque de la consécration du roman, est aussi la plus riche en poèmes narratifs. Là où la poésie du XVIII^e siècle était avant tout une poésie d'idées, c'est une spécificité du XIX^e siècle que les recueils de poésie y regorgent de récits, mais sous une forme beaucoup plus brève que celle, ancienne, de l'épopée. Les éditeurs modernes, cependant, continuent à répartir les œuvres selon les trois genres du lyrique, de l'épique et du dramatique, ou poésie, roman, théâtre. Nul ne songe à réunir récits en prose et récits en vers. En bref, la narration en vers est considérée comme un phénomène hybride. À l'encontre de cette tradition, Jean-Louis Backès propose une approche unitaire du poème narratif, qui ne voit pas dans la ballade un hybride entre poème et récit, mais bien une réalité propre à la forme de pensée de son siècle.

Transposer cette approche au champ musical nous semble être une voie féconde pour repenser la réalité du genre. En effet, de même qu'une poésie en vers et narrative apparaît d'un point de vue contemporain comme une anomalie littéraire, de même la tentation existe de comprendre la ballade musicale comme un moyen terme, d'efficacité sujette à caution, entre le « véritable » lied et l'opéra. On trouverait, d'un côté, un lied authentique, purement strophique, conception bien enracinée que critique le musicologue allemand Walter Wiora²⁵. À l'autre extrême, on succomberait à la « tentation de l'opéra », selon l'expression de Marcel Beaufiles²⁶. Sans nier que le genre dans les années 1770-1830 est tirillé entre divers mouvements centrifuges, il est possible, nous semble-t-il, de penser la ballade comme le lieu où le lied romantique gagne sa profondeur de récit.

1.3 La recherche musicologique

Du point de vue musical, la ballade du XVIII^e siècle relève en principe du *Lied*, comme tout poème chanté en allemand accompagné par un instrument polyphonique, principalement le piano ou la harpe. Cette affirmation ne s'impose pourtant pas avec évidence. Ainsi, notre étude veut contribuer à mettre en lumière les spécificités de la ballade comme frontière et atelier du lied romantique en devenir. Comment comprendre ensemble cette intégration de la ballade dans le genre du *Lied*, et la distance qui sépare ballade et lied comme deux genres distincts? Chacune de ces deux positions est en fait liée à une définition particulière du terme « lied ». Il

24. Jean-Louis Backès, *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, PUF, 2003, p. 127.

25. Voir les exemples qu'il cite de personnes se rattachant à cet avis, de Goethe à Brahms, dans W. Wiora, *Das deutsche Lied...*, *op. cit.*, p. 15. Nous lui empruntons l'expression de lied « véritable » ou « authentique ».

26. Marcel Beaufiles, *Le Lied romantique allemand*, Paris, Gallimard, 1956, p. 70.

s'agit là d'une difficulté propre à l'emploi du mot en français. Il ne sera pas inutile d'éclaircir cette difficulté terminologique, lieu fréquent d'achoppement de la réflexion de ce côté du Rhin.

1.3.1 PRÉALABLE : *DAS LIED* ET LE LIED

Lorsqu'on aborde la question sous l'angle de la musique, il est nécessaire au préalable de se pencher sur ce que recouvre le terme de « lied » pour les diverses traditions musicologiques. Le point se révèle épineux. Le mot ne s'applique pas à la même réalité selon que l'on pense en allemand ou en français.

« *Das deutsche Lied* »

Le lied n'est pas une invention romantique. À l'origine, « *Lied* », terme générique issu du moyen haut allemand « *liet* » (strophe), désigne uniformément toute la production de poésie chantée dans la mesure où il s'agit de « chanson ». Jusqu'au début du XIX^e siècle, l'Allemagne applique également ce nom à des pièces françaises ou italiennes²⁷. Ce n'est pas l'origine géographique qui fait le *Lied*, mais l'association entre un texte poétique – à beaucoup ou peu de frais : une forme strophique suffit –, et une mélodie. À l'intérieur de l'espace germanique, une multitude de types de pièces relèvent donc du *Lied*. On s'en convainc aisément si l'on feuillette un recueil tel que le monumental *Musikalischer Haussatz der Deutschen*²⁸ de Fink (1843). Son millier de lieder est classé ainsi – nous indiquons schématiquement les thèmes en français, malgré la faiblesse de la traduction :

1. *Volkslieder* (populaires)
2. *Jugendlieder* (pour la jeunesse)
3. *Vaterlands- und Heimatlieder* (patrie)
4. *Studentenlieder* (étudiants)
5. *Soldaten und Jägerlieder* (soldats et chasseurs)
6. *Liedertafel- und Gesellschaftlieder* (chantés par des hommes, en société)
7. *Romanzen und Balladen* (romances et ballades)
8. *Minnelieder* (troubadours)
9. *Lieder zum Preise der Natur* (célébration de la nature)
10. *Erbauungslieder* (édification des fidèles)

27. Voir Walther Dürr, « Poésie et musique dans le lied avec piano du romantisme allemand », in Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, t. 4 : *Histoire des musiques européennes*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 1129. À titre d'exemple, la *Marseillaise* est mentionnée en 1792 dans un journal allemand sous l'appellation « Lied des Marseillais ». Signalé dans *Le Ménestrel*, année 31, n° 49, 6 novembre 1864, p. 386.

28. Gottfried W. Fink (éd.), *Musikalischer Haussatz der Deutschen*, Leipzig, Mayer und Wigand, 1843.

11. *Trauer-, Bregräbnis- und Trostlieder* (deuil, funérailles et consolation)
12. *Vermischte Lieder* (divers)

On constate ici que les « romances et ballades » sont incluses dans le genre global, tout en conservant une place à part : elles sont les seules à ne pas réclamer le suffixe de « lied ». Cette première étape est celle d'un *Lied* générique, catégorie englobante.

Seconde étape : à mi-chemin du siècle, le lied devient allemand. Sur le versant théorique, on le mesure par exemple en voyant l'article « *Lied* » dans le *Musikalisches Conversations-Lexikon* de Hermann Mendel (1876) renvoyer immédiatement à l'entrée « *Deutsches Lied* »²⁹. Dans le même sens, la collecte systématique des chants populaires, appuyée sur une vision « scientifico-réaliste »³⁰ propre à la deuxième moitié du siècle, selon l'expression de Serge Gut, aboutit à deux recueils de première importance : le *Deutscher Liederhort*³¹ de Ludwig Erk (1856) et le *Altdeutsches Liederbuch*³² de Franz Böhme (1877). On ne peut manquer de remarquer l'importance que prend dans ces titres aussi l'expression spécifique de « *deutsches Lied* », chant allemand, qui renvoie à la production nationale par opposition à celle des autres pays européens.

En parallèle s'est opérée une distinction cruciale : celle qui sépare le *Volkslied*, chant populaire (équivalent de l'anglais *folk song*), et le *Kunstlied*, ou lied savant, artistique – nous employons à dessein le terme allemand pour la traduction de ce second type. La notion de *Volkslied* avait été introduite par Herder dans la préface à la première édition des *Volkslieder* en deux volumes, publiés en 1778 et 1779³³. Quelques années plus tôt, le jeune Goethe avait déjà commencé à collecter des chansons populaires dans la région de Strasbourg. L'idée du retour à des origines authentiques par ces « chants des peuples »³⁴, chez Herder encore indifféremment européens ou germaniques, imprègne l'ensemble de ces efforts. Le *Kunstlied* quant à lui est né, selon la tradition musicologique allemande, le 16 octobre 1814, lorsque Schubert écrit *Gretchen am Spinnrade* (*Marguerite au rouet*) D. 118, ouvrant l'avenir que l'on sait. C'est Oscar Bie³⁵ qui le premier a proposé cette date comme rupture symbolique dans l'histoire du *Lied*, suivi par la plupart des musicologues allemands. La remarquable réflexion de Walter Wiora va dans le

29. Hermann Mendel, « Deutsches Lied », in Hermann Mendel et August Reissmann (éd.), *Musikalisches Conversations-Lexikon*, t. 6, Berlin, Robert Oppenheim, 1876, p. 311.

30. Voir Serge Gut, *Aspects du lied romantique allemand*, Arles, Actes Sud, 1994, p. 20.

31. Ludwig Erk et Franz Böhme (éd.), *Deutscher Liederhort*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1893-1894, réimpression à partir de Ludwig Erk (éd.), Berlin, Th. Chr. Fr. Enslin, 1856.

32. Franz Böhme (éd.), *Altdeutsches Liederbuch*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1877. Il regroupe des chansons allemandes avec airs notés du XII^e au XVII^e siècles.

33. Johann Gottfried Herder (éd.), *Volkslieder*, 2 t., Leipzig, Weygand, 1778-1779.

34. Le titre de la réédition posthume, Johann Gottfried Herder, *Stimmen der Völker*, Tübingen, J. G. Cotta, 1807, indique bien la vision européenne et non spécifiquement allemande.

35. Oscar Bie, *Das deutsche Lied*, Berlin, S. Fischer, 1926, p. 18.

même sens lorsqu'il intitule un de ses chapitres littéralement « La chanson d'art [*Kunstlied*] sans art, de Albert à Reichardt »³⁶.

Toutefois, ce serait une erreur de voir cette scission comme systématique et décisive, dans l'Allemagne du XIX^e siècle. Si l'on ouvre à nouveau le *Musikalischer Hausschatz der Deutschen*, l'étude des compositeurs qu'il intègre est éclairante : il propose des mises en musique de Haydn, Beethoven, Marschner, Spohr, Mendelssohn et autres noms fameux. Si Schumann est absent de la première édition, cela s'explique par le caractère tout récent de sa production de lieder : composés en 1840, les cycles *Frauenliebe und -leben (L'Amour et la vie d'une femme)* op. 42 et *Dichterliebe (Les Amours du poète)* op. 48 paraissent l'un en 1843, l'autre en 1844. Dans l'édition de 1893-1894, il figure en bonne place auprès de Schubert, de Brahms, de Wolf. Encore une fois, le *Kunstlied* n'est en Allemagne qu'une facette, illustre, d'une réalité pluriséculaire.

Le lied vu de France

Mais pour la France, cette troisième étape détermine un glissement capital : la musicographie française va au départ désigner par « lied » uniquement le type particulier du lied romantique savant, dans la période qui va de Schubert à Hugo Wolf (1860-1903). La distorsion vient du fait que le lied, inévitablement, s'impose dans le paysage français *en tant* qu'il est spécifiquement allemand, et à partir du moment où des compositeurs savants lui donnent un rayonnement européen. C'est ce qui apparaît dès l'entrée du terme en français avec Édouard Schuré et son *Histoire du lied, ou La chanson populaire en Allemagne* (1868)³⁷.

Ce moment mérite quelques mots. En toute justice, on relève déjà l'emploi de « lied » dans la presse musicale française des années 1860. Le terme est d'abord strictement lié à l'exécution ou la parution de musique de compositeurs germaniques. L'emploi fréquent des caractères italiques dans sa typographie rappelle son étrangeté ; les noms de Schubert et de Schumann sont ses deux corollaires réguliers. On le trouve parfois entre parenthèses, simple précision du français « mélodie »³⁸. Il revient souvent dans les colonnes du *Ménestrel* des années 1864-1865 : une série d'articles est alors consacrée à Schubert par Hippolyte Barbedette (1827-1901), magistrat féru d'histoire de la musique. Une expression figée est souvent associée à Schubert dans *le Ménestrel* : « le célèbre auteur des *Lieder* »³⁹.

36. « Das kunstlose Kunstlied von Albert bis Reichardt », in W. Wiora, *Das deutsche Lied...*, op. cit., p. 105-118.

37. Édouard Schuré, *Histoire du lied, ou La Chanson populaire en Allemagne*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1868.

38. « Voici le très intéressant programme du concert que M. et Mme Wilhelm Langhans donneront, dans les salons d'Erard, le mardi 10 février, à huit heures et demie précises [...] : Mélodies (lieder) chantées par Mme Ernest Bertrand, de Schumann [...] ». *Le Ménestrel*, année 31, n° 10, 7 février 1864, p. 79.

39. Voir par exemple *le Ménestrel*, « Nouvelles diverses », année 32, n° 50, 19 novembre 1865, p. 406.

En 1863 pourtant, une autre acception se fait jour : des pièces pour piano seul, de main française, reçoivent ce nom. Deux exemples : *le Ménestrel* du 11 janvier 1863 signale la parution des *Pensées d'Album* de Louis Lefébure-Wély (1817-1869), dont une des six pièces, *Le Myosotis*, est sous-titrée « lied »⁴⁰. Plus exemplaire est le cas des *Chants du Rhin, Lieder pour piano* de Georges Bizet (1838-1875) dont l'annonce paraît dans le numéro du 18 février 1866⁴¹. Chacune des pièces du recueil, pour piano seul, se réfère à un poème de Joseph Méry (1797-1866) ; les textes sont joints à la partition.

La proximité du « lied » et de la musique de piano en France semble donc solide, comme le laisse conclure le compte-rendu de concert suivant :

« C'est au château de Groslay, chez M. et Mlle Billaud, que le *Chant du Nautonnier* [du compositeur Louis Diémer, 1843-1919] a été baptisé la semaine dernière, aux acclamations d'un petit cercle d'intimes. Ce chant du nautonnier, porté par les flots, interrompu par l'orage, pour résonner ensuite dans les cordes harmoniques, est vraiment d'un charme inexprimable. On a redemandé plusieurs fois ce lied sans paroles [...]. »⁴²

Il est irrésistible de faire le lien entre ce *Chant du Nautonnier* rebaptisé par l'article « lied sans paroles », et le titre de *Venezianisches Gondellied (Chanson du Gondolier)* qui revient dans les *Romances sans paroles* de Felix Mendelssohn (1809-1847)⁴³. En outre, c'est son caractère tour à tour mélodieux et orageux qui fait de la pièce un « lied », pour l'auteur, comme si l'impétuosité et la poésie, la rapprochant d'une musique à programme, lui garantissaient cette qualité.

Il semble donc que le lied soit d'abord pianistique, quand il est français – manière de tourner la difficulté à s'approprier son caractère, profondément allemand de l'aveu général ? Un article contemporain nous renseigne sur la manière non exempte d'envie dont il est perçu en France :

« Les Allemands excellent dans le Lied. Leurs poètes, leurs musiciens ont produit en ce genre d'innombrables chefs-d'œuvre. Le Lied est le chant familial de l'Allemagne. Il y en a pour toutes les circonstances de la vie, pour toutes les joies, pour toutes les douleurs ; il y en a pour ces heures rêveuses où l'âme s'abandonne ; il y en a aussi pour l'heure des combats. Que la guerre éclate, Koerner remplacera Novalis. Nous trouvons le Lied sans cesse et partout au delà du Rhin : c'est le chant du foyer, de la patrie, des amours. [...] En France, nous n'avons rien de pareil. Nous n'avons pas ce Lied qui naît des entrailles du peuple, ce chant simple et fort qui semble un produit du sol et de la race.

On ne saurait le méconnaître cependant, dans ces vingt dernières années, des artistes éminents ont tenté de détrôner la romance par la création du Lied français. Il y a telles productions de Niedermeyer, de Félicien David, de Reber, de Gounod, de Vaucorbeil, de Weckerlin, qui égalent les plus belles inspirations des compositeurs allemands ; mais le nombre de ces pièces est relativement restreint si on le compare à celui des Lieder

40. *Le Ménestrel*, année 30, n° 6, 11 janvier 1863, p. 48.

41. *Le Ménestrel*, année 33, n° 12, 18 février 1866, p. 96.

42. *Le Ménestrel*, année 33, n° 45, 7 octobre 1866, p. 359.

43. Mendelssohn en a composé trois : *Venezianisches Gondellied*, op. 19 n° 6 (1830) ; op. 30 n° 6 (1835) ; op. 62 n° 5 (1844).

allemands, et nous persistons à voir dans ces glorieuses tentatives plutôt une exception qu'une preuve de l'aptitude du génie français à ce genre de créations. »⁴⁴

L'acculturation du lied apparaît donc comme un échec. Il est irréductiblement étranger, il n'y aura pas de « Lied français »⁴⁵. Et la romance française, mentionnée par Barbedette, résiste.

Lorsque paraît l'ouvrage d'Édouard Schuré, le mot n'est donc plus inconnu du public. Mais son contenu reste encore imprécis. Outre sa description d'un art « populaire », l'auteur lie indéfectiblement lied et lyrisme :

« Sans doute le peuple ne cessa jamais tout à fait de chanter, mais il ne se sentit des ailes, il ne prit son élan qu'avec le sentiment de sa force et de sa liberté. Alors il crée le *Volkslied*, le vrai *Lied* moderne. Plus de longues épopées, mais des cris de l'âme, des éclats de lyrisme pur⁴⁶. »

Deux types de *Lied* fusionnent dans ces lignes. Ainsi *Volkslied* et « lied moderne », celui des romantiques, sont-ils identifiés l'un à l'autre du point de vue français. Le véritable lied ne saurait être que lyrique, « cri de l'âme ». Au vu de la variété des thématiques qui entrent dans l'univers du *Lied* en Allemagne (chansons à boire, hymnes religieuses, berceuses et comptines, chants guerriers...), la restriction que cela suppose est manifeste.

C'est appuyé sur cette conception que Marcel Beaufiles en 1956 peut ouvrir son ouvrage *Le Lied romantique allemand* sur l'assertion suivante : « Lied "romantique", et "allemand" : tautologies. Il n'y a de Lied que romantique, et qu'allemand. »⁴⁷ Il ajoute plus loin : « Il n'y a pas de Lied entre le folklore médiéval et le Lied romantique. Le Lied allemand aura dû attendre les premiers accents qui s'éveilleront vers 1813 dans le cloître où éclot Franz Schubert. »⁴⁸ Serge Gut en France comme Walter Wiora outre-Rhin ont relevé le caractère trop étroit pour être juste de cette perception⁴⁹.

Un aperçu du monde anglophone révèle cette difficulté comme spécifiquement française. Les titres de la musicologie anglo-saxonne : *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf*⁵⁰, *German Lieder in the Nineteenth Century*⁵¹, laissent entendre que le terme est assez spécifique pour ne pas être traduit. Mais il suffit de parcourir ces ouvrages pour constater que l'emploi de « song » s'y substitue ensuite dans le fil du discours, comme équivalent naturel de l'allemand. Il en va de même dans l'ouvrage de Sydney Northcote, *The Ballad in Music*⁵², sur lequel on reviendra. La tradition française ne possède pas cet équivalent direct de « lied ».

44. H. Barbedette, « Weber, sa vie et ses œuvres », *Le Ménestrel*, année 29, n° 30, 22 juin 1862, p. 234.

45. Malgré la tentative, encore, d'Edmond Savary (1834-19..?), dont les *Dix-huit lieder* sur des poèmes de Victor Hugo paraissent en 1868. Voir *Le Ménestrel*, année 34, n° 23, 5 mai 1867, p. 183.

46. É. Schuré, *Histoire du lied...*, op. cit., p. 55. Voir S. Gut, *Aspects du lied...*, op. cit., p. 15.

47. M. Beaufiles, *Le Lied romantique allemand*, op. cit., p. 7.

48. *Ibid.*, p. 14.

49. Voir S. Gut, *Aspects du lied...*, op. cit., p. 15; W. Wiora, *Das deutsche Lied...*, op. cit., p. 68.

50. Jack M. Stein, *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1971.

51. Rufus Hallmark (éd.), *German Lieder in the Nineteenth Century*, New York, Schirmer Books, 1996.

52. S. Northcote, *The Ballad in Music*, op. cit.

Choix terminologiques

On observe pour résumer deux mouvements de singularisation en Allemagne : de « *Lied* » à « *deutsches Lied* » ; de « *Lied* » à « *Kunstlied* ». S’y ajoute la réduction française de « *lied* » à « *lied romantique allemand* ». Un travail de recherche en français ne peut donc se dispenser d’une mise au point sur les termes choisis. Le spécialiste allemand du genre au milieu du XX^e siècle, Hans Joachim Moser, proposait une équivalence étonnante : « Le juste terme français pour “*Lied*” est “romance”, ainsi que Verlaine en 1874 a traduit avec ses “*Romances sans paroles*” les “*Lieder ohne Worte*” créés par Mendelssohn. »⁵³ Sa formule est à nos yeux surannée, mais elle nous donne l’occasion de souligner d’ores et déjà l’imprécision du rapport entre « *romance* » française et « *Romanze* » allemande – en Allemagne, ce dernier terme est au départ synonyme de « *Ballade* ».

L’objet d’étude central ici est la *Kunstballade* dans son contexte d’émergence entièrement germanique, et principalement dans ses rapports avec le *Kunstlied*. De ce fait, la réception française du genre n’est pas la perspective première. Ainsi qu’on a commencé à le faire, nous choisissons donc l’emploi des termes allemands. En général, nous emploierons « *lied* ». Lorsqu’il y aura doute possible ou que l’insistance sera nécessaire, il sera question du *Lied* en caractère italiques, ce qui désignera toujours sa vaste acception germanique telle qu’exposée plus haut. Il s’agira alors de le distinguer du *lied* au sens retreint. La graphie « *lied* » renverra alors au sous-genre de notre période, et « *lied romantique* » au sens restrictif français, c’est-à-dire au *Kunstlied*, de même que « *ballade* » à la *Kunstballade*.

1.3.2 LA MUSICOLOGIE ALLEMANDE ET L’INSAISSABLE BALLADE

L’histoire des termes rappelée ici a une conséquence sur la façon dont nous abordons la ballade dans son environnement musical du XVIII^e siècle. C’est un constat immédiat : pour les raisons exposées plus haut, la musicologie allemande a considéré en général la ballade comme une sous-catégorie du *Lied*. Presque aucun ouvrage musicologique qui lui soit directement consacré. On l’a vue susciter de nombreuses réflexions dans le champ de la littérature. Il en va différemment ici : toujours évoquée dans la surabondante historiographie consacrée au *lied*, elle échappe aussi toujours aux limites de ce dernier. Définir un genre aussi fuyant qu’omniprésent s’avère donc une entreprise pleine de périls. On peut schématiser trois façons de traiter de la ballade.

53. « *Das eigentlich französische Wort für „Lied“ ist „romance“, wie denn auch Paul Verlaine 1874 mit seinen „Romances sans paroles“ die Mendelssohn Prägung „Lieder ohne Worte“ übersetzt hat.* » Hans Joachim Moser, *Das deutsche Lied seit Mozart*, Berlin et Zürich, Atlantis Verlag, 1937, p. 39-40.

L'approche historique : Loewe, père de la ballade

Les auteurs plus anciens ne soulignent pas de différence fondamentale entre le lied et la ballade. En général, les mêmes abordent l'un et l'autre, non pas sous l'angle du genre, mais à partir d'une simplification historique qui pour être réductrice n'en est pas moins pleine de logique : l'histoire de la ballade, à ses débuts, se confond pour eux avec celle de son principal champion au XIX^e siècle, Carl Loewe (1796-1869). C'est d'abord le cas en 1937 chez Hans Moser⁵⁴. La perspective historique de l'ouvrage organise la réflexion de façon chronologique. L'« avant-lied » est entièrement axé sur Vienne où naîtra Schubert, et fait passer au second plan les écoles de lied berlinoises. D'où un premier chapitre sur Haydn et Mozart, suivi d'un second sur Beethoven. Après « Le monde du lied de Schubert », un chapitre à part est consacré à la ballade : « La ballade et Carl Loewe ».

Le défaut de cette vision réside dans l'équivalence faussée qu'elle pose entre le genre et le compositeur. Les ballades de Schubert sont ainsi traitées comme des phénomènes marginaux par rapport au cœur de son style, le lied lyrique. En sens inverse, Loewe est également compositeur de lieder de ce type, malgré la simplification qui ne retient chez lui que les ballades. La comparaison des versions schubertienne et loewienne de *Erlkönig* (1815 et 1817) fait de Schubert un pur « classique viennois », par opposition à Loewe composant une véritable ballade, se risquant avec plus d'audace dans le domaine de la *Zukunftsmusik*⁵⁵. La dimension générique, elle, reste dans une certaine ombre : abordant Herder, Moser remarque qu'il est peu mis en musique « exception fait de sa recreation de *Volkslieder* comme “*Herr Oluf*” ou “*Edward*” »⁵⁶. Fleurons de Loewe, deux des plus célèbres des ballades anciennes – par opposition aux nouvelles œuvres écrites par Goethe, Bürger ou Schiller – appartiennent encore au monde des « chants populaires », par référence au titre du recueil de Herder.

Si les genres musicaux sont malaisés à préciser, la raison s'en laisse deviner : la ballade se distingue d'abord du lied comme poème, selon des critères littéraires. Quand Moser propose une définition de la ballade, il quitte d'ailleurs aussitôt le champ musical pour celui des lettres : il entend par ballade « un poème lyrique de forme, épique et dramatique de contenu, et d'atmosphère (*Stimmung*) archaïque et extraordinaire, ainsi que Goethe l'a si bien exprimé au sujet de sa ballade “du comte exilé qui revient”. »⁵⁷ Goethe, homme de plume, règne sur l'histoire du genre. Ce n'est pas en définitive Carl Loewe qui détermine l'acception de « ballade » pour telle ou telle de ses compositions : lui-même s'inscrit dans une réalité littéraire préexistante.

54. H. J. Moser, *Das deutsche Lied...*, op. cit.

55. *Ibid.*, p. 109.

56. « [...] sieht man von seiner Neugestaltung von Volksliedern wie „Herr Oluf“ und „Edward“ ab ». *Ibid.*, p. 57.

57. « [...] ein Gedicht lyrischen Umfangs, episch-dramatischen Inhalts und von altertümlich-abenteuerlicher Stimmung, wie Goethe es gelegentlich seiner Ballade „Vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen“ so schön ausgesprochen hat. » *Ibid.*, p. 128.

L'approche analytique : le style durchkomponiert

La difficulté à parler de la ballade sur le terrain musical peut être contournée en mettant l'accent sur les procédés de mise en musique. Historiquement, la notion de composition continue apparaît en effet en relation avec ces poèmes longs, narratifs et parfois dialogués, qui réclament de la partie musicale une souplesse jusque-là inédite dans l'univers du *Lied*. L'article du *Musikalisches Lexikon* de Koch en est un clair indicateur : « Depuis quelques temps, on a commencé à composer [les ballades], non pas en répétant [la mélodie] sur chaque strophe du texte comme dans le lied, mais en suivant le texte de façon continue. »⁵⁸ Cela offre un angle d'approche convaincant, celui que choisit Heinrich Schwab⁵⁹. Il consacre une analyse nourrie et pointue au lied entre 1770 et 1814, c'est-à-dire à l'orée de l'avènement du lied romantique, et dans la période médiane de la *Goethezeit* (*mittlere Goethezeit*), période que recoupe la réflexion présente. Son étude de la notion de composition continue met en relief quatre points liés à cette nouvelle technique :

- l'élargissement du choix des textes possibles ;
- la rupture de la monotonie strophique ;
- l'élévation de l'ambition artistique ;
- le dynamisme de la forme.

Ces réflexions sont précieuses et nous nous appuyerons sur elles. Cependant, tout comme il n'est pas exact de concevoir la ballade par le seul prisme d'un compositeur, on ne peut la limiter à un style d'écriture. L'émergence d'un tel style, avec les contradictions qui ne manquent pas d'apparaître au niveau théorique et dans la pratique des compositeurs, est au contraire tout l'enjeu de la réflexion sur la ballade comme atelier du lied.

L'approche anthologique : le cas des recueils musicaux

Lorsqu'on quitte le terrain de la définition pour celui de la publication des partitions, la ballade réapparaît aussitôt comme une catégorie musicale distincte. Hans Moser a ainsi édité deux recueils : *Das deutsche Sololied und die Ballade* (1957) et *Die Ballade* (1959)⁶⁰. Le titre du premier place en regard les deux types de chant accompagné ; l'importante préface décrit la ballade à partir de son héraut Carl Loewe, selon la position adoptée auparavant par le musicologue. Dans le recueil, la ballade est principalement représentée par *Ritter Toggenburg*

58. « Seit einiger Zeit hat man angefangen, sie nicht so, wie bey dem Liede, mit jeder Strophe des Textes zu wiederholen, sondern den Text ganz durch zu komponiren. » H. C. Koch, « Ballade », art. cit., p. 213.

59. H. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied...*, op. cit., p. 54-66.

60. Hans Joachim Moser, *Das deutsche Sololied und die Ballade*, 1957, réimpr. Laaber, Laaber-Verlag, 2005 . Hans Joachim Moser, *Die Ballade*, in Heinrich Martens (éd.), *Musikalische Formen in historischen Reihen*, t. 7, Wolfenbüttel, Mösel Verlag, 1959.

(*Le Chevalier Toggenburg*, Schiller) de Johann Rudolf Zumsteeg (1800), premier modèle de Schubert, *Der König von Tule* (*Le Roi de Thulé*, Goethe) de Carl Friedrich Zelter (1812), *Die drei Lieder* (*Les Trois Chants*, Uhland) de Loewe (1825) et le plus tardif *Feuerreiter* (*Le Cavalier du feu*, Mörike) de Hugo Wolf (1889). Cet aperçu fait réapparaître toutes les tensions formelles. *Der König von Tule* de Zelter est strictement strophique ; *Ritter Toggenburg* conjugue composition continue et forme strophique ; *Die drei Lieder* est *durchkomponiert*. Il s'avère de nouveau que le critère formel est insuffisant. Le cas du second recueil publié par Moser, *Die Ballade*, est tout aussi intéressant : le souci d'exhaustivité s'y manifeste dans la réunion de toutes les musiques ayant été nommées ballades, des chansons populaires à danser (*Tanzlieder*) aux ballades pour piano de Chopin et de Brahms. La préface n'oublie pas de mentionner comme le modèle de la ballade orchestrale *L'Apprenti sorcier* (1897) de Paul Dukas (1865-1935), ainsi que la ballade d'opéra avec l'exemple de Senta dans *Der fliegende Holländer* (*Le Vaisseau fantôme*, 1843) de Richard Wagner (1813-1883).

La difficulté semble donc se déplacer à mesure que l'on change d'angle. Le point d'ancrage ultime et cœur du genre paraît toujours être le texte poétique d'origine, seul critère fiable, dont l'influence s'exerce jusque sur des pièces orchestrales sans texte.

Reposer le problème

Dans un ouvrage consacré au lied de Johann Friedrich Reichardt à Richard Strauss, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert* (1984), Walther Dürr justifie son choix de traiter à part de la ballade⁶¹. Elle constitue dès le XVIII^e siècle un sous-groupe distinct dans le *Lied* : preuve de cela, l'existence d'une entrée « *Ballade* », d'une autre « *Romanze* », chez Koch en 1802. Le critère littéraire est là encore décisif : ce qui distingue ces pièces musicales, c'est leur teneur narrative. Mais à l'intérieur de la narration subsiste l'ambiguïté entre le lyrique, l'épique et le dramatique, et il est inévitable que ces réflexions se reflètent chez les musiciens. L'analyse littéraire n'est donc pas indépendante de l'analyse musicale. Partant de la séparation des genres, Dürr relève différentes formes de contamination entre la ballade et le lied de l'époque⁶². Il esquisse une réflexion en ce sens à partir de l'exemple d'*Erlkönig* de Schubert. D'autre part, le musicologue pointe dans l'univers du *Lied* la superposition de deux types de catégorisation, déjà évoqués plus haut :

1. Le premier, ancien, repose sur des modèles poétiques qui au début du XIX^e siècle ne relèvent pas encore du lied : ode, hymne, ballade, poème didactique...

61. Walther Dürr, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1984, p. 181-182.

62. *Ibid.*, p. 203.

2. Les approches modernes partent de la façon dont les compositeurs abordent leur texte, pour répartir les lieder en « strophiques », « strophiques à variations », « astrophiques ».

Les deux conceptions ne sont pas subordonnées l'une à l'autre ; la seconde se superpose à la première⁶³. On y ajouterait une troisième typologie, thématique, dont on a fait le constat dans le classement du *Musikalischer Hausschatz der Deutschen* : celle qui repose non pas sur le critère littéraire formel, mais sur le critère interne du thème et de la destination du chant (chant funèbre, chanson à boire, chanson étudiante...)

L'analyse que propose Walther Dürr a l'immense avantage de prendre en compte le parcours réel, et des genres poétiques, et de l'invention musicale qui y est liée, sans faire disparaître sa complexité. Il nous semble qu'il y a là un point de départ pour une étude approfondie des interactions entre la ballade et le lied au tournant des XVIII^e-XIX^e siècles.

On y adjoindra enfin une autre référence, celle de Walter Wiora. En 1971, ce dernier a proposé une réflexion sur le *Lied* extrêmement riche. Sa perspective est aux antipodes de celle de Moser ; il abandonne d'abord le terrain historique pour circonscrire l'univers que recouvre le terme de « *Lied* »⁶⁴. L'intérêt de sa démarche réside dans le déplacement du problème : au lieu d'un débat sans fin entre ce qui est lied « authentique » et ce qui excède les frontières du genre, il comprend la forme strophique simple comme le centre de référence (*Bezugszentrum*) du genre. Celle-ci est élargie dans différentes directions par les compositeurs : forme strophique variée, forme rondo... Mais il ne faut pas comprendre ces élargissements comme sans rapport avec le lied strophique. La diversité des formes surgit de ce modèle de référence, s'en éloigne ou y revient selon une dynamique centrifuge ou centripète. Cette conception s'applique au *Lied*, et Wiora ne concentre jamais son analyse sur la ballade. Mais il ne sera pas sans profit de s'y référer pour saisir les dynamiques formelles de cette dernière.

Ces références seront précieuses pour échapper au dilemme entre l'abandon de toute définition pour parler, en lieu et place, « des ballades », et la fixation de définitions au risque de ne pas coïncider avec la réalité. Nous proposerons un parcours descriptif des réalités successives qui se développent sous le terme de « *Ballade* ».

1.3.3 LA MUSICOLOGIE ANGLO-SAXONNE

Pour compléter ce panorama, il est indispensable de se tourner vers un pays où l'on a beaucoup écrit sur la ballade, pour deux raisons principales. La Grande-Bretagne présente d'abord cette particularité que le terme de « *ballad* » y est ancré dans une tradition pleine de vie, tradition populaire mais qui échange sans cesse avec les styles savants. La poésie romantique

63. Voir pour ce passage W. Dürr, « Poésie et musique dans le lied avec piano du romantisme allemand », art. cit., p. 1137.

64. W. Wiora, *Das deutsche Lied...*, op. cit., p. 18.

anglaise est ainsi nourrie de ballades traditionnelles⁶⁵. En outre, il n'y aurait pas de ballade allemande s'il n'y avait dans les années 1760 l'accostage sur le continent des poèmes d'Ossian⁶⁶, et derrière lui de toute une littérature celtique. Écartons d'emblée, avec le premier point, les ouvrages consacrés à la tradition de la *popular ballad* florissante à travers l'Europe, même s'il y est ponctuellement fait référence à la *Kunstballade* germanique⁶⁷, pour nous tourner vers le second point.

Si l'on considère l'impact de la poésie celtique sur Bürger, sur Herder, on s'explique mieux que le premier écrit consacré au genre musical allemand soit adressé à un public écossais, par le chanteur et compositeur Albert Bernhard Bach (1844-1912). *The Art Ballad*⁶⁸ (1890), sous-titré *Loewe and Schubert*, relie le genre à deux de ses principaux illustrateurs. L'ouvrage n'a pas d'autre vocation qu'apostolique, pour employer l'expression de l'auteur, qui se définit lui-même comme l'apôtre de Carl Loewe en terre écossaise. Sa rédaction fait suite à un concert et à une conférence illustrée, « *The Ballad Airs of Loewe and Schubert* », donnée devant la *Philosophical Institution* d'Édimbourg, et veut remédier à la méconnaissance de Loewe dans un pays qui lui a fourni plusieurs poèmes majeurs⁶⁹. Deux éléments sautent aux yeux : l'enthousiasme envers le compositeur et la volonté prosélyte. Ils conditionnent l'écriture, l'auteur utilisant en Schubert un nom propre à attirer le public néophyte, et parfois un faire-valoir de l'*accomplishment* du style de Loewe. On ne saurait lui en vouloir d'employer ces armes. La copie des échanges épistolaires de l'auteur avec la fille de Wagner et petite-fille de Liszt, Eva Wagner, ainsi qu'avec Max Runze, éditeur de l'œuvre intégrale des lieder et ballades de Loewe (1899-1904), forment un appendice instructif.

C'est également à un Anglais que revient la primauté d'un écrit scientifique exclusivement consacré à la ballade musicale : Sydney Northcote avec *The Ballad in Music* (1942). Il commence par poser l'équivalence déjà rencontrée chez Walther Dürr entre « ballade » et « chanson narrative »⁷⁰, tout en pointant la difficulté d'une définition musicale. Son ouvrage, riche de pistes de réflexion, partage plusieurs vues avec la position de Hans Moser. Comme l'anthologie *Die Ballade* de ce dernier, il parcourt l'ensemble des genres affiliés à la dénomination, du vocal au pianistique en y intégrant les *choir ballads*, rarement évoquées. Comme Moser, Northcote voit d'autre part le commencement de l'histoire de la ballade dans l'œuvre de Loewe. Il s'en

65. Exemple parmi d'autres, les *Lyrical Ballads* publiées sous anonymat par William Wordsworth & Samuel Coleridge en 1798. L'imprégnation des modèles des *songs* et *ballads* dans la poésie romantique est un champ d'études récent chez les Britanniques. Voir par exemple David Duff, *Romanticism and the Uses of Genres*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

66. Les poèmes de James Macpherson paraissent entre 1760 et 1765, suivis de deux éditions intégrales en 1765 et 1773, comprenant deux épopées, *Fingal* et *Temora*. Très tôt paraissent aussi les traductions italienne (Melchior Cesarotti, 1763), allemande (Michael Denis, 1768-1769), française (Pierre Le Tourneur, 1777), russe (Ernil Kostrov, 1792). Voir J.-L. Backès, *Le Poème narratif...*, *op. cit.*, p. 65.

67. Par exemple W. J. Entwistle, *European Balladry*, *op. cit.*

68. Albert Bernhard Bach, *The Art Ballad. Loewe and Schubert*, London, Blackwood, 1890.

69. Sont cités *Thomas the Rhymer, Edward, The Mother's Ghost, Archibald Douglas*. *Ibid.*, p. 11.

70. S. Northcote, *The Ballad in Music*, *op. cit.*, p. 44.

justifie ainsi : l'œuvre des pionniers que sont Reichardt, Zelter, Zumsteeg, est trop inégale et trop peu distinctive pour indiquer la fondation d'une forme d'art significative, celle de la ballade moderne⁷¹. Il définit en effet cette dernière, la *art ballad* ou *Kunstballade*, par l'idéal narratif qui n'en est jamais absent, et la distinction dans la forme et le style, qui la rend digne d'une analyse précise. « C'est seulement avec les premières compositions de ballades de l'Allemand Carl Loewe qu'il devint possible de la considérer comme une forme artistique. »⁷²

Cette position s'attache à saisir l'envol du genre. Son ambition n'est donc pas de comprendre le phénomène de la ballade à l'intérieur des mouvements musicaux et poétiques du temps, à un moment où les définitions sont encore non fixées. Le manque historiographique quant à l'étude de l'émergence du genre se manifeste là encore. L'avènement de la ballade en tant que forme artistique est une problématique clef de son histoire, puisqu'elle est dépendante d'un éveil de l'attention portée au populaire, donc d'une prise de distance par rapport à lui. Le point de départ que se donne Northcote, au moment où les définitions commencent à se stabiliser, occulte ainsi le creuset où se distinguent des couples comme style populaire et style savant, ballade et lied. Enfin, il se fonde sur une perspective postérieure, le jugement porté par une époque qui se retourne sur la précédente, et qui isole un genre selon sa propre perception. L'auteur souligne pourtant l'influence considérable de la ballade sur l'évolution du lied allemand, et c'est dans cette direction que nous nous proposons d'aller.

Au sujet de l'influence celtique sur la musique en Allemagne, on signalera pour finir la thèse de Sarah Jean Clemmens parue en 2007, qui examine l'imprégnation poétique écossaise dans la musique romantique allemande, incluant entre autres le répertoire des ballades vocales⁷³. Les chapitres consacrés aux rapports de la ballade écossaise et de l'Allemagne font le point sur l'ancrage celtique et anglo-saxon de ce qu'on y appelle *Ballade* à la fin du XVIII^e siècle⁷⁴. Ils examinent le transfert culturel du répertoire entre les îles britanniques et le continent, premier temps de l'histoire du genre. Dès lors, notre propre recherche pourra s'inscrire dans le prolongement de ce travail, même si le répertoire allemand, au tournant du XIX^e siècle, s'élargit à des pièces pour la plupart éloignées de toute influence celtique.

1.3.4 « VOYEZ LE POÈTE ALLEMAND... »

Au regard de ce foisonnement de publications, la musicologie française apparaît comme une *terra abbandonata*, qu'il s'agisse du lied ou de la ballade. On pourrait penser que ces obscurs

71. *Ibid.*, p. 46.

72. « *It was only when the German, Carl Loewe, began his composition of ballads that its consideration as an art form was at all possible.* » *Ibid.*, p. 11.

73. Sarah Jean Clemmens, *The Highland Muse in Romantic German Music*, thèse de doct., Yale University, 2007.

74. Vues depuis l'Allemagne à cette période, les distinctions entre ce qui est vieil anglais (*altenglisch*) ou vieil écossais (*altschottisch*), ne sont pas nettes, rappelle S. J. Clemmens. Voir *ibid.*, p. 145-146.

poèmes allemands ont peu de résonance chez nous, mais force est de constater que ce n'est pas le cas. Le premier Français à avoir traduit des ballades, Gérard de Nerval (1808-1855), fait précéder les *Poésies allemandes*⁷⁵ d'une « Notice sur les poètes allemands » qui déjà construit une tradition de réception française, en citant par pans entiers les considérations, antérieures à lui, de Mme de Staël dans *De L'Allemagne*. Cette tradition se prolonge encore chez Guillaume Apollinaire (1880-1918), qui offre par exemple une traduction libre et magnifique du poème de la *Lore-Ley* de Brentano dans *Alcools* (1913). Mais il s'agit là du versant littéraire.

Les spécialistes de musique semblent peu soucieux d'étudier ce domaine favori de leurs cousins germains. Sans doute, la difficulté linguistique relevée par Nerval lorsqu'il plaide en faveur d'une culture germanique authentique⁷⁶, ainsi qu'une histoire commune chaotique au XX^e siècle peuvent-elles contribuer à expliquer cet état de fait. Cette difficulté est aussi bien celle de l'écoute et de l'abord artistique que du champ spéculatif. Lire de la poésie allemande en traduction est encore imaginable, mais écouter chanter un poème dont les mots restent hermétiques ? Si dans un genre le plaisir musical est tributaire de la compréhension du texte, c'est bien dans le lied. L'étudier signifie donc souvent, en France, chercher le moyen de le rendre proche. Il ne s'agit pas tant de déterminer où commence et s'achève le lied que de transmettre aussi fidèlement que possible son parfum propre aux oreilles et à l'intelligence françaises. Après l'ouverture d'Édouard Schuré en 1868, deux ouvrages déjà évoqués jalonnent sa plus récente histoire en France : *Le Lied romantique allemand* de Marcel Beaufils (1956) et *Aspects du lied romantique allemand* de Serge Gut (1994).

Du premier, on a déjà mentionné la vision « romantico-centrée » du lied. Dans une réflexion émaillée de métaphores, des références aux ballades apparaissent de façon éparse, mais n'ont pas vocation à donner une définition séparée du genre. En émergent quelques considérations particulières : d'abord la description du lied par « l'immédiateté absolue de la vision », la notion de « tableau »⁷⁷. Ensuite, l'insistance sur le lien entre les ballades et la « tentation mélodramatique », soulignée tant chez Zumsteeg que chez Schubert. En remarquant l'oscillation de ce dernier entre lied et ballade, Beaufils oriente le regard vers l'opéra, qui forme l'horizon de cette dernière. Il réunit les longues ballades de la première période et les opéras avortés dans un même univers d'« inavouables dramaturgies »⁷⁸. La question de la relation de la ballade au drame passe alors au premier plan.

75. Gérard de Nerval (éd. et trad.), *Poésies allemandes : Klopstock, Goethe, Schiller, Bürger*, Paris, Bureau de la Bibliothèque choisie, 1830.

76. « [Je n'ai] traduit ici que les poètes et les ouvrages vraiment allemands, au risque d'être mal compris et mal jugé ; j'ai peu à craindre, il est vrai, pour les auteurs du premier volume [Klopstock, Goethe, Schiller et Bürger], dont la réputation est faite en France ; cependant les poèmes que j'en ai recueillis sont les moins connus, les plus difficiles à rendre en prose ». *Ibid.*, p. 9.

77. M. Beaufils, *Le Lied romantique allemand*, op. cit., p. 46.

78. *Ibid.*, p. 58.

Sur plusieurs points, Serge Gut adopte une attitude critique vis-à-vis de son aîné. Avec Wiora, il repousse la conception de Beufiles d'un lied allemand purement et exclusivement romantique. Il est surtout le seul, avec Walther Dürr, à proposer la ballade comme une catégorie à part dans le phénomène du *Lied*. Réfléchissant à la diversité des noms donnés par les compositeurs à leurs pièces vocales, il avance que jamais une ballade n'est intitulée « lied ». Et pousse la réflexion plus loin : s'appuyant sur Goethe, il propose une délimitation des « domaines respectifs de la ballade et du lied » :

« *Ballade* : essentiellement épique et dramatique. Importance du récitatif et du narratif.
Lied : essentiellement lyrique. Rôle fondamental de l'atmosphère sentimentale et émotionnelle. »⁷⁹

Cela appelle plusieurs remarques. Premièrement, Gut ne craint pas de définir les genres musicaux selon des critères qui relèvent de la littérature. Ce qui pose la question de la transposition des catégories de lyrique, épique et dramatique à un contenu musical. Le besoin d'une analyse approfondie de la production musicale de l'époque se fait ici sentir. Ensuite, la ballade, s'il faut la distinguer du lied comme genre, a donc acquis un statut privilégié au regard des autres dénominations apparaissant en tête des partitions : *Gesang*, *Ode*, *Gedicht*. . . L'enjeu est celui d'une existence autonome de la ballade *musicale*, d'une sortie de la pure catégorie poétique mise en musique. Cependant, l'analyse demande à être poussée plus loin : on s'interrogera sur le rejet dans l'anecdotique de la catégorie *Romanze*, qu'il faudrait peut-être interroger en se méfiant de son homonymie avec le français. La réduction de cette dernière à « un récit aimable, léger, frivole et badin »⁸⁰ est sujette à caution. Sans nier l'importance du modèle français sur la fixation du terme⁸¹, celle bien éloignée de l'épique *romancero* espagnol ne peut être oubliée⁸².

Fidèle à cette réévaluation du poème narratif chanté, Serge Gut compte enfin Schubert parmi les plus grands maîtres de la ballade romantique, contrairement à Beufiles. Nous suivrons cette conception, qui fait justice à des ballades tardives comme *Der Zwerg (le Nain)* D. 771 de 1822 ou 1823, ou la crépusculaire *Altschottische Ballade (Une Ancienne Ballade écossaise)* D. 923 composée en septembre 1827, un an avant sa mort. Cela montre bien qu'il n'est pas question d'imaginer Schubert s'évadant hors de son style dans la direction de l'opéra, mais que la veine musicale de la ballade, chez lui, à la fois proliférante et diverse dans les années 1811-1816, s'épure ensuite sans jamais disparaître.

79. S. Gut, *Aspects du lied...*, op. cit., p. 63.

80. *Ibid.*

81. Les compositions de Reichardt dans les feuillets du *Troubadour italien, français et allemand*, Berlin : Henry Fröhlich, 1805-1806, font la part belle aux « romances » en français. Voir par exemple p. 104, « Thémire est belle et trop belle », l'en-tête indiquant « naïvement » (*sic*). On est loin de la « *Romanze* » allemande synonyme de « *Ballade* ».

82. Voir par exemple chez Schubert les trois romances de *Don Gayseros* D. 93, sur des textes de Friedrich de la Motte Fouqué.

Comme c'est le cas chez Beaufiles ou Gut, penser en français un genre profondément lié à la conscience nationale allemande a nécessairement un impact sur l'analyse. Cela implique de fait un regard étranger, mais, nous semble-t-il, il ne faut pas le déplorer. Un regard omniscient et neutre nous apparaît comme une illusion. Peut-être l'ancrage français peut-il au contraire enrichir le sujet de son angle propre. Les récits de voyage, entre autres, constituent une source non négligeable de la recherche, du fait même de leur décentrement. Au sujet d'événements dont il est difficile de trouver des traces, tels que des soirées musicales en petit comité, des récits d'interprétations privées, quelques regards français pourront être mis à profit pour nourrir l'approche du phénomène.

1.4 Un laboratoire stylistique

1.4.1 CROISÉE DES CHEMINS

L'appartenance du poème narratif chanté à une bien plus large réorganisation des rapports entre texte et musique en Allemagne est une évidence. Avec Serge Gut, nous postulons cependant que la *Ballade* est une réalité distincte dans la forge gigantesque du lied romantique, où se mêlent *Gesänge, Gedichte, Lieder, Sagen et Legenden*. Sa consistance musicale est progressivement gagnée à l'ombre du poétique, jusqu'à ce qu'il soit possible de faire un jour de ce mot, plutôt que de tant d'autres termes, la désignation de pièces instrumentales sans paroles. D'autre part, les débordements stylistiques qui s'opèrent dans la ballade fécondent le développement extraordinaire du lied tel qu'il a acquis sa célébrité, en devenant un genre capital du romantisme allemand. Il reste qu'aux yeux de la critique ultérieure, l'unité formelle, dans ce genre complexe, s'affirme comme le critère de perfection de la mise en musique. C'est là que passe la ligne entre le « ravaudage »⁸³ d'éléments hétérogènes de Zumsteeg et l'unité pré-wagnérienne de Loewe. À ce sujet, Wiora pointe de façon très juste que l'opposition souvent relevée entre strophique et *durchkomponiert* ne prend pas en compte une autre opposition, réelle : celle qui sépare, dans le *durchkomponiert*, une mise en musique simplement linéaire et une mise en musique englobante, donnant une forme cohérente à la composition⁸⁴. Une recherche consacrée à la réception contemporaine des ballades, à travers les comptes rendus journalistiques, permettra de déterminer quels étaient les critères fréquents d'évaluation des pièces au temps de leur création.

Envisager la ballade à la fois comme un genre en soi et comme un laboratoire n'est pas incompatible. Nous revenons à la pensée de Jean-Louis Backès à propos du poème narratif,

83. Pour reprendre l'expression énergique de M. Beaufiles, *Le Lied romantique allemand*, op. cit., p. 57.

84. W. Wiora, *Das deutsche Lied...*, op. cit., p. 53.

sur laquelle nous nous appuyerons : le poème narratif n'est ni un récit avec une contrainte supplémentaire, ni un poème au rabais, mais une réalité organique. De la même façon, nous ne voulons pas envisager le répertoire des ballades comme une forme d'hésitation entre le lied et l'opéra, ainsi que semblait le suggérer Marcel Beauflis. C'est d'abord la malléabilité interne du genre qui rend possibles ses prolongements dans l'écriture du lied romantique, dans l'opéra.

Vers le lied

La ballade constitue une école de déclamation, jouant plus ou moins habilement du passage du récitatif à l'arioso, du strophisme au renouvellement mélodique permanent. C'est dans la confrontation avec ces poèmes longs, enchaînant des scènes diverses, des personnages nombreux, que les compositeurs inventent une façon de « tourner la musique » qui fait exploser les cadres du lied de la fin du XVIII^e siècle. Les analyses musicales des ballades de Zumsteeg, des premières de Schubert, étudient rarement l'aspect du développement narratologique inédit dans le chant seul avec piano. La plupart sont des comparaisons ponctuelles de ballades visant à apprécier les filiations, l'influence ou la prise de distance d'un compositeur par rapport à un autre⁸⁵. Mais Walther Dürr, qui s'est penché à plusieurs reprises sur cette question, a donné une interprétation « générique » très intéressante de *Erlkönig* dans la version de Schubert, y décelant l'influence encore présente de la cantate, et y voyant un mixte entre la ballade et le lied *durchkomponiert* en cours d'élaboration⁸⁶. C'est ce type d'analyse que nous voudrions suivre et étendre à un répertoire plus large. À l'intérieur du chaos des définitions, il s'agira dans cette partie du travail de saisir les éléments qui nourrissent l'esthétique du lied romantique naissant. Cela suppose une approche de la ballade non prescriptive comme on l'a souvent croisée, mais descriptive, épousant les vagues successives des métamorphoses du genre, de la chanson strophique que bien peu sépare du lied à ce que Albert B. Bach ou Sydney Northcote nomment « la ballade », et qui est plus ou moins celle de Loewe.

Vers l'opéra

Il n'est pas fortuit que le premier maître du lied romantique, Schubert, écrive tant de ballades tandis qu'il échoue à l'opéra. Il nous semble que, si le poème accompagné au piano tend vers le

85. Voir par exemple Walther Dürr, « *Hagars Klage* in der Vertonung von Zumsteeg und Schubert: zu Eigenart und Wirkungsgeschichte der „Schwäbischen Liederschule“ », in Gudrun Busch et Anthony J. Harper (éd.), *Chloe. Beihefte zum Daphnis*, n° 12 (1992), *Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts*, Amsterdam, p. 309-327 ; Ingolf Henning, « Zumsteegs Monodie *Die Erwartung* – und was Schubert daran fasziniert haben mag », in *Musik & Bildung*, n° 25/4 (1993), p. 14-19 ; Dominique Patier, « Les premiers lieder de Schubert et l'héritage de Zumsteeg », in *Ostinato rigore : Revue internationale d'études musicales*, n° 11-12 (1998), p. 47-56.

86. W. Dürr, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert*, op. cit., p. 203-206.

drame, il n'en est cependant pas une simple ébauche, un condensé préalable, une esquisse à étoffer. La dramaturgie particulière à l'œuvre dans ce répertoire possède une efficacité qui n'est pas celle de l'opéra, mais bien davantage celle du récit de conteur : c'est pourquoi la figure du narrateur-chanteur y prend une telle place, alors qu'elle s'estompe dans le lied, et est rendue superflue dans l'opéra par l'actualisation de l'action sous les yeux du spectateur. Le souvenir fictif du *Sänger*-barde-ménestrel, calqué d'abord sur Ossian, est rarement loin dans le texte des ballades et offre un point d'accroche aux compositeurs. Prenons quelques exemples chez Goethe : deux cas se présentent. Soit le chanteur est physiquement présent et s'empare du chant à l'intérieur du poème, comme dans *Der Sänger* (écrit en 1783) et *Ballade* (écrit en 1816). « *Der Sänger drückt' die Augen ein / Und schlug in vollen Tönen* »⁸⁷ ; « *O sing uns ein Märchen, o sing es uns oft* »⁸⁸... Soit sa présence est sous-entendue au second niveau, lorsque la posture poétique suppose un conteur préexistant, comme dans *Hochzeitlied* (écrit en 1802) : « *Wir singen und sagen von Grafen so gern* »⁸⁹... C'est alors à l'interprète-chanteur qu'il revient d'endosser le rôle du ménestrel. Il prête sa voix et sa silhouette au récitant ancien, dans un jeu de fausse authenticité. Cette présence d'un personnage fait alors tendre l'interprétation en public vers la mise en place d'une situation dramatique. Par cercles concentriques successifs, l'univers de la ballade se dilate vers celui de l'opéra.

Au plan historique, de telles interactions sont présentes dès l'origine. En amont, la ballade s'épanouit à la scène dans le cadre du singspiel bien avant de faire l'objet de mises en musique élaborées. Retour à un exemple célèbre : *Erlkönig*, à l'origine, ouvre le singspiel *Die Fischerin*, donné à Tiefurt sur les bords de l'Ilm le 22 juillet 1782 ; la mise en musique du poème de Goethe était de la main de Corona Schröter (1751-1802), chanteuse attachée comme le poète à la cour de Weimar. Ce lien à l'univers dramatique ne s'efface jamais totalement. En aval, les ballades représentent aussi une véritable étape sur le chemin qui mène au drame romantique et wagnérien ; ce phénomène n'est nulle part plus visible que chez Carl Loewe, pour les ballades duquel Wagner a exprimé à plusieurs reprises son admiration. Mais l'étude de ce point excède les bornes de notre travail. En revanche, il sera fructueux de réfléchir à la ballade dans le cadre du singspiel, travail qui a déjà été effectué à propos des liens tissés en France entre opéra-comique et romance⁹⁰. Une problématique proche se retrouve en Angleterre avec le cas du *ballad-opera*. Ces questions sont transposables à l'espace allemand. Derrière l'étude de cette ascendance scénique de la ballade, transparait un autre enjeu pour la période qui nous intéresse :

87. « Le ménestrel a clos les yeux / Lancé sa ritournelle ». *Le Chanteur*, in Johann Wolfgang von Goethe, *Goethe, Ballades et autres poèmes*, Jean Malaplate (trad.), Paris, Aubier, 1996, p. 34-35.

88. « Oh, chante une histoire, et dis-la souvent ». *Ballade, ibid.*, p. 160-161.

89. « Écoutez ce qu'on dit [chante] d'un vaillant chevalier... » *Épithalame, ibid.*, p. 68-69.

90. Voir par exemple Thomas Betzwieser, *Sprechen und singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart ; Weimar, J. B. Metzler, 2002.

l'émancipation de la pièce poétique chantée et publiée de façon autonome, enjeu qui renvoie de nouveau au domaine du lied.

1.4.2 ÉPOQUES EN JEU : AUTOUR DE 1814

La fixation d'une date de naissance symbolique pour le lied, ce fameux 16 octobre 1814 avec le coup de génie de Schubert, était sans doute nécessaire. Mais elle risque aussi de masquer une difficulté centrale pour notre réflexion : la période qui s'étend de 1770 à 1830 est loin d'être unifiée. Elle se présente plutôt comme une succession de bouleversements, de mouvements littéraires et artistiques qui parfois se chevauchent ou se combattent, dont on lit les symptômes dans l'ironie de Goethe se remémorant à distance l'atmosphère qui lui inspira *Werther*⁹¹, dans la portée de l'adjectif « *romantisch* » glissant d'un sens patriotique à un sens médiévisant puis « an-historique, spirituel et à visée universelle »⁹². Il y aura lieu de réfléchir sur les métamorphoses de la ballade à travers ces évolutions. Elle se présente d'abord comme une forme privilégiée du versant musical du *Sturm und Drang*, avant de contribuer à l'édification de ce qu'on nommera romantisme. Le risque créé par une telle complexité est celui du morcellement de la pensée ; une approche par ruptures historiques brusques ne peut rendre compte de la réalité du genre de la ballade, et menace de sombrer dans l'incohérence. Il nous faudra penser les définitions dans cet espace instable, avant qu'elles ne se fixent. Ce n'est pas la vision a posteriori, mais plutôt les évolutions en cours au tournant du siècle et les acceptions contemporaines que nous nous attacherons à retracer, avec leur lot de contradictions. Les réussites de Loewe, de Schubert, seront donc autant pensées comme des aboutissements, éclairant a posteriori un parcours souterrain et parfois erratique, que comme les points de départ qu'elles constituent aussi, et qu'on a plus souvent étudiés.

91. « Ces poèmes sérieux qui minaient la nature humaine, étaient nos favoris [...] ; Hamlet et ses monologues demeuraient comme des spectres qui hantaient toutes les jeunes âmes. Tout le monde croyait devoir être mélancolique comme le prince du Danemark, sans avoir vu le moins spectre et sans avoir un auguste père à venger. » Johann Wolfgang von Goethe, *Poésie et Vérité. Souvenirs de ma vie*, Pierre du Colombier (trad.), Paris, Aubier, 1991, p. 372-373.

92. Voir Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique » de Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard, 2013, p. 179.

Chapitre 2

L'imbroglio des termes

« Toi, Lorelei! fée capricieuse et fugitive des bords du Rhin, Muse de la Ballade Allemande! Tout fut Ballade alors : la jeune fille filant son rouet, le vieux seigneur pleurant son fils mort à la bataille, le châtement des soldats blasphémateurs emportés par le diable, le sabbat des moines sacrilèges dans le cloître abandonné! Tout s'en mêla, le piano comme la lyre, et le pinceau, et le crayon. Pas de tableau sans tour féodale et sans fantôme, pas de chant qui n'eût pour accompagnement le *trap-trap* infernal, ou le tintement de la cloche maudite, ou le vol tourbillonnant des esprits. Et ni le poète, ni le musicien, ni le peintre ne se doutaient qu'ils intronisaient un bâtard, et que ce genre nouveau, que cette importation étrangère qu'ils fêtaient avec enthousiasme n'était au fond que la *Romance*. »¹

La ballade allemande, cette « étrangère », a supplanté sur son propre terrain la ballade authentique : entendez la ballade médiévale française. Et si elle se fait appeler « ballade », il faudrait plutôt l'appeler « romance », genre bien connu en France, nullement inédit. Telle est la thèse que soutient l'« Histoire de la ballade » de Charles Asselineau (1820-1874). L'auteur est critique d'art, proche de Charles Baudelaire (1821-1867) dont il devient le premier biographe, après avoir pris la défense des *Fleurs du Mal* (1857). Il rédige son « Histoire de la ballade » en 1869, dans le contexte de l'exaspération de la rivalité franco-prussienne à la veille de la guerre. Son réquisitoire contre l'envahissante Allemande est en même temps un plaidoyer pour la ballade française médiévale. Il vise à un redressement du sens des termes, ou du moins, s'il est trop tard, à la reconnaissance de leur déviance au cours du siècle passé.

Si son ton nous paraît suranné, l'écrit met bien en relief deux difficultés qui seront explorées à présent : la pluralité des sens qu'a pu prendre le mot « ballade », et ses difficiles relations avec la romance ; le jeu des transferts de sens d'un pays à l'autre, qui contribue à compliquer les

1. Charles Asselineau, *Livre des Ballades*, Paris, Lemerre, 1876, Introduction (« Histoire de la ballade »), p. IX-XXXII. C'est bien la mise en avant d'un contre-modèle que décrit l'avertissement de l'éditeur : « [...] recueil de ballades françaises. Ces poèmes n'ont, on le sait, rien de commun avec les ballades importées d'Allemagne par les romantiques de 1830. » *Ibid.*, p. III.

choses. En assimilant la *Ballade* allemande à la romance française, en voyant une supercherie dans la prétendue nouveauté de cette poésie, Asselineau reprend à son compte sous forme polémique un débat terminologique vivace depuis la fin du XVIII^e siècle, non pas d'abord en France, mais à l'intérieur même des frontières allemandes où la ballade et la romance posent déjà problème.

La suite du texte d'Asselineau ajoute encore une donnée au débat :

« Remarquons en passant que ces prétendues Ballades allemandes s'appellent proprement des *Lieds* (Lieder), mot qui se traduirait exactement en français par celui de *Lai* [...]. Les Allemands, plus fidèles que nous à l'étymologie, ont donné le nom de Lieder à des chansons historiques ou légendaires, plaintes quelquefois, en stances et sans refrain, où l'on retrouve le ton et le genre des anciens *Lais* français du XIII^e siècle. Les Ballades de Goethe sont des Lieder; celles de Bürger s'appellent simplement Poésies (gedichte); celles de Schiller sont ou des Lieder, ou des Chants (gesange) [*sic*]. Si les uns et les autres ont quelquefois donné pour sous-titre à leurs poèmes le mot : *Ballade*, c'est un effet de la même confusion qui a fait attribuer vulgairement ce nom à de certaines cantilènes ou plaintes populaires. »²

Ces deux passages font apparaître la majorité des termes désignant les pièces chantées qui nous préoccupent. Ils mettent en évidence le malaise qui enveloppe toute la question du sens des mots; ce malaise n'est pas propre à la France. Asselineau voit l'usage de « ballade » dans l'Allemagne de la *Goethezeit* comme le résultat d'une « confusion ». S'agit-il vraiment d'une confusion? L'emploi du terme, tout comme l'hésitation entre plusieurs mots qu'il relève chez Goethe, Bürger et Schiller, sont plutôt les signes d'une redéfinition en mouvement des dénominations qui s'appliquent aux poèmes. Sans doute est-il inexact d'attribuer à une erreur d'appréciation – ou à un défaut de connaissance de la poésie médiévale française? – l'emploi de « ballade » chez Goethe, qui prend la peine de réunir sous la rubrique du même nom un ensemble de poèmes précis dans l'édition de ses œuvres complètes³; ou chez Schiller, qui choisit ses sous-titres de « *Ballade* », « *Erzählung* », « *Romanze* ».

Le fait reste : distinguer la *Ballade*, la *Romanze*, et le *Lied* les uns des autres a été l'une des préoccupations constantes des théoriciens et analystes allemands au long de leur histoire aux XVIII^e et XIX^e siècles. Tâche impossible? En partie sans doute. Les transformations de l'esthétique de ces genres sont à cette période trop importantes, trop liées à des problématiques culturelles alors cruciales, pour ne pas entraîner des efforts de définitions. Elles le sont aussi trop pour que ces définitions soient satisfaisantes. On se trouve donc face à une multitude de définitions qui se rejoignent, se citent ou se contredisent, et se modifient au fil des décennies.

2. C. Asselineau, *Livre des Ballades*, *op. cit.*, p. XIII-XIV.

3. Il est aussi éclairant de consulter la liste par Goethe des types de poésie. Il énumère les suivants : « Allégorie, ballade, cantate, drame, élégie, épigramme, épître, épopée, récit (*Erzählung*), fable, héroïde, idylle, poème didactique, ode, parodie, roman, romance, satire. » *Ballade*, *Romanze* et *Erzählung* sont bien énoncées de façon distincte. Voir Johann Wolfgang von Goethe, *West-Östlicher Divan*, in Friedmar Apel *et al.* (éd.), *Sämtliche Werke*, 40 t., t. 3/1, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1985-2013, p. 206.

Voir se dégager des lignes nettes demande de la patience dans l'observation, et une vision de long terme. C'est pourquoi notre réflexion s'étend en amont de la *Goethezeit* pour descendre jusqu'en aval, et confronte les unes aux autres les définitions successives, jusqu'aux grandes encyclopédies d'esthétique ayant intégré les caractères du romantisme que sont l'*Universal-Lexikon der Tonkunst* de Gustav Schilling (1835-1838) et l'*Aesthetisches Lexikon* d'Ignaz Jetteles (1835-1837)⁴.

On croisera en permanence, dans ce parcours, un débat sur les genres littéraires quasi omniprésent, qui tient une place colossale depuis les premiers poèmes narratifs et alimente pour une grande part les efforts définitionnels. Les ballades relèvent-elles d'abord de l'épique, du lyrique, du dramatique? La forme poétique (ou *lyrische*, entendre versifiée et en général strophique) de la *Romanze* et plus tard de la *Ballade* est une constante (Sulzer 1771, Koch 1802)⁵. La qualité narrative (*erzählend*) y est souvent associée (Sulzer, Koch, Campe 1807). Quand à l'élément théâtral (*dramatisch*), ce n'est que plus tard qu'on le verra apparaître dans les définitions de la ballade (Mendel-Reissmann, 1869-1879). C'est à travers ce prisme des genres que la question du devenir de la ballade et du lied gagne tout son relief.

Nous précisons d'emblée, au risque de décevoir, que notre dessein n'est pas de nous engager dans les méandres du débat pour y prendre position. Les proportions d'épique, de lyrique et de dramatique qui entrent dans la composition de la ballade sont un débat vivace. Nulle part la bibliographie n'est plus abondante qu'autour de cette question. Notre travail n'a pas vocation à peser une fois de plus les divers critères, mais plutôt à retracer l'histoire de cette pensée à travers presque soixante ans de création poétique et musicale. Nous en prenons l'exemple dans le travail terminologique et historique d'Emmanuel Reibel autour des termes de « romantique » et de « romantisme », dont il présente ainsi l'intention :

« L'enjeu de cet essai n'est pas exactement de ressusciter un romantisme authentique ou originel qui se serait perverti avec le temps. Il ne s'agit ni d'appeler à la restauration d'usages musicographiques anciens, ni de légiférer quant au "bon" emploi du terme : on voudrait plutôt mettre au jour l'épaisseur historique de ce qui s'est pensé, composé, écrit comme étant "romantique". Sans en occulter les aspérités, ni les contradictions intrinsèques. »⁶

C'est une démarche similaire que veut adopter ce chapitre autour des termes récurrents du *Lied* allemand. Nous n'adopterons aucune position prescriptive, mais retracerons la manifestation et l'interaction des mots désignant le poème narratif chanté, aussi loin que les sources

4. Gustav Schilling, *Universal-Lexikon der Tonkunst*, 6 t., Stuttgart, Franz Heinrich Köhler, 1835-1838; Ignaz Jetteles, *Aesthetisches Lexikon. Ein alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste*, 2 t., Wien, Carl Gerold, 1835-1837.

5. Dictionnaires et encyclopédies. Pour les références bibliographiques complètes, voir les tableaux 2.1 et 2.2 p. 51 sqq. Nous ne citons dans le corps du texte que l'auteur et la date de publication.

6. E. Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique »*, op. cit., p. 11.

nous permettent de le faire, pour faire apparaître « l'épaisseur historique de ce qui s'est pensé, composé, écrit comme étant une *Romanze*, une ballade ».

Le domaine des définitions est d'évidence démesuré, et ne saurait être parcouru de manière à tirer des conclusions si l'on ne s'astreignait à quelques choix préférentiels. Dans la nébuleuse des désignations rencontrée, nous conservons donc comme pivots les termes de *Romanze* et de *Ballade*, autour desquels se structure l'ensemble de notre recherche. Celui de *Lied* ne sera examiné que dans ses rapports à ces noms et au corpus qu'ils recouvrent au fil du temps. On définira sans s'y attarder les termes *Gedicht*, *Gesang* et *Legende*, fréquents dans les recueils de musique de l'époque mais moins sujets à controverse.

2.1 *Romanze, Ballade, Lied, Gesang, Gedicht, Legende*

Tels sont les noms qui reviennent pour désigner la poésie chantée proche de la narration. On pourrait multiplier les exemples d'intitulés de recueils anthologiques sous lesquels se côtoient des pièces de tous ordres, des *Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen* de Reichardt (3 volumes, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1809-1811) aux *Sämmtliche Lieder, Balladen und Romanzen* de Zelter (4 volumes, Berlin, Kunst und Industrie Comptoir, 1810-1813). Pourquoi ces titres énumératifs? Parce que ces premiers recueils ne se destinent en rien à constituer une catégorie musicale : ils ont vocation à regrouper de façon exhaustive les compositions pour chant et piano d'un musicien.

On peut réunir les pièces selon plusieurs principes. Le plus simple est de le faire sous l'égide d'un poète de grande envergure, comme dans l'exemple emprunté ci-dessus à la bibliographie de Reichardt. L'unité des trois recueils de Reichardt est assurée par la poésie de Goethe. Ce type de publication réapparaît d'ailleurs jusqu'aux *Gedichte von Goethe in Compositionen seiner Zeitgenossen* de 1896 déjà mentionnés. Le maître de chapelle de la Cour de Berlin publie encore, sur le même principe, des *Schillers lyrische Gedichte* (2 volumes, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1810). L'unicité auctoriale est la première garante de la cohérence du recueil. Un peu plus tard au contraire, l'influence des centres d'attraction du premier romantisme, proche des frères Grimm, se fait sentir : ainsi un recueil de Friedrich Ludwig Aemelius Kunzen, (1761-1817), compositeur allemand actif au Danemark, regroupe-t-il des *Altdanischen Volksmelodien, Balladen und Heldenlieder* (Copenhague, Hein. Wenzler, 1818), érigeant désormais une catégorie thématique et littéraire en critère de l'anthologie : origine nationale, caractère populaire et (pseudo-) historique du répertoire. Mais dans ces premiers temps *Romanzen, Balladen, Lieder, Gesänge, Gedichte* renvoient à un foisonnement poético-musical désordonné.

L'usage des noms lui-même pose problème. En voici deux exemples. Le premier concerne trois pièces baptisées *Romanze*, dans le même volume, par Karl Siegmund von Seckendorff.

Quelles similitudes, littéraires ou musicales, y a-t-il entre le petit poème de la violette de Goethe (« *Ein Veilchen auf der Wiese stand* », *Volks- und andere Lieder*, volume 1 n° 6, 1779), la romance de Lindor tirée du *Barbier de Séville* (*ibidem*, n° 7) et la ballade inachevée de Goethe « *Es war ein Knabe frech genug* » (*ibid.*, n° 9)? D'évidence « *Romanze* » ne renvoie pas à une catégorie unifiée.

Second exemple : les *Zwölf Lieder am Clavier zu singen* de Zelter (Berlin, 1801) intègrent aussi bien un inoffensif *Ständchen* (*Sérénade*) que *Der Handschuh* (*Le Gant*), sous-titré « *Erzählung* » dans les œuvres complètes de Schiller et écrit durant l'année 1797, la fameuse « année des ballades », qui imagine un fait héroïque dans l'univers de la chevalerie. Le compositeur n'éprouve nul besoin de distinguer des types différents de poème musicaux, bien que la forme musicale du premier soit strophique et celle du second, *Erzählung* oblige, *durchkomponiert*. La forme n'est donc pas un critère encore opérant.

La poésie en musique composée au tournant du siècle paraît bien souvent difficile à classer, nommée au gré des préférences de ses auteurs.

2.1.1 LIEUX DÉFINITIONNELS

Et pourtant, de façon étrange, on ne cesse de définir ce qu'est, ou doit être, un *Lied* ou une *Romanze*. En effet, il s'agit bien de donner des règles à une production multiforme. Qui propose des définitions?

Première source, les dictionnaires. Les plus fréquentés d'entre eux sont les dictionnaires généralistes. Parmi ces derniers, les dictionnaires allemands consacrés aux termes issus des langues étrangères apportent des informations spécifiques, dans une période et un domaine où les mots importés de l'étranger sont nombreux. L'étymologie de « *Romanze* » et de « *Ballade* » y est discutée. On retiendra deux d'entre eux : celui de Joachim Heinrich Campe (1801) et celui du Suisse Johann Conrad Schweizer (1811). L'immense somme commencée par les frères Jacob et Wilhelm Grimm (1854-1960), poursuivie pendant un siècle, revêt une importance particulière : ouvrage scientifique, elle se distingue par la dimension étymologique et critique de ses définitions.

Dictionnaires esthétiques et musicaux, ensuite : au premier rang d'entre eux, la monumentale *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (*Théorie générale des beaux-arts*, 1771-1774) de Johann Georg Sulzer (1720-1779) domine la fin de siècle. Elle est reprise et complétée après sa mort par Christian Friedrich Blanckenburg (1744-1796) en plusieurs éditions consécutives. Celle de 1792-1794, augmentée, offre l'intérêt particulier d'articles musicaux commandés à deux musiciens qui ont affaire au lied : Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), élève de Johann Sebastian Bach, puis son propre élève Johann Abraham Peter Schulz. Enfin, les *Musikalische Lexika*

(dictionnaires musicaux) se présentent davantage comme des aide-mémoires ; ils contiennent des articles parfois moins détaillés mais néanmoins instructifs.

Tous ces ouvrages sont édités à plusieurs reprises. La comparaison des entrées dans les éditions successives fait parfois apparaître la progression d'un terme dans le langage usuel, l'infléchissement d'une signification. Ils reflètent plus qu'ils ne la prescrivent la réalité poétique et musicale des *Romanzen*, *Balladen* et autres *Lieder*. Un dictionnaire entérine souvent *a posteriori* un usage admis. Pour ne pas surcharger les pages à venir, nous donnons dès à présent la liste des dictionnaires et encyclopédies consultées avec leurs références bibliographiques, que nous désignerons ensuite par le nom des auteurs et l'année de publication (tableaux 2.1 et 2.2). Nous ne mentionnons les rééditions que lorsque les entrées de nos termes y sont modifiées.

La deuxième source définitionnelle est celle des écrits d'auteurs et de théoriciens, Goethe et Bürger en tête. Deux passages consacrés à la ballade par le maître de Weimar sont célèbres et discutés depuis deux siècles : un paragraphe de *Über Kunst und Altertum (Sur l'Art et l'Antiquité)* intitulé « Ballade » (1821) ; une réflexion sur les « formes naturelles de la poésie » dans les « Notes et Dissertations » adjointes au *West-Östlicher Divan (Divan d'Orient et d'Occident)*, son dernier grand recueil de poésie. Quant à Bürger, la mésestime dans laquelle le tient Schiller n'empêche pas ses écrits théoriques et son abondante correspondance de nous renseigner sur ce qu'est la ballade aux yeux d'un de ses principaux initiateurs en Allemagne. Le *Lehrbuch der Ästhetik (Traité d'esthétique)*, Berlin, Schüppel, 1825) publié de façon posthume constitue donc une source non négligeable.

Hegel traite de la ballade dans la troisième partie des *Vorlesungen über die Ästhetik (Cours d'esthétique)*, consacrée au « système des différents arts »⁷. Après avoir abordé l'architecture, la sculpture, la peinture et la musique, ces deux dernières comprises dans les « arts romantiques », il se penche sur la poésie, troisième des arts romantiques ; la romance et la ballade lui fournissent « l'exemple le plus clair »⁸ d'une poésie lyrique – donc d'essence subjective – dont la substance est pourtant narrative. L'influence de l'analyse hégélienne reste prédominante au cours du XIX^e siècle.

La troisième source enfin, celle des écrits des *Liederkomponisten*, se trouve être la moins abondante. On a déjà mentionné quelques préfaces ; mais le constat s'impose d'une absence de définition de la ballade par les compositeurs eux-mêmes. On pourra s'appuyer ponctuellement sur des écrits de la revue musicale publiée par Reichardt à Berlin sous plusieurs noms successifs (*Musikalisches Wochenblatt*, *Musikalische Monatschrift*). Zelter dans sa correspondance avec Goethe n'aborde guère la ballade sous l'angle théorique. À peine trouve-t-on sous sa plume un commentaire sur la poésie de Bürger, qu'il ne prise pas et refuse de mettre en musique :

7. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique*, Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck (trad.), Paris, Aubier, 1997, « Le système des différents arts ».

8. *Ibid.*, p. 419.

Années de publication	Auteur	Titre et références
1774-1786	J. C. Adelung	<i>Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart</i> , Leipzig, Breitkopf.
1807-1812	J. H. Campe	<i>Wörterbuch der deutschen Sprache</i> , 5 t., Braunschweig, Schulbuchhandlung.
1801 1813	J. H. Campe	<i>Wörterbuch zur Erklärung und Verdeutschung der unserer Sprache aufgedrungenen fremden Wörter</i> , 2 t., Braunschweig, Schulbuchhandlung. 2 ^e édition revue et augmentée, 3 t., Braunschweig, Miller.
1809-1811	F. A. Brockhaus	<i>Conversations-Lexikon</i> , 6 t., Amsterdam, Kunst- und Industrie-Comptoir. 9 éditions consultées, jusqu'en 1848.
1811	J. C. Schweizer	<i>Wörterbuch zur Erklärung fremder, aus andern Sprachen in die Deutsche aufgenommenen Wörter und Redensarten</i> , 2 t., Zürich, [s. n.]
1828-1830	T. Heinsius	<i>Vollständiges Wörterbuch der deutschen Sprache mit Bezeichnung der Aussprache und Betonung für die Geschäfts- und Lesewelt</i> , 4 t., Wien, Christian Friedrich Schade.
1854-1960	J. & W. Grimm	<i>Deutsches Wörterbuch</i> , Leipzig, S. Hirzel.

Tableau 2.1. – Dictionnaires généralistes consultés.

« Je ne sais comment il se fait que jamais aucun de ses poèmes ne m'ait donné spontanément l'envie de le mettre en musique. [...] Sa célèbre et déplaisante *Leonore* [sic], à laquelle il a mis tant d'application, me semblait une atrocité. [...] La chose est plus claire pour moi à présent que j'ai sous les yeux ses essais critiques en prose. »⁹

Mais le compositeur ne développe pas ce qu'il entend par « ballade ». Ce n'est pas d'abord chez les musiciens que s'élaborent les définitions.

2.1.2 DE QUELQUES NOMS DE POÈMES MUSICAUX

« Les compositeurs allemands eux-mêmes intitulent assez fréquemment leurs compositions de lieder par un autre mot [suivent des exemples chez Schumann, Brahms et Wolf]. On remarque que jamais une *ballade* n'est intitulée *lied*. Et l'on relève les expres-

9. « So weiß ich nicht, wie es zugegangen, daß mich nie eines seiner Gedichte zu freiwilliger Bearbeitung animiert hat. [...] Die allberühmte unliebenswürdige "Leonore", an die er so viel Fleiß gewendet hat, war mir jedoch ein Greuel. [...] Nun wird mir die Sache etwas deutlicher, indem ich seine prosaischen kritischen Aufsätze vor mir habe. » Lettre à Goethe du 9-21 octobre 1830. Johann Wolfgang von Goethe et Carl Friedrich Zelter, *Briefwechsel, Auswahl*, Werner Pfister (éd.), Zürich & München, Artemis Verlag, 1987, p. 344.

Années de publication	Auteur	Titre et références
1771-1774 1792-1794	J. G. Sulzer C. F. Blanckenburg (J. Ph. Kirnberger, J. A. P. Schulz)	<i>Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt</i> , 1 ^{re} éd., 2 t., Leipzig, Weidmann. Nouvelle 2 ^e édition augmentée, 4 t.
1787 1792 1806	G. F. Wolf	<i>Kurzgefaßtes musikalisches Lexikon, zusammengetragen von Georg Friedrich Wolf, Musikdirektor, Stadtkantor, Lehrer der Ober-Stadtschule, und Organisten an der Ober-Pfarrkirche zu Wernigerode</i> , Halle, Hendel. 2 ^e édition. 3 ^e édition.
1802	H. C. Koch	<i>Musikalisches Lexikon</i> , Frankfurt am Main, August Hermann der Jüngere.
1833	J. E. Häuser	<i>Musikalisches Lexikon</i> , 2 ^e éd., 2 t., Meissen, Goedsche.
1835-1838	G. Schilling	<i>Universal-Lexikon der Tonkunst</i> , 6 t., Stuttgart, Franz Heinrich Köhler.
1835-1837	I. Jetteles	<i>Aesthetisches Lexikon. Ein alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste</i> , 2 t., Wien, Carl Gerold.
1869-1879/83	H. Mendel – A. Reissmann	<i>Musikalisches Conversations-Lexikon</i> , 12 t., Berlin, Robert Oppenheim.

Tableau 2.2. – Dictionnaires d'esthétique et de musique consultés.

sions fréquentes de *Gesang* = chant; *Romanze* = romance; *Gedicht* = poème. Malgré ces dénominations différentes, il s'agit bien d'authentiques "lieder". »¹⁰

Avec ce constat qui rappelle celui de Charles Asselineau, Serge Gut commençait le chapitre introductif d'*Aspects du lied romantique allemand*. L'expression « authentiques lieder », qui résout la difficulté de la pluralité des termes en les englobant tous, ne trouve son sens que dans le contexte où il l'emploie : celui du romantisme musical bien établi. Or l'emploi des noms mentionnés ici a posé problème dès l'origine du lied romantique : pour ce qui est de la richesse des dénominations données à leurs lieder, Schumann, Brahms ou Wolf ne font qu'imiter les deux ou trois générations précédentes. Plus tôt dans le siècle, qui peut établir selon quels critères mystérieux des pièces très diverses viennent se ranger ensemble dans le *Lied*? Comment expliquer que les dénominations employées par les compositeurs soient si diverses? Cela reflète chez eux la conscience des mouvements centrifuges qui agitent l'univers du *Lied*.

10. S. Gut, *Aspects du lied...*, op. cit., p. 16.

Deux autres points retiennent l'attention dans le propos de Serge Gut. Au milieu du XIX^e siècle, seule la ballade semble jouir d'une désignation qui la singularise, comme si l'on ne pouvait plus la confondre avec le *Lied* : achèvement de l'histoire d'une différenciation. En revanche, le fait que Gut assimile la *Romanze* au *Lied* plus qu'à la ballade est discutable. L'histoire des deux termes, tous deux issus de lexiques étrangers à l'allemand, met en avant la gémellité embarrassante de *Romanze* et de *Ballade*, que les théoriciens s'évertuent vainement à défaire dès les années 1790 et jusque dans les années 1830.

Arrêtons-nous en premier lieu sur les termes les moins problématiques : *Gedicht*, *Gesang* et *Legende*.

Gedicht (poème) renvoie une composition musicale à sa substance poétique ; l'accent est mis sur le texte, dont la mélodie et l'accompagnement sont le complément. On lui trouve d'ailleurs associé le sous-titre « *in Musik gesetzt von* » (« mis en musique par »). C'est régulièrement le cas chez Schubert jusqu'aux publications posthumes : *Die Erwartung. Gedicht von Fr. von Schiller. In Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte und seinem Freunde Joseph Hüttenbrenner gewidmet von Franz Schubert*¹¹, Wien, Leidesdorf, 1829 (D. 159). Centrée sur le poème, l'appellation *Gedicht* permet de tourner la difficulté à nommer une pièce dont la forme échappe aux codes musicaux en vigueur. Une certaine liberté structurelle va donc de pair avec cette dénomination (il en va de même pour celle de *Gesang*). La partition schubertienne d'*Erwartung* (*Attente*) est un monologue sur douze pages de musique alternant récitatif et arioso, au gré de variations du sentiment dont témoignent les indications de caractère : *langsam* (*lent*), *geschwind* (*rapide*), *feierlich* (*solennel*), *etwas bewegt* (*en avançant*), *majestätisch* (*majestueux*)... Succession d'épisodes bâtis autour de l'attente de la bien-aimée, rythmée par des quatrains où le protagoniste trompé par les bruits de la nature croit chaque fois entendre l'arrivée de celle qu'il attend, l'ensemble n'a pas l'unité de ton du lied, bien qu'il baigne dans un climat paisible et délicat : la musique combine les motifs sans souci de les unifier, et le piano ponctue souvent de quelques simples accords un récitatif sans grande caractérisation poétique. Ce que la pièce conserve de *liedhaft* réside davantage dans le syllabisme mélodique et l'atmosphère dénuée de drame : cette attente-là est aux antipodes de sa future homonyme, l'*Erwartung* schoenbergienne (1909). Mais pas plus lors de sa composition en 1815 qu'en 1829 à sa publication, ses dimensions ne lui permettraient de recevoir le nom de lied. On fréquente ici les marges du genre, qui rappellent les questions propres à la ballade.

Le second terme, *Gesang*, part du principe inverse : les pièces sont réunies sous une rubrique mélodique. Le *Gesang* (étymologiquement, « chant ») recouvre en allemand un spectre très large, qui le rend difficile à délimiter. C'est ce terme, par exemple, qui désigne le chant des oiseaux. Au sens étendu il se rapproche donc du « chant » tel que Rousseau l'emploie : catégorie

11. *L'Attente. Poème de Fr. von Schiller. Mis en musique avec accompagnement de pianoforte et dédié à son ami Joseph Hüttenbrenner par Franz Schubert.*

parallèle à la parole, préexistant à la culture. C'est ce qui ressort du long article de Koch (1802). Même en le restreignant à la production vocale de salon, *Gesang* désigne encore potentiellement tout type de poésie chantée. Pour Campe (1807), il est synonyme de « *Lied* » ainsi défini au sens large : « Tout ce qui est chanté, qui jaillit de la gorge sous forme de sons variés et généralement agréables ; cela peut être des mots, ou seulement des sons ; chant [*Gesang*]. »¹² Nommer ainsi une mélodie semble donc bien un pis-aller pour désigner une pièce au genre inclassable, en profitant de la vaste acception du mot. À l'époque où la classification des genres du *Lied* est établie, Jeitteles (1835) l'y intègre en y voyant une *Mittelgattung*, un « genre intermédiaire » entre le lied et la ballade : c'est-à-dire que le mot, à force de nommer des poèmes musicaux de forme non strophique, marginaux, finit par attirer à lui cette nébuleuse de compositions qu'a laissées de côté la cristallisation des définitions au cours de la première moitié du XIX^e siècle. On pense au *Gesang der Geister über den Wassern* (*Chant des esprits au-dessus des eaux*) sur le poème de Goethe, qui a longuement fait travailler Schubert (D. 484, D. 538, D. 704, D. 705, D. 714). Après des essais pour voix seule et piano, pour chœur *a cappella*, le poème prend sa forme définitive dans une version pour huit voix d'hommes et quintette à cordes. Pour cette œuvre, la liberté de la formation va de pair avec la liberté formelle.

Comme *Gedicht*, *Legende* appartient sans ambiguïté au lexique littéraire. Le mot désigne un poème consacré au récit, tissé d'imaginaire et d'hagiographie, d'événements qui se rapportent à la vie d'un saint (Schweizer [1811], Campe [1813]). Il distingue donc des pièces spécifiques en raison de leur contenu narratif apparenté à la sphère religieuse, fréquemment teinté de médiévisme. Adelung (1774) en donne la définition suivante : « description de la vie d'un saint »¹³. Les dictionnaires de termes étrangers de Schweizer (1811) et de Campe (1813) l'associent par extension au *Märchen* (conte). Le terme est fixé et peu sujet à glissement. C'est donc de façon logique que les nombreuses *Legenden* dues à la plume musicale de Carl Loewe constitueront un répertoire spécifique au sein de la *Gesamtausgabe* éditée par Max Runze¹⁴. Elles sont regroupées dans les volumes 13, *Die eigentliche Legendenperiode* (*Période des légendes*, 1901) et 14, *Vereinzelte Legenden, Spätere Legendenperioden* (*Légendes détachées, périodes tardives*, 1902). Saint Jean, saint Christophe ou saint François s'y rencontrent.

On pourrait ériger ces compositions en sous-catégorie de la ballade germanique. Elles partagent avec cette dernière des thèmes communs : attrait pour le surnaturel, éloignement historique, médiévisme fréquent ; structure narrative également. Elles s'inscrivent aussi dans l'ascendance chrétienne du romantisme. Malgré ces traits communs, leur signature musicale

12. « *Alles was gesungen, durch die Kehle in abwechselnden und meist angenehmen Tönen hervorgebracht wird; es mögen Worte oder auch nur Töne sein; der Gesang.* » J. H. Campe, t. 3 (1809), p. 127. La date entre parenthèses précise l'année de parution du volume au sein de l'édition mentionnée. Se reporter aux tableaux 2.1 et 2.2 pour les références bibliographiques complètes.

13. « *Die Lebensbeschreibung eines Heiligen* ». J. C. Adelung, t. 3 (1777), p. 121.

14. C. Loewe, *Carl Loewes Werke...*, *op. cit.* La liste des volumes est consultable en annexe 1.

apparaît toutefois spécifique chez Loewe, d'une délicatesse particulière. Sa fille Julie von Bothwell l'exprime avec cette image : « La *Legende* chez Loewe est une violette aux côtés de la rose aux épines acérées qu'est la ballade. »¹⁵

On touche avec ces pièces à un élément constitutif du romantisme en cours d'élaboration : les sources chrétiennes subissent une réinterprétation qui les fait passer du statut de support d'une vision du monde à celui de matériau légendaire ou mythique. Ce phénomène est assez central pour ne pas être passé sous silence. La *Legende* trouve aisément sa place au sein d'une époque fascinée par la dimension imagée du Moyen-Âge chrétien. Il ne faut pas perdre de vue l'intime relation entre le romantisme à son avènement et la résurrection du gothique, de la chevalerie comme alternatives à la culture gréco-romaine¹⁶. Mme de Staël joue un rôle décisif dans la diffusion de cette relation qu'elle découvre en Allemagne en 1803-1804 :

« Le nom de *romantique* a été introduit nouvellement en Allemagne pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme. Si l'on n'admet pas que le paganisme et le christianisme, le Nord et le Midi, l'antiquité et le moyen-âge, la chevalerie et les institutions grecques et romaines, se sont partagé l'empire de la littérature, l'on ne parviendra jamais à juger sous un point de vue philosophique le goût antique et le goût moderne. »¹⁷

Une double polarité se dessine avec clarté, qui place face à face « paganisme », « Midi », « Antiquité », « institutions grecques et romaines », « goût antique » d'un côté, et « christianisme », « Nord », « moyen-âge », « chevalerie », « goût moderne » de l'autre ; c'est-à-dire en dernière analyse, pour l'auteur, classicisme et romantisme. Avant le déploiement de l'idéalisme allemand et du romantisme à portée universelle, Georges Gusdorf décrit ce premier contenu mental et culturel :

« Le mouvement romantique [allemand] à ses début trouve une de ses références majeures dans la tradition gothique, opposée à la tradition hellénique inspiratrice de la culture établie. [...] La cathédrale est l'emblème de la culture médiévale ; autour d'elle se déploie un univers où le vieux fonds germanique, remis en honneur, fait alliance avec la légende dorée des héros et des saints du christianisme. »¹⁸

On nuancera néanmoins ce point de vue en se souvenant que chez les romantiques, la passion pour le Moyen-Âge n'est pas exclusive : le goût de l'Antiquité, hérité de Winckelmann, reste

15. « *Loewes Legende ist ein Veilchen neben der Rose mit ihren scharfen Stacheln, – der Ballade.* » Julie von Bothwell, citée par Carl Loewe, *CLW*, t. 13 : *Legenden I. Abteilung*, Max Runze (éd.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901, p. III.

16. Cette résurrection a été initiée par Goethe dans son texte sur la cathédrale de Strasbourg (*Von deutscher Baukunst*, 1773) due au maître d'œuvre Erwin von Steinbach (1244-1318). Il y voit une forme spécifique de l'expression du génie allemand.

17. Germaine de Staël, *Œuvres complètes de Madame la Baronne de Staël-Holstein*, t. 2 : *De l'Allemagne*, Paris, Firmin-Didot, 1836, p. 61.

18. Georges Gusdorf, *Les Sciences humaines et la pensée occidentale*, t. 9 : *Fondements du savoir romantique*, Paris, Payot, 1982, p. 48. Voir aussi E. Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique »*, op. cit., p. 171.

présent. Friedrich Schlegel, théoricien du romantisme allemand, publie cependant de nombreux textes sur la littérature antique dans les années 1790 – on a parlé à son sujet de « *Gräcomanie* ». Regardant au-delà et vers l'art musical, les nombreuses compositions de Schubert sur des thèmes antiques surtout puisés chez Schiller, de *Klage der Ceres (Plainte de Cérès)* D. 323 à *Elysium* et *Gruppe aus dem Tartarus (Groupe surgi du Tartare)* D. 583 et 584, en font également foi.

Ce monde est à la fois souvenir reconstruit et projection vers l'avenir : il s'agit d'édifier, sur ces fondations culturelles qu'on se réapproprie, une Allemagne unie. Le projet d'achèvement de la cathédrale de Cologne, érigé en cause nationale et mis en œuvre à partir de 1842, le montre. Les trente-deux *Legenden* composées par Carl Loewe trouvent leur signification au sein de cet univers de pensée.

2.2 Les genres à l'épreuve du lexique

Romanze et *Ballade* ont une histoire autrement plus complexe. Une bibliographie abondante a tenté de fixer leur sens au fil du temps : nous proposons de décrire l'évolution de leurs contenus, en revenant aux significations les plus immédiates conçues au moment où ces termes s'imposent dans le paysage poético-musical.

2.2.1 ROMANZE. LES ALLEMANDS, L'ESPAGNE ET LA FRANCE

Premières définitions

Les définitions les plus simples se trouvent dans les dictionnaires généralistes, et c'est avec eux que l'on commencera. Le terme de *Ballade*, dans les premiers temps, n'y apparaît pas. La quête définitionnelle commence avec celui de *Romanze*, plus ancien en Allemagne, première trace de la poésie narrative qui va se déployer pendant un siècle. Qu'appelle-t-on alors *Romanze* ?

ADELUNG (1774-1786) : « Mot à l'origine synonyme de "roman", mais aujourd'hui employé dans un sens plus restreint pour désigner une petite histoire à chanter [*singbar*] racontant des aventures extraordinaires. »¹⁹

Le *roman* dont il est question, bien entendu, n'est pas celui qui triomphera au siècle à venir, mais celui de la tradition médiévale en langue romane, parlée en France au XII^e siècle ; celui de Chrétien de Troyes (ca. 1135- ca. 1183), qui introduit l'expression « faire un roman ». Issu

19. « Ein mit Roman ursprünglich gleich bedeutendes Wort, welches aber jetzt nur noch in engerer Bedeutung gebraucht wird, eine kleinere singbare abentheuerliche Geschichte zu bezeichnen. » J. C. Adelung, t. 3 (1777), p. 1476.

de l'Europe latine, le terme *Romanze* fait donc assez tôt l'objet d'un intérêt étymologique en Allemagne. Pour lever l'ambiguïté liée à son origine française, Campe propose comme équivalent un néologisme de son invention, qui distingue bien les deux sens qu'il décrit :

CAMPE (1801) : « *Romanze* avait à l'origine le même sens que *Roman* ; mais ces termes désignent à présent des notions bien différentes. [...] Nous appelons *Romanze* une petite aventure en vers, simple et en général plus ou moins riche en aventures extraordinaires, destinée à être chantée. Je l'aurais volontiers traduit, sur le modèle de *Singestück* ou de *Singenspiel* [*sic*], par *Singemärchen* ["conte chanté"]. »²⁰

CAMPE (1807-1812) [définition incluse dans l'unique entrée « *Roman* »] : « On entend surtout par là une histoire fictive et merveilleuse en vers [...] ; au sens restreint, un récit fictif en vers enchevêtrant diverses sortes de péripéties, en particulier au sein d'une intrigue amoureuse. Ce mot est issu de la langue vernaculaire née du latin appelée *romana lingua*, en français *Romance*, *Romans*, *Roman*, et dans laquelle les poètes français du XI^e siècle composaient de la poésie en chantant, d'où le nom de *Roman* et de *Romance*. Le terme *Romanze* qu'emploient aussi nos poètes ne fait qu'un avec ce mot, mais s'en distingue ainsi : on entend par là une petite histoire pleine d'aventures ou un poème de ton populaire [*Volkston*]. »²¹

Ainsi la *Romanze* se distingue-t-elle déjà de son homonyme français médiéval. Par ailleurs, la destination musicale du poème allemand est mise en avant. Il subsiste en revanche un lien indémêlable avec le *roman*, lien qui inclut narration et aventures extraordinaires, succession d'épisode de caractère parfois merveilleux.

Cette insistance permanente sur ce qui sépare la *Romanze* de l'origine française signale cependant en creux le poids d'une influence beaucoup plus récente, qui introduit dans notre parcours une nouvelle métamorphose du mot. En effet, la *Romanze* allemande a le plus grand mal à s'émanciper d'une autre forme française fort prisée au XVIII^e siècle : la romance galante.

20. « *Romanze mag zwar ursprünglich mit Roman einerlei bedeutet haben ; jetzt sind die Begriffe, welche beide bezeichnen, sehr verschieden. Unter Romanze hingegen verstehen wir eine kleine, ganz einfache, gewöhnlich mehr oder weniger abenteuerliche Begebenheit in Versen, bestimmt gesungen zu werden. Ich hatte es, nach der Ähnlichkeit an Singestück und Singenspiel, durch Singemärchen verdeutschet.* » L'auteur mentionne ensuite un débat avec un certain J. Löwe qui refuse à la *Romanze* l'aspect merveilleux caractéristique du conte : signe que la terminologie ne fait pas consensus. J. H. Campe, t. 2, p. 594.

21. « *Man versteht darunter überhaupt eine erdichtete wunderbare Geschichte [...] ; in engerer Bedeutung aber eine erdichtete mit Verwicklung mancherlei Art durchwebte Erzählung, besonders eine solche Liebesgeschichte. [...] Dies Wort ist [...] aus dem gemeinen Latein entstandenen Landessprache entstanden, die romana lingua, Französisch Romance, Romans, Roman genannt wurde, und in welcher in 11ten Jahrhunderte die Dichter in Frankreich zu dichten ansingen, wo dann ein solches Gedicht Roman und Romance hieß. Romanze, welches Wort unsere Dichter auch gebrauchen, ist damit eigentlich ein und dasselbe Wort, man unterscheidet es aber dahin, daß man unter der Romanze eine kleine abenteuerliche Geschichte oder ein solches Gedicht im Volkstone versteht.* » J. H. Campe, t. 3 (1809), p. 860.

Intermède : des genres européens ?

L'intérêt historique et étymologique apporté au mot n'est pas un fait permanent : il accompagne au contraire l'évolution d'une pensée. Quasi inexistant d'abord, il s'affirme avec force dans la deuxième édition de la *Théorie* de Sulzer. L'édition de 1771-1774 se contentait de remarquer :

SULZER (1771-1774) : « Le mot signifie à l'origine précisément ce que nous comprenons par *Roman*. Il vient de *Romanschen*, du latin corrompu dans lequel écrivirent les premiers poètes provençaux. Ceux-ci ne sont cependant point les inventeurs des romances, déjà bien connues en Espagne, en Angleterre et dans d'autres pays avant ces poètes. »²²

On observe ici l'agglomération des deux sens du terme que Campe distinguera en 1801 : le roman français et le poème de ton populaire. Mais la suite est plus instructive : en 1792-1794, l'article sur la *Romanze*, tout en conservant son contenu originel, passe d'une à dix pages. À la définition classique succède un parcours approfondi de son histoire européenne (probablement dû à J. A. P. Schulz), signe manifeste que le terme occupe toujours plus l'esprit des contemporains. Loin de qualifier en théorie pure un type de poème donné, il soulève des questions : la *Romanze* doit être comprise dans son épaisseur historique²³. L'article condense ainsi, à grand renfort de dates, de titres et d'auteurs les formes anciennes et les métamorphoses de la romance en Espagne, en Italie, en France et en Angleterre, avant d'en arriver à l'Allemagne. Le constat d'une pluralité de types de poésie selon les pays se fait jour :

SULZER (1792-1794) : « L'histoire de ce type de poésie est jusqu'ici peu étudiée [...].

Le mot *romance* s'est conservé chez les *Italiens*, mais s'applique aux grands poèmes épiques en vers, ceux en particulier qui représentent des actions dans le monde de la chevalerie, des aventures [...].

Nul peuple ne possède plus de poèmes répondant au nom de romance que les *Espagnols*. Ce terme réunit des poèmes tendres, historiques, moraux, badins, des poèmes tragiques et même des poèmes religieux [...].

Cette poésie n'a d'abord pas été connue des *Français* sous le titre de romance. Il ne manque pourtant pas de chants narratifs de ce type. [Les poèmes français récents appelés romances] se distinguent en de nombreux points du ton des romances. La plupart ont des *refrains*, et ni la pensée ni l'expression n'y sont naïves et naturelles. [...]

On appelait autrefois romance chez les *Anglais* les récits de chevalerie, comme en Italie ; les plus récents poèmes de ce type portent le nom de ballades [...]. »²⁴

22. « *Ursprünglich bedeutet das Wort eben das, was wir durch Roman verstehen. Es kommt von der Romanschen, oder verdorbenen lateinischen Sprach her, in welcher die provenzalischen Poeten zuerst geschrieben haben. Sie sind zwar nicht die Erfinder der Romanzen, die in Spanien, England und andern Ländern schon vor diesen Dichtern bekannt genug gewesen.* » J. G. Sulzer, t. 2 (1774), p. 988.

23. Cette attitude participe d'un changement intellectuel et culturel profond. L'idéal classique fondé sur des catégories absolues est battu en brèche : à l'idée d'un Beau ontologique et atemporel, se substitue une conception historique et dynamique de l'art, à mettre en rapport avec la naissance de l'esthétique comme discipline philosophique. Cette conception historique a aussi partie liée avec les racines du mouvement des nationalismes.

24. « *Die Geschichte dieser Dichtart ist eben so wenig untersucht [...]. Bei der Italienern erhielt sich das Wort Romance, ist aber zu Bezeichnung größerer epischer Dichtungsarten in Versen, und vorzüglich solcher, welche Taten aus*

Les théoriciens se trouvent aux prises avec deux réalités : dans un sens, l'utilisation d'un même terme, « romance », pour désigner des types littéraires forts variés dans plusieurs pays européens. Dans l'autre sens, l'existence de nombreux poèmes relevant de la catégorie « poème narratif » mais ayant répondu à d'autres noms au fil des siècles. Et c'est justement en raison de cette richesse, irréductible aux définitions, que la *Romanze* suscite l'intérêt. Il semble vain de vouloir proposer une définition normative d'un terme protéiforme.

La romance française. Histoire d'un malentendu franco-germanique

Une autre difficulté rend nécessaire le parcours historique et européen entrepris par l'édition de 1792 : la *Romanze* en tant que pièce musicale chantée, en Allemagne, a été au cours du siècle assimilée à la romance française galante du XVIII^e siècle, provoquant un réel malentendu. Il faut revenir quelques années plus tôt pour s'en convaincre. La définition de Sulzer en 1774 définit ainsi la *Romanze* poétique :

SULZER (1771-1774) : « De nos jours, on donne le nom de *Romanze* à de petits *Lieder* narratifs, conservant le ton très naïf et quelque peu désuet des anciennes *Romances* rimées. Elles ont pour contenu le récit de faits passionnés, tragiques, amoureux ou simplement divertissants. Comme la *Romanze* est écrite pour le chant, sa forme est poétique, mais très simple, à l'image de ces époques ; son mètre est régulier et ses vers brefs. »²⁵

Mais pour ce qui est de la musique, voici que l'article renvoie tout droit à celui de Rousseau dans le *Dictionnaire de musique* : « Sur le chant de la romance, Rousseau a dit tout ce qu'on pourrait en dire au compositeur ; aussi ne puis-je mieux faire que de le traduire. »²⁶ Ainsi dans l'Allemagne des années 1770 une romance correspond-elle à ce qu'en écrit le philosophe et musicien suisse :

der Ritterwelt, Abenteuer, darstellen, gebraucht [...] Kein Volk ist reicher an Gedichten, welche den Namen Romanze führen, als die Spanier. Sie haben, unter dieser Aufschrift, zärtliche, historische, moralische, scherzhafte, Trauer- und so gar geistliche Gedichte [...]. Den Franzosen ist, wie gedacht, unter dem Titel, Romanze, diese Dichtart, anfänglich nicht bekannt gewesen. Nicht, dass es an solchen erzählenden Liedern gefehlt hätte. [Sie] weichen doch von dem Ton der Romanzen in mehreren Stücken ab. Die mehresten haben refrains, und weder Gedanke noch Ausdruck sind naiv und natürlich darin [...]. Was, in den früheren Zeiten bei den Engländern Romanze hieß, war auch, wie bei der Italienern, Erzählung von Rittertaten; die späteren, hieher eigentlich gehörigen Gedichte, führen den Namen von Balladen [...]. » J. G. Sulzer, t. 4 (1794), p. 112-116.

25. « Gegenwärtig gibt man den Namen Romanze kleinen erzählenden Liedern, in dem höchst naiven und etwas altväterischen Ton der alten gereimten Romanzen. Der Inhalt derselben ist eine Erzählung von leidenschaftlichen, tragischen, verliebten, oder auch bloß belustigenden Inhalt. Weil die Romanze zum Singen gemacht ist, so ist die Versart lyrisch, aber höchst einfach, wie sie in jenen Zeiten durchgehends war, von einerlei Silbenmaaß und von kurzen Versen. » J. G. Sulzer, t. 2 (1774), p. 988.

26. « Über den Gesang der Romanze hat Rousseau alles gesagt, was man dem Tonsetzer darüber sagen kann ; daher ich nichts besseres tun kann, als ihn zu übersetzen. » J. G. Sulzer, t. 2 (1774), p. 988. La filiation entre Rousseau et les théoriciens de langue allemande est étudiée par Rainer Schmusch, « Sillages germaniques du *Dictionnaire* : la lexicographie musicale en Allemagne autour de 1800 », in Emmanuel Reibel (éd.), *Regards sur le Dictionnaire de musique de Rousseau*, 2016, p. 223-247 .

ROUSSEAU (1768) : « Comme la *Romance* doit être écrite d'un style simple, touchant, & d'un goût un peu antique, l'Air doit répondre au caractère des paroles; point d'ornemens, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, & qui produit son effet par elle-même, indépendamment de la manière de la chanter. Il n'est pas nécessaire que le Chant soit piquant, il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'offusque point la parole, qu'il la fasse bien entendre, & qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une *Romance* bien faite, n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédens, l'intérêt augmente insensiblement, & quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet. C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'Instrument affoiblit cette impression. »²⁷

Le jugement de Rousseau sur l'affaiblissement du « charme » de la romance que provoque tout accompagnement instrumental réapparaît encore chez Brockhaus (1809). Mais il fait figure de détail dans la définition allemande du genre. Bien plus cruciaux dans l'histoire du lied sont le naturel et la naïveté attendus de la mélodie, la modestie de l'étendue vocale, la répétition mélodique des couplets sur laquelle insiste le philosophe, et l'« attendrissement » qu'elle doit provoquer.

Cette romance-là n'a donc cure de la dimension épique ou du récit; elle ne vise qu'à émouvoir à travers sa simplicité. De fait la romance n'est pas la *Romanze*, qui prendra sa forme romantique en s'éloignant du modèle français, quitte à s'attirer un jour les foudres de Charles Asselineau. Carl Dahlhaus, analysant les traditions du *Lied* germanique, a bien souligné cette dissymétrie des sens de « romance » en Allemagne et en France. Il la rapproche d'un autre glissement de sens d'une rive à l'autre du Rhin, celui de « lied ». Les emprunts de mots étrangers se croisent :

« Il est également vrai que *lied* devint en France un mot d'emprunt pour qualifier sa forme sublime, tandis que *Romanze* fit son entrée dans le vocabulaire allemand pour désigner le genre moins noble, la version de salon de la *romance* française. »²⁸

Le *Lied* deviendra « le lied (romantique allemand) »; en sens inverse, la *Romanze* a d'abord cru être « la romance ». Pour esquisser un destin croisé des genres et éclairer la perspective temporelle du propos de Dahlhaus, on rapprochera avec profit sa réflexion d'un article du *Ménestrel* de 1869, qui regrette le déclin de l'authentique romance française. L'histoire du genre avec ses vicissitudes au XIX^e siècle y est bien mise en valeur par le critique Arthur Pougin (1834-1921). La lecture des traits sous lesquels il dépeint la romance nous permet aussi de mieux en distinguer son homonyme germanique :

27. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique. Facsimilé de l'édition de 1768*, Claude Dauphin (éd.), Arles, Actes Sud, 2007, p. 420. Passage cité par la *Théorie* de J. G. Sulzer.

28. « [...] *der Umstand, daß „Lied“ im Französischen zu einem Lehnwort für das sublime, „Romanze“ im Deutschen dagegen zu einer Vokabel für das niedere Genre – für die Salonversion der französischen Romance – wurde [...] ».* Carl Dahlhaus, *Gesammelte Schriften*, t. 5 : *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber-Verlag, 2002, « Lied-Traditionen », p. 108.

« La romance, ce petit poème musical d'un tour si français, d'un caractère si élégant et si fin, cette enfant de notre sol, qui joignait la sensibilité à la grâce, le charme à l'émotion, et qui, moins poétique peut-être, mais plus variée que le lied allemand, moins originale parfois, mais plus touchante que la canzone italienne, prenait une allure tour à tour tranquille et sereine, mélancolique et rêveuse, tendre et émue, fière et généreuse, ardente et passionnée, la romance alors n'était pas tombée, ainsi qu'elle le fit plus tard, aux mains des fabricateurs de bas étage qui la discréditèrent aux yeux du public et la firent peu à peu remplacer par la chanson idiote ou graveleuse, telle que nous la voyons régner en souveraine aujourd'hui. »²⁹

Pougin offre dans ces quelques lignes une belle définition de cette musique, définition empreinte de nostalgie. Il évoque ici, dit-il, l'époque des musiciens Nicolas Dalayrac (1753-1809), François Devienne (1759-1803), François-Adrien Boieldieu (1775-1834). Déplorée, la romance chantée tombée en désuétude au profit du lied a pourtant bien commencé par être en honneur outre-Rhin. On l'a constaté par l'estime dans laquelle y a été tenue l'esthétique musicale définie par Rousseau.

Après ce saut en avant, il faut donc revenir à l'Allemagne de la *Goethezeit* pour se demander qui sont ses modèles français. Plusieurs noms d'auteurs de romances reviennent dans les pages des dictionnaires allemands : Sulzer (1792) et Brockhaus (1809) citent en premier lieu François-Augustin de Paradis de Moncrif (1687-1770), tenu pour le plus important. Les suivants sont contemporains des compositeurs mentionnés par Pougin : Fabre d'Églantine (1750-1794), Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794, l'auteur de *Plaisir d'amour*), Arnaud Berquin (1747-1791, dont les *Romances* de 1776 sont précédées par des *Idylles* en 1775 : couple de termes très éloigné du couple romance-ballade), auteurs qui achèvent leur vie avant ou pendant la Révolution, représentants d'une esthétique galante. L'univers poétique y est tout autre que celui de la *Romanze-Ballade*, si ce n'est pour l'apparence de naïveté. Pourtant selon Moncrif, la romance française elle-même devait à l'origine comporter une « action » ; mais il faut constater que son destin est plutôt celui de chansons d'amour sans prétention dramatique, et souvent sans le moindre récit, destinées à faire florès dans les salons³⁰.

Cette romance-là trouve des prolongements dans la musique allemande de l'époque ; elle y est connue et interprétée. Voyageur infatigable, Reichardt, peut-être le plus français des compositeurs de *Lieder*, a séjourné à Paris pendant la Révolution. Son voyage de 1792 lui

29. Arthur Pougin, « Esquisse artistique » sur le compositeur Albert Grisar, *Le Ménestrel*, année 36, n° 50, 14 novembre 1869.

30. Moncrif déplore lui-même cette assimilation de la romance à la blquette. Il écrit ainsi de son poème *Les constantes amours d'Alix et d'Alexis* : « Depuis que cette Romance a paru, on a donné ce titre à toutes les chansons amoureuses qui ont une suite de couplets. La Romance a cependant un caractère qui la distingue ; il faut qu'il y ait une action touchante, et que le style en soit naïf. » Cité dans Émile Littré, « Romance (2) », in *Dictionnaire de la langue française*, URL : <http://www.littre.org/definition/romance.2> (visité le 5 oct. 2016). Voir J.-L. Backès, *Le Poème narratif...*, op. cit., p. 107.

inspire les *Lettres intimes sur la France*³¹, suivies des *Lettres intimes de Paris*³². Sa sympathie pour les Jacobins entraîne la perte de ses appuis à la Cour; elle a pour conséquence ultime le renvoi de son poste de maître de chapelle du roi de Prusse en 1794. Au vu de sa francophilie, il n'est pas surprenant que Reichardt ait publié des romances dans le style français : de nombreux exemples pourraient en être cités dans les pages du *Troubadour italien, français et allemand*³³, publication de mélodies de sa plume en trente-six cahiers. S'y mêlent des poèmes dans les trois langues avec la prédominance de Métastase et de Pétrarque pour l'italien, de Goethe pour l'allemand. En français, on y croise Moncrif ou Florian; le cahier VII propose une mise en musique de *Oiseaux, si tous les ans* dont on connaît mieux la version de Mozart (K.307); d'autres romances, nombreuses, ne donnent pas leur auteur. Le ton des poèmes est redevable au style galant :

Quand tu m'aimais, inconstante Sophie,
J'étais heureux, je chérissais le jour,
Tu m'as quitté, je déteste la vie,
Tout mon bonheur n'était que mon amour³⁴.

POÈME 2.1. – Anonyme, *L'Amant trahi*, extrait (in *Le Troubadour italien, français et allemand*, XXVIII).

Ou encore :

Thémire est belle et trop belle, douce et fier [*sic*] en son maintien;
Tant d'attraits brillent en elle, qu'on ne sait dire combien;
Elle est sensible et cruelle, et rien n'attache si bien³⁵.

POÈME 2.2. – Anonyme, *Romance*, extrait (in *Le Troubadour italien, français et allemand*, XXVI).

Les codes du genre de la romance amoureuse, omniprésents dans la poésie, se retrouvent dans la musique. Pour celle de Thémire par exemple, la mélodie utilise le mètre à 6/8, fréquente signature du genre. L'indication de tempo est « naïvement ». Une mélodie conjointe, toute en croches – et doubles croches liées par deux pour la fin du dernier vers – se déroule sans heurt sur un accompagnement qui la double, parfois en tierces, et sans le moindre effet pianistique. *Oiseaux, si tous les ans* présente à l'inverse quelques touches de virtuosité, dans la voix comme dans les triples du piano qui concluent la romance³⁶.

31. Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe über Frankreich*, Berlin, J. F. Unger, 1792-1793.

32. Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe aus Paris*, Hamburg, B. G. Hoffmann, 1804.

33. Johann Friedrich Reichardt, *Le Troubadour italien, français et allemand*, 36 t., Berlin, Henry Frölich, 1805-1806.

34. *Ibid.*, XXVIII, p. 109.

35. *Ibid.*, XXVI, p. 104.

36. Voir les partitions en annexe 2.

Précisons à ce propos que le terme « romance » peut désigner aussi bien le poème que la musique, et parfois seulement cette dernière. Littré introduit ce sens, « air sur lequel se chante une romance », en citant Chateaubriand : « Deux ménétriers ouvraient la pompe [des fiançailles] en jouant sur leur violon des romances du temps de la chevalerie. »³⁷ Les dictionnaires allemands signalent eux aussi l'existence de pièces instrumentales appelées romances (Koch 1802, Brockhaus 1809, Häuser 1833 : on nomme ainsi « une pièce instrumentale qui a le caractère et l'expression d'une romance, et à laquelle *seuls les mots semblent manquer*. »³⁸) Les paroles ne sont pas toujours nécessaires à la romance, et Mendelssohn saura en tirer parti (ses *Lieder ohne Worte* sont publiés entre 1830 et 1868).

Le Troubadour italien, français et allemand fait parfois alterner avec ces romances légères des poèmes du même nom mais d'un style bien différent : la ballade de Goethe *Der untreue Knabe* par exemple (cahier XXXII, p. 127). C'est entre ces deux voies que la *Romanze* allemande se cherche et peine à se définir.

La Romanze et le romance espagnol

Progressivement, le sens du terme s'écarte donc de celui de l'homonyme français du XVIII^e siècle. En parallèle une seconde influence est à prendre en compte : celle du *romance* espagnol. On s'en souvient, Sulzer remarque que la romance est un genre notoire en Espagne, et qu'on y trouve des vers de caractères très variés : historiques (et guerriers), moraux, badins, religieux... Les *romances* ont leurs origines dans la chanson de geste, et on avait en effet commencé à en publier des collections dès le XVI^e siècle. Le Siècle d'Or voit se développer toute une littérature s'en inspirant, dont l'un des plus grands représentants est Luis de Góngora (1561-1627). Ce dernier type de poésie n'est pas une création populaire. Il use au contraire d'un vocabulaire savant, d'une forme raffinée ; son contenu n'est pas toujours narratif : l'unité des *romances* vient de leur forme, qui conserve une unique assonance revenant dans chaque vers pair au long du poème³⁹. Mais la forme travaillée du genre n'empêche pas cinq *romances* de Góngora et d'autres encore de faire leur entrée dans les *Volkslieder* de Herder, par la médiation des *Reliques of Ancient Poetry*, en tant que manifestations du génie national espagnol. Jean-Louis Backès remarque d'ailleurs qu'à l'époque de Herder, personne n'a encore analysé cette lyrique espagnole pour distinguer récits médiévaux et constructions baroques savantes. On touche ici à l'ambiguïté déjà soulignée du terme de *Volkslied* : chant populaire, mais aussi chant des peuples en tant qu'entités culturelles singulières, ce qui explique la présence dans les recueils de

37. François-René de Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme*, cité dans É. Littré, « Romance (2) », art. cit.

38. « *Zur Bezeichnung eines Instrumentaltonstücks in Charakter und Ausdruck einer Romanze, der nur die Worte zu fehlen scheinen, gebraucht man auch häufig die Überschrift : Romance.* » J. E. Häuser, t. 2, p. 97 (nous soulignons). On remarque que le mot est conservé ici dans sa forme française.

39. J.-L. Backès, *Le Poème narratif...*, op. cit., p. 104.

poèmes d'auteurs comme Shakespeare, Sapho, Thibault de Champagne (1201-1253) ou Góngora. L'oscillation entre veine populaire authentique et imitation-recréation savante est une réalité constante de la *Romanze*.

Cette seconde ascendance aura ses prolongements dans le lied : il faut penser par exemple aux trois pièces du très jeune Schubert sur des poèmes de Friedrich de la Motte-Fouqué (1777-1843), les *Drei Romanzen* de *Don Gayseros* D. 93. Dans les deux premiers poèmes, la récurrence de la rime en « -en » est peut-être une référence au procédé de l'assonance qui caractérise le *romance*. La trame narrative est simple et pseudo-médiévale : le mystérieux chevalier Don Gayseros, accompagnant la belle Donna Clara, refuse en chemin de se signer et semble redouter l'eau bénite. La nuit, il se dévoile comme un prince maure ; malgré cette révélation, la demoiselle éprise se laisse enlever (deuxième poème). Le troisième poème raconte le meurtre du prince étranger perpétré par les frères de la jeune fille, qui sur le lieu même fait élever une chapelle, prend le voile et consacre sa vie à prier pour l'âme de son bien-aimé. L'ancrage dans cet épisode de l'histoire espagnole est caractéristique : bon nombre de *romances* ont pour sujet les guerres avec les Maures. Jean-Louis Backès note que « ce conflit – on le sait – aboutit bien souvent à magnifier l'adversaire. Il existe dans la littérature espagnole toute une tradition qui représente des chevaliers maures, nobles, sensibles, courtois autant que des chevaliers chrétiens. »⁴⁰ Ces caractéristiques se retrouvent ici. La Motte-Fouqué, d'ailleurs familier de l'univers médiévalisant⁴¹, reprend à son compte la tradition espagnole pour écrire les poèmes sur lesquels Schubert compose. Il existe un doute sur l'authenticité de ces trois *Romanzen*, difficiles à dater. Cependant Brigitte Massin souligne la correspondance de la dernière, en particulier, avec les recherches de Schubert dans les années 1814-1815⁴². On note qu'un style musical très différent accompagne chaque poème⁴³. Le premier est un dialogue ; la mélodie enlevée et sans raffinements est enfermée dans un cycle de quintes rigoureux. La mélodie du second, dans un balancement de triolets de croches, est plus ornée et expressive, sans toutefois refuser le dramatisme (révélation de l'identité de Don Gayseros ; passage de l'enlèvement). Le parcours tonal en est plus torturé. Le troisième poème commence par un récitatif expressif. Sur certains passages plus loin, le dépouillement des noires régulières et la mobilité harmonique préfigurent les progressions inexorables de la maturité du compositeur (ex. 2.1).

40. J.-L. Backès, *Le Poème narratif...*, op. cit., p. 105.

41. Voir par exemple ses *Romanzen vom Thal Ronceval* (*Romances de la vallée de Roncevaux*), 1805 ; *Historie vom edlen Ritter Galmy und einer schönen Herzogin von Bretagne* (*Histoire du noble chevalier Galmy et d'une belle duchesse de Bretagne*), 1806. La Motte-Fouqué est l'un des premiers auteurs romantiques. On lui doit aussi le récit *Ondine* qui est à la base de l'opéra du même nom d'E. T. A. Hoffmann et a inspiré Jean Giraudoux.

42. B. Massin, *Franz Schubert*, op. cit., p. 544.

43. Voir les partitions en annexe 3.

(Etwas geschwind, doch kraftvoll)

Son - ne geht und Ster - ne kom - men, auf und nie - der schwebt der Aar,
al - les auf der Welt ist Wan - del, sie al - lein un - wan - del - bar.

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 4/4 time and starts with a treble clef. The piano accompaniment has a right hand with a treble clef and a left hand with a bass clef. The second system starts at measure 40 and continues with the same vocal and piano parts. The lyrics are written below the vocal line.

Ex. 2.1. – F. de La Motte-Fouqué / F. Schubert, *Don Gayseros* D. 93, 3, 1814[-1815].

« Le soleil se retire, les étoiles se lèvent, l’aigle en planant monte et descend, tout n’est que changement dans le monde ; elle seule reste constante. » On entend déjà presque le pas du *Wanderer* de *Winterreise* (voir par exemple le n° 20, *Der Wegweiser*) dans ce passage qui décrit le mouvement permanent du monde, pour mieux lui opposer l’immobilité fidèle de la jeune fille. Davantage qu’à des « romances de style naïf », on a affaire ici à une sorte de très court cycle poético-musical qui, bien qu’ouvertement narratif, annonce de loin ceux des années 1823-1828.

La Romanze allemande : quelques éléments récurrents de définition

Résumons le chemin parcouru : on a vu les auteurs s’interroger sur les origines étymologiques et historiques du mot *Romanze*. La découverte des multiples réalités européennes qu’il a désignées a pour corollaire une prise de distance progressive avec la forme française florissante à la fin de l’Ancien Régime et sous la Révolution. Un troisième moment se dessine à présent. Aux prises avec ces influences diverses, on voit la *Romanze* allemande se préciser, être associée au fil du temps à des caractéristiques récurrentes, où s’introduisent aussi des éléments nouveaux.

Elle est d’abord, et reste, un *chant*. Adelung (1777) insiste sur sa « chantabilité » (« *eine singbare Geschichte* »). Le synonyme allemand de « conte chanté » (*Singemärchen*) proposé par Campe (1801) va dans le même sens. Le dictionnaire des frères Grimm lui conserve parmi d’autres sens celui de « *gesungenes Lied* », en précisant qu’il était en vogue au XVIII^e siècle. Quant à la manière de la chanter, nonobstant la remarque pessimiste de Rousseau à l’endroit de l’accompagnement, le modèle voix et instrument – qu’il s’agisse du pianoforte, de la harpe – s’impose.

Son registre propre est celui du *ton populaire* et de la *naïveté* – cette dernière peut-être vestige de l'héritage français. Cela est particulièrement clair dans la définition de Wolf (1787, puis 1806), qui insiste sur le caractère charmant de la *Romanze*. Si cette définition correspond bien à ce que l'on entend par là en 1787, dans l'édition de 1806 elle paraît déjà plus datée :

WOLF (1806) : « français *Romanze*. Le chant doit être exempt d'ornementation et de manières; la mélodie doit être aimable, naturelle, rustique, et produire son effet d'elle-même, sans l'artifice du discours. Le chant ne doit pas se détacher, quand il n'est que naïf; il ne doit pas obscurcir les mots, qu'il faut déclamer de manière très intelligible; [enfin] il ne doit pas demander de grande tessiture vocale. »⁴⁴

Quand on songe qu'en 1806 *Romanze* est bien synonyme de *Ballade*, on convient que les éléments mélodiques et interprétatifs signalés par Wolf renvoient à une tout autre réalité que celle, par exemple, de la ballade zumsteegienne. Koch, dont la définition s'appuie davantage sur les récentes compositions, reste cependant fidèle à la naïveté du ton :

KOCH (1802) : « La *Romanze* est à l'origine un *Lied*, contenant le récit en vers d'un événement tragique ou amoureux, habillé d'un style profondément naïf et simple. La mélodie d'un tel *Lied* doit elle aussi consister en un chant dénué d'affectation, mais naïf et émouvant. »⁴⁵

Mais cette seconde définition intègre davantage d'éléments de la *Romanze* au second sens, qui se développe alors. Car elle mentionne aussi qu'il s'agit d'un *récit*. Cet aspect prédomine toujours davantage, jusqu'à devenir la principale caractéristique du genre. On l'a assez croisé pour n'en rappeler que quelques exemples : « récit d'une aventure tragique ou amoureuse »⁴⁶ pour Koch (1802); récit poétique (« *poetische Erzählung* ») pour Heinsius (1830); synonyme de lied narratif (*Erzählungslied*) pour Häuser (1833)... Tout type de récit n'est cependant pas susceptible d'être une *Romanze* : « Une histoire badine présentée sur le mode lyrique ne suffit pas à faire une *Romanze* »⁴⁷, pour Sulzer (1771); quelques années plus tard il ne sera plus nécessaire de préciser cette restriction.

44. « Französisch *Romanze*. In dem Gesange muß nichts von Zierraten, nichts von Manieren sein; eine gefällige, natürliche, ländliche Melodie, die durch sich selbst, ohne die Kunst des Vortrags, ihre Wirkung tut. Der Gesang darf nicht hervorstechend sein, wenn er nur naïv ist; die Worte nicht verdunkelt, sie sehr vernemlich vorträgt, und keinen großen Umfang der Stimme erfordert. » Georg Friedrich Wolf, *Kurzgefaßtes musikalisches Lexikon, zusammengetragen von Georg Friedrich Wolf, Musikdirektor, Stadtkantor, Lehrer der Ober-Stadtschule, und Organisten an der Ober-Pfarrkirche zu Wernigerode*, Halle, Hendel, 1806, réimpression à partir de Halle, Hendel, 1787, p. 259.

45. « Die *Romanze* ist ursprünglich ein *Lied*, welches in einer lyrischen Versart die *Erzählung* einer tragischen oder verliebten Begebenheit enthält, und in einen höchst naïven und einfachen Styl eingekleidet ist. Die Melodie zu einem solchen Liede muß ebenfalls aus einem ungekünstelten, aber naïven und rührenden Gesange bestehen. » Heinrich Christoph Koch, « *Romanze* », in *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main, August Hermann der Jüngere, 1802, p. 1271.

46. *Ibid.*, p. 1271.

47. « Eine scherzhafte *Erzählung* im lyrischen Ton, ist noch keine *Romanze*. » J. G. Sulzer, t. 2 (1774), p. 988.

Avec le récit va souvent de pair l'*archaïsme*. L'association à des époques historiques révolues est régulière : Sulzer nous décrit un « ton désuet » et des « expressions surannées »⁴⁸. Schweizer évoque la nécessité dans la *Romanze* de la « peinture des mœurs et de l'esprit des temps anciens »⁴⁹. Du côté des musiciens, Koch en 1802 ne juge pas nécessaire de mentionner cet aspect. Mais dans les dictionnaires d'esthétiques et de musique des années 1830, la pratique aidant, il sera devenu une évidence, et s'étendra à la musique : « La mélodie accompagnant le poème de ce nom, strophique, doit être nue et *quelque peu archaïque*, conçue de sorte à permettre au chanteur de consacrer une grande partie de son attention au texte » (Jeitteles)⁵⁰. Schilling lui emprunte (ou est-ce l'inverse?) ce passage pour son propre article.

Narrativité dans une forme poétique, archaïsme, mélodie de style simple et naïf sans ornementation – point qui entre peu à peu en tension avec une partie du répertoire – : telles sont les caractéristiques de la *Romanze* qui peuvent être dégagées des ouvrages de la *Goethezeit*.

2.2.2 DANS LE SILLAGE DU ROMANTISCH

Brève histoire d'un adjectif

Nous avons jusqu'ici passé sous silence une caractéristique décisive de la *Romanze*, qu'il faut traiter à part. Discrètement au début, mais toujours davantage, « *Romanze* » se trouve associé, voire annexé, à un mot qu'on sait progressivement investi d'un formidable potentiel sémantique : « *romantisch* ». Le sujet se révèle périlleux. Le fait que des dictionnaires mentionnent des expressions d'usage courant qui réunissent les deux termes est frappant. Trouvant ses origines dans le même terme que « romantique », la *Romanze* sera liée à l'histoire du romantisme. On a l'impression de voir en elle le résumé à petite échelle, et comme la caisse de résonance, du mouvement de « romantisation » des arts qui s'ébauche alors en Allemagne.

La *Romanze*, donc, n'est pas indépendante de l'histoire de l'adjectif « *romantisch* ». Il serait impossible de revenir ici sur l'évolution d'un terme très complexe, qui constitue un monde de recherche en soi. Nous renvoyons à l'analyse déjà mentionnée d'Emmanuel Reibel, en particulier aux pages consacrées à l'évolution du mot « *romantisch* » en Allemagne⁵¹. Après avoir dans la première partie de l'ouvrage étudié l'origine anglaise du terme, d'abord employé pour qualifier un paysage (avec une signification proche de *pittoresque*), l'auteur distingue trois strates sémantiques dans la sédimentation germanique de *romantisch*. La première désigne « un

48. « *Altväterlichen Ton* » ; « *veralteten Ausdrücke* ». J. G. Sulzer, t. 2 (1774), p. 988

49. « *Und mit einem großen Anstriche von den Sitten und dem Geiste älterer Zeiten* ». J. C. Schweizer, 1811, p. 740.

50. « *Die zu dem gleichnamigen Gedichte gesetzte Melodie, die strophenweise abgesungen wird, und so beschaffen sein muss, dass sie schmucklos, etwas altertümlich, dem Sänger gestattet, einen großen Teil seiner Aufmerksamkeit dem Texte zuzuwenden* » (nous soulignons). I. Jeitteles, t. 2 (1837), p. 271.

51. E. Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique »*, *op. cit.*, p. 165-250.

imaginaire littéraire issu des temps anciens, lié au Moyen-Âge chrétien »⁵². On en a vu quelque chose à propos de la *Legende*. La deuxième strate consiste en la récupération et l'orientation de cet imaginaire dans un projet national : « à la suite de Goethe et de Herder, les intellectuels germaniques revendiquent comme leur bien la culture médiévale, auréolée du prestige de l'architecture gothique, de l'art des troubadours ou des exploits chevaleresques. »⁵³ « Romantique » signifie alors « médiéval », et donne un socle à l'Allemagne comme entité spirituelle, en renouvelant les modèles pour créer une littérature propre au pays. Troisième moment enfin : la pensée de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), adossée à une réflexion métaphysique due à W. H. Wackenroder (1773-1798), à L. Tieck (1773-1853), à A. W. Schlegel (1767-1845), fait basculer cet héritage dans « un romantisme anhistorique, spirituel et à la visée universelle »⁵⁴, dont parmi les arts la musique devient à la fois le modèle et l'aboutissement. Telle est, broyée à grands traits, l'histoire du terme dans la sphère germanique.

« *Romantisch* » n'est donc pas inconnu au début de la période que nous avons isolée. Le dictionnaire d'Adelung possède l'entrée (après d'ailleurs celle de « *romanhaft* », « romanesque »). Mais elle désigne pour le moment « des contrées à la fois merveilleusement agréables et ensorcelantes, telles qu'on les décrit dans les romans et les livres de chevalerie. »⁵⁵ Campe (1807) mentionne ensemble « *Romanze* » et « *romantisch* » au sein de son entrée « *Roman* » : est romantique ce qui « enchante par sa beauté, ainsi que dépeint en général dans les romans » ; se dit « surtout des choses de la nature, des belles contrées »⁵⁶.

Leur premier lien commun, c'est donc le roman. Mais l'union entre *Romanze* et romantisme va se nouer dans un autre domaine que celui de la littérature.

La musique, catalyseur de la « romantisation » de la Romanze

Il semble bien que ce soit dans la musique en particulier que ces deux termes, étymologiquement si proches, s'accordent encore davantage, allant même jusqu'à s'échanger leurs qualités. On le constate dans l'expression usuelle rapportée par le *Kurzgefasstes musikalisches Lexikon* de Wolf cité plus haut, dont nous devons ici reprendre et poursuivre la définition :

WOLF : « (Le chant doit être exempt d'ornementation et de manières; la mélodie doit être aimable, naturelle, rustique, et produire son effet d'elle-même, sans artifice de discours.

52. E. Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique »*, op. cit., p. 171.

53. *Ibid.*, p. 171.

54. *Ibid.* Sur les dimensions propres à la musique de ce basculement, nous renvoyons à l'ouvrage de Jean-François Candoni, *Penser la musique au siècle du romantisme. Discours esthétiques dans l'Allemagne et l'Autriche du XIX^e siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012., p. 179.

55. « *Vorzüglich angenehm und gleichsam bezaubernden Gegenden [...], so wie sie in den Romanen und Ritterbüchern beschrieben werden.* » J. C. Adelung, t. 3 (1777), p. 1476.

56. « *Schön zum Entzücken, wie es gewöhnlich in Romanen geschildert wird; besonders von Naturgegenständen, schönen Gegenden.* » J. H. Campe, t. 3 (1809), p. 860.

Le chant ne doit pas se détacher, quand il n'est que naïf; il ne doit pas obscurcir les mots, qu'il faut déclamer de manière très intelligible; [enfin] il ne doit pas demander de grande tessiture vocale.) *On comprend par là ce que signifie l'expression : un lied doit être joué ou chanté de façon romanesque (romanzisch) ou romantique (romantisch).* »⁵⁷

Cette remarque apparaît capitale. La malléabilité de la langue allemande, qui permet aisément l'adjectivation, en fait une mine de néologismes propres à accompagner les bouleversements de l'esthétique. « *Romanzisch* », c'est-à-dire « à la manière d'une *Romanze* », et « *romantisch* » sont ici de purs synonymes. Il semble par ailleurs faire référence à une tradition d'interprétation du lied suffisamment présente pour être citée, et qui préconise le recours à un ton « romantique » ou « romanesque », ainsi que nous nous sommes risquée à le traduire. La simplicité de l'émission et de l'interprétation, le rejet de l'ornementation et, surtout, l'extrême attention portée à la clarté du texte formeraient donc un style de chant « romantique ». Le point est important. Si les significations sont durables, on peut y deviner la voie même qu'empruntera le lied romantique – qu'on pense aux mélodies de Schumann à la vocalité parfois si effacée, qui déploient leur expressivité latente au travers de l'harmonie : *Das ist ein Flöten und Geigen* (*C'est un chant de flûtes et de violons*), neuvième poème des *Dichterliebe* (1840) avec sa simple mélodie répétée, par exemple.

Mais point n'est besoin de chercher si loin : d'une certaine manière, un lied comme *Der Wegweiser* (*Le Poteau indicateur*) à l'extrémité de *Winterreise* (1827) pousse dans ses retranchements l'esthétique que décrit Wolf en ôtant au chant, au-delà de ses ornements, jusqu'à la courbe gracieuse de sa mélodie, au nom de la simplicité qui en devient austérité. Plus rien d'« aimable » ni de « naturel », ici : ne demeure que la nudité du chant monocorde qui porte le texte à la manière d'une quasi-psalmodie.

Encore presque quarante ans après l'article cité ci-dessus, le *Musikalisches Lexikon* de Häuser va dans le même sens. Il s'inspire visiblement de Wolf, mais il est intéressant de constater qu'il substitue de nouvelles expressions à celles que cite son prédécesseur :

HÄUSER : « La *Romanze*, Romance (lied narratif) est une pièce vocale, quasi synonyme de ballade. Elle agit par sa mélodie aimable, naturelle et rustique (c'est-à-dire sans les artifices du discours). *On explique aisément d'après cela l'expression "Lieder dans un style de romance", ou "romantiques"*. La voix doit déclamer clairement et très intelligiblement les mots, sans chercher à briller par une ornementation abondante. [...] »⁵⁸

57. « *Hieraus wird man verstehen, was das heisst : ein Lied soll romanzisch oder romantisch gespielt oder gesungen werden* » (nous soulignons). G. F. Wolf, p. 259.

58. « *Romanze, Romance (Erzählungslied) ist ein Gesangstück, fast gleichbedeutend mit Ballade (s. d.) mit gefälliger, natürlich ländlicher Melodie, welche durch sich (d. h. ohne künstlichen Vortrag) ihre Wirkung tut. Hiernach lässt sich der Ausdruck „Lieder im Romanzenton“ oder „romantisch“ leicht erklären. Die Singstimme muss die Worte deutlich und sehr vernehmlich vortragen, ohne durch viele Verzierungen glänzen zu wollen.* » (nous soulignons). J. E. Häuser, t. 2, p. 97.

L'indication musicale « *(im) Romanzenton* », « dans un style de romance », n'est pas rare en tête des partitions. On en rencontre un exemple chez Zelter en 1812 avec la ballade *Der Gott und die Bajadere* de Goethe. Il semble bien, si l'on se fie à Häuser, que ton de la romance et caractère romantique aient fini par se rejoindre dans la conception collective. De là à annexer le genre poétique de la *Romanze* au romantique, il n'y a qu'un pas. Et c'est par le biais de la musique qu'il est franchi. On saisit dès lors avec plus de précision pourquoi une *Romanze* trouve son achèvement dans une musique, sans laquelle elle reste incomplète, en deçà de sa forme.

« Lieder dans un style de romance, ou romantiques » : dans ces deux expressions posées comme équivalentes, le glissement entre « *romanzenton* » et « *romantisch* » a aussi pour conséquence qu'entre « lied » et « romantique » s'imisce la *Romanze*, qui vient sceller ensemble ces mots. Ainsi le destin de la *Romanze* est loin d'être étranger à celui du lied au XIX^e siècle.

L'incorporation de la *Romanze* à l'univers romantique s'achève dans les premières décennies du siècle. Le substantif « *Romantik* » a alors fait son entrée dans les dictionnaires : il apparaît chez Jetteles en 1837, chez Schilling en 1838. La *Romanze* est désormais un des genres qui lui sont associés de façon privilégiée. Il est éclairant de voir comment elle est insérée – comme tout naturellement – dans l'article de Heinsius consacré au roman, aux côtés de « romanesque » et de « romantique » :

HEINSIUS : « Romanesque, semblable à un roman ; [...] romantique, gracieux, ensorcelant, d'une beauté sauvage ; se dit surtout des choses de la nature, des belles contrées ; en poésie, ce qui mêle le caractère de l'amour avec l'extraordinaire et le merveilleux ; *romance*, le récit poétique d'événements romantiques sous forme de lied. »⁵⁹

Il est devenu impossible de séparer la *Romanze* du romantique. L'*Aesthetisches Lexikon* de Jetteles crédite lui aussi cette dernière d'un contenu romantique⁶⁰ :

JEITTELES : « [...] la ballade est un poème de forme lyrique, de contenu épique, le récit poétique d'événements romantiques dont le thème est en général emprunté au domaine des contes populaires terrifiants. »⁶¹

La fin du parcours est presque atteinte avec cette fusion. Dernier pas sur ce chemin, l'*Universal-Lexikon der Tonkunst* peut maintenant renverser l'étymologie de « *Romanze* » :

59. « *Romanhaft, einem Romane ähnlich; [...] romantisch, reizend, bezaubernd, wildschön, besonders von Naturgegenständen, schöne Gegänden, Lagen; in der Poesie, was den Charakter der Liebe mit dem Außerordentlichen und Wunderbaren mischt; die Romanze, die poetische Erzählung einer romantischen Begebenheit in Liederform.* » (nous soulignons). T. Heinsius, t. 3 (1830), p. 630.

60. L'*Aesthetisches Lexikon* restreint l'article « *Romanze* » à la définition musicale. Pour ce qui est du poème, il renvoie à « ballade », que nous citons ici.

61. « *[Die Ballade ist] ein der Form nach lyrisches Gedicht mit einem epischen Stoffe, poetische Erzählung einer romantischen Begebenheit, gewöhnlich aus dem Kreise schauerlicher Volkssage* » (nous soulignons). I. Jetteles, t. 1 (1835), p. 77.

SCHILLING : « La *Romanze* est le récit lyrique d'événements, mais purement romantique dans sa forme et dans son contenu : il s'élançait à travers l'entrelacs charmant des rimes, des assonances et des consonances, à travers les jardins enchantés des choses extraordinaires. De là vient aussi son nom. Toutes choses s'y revêtent de cette apparence : chaque sensation éveillée, chaque sentiment exprimé, de la réalité la plus monstrueuse à la plus suave féerie de l'amour. La *Romanze* est épique au sens large, mais aussi éloignée du poème héroïque que du drame légendaire nordique. Elle est au premier ce que la nouvelle est au roman ; du second elle possède toutefois la concision, la rapidité, et elle est véritablement le produit de l'individualité de la culture romantique. »⁶²

Le point le plus frappant de cet article est peut-être que le nom de la *Romanze* soit désormais présenté comme « *venant* » de son contenu romantique, décliné à travers des images évocatrices (« jardins enchantés », « choses extraordinaires »). Tout témoigne d'un univers de pensée et d'imagination entièrement neuf. L'apparition d'un lexique romantique (le mot *Gefühl* accompagnant celui d'*Empfindung*, le *Zauber* qui renvoie au merveilleux), l'adoption par l'écriture du ton romantique qu'elle veut décrire (métaphores, juxtaposition d'extrêmes : *grässlich / süß*) sont remarquables dans un ouvrage théorique. Enfin le poème que nous avons connu français et galant est désormais considéré comme une émanation propre de la sensibilité romantique, qui possède d'abord, rappelons-le, une aura médiévale et chevaleresque. Mais on assiste à un phénomène de réinvestissement de la poésie à partir des nouvelles conceptions esthétiques qui mène à terme à l'avènement d'un romantisme universel : « La poésie romantique est une progressive poésie universelle »⁶³, écrit Schlegel dans sa célèbre formule.

Le cas de la *Romanze* n'est d'ailleurs pas unique : le développement du romantisme suppose cet acte d'investissement de formes culturelles, genres, œuvres et artistes antérieurs⁶⁴. Si le

62. « Die *Romanze* [ist] lyrische Erzählung einer Begebenheit, aber in Form und Inhalt rein romantisch, durch die lieblichen Reim-, Assonanz- und Consonanzgewinde und die Zaubergärten abenteuerlicher Gegenstände sich hindurchschwingend. Daher denn auch der Name. In dieses Gewand kleidet sich hier Alles, jede Empfindung, die angeregt, jedes Gefühl, das ausgesprochen werden soll, vom Grässlichsten bis zum süßesten Zauberspiel der Liebe hinab. Die *Romanze* ist episch im weiteren Sinne des Wortes, aber eben so weit vom Heldengedicht als dem nordischen Sagedrama entfernt. Zum jenem verhält sie sich wie die Novelle zum Roman, von diesem hat sie jedoch das Gedrängte, Rasche, und ist ganz aus der Individualität der romantischen Bildung hervorgegangen. » G. Schilling, t. 6 (1838), p. 37.

63. « die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie ». Friedrich Schlegel, « Athenäums »-Fragmente, *Kritische und theoretische Schriften*, Stuttgart, Reclam, 1978, p. 90.

64. On songe au geste par lequel Haydn, Mozart et Beethoven sont annexés par les romantiques. On lit dans l'article décisif de E. T. A. Hoffmann qui lie romantisme et musique en 1810 : « Le goût romantique est rare, plus rare encore le talent romantique ; c'est sans doute pourquoi si peu de compositeurs savent faire résonner cette lyre qui ouvre le royaume merveilleux de l'infini. Haydn a une conception romantique de l'humain dans la vie humaine ; il est accessible au plus grand nombre. Mozart s'adresse à ce que l'esprit même de l'homme contient de surhumain et de merveilleux. [...] Beethoven est un compositeur purement romantique, et donc authentiquement musical. » « Der romantische Geschmack ist selten, noch seltner das romantische Talent : daher giebt es wol so wenige, die jene Lyra, welche das wundervolle Reich des Unendlichen aufschliesst, anzuschlagen vermögen. Haydn fasst das Menschliche im menschlichen Leben romantisch auf ; er ist commensurabler für die Mehrzahl. Mozart nimmt das Uebermenschliche, das Wunderbare, welches im innern Geiste wohnt, in Anspruch. [...] Beethoven ist ein rein romantischer (eben deshalb ein wahrhaft musikalischer) Componist. » Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, « Recension./Sinfonie pour 2 Violons, 2 Violons, 2 Violoncelles et Contre-Violon, 2 Flûtes, petite Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, Contrebasson, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et 5 Trompes, composée et dédiée etc. par Louis van Beethoven. À Leipsic, chez Breitkopf et Härtel, Oeuvre 67. N° . 5. des Sinfonies », in *Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 40, col. 633, 1810.

romantisme est une conception du monde, il occupe à ses propres yeux une position de surplomb par rapport aux manifestations des arts passés : le « romantique » se définit soi-même comme une notion absolue, transhistorique.

Cela est d'ailleurs manifeste dans la manière dont les racines médiévales et chevaleresques du romantisme sont présentées chez Schilling. On y lit que la sensibilité « romantique » authentique est médiévale : c'est dans l'Occident chrétien que s'est développée une « plus haute vie du sentiment [...] désignée par le nom de romantique », qui s'est ensuite « exprimée dans tous les genres artistiques »⁶⁵. L'histoire de la réinterprétation de la *Romanze* se complète donc par l'étude du terme qui lui donne son nouveau sens. La définition chez Schilling du *Romantik* – substantif que « *romantisch* » a précédé, il faut s'en souvenir –, définitivement affranchi du roman, est éloquente :

SCHILLING : « Romantisme et Romantique : Il ne faut point confondre ces mots avec *Roman* et *romanesque*, ou les en faire dériver ; ils ont certes une origine commune [dans la chevalerie et la chrétienté : on retrouve la deuxième strate sémantique isolée par Emmanuel Reibel]. [...] Le tournant se situe au moment où, à travers la chevalerie et le christianisme, avec leur foi, leur bravoure et leur amour [...], la sensibilité profonde se forgea pour devenir s'affirmer comme la tonalité majeure du romantique, en lien avec le merveilleux. »⁶⁶

À cette relecture de la culture médiévale est aussitôt greffée l'aspiration contemporaine :

« Nous obtenons ainsi – si on y ajoute l'idéal audacieux cher à l'époque actuelle – le véritable concept du romantisme et du romantique, et nous avons alors apporté la preuve, même si ce n'est dans un premier temps que de manière relative, *que de tous les arts des Muses, c'est précisément dans la musique que le romantisme se manifeste le plus souvent ; on pourrait même affirmer que là où se trouve la musique, on trouve également l'élément romantique et que la musique est précisément le romantique, car quelle autre forme d'art puise plus qu'elle, et de manière plus exclusive, sa matière la plus belle et la plus singulière dans les profondeurs du monde des sentiments ?* »⁶⁷

Ici ce sont les conceptions exprimées par E. T. A. Hoffmann (1776-1822) que reprend l'*Universal-Lexikon der Tonkunst*. La musique est définie comme « le plus romantique de tous

Traduit dans *Écrits sur la musique*, Brigitte Hébert et Alain Montandon (trad.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985, p. 40. Il ne faut pas perdre de vue que Hoffmann parle de leur musique instrumentale.

65. « *Ein höheres Gefühlsleben [...] mit dem Namen des Romantischen bezeichnet, [...] das] sich in allen Gattungen von Kunstwerken ausdrückte.* » G. Schilling, t. 6 (1838), p. 34.

66. « *Romantik / Romantisch : Man muss diese Wörter nicht mit Roman und romanhaft verwechseln oder davon herleiten ; doch haben sie mit denselben einen Ursprung. [...] Der Wenepunkt sich datiert, wodurch Ritter- und Christentum mit ihrem Glauben, ihrer Tapferkeit und ihrer Liebe, [...] die tiefe Empfindsamkeit als der Hauptton des Romantischen in Verbindung mit dem Wunderbaren sich bildete.* » G. Schilling, t. 6 (1838), p. 35

67. « *Damit haben wir, und fügen wir zugleich noch das kühnere Ideal hinzu, an welchem die neuere Zeit sich gefällt, dann auch den ganzen Begriff der Romantik und des Romantischen, und, wenn in relativer Weise auch erst nur, den Beweis gefällt, dass unter allen Künsten der Musen gerade die Musik es ist, in welcher vorherrschend das Romantische sich gestaltet ; ja man könnte sagen, wo Musik ist, da ist auch das Romantische, und Musik eben ist das Romantische, denn welche Kunst nimmt mehr und einziger ihre schönsten eigentümlichsten Stoffe aus der tiefsten Gefühlswelt heraus als diese ?* » (nous soulignons). G. Schilling, t. 6 (1838), p. 35.

les arts ; elle est même le seul art *vraiment* romantique »⁶⁸. L'étape du romantisme médiéval est dépassée et intégrée dans un art romantique plus large. Pour sceller l'une à l'autre ces deux réalités, Schilling introduit le maillon de la *höhere Gefühlsleben*, la « plus haute vie du sentiment » attribuée à l'ère médiévale, qui devient la matière du romantisme germanique.

2.2.3 ROMANZE ET BALLADE

Nous avons été confrontés plusieurs fois à la confusion qui entoure les deux termes de *Romanze* et de ballade. Au-delà de tous les efforts de distinctions, on constate qu'ils demeurent synonymes. En 1893, le dictionnaire des frères Grimm tranchera en décrivant la *Romanze* comme « un petit poème narratif, notion construite dont on s'efforce en vain de délimiter celle de ballade »⁶⁹. Chacun des deux termes est renvoyé alternativement à la définition de l'autre. En 1809, Brockhaus propose un court article « ballade », modifié et repris en 1814, 1817, 1819, 1824. Les éditions de 1827 et 1833 se contentent de renvoyer à « *Romanze* ». Puis l'édition de 1843 intègre une nouvelle définition, cette fois beaucoup plus détaillée. Cette énumération fastidieuse met en relief que le terme reste mobile. Ce parcours n'a donc pas pour dessein de saisir enfin une illusoire limite entre les deux mots, mais plutôt d'extraire de leurs rapports des données significatives pour la compréhension de leur histoire.

Le terme « *Ballade* » apparaît pour la première fois en Allemagne en 1765 dans une réclame pour les *Reliques of Ancient English Poetry* de Thomas Percy ; il est dû à Rudolf Erich Raspe (1736-1794), déjà connu comme traducteur d'Ossian⁷⁰. Herder l'adopte à son tour dès 1768. On le rencontrera enfin dans le *Musenalmanach* de Göttingen six ans plus tard, en intitulé d'un petit poème de Bürger. « *Ballade* » a pour sens « chanson narrative » (« *erzählendes Lied* ») et s'emploie déjà indifféremment de « *Romanze* ». Ses premières occurrences dans les dictionnaires germaniques sont parlantes sur ce dernier point.

68. « *Sie ist die romantischste aller Künste, – fast möchte man sagen, allein rein romantisch* ». E. T. A. Hoffmann, « Recension./Sinfonie pour 2 Violons, 2 Violes, Violoncelle et Contre-Violon, 2 Flûtes, petite Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, Contrebasson, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et 5 Trompes, composée et dédiée etc. par Louis van Beethoven. À Leipsic, chez Breitkopf et Härtel, Oeuvre 67. N^o. 5. des Sinfonies », art. cit., col. 631. *ibid.*, p. 38.

69. « *Gewöhnlich von einem kleineren erzählenden Gedicht, dessen ausgebildeten Begriff man sich vergebens bemüht gegen den von Ballade abzugrenzen.* » Jakob Grimm & Wilhelm Grimm, « *Romanze* », in *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, S. Hirzel, 1854-1960, URL : <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=romanze> (visité le 10 oct. 2016).

70. Nous nous appuyons sur S. J. Clemmens, *The Highland Muse...*, *op. cit.*, p. 136.

Isoler la ballade : le critère formel

Il est ainsi plaisant de voir que, lorsque Campe se résout à insérer une définition en 1813 dans la réédition de son *Wörterbuch* (1801) consacré aux mots d'origine étrangère, il la rédige ainsi :

CAMPE (1813) : « Ballade. Je ne suis pas parvenu à constater de différence fondamentale entre *Ballade* et *Romanze*. Je dois donc renvoyer à ceci, lorsque je fais un supposition – mais c'est une simple supposition –, allant totalement à l'encontre du sens courant du mot [il renvoie à l'entrée *Ball* et au verbe *ballen*] : la ballade est une cousine germaine [du *Ball*], et s'appelait à l'origine chanson à danser. »⁷¹

Étrange façon d'introduire une définition. On perçoit bien que le mot demande à être expliqué – puisqu'il fait désormais partie du vocabulaire usuel, il faut qu'il ait un sens –, mais qu'il ne peut être défini en tant que tel. Les biais possibles pour définir la ballade restent, soit de renvoyer à son étymologie (*ballo*) dans la chanson à danser comme le fait Campe – mais elle y perd son sens moderne, qui n'en est pas plus clair –, soit de la mettre en relation avec la *Romanze*, de tenter de l'en écarter en lui recherchant des caractéristiques propres – lesquelles ne sont jamais indiscutables.

Un excellent exemple de réunion de ces deux tendances s'observe dans la troisième édition du *Kurzgefasstes musikalisches Lexikon* de Wolf ; la première en 1787 ignorait encore l'entrée « ballade » (toute la fin de l'article cite *in extenso* celui de Koch, signe peut-être de consensus) :

WOLF (1806) : « Depuis le XII^e siècle, les ballades ou “ballatas” désignent un type de chant formé de plusieurs strophes identiques en vers anacréontiques que l'on avait coutume de chanter dans les rues de Florence. Il s'agissait en général d'invitations à l'amour ou de plaintes sur les souffrances de la vie. Elles furent appelées ballades d'après *ballo*, la danse, soit que leur musique fût dansante, soit qu'on eût coutume de danser en chantant. Leur construction semble indiquer plutôt le second cas. – Nos ballades modernes ne diffèrent guère des *Romanzen*, et réclament un type de vers lyrique, car elles sont destinées au chant. La mélodie de la ballade, dont le caractère est déterminé par le contenu du poème, n'est liée ni à une forme ni à une mesure spécifiques. Depuis quelques temps, on a commencé à les composer, non plus en répétant [la mélodie] sur chaque strophe du texte comme dans le lied, mais en suivant le texte de façon continue [*durchkomponieren*]. »⁷²

71. « *Es hat mir nicht gelingen wollen, einen wesentlichen Unterschied zwischen Ballade und Romanze zu bemerken. Ich muss daher auf dieses letzte verweisen, wo ich eine Vermutung, aber auch nur eine Vermutung, darüber geäußert habe, die der gewöhnlichen Meinung entgegengesetzt ist. [...] Ballade ist ein Geschwisterkind [von Ball], und hieß anfangs ein Tanzlied.* » J. H. Campe, 1813, p. 141.

72. « *Seit dem zwölften Jahrhunderte findet man die Balladen oder Ballaten als eine Art von Gesang, welcher aus mehrern gleicher Strophen in anacreontischen Versen bestand, die man auf den Straßen von Florenz abzusingen pflegte. Gewöhnlich waren es Einladungen zur Liebe, oder Klagen über die Schmerzen der Liebe. Man nannte sie Balladen von Ballo, der Tanz, entweder weil ihre Musik tanzend war, oder weil man beim Absingen derselben zu tanzen pflegte. Den letzten Fall scheint vorzüglich ihr Bau anzudeuten. – Unsere moderne Balladen weichen nicht merklich von den Romanzen ab, und erfordern, weil sie anjetzt bloß zum Gesange bestimmt sind, eine lyrische Versart. Die Melodie der Ballade, deren Charakter von dem Inhalte des Gedichts bestimmt wird, ist weder an eine besondere Form, noch an eine besondere Taktart gebunden. Seit einiger Zeit hat man angefangen, sie nicht so, wie bei dem Liede, mit jeder Strophe des Textes zu wiederholen, sondern den Text ganz durch zu komponieren.* » G. F. Wolf, 1806, p. 34-35.

Ce passage associe une approche étymologique, qui renvoie à la danse, et une description des « ballades modernes », assimilables au *Romanzen*.

Il fait aussi apparaître un nouvel élément : une ébauche de réflexion sur la forme musicale que revêt la ballade. L'usage du terme *durchkomponieren* n'est pas anodin. En réalité, cet aspect se révèle l'un des rares éléments durables à partir desquels on caractérise le genre. L'article constate l'émergence d'une littérature vocale et pianistique recourant à cette technique de composition continue plutôt qu'à celle propre du lied, la composition strophique. Par là, la ballade se distingue nettement de ce dernier. Il faut le relever car les définitions de la *Romanze* ne faisaient pas apparaître cette distance d'avec le lied. Presque nulle part on ne remarque d'insistance sur une forme musicale particulière, pour la *Romanze*. Reichardt, dans une critique de la ballade *Des Pfarrers Tochter von Taubenhain* (*La Fille du pasteur de Taubenhain*) de Bürger mise en musique par Zumsteeg en 1791, note même :

« M. Z[umsteeg] a senti et reconnu que l'application d'un traitement singulier à chaque strophe particulière faisait perdre le ton caractéristique de la *Romanze* [*“eigentliche Romanzencharakter”*]; c'est pourquoi, chaque fois que la grande diversité des strophes et le cours dramatique de la poésie l'a permis, il a fait chanter plusieurs strophes sur la première mélodie écrite, puis de nouveau sur une mélodie contrastante. »⁷³

À lire ces lignes, il paraît clair que la mise en musique continue sans retour mélodique est réprouvée, puisqu'elle met à mal le « caractère de *Romanze* ». Au contraire, la répétition d'une même ligne de chant contribue à créer l'atmosphère propre à la *Romanze*; même si, comme le sait bien Reichardt, *Des Pfarrers Tochter* est un poème beaucoup trop long (trente-huit strophes de cinq vers!) pour permettre le strophisme simple, dont il ne saurait être question. La *Romanze* est donc dans un entre-deux formel. Mais il est certain qu'on ne l'associe pas au *Durchkomponieren*.

À cette lumière, on comprend mieux la définition de la *Romanze* chez Koch. Les attributs formels du genre y sont les suivants :

KOCH : « [la mélodie de la *Romanze*] n'a pas de forme bien déterminée, et se modèle simplement sur les propriétés de la construction des strophes. Comme l'expression naïve et sans apprêts de sentiments de tristesse ou se rapportant à l'amour, dans la mesure où elle apparaît à travers un ton narratif, se plie bien à la forme du rondo, on a coutume d'appeler *Romanzen* les pièces instrumentales de tempo lent et du caractère mentionné

73. « Hr. Z. hat geföhlt und eingesehen, daß der eigentliche Romanzencharakter durch die besondere Bearbeitung jeder einzelnen Strophe verlorengelie und deshalb, soviel es die große Verschiedenheit der Strophen und der dramatischen Gang der Poesie irgend hat verstaten wollen mehrere Strophen auf die zuerst festgesetzte Melodie und ebenso wieder auf manche abstechende Zwischenmelodie singen lassen. » J. F. Reichardt, « Des Pfarrers Tochter in Taubenhain. Eine Ballade von G. A. Bürger, in Musik gesetzt von J. R. Zumsteeg », *Musikalisches Wochenblatt*, XXIV, 1791. Johann Friedrich Reichardt, *Briefe, die Musik betreffend*, Grita Herre et Walther Siegmund-Schultze (éd.), Leipzig, Reklam, 1976, p. 182-183.

ci-dessus, écrites dans un style naïf et sans apprêts, et qui suivent la forme du rondo ou une forme assez similaire. »⁷⁴

Sarah Clemmens a relevé la contradiction de cette apparente double description formelle de la *Romanze* : comment en effet cette dernière pourrait-elle à la fois se modeler sur la construction des strophes et suivre la forme du rondo⁷⁵ ? Elle voit la résolution de cette contradiction dans le fait que

« Koch décrit une technique qui a son origine dans la forme couplet-refrain, dans laquelle le refrain garde la même musique à chaque réapparition, tandis que chaque couplet possède sa propre musique – manière de réconcilier les exigences imparfaitement satisfaites aussi bien par les mises en musique continues que par les mises en musique strophiques. »⁷⁶

La forme résultante serait donc mi-strophique, mi-continue. Le commentaire de Reichardt sur la ballade de Zumsteeg semble tout à fait venir confirmer cette exégèse.

C'est davantage avec le terme de ballade qu'apparaît l'idée d'un style compositionnel spécifique. Le déroulement temporel d'un long récit entraîne dans la musique une plasticité formelle qui se traduit par le *durchkomponiert*. Cela ne lève pourtant pas les imprécisions lexicales. En effet, les deux termes restent très proches :

HÄUSER : « Les nouvelles ballades, qui ressemblent aux *Romanzen* et sont synonymes de ces dernières, possèdent pour chaque strophe une mélodique singulière adaptée au contenu du texte. Zumsteeg semble bien être le plus apprécié des compositeurs de ballades en Allemagne. »⁷⁷

Zumsteeg est de nouveau donné en exemple, mais cette fois pour son écriture *durchkomponiert*. Ce type de description, comme on l'a vu chez Wolf et chez Koch, progresse jusqu'à se fixer. Le *Durchkomponieren* devient l'élément stylistique qui définit la ballade. On ne peut cependant éluder une difficulté : pour ses détracteurs, cette technique apparaît toujours comme une faiblesse du point de vue de la forme. Elle est jugée condamnable d'un point de vue esthétique

74. « Die Melodie zu einem solchen Liede [besteht aus einem Gesang], der aber ursprünglich keine völlig bestimmte Form hat, die sich eigentlich bloß nach der Beschaffenheit des Baues der Strophen richtet. Weil der ungekünstelte und naive Ausdruck trauriger oder sich auf Liebe beziehender Empfindungen, in so ferne er in dem erzählenden Tone erscheint, sich sehr schicklich in die Form des Rondo biegen läßt, so ist man gewöhnt, diejenigen Instrumentalstücke von langsamer Bewegung und von dem angezeigten Charakter, die in einer ungekünstelten und naiven Schreibart gesetzt, und in die Form des Rondo, oder in einer nur wenig davon verschiedene Form eingekleidet sind, Romanzen zu nennen. » H. C. Koch, 1802, p. 1271.

75. S. J. Clemmens, *The Highland Muse...*, op. cit., p. 179 sqq.

76. « Koch is describing a technique which originated from a verse-refrain form, in which the refrain received the same music at its return but each verse had music of his own – a way of reconciling the demands which throughcomposed and strophic settings each satisfy imperfectly. » *Ibid.*, p. 179 sqq.

77. « Die neuen, welche der Romanze (s. d. und Lied) ähnlich sind, auch wohl gleichbedeutend mit ihr genommen werden, behalten zu jeder Strophe eine besondere, dem Inhalte des Textes entsprechende, Melodie. Zumsteeg möchte wohl der beliebteste Balladencomponist in Deutschland sein. » J. E. Häuser, t. 1 (1833), p. 47.

– la critique de Reichardt le laissait entendre déjà en 1791. Ainsi lit-on dans l'*Universal-Lexikon* que le recours trop coutumier à la technique continue de composition a nui à la renommée de la ballade :

SCHILLING : « La composition musicale [de la ballade] en elle-même [...] n'a absolument rien de spécifique : comme toute musique vocale, elle doit être parfaitement appropriée au poème. Mais les compositeurs qui ont compris cette exigence comme l'obligation d'accompagner chaque strophe ou au moins la plupart d'entre elles d'une musique spéciale, sont cause que la ballade est aujourd'hui presque entièrement laissée de côté. »⁷⁸

La forme *durchkomponiert* constitue donc un marqueur de la ballade non neutre. Il fait l'objet d'un débat esthétique parmi ceux qui s'y consacrent. Cela se poursuit si loin qu'on en retrouve l'écho jusque tard dans le siècle, dans le *Musikalisches Conversations-Lexikon* de Hermann Mendel et August Reissmann. Il apporte un point de vue nouveau en présentant *a posteriori* le débat comme injustifié :

MENDEL-REISSMANN (1869-1879) : « La question souvent débattue de savoir quel traitement [musical] devait être privilégié, entre le premier, de style lied, et le second, dramatisant, peut être considérée comme oiseuse ; car dans ce domaine, seuls sont déterminantes la forme et les dimensions du poème. Une ballade brève présentant une unité d'atmosphère, comme l'est par exemple *Der Fischer* de Goethe, se prête bien à la forme du lied strophique ; dans un poème plus long, la répétition systématique créerait une monotonie évoquant les *Bänkelsänger*, et anéantirait tout ensemble la vérité intime et l'expression caractéristique. »⁷⁹

La pensée exprimée ici, si elle semble très juste, est facilitée par l'époque postérieure à celle du débat. Par ailleurs, elle ne suffit pas à résoudre la difficulté inhérente à l'exercice de la mise en musique d'un long poème : car s'il n'existe qu'une seule forme strophique rigoureuse, il y a mille manières de composer une mise en musique continue, de la plus segmentée à la plus unitaire. Toutes les gradations sont possibles. Comment conjuguer le *Durchkomponieren* et la structure d'ensemble offrant une cohérence à la narration, si étendue soit-elle ? Cette question se pose aux compositeurs, davantage qu'à ceux qui établissent les définitions d'après l'observation de la production réelle et des plus remarquables réussites dans le genre de la ballade, ou qui tentent plus directement de produire des normes.

78. « Die musikalische Composition derselben, [...] hat im Ganzen nichts Eigentümliches : sie muss wie alle Vokalmusik dem Gedichte vollkommen angemessen sein. Diejenigen Componisten aber, welche dies so verstanden, als wenn allen und jeden Stanzen, wenigstens den meisten, eine besondere Musik untergelegt werden müsse, sind vorzüglich Schuld daran, dass wir die B. nun fast ganz zur Seite gelegt haben. » G. Schilling, t. 1 (1835), p. 413.

79. « Die häufig aufgeworfene Streitfrage, ob die erste, einfachere Liedweise, oder die letztere, dramatisirende Behandlungsart den Vorzug verdiene, darf als müßig bezeichnet werden, da hierbei nur die Form und der Umfang des Gedichtes maassgebend sein können. Eine kurze B. mit einfacher Stimmung, wie z. B. Goethe's „Fischer“, lässt die Strophenliedform wohl zu ; in einer längeren würde durch die fortwährende Wiederholung eine bänkelsängerartige Monotonie entstehen, welche innere Wahrheit und charakteristischen Ausdruck zugleich begrübe. » H. Mendel et A. Reissmann, t. 1 (1869), p. 433-434. Les *Bänkelsänge* constituent une tradition populaire de chant en public depuis une estrade de planches, dans laquelle le récit tenait la première place, primant sur le chant et le fruste accompagnement musical.

Ballade ou Romanze? Trois couples d'antithèses

On a relevé deux orientations majeures dans l'exercice délicat de la définition de la ballade : le versant « étymologiste », et le versant « discriminant » qui a voulu distinguer ballade et *Romanze*. Ce second modèle de définition joue un rôle déterminant dans la fixation du genre de la ballade chantée.

La première recherche d'une distinction convaincante se trouve dans les pages de *Allgemeine Theorie*. L'édition de 1771, naturellement, ignore le mot de ballade. C'est Schulz qui rédige l'article « *Romanze* » de 1792 (2^e édition). Il s'y fait le relais de la préface au second volume des *Altenglische und altschwäbische Balladen (Anciennes ballades anglaises et souabes)* publié par Johann Jakob Bodmer en 1781⁸⁰. Considérant que « rien de satisfaisant n'a jusqu'ici été dit sur la théorie de la *Romanze* », Schulz renvoie à cette préface, selon laquelle « ce que la *Romanze* est en grand, la ballade l'est en petit »⁸¹ : à savoir que la première serait un long récit épique, dont la seconde conserverait l'esprit quoique sous forme réduite. Cette distinction, que nous n'avons retrouvée mentionnée nulle par ailleurs, tombe d'elle-même quand on la confronte à la pratique de la fin du XVIII^e siècle : jamais la longueur d'un poème ne permet de justifier une dénomination plutôt que l'autre.

Seconde option de distinction proposée : l'opposition du caractère des poèmes. Campe la mentionne mais ne semble guère convaincu :

« Quelques-uns ont voulu établir entre *Romanze* et *Ballade* cette différence : la première s'occuperait d'objets amusants, la seconde d'objets tristes. Mais le langage courant n'a pas fixé cette différence avec certitude, et l'on ne peut non plus la déduire de l'histoire de ce genre poétique. »⁸²

De fait, rien de concluant ne semble venir appuyer une telle distinction dans les usages poétiques et musicaux de la *Goethezeit*.

Mais dans la troisième proposition, l'idée d'une différence de ton entre *Romanze* et ballade perdure, sous un aspect nouveau. Au contraire des précédentes, cette distinction court sur une longue période et détermine dans une certaine mesure la réception des ballades au XIX^e siècle, tout en introduisant un terme qui acquiert une importance cruciale pour l'orientation de l'art littéraire et musical en Allemagne, jusqu'à Wagner : celui de « nordique ». Cette opposition se fait entre les ballades conçues comme des pièces de type nordique et les *Romanzen* associées au Sud, à la sphère méditerranéenne⁸³. Plus tardive que les précédentes, elle appartient en

80. Johann Jakob Bodmer, *Altenglische und altschwäbische Balladen*, t. 2, Zürich, [s. n.], 1781.

81. « *Die Ballade das ist im Kleinen, was die Romanze im Großen ist* ». J. G. Sulzer, t. 2 (1794), p. 110.

82. « *Einige haben zwischen Romanze und Ballade den Unterschied festsetzen wollen, dass jene es nur mit lustigen, diese nur mit traurigen Gegenständen zu tun haben soll. Allein der Sprachgebrauch hat diesen Unterschied nicht entscheidend festgesetzt, und aus der Geschichte dieser Dichtart ist er auch nicht zu erweisen*. » J. H. Campe, 1813, p. 540.

83. La perception des *Romanzen* participe d'un mouvement plus large. L'imaginaire associé au Sud se développe dans la littérature germanique dès Goethe ; le *Voyage en Italie* ou la chanson de Mignon dans *Wilhelm Meisters*

propre à l'histoire du XIX^e siècle. Elle se différencie encore des autres couples d'oppositions en ce qu'elle se construit à *partir* d'un corpus poético-musical toujours plus conséquent, et désormais explicitement romantique. Il faut bien comprendre que l'opposition, ici, n'a plus la forme théorique d'une « répartition équitable » des ballades et des *Romanzen* dans le dessein d'un classement. Il s'agit de manière beaucoup plus précise d'un discours qui vise à délimiter le répertoire des ballades pour lui donner une légitimité littéraire et musicale. La *Romanze*, notion moins nouvelle, joue plutôt le rôle d'un repoussoir. Ce qui passionne, ce qui retient, c'est bien le modèle nouveau, inédit, à peine exploré, de l'univers nordique avec ses sagas – on ne peut exclure l'idée d'un arrière-plan idéologique. Au premier rang des passeurs de ce répertoire, bien sûr, on trouve les Écossais et les Anglais. L'*Aethetisches Lexikon* qui est le premier à introduire le couple nord-sud le précise :

JEITTELES : « Comme chanson historique, la ballade s'apparente de près à la *Romanze* (dont elle est utilisée comme synonyme), qui tient son nom de la langue romane (*Romanze*), mère de l'espagnol, langue dans laquelle elle prit sa première forme poétique. Mais à y regarder de plus près, toutes deux portent la couleur de leur patrie; de là vient que la ballade possède un caractère plus nordique et que la *Romanze* tient plus du Sud. Les images terrifiantes de l'imagination que tisse la crainte du monde des esprits, dans l'ancienne ballade anglaise et écossaise surtout, sont saisissantes; la description des suaves jeux amoureux ou des audacieux traits héroïques de la romance espagnole est exaltante et distrayante. De ce fait, l'épique est dominant dans la ballade, le lyrique dans la *Romanze*; car la ballade décrit une action accompagnée d'un sentiment remarquable, et la *Romanze* décrit le sentiment au moyen de l'action. »⁸⁴

L'opposition entre deux types de poésie est présentée par ce passage de façon détaillée, liée à des attributs d'abord étymologiques (langue romane – langue espagnole), ensuite historiques et géographiques (Angleterre et Écosse – Espagne), enfin génériques (prédominance de l'épique – prédominance du lyrique). La conception que relaient les dictionnaires ne date pas des années 1830. L'idée semble avoir été d'abord émise par W. A. Schlegel en 1800, dans un ouvrage consacré à Bürger :

Lehrjahre en sont exemplaires. « L'Italie, c'est une certaine qualité de lumière, de couleur, de chaleur, des sons, des odeurs et des images tournoyants, un mode de vie pas spécifiquement italien, mais plutôt méditerranéen – et poussant même jusqu'à un Orient riche en fantasmes. » Le contraste se creuse d'autant plus avec l'univers associé aux ballades. Voir Florence Fabre, « Images, lumière et sensations dans la littérature romantique allemande », in *Imaginaire & Inconscient* 2002/1, p. 7-15, URL : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2002-1-page-7.htm> (visité le 27 nov. 2019), ici p. 8 sqq.

84. « *Als historisches Lied ist die Ballade am nächsten verwandt, und wird auch als gleichbedeutend gebraucht mit der Romanze, die ihren Namen von der romanischen Sprache (Romance), der Mutter der spanischen, in welcher sie ursprünglich gedichtet wurde, empfangt; doch tragen beide, genauer betrachtet, die Farben ihrer Heimat; daher die Ballade einen mehr nordischen, die Romanze einen südlichen Charakter hat. Ergreifend sind die vom Schauer der Geisterwelt durchwehten Schreckbilder der Phantasie, besonders in der altenglischen und schottischen Ballade, erhebend und erheiternd die Schilderung süßen Liebespiels oder kühner Heldenzüge in der spanischen Romanze. In der Ballade ist daher auch das Epische, in der Romanze das Lyrische vorherrschend; da in der Ballade die Handlung mit hervortretender Empfindung, in der Romanze durch die Handlung Empfindung geschildert wird.* » I. Jeitteles, t. 1 (1835), p. 77-78.

« Il est remarquable que dans ces poésies méridionales [les *Romanzen*] on ne trouve nulle part trace de spectre ou d'autres images terrifiantes de l'imagination, tandis que dans les ballades nordiques (surtout les ballades anglaises, écossaises et danoises) reviennent à la vie toutes les apparitions effrayantes du monde des esprits, froides et légères, et d'autant plus saisissantes. »⁸⁵

Cette nouvelle orientation du destin de la ballade est donc pérenne. On la voit se préciser en consultant les éditions successives de Brockhaus. L'article de 1843 regrette l'errance du genre dans les décennies précédentes, et poursuit en délimitant le domaine respectif de chacun des termes :

BROCKHAUS (1843-1848) : « La confusion autour de la notion fut encore aggravée par le fait que des poèmes de même caractère étaient nommés parfois *Romanze*, parfois ballade, parfois encore récit épique, épico-lyrique ou poétique, de sorte que rien n'était plus certain, et qu'il ne dépendait plus que de l'arbitraire du poète de nommer ses poèmes de tel ou tel nom. [...] La *Romanze*, dont le caractère est plus lyrique et l'intrigue plus légère, reflète la teinte méridionale de la nation espagnole ; la ballade au contraire prend une forme plus grave, abrupte et sombre, en particulier chez les Danois, bien qu'on trouve aussi des ballades au dénouement alerte et badin. Surtout, le sens et le contenu de la ballade font d'elle la composante primitive de toute la poésie épique, au moment où émergeait la poésie d'une nation. »⁸⁶

On retrouve la dimension originelle, fondatrice et antérieure aux genres que Goethe attribue aussi à la ballade littéraire. Elle est ici rattachée à la particularité d'une « nation » donnée. On remarque l'émergence dans ce contexte de l'idée nationale, qui prolonge la notion de littérature « des peuples » développée par Herder : la production poético-musicale qui nous occupe est désormais perçue à travers une généalogie territoriale.

Quant aux définitions, il semble qu'à la moitié du siècle, on s'emploie à redresser les erreurs et les tâtonnements lexicaux antérieurs. Nettement séparée de la *Romanze* décrite comme plus légère, plus souriante, la ballade se caractérise par sa rudesse. Les exemples illustrant la « teinte sombre » qui la distingue sont aussi nouveaux : à côté des Danois, l'article mentionne le cycle des Nibelungen. Bürger le tout premier, Schiller, Goethe et Ludwig Uhland (1787-1862) à sa

85. « Es ist bemerkenswert, dass in diesen südlichen Dichtungen nirgends eine Spur von Gespenstern oder anderer Schreckbildern der Phantasie anzutreffen ist, da in den nordischen Balladen besonders der Engländer, Schotten und Dänen alle Schauer der Geisterwelt kalt und leise und um so erschütternder ins Leben herüber wehen. » August Wilhelm von Schlegel, *Bürger*, 1800, in Eduard Böcking (éd.), *Sämmtliche Werke*, 16 t., t. 8, Leipzig, Weidmann, 1846. Cité dans S. J. Clemmens, *The Highland Muse...*, op. cit., p. 142-143.

86. « Arger wurde die Begriffsverwirrung noch dadurch, dass man Gedichte ganz desselben Charakters bald als *Romanze*, bald als *Ballade*, bald als *epische*, *lyrisch-epische* oder *poetische Erzählung* bezeichnete, so dass im Allgemeinen hier nichts mehr fest stand und es allein auf die Willkür des Dichters ankam, welchen von diesen Gattungsname er seinem Gedichte geben wollte. [...] Während aber die *Romanze* mehr *lyrischen Charakters* und *leichtern Ganges* ist und die *südliche Färbung* der span. Nation widerspiegelt, gestaltete sich die *nordische Ballade* *ernster, schroffer und finsterner*, besonders bei den Dänen, obgleich sich auch *Balladen* finden, welche eine *muntere und scherzhafte Pointe* haben. Überhaupt ist die *Ballade* dem *Sinn und Inhalt* nach der *Urbestandteil* aller *epischen Dichtungen* in den *poetischen Urzeiten* einer Nation. » F. A. Brockhaus, t. 2 (1843), p. 4-5.

suite sont cités comme les promoteurs du genre. En définitive, le critère du nordique va assurer à la ballade une place et une forme admises. C'est à partir de lui que l'accord sur ce qu'est une ballade se fait enfin. C'est lui qui fait de la chanson de Senta une ballade-type. L'article de Brockhaus cité *supra* paraît l'année de la création de *Der fliegende Holländer* à Dresde ; c'est dans cette perspective qu'il faut le lire. Les strophes de la ballade où Senta conte le destin du marin maudit, baignées dans une lumière orchestrale lugubre, appartiennent à ce même univers qui est devenu celui du genre, « grave, rude et sombre », sauvage et inquiétant⁸⁷.

L'opposition du nordique et du méridional constitue aussi le cœur de l'hypothèse de Sarah Clemmens, qui propose d'appliquer le critère du nordique à l'analyse musicale, en mettant en évidence les caractéristiques d'un « style nordique » dans la musique romantique allemande, éminemment associé à la ballade. En s'intéressant aux influences celtiques sur l'Allemagne littéraire et musicienne de Zelter à Brahms, elle montre avec pertinence comment apparaissent des caractères musicaux spécifiques associés au Nord⁸⁸.

La perspective définitionnelle stabilisée de la ballade romantique, dont nous venons de voir les grandes lignes, comporte un risque : celui de la téléologie. La relecture générique, *a posteriori*, a tendance à rejeter dans l'ombre toute une partie du corpus réel des ballades, victime de son inadéquation aux critères à présent établis. C'est qu'on oublie que ces critères ont constitué l'aboutissement, et non l'origine, de la constitution du répertoire des ballades. Ils l'ont accompagnée dans ses métamorphoses, et ne l'ont pas précédée. Par ailleurs, la séparation lexicale de « *Romanze* » et de « ballade » qui s'opère à travers ce critère du nordique a pour conséquence que la part notable de la première dans la formation de la ballade romantique est laissée de côté. On oublie que la ballade s'est appelée *Romanze*, a possédé le même contenu que cette dernière, et qu'on ne peut la comprendre en l'abstrayant de cette épaisseur historique.

En musique, la fixation de la ballade selon le critère du nordique a souvent abouti à faire de Carl Loewe l'unique référence du genre. L'article « Ballade » de la *MGG* relève fort bien cette difficulté. La ballade ne possédant pas de caractéristiques musicales formelles constantes, un point de vue idéologique a mené des critiques et des chercheurs à décrire certaines compositions sur des textes de ballades comme n'étant pas des ballades, selon que leur écriture se rapprochait davantage du lied lyrique, de la scène dramatique, de la cantate... La double conséquence en est la restriction du genre musical à l'exemple-type de la ballade solo avec piano de Loewe, et

87. Mais là encore rien n'est fixe. Ainsi en 1831 encore, le passage équivalent au début du 2^e acte de *Der Vampyr* de Marschner, qui a à l'évidence servi de modèle à Wagner, « *Sieh, Mutter, dort den bleichen Mann / Mit seelenlosem Blick!* » est appelé « *Romanze* ». Par ailleurs, la version originale du livret de Wagner situe l'action en Ecosse, non en Norvège : l'ancrage nordique est encore précédé par un ancrage celtique.

88. « On constate que les représentations contemporaines de la musique écossaise (ou celtique) comme *étrange, mélancolique, sauvage, ancienne et originale* ont inspiré de façon persistante des traits qui relèvent davantage de l'aspiration romantique vers l'expression musicale que de marqueurs "écossais". On trouve parmi ces caractères décisifs les archaïsmes, les tonalités mineures et en bémol, le récitatif, et les sujets *Sturm und Drang, ombra et fantasia*. À partir de ces traits nous définissons un "style nordique" germanique, dont nous appliquons l'analyse aux ballades instrumentales et à la symphonie "Écossaise" de Mendelssohn. » *Ibid.*, abstract.

l'exclusion de toutes les pièces ne correspondant pas à ce modèle. Ainsi Philipp Spitta (1894) a-t-il été amené à exclure du répertoire des ballades *Erlkönig* de Schubert⁸⁹. C'est donc que l'approche est à repenser. Il ne s'agit pas de statuer, mais d'accompagner l'évolution d'un genre qui ne se comprend pas *in abstracto*.

2.2.4 BALLADE ET ROMANZE, DES LIEDER ?

L'écriture *durchkomponiert*, on l'a vu, devient le critère de distinction entre ballade et lied. On reste ici dans la tradition de la ballade de Zumsteeg et de Loewe. Les deux univers se singularisent. L'idée de sentiment est toujours plus propre au lied et se diffuse dans un champ lexical varié : « subjectif » (« *subjektiv* »), « sentiment » (« *Gefühl* »), « expression intime » (« *innigste Ausdruck* »)... Si le sentiment a toujours été lié au lied (que Sulzer définit comme l'expression d'un « unique sentiment passionné »⁹⁰ qui doit imprégner toujours plus profondément l'âme), c'est dans le romantisme qu'il s'épanouit. Le lied est « un type de poésie lyrique dont le caractère repose sur l'expression d'un unique sentiment, qui émeut doucement l'âme. Le sentiment éprouvé subjectivement est objectivé dans la forme esthétique »⁹¹ (Schilling). L'« expression intime » décrite par Jeitteles lui fait repousser le lied *durchkomponiert*, qui « dévie toujours plus de la simplicité de la notion originelle », et par là affaiblit la pureté du genre. Mais il invente ce faisant un lied « idéal » : il s'agit d'une notion théorique extrapolée d'une partie infime du répertoire, qui n'existe pas telle quelle dans l'histoire de la musique.

Quoi qu'il en soit, les textes de l'époque font état d'une séparation progressive entre lied et ballade. Cela permet à Häuser de proposer dans son article « lied » une classification des genres musicaux qui fait de ce dernier l'intermédiaire entre ballade et aria :

HÄUSER : « Le lied est situé, dans la série des productions musicales poétiques, entre la ballade et l'aria. Dans la ballade, l'élément poétique prédomine : la forme est celle d'un récit vivant ; le compositeur doit la suivre pas à pas, et refléter dans sa composition le sentiment qu'elle contient, dans l'ensemble tout comme dans chaque élan singulier de l'affect, de manière à ce qu'il touche l'auditeur avec une force redoublée. Dans l'aria au contraire, l'élément musical prévaut. [...] Dans le lied, ni le poétique ni le musical ne prévalent ; ils s'interpénètrent sans que l'un soit soumis à l'autre. »⁹²

89. P. Spitta, « Ballade », art. cit., ici p. 427-428. Voir Florian Sauer, « Ballade », in *MGG, Personenteil* : t. 9, p. 1137.

90. « *Eine einzige leidenschaftliche Empfindung* ». J. G. Sulzer, t. 2 (1774), p. 713.

91. « *Eine lyrische Dichtungsart, deren Charakter auf der Darstellung nur eines Gefühl beruht, welches die Seele sanft bewegt. Das subjektiv wahrgenommene Gefühl wird in der ästhetischen Form objektiviert.* » I. Jeitteles, t. 2 (1837), p. 383.

92. « *Das Lied steht in der Reihe der poetisch musikalischen Produktionen zwischen Ballade und Arie. In der Ballade ist das poetische Element überwiegend : die Form ist lebendige Erzählung ; ihr muss der Komponist von Schritt zu Schritt folgen und überdem auf das darin liegende Gefühl im Ganzen, sowie auf jedes einzelne Aufblitzen des Affekts in seiner Komposition reflektieren, damit es hiernach mit verdoppelter Gewalt den Zuhörer treffe. In der Arie hingegen herrscht*

Cette réflexion est riche d'enseignements à plusieurs titres. Le statut du récit dans la ballade, d'abord, y est plus précis que dans les autres définitions. L'histoire domine sur la musique, qui devient son changeant habillement. Si le poème et la musique convoient un sentiment unique, ce dernier ne s'exprime qu'à travers la forme narrative. De là des perspectives passionnantes à explorer dans l'histoire de l'interprétation. Le lied, ensuite, y est considéré comme cet équilibre idéal de poésie et de musique où nul élément ne prend le pas sur l'autre, au contraire de la ballade et de l'aria.

Les trois genres comparés par Häuser sont repris par Carl Dahlhaus, comme on l'a analysé dans le chapitre précédent. Mais au lieu de faire reposer leur distinction sur le rapport du musical et du poétique, il s'appuie sur la relation propre que chacun des genres entretient avec son auditoire : en tant que récit chanté, la ballade requiert un public, et confond dans une même figure l'auteur et le conteur (même en incluant la médiation du compositeur) ; l'aria dissimule l'auteur derrière des personnages qui ne sont pas son truchement auprès de l'auditoire, mais obéissent à une logique dramatique propre ; le lied, lui, est l'expression en première personne de son auteur, entendu non comme une personne réelle mais comme un « je lyrique » ; il n'entretient avec l'auditoire qu'un rapport « accidentel » – autrement dit les auditeurs ne lui sont pas essentiels.

Ces deux approches concernent des aspects différents de l'œuvre. En y appliquant les termes de la sémiologie musicale, Häuser s'appuierait sur le niveau poétique, celui de la création, tandis que Dahlhaus considérerait davantage (mais pas uniquement) le niveau esthétique, le rapport du public à l'œuvre. Mais elles ne sont pas contradictoires ; elles situent au contraire de façon complémentaire la distinction tangible entre lied et ballade. En lisant Häuser, et l'idée que la forme de la ballade est un « récit vivant », on comprend mieux pourquoi « les auditeurs sont essentiels à la ballade, mais contingents pour le lied »⁹³. Un récit ne peut exister sans auditoire ; mais l'expression d'un sentiment peut être une expérience intime solitaire.

Il faut toujours garder à l'esprit, en arrière-fond de ces distinctions, que « *Lied* » peut désigner en allemand un ensemble de genres divers aussi bien que la forme schubertienne considérée comme « classique », qui n'est qu'une de ses expressions. Cela permet d'échapper au piège d'une compréhension trop restrictive du genre. Ainsi historiquement la ballade relève tout autant du *Lied* que les poèmes mis en musique de façon strophique⁹⁴. Les nombreuses réflexions teintées de regret sur le « lied véritable » (« *eigentliches Lied* »), telles qu'on vient d'en lire un exemple chez Jeittele, appartiennent à cette histoire, dont elles ne sont pas le jugement surplombant.

das musikalische Element vor. [...] In dem Liede ist weder das poetische noch das musikalische Element überwiegend; beide durchdringen sich wechselseitig, ohne das eine dem andern diene. » J. E. Häuser, t. 1 (1833), p. 229.

93. « *Die Zuhörer, bei der Ballade essentiell, sind beim Lied akzidentell.* » C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, « Lied-Traditionen », *op. cit.*, p. 109.

94. Dahlhaus expose et démêle de façon très fine les difficultés posées par le *Lied* comme notion englobante. Voir *ibid.*, p. 102-109.

Dahlhaus souligne au contraire comment la notion de « noble simplicité » (« *edle Einfalt* ») classique, associée au lied strophique strict, est peu à peu devenue idéologique⁹⁵.

La ballade est donc un genre spécifique ; pourtant, on ne peut pas la détacher du lied, sinon de manière abusive. Il faut tenir cette position inconfortable de peur de tomber dans une vision qui fasse abstraction de l'histoire des genres.

2.3 Un ton indéfinissable ? Critère générique et critère de la *Stimmung*

Au terme de ce parcours lexicographique autour de la *Romanze* et de la ballade, il devient possible d'isoler deux éléments non encore étudiés en tant que tels, mais mentionnés dans les écrits parcourus jusqu'ici. Chacun d'eux permet de mieux comprendre les difficultés que soulève le genre, et sa spécificité.

2.3.1 LE CRITÈRE DU GENRE

Dans deux textes fondamentaux qui s'éclairent l'un l'autre, devenus incontournables pour les théories de la ballade, Goethe a présenté la ballade poétique comme un exemple de forme unitaire originelle préexistant à l'histoire de la séparation des genres littéraires. Le premier, intitulé « *Naturformen der Dichtung* » (« Formes naturelles de la poésie »), se trouve dans les « Notes et Dissertations » qui accompagnent le *West-Östlicher Divan* :

« Il n'y a que trois vraies formes naturelles de la poésie : celle qui clairement raconte, celle qui est toute émotion enthousiaste, et celle qui agit par des personnages : *épopée*, *lyrisme* et *drame*. Ces trois modalités poétiques peuvent agir ensemble ou séparément. Dans le plus petit poème, on les trouve souvent côte à côte, et c'est précisément par cette association dans l'espace le plus restreint qu'elles produisent la composition la plus magnifique, comme nous le voyons clairement par l'exemple des plus estimables ballades de tous les peuples. »⁹⁶

95. C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, « Lied-Traditionen », *op. cit.*, p. 105. L'expression « *eine edle Einfalt, und eine stille Größe* » de Winckelmann résume à elle toute seule l'esthétique classique. Voir Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755, réimpr. Stuttgart, Reclam, 2003, p. 20.

96. « *Es gibt nur drei echte Naturformen der Poesie : die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde : Epos, Lyrik und Drama. Diese drei Dichtweisen können zusammen oder abgesondert wirken. In dem kleinsten Gedicht findet man sie oft beisammen, und sie bringen eben durch diese Vereinigung im engsten Raume das herrlichste Gebild hervor, wie wir an den schätzenswertesten Balladen aller Völker deutlich gewahr werden.* » J. W. von Goethe, *West-Östlicher Divan*, *op. cit.*, p. 206 (DKV). Traduit par B. Lortholary dans J. W. von Goethe, *Goethe, Ballades et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 20.

Le poète de Weimar propose un modèle des genres où la ballade ne trouve pas sa place, peut-être du fait de son archaïsme. L'exemple qu'il donne est en effet celui des ballades anciennes (« de tous les peuples ») ; il ne s'agit pas d'abord de la forme savante contemporaine. L'important reste que la ballade occupe une position extérieure à la tripartition des genres, puisqu'elle se sert à son gré des trois.

Cette idée apparaît de nouveau dans le second texte. Inclus dans *Über Kunst und Altertum* (1821), il a inspiré de nombreuses réflexions, parfois extrapolées. En effet s'il a pour titre « *Ballade. Betrachtung und Auslegung* » (« *Ballade. Réflexion et Interprétation* »), il ne faut pas oublier en le lisant que Goethe, loin d'y proposer une théorie générale du genre poétique concerné, parle d'un poème singulier composé en 1816, la *Ballade* aussi connue sous le nom de *Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen* (*Ballade du comte exilé qui revient*)⁹⁷ :

« La ballade a quelque chose de mystérieux, sans être mystique ; cette dernière qualité d'un poème réside dans son sujet, celle-là dans son traitement. Le mystère de la ballade a sa source dans la façon dont elle est interprétée. Le chanteur, en effet, est si profondément imprégné de son sujet, de ses personnages, de leurs actes et de leurs émotions qu'il ne sait comment mettre ce sujet en pleine lumière. Il se sert donc de toutes les trois espèces fondamentales de la poésie afin d'exprimer d'abord ce qui doit exciter l'imagination et occuper l'esprit ; il peut commencer de façon lyrique, épique, dramatique, et poursuivre en changeant de forme à son gré, se hâter de finir ou bien tarder à le faire. Le refrain, le retour du même accord conclusif, confère à ce genre de poésie son caractère décidément lyrique.

Lorsqu'on s'est parfaitement familiarisé avec elle comme c'est sans aucun doute le cas chez nous Allemands, les ballades de tous les peuples sont alors compréhensibles, parce que les esprits à certaines époques, simultanément ou successivement, procèdent toujours de même manière en même matière. Du reste, un choix de tels poèmes permettrait de présenter fort bien la poétique tout entière, car en eux les éléments ne sont pas encore séparés, ils y coexistent au contraire comme dans un œuf originel vivant [*Ur-Ei*], dont il suffit qu'il soit couvé pour que, sous forme du phénomène le plus magnifique, il s'élève dans les airs sur des ailes d'or. »⁹⁸

« Le chanteur » qui est « si profondément imprégné de son sujet, de ses personnages, de leurs actes et de leurs émotions » n'est pas une figure abstraite de récitant mais bien le protagoniste

97. On pourra en trouver le texte intégral en annexe 4.

98. « *Die Ballade hat etwas Mystisches, ohne mystisch zu sein ; diese letzte Eigenschaft eines Gedichts liegt im Stoff, jene in der Behandlung. Das Geheimnisvolle der Ballade entspringt aus der Vortragsweise. Der Sänger nämlich hat seinen prägnanten Gegenstand, seine Figuren, deren Taten und Bewegung so tief im Sinne, daß er nicht weiß, wie er ihn ans Tageslicht fördern will. Er bedient sich daher aller drei Grundarten der Poesie, um zunächst auszudrücken, was die Einbildungskraft erregen, den Geist beschäftigen soll ; er kann lyrisch, episch, dramatisch beginnen und, nach Belieben die Formen wechselnd, fortfahren, zum Ende hinein oder es weit hinausschieben. Der Refrain, das Wiederkehren ebendesselben Schlußklanges, gibt dieser Dichtart den entschiedenen lyrischen Charakter. Hat man sich mit ihr vollkommen befreundet, wie es bei uns Deutschen wohl der Fall ist, so sind die Balladen aller Völker verständlich, weil die Geister in gewissen Zeitaltern, entweder kontemporan oder sukzessiv, bei gleichem Geschäft immer gleichartig verfahren. Übrigens ließe sich an einer Auswahl solcher Gedichte die ganze Poetik gar wohl vortragen, weil hier die Elemente noch nicht getrennt, sondern wie in einem lebendigen Ur-Ei zusammen sind, das nur bebrütet werden darf, um als herrlichstes Phänomen auf Goldflügeln in die Lüfte zu steigen.* » J. W. von Goethe, *Über Kunst und Altertum III-IV*, « *Ballade* », op. cit., p. 39. Traduit par B. Lortholary dans J. W. von Goethe, *Goethe, Ballades et autres poèmes*, op. cit., p. 18-19.

du poème. Le vieux comte de retour chez lui apparaît encore comme un mendiant aux yeux des enfants qui ignorent être ses descendants, et leur chante sa propre histoire, dont le lecteur et les personnages découvriront le sens à la fin du poème ; de là la profonde unité du personnage et du sujet. Il ne faut donc pas tirer de cet écrit des conclusions trop hâtives sur une posture idéale de l'interprète musicien selon Goethe, ou sur le type d'identification du récitant à ses personnages, erreur qui a existé chez les commentateurs⁹⁹.

À partir de cet exemple, le second paragraphe s'intéresse aux ballades dans leur ensemble. Les considérations de Goethe cette fois sont donc tout à fait applicables au corpus : de nouveau, il avance l'idée fondamentale que la ballade constitue un cas à part, une exception parmi les genres en n'étant exclusivement liée à aucun d'entre eux. Elle peut être alternativement épique, lyrique ou dramatique selon les besoins du poème. Jean-Louis Backès observe avec justesse que les trois « espèces fondamentales (*Grundarten*) de la poésie » ne sont pas pour Goethe des catégories intangibles de classification aristotélicienne, mais plutôt des « formes de base, dont les combinaisons variées définissent les genres »¹⁰⁰. Ainsi par exemple la dimension « lyrique » du poème baptisé *Ballade* est-elle reliée par Goethe au trait formel du refrain, « retour du même accord conclusif ». En effet la fin de chaque strophe du poème ramène le vers « *Die Kinder, sie hören es gerne* » (« les enfants écoutent cela avec plaisir »). Le caractère lyrique semble donc pour lui déterminé par la réalité formelle.

L'entremêlement progressif des éléments propres à tel ou tel genre dans une nouvelle façon d'écrire, perceptible à travers les considérations goethéennes, est déterminant. On ne peut pas s'expliquer la manière dont un Schubert passe du récitatif à l'arioso sans la conscience que cette poésie est elle-même trans-générique. Les interrogations formelles que suscite l'écriture du *Lied* de l'époque (soulevés *supra*), strophisme, variations, *Durchkomponieren*, s'éclairent infiniment lorsqu'on redécouvre qu'elles s'adossent à une poésie conçue comme l'enchevêtrement des postures lyrique, épique et dramatique.

Avec sa conception unitaire des genres dans la ballade où l'on sent l'influence de Herder, et qui contourne les difficultés de la définition, Goethe occupe une position à part mais qui est aussi très influente pour l'avenir. Autour de lui, la classification des ballades dans l'un ou l'autre des genres reste à l'ordre du jour. Bürger s'interroge dans le deuxième tome du *Traité d'esthétique* sur la pertinence d'une compréhension lyrique de la *Romanze*. S'il reconnaît qu'elle est lyrique par sa forme, cela n'est toutefois pas suffisant à ses yeux : son caractère intime en relève-t-il ? Il écrit :

99. Voir B. Lortholary dans J. W. von Goethe, *Goethe, Ballades et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 18-19. Il nous semble ainsi que Jean-Louis Backès se méprend quand il tire de ce paragraphe l'idée que dans la ballade selon Goethe, « le récitant est habité » par des figures multiples. Le sens originel ne va pas si loin : il s'applique précisément au poème que commente son auteur. C'est le vieil homme du récit qui est habité par les personnages qu'il évoque, parce qu'ils ne sont autres que lui-même, sa fille et son gendre. Voir J.-L. Backès, *Le Poème narratif...*, *op. cit.*, p. 144.

100. *Ibid.*, p. 139.

« Je crois que nombre d'actions peuvent être déclamées de façon intérieure et lyrique. Mais la plupart des pièces de cette sorte, bien que lyriques par leur construction extérieure, ne le sont pas du tout par leur caractère intérieur : elles sont plutôt, concrètement, de forme épique ou dramatique. Peut-être les *Romanzen* véritablement lyriques sont-elles rares. »¹⁰¹

Dans le *Cours d'esthétique*, série de leçons données entre 1818 et 1830 à l'université de Heidelberg, puis de Berlin, Hegel prend le contrepied du poète de Weimar et comme Bürger range les ballades dans la poésie lyrique – convention qui s'est maintenue depuis. Pour lui, la présentation des objets dans la poésie n'entre pas en contradiction avec le lyrisme, qui ne considère les objets que dans la manière dont l'état d'âme intérieur en est affecté. Pour lui la ballade est essentiellement lyrique, car elle met l'accent sur les éléments sentimentaux des événements présentés. Il est donc possible à la poésie lyrique de choisir pour matière des épisodes épiques : « Les chants héroïques, les romances, les ballades, par exemple font partie de cette catégorie. Dans ces différentes sortes de poèmes, la forme de l'ensemble est d'un côté *narrative* [...]. Mais d'un autre côté le ton fondamental demeure entièrement lyrique. »¹⁰² Car l'attitude fondamentalement subjective de cette poésie est ce qui importe au philosophe, ce qui la caractérise à terme : « le principal n'est pas la description et la peinture non subjective de l'advenir réel, mais c'est à l'inverse la façon de concevoir et de ressentir les choses propres au sujet, l'état d'âme joyeux ou plaintif, enjoué ou abattu qui résonne dans le tout »¹⁰³. Hegel, s'il reconnaît la réussite des Anglais dans ce type de poésie, loue en particulier celle de Goethe et de Schiller¹⁰⁴.

La perspective du philosophe reste strictement littéraire ; il n'évoque pas la musique en particulier au sujet des ballades. Mais si l'on transpose sa réflexion à la musique, on déduira de cet aspect que ballades et *Romanzen* telles qu'on les compose dans les premières décennies du siècle ne présentent pas avec le lied lyrique de différence de nature : dans l'un et l'autre genres, il s'agit d'infuser dans l'âme du lecteur et de l'auditeur, avec une efficacité que redouble la musique, l'état d'âme propre au poème. L'accord est assez clair là-dessus chez les théoriciens. En ce sens, la ballade telle que Hegel la définit appartient pleinement à l'univers du lied, un univers lyrique. Reste à savoir dans quelle mesure le concours de la musique, historiquement, n'agit pas sur les ballades comme un processus d'objectivation : par exemple, le dramatisme des

101. « Ich glaube zwar allerdings, dass manche Handlung sich auch innerlich lyrisch vortragen lasse. Allein die meisten Stücke dieser Art sind nur der äußern Einrichtung nach lyrisch, dem inneren Charakter nach aber sind sie nichts weniger, als das, sondern pragmatisch in epischer, oder auch dramatischer Form. Rechter echter lyrischen Romanzen gibt es vielleicht nur wenige. » Gottfried August Bürger, *Lehrbuch der Ästhetik*, t. 2, Berlin, Schüppel, 1825, p. 261.

102. G. W. F. Hegel, « Le système des différents arts », *op. cit.*, p. 398.

103. *Ibid.*, p. 398.

104. « [...] Surtout Goethe et Schiller sont passés maîtres dans ce domaine : [...] Goethe en y mettant, avec toute la clarté du visible, l'intensité qui parcourt l'ensemble de son lyrisme, et Schiller à son tour par l'élévation sublime et la sensibilité qu'il donne à l'idée fondamentale qu'il veut exprimer à la fois sous la forme d'un épisode et néanmoins de manière absolument lyrique, afin de plonger le cœur de son auditeur dans une émotion tout aussi lyrique de l'âme et de l'observation. » *Ibid.*, p. 400.

mises en musique de Carl Loewe, en les tirant vers un modèle opératique, n'entre-t-il pas en conflit avec l'intériorité propre au lied? À l'inverse, une musique comme celle que Schubert écrit sur *Der Zwerg* (D. 771) de Matthäus von Collin (1779-1824) montre à quel point une ballade peut parvenir à une concentration de moyens et d'expression qui la gardent lyrique et conservent à l'événement raconté un climat intérieur, irréel dans le cas de ce poème particulier : l'onirisme domine dans cet étrange récit, mêlé de dialogue, de l'assassinat de la reine par le nain jaloux du roi.

On ne peut mettre en concurrence les positions de Goethe et de Hegel. La classification de Hegel appartient à l'époque de stabilisation du répertoire des ballades autour du modèle offert par Uhland en littérature ou Loewe en musique. Elle s'applique à un corpus désormais identifié, de même que le lied romantique a acquis la conscience de lui-même à travers Schubert. Celle de Goethe, qui n'adopte d'ailleurs pas l'attitude du théoricien, concernait au contraire un répertoire en pleine formation : les ballades traditionnelles et populaires étaient encore pour une large part le catalyseur et la matière de sa réflexion.

L'issue au débat générique, nous semble-t-il, se trouve ailleurs. Il faut prendre la mesure du fait que la ballade naît au sein du courant du *Sturm und Drang*, même en reconnaissant à ce dernier le caractère restreint dans le temps et l'espace que Charles Rosen s'est attaché à montrer¹⁰⁵. Les esthétiques qui s'inventent, jusqu'au romantisme, s'inscrivent en faux dans un débat à l'ancienne sur les genres. Anti-classiques, elles sont réfractaires à l'application d'un système de classification hérité d'Aristote. Le romantisme littéraire en particulier cherche à échapper à l'ancienne formulation des genres. La notion d'une « forme naturelle de la poésie », pré-générique, se transmet par Herder et Goethe aux romantiques. On constate chez eux que

« les formes anciennes, essentiellement lyriques et dramatiques, se voient soumises à une «romantisation» qui provoque un abandon des strictes différences d'origine. Il s'ensuit une sorte d'hybridation par laquelle toute production authentique de la fantaisie est désormais «colorée» par le roman. »¹⁰⁶

Alain Muzelle qui formule cette observation cite à l'appui un éloquent aphorisme de Schlegel : « Toute poésie doit être prose et toute prose poésie. Toute prose doit être romantique. – Toutes les œuvres de l'esprit doivent se romantiser, s'approcher le plus possible du roman. »¹⁰⁷ On rappellera avec Jean-Louis Backès que c'est cette même époque qui voit la réussite d'un roman en vers, *Eugène Onéguine* (1821-1831) d'Alexandre Pouchkine (1799-1837). L'hybridation des genres littéraires est une donnée de l'époque ; la ballade, parce que baptisée par Goethe « *Ur-Ei* » des genres, apparaît comme l'emblème de cette spécificité romantique.

105. Charles Rosen, « *Sturm und Drang* et Lumières en littérature et en musique », in *Revue germanique internationale* 3/1995, p. 117-125.

106. Alain Muzelle, *L'Arabesque – la théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'Athenäum*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 141.

107. Cité dans *Ibid.*, p. 132.

Dans son ordre propre, celui des sons, la musique connaît un destin parallèle qui est même un destin commun dans le cas de la ballade. Un exemple connu de cette réalité est le fait que nombre de « genres » musicaux aimés des musiciens romantiques, barcarolle, berceuse, nocturne... , ne se définissent pas par leur forme. L'époque qui crée et cultive la ballade se révèle donc aussi (volontairement) inapte à la définir de façon prescriptive¹⁰⁸.

2.3.2 LE TON ET LA STIMMUNG

En définitive, un critère descriptif apparaît comme le plus pertinent : c'est celui qui transparaît derrière les mots de *Ton* et de *Stimmung*. Ils apparaissent comme les déclinaisons d'un nouveau type d'approche définitionnelle du poème musical : la ballade se caractérise par une atmosphère, un climat, un « ton » particuliers. Chez les poètes et chez les musiciens de la *Goethezeit*, les considérations génériques et formelles cèdent le pas à ce dernier critère. Utilisés en poésie et en musique, ces deux termes se conforment à leur objet : alors que le critère générique est d'abord littéraire, ensuite seulement transposable à la musique, ils unissent les réalités littéraire et musicale dans un seul mode d'appréciation. Le *Ton*, la *Stimmung* valent aussi bien en musique qu'en littérature. Nous nous proposons de suivre ici la réflexion de Gottfried Weissert, qui présente la *Stimmung* comme le critère le plus solide, en l'élargissant aux propriétés musicales du poème¹⁰⁹. La difficulté réside dans le fait que ces deux mots apparaissent difficiles à définir – et *a fortiori* à traduire en français.

Le *Romanzenton*, le *Balladenton* sont des notions usitées et discutées tout au long de la période étudiée. Si l'on envisage d'autres genres musicaux, Carl Dahlhaus a aussi très bien montré comment le type de pièce, dans l'univers de la création romantique, est identifié par son *Ton*. Il insiste sur l'idée que la spécificité d'une ballade, d'une *Romanze*, d'une rhapsodie, mais aussi d'un nocturne ou d'une berceuse se joue non pas sur leur forme mais sur leur *Ton*. Cela se constate dans le fait que les ballades puissent sans perdre leur caractère propre devenir des pièces instrumentales, au XIX^e siècle : Dahlhaus souligne que la « posture narrative » (« *Erzählhaltung* ») de la *Première Ballade* (1831-1835) de Frédéric Chopin doit être immédiatement reconnaissable par l'auditeur de l'époque pour que la pièce puisse être nommée ainsi. « [Cela] présuppose [poursuit-il] que les tons qui apparaissent mêlés dans la ballade, ton lyrique, épique et dramatique, soient devenus depuis longtemps déjà des catégories établies du

108. Voir B. Lortholary : « comme si une définition [normative] était incompatible avec ses origines populaires – réelles ou supposées – avec sa dramaturgie immédiate nécessairement différente selon le sujet traité, avec l'anticlassicisme délibéré d'un genre né en Allemagne avec le *Sturm und Drang*. » J. W. von Goethe, *Goethe, Ballades et autres poèmes*, op. cit., p. 17.

109. G. Weissert, *Die Ballade*, op. cit. La notion de *Stimmung* a aussi fait l'objet de deux ouvrages que nous signalons : Anna-Katharina Gisbertz (éd.), *Stimmung: zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, München, W. Fink, 2011 et Stefan Hajduk, *Stimmung. Ein ästhetisches Phänomen der frühen Goethezeit*, Bielefeld, Transcript-Verlag, 2016.

langage musical. »¹¹⁰ Dans son lexique, les *Töne* s'identifient donc aux genres littéraires étudiés plus haut, mais tels que Goethe les conçoit : non pas comme des catégories, mais comme des « formes de base ». Ainsi le *Balladenton* est un composé de caractères épiques, lyriques et dramatiques : il ne dépend d'aucun d'entre eux.

Par ailleurs le musicologue observe ici une transition essentielle : de notions littéraires, le lyrique, l'épique et le dramatique acquièrent le statut de notions musicales à part entière. La réussite du genre de la ballade instrumentale en est la preuve. La posture narrative peut ainsi se diffuser du poème à la musique instrumentale. Et ce phénomène de « contamination littéraire » de la musique n'est autre qu'une des caractéristiques décisives du romantisme musical, en Allemagne puis en France.

La *Stimmung* semble entretenir avec la théorie des genres littéraires un rapport plus lointain que le *Ton* tel que l'utilise Dahlhaus. La *Goethezeit* voit le recul de l'ancien terme d'*Affekt* issu de la rhétorique baroque, au profit de ceux d'*Empfindung* (sensation), de *Leidenschaft* (passion) parfois employé comme son synonyme, de *Gefühl* (sentiment), et enfin de *Stimmung*.

En écrivant que « la ballade a quelque chose de mystérieux, sans être mystique », Goethe a beaucoup fait pour donner à la *Stimmung* son caractère déterminant dans les ballades. Le mystère qui caractérise la ballade n'y est en effet déterminé ni par sa forme, ni par son traitement (*Behandlung*) : « [Il] a sa source dans la façon dont elle est interprétée ». C'est l'attitude du conteur, le moment de la transmission qui compte. Dans le poème qu'il commente, les enfants puis le vieil homme sont les seuls porteurs de la parole, si l'on excepte le refrain « *Die Kinder, sie hören es gerne* ». Un narrateur extérieur au récit ne fait son apparition qu'à la septième strophe (« *Er segnet die Kinder* », « il bénit les enfants »...) L'entrelacement non préparé de plusieurs niveaux de discours a donc pu surprendre les contemporains, comme Goethe le relève : il écrit ce commentaire justement pour lever les incompréhensions constatées chez ces derniers¹¹¹. L'atmosphère de mystère du poème est liée à l'oralité, d'abord intérieure au texte (un homme raconte son histoire sans dévoiler son identité), puis extérieure lorsqu'on récite ou chante la ballade¹¹². Une fois admis le caractère circonstanciel de cet écrit, on peut reconnaître que la singularité du rapport à l'oralité concerne dans les faits l'ensemble du corpus des ballades. Sans tomber dans la généralisation de la réflexion de Goethe, écueil qu'on a mentionné plus haut, il faut se souvenir que toute la dimension vocale et interprétative du poème, liée à la posture du conteur, joue un rôle crucial dans la reconnaissance d'un véritable style de ballade.

110. « [Es] setzte voraus, dass die "Töne", die in der Ballade gemischt erscheinen, der lyrische, epische und dramatische Ton, längst zu festen Kategorien der musikalischen Sprache geworden waren ». C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, « Lied-Traditionen », *op. cit.*, p. 105.

111. Voir J. W. von Goethe, *Über Kunst und Altertum III-IV*, « Ballade », *op. cit.*, p. 39-40.

112. Étrangement, il semble n'exister que trois mises en musique de *Ballade* : l'une de Zelter, la deuxième de Loewe en 1835, l'autre de Carl Eberwein (1786-1868), ami de Goethe.

Le terme de *Stimmung*, intraduisible, est issu de « *Stimme* », « la voix ». Il est aussi proche de « *stimmen* », « accorder » (un instrument). Le réseau de sens qu'il développe, très riche et très fin, est donc pour une part lié à l'oralité ; mais il renvoie aussi à un climat affectif particulier. Cette notion plurivoque est aussi importante pour les poètes de l'époque que difficile à saisir. On l'a déjà croisée à plusieurs reprises : c'est elle que Mme de Staël décrit en évoquant « l'enchantement » tissé par l'air de Zelter (qui précise « *Romanzenton* ») sur les vers de *Der Gott und die Bajadere*, qui « transporte l'imagination » « au milieu de l'Inde et de ses merveilles »¹¹³. Goethe définit la prérogative de la musique comme étant de « créer en nous des états d'âme » (traduction imparfaite de « *das Innere in Stimmung zu setzen* »)¹¹⁴ sans rien imiter directement. En musique, la *Stimmung* a partie liée avec la mise en mouvement des puissances émotionnelles chez celui qui écoute. Écrire une musique pour une ballade, c'est faire entrer dans la sphère émotionnelle de l'auditeur les images et les figures évoquées par le poème¹¹⁵.

La Stimmung musicale

Le dictionnaire des frères Grimm relie romantisme musical et capacité à susciter une *Stimmung* particulière :

GRIMM : « *Romantisch* (3) : [Terme] également étendu à d'autres domaines artistiques : musique romantique, musique dont l'effet repose davantage sur l'éveil d'atmosphères / d'états d'âme particulièr(e)s [*besondere Stimmungen*] que sur la représentation d'une beauté formelle. »¹¹⁶

L'avènement de la *Stimmung* dans la musique est inscrite dans l'histoire du romantisme ; cette nouvelle approche supplante en partie la perspective générique étudiée plus haut, qui s'est révélée insuffisante à caractériser la ballade.

La définition ci-dessus s'applique d'abord à la musique instrumentale sans texte. En musique, la *Stimmung* participe d'une orientation esthétique qui s'oppose à la « peinture ». La conception qui se formule ici est liée au travail de sape du modèle esthétique de l'imitation, déjà entamé au cours du XVIII^e siècle, et qui peut seul permettre à la musique d'accéder un jour au sommet de la hiérarchie des beaux-arts, pensée par ce même siècle. La musique est en effet depuis

113. G. de Staël, *De l'Allemagne*, op. cit., p. 72.

114. Lettre de Goethe à Adalbert Schöpke du 16 février 1818, citée dans Dieter Borchmeyer, « "Eine Art Symbolik fürs Ohr". Goethes Musikästhetik », in Walter Hinderer (éd.), *Goethe und das Zeitalter der Romantik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002, p. 428.

115. On se souvient que pour Schilling, pour Jeitteles, la *Romanze* a partie liée avec l'émotion : elle éveille des sentiments et des émotions ; elle décrit le sentiment au moyen de l'action (voir *supra*).

116. « *Auch auf andere Kunstgebiete übertragen : romantische Musik, deren Wirkung mehr in die Erweckung von besonderen Stimmungen als die Darstellung formaler Schönheit gesetzt wird.* » Jakob Grimm & Wilhelm Grimm, « Romantisch », in *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, S. Hirzel, 1854-1960, URL : <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=romantisch> (visité le 19 oct. 2016).

longtemps considérée comme devant être imitative, sur le modèle des arts visuels et littéraires qu'elle ne pouvait égaler en ce domaine¹¹⁷. À la fin du siècle, la théorie classique de l'imitation en art est ébranlée par le modèle critique kantien (qui introduit la notion de jugement de goût, et rattache la question du beau à celle du sujet). La notion d'expression remplaçant peu à peu celle d'imitation, les qualités propres de la musique, auparavant perçues comme un handicap, acquièrent désormais une valeur positive¹¹⁸.

C'est dans ce sens que Goethe écrit à Zelter :

« En musique, la peinture la plus pure et la plus haute est celle à laquelle tu t'efforces ; il s'agit de transporter l'auditeur dans l'état d'âme [*in die Stimmung versetzen*] suggéré par le poème. Ainsi les figures se déploient dans l'imagination à partir du texte, sans qu'elle sache comment cela s'opère. »¹¹⁹

L'élaboration d'un régime d'analogie musicale supplante donc l'illustration ou la peinture fidèles du texte : les figures présentes dans le poème habitent l'imagination, sans être dépeintes dans la musique. Il s'agit « d'accorder » (*Einstimmung*) l'auditeur à l'atmosphère du poème ; « ne rien imiter » d'extérieur ; mais « représenter tout ce qui est ressenti » sous l'effet de ces sens. « *Das Innere in Stimmung setzen* » signifie aussi pour Goethe donner une forme poétique et harmonieuse à une intériorité confuse. L'idée d'accord, d'harmonie est présente dans l'expression. L'espace entre le ressenti et le monde extérieur peut être rempli par le médium des sons, selon un rapport que ne propose aucun autre art : selon Borchmeyer, l'atout propre de la musique par rapport au langage réside pour Goethe dans la médiation uniquement symbolique du signifiant et du signifié¹²⁰. Le domaine de la musique, pour le poète, n'est plus celui de l'imitation, mais celui du symbolique et de l'imagination. Il y a là en germe, entre autres, tout le déploiement du lied romantique. Plus indépendante vis-à-vis des réalités matérielles qu'aucun des autres arts, la musique peut désormais briguer la place de modèle des arts.

Hegel développe cette idée dans le *Cours d'esthétique*, d'abord parce que, dans une perspective fondamentalement idéaliste, il détermine la valeur de l'art et du beau selon leur dimension spirituelle : « Le spirituel seul est vrai. Ce qui existe n'existe que dans la mesure où il est

117. Charles Du Bos écrivait ainsi en 1719 : « Les premiers principes de la musique sont donc les mêmes que ceux de la poésie et de la peinture. Ainsi que la poésie et la peinture, la musique est une imitation. » Cité par Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, 1992, réimpr. Paris, Payot, 2003, p. 146.

118. Un des textes fondateurs de l'esthétique romantique (non uniquement musicale), *Die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796) de L. Tieck et W. H. Wackenroder, offre dans le chapitre sur « Le rêve de Raphaël » (« *Raffaels Erscheinung* ») une sorte de parabole sur ce passage de l'esthétique de la *mimesis* aristotélicienne à l'esthétique de l'inspiration néoplatonicienne.

119. « *Die reinste und höchste Malerei in der Musik ist die, welche du auch ausübst, es kommt darauf an, den Hörer in die Stimmung zu versetzen, welche das Gedicht angibt, in der Einbildungskraft bilden sich alsdann die Gestalten nach Anlaß des Textes, sie weiß nicht wie sie dazu kommt.* » Lettre de Goethe à Zelter du 2 mai 1820, citée par D. Borchmeyer, « "Eine Art Symbolik fürs Ohr". Goethes Musikästhetik », art. cit., p. 428.

120. Voir *ibid.*, p. 428.

spiritualité. »¹²¹ L'ordre qu'il adopte dans l'étude des arts repose sur cette nouvelle conception. Il examine en premier lieu l'architecture, « art le plus inaccompli, car [...] incapable, dans la matière seulement lourde qu'elle [prend] pour élément sensible et [traite] selon les lois de la pesanteur, de représenter en une présence adéquate quelque chose de spirituel »¹²²; puis la sculpture, qui prend le spirituel pour objet mais « coule son empreinte [...] dans des formes corporelles »; ensuite la peinture, entrée dans le « domaine du romantique », en ce que « la figure extérieure » y révèle « l'être intime ». Mais la musique, véritable art romantique, réalise de manière plus accomplie la « retraite complète dans la subjectivité, tant en ce qui concerne l'intérieur que l'extériorisation » : « avec le son, la musique quitte l'élément de la figure extérieure et de sa *visibilité* concrète ». Non imitative, elle atteint un degré élevé dans la spiritualisation et la subjectivité que Hegel assigne comme buts à l'art. Le philosophe évoque les « *Stimmungen* »¹²³ du cœur que la peinture s'efforce de rendre par des objets extérieurs. La musique doit les éveiller de manière plus directe : « l'impression qui doit être produite ici s'intériorise aussitôt; les sons font seulement entendre leur écho au plus profond de l'âme »¹²⁴.

Cependant cette théorie s'applique en premier lieu, d'une part à la poésie, d'autre part à la musique instrumentale. La musique vocale ne semble concernée qu'en second lieu. Et pourtant la *Stimmung* de la ballade chantée est le critère sur lequel repose sa réussite, aussi en tant que composition musicale. C'est selon elle que Spitta reproche à Zumsteeg le manque de correspondance de sa musique au véritable style de la ballade, donnant au passage des éléments de cette *Stimmung* :

« J'ai évoqué plus haut que Zumsteeg était un Allemand du Sud. Il y a là quelque chose qui s'oppose à la compréhension de la ballade, qui est nordique. [...] On est frappé de voir combien il reste en deçà de Kunzen, et même d'André pour rendre le sombre, l'inquiétant, le sauvage et le fantastique. Le ton au début et à la fin de *Des Pfarrers Tochter von Taubenhain* est plus plaintif que terrifiant, et tout le reste est singulièrement lumineux, cru et strident dans les parties tragiques; tous ces éléments font qu'on ne trouve pas la juste atmosphère de la ballade [*Balladenstimmung*]. »¹²⁵

Mettre en relation ce commentaire avec celui de Reichardt en 1791 au sujet de la même pièce (voir *supra*) permet de mesurer le chemin parcouru dans la conception de la ballade musicale.

121. G. W. F. Hegel, *Cours d'esthétique*, I; cité par M. Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, *op. cit.*, p. 222.

122. Pour cette citation et celles qui suivent, voir G. W. F. Hegel, « Le système des différents arts », *op. cit.*, p. 120-122.

123. Traduit par « dispositions variables ».

124. *Ibid.*, p. 124.

125. « *Ich rührte oben Zumsteegs süddeutsches Wesen an. In diesem lag etwas, das sich dem vollen Nachempfinden der nordisch gestimmten Balladen widersetzte. [...] Es ist auffällig, wie weit er im Düstern, Unheimlichen, Wild-Phantastischen hinter Kunzen, ja selbst hinter André zurücksteht. Anfang und Schluss der Taubenhainer Pfarrerstochter haben mehr einen klagenden als schauerlichen Ton, und alles Übrige ist sonderbar hell und in den tragischen Partien grell und stechend, so dass man in die rechte Balladenstimmung schon aus diesem Gründen nicht kommt.* » P. Spitta, « Ballade », *art. cit.*, p. 423.

Pour le premier, elle poursuivait avec succès le « ton caractéristique de la *Romanze* » ; pour le second, elle manque la « juste atmosphère de la ballade », étant trop nette, de contours trop dessinés – trait typique d'une esthétique classique, là où la nouvelle esthétique réclame flou et mystère. On remarque que « *Ton* » est employé pour désigner l'ethos du poème, « plaintif » alors qu'il devrait être « terrifiant » ; le sens est assez proche de celui de « *Stimmung* ». Le type de ballade auquel se réfère Spitta en 1894 est celui auquel Loewe, sur les bases jetées par Bürger avec *Lenore*, a donné son *Ton* communément admis : ton terrifiant, angoissant, fantastique, macabre. C'est par rapport à ce modèle restreint qu'il jette un regard rétrospectif critique sur l'écriture de Zumsteeg. Mais, redisons-le, d'autres existent : on se souvient que le *Musikalisches Conversations-Lexikon*, en 1869, parle de « *einfache Stimmung* » pour la ballade *Der Fischer* de Goethe, simple et légère encore que non exempte de mystère et de surnaturel. La *Stimmung* que dépeint Spitta, qui naît à la fois du poétique et du musical, n'est donc qu'une des « colorations » possibles à l'intérieur du répertoire des ballades. Weissert voit apparaître plus tard un relatif consensus chez les chercheurs sur le fait que le noyau du genre reste la *natürmagische Ballade*, poème où interviennent les forces surnaturelles (*Der Fischer* en est un exemple abouti), et que la ballade intègre toujours une certaine part d'irrationnel¹²⁶. La recherche et la reconnaissance d'une *Stimmung* propre au genre est une manière de passer au-delà de l'insatisfaisant débat générique : elle ne se définit pas, mais chaque auditeur la reconnaît. Mais encore une fois, ce serait s'égarer que d'ériger un critère en norme dans le but d'isoler un corpus : on se trouve alors contraint à des coupes arbitraires. On l'a montré, le critère ne peut être que descriptif. La *Stimmung*, état émotionnel qui se diffuse de l'œuvre à l'interprète et à l'auditeur, peut être « mystérieuse », « inquiétante », « fantastique » ou au contraire « légère » : s'il ne semble exister aucun climat unique qui unifie le répertoire poétique et musical des ballades, peu importe. L'essentiel réside dans l'ébranlement de l'âme qu'on attend toujours de la ballade, quel que soit sa nature. Pour une œuvre, posséder une *Stimmung*, c'est posséder ce caractère où le sentiment et sa transmission ne font qu'un ; cette aptitude à se communiquer à travers les images et les sonorités du poème, capacité qui se déploie dans l'oralité : dans la voix et dans la musique. C'est pourquoi la création d'une *Stimmung* particulière est tout autant l'apanage de la musique que du poème.

126. G. Weissert, *Die Ballade*, op. cit., p. 10.

Première partie

LA FORMATION D'UN ESPACE POÉTIQUE-MUSICAL
INÉDIT

Chapitre 3

Le *Lied* allemand autour de 1780

Un panorama est nécessaire au début de cette exploration de l'univers de la ballade. Le genre émerge à la fois au sein et à la marge de l'univers déjà ancien du *Lied*, et se nourrit de divers courants de pensée en plein déploiement à la fin du XVIII^e siècle, sans l'idée desquels on ne peut le situer justement. La ballade constitue en effet une forme de synthèse des forces qui travaillent le *Lied* de la *Goethezeit*.

3.1 Sociologie et esthétique du *Lied* autour de 1780

3.1.1 L'ALLEMAGNE BOURGEOISE MUSICIENNE

Entre Vienne et l'Allemagne du Nord

L'histoire du lied romantique commence officiellement avec Schubert, au sud de l'aire germanique. Scruter l'ascendance viennoise du lied a longtemps été un parti pris. La musicologie allemande l'a fait la première avec Hans Moser. En témoignent les deux premiers chapitres de *Das deutsche Lied seit Mozart* (1937)¹ : « *Das Wiener Lied um Haydn und Mozart* » (« le lied viennois autour de Haydn et Mozart »), et « *Beethovens Lyrik* » (« la poésie beethovénienne »). En musicologie française, tant Marcel Beaufils (*Le Lied romantique allemand*, 1956) que Serge Gut (*Aspects du lied romantique allemand*, 1994)² ont choisi la même attitude. Se penchant sur la naissance « mystérieuse » du genre dans la capitale de l'empire autrichien, on interroge Haydn, Mozart, Beethoven. Dès lors, on ne peut qu'aboutir au constat d'une floraison schubertienne soudaine, sans commune mesure avec la production des principaux classiques avant lui. La

1. H. J. Moser, *Das deutsche Lied...*, *op. cit.*

2. M. Beaufils, *Le Lied romantique allemand*, *op. cit.* ; S. Gut, *Aspects du lied...*, *op. cit.*

cause en est que jusqu'à Schubert, pour reprendre le mot de Serge Gut, « les grands poètes allemands et les grands musiciens germaniques ne se rencontrent pas. »³ Chiffres à l'appui : il compte environ trente-deux lieder chez Haydn ; moins d'une trentaine chez Mozart ; enfin, Beethoven semble inaugurer le genre avec ses soixante-quatorze lieder composés entre 1783 et 1823. Surtout, la grande admiration de ce dernier pour Goethe le distingue de ses prédécesseurs. Il est le premier à sortir le *Lied* traditionnel de son statut de genre annexe pour en faire un moyen de création tout à fait particulier.

Le relatif désintérêt des grands compositeurs du classicisme viennois pour le *Lied* est un fait. Pour suivre la gestation du lied romantique, il est en réalité moins fructueux de parcourir Vienne que Berlin, Leipzig ou même Weimar. Dans la capitale prussienne composent Reichardt puis Zelter, collaborateurs de Goethe à divers degrés. Dans la ville de Saxe se développe l'édition musicale. Dans la capitale du duché de Saxe-Weimar enfin, Goethe est installé depuis 1775 et jusqu'à son voyage en Italie de 1786-1788. Il n'y est pas isolé, mais entouré de littérateurs et compositeurs, certes à leurs heures perdues⁴, certes mineurs, mais qui sont néanmoins les premiers à s'emparer de la nouvelle poésie. Comme la ballade, le lied romantique émerge de la poésie qui s'invente dans ces années 1770-1780. Son origine est à chercher du côté où se développe d'abord la poésie, et autour de cette nordique *Zweite Berliner Liederschule* (Seconde École de lied de Berlin) dont les créations seront bientôt éclipsées par l'éclat schubertien⁵. C'est aussi au milieu de ces recherches, dans ces collaborations entre de très grands poètes et des musiciens dont l'histoire de la musique internationale ne retient pas le nom, que se constitue le terreau dans lequel s'enracine le lied romantique.

À tout moment, il est capital de conserver à l'esprit la distinction entre l'esthétique du *Lied* à cette période, fondée sur une extrême simplicité et couvrant un corpus varié, et l'esthétique du *Kunstlied* dont l'histoire commence avec Schubert, et dont la faveur a eu tendance à largement éclipser le genre plus ancien au-delà des frontières de l'Allemagne.

Les succès du Lied

L'Allemagne des années 1780 chante. Les innombrables productions dues au groupement de la Première École de Berlin ont ouvert le chemin du lied. En 1752, ChristianGottfried

3. S. Gut, *Aspects du lied...*, *op. cit.*, p. 84. L'auteur considère l'apparence inexplicable de cette naissance : « Il est toujours difficile de déceler les raisons qui ont permis le grand envol du lied romantique à partir de Schubert. L'arrivée d'un génie hors norme – Schubert – au “bon moment” a sans doute été décisive. Mais il restera toujours une part de mystère et d'inexplicable dans la floraison subite du lied romantique. » *Ibid.*, p. 83.

4. La duchesse Anna-Amalia de Brunswick (1739-1807) elle-même compose parfois pour Goethe.

5. La désignation *Erste* et *Zweite Berliner Liederschule* pour ces deux groupements de compositeurs réunis autour de 1750 puis à la génération suivante sont communément admis en musicologie allemande ; on les trouve par exemple chez Carl Dahlhaus dans *Europäische Romantik in der Musik*, t. 2, Stuttgart, J. B. Metzler, 2007, « Einleitung: Johann Friedrich Reichardt und die preußigen Anfänge der Romantik », p. 3-54. Nous reprendrons ces dénominations de Première et Seconde École de Berlin.

Krause (1719-1770), avocat à la haute cour de Prusse prenait la tête du *Berliner Liedbewegung* (Mouvement du lied allemand) en publiant un écrit théorique, *Von der musikalischen Poesie* (*De la poésie musicale*). Auprès de lui on trouvait entre autres les noms de Johann Joachim Quantz (1697-1773) et de Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788). Simplicité musicale et sujets religieux, moraux ou évoquant la nature étaient les caractéristiques récurrentes de ces *Lieder* de l'*Aufklärung*.

Avec la génération suivante de l'École de Berlin, la production de *Lieder* reste aussi soutenue, mais son esprit change en même temps qu'apparaît une nouvelle génération de poètes plus éloignés des rationalistes : en tête, Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), puis Matthias Claudius (1740-1815), Gottfried August Bürger (1747-1794), Ludwig Heinrich Christoph Hölty (1748-1776), Johann Heinrich Voss (1751-1826)... Le survol des publications suffit à faire apparaître les jalons de la réflexion que développera le présent chapitre. Pour donner une idée de cette richesse, nous croisons ici et complétons les relevés respectifs de Hans Moser et de Marcel Beaufils présentant les principales publications d'albums de *Lieder* entre 1770 et 1783 (tableau 3.1)⁶.

Cette liste met en relief plusieurs faits. Quant à la répartition géographique des publications de *Lieder* d'abord : Berlin et Leipzig dominant de loin la sphère éditoriale. Seuls trois recueils ci-dessus sont publiés à Vienne (Steffan 1778, Haydn 1782-1783)⁷. Quant aux thèmes émergents ensuite : les intitulés des recueils laissent transparaître des mutations de goût, d'esthétique, qui forment l'objet de ce chapitre. Comme évoqué dans le chapitre historiographique, on constate l'étendue de l'univers du *Lied*, des *Kinderlieder* (*Lieder pour les enfants*, Reichardt 1781) aux *Freimaurerlieder* (*Lieder maçonniques*, Naumann 1782). Par ailleurs, le style poétique évolue. Les « odes » des années 1770 (Kirnberger 1772, Gluck & autres 1774, Neefe 1776, Reichardt 1779...) se raréfient par la suite. Dans le même temps, les termes « *Volkston* », « *Volklied* », font leur entrée (André, Seckendorff 1779, Schulz 1782). La ballade point timidement, pour le moment avec l'inévitable *Lenore* (Neefe 1774, André 1775). La mode ossianique enfin ne se laisse pas deviner. Il faut pour la surprendre ouvrir les recueils : les *Oden* de Neefe (1776) placent un poème d'Ossian (*Ullin zum tapfern Carthon*, *Ullin au brave Carthon*) aux côtés de Klopstock. Les *Vokslieder* de Seckendorff ont recours à Ossian : les quatrains rimés de *Dauras*

6. Voir H. J. Moser, *Das deutsche Lied...*, *op. cit.*, p. 47-48 ; M. Beaufils, *Le Lied romantique allemand*, *op. cit.*, p. 400-404. Moser retient uniquement les publications importantes : nous ne proposons ici que la première partie d'un relevé qui s'étend jusqu'en 1799. Beaufils tend vers l'exhaustivité ; ses recherches couvrent la période 1725-1785. Pour compléter ce tableau, nous signalons enfin que la troisième édition de l'*Allgemeine Theorie der schönen Künste* de Johann Georg Sulzer propose une liste très détaillée de publications de recueils de *Lieder* surtout poétiques, les poèmes mis en musique étant plus rares. Voir Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste, neue vermehrte 3. Auflage*, t. 3 : K - Q, 3^e éd., Leipzig et Frankfurt, [s. n.], 1798, p. 297-300.

7. Peut-être cette géographie de la naissance du lied est-elle liée dans une certaine mesure à la culture protestante, favorable au développement du genre : cela ferait l'objet d'une recherche à part. La culture de l'intériorité contribue en tout cas certainement à développer une tradition poétique dont se nourriront les romantiques.

Date de publication	Compositeur, titre du recueil	Ville de publication
1770	B. Th Breitkopf, <i>Neue Lieder in Melodien</i>	Leipzig
1772	J. A. Hiller, <i>Lieder mit Melodien</i>	Leipzig
	J. Ph. Kirnberger, <i>Oden mit Melodien</i>	Berlin
1774	J. André, <i>Auserlesene Scherzhafte Lieder</i>	Offenbach
	Hiller, <i>50 Geistliche Lieder für Kinder, mit Klaviermässig eingerichteten Melodien</i>	Leipzig
	C. G. Neeffe, <i>Lenore</i> , supplément au <i>Musenalmanach</i>	Göttingen
1775	André, <i>Bürgers Lenore</i> , supplément au <i>Musenalmanach</i>	Göttingen
	C. W. Gluck, J. F. Reichardt, C. P. E. Bach, <i>Klopstock-Oden, Musenalmanach</i>	Göttingen
	Reichardt, <i>Gesänge fürs schöne Geschlecht</i>	Berlin
1776	Neeffe, <i>Oden von Klopstock mit Melodien</i>	Leipzig
	—, <i>Lieder mit Klaviermelodien</i>	Leipzig
1777	Neeffe, <i>Serenaten beim Klavier zu singen</i>	Leipzig
	F. Fr. Nicolai, <i>Eyn feyner kleynen Almanach</i>	Berlin
1778	J. A. Steffan, <i>I. Sammlung deutscher Lieder für das Klavier</i>	Wien
1779	André, <i>Lieder und Gesänge im Volkston I-IV</i>	Leipzig, Berlin
	Hiller, <i>Lieder und Arien aus Sophiens Reise von Memel nach Sachsen</i>	Leipzig
	J. A. P. Schulz, <i>Gesänge am Klavier</i>	Leipzig, Berlin
	—, <i>Kinderlieder</i>	Berlin
	Kirnberger, <i>Nach dem Frieden</i> (Claudius)	Berlin
	Reichardt, <i>Oden und Lieder I</i>	Berlin
	C. Rheineck, <i>Lieder mit Klaviermelodien I</i>	Memmingen
	K. S. von Seckendorff, <i>Volks- und andere Lieder I-II</i>	Weimar
1780	Neeffe, <i>Vademecum für Liebhaber des Gesangs und des Klaviers</i>	Leipzig
	Kirnberger, <i>Gesänge am Klavier</i>	Berlin
	André, <i>Lieder und Gesänge beim Klavier</i>	Berlin
	<i>Lieder, Arien und Duette</i>	Berlin
	Reichardt, <i>Oden und Lieder II</i>	Berlin
	Türk, <i>Lieder aus dem Roman Siegwart</i>	Halle
1781	Reichardt, <i>Lieder für Kinder I-II</i>	Berlin
	—, <i>Frobe Lieder für deutsche Männer</i>	Berlin
	—, <i>Gedichte von Karoline Christiane Louise Rudolphi. Hg. u. m. einigen Melod. begl. v. Johann Friederich Reichardt.</i>	Berlin
	Mattheson, <i>Lieder</i>	Breslau
1782	Johann André, <i>Lenore von Gottfried August Bürger, Zweyte, verbesserte Auflage</i>	Berlin
	J. Haydn, <i>XII Lieder für das Klavier I</i>	Wien
	J. G. Naumann, <i>Vierzig Freimaurerlieder</i>	Berlin
	Schulz, <i>Lieder im Volkston bei dem Klavier zu singen</i>	Berlin
	Seckendorff, <i>Volks- und andere Lieder III</i>	Dessau
1783	Haydn, <i>Lieder für das Klavier II</i>	Wien

Tableau 3.1. – Principaux recueils de lieder avec musique parus entre 1770 et 1783.

Trauer (*Le Deuil de Daurra*, I, 1779) sont du compositeur, mais s'inspirent des *Songs of Selma*⁸; *Darthulas Grabes-Gesang* (*Chant funèbre de Darthula*, III, 1782), poème d'Ossian, passe par la médiation de Herder qui vient d'en donner une version en langue allemande. Ossianisme,

8. Voir S. J. Clemmens, *The Highland Muse...*, op. cit., p. 261.

art populaire contre Antiquité classique, ballade, telles sont les principales orientations de l'esthétique qui se cherche autour de 1780.

Cités, interprètes et public

Ce n'est pas un hasard si la plupart des albums de *Lieder* sont publiés à Leipzig et Berlin. Dans son étude sur le développement de la musique en Allemagne aux XVII^e et XVIII^e siècles, Marcel Beufls désigne Leipzig comme le point de départ de « la croisade bourgeoise »⁹, à la conquête d'institutions musicales hors des cours princières. La ville se distingue par sa population bourgeoise, l'absence de résidence princière, le commerce fondé sur ses trois foires, les plus importantes d'Allemagne, et son activité éditoriale qui prime de loin celle de toute autre cité allemande. Elle possède l'une des plus anciennes universités du pays, fondée en 1409. Surtout, Beufls relève qu'elle est la première ville où une musique uniquement portée par la bourgeoisie se développera. Fondé en 1743, le *Große Konzert* (Grand Concert), société qui finance un orchestre municipal par souscription, ouvre en 1781 sa salle : le Gewandhaus. Trois ans plus tôt, Johann Adam Hiller (1728-1804), également compositeur de *Lieder*, a créé à Leipzig une *Musikübende Gesellschaft* (Société d'Études musicales), le premier conservatoire du pays¹⁰. C'est au Grand Concert et sous l'égide de Hiller que débute Corona Schröter (1751-1802), la chanteuse que l'on retrouve en 1775 à Weimar auprès de Goethe, et auteur de la première mise en musique du poème *Erlkönig*.

Berlin n'est pas en reste. Nommé par Frédéric II maître de chapelle à la cour de Prusse en 1775, Reichardt, quoique mené loin de la ville à plusieurs reprises par son amour des voyages (Vienne, Londres, Paris...) en reste néanmoins la première figure musicale. Il y institue en 1779 des *Concerts spirituels* sur le modèle des concerts français, y éditera plusieurs revues musicales¹¹. Ses dix premières années berlinoises voient déjà la publication de six recueils de *Lieder*. La culture du *Lied* berlinoise distingue pour presque soixante-dix ans la musique en Prusse¹². C'est bien la musique vocale, notamment chorale, qui se développe à Berlin de la manière la plus frappante, avec la création de la *Singakademie* dont les fondements sont jetés en 1783 par Karl Friedrich Christian Fasch (1736-1800), collègue de Reichardt. Sans anticiper sur les événements de la décennie suivante, notons que la place de directeur musical sera bientôt occupée par Karl Friedrich Zelter, un autre fidèle du *Lied*, qui donnera à la *Singakademie* sa pleine stature.

9. Marcel Beufls, *Comment l'Allemagne est devenue musicienne*, Paris, Laffont, 1983, p. 162.

10. Cette activité dans le domaine des institutions musicales est sans doute stimulée par la rivalité latente entre Leipzig, ville de la bourgeoisie et Dresde, Résidence et ville de Cour, qui mise davantage sur l'opéra.

11. *Musikalisches Wochenblatt*, qui devient le *Musikalische Monatschrift* (1791-1792); *Berlinische musikalische Zeitung* (1793-1794).

12. Voir C. Dahlhaus et N. Miller, « Einleitung: Johann Friedrich Reichardt und die preußigen Anfänge der Romantik », *op. cit.*, p. 10.

À qui sont destinées ces publications au nombre toujours croissant ? *Comment l'Allemagne est devenue musicienne* suit l'éveil d'une conscience musicale allemande, proprement bourgeoise, d'abord isolée en divers points d'un pays ignorant toute centralisation, puis reconnue à l'échelle nationale. Beufils relève notamment dans le roman individualiste, né en Allemagne dans la seconde moitié du siècle, les traces de la pratique du chant dans l'intimité¹³. L'esthétique de la sensibilité, l'« *Empfindsamkeit* » qui marque l'époque, passe par la musique ; on chante beaucoup dans les romans¹⁴. C'est l'un d'entre eux, le roman de mœurs de Thimoteus Hermes *Sophiens Reise von Memel nach Sachsen (Le voyage de Sophie de Memel jusqu'en Saxe, 1767)*, qui fournit à Hiller la matière de son recueil de *Lieder* de 1779 (voir le tableau 3.1). La littérature romanesque semble préparer l'esprit du bourgeois à faire de la musique une donnée nécessaire de son existence. Elle possède à la fois une valeur de loisir et une valeur spirituelle (qui trouve son origine dans la pensée de Luther, lequel l'a préservée en Allemagne du soupçon de sensualité).

La musique vocale est alors encore considérée largement supérieure à la musique instrumentale. Tandis que le monde de l'opéra, propre aux cours princières, reste entièrement dépendant de l'étranger, nourri de style et de compositeurs italiens, l'appartenance bourgeoise du *Lied* le rend moins accessible aux influences étrangères : « le lied allemand sera protégé par l'ignorance du bourgeois »¹⁵, conclut Beufils non sans réalisme, remarquant aussi le manque de caractère de sa musique. Car de fait, la médiocrité va souvent de pair avec l'abondance de ces compositions destinées à un public d'amateurs, de « *Liebhaber* » d'abord demandeurs de poésie. Tout poème, toute fable, tout monologue est susceptible de recevoir une musique¹⁶.

13. M. Beufils, *Comment l'Allemagne...*, op. cit., 68 sqq.

14. Cette *Empfindsamkeit*, autre aspect de l'esthétique de la musique bourgeoise en Allemagne, a partie liée avec le piétisme protestant, qui met en avant le sentiment, expression de l'âme et cherche à interioriser l'expérience du monde extérieur ; l'intimité du lied ne pourra oublier cette influence. Parmi les poètes les plus importants de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, Johann Gottfried Herder (1744-1803) ou Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) grandissent dans des milieux piétistes. Ce dernier sera mis en musique notamment par Christoph Willibald Glück, Johann Rudolf Zumsteeg, J. A. P. Schulz, Christian Gottlob Neefe, Hans Georg Nägeli, Carl Loewe, Franz Schubert et bien d'autres.

15. *Ibid.*, p. 74.

16. Ne pouvant détailler davantage ici les aspects du développement des concerts publics, du théâtre musical ou de l'édition, nous renvoyons à l'article de Sylvie Le Moël, « La redistribution de l'espace musical entre la cour et la ville à la fin des Lumières : Mayence et Düsseldorf dans le dernier tiers du XVIII^e siècle », in Jean-François Candoni et Laure Gauthier (éd.), *Les Grands Centres musicaux dans le monde germanique (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2014, p. 251-266, ici p. 262-263. Les pages 263-265 abordent en particulier la croissance de la *Hausmusik* en milieu protestant, à travers l'exemple de la famille de Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819) à Düsseldorf. C'est ce même Jacobi qui fera visiter à Goethe la maison d'Evrard Jabach (voir le chapitre 4). La programmation de concerts privés chez Jacobi, en sus de la formation musicale prodiguée à ses fils, se présente cependant comme une exception dans l'Allemagne citadine d'alors ; le goût esthétique qui y préside fait notamment fi du lied, jugé trop facile, et privilégie la musique italienne. *Ibid.*, p. 265.

3.1.2 PRINCIPES D'ÉCRITURE DU LIED

L'histoire du lied savant est redevable à une importante évolution musicale de la seconde moitié du siècle : la disparition de la basse continue au profit d'un accompagnement écrit. Quant à la notation elle-même, piano et chant sont presque toujours concentrés sur deux portées, celle du bas concernant la main gauche – *i. e.* la basse –, tandis que celle du haut, encore écrite en clef d'*ut* première, réunit le chant doublé à la main droite, son texte et les accords qui le complètent. L'accompagnement, à la main droite, est parfois simplement la seconde voix d'un duo. Comme c'était le cas pour la Première École de Berlin à mi-chemin du siècle, le problème de la mise en musique du mot est au premier plan. Cependant, la Seconde École se distingue par le soin donné à la qualité littéraire des textes que l'on porte en musique : la relation personnelle qu'entretiennent Reichardt et Zelter avec Goethe est ici décisive.

Sangbarkeit et Popularität

La période voit se développer ces deux notions, qui vont pour un temps gouverner l'esthétique du *Lied*. Nous reprenons les termes à l'étude très documentée d'Heinrich Schwab consacrée au *Lied* entre 1770 et 1814¹⁷. Il y a examiné l'articulation entre le *Lied* populaire et simple et le lied savant ou *Kunstlied* avant que ce dernier prenne son essor avec Schubert. Schwab date de 1770 le point de départ d'une nouvelle esthétique¹⁸ : c'est en effet l'année où le populaire passe au premier plan avec la rencontre de Herder et de Goethe à Strasbourg ; le premier encourage le second dans sa collecte de chants populaires alsaciens.

La *Sangbarkeit*, d'abord. Le terme de *Sangbarkeit* (de *singen*, chanter), tout à fait intraduisible en français, désigne la qualité intrinsèque d'un poème propre à être chanté. On pourrait avancer comme équivalent le barbarisme « chantabilité ». C'est ainsi que Voss envoie des poèmes à Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800) pour les faire mettre en musique, avec cette remarque : « Quant à savoir si vous les trouvez propres au chant [*sangbar*], c'est au maître de répondre lui-même à cette question. »¹⁹ Certains poèmes apparaissent à leurs propres auteurs comme impropres à la mise en musique²⁰ ; au contraire, un *Lied*-poème est écrit et conçu pour recevoir aisément une mélodie, sous peine de manquer son identité. Or l'accord se fait peu à

17. H. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied...*, *op. cit.*

18. *Ibid.*, p. 16.

19. « *Ob Sie sie aber überhaupt sangbar finden, das ist eine Frage, die der Meister selbst beantworten muß* ». J. H. Voss, lettre à J. A. P. Schulz du 23 avril 1781, citée dans *ibid.*, p. 20.

20. Goethe à Reichardt en 1790, par exemple : « *Hier sind einige Epigramme; Gedichte, die sich am weitesten vom Gesang entfernen; unter meinen Elegien finden Sie eher etwas singbares.* » « Voici quelques épigrammes ; des poèmes fort éloignés du chant ; parmi mes élégies, vous en trouverez de plus "chantables". » *Ibid.*, p. 20.

peu sur le fait que pour être un véritable *Lied*, un poème doit forcément être chanté : c'est ce qui détermine sa valeur ²¹.

Cette exigence modifie la pratique. Apparaissent des poètes-compositeurs mettant en musique leurs propres textes, parmi lesquels les plus connus sont André, Reichardt, Seckendorff, et plus tard le jeune Schubert ²² lui-même. En outre, les poèmes sont parfois publiés avec leur modèle rythmique explicite. Nous reprenons l'exemple proposé par Schwab chez Klopstock, mais dans une publication antérieure à celle qu'il étudie (*Klopstocks Werke*, 12 t., t. 1, Leipzig, Göschen, 1798). Le poème *Die frühen Gräber* (*Les Tombes prématurées*), trois courtes strophes publiées pour la première fois dans le *Göttinger Musenalmanach* de 1775, s'y présente ainsi avec des éléments de scansion poétique (image 3.1).

Il est accompagné dans le *Musenalmanach* d'une page de musique due à Christoph Willibald Gluck (1714-1787), qui traduit en deux croches noire le rythme d'anapeste mis en exergue par le poète.

Nous n'évoquons que brièvement la seconde notion, celle de *Popularität*, car elle recoupe un autre terme crucial pour notre réflexion : celui de *Volkslied* (et de *Volkston*), qui sera étudié en détail plus loin. La *Popularität* est liée à la *Sangbarkeit* par la simplicité mélodique qu'elle réclame, et qui la distingue des subtilités du contrepoint et de l'harmonie comme de la virtuosité de l'aria italienne. C'est un fait que l'écriture musicale souffre de cette exigence dans les années 1770. Le retour d'une certaine complexité musicale viendra comme une réponse à l'appauvrissement du langage dans les décennies précédentes (depuis la mort de Jean-Sébastien Bach).

Vers le complexe : l'Ideale Deklamation dans les Oden und Lieder (1779-1780) de Reichardt

L'esthétique du *Lied* repose donc sur la musicalité préalable requise des poèmes. Et pourtant, l'hétérogénéité des choix de textes et des styles musicaux convoqués dans les recueils qui paraissent alors est indiscutable : symptôme d'une tension, dans la théorie, entre l'idée d'un *Lied* chantant « naturellement » et la réflexion sur l'adaptation du mot et du son. La *Sangbarkeit* pose problème. Dans les faits, l'esthétique de ces années, puisant à tous les genres, obéit à des forces centrifuges.

Cette réalité apparaît de manière éclatante chez Reichardt, dont Schwab note le caractère paradigmatique lorsque l'on veut se représenter l'esthétique du *Lied* pré-schubertien. Fait important, les musiciens de la Seconde École de Berlin produisent aussi des écrits théoriques sur le *Lied* : Reichardt, Zelter et Schulz (le seul parmi eux qui ne composera pas de ballade).

21. H. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied...*, op. cit., p. 56.

22. Voir *ibid.*, p. 35.

Davantage que les Français autour de leurs romances – exception faite du Suisse Rousseau, on l’a vu au chapitre précédent²³ –, plusieurs compositeurs germaniques prennent à cœur la justification de leurs compositions. Chez Zelter, la réflexion théorique se dispense au plus près des œuvres, dans l’abondante correspondance avec Goethe²⁴. Ce sont aussi souvent des préfaces de recueils qui occupent cette fonction : celle de Schulz aux *Lieder im Volkston*²⁵, ou celle de Reichardt au second volume des *Oden und Lieder*²⁶, conçue par réaction aux erreurs de réception du premier. Le discours théorique se bâtit donc en aller-retour avec la pratique, et à la lumière de l’interprétation et de l’audition, c’est-à-dire en définitive du public. Il mène les compositeurs à mieux préciser leurs attentes, et ce faisant à définir quelques aspects du genre.

L’exemple des *Oden und Lieder* de Reichardt en deux volumes, publiés en 1779 et 1780, éclaire donc à la fois le versant théorique et pratique du *Lied* tel qu’il se présente en ces années charnières. À Berlin, le maître de chapelle de la cour n’a encore présenté au public qu’un recueil de *Gesänge fürs schöne Geschlecht* (*Chants pour le beau sexe*) en 1775. Dahlhaus remarque que le titre donné aux *Oden und Lieder* conserve les codes de la génération précédente : les compositeurs de la Première École cultivaient surtout l’ode anacréontique²⁷, que Goethe lui-même ne dédaigne pas. Le contenu, cependant, en est différent, informé par l’*Empfindsamkeit* ; un subjectivisme jusqu’alors inconnu envahit la poésie. Le titre est réinterprété dans une optique plus intérieure. Dahlhaus distingue plusieurs thèmes de prédilection chez Reichardt : la nature, la mélancolie, le sentiment et la tendresse, le caractère populaire. Cependant, une tension vers un art du *Lied* plus élevé se dessine, à travers l’émulation suscitée par la mise en contact de la musique avec la poésie nouvelle²⁸. Le premier recueil des *Oden und Lieder* met en musique Klopstock, Stolberg, Claudius et Hölty. Le second est bâti autour de la poésie de Goethe – audace du pionnier qu’est Reichardt dans ce domaine –, entouré de Bürger, Voss, Sprickmann et Thomsen.

Un éclairage théorique est proposé dans la préface du second volume, souvent citée. « *Ein guter Rat statt der Vorrede* » : un « bon conseil en guise de préface » ouvre chacun des deux tomes. Fort de l’observation de la manière dont on a, de façon plus ou moins satisfaisante, interprété les *Lieder* de son premier recueil, Reichardt détaille dans le second le rapport de la musique au texte tel qu’il le conçoit :

23. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, *op. cit.*

24. Voir notamment Johann Wolfgang von Goethe et Carl Friedrich Zelter, *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832*, t. 1 : 1793-1811, Friedrich Wilhelm Riemer (éd.), Berlin, Duncker und Humblot, 1833 ; Johann Wolfgang von Goethe et Carl Friedrich Zelter, *Goethe and Zelter: Musical Dialogues*, Lorraine Byrne Bodley (éd. et trad.), Farnham, Ashgate, 2009 ; Johann Wolfgang von Goethe et Carl Friedrich Zelter, *Johann Wolfgang von Goethe & Carl Friedrich Zelter, Briefwechsel, Auswahl*, Werner Pfister (éd.), Zürich et München, Artemis Verlag, 1987.

25. Johann Abraham Peter Schulz, *Lieder im Volkston bey dem Klavier zu singen*, Berlin, G. J. Decker, 1782, « Vorrede ».

26. Johann Friedrich Reichardt, *Oden und Lieder*, 2 t., Berlin, Joachim Pauli, 1779-1780.

27. C. Dahlhaus et N. Miller, « Einleitung: Johann Friedrich Reichardt und die preußigen Anfänge der Romantik », *op. cit.*, p. 10 et 32.

28. *Ibid.*, p. 31-32.

« J'ai remarqué que, si joliment que l'on chante mes lieder, ce n'était presque jamais de la bonne manière; et réfléchissant à la chose, j'ai trouvé que tous ceux qui ne trouvaient pas pas cette bonne manière avaient d'abord chanté les notes comme une pièce mélodique en soi, et y avaient seulement ensuite ajouté les paroles. C'est là l'exact inverse de la façon dont je compose mes lieder. Mes mélodies naissent toujours d'une lecture répétée du poème pour lui-même, sans chercher plus loin; je me contente ensuite de le répéter avec de petites modifications, et je ne les fixe pas par écrit tant que je n'ai pas senti et reconnu que les accents grammatical, logique, pathétique et musical sont si étroitement liés les uns aux autres que la mélodie peut à la fois parler correctement et chanter agréablement, non seulement dans la première strophe, mais dans toutes. [...] Le chanteur devra donc tout d'abord lire l'ensemble des paroles, et les relire jusqu'à sentir qu'il les lit avec la juste expression; alors seulement il pourra les chanter. »²⁹

Dahlhaus note que la poétique du *Lied* exposée ici par Reichardt lui est commune avec Schulz et avec leurs continuateurs. Pour eux, poème et *Lied* trouvent leur perfection dans une déclamation idéale (*ideale Deklamation*). On voit bien dans les mots de cette préface l'attachement du compositeur à l'accent de la déclamation, d'où jaillit la mélodie. L'arrière-fond reste l'union entre le mot et le son (*Wort und Ton*) dont dépend la *Sangbarkeit* évoquée ci-dessus. Mais Dahlhaus relève que cet amour de l'accent le distingue aussi des compositeurs à venir : en effet, pour Reichardt est « *Lied* » tout ce qui, via la déclamation, peut recevoir un geste mélodique; il enrichit l'univers du *Lied* d'un style déclamatoire qui lui est propre. De cette conception large relèveront plus tard ses mises en musique d'extraits de théâtre, choisis bien sûr chez Goethe : monologues tirés de *Torquato Tasso*, d'*Iphigénie en Tauride*³⁰...

Quant à la pratique, les soixante-quatorze pièces des *Oden und Lieder* offrent un aperçu de la diversité des techniques d'écriture associées aux poèmes par Reichardt en 1779-1780. Du lied strophique jusqu'à la déclamation parlée, on y trouve de tout. Pour en proposer une nomenclature, on pourrait échelonner les styles présents selon différents paramètres : du parlé (mélodrame) au quasi-lyrique (aria); du poétique au dramatique selon le genre littéraire choisi par Reichardt; ou encore du plus simple formellement (lied strophique) au plus complexe (scène chantée). Chaque option retenue laisserait de côté certaines pièces. Mais le recours à ces différents paramètres permet de saisir la variété des types de vocalité présents dans un recueil de lieder éclectique :

29. « Ich habe bemerkt, daß man, so hübsch man auch meine Lieder sang, doch fast nie den rechten Gang dazu traf, und da ich dem Dinge nachspürte fand ich, daß all die, die den rechten Gang der Lieder verfehlten, erst die Noten davon als ein melodisches Stück für sich gespielt, und dann erst die Worte dazu genommen. Das ist der Art, wie ich die Lieder komponire [sic], gerade entgegen. Meine Melodien entstehen jederzeit aus wiederholtem Lesen des Gedichts von selbst, ohne daß ich danach suche, und alles daß ich weiter daran tue, ist dieses, daß ich so lang mit kleinen Abänderungen wiederhole, und sie nicht eh' ausschreibe, als bis ich fühle und erkenne, daß der grammatische, logische, pathetische und musikalische Akzent so gut mit einander verbunden sind, daß die Melodie richtig spricht und angenehm singt, und das nicht für Eine Strophe, sondern für alle. [...] So muß der Sänger vorher die Worte ganz lesen, und so lange lesen, bis er fühlt, daß er sie mit wahren Ausdruck liest, und dann erst sie singen. » Johann Friedrich Reichardt, *Oden und Lieder*, t. 2, Berlin, Joachim Pauli, 1780, « Auch ein guter Rath statt der Vorrede ».

30. C. Dahlhaus et N. Miller, « Einleitung: Johann Friedrich Reichardt und die preußigen Anfänge der Romantik », *op. cit.*, p. 32.

- style strophique simple ;
- style strophique avec didascalies guidant l'interprétation ;
- arioso continu ;
- combinaison de récitatif et d'arioso ;
- aria ;
- style de mélodrame (présence de passages en déclamation parlée)³¹.

Les deux tableaux ci-dessous regroupent les pièces sous ces différentes entrées, de manière à proposer une vue d'ensemble des styles employés par Reichardt dans ces deux recueils (tableaux 3.2 et 3.3).

31. « *Deklamation* » et « *Melodram* » sont souvent synonymes encore à la fin du XVIII^e siècle. Voir H. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied...*, op. cit., p. 21.

16

Die frühen Gräber.

0-00-00-
 -0-00-0-
 00-, -0-, -0-0-
 -00-00-, -00-

Willkommen, o silberner Mond;
 Schöner, stiller Gefährt der Nacht!
 Du entfliehst? Eile nicht! Bleib, Ge-
 dankenfreund!
 Sehst, er bleibt, das Gewölk
 wallte nur hin.

Des Mornes Erwachen ist nur
 Schöner noch, wie die Sommernacht,
 Wenn ihm Thau, hell wie Licht, aus
 der Locke träufelt,
 Und zu dem Hügel herauf röth-
 lich er kömmt.

Ihr Edleren, ach es bewächst
 Eure Maale schon ernstes Moos!
 D wie war glücklich ich, als ich noch
 mit euch
 Sah sich röthen den Tag, schim-
 mern die Nacht!

Klopstock.

Erinn

Image 3.1. – F. G. Klopstock, *Die frühen Gräber*, *Göttinger Musenalmanach*, J. H. Voss (éd.), 1775, p. 16.

Style musical	Titre	Poète	Genre littéraire	Remarques
Strophique simple	<i>An die Natur</i>	Stolberg	lyrique	
	<i>Frauenlob</i>	Stolberg	"	
	<i>Trinklied im Winter *</i>	Hölty	"	pour chœur mixte à quatre voix
	<i>Täglich zu singen *</i>	Claudius	"	
	<i>Die Schiffende</i>	Hölty	"	
	<i>Die Laube</i>	Hölty	"	
	<i>Der Frühling</i>	Claudius	"	
	<i>Die frühen Gräber</i>	Klopstock	"	indications de jeu (accords arpégés) : <i>samft gebrochen, lang-sam gebrochen, schnell gebrochen</i>
	<i>Winterlied *</i>	Stolberg	"	
	<i>Schnitterlied *</i>	Hölty	"	
	<i>Phidile</i>	Claudius	"	
	<i>Mayesang *</i>	Hölty	"	
	<i>Lebenspflichten</i>	Hölty	"	
	<i>An den Mond</i>	Hölty	"	
	<i>Badeliel *</i>	Stolberg	"	
	<i>Maylied *</i>	Hölty	"	
	<i>Die Seligkeit der Liebenden</i>	Hölty	"	
	<i>Die Mutter bey der Wiege *</i>	Claudius	"	
	<i>Das Traumbild</i>	Hölty	"	
	<i>An den Mond</i>	Hölty	"	
<i>Phidile</i>	Claudius	"		
<i>Der befreyte Sklave</i>	Hölty	"		
<i>Laura</i>	Hölty	"		
<i>Ich bin vergnügt</i>	Claudius	"		
<i>Abendlied eines Bauermanns *</i>	Claudius	"		
<i>Morgenlied eines Bauermanns *</i>	Claudius	"		
<i>Das Traumbild</i>	Hölty	"	deux mélodies (strophes 1-5, strophes 6-9)	

Tableau 3.2 – à suivre

Style musical	Titre	Poète	Genre littéraire	Remarques
	<i>Rheinweinlied</i> *	Claudius	"	
	<i>Trinklied im May</i> *	Hölty	"	
	<i>Abendlied</i> *	Claudius	"	
	<i>Aufmunterung zur Freude</i>	Hölty	"	chaque strophe de forme bar AAB
	<i>Klage bey Hölty's Grabe</i>	J. F. Reichardt	"	musique de Juliane Reichardt (Benda)
Strophique avec didascalies d'interprétation	<i>Der Mann im Lehnstuhl</i>	Claudius	"	- le narrateur : <i>im naiv erzählenden Ton</i> (str. 1-5) - le vieillard : <i>langsamer und graviätisch</i> (strophe 6) - l'enfant : <i>geschwind und leicht</i> (strophe 7)
Arioso continu	<i>Selmar und Selma</i>	Klopstock	"	deux personnages en alternance, deux sections : <i>fa</i> majeur / <i>fa</i> mineur
	« <i>Er liegt und schläft</i> »	Claudius	"	
	<i>An eine Quelle</i>	Claudius	"	
	<i>Lyda</i>	Klopstock	"	deux sections : <i>2/4 schwermütig</i> (mélancolique), <i>6/8 feurig</i> (ardent)
	<i>Die Geliebte</i>	Hölty	"	écrit sur trois portées, le chant au milieu
	<i>An Cidli</i>	Klopstock	"	écrit sur trois portées, le chant au milieu
Récitatif	<i>Die Schale der Vergessenheit</i>	Hölty	"	récitatif puis arioso
Mélodrame	<i>Thänen der Liebe</i>	Stolberg	"	introduction instrumentale; déclamation parlée puis arioso; accompagnement dense

Tableau 3.2. – J. F. Reichardt, contenu du premier volume des *Oden und Lieder*, 1779.

Style musical	Titre	Poète	Genre littéraire	Remarques
Strophique simple	<i>Trinklied für Freye *</i>	Voss	lyrique	musique minimale : basse en octaves et chant
	<i>An Doris</i>	Thomsen	"	
	<i>Das Mädcl daß ich meyne</i>	Bürger	"	
	<i>Die Schlammernde</i>	Voss	"	
	<i>Der Blendecker</i>	Voss	"	deux mélodies (strophes 1-5, strophes 6-8)
	<i>Bräutigamslied *</i>	<i>Musenadm.</i> 1778	"	
	<i>An Doris</i>	Thomsen	"	
	<i>Meiden, liebe Hütte</i>	Sprickmann	"	musique minimale
	<i>An den Mond</i>	Voss	"	
	<i>An Daphnens Klavier *</i>	L. M.	"	<i>Göttingische Poetische Blumenlese</i> 1775
	<i>Der Abend. An Elisen</i>	L. M.	"	<i>Göttingische Poetische Blumenlese</i> 1775
	<i>Nichts kann mir Freude</i>	Voss	"	
	<i>An Dora</i>	Sprickmann	"	
	<i>Frudchen</i>	Sprickmann	"	
	<i>Lust am Liebschen</i>	Bürger	"	deux mélodies (strophes 1-6, strophes 7-11)
	<i>Bey Nacht</i>	L. M.	"	pour chœur mixte à quatre voix
	<i>Als sie die Nachtigall hörten</i>	<i>Musenadm.</i> 1776	"	<i>Göttingische Poetische Blumenlese</i> 1775
	<i>Frantel</i>	Bürger	"	duo soprano / ténor
	<i>Das neue Leben</i>	Bürger	"	
	<i>Bey Lottens Bildnis</i>	?	"	
<i>Sehnsucht</i>	Thomsen	"		
<i>Könnst' ich mein Liebschen kaufen</i>	Bürger	"	chaque strophe de forme bar AAB	
<i>Lina</i>	Sprickmann	"		
<i>An ***</i>	?	"		
<i>Aus Erwin und Elmire</i>	Goethe	lyrique / dramatique	extrait du singspiel <i>Erwin und Elmire</i>	
		chez Goethe	<i>Ballade</i>	

Tableau 3.3 – à suivre

Style musical	Titre	Poète	Genre littéraire	Remarques
Strophique avec didascalies d'interprétation :	<i>Das Veilchen</i>			— <i>ohne besonders lebhaften Accent</i> (strophe 1)
				— <i>stärker</i> (strophe 2)
				— <i>am stärksten</i> (strophe 3)
	<i>Mirtil wenn deine Lippen</i> <i>Weibe</i>	von Weibe	lyrique	<i>in der Singstimme und im Klavier mit zunehmender Stärke, vom äußerst Schwachen bis zum äußerst Starken, welches erst auf die letzte Strophe treffen muß</i> extrait du singspiel <i>Claudine von Villa Bella</i>
<i>An ***</i>	Goethe	lyrique /dramatique		
<i>Selma</i>	Voss	lyrique		
<i>Dora</i>	Sprickmann	»	écrit sur trois portées, le chant au milieu	
Arioso continu :	<i>Celsus an Emma</i>	<i>Musenalm.</i> 1777	»	
	<i>Aus Erwin und Elmire (Mit vollem Athenzügen)</i>	Goethe	lyrique /dramatique	extrait de <i>Erwin und Elmire</i> ; didascalie « <i>Elmire kommt singend das Thal her</i> » ; trois sections :
				1. <i>sib</i> majeur 4/4 <i>lebhaft</i> 2. <i>do</i> majeur 6/8 <i>ruhig heiter, und nicht geschwinde</i> 3. <i>do</i> mineur 6/8 <i>mit unmerklich zunehmender Geschwindigkeit, am Ende sehr lebhaft</i>
Aria :	<i>Der Vorsichtige</i>	<i>Musenalm.</i> 1777	lyrique	
	<i>Aus Erwin und Elmire (Ihr verblühet)</i>	Goethe	lyrique /dramatique	extrait de <i>Erwin und Elmire</i> forme ABA' [poème de 4 strophes ABCA] répétition de texte – introduction de flûte

Tableau 3.3. – J. F. Reichardt, contenu du second volumes des *Oden und Lieder*, 1780.

Deux éléments retiennent peuvent retenir l'attention : d'une part, l'effort de distinction des personnages de *Der Mann im Lehnstuhl* au moyen de didascalies, comme une proposition embryonnaire pour résoudre le problème, qui se posera de nouveau dans le lied romantique, de la pluralité des voix. D'autre part, en parallèle du style « *Lied* », un certain rapprochement avec l'univers dramatique : ainsi l'enchaînement récitatif-arioso de *Die Schale der Vergessenheit* (*La Coupe d'oubli*) sur un poème de Hölty relève de l'opéra, l'utilisation du parlé libre puis rythmé dans *Thränen der Liebe* (*Larmes de l'amour*) sur un texte de Friedrich Leopold, comte de Stolberg provient de l'univers du singspiel et du mélodrame³² (ex. 3.1).

Thränen der Liebe. 33

Langsam, in süßer Wollust. poco cresc.

Clavier.

(wird beklammert.)

Bedulle, mein süßes Weibchen, diese Thränen auf die süßere Brust deines Stolberg!

Sie auf meinen Armen, und las die Thräne über die Wangen deines Gesichtes rinnen auf die Seiten,

(Die Singstimme fällt hier leise ein.)

daß sie beben, wie deine Brustküssen, und daß meine Thräne mit deiner Thräne Mischend sich mische!

(wird unter der Musik fortgesprochen.)

Reichardt's Oden und Lieder. 3

Ex. 3.1. – F. L. von Stolberg / J. F. Reichardt, *Thränen der Liebe*, *Oden und Lieder* I, Berlin, Joachim Pauli, 1779, p. 33, mes. 1-15³³.

32. Bien avant Weber, le genre a été développé en Allemagne par Georg Anton Benda (1722-1795), beau-père de Reichardt et lui aussi installé dans le nord de l'Allemagne (*Ariadne auf Naxos*, 1775; *Medea*, 1775; *Pygmalion*, 1779); à l'époque de la parution des *Oden und Lieder* en 1780, Mozart, grand admirateur de Benda, introduit deux mélodrames dans son singspiel *Zaide*, qui reste inachevé. Nous renvoyons également aux analyses de Jacqueline Waerber dans le chapitre 2 de son ouvrage *En musique dans le texte : le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, Paris, Van Dieren, 2005, p. 51-104.

33. Pleure, douce jeune fille, ces larmes / sur la lyre d'argent de ton Stolberg! / Assieds-toi sur mes genoux, et laisse les larmes / Sur les joues / De ton bien-aimé ruisseler sur les cordes, / Qu'elles frémissent, comme les rubans de ton sein, / Et que mes larmes avec les tiennes / Se mélangent en résonnant!

Le poème de 1776, lui, n'en provient pas. Il fait partie des œuvres lyriques publiées de Stolberg, et est mis en musique par Reichardt l'année de sa publication poétique³⁴. Il ne s'agit pas d'un extrait de théâtre, et rien ne prédisposait donc les vers à prendre la forme d'un mélodrame, si ce n'est la structure elle-même : les deux premières strophes invitent la bien-aimée à laisser couler ses larmes sur la « lyre d'argent » du poète, pour en tirer de la musique. Les trois suivantes évoquent ces larmes sur un mode tendre. Reichardt procède donc à une mise en scène progressive, passant d'une introduction au piano seul à une entrée en matière parlée par-dessus ce prélude, avant que commence le lied proprement dit. Le début de *Thränen der Liebe* ne présente donc pas les caractéristiques d'un *Lied*, mais va puiser dans les techniques du mélodrame, dont il conserve la dimension hachée et le rôle structurant des degrés forts dans l'encadrement et la ponctuation de la parole. Une dominante de *mi* bémol majeur renversée en **+6**, scandée, précède ainsi la première phrase poétique déclamée; elle revient ensuite, cette fois en position fondamentale (mes. 9 et 11). Reichardt puise ici dans diverses traditions musicales : l'heure n'est pas encore venue de leur renouvellement et de leur fusion dans une nouvelle esthétique unifiée.

Dans le second volume des *Oden und Lieder*, l'univers dramatique croise davantage encore celui du *Lied*. L'hétérogénéité des styles s'y accroît. De Goethe, le volume de 1780 met en musique quatre textes : *An****, extrait de *Claudine von Villa Bella*; et trois extraits de *Erwin und Elmire : Das Veilchen (La Violette), Ihr verblühet, süße Rosen (Vous vous fanez, douces roses) et Mit vollen Athemzügen (À pleines respirations)*. Cette fois, deux pièces seulement sont désignées par leur titre comme des *Lieder*. Le fait que *Ihr verblühet, süße Rosen* soit mis en musique sous forme d'aria marque la porosité des frontières entre le *Lied* et l'univers de la scène : composé pour le *singspiel* de Goethe, le poème conserve des caractéristiques théâtrales lorsqu'il entre dans un recueil d'*Oden und Lieder*.

On trouve aussi l'ajout de didascalies, correspondant à la recherche d'un certain raffinement de l'interprétation au sein d'une mélodie répétée. La *Romanze Das Veilchen*, chantée par le personnage d'Elmire, en offre un exemple³⁵. La mélodie de ces trois strophes est celle d'un simple lied. Mais en en-tête de la pièce, Reichardt réclame du chanteur un renforcement progressif de l'accentuation, de strophe en strophe, essai modeste pour échapper à la monotonie de la répétition : « La première strophe sans accent particulièrement vif, la seconde davantage et la troisième avec le plus d'accent possible. »³⁶ On assiste à l'ébauche d'une transformation de la dynamique en caractère par le biais de la didascalie. Le contexte est encore purement

34. Heinrich Christian Boie (éd.), *Gedichte der Brüder Christian und Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg*, Leipzig, in der Weygandschen Buchhandlung, 1779, p. 178-179. Il est encore mentionné dans le Karl Heinrich Jördens (éd.), *Lexikon Deutscher Dichter und Prosaisten*, t. 4 : *N - S*, Leipzig, in der Weygandschen Buchhandlung, 1809, p. 741.

35. *Das Veilchen* finira par être intégré par Goethe parmi ses ballades lorsqu'il entreprendra de publier ses œuvres complètes en 1815; elle n'en présente pourtant pas les caractéristiques littéraires.

36. « *Die erste Strophe ohne besonders lebhaften Accent, die zweyte stärker und die dritte am stärksten accentuirt.* » J. F. Reichardt, « Auch ein guter Rath statt der Vorrede », *op. cit.*, p. 6.

vocal, dans un cadre strophique où une partie essentielle de la musique dépend de l'interprète – et cela restera le cas au XIX^e siècle. En revanche, de véritables didascalies recréant jusqu'à un décor théâtral trouveront plus tard leur chemin dans le répertoire³⁷.

Des styles musicaux divers se côtoient donc, de fait, dans les recueils de l'époque. Reichardt s'essaie également au *Volkston*, ou ton populaire; mais il reste plus compositeur d'opéra que Schulz, le porteur de ce dernier courant. Toutefois, avant d'en arriver à la question du *Volkslied*, un détour par les îles britanniques est nécessaire.

3.2 Une nouvelle donne : Ossian et le celtisme

3.2.1 RÉCEPTION GERMANIQUE D'OSSIAN

Voici un nouveau venu écossais dont l'influence sera décisive sur l'invention de la ballade allemande. Présenté comme originaire du V^e siècle, en 1780, il a en réalité vingt ans. Le barde, dernier d'une lignée disparue, à la fois exhumé et recréé par l'Écossais James Macpherson (1736-1796) a provoqué une passion générale en Europe. Sarah Clemmens détaille les étapes de cette invasion³⁸. Ossian, fils du héros Fingal, est une figure de la tradition populaire gaélique écossaise et irlandaise avant que Macpherson lui donne l'audience que l'on sait. Le « Homère du Nord », comme l'appellera Mme de Staël en 1800, est apparu au public en 1760 avec les *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Galic or Erse Language*³⁹. On ne peut nier le rôle de catalyseur que jouent ces poèmes dans le vaste bouleversement spirituel qui s'opère en Europe. Sarah Clemmens montre de manière convaincante la réalité de l'impact intellectuel et artistique du personnage (et de l'univers qui lui est associé) sur le romantisme, quand bien même les poèmes qui lui sont attribués n'entrent pas dans les classiques de la littérature.

Des traductions allemandes d'Ossian apparaissent très tôt. En 1764 sont publiés les *Fragmente der alten Hochschottlandischen Dichtkunst, nebst einigen anderen Gedichten Ossians, eines Schottischen Bardens, aus dem Englischen übersetzt* (*Fragments de la poésie écossaise ancienne, ainsi que quelques poèmes d'Ossian, barde écossais, traduits de l'anglais*, J. A. Engelbrecht, Hamburg); *Fingal, ein Heldengedicht in sechs Büchern, von Ossian* (*Fingal, poème héroïque d'Ossian en six livres*, Albrecht Wittenberg, Hamburg & Leipzig). La première traduction intégrale d'Ossian est achevée par le Viennois Michael Denis (1768-1769), à la demande de Klopstock. Elle est vivement critiquée par Herder qui lui reproche l'emploi de l'hexamètre, lequel ferait perdre à

37. C'est par exemple le cas de la deuxième version de *Der Geistertanz* de Schubert D. 15A.

38. S. J. Clemmens, *The Highland Muse...*, op. cit., chap. 5, « The Image of Ossian in Germany », p. 216-246.

39. James Macpherson, *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Galic or Erse Language*, Edinburgh, G. Hamilton & J. Balfour, 1760.

cette poésie son charme et son étrangeté, en la ramenant aux modèles de l'Antiquité grecque classique⁴⁰. *Von deutscher Art und Kunst : einige fliegende Blätter (De la manière et de l'art allemands : quelques feuillets épars*, Hamburg, Boden, 1773) regroupe plusieurs écrits de Herder, dont un opuscule consacré au poète gaélique : *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker (Extrait d'une correspondance sur Ossian et les chants des anciens peuples)*. Herder y loue la rugosité du style ossianique, et compare le fait de ne conserver dans une traduction que le sens sans la forme à celui d'ôter les notes à une mélodie de Pergolèse : que peut-il rester de cette dernière⁴¹ ? Herder, au contraire, perçoit et défend la nouveauté d'un type de poésie fragmentaire (qui laisse deviner un texte originel en partie perdu), énigmatique (qui évoque sans les présenter des noms dont les porteurs sont oubliés, comme le montreront quelques exemples ci-dessous). Ossian correspond pour lui à l'idéal de la poésie populaire. Pour répondre à l'infidélité à ses yeux de la traduction de Michael Denis, il propose donc sa propre traduction d'extraits d'Ossian, qui accèdent à la notoriété en entrant dans la publication des *Volkslieder* (1778-1779). Goethe traduit également quelques passages d'Ossian. Son poème *Stern der dämmernden Nacht (Étoile de la nuit tombante)* est composé d'après Macpherson.

La tradition de la ballade germanique va conserver un élément thématique ossianique important : les liens communs de la musique et du passé⁴². Le motif du « dernier survivant » d'un peuple parcourt la poésie d'Ossian, avec l'idée d'un déclin inéluctable : les chanteurs des faits héroïques ne sont plus en vie. « *Why does Ossian sing? [...] The sons of song are gone to rest; my voice remains, like a blast, lonely on a sea-surrounded rock.* » « Pourquoi Ossian chante-t-il ? [...] Les fils de l'harmonie sont allés à leur repos. Ma voix reste après eux comme la brise qui mugit solitaire sur un rocher qu'environnent les flots. »⁴³ La musique, lieu de la mémoire, est à la fois menacée de s'éteindre et garante de la survie du passé. Cette qualité qui se retrouvera dans la pensée de Goethe à propos des ballades sera un des socles liant ensemble ballade allemande et musique, et n'est pas étrangère au premier romantisme allemand⁴⁴.

L'acclimatation allemande d'Ossian passe donc aussi par la musique. Certains de ses poèmes sont déjà mis en musique autour de 1780. On en a cité quelques-unes chez Neefe, chez Seckendorff. En voici un exemple avec ce dernier. Dans le troisième et dernier volume des *Volks- und*

40. Voir S. J. Clemmens, *The Highland Muse...*, *op. cit.*, p. 227-228.

41. Johann Gottfried Herder, *Von deutscher Art und Kunst*, Stuttgart, G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, 1892, « Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker », réimpression à partir de Hamburg, Boden, 1773, p. 7.

42. On peut appuyer cette ancienne parenté sur le fait que « musique » et « mémoire » ont la même racine indo-européenne, *men*, qui se retrouve en grec dans *mnémê* et dans *mousiké*.

43. J. Macpherson, *The Songs of Selma*, cité par S. J. Clemmens, *The Highland Muse...*, *op. cit.*, p. 242. Traduction française : James Macpherson, *Ossian – Œuvres complètes*, Auguste Lacaussade (trad.), Paris, Delloye, 1842, p. 118. Sur le thème des liens de la musique et du passé chez Ossian, et le thème du dernier survivant (« *Last of the race* »), voir S. J. Clemmens, *The Highland Muse...*, *op. cit.*, p. 239-246.

44. Sarah Clemmens montre aussi les liens entre la figure du barde et celle du musicien-prophète, qui dominera le romantisme allemand. Si l'idée du pouvoir irrationnel de la musique est propre à l'idéalisme allemand, il n'est pas abusif d'en voir d'autres prémices dans le personnage d'Ossian. Voir *ibid.*, p. 242-243.

andere Lieder (1782), il met en musique la lamentation sur la mort de Darthula, qui achève le poème d'Ossian du même nom. La jeune fille s'est suicidée auprès de son fiancé Nathos mort au combat. Tout prêt à une mise en musique, chez Macpherson le chant est isolé de l'ensemble du poème, introduit et conclu : « *Such was the song of the bards, when they raised the tomb. I sung over the grave, when the king of Morven came : when he came to green Erin to fight with car-borne Cairbar.* » « Tel fut le chant des bardes quand ils élevèrent le tombeau de Dar-thula. J'ai chanté aussi sur sa tombe quand le roi de Morven vint dans la verte Erin pour combattre Cairbar. »⁴⁵ Pour *Darthulas Grabes-Gesang*, Seckendorff utilise la traduction allemande de Herder :

45. J. Macpherson, *Dar-Thula*; traduction : J. Macpherson, *Ossian – Œuvres complètes, op. cit.*, p. 219.

<i>Mädchen von Kola, du schläfst!</i>	Fille de Colla, tu dors!
<i>Um dich schweigen die blauen Ströme</i>	Autour de toi se taisent les bleus torrents de
<i>Selmas!</i>	Selama!
<i>Sie trauern um dich, den letzten Zweig</i>	Ils pleurent sur toi, dernier rejeton
<i>von Thruthils Stamm!</i>	De la race de Thrutil.
<i>Wann erscheinst du wieder in deiner</i>	Quand te lèveras-tu dans ta beauté,
<i>Schöne?</i>	Ô la plus belle des jeunes filles d'Érin?
<i>Schönste der Mädchen in Erin!</i>	Ton sommeil est long dans la tombe :
<i>Du schläfst im Grabe langen Schlaf,</i>	Le matin est bien éloigné.
<i>dein Morgenrot ist ferne!</i>	
<i>Nimmer, o nimmer kommt mehr die Sonne</i>	Jamais, jamais plus le soleil
<i>weckend an deine Ruhestätte : „Wach auf!</i>	Ne viendra à ton lit pour te dire : «Éveille-toi!
<i>Wach auf, Darthula!</i>	Éveille-toi, Darthula!
<i>Frühling ist draußen!</i>	Le printemps est dehors ;
<i>„Die Lüfte säuseln,</i>	Le vent murmure,
<i>Auf grünen Hügeln, holdseliges Mädchen,</i>	Sur les vertes collines, jeune fille
<i>Weben die Blumen!</i>	enchanteresse,
<i>Im Hain wallt sprießendes Laub!“</i>	Les fleurs se balancent !
	Les feuillages foisonnants ondulent dans les
	bosquets. »
<i>Auf immer, auf immer, so weichst du denn,</i>	À jamais, écarte-toi à jamais, ô soleil,
<i>Sonne,</i>	De la fille de Colla, elle est endormie!
<i>Dem Mädchen von Kola, sie schläft!</i>	Elle ne renaîtra jamais dans sa beauté!
<i>Nie erhebt sie wieder in ihrer Schöne!</i>	Tu ne la verras plus jamais marcher de son pas
<i>Nie siehst du sie lieblich wandeln mehr.</i>	gracieux ⁴⁷ .

POÈME 3.1. – Ossian / J. G. Herder, *Darthulas Grabesgesang*.

C'est en six pages de musique continue, en trois sections de tonalités et d'accompagnements contrastés, que se fait entendre la déploration (ex. 3.2).

47. Johann Gottfried Herder (éd.), *Stimmen der Völker*, 1807, réimpr. Stuttgart, Reklam, 1975, URL : <http://www.zeno.org/nid/20005049512> (visité le 22 oct. 2019), p. 263-264.

26

Traurigsanft. **Darthulas Grabes-Gesang.**

Mädchen von No: la du schläfft! *rf* *p* Um dich

Largho. *f* *tr* *f* *p*

schwei: gen die Blu: men, Strö: me Sel: ma's *p* Sie trau: ern um

f *p* *rf* *p* *rf* *p* *rf* *p*

dich den lez: ten Zweig von Tru: thils Stamm *p* Wenn er: scheinst du

p *rf* *p* *rf* *ff* *p* *rf* *p*

wieder in dei: ner Schö: ne Schönste der Mädchen von E: rin

rf *p* *f* *rf* *pp*

Ex. 3.2. – J. G. von Herder / K. S. von Seckendorff, *Darthulas Grabes-Gesang*, *Volks- und andere Lieder*, 3, Dessau, Auf Kosten der Verlags-Kasse, 1782, p. 26, mes. 1-32.

L'accompagnement s'étoffe peu à peu (octaves, formules de doubles puis de triples croches, arpèges et doublures de tierces), suivant le mouvement du poème. Le discours enchâssé, « *Wach auf, Darthula!* » ouvre un nouveau passage, joyeux, caractérisé par un motif de triples croches arpégées dans l'aigu du piano. Le retour au premier énonciateur, « *Auf immer, auf immer weichst du denn, Sonne* », ramène la tonalité initiale de *mi* bémol majeur dans un tempo *largo assai* qui répond à l'indication « *traurigsanft* », « triste et doux », du début.

La forme musicale ici est plus proche des traditions lyriques de l'opéra que de celle du lied. On constate à quel point le style nouveau de ces poèmes est à la source des nouvelles formes musicales directement liées à la ballade allemande.

Inévitablement, Ossian inspire les auteurs au-delà des textes publiés par Macpherson. De même que *Dauras Trauer* doit ses vers et sa musique à Seckendorff, le poème *Ossians Sonnengesang* (*Chant d'Ossian au soleil*) mis en musique par Johann Rudolf Zumsteeg en 1783 est une création du poète Friedrich Wilhelm von Hoven (1759-1838), ami de Schiller.

3.2.2 HAYDN, L'ÉCOSSE ET L'IRLANDE

Autour d'Ossian, ce sont aussi toutes les contrées des confins de l'Europe, le monde celtique, qui semblent dépositaires d'une tradition autre qu'antique gréco-romaine, et qu'on suppose conservée intacte. Sarah Clemmens remarque une spécificité de la musicographie allemande :

« L'intérêt quasi ethnomusicologique pour la musique celtique dont témoignent des dictionnaires d'esthétiques comme l'*Universal-Lexikon der Tonkunst* (1834-1838) de Schilling et l'*Aethetisches Lexikon* (1835-1837) de Jeitteles repose souvent sur des connaissances acquises à la lecture d'Ossian. »⁴⁸

Cette passion gaélique écossaise et irlandaise qui s'est manifestée dès la fin du siècle ne doit cependant pas tout à Ossian. Il s'agit d'un ressort essentiel de la renaissance populaire : l'Allemagne s'approprie une partie d'une poésie populaire qui provient des îles britanniques⁴⁹. À côté de la trentaine de *Lieder* qui lui sont dus, il est remarquable que Joseph Haydn compose douze *canzonettas* sur des textes anglais, publiés à Londres⁵⁰. Plus important, à la demande de l'éditeur écossais William Napier (ca 1740-1812) lors de deux séjours en Angleterre, il arrange pour voix et piano environ cent cinquante chansons populaires d'Écosse, qui seront regroupées et publiées entre 1791 et 1795 dans la collection des *Original Scot Songs*⁵¹. De nouvelles *Irish, Welsh* et *Scottish Songs* suivront après le retour de Haydn à Vienne. Toutefois, ces publications restent destinées au public d'outre-Manche, et non pas d'abord à l'Allemagne. Après Haydn, Beethoven à son tour recevra une semblable commande de l'éditeur Thompson, à Édimbourg. Les 130 *Volkslieder* qu'il arrange sont d'origines diverses : irlandaises (WoO 152, 153, 154), gaéliques (WoO 155), anglaises (WoO 158b), de plusieurs nationalités incluant la Russie, l'Ukraine, le Tyrol ou la Sicile (WoO 157, 158a, 158c). Mais ce sont surtout les vingt-cinq *Schottische Lieder* op. 108⁵² qui retiennent l'attention du public allemand. D'abord publiés à Londres et Édimbourg en 1818, ils sont en effet réorganisés par Beethoven et confiés à Schlesinger à Berlin en 1822.

Cependant d'autres facteurs entrent en compte dans l'intérêt pour la chanson populaire, particulièrement d'origine celtique, qui se développe à cette période.

48. « *The almost ethnomusicological interest in Celtic music revealed in aesthetic dictionaries such as Schilling's Universal-Lexikon der Tonkunst and Jeitteles's Aethetisches Lexikon was often based directly on the evidence obtained by reading Ossian.* » S. J. Clemmens, *The Highland Muse...*, op. cit., p. 223.

49. Sarah Clemmens a détaillé cet aspect, pour ce qui concerne l'Écosse, dans le chapitre « *The Scot Song in Germany* » (« La chanson écossaise en Allemagne »). Voir *ibid.*, p. 74-132.

50. Josef Haydn, *Dr. Haydn's VI original Canzonettas for the Voice with an Accompaniment for the Piano-Forte, dedicated to Mrs. John Hunter*, London et Corri, Dussek & Co, 1794; *Second Sett of Dr. Haydn's VI original Canzonettas for the Voice with an Accompaniment for the Piano-Forte, dedicated to the Right Honble. Lady Charlotte Bertie*, London et Corri, Dussek & Co, 1795.

51. William Napier (éd.), *A Selection of Original Scots Songs in Three Parts*, t. 2 & 3, London, [s. n.], 1792-1795.

52. Ludwig van Beethoven, *Schottische Lieder, mit englischem und deutschem Texte, für eine Singstimme und kleines Chor mit Begleitung des Piano-Forte, Violine und Violoncelle obligato*, Berlin, Schlesinger, 1822.

3.3 À la recherche du *Volkston*

On l'a vu, la mode ossianique n'est pas sans rapports avec l'amour du *Volkston* qui s'épanouit à la fin du XVIII^e siècle allemand, même si les modalités selon lesquelles ces phénomènes interagissent sont indémêlables. De même qu'Ossian, alternative à l'Antiquité classique, apparaît comme l'expression d'une vérité ancienne d'un peuple, de même en est-il en Allemagne des sources orales et populaires. La quête de sources perçues comme authentiques, propres à chaque peuple, est une des tendances impliquant le plus de conséquences esthétiques mais aussi plus largement culturelles et encore politique, à l'échelle de l'Europe entière, dans le siècle à venir⁵³.

Cet axe se dessine dans plusieurs titres de recueils de *Lieder* publiés : *Lieder und Gesänge im Volkston* (André, 1779) ; *Volks- und andere Lieder* (Seckendorff, 1779) ; *Frohe Lieder für deutsche Männer* (Reichardt, 1781) ; *Lieder im Volkston bei dem Klavier zu singen* (Schulz, 1782).

3.3.1 NAISSANCE DU VOLKSLIED CHEZ HERDER ET SCHULZ

Le Volkslied dans la pensée de Herder

« Je voudrais seulement vous rappeler que les poèmes d'Ossian sont des chants, des chants issus du peuple, les chants d'un peuple illettré et sensible. »⁵⁴ L'expression « *Lieder des Volks* » revêt une importance fondamentale chez Herder. Le chant populaire, dans sa pensée, participe d'une nouvelle approche de l'homme qui dépasse de loin le domaine de l'esthétique : la nature de l'homme, ses productions intellectuelles, sa langue et sa littérature sont considérées par Herder de façon nouvelle. Le projet, qui est aussi celui de Rousseau, de ramener l'homme à ses sources, à son idiosyncrasie, entraîne dans le domaine littéraire un mouvement qui place la poésie du peuple au centre de l'intérêt du penseur : la poésie populaire comme poésie naturelle, ignorante des subtilités de l'art littéraire, majoritairement orale, d'auteur inconnu et multiple, sujette aux variantes, devient un modèle de perfection littéraire. Comme chez Rousseau, la notion de peuple est nimbée d'une lumière idéale. Cette pensée participe d'une nouvelle orientation culturelle à l'échelle de l'Europe⁵⁵.

Si Ossian agit comme déclencheur de ce mouvement auprès de Herder, il n'en constitue donc qu'un aspect. À côté des poèmes publiés par Macpherson, un autre volume a connu un immense retentissement en Angleterre d'abord, en Allemagne ensuite : les *Reliques of Ancient English*

53. , en particulier au premier chapitre, « Révolution esthétique », p. 23-66.

54. « *Ihnen wollte ich nur in Erinnerung bringen, dass Ossians Gedichte Lieder, Lieder des Volks, Lieder eines ungebildeten sinnlichen Volks sind* ». J. G. Herder, *Von deutscher Art und Kunst*, « Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker », *op. cit.*, p. 7.

55. Voir G. Weissert, *Die Ballade*, *op. cit.*, p. 59.

Poetry recueillies et publiées par l'évêque Thomas Percy en 1765⁵⁶. Environ cent cinquante ballades sont incluses dans ce recueil. La même année, Rudolf Erich Raspe (1736-1794) donne en modèle les ballades anglo-saxonnes pour l'écriture de *Romanzen* allemandes. Le volume de Percy influence directement la quête de chansons populaires « authentiques » dans laquelle Herder et Goethe se lancent dans les années 1770. Le premier traduit avec talent et intègre dans sa propre collection de *Volkslieder* un nombre notable de poèmes issus des *Reliques of Ancient Poetry*, dont plusieurs devront à Herder leur fortune musicale tout au long du XIX^e siècle allemand. En voici quelques exemples : *Wilhelms Geist* (*Sweet William's Ghost*, Neefe 1776, Seckendorff 1779), *Der Brautschmuck* (*The Garment of gude Ladyis*, Corona Schröter 1786), *Das nußbraune Mädchen* (*The Not-Browne Mayd*, Loewe op. 43 n° 3 – 1835), *Edward* (Seckendorff 1779, Loewe op. 1 n° 1 – 1818, Schubert D. 923 – 1827, Brahms op. 75 – 1877)...

C'est en 1778-1779 que Herder introduit officiellement le terme de *Volkslied*, forgé à partir de l'anglais *popular song*, en publiant coup sur coup deux recueils⁵⁷ dont l'impact sur le développement de la poésie et de la musique qui y est liée sera extraordinaire, en Allemagne et au-delà.

Le premier volume des *Volkslieder* propose, en guise de préface, des *Témoignages sur les chants populaires* (*Zeugnisse über Volkslieder*) empruntés à des auteurs non moindres que Milton, Luther ou Lessing. Michel de Montaigne y figure en première place avec ce propos traduit en allemand : « La poésie populere et purement naturelle a des naifvetez et graces par ou elle se compare a la principale beaute de la poésie parfaite selon l'art »⁵⁸. Le terme de « poésie populere » est traduit par « *Volkspoesie* ». La perfection atteinte sans le recours à l'artifice de la littérature savante : voilà ce qui fascine Herder. Un an plus tard, dans l'avant-propos du second livre, une solide réflexion théorique précède les poèmes. S'y déploient les significations que revêtent pour l'auteur ce terme de *Volkslied*.

Dans les écrits de Herder, le terme de « peuple » comme communauté humaine créatrice de culture apparaît alternativement au singulier et au pluriel : *Volk*, ou *Völker*⁵⁹. Le premier cas connote davantage la notion de « populaire » ; le second, celle de « national ». Mais de fait, les deux orientations coexistent dans la définition du *Volkslied*. Un glissement progressif de sens n'est pas exclu. Rappelons-le : la seconde édition des *Volkslieder* de Herder, posthume (1807), est renommée *Stimmen der Völker in Liedern* (*Voix des peuples à travers leurs chants*).

56. Thomas Percy (éd.), *Reliques of Ancient English Poetry, consisting of Old Heroic Ballads, Songs, and other Pieces of our earlier Poets, together with some few of later Date*, London, J. Dodsley, 1765.

57. J. G. Herder (éd.), *Volkslieder*, op. cit. On croise chez lui le terme de « *Volkslied* » dès 1773 (Herder nourrissait depuis plusieurs années le projet d'un recueil de *Alte Volkslieder* en quatre livres, qui devait paraître en 1774 et resta à l'état manuscrit). Voir le commentaire de Ulrich Gaiert dans Johann Gottfried Herder, *Werke*, t. 3, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1985-2000, p. 848.

58. Michel de Montaigne, *Les Essais*, livre I, chap. 54, « Des vaines subtilitez ».

59. *ibid.*, p. 865-878.

Le primauté y est désormais donnée à la dimension nationale des chants collectés : maillon important dans l'émergence des nationalismes au XIX^e siècle.

Deuxième postulat : dans l'expression du peuple, la poésie et le chant sont intrinsèquement liés. « La *poésie*, en particulier le *lied*, était à l'origine indubitablement *populaire*, c'est-à-dire aisée, simple, empruntant ses sujets et sa langue au peuple ainsi qu'à la richesse d'une nature que chacun peut ressentir. »⁶⁰ Herder établit d'abord l'unité originelle de la poésie et du chant dans la tradition populaire. Ainsi voit-il, réunis en Homère, à la fois le plus grand chanteur de la Grèce et son plus grand poète populaire (*Volksdichter*)⁶¹. Ossian endosse un rôle similaire en Écosse : par l'établissement de cette relation d'équivalence entre eux, Homère quitte son statut de référence esthétique unique, gréco-romaine et classique, pour entrer dans l'assemblée des poètes populaires originels, issus de divers peuples. Un travail de sape de l'hégémonie du modèle antique classique s'entame.

Cette unité de la musique et de la poésie dans sa fraîcheur populaire originelle, Herder ne la voit jamais si bien s'exprimer que dans le *Lied* populaire. Ainsi se noue l'union infrangible entre l'origine populaire, le chant, la musique et la poésie ; union destinée à une fortune de plus d'un siècle. Le phénomène de l'omniprésence de poèmes en style populaire (sublimé) dans l'univers poético-musical allemand à partir des années 1770, est qualifié par Marcel Beauvils, à raison, de « principale clef du lied [romantique] »⁶².

Qu'est-ce donc que le *Lied* pour Herder ? Un « chant », non pas tant d'abord au sens technique qu'au sens intérieur :

« L'essence du lied est le chant, non pas la peinture : sa perfection réside dans l'élan mélodique de la passion ou du sentiment, que l'on pourrait qualifier avec l'ancienne et juste expression : air [*Weise*]. Si ce dernier manque au lied, il n'aura alors ni tonalité, ni modulation poétique, ni ligne directrice, ni progression ; il aura beau offrir toutes les images et les charmantes combinaisons de couleurs possibles, ce ne sera plus un lied. »⁶³

La définition que donne Herder du caractère propre d'un *Lied* touche de près et précise le critère de la *Sangbarkeit* déjà évoqué plus haut : le *Lied*-poème doit être porteur d'une qualité musicale intrinsèque, autour de laquelle tournent les termes « son », « modulation », « élan ». . . Le « *Ton* » du *Lied* ne désigne pas sa structure musicale technique mais bien le caractère que

60. « *Es ist wohl nicht zu zweifeln, daß Poesie und insonderheit Lied im Anfang ganz Volksartig d. i. leicht, einfach, aus Gegenständen und in der Sprache der Menge, so wie der reichen und für alle fühlbaren Natur gewesen.* » Johann Gottfried Herder, *Werke*, t. 3 : *Volkslieder II*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1985-2000, « Vorrede », p. 230.

61. *Ibid.*, p. 231.

62. M. Beauvils, *Le Lied romantique allemand*, op. cit., p. 48.

63. « *Das Wesen des Liedes ist Gesang, nicht Gemälde : seine Vollkommenheit liegt im melodischen Gange der Leidenschaft oder Empfindung, den man mit dem alten treffenden Ausdruck : Weise nennen könnte. Fehlt diese einem Liede, hat es kein Ton, keine poetische Modulation, keinen gehaltenen Gang und Fortgang derselben ; habe es Bild und Bilder, und Zusammensetzung und Niedlichkeit der Farben, so viel es wolle, es ist kein Lied mehr.* » J. G. Herder, *Volkslieder II*, « Vorrede », op. cit., p. 246.

possède le poème en lui-même. On trouve aussi dans ces lignes un élément nouveau. La musique, supplantant l'analogie picturale (« *ut pictura poesis* ») propre aux siècles précédents ancrés dans les principes esthétiques de l'imitation, devient dans le *Lied* la référence et le critère propre, d'une manière qui, nous semble-t-il, dépasse l'analogie. La musicalité intrinsèque du poème gagne la première place, préfigurant l'esthétique romantique.

Le Volkston musical chez J. A. P. Schulz

Convergence des intérêts neufs : trois ans plus tard paraissent les *Lieder im Volkston* de Schulz. 1782 constitue une date-clef de l'histoire du *Lied*. Dans la préface, où le compositeur expose sa poétique du lied, le populaire est présenté pour la première fois comme modèle musical dans un univers savant :

« Pour tous ces lieder, je me suis toujours efforcé de chanter de manière plus populaire [*volksmäßig*] que savante [*kunstmäßig*], de telle sorte que même un chanteur amateur non exercé, si la voix ne lui fait pas défaut, puisse facilement répéter et retenir la musique par cœur. Pour finir, je n'ai choisi chez nos auteurs de lieder que les textes qui m'ont semblé faits pour le chant populaire ; je me suis appliqué à composer des mélodies de la plus grande simplicité, parfaitement intelligibles, j'ai cherché à conférer à chaque air l'apparence du connu, car je sais d'expérience combien cette apparence est utile et indispensable au chant populaire et à sa diffusion rapide. Dans cette apparence du connu réside tout le secret du ton populaire... Ce n'est en effet que par la frappante ressemblance entre le ton musical et le ton poétique du lied, par une mélodie dont la progression ne prend jamais le pas sur celle du texte ni ne disparaît derrière, qui se moule sur la déclamation et le mètre des mots comme un vêtement sur un corps, qui se déploie en intervalles aisés à chanter, dans un ambitus adapté à toutes les voix et avec les plus simples modulations, et enfin par la perfection totale des rapports entre toutes ses parties, qui donne véritablement à la mélodie ce galbe si indispensable à toute œuvre d'art de petit format, ce n'est que par là, donc, que le lied prend l'aspect dont il est question ici : apparence de simplicité et d'absence d'artifice, apparence de connu, en un mot de ton populaire, par laquelle il se grave si vite dans l'oreille pour ne jamais la quitter. Et c'est bien là le dessein ultime du compositeur de lieder, s'il veut rester fidèle à son unique projet légitime : offrir aux bons textes de lieder une renommée universelle. »⁶⁴

64. « In allen diesen Liedern ist und bleibt mein Bestreben, mehr volksmäßig als kunstmäßig zu singen, nämlich so, daß auch ungeübte Liebhaber des Gesanges, sobald es ihnen nicht ganz und gar an Stimme fehlt, solche leicht nachsingen und auswendig behalten können. Zu dem Ende habe ich nur solche Texte aus unseren Liederdichtern gewählt, die mir zu diesem Volksgesange gemacht zu sein schienen, und mich in den Melodien selbst der höchsten Simplizität und Faßlichkeit beflissen, ja auf alle Weise den Schein des Bekannten darein zu bringen gesucht, weil ich es aus Erfahrung weiß, wie sehr dieser Schein dem Volkliede zu seiner schnellen Empfehlung dienlich, ja nothwendig ist. In diesem Schein des Bekannten liegt das ganze Geheimniß des Volkstons... Denn nur durch eine frappante Aehnlichkeit des musikalischen mit dem poetischen Ton des Liedes, durch eine Melodie, deren Fortschreitung sich nie über den Gang des Textes erhebt, noch unter ihm sinkt, die wie ein Kleid dem Körper, sich der Declamation und dem Metro der Worte anschmiegt, die außerdem in sehr sangbaren Intervallen, in einem, allen Stimmen angemessenen Umfang und in den allerleichtesten Modulationen fortfließt und endlich durch die höchste Vollkommenheit der Verhältnisse aller ihrer Theile, wodurch eigentlich der Melodie diejenige Rundung gegeben wird, die jedem Kunstwerk aus dem Gebiete des Kleinen so unentbehrlich ist, erhält das Lied den Schein, von welchem hier die Rede ist, den Schein des Ungesuchten, des Kunstlosen, des Bekannten, mit einem Wort, des Volkstons, wodurch es sich dem Ohr so schnell und unaufhörlich zurückkehrend einprägt. Und das ist

« *Der Schein des Bekannten* », « l'apparence du connu » : cette belle expression résume l'aboutissement des prescriptions esthétiques de Schulz. Du *volkstümlich*, le lied doit s'approprier le charme irrésistible de la réminiscence, qui s'accompagne de nostalgie. Qu'il soit poème du peuple allemand ou poème des peuples européens, il se caractérise avant tout par une atmosphère d'évocation du déjà entendu. Le culte du passé n'est pas loin.

Les dernières lignes de la préface méritent également qu'on s'y arrête : bien que l'exigence d'unité entre le texte et la musique, qui animera toute l'histoire du lied romantique, se fasse pressante, la primauté absolue du texte poétique y est encore vigoureusement affirmée. Le dessein ultime du compositeur doit être d'offrir les textes à la mémoire.

Si l'on ouvre les *Lieder im Volkston*, une pièce comme *Abendlied* (« La lune s'est levée... »), dans son extrême simplicité, semble le reflet idéal des intentions exprimées par le compositeur (ex. 3.3). Son style choral est redevable à la culture protestante.

doch der Endzweck des Liedercomponisten, wenn er seinem einzig rechtmäßigen Vorsatz, bei dieser Compositions-gattung, gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen, getreu bleiben will. » J. A. P. Schulz, *Lieder im Volkston bey dem Klavier zu singen*, « Vorrede », *op. cit.* Nous soulignons les passages en caractères italiques.

25. Abendlied.

(Matthias Claudius.)

Sehr gemäßig.

In der Originalform abgedruckt.

1. Der Mond ist auf = ge = gan = gen, die goldnen Sternlein prangen am

himmel hell und klar, der Wald steht schwarz und schweiget, und

aus den Wiesen steigt der weiße Nebel wunderbar.

2. Wie ist die Welt so stille
Und in der Dämm'ung Hülle
So traulich und so hold,
Wie eine stille Kammer,
Wo ihr des Tages Jammer
Verschlafen und vergessen sollt!

3. So legt euch denn, ihr Brüder,
In Gottes Namen nieder,
Kalt ist der Abendhauch.
Verschon' uns, Gott, mit Strafen
Und laß uns ruhig schlafen
Und unsern kranken Nachbar auch!

Ex. 3.3. – M. Claudius / J. A. P. Schulz, *Abendlied*, *Lieder im Volkston*, 1, 1782 (Bernhard Engelke éd., Leipzig, Steingraber Verlag, 1909, p. 38).

3.3.2 DES VOLKSLIEDER À WEIMAR

« Immer singen » : *esthétique goethéenne du lied*

La prééminence de Goethe dans la production des *Lieder* et la réflexion théorique est telle qu'on ne peut s'essayer à une histoire du *Lied*, à cette période comme au-delà et si brève soit-elle, sans étudier les principes que le rénovateur de la poésie populaire émet à son sujet. Comme le remarque Dieter Borchmeyer, la lecture de Goethe et la confrontation musicale avec ses œuvres sera cruciale dans la vie créatrice de maints compositeurs du XIX^e siècle. C'est en grande partie grâce à lui que le lied savant prend un tel essor⁶⁵. Sa présence fait de Weimar un des centres où se développe la nouvelle poésie, qu'il mène à sa perfection classique; on le sait, ce n'est cependant pas autour de lui que se trouvent les musiciens qui en feront autant en musique. Les plus notoires collaborateurs de Goethe sont Reichardt et Zelter, tous deux Berlinoises. L'abondante correspondance de Goethe avec le second a renseigné la recherche sur le soin avec lequel il aborde la question de la mise en musique de sa production lyrique; les écrits consacrés aux rapports – de dilettante – qu'entretient Goethe avec la musique sont nombreux⁶⁶.

Un bref panorama de ses grands principes esthétiques s'impose donc. Les propos de Goethe rapportés ici débordent de loin le strict cadre temporel du présent chapitre. Il nous a cependant semblé nécessaire d'offrir une idée d'ensemble de ses positions, d'une part parce que, en parfaite cohérence avec la production musicale des années 1780, elles tendent ensuite à devenir des principes « classiques » du lied tout au long du XIX^e siècle, intériorisés par bien des compositeurs; d'autre part, parce que c'est en partie contre ces caractéristiques formelles que s'inscrira souvent la ballade.

Sans en posséder les compétences techniques, Goethe professe une véritable passion pour l'art des sons : « Qui n'aime pas la musique ne mérite pas le nom d'homme; qui ne fait que l'aimer est un homme à demi; mais qui la pratique est un homme complet »⁶⁷; ainsi aurait-il parlé au musicien Josef Pleyer en 1822. Auditeur passionné, recevant les visites de nombreux musiciens⁶⁸, son jugement est écouté. Il récuse un rapport classique à la théorie de l'imitation,

65. D. Borchmeyer, « "Eine Art Symbolik fürs Ohr". Goethes Musikästhetik », art. cit., p. 414.

66. Entre autres Friedrich Blume, *Goethe und die Musik*, Kassel, Bärenreiter, 1948; Hans Joachim Moser, *Goethe und die Musik*, Leipzig, C. F. Peters, 1949; Claus Canisius, *Goethe und die Musik*, München, Piper, 1998; Norbert Miller, *Die ungeheure Gewalt der Musik: Goethe und seine Komponisten*, München, C. Hanser, 2009. Nous nous référons surtout à l'article de D. Borchmeyer, « "Eine Art Symbolik fürs Ohr". Goethes Musikästhetik », art. cit., p. 413-446.

67. « Wer Musik nicht liebt, verdient nicht, ein Mensch genannt zu werden, wer sie nur liebt, ist erst ein halber Mensch, wer sie aber treibt, ist ein ganzer Mensch. » Cité par *ibid.*, p. 413.

68. Notamment Ludwig Spohr en 1807, Johann Nepomuk Hummel en 1819, Carl Loewe en 1822, Gaspare Spontini en 1825 et 1830, Carl Maria von Weber en 1825, Niccolò Paganini en 1829, Wilhelmine Schröder-Devrient en 1830 (qui lui chante *Erkönig* de Schubert), Clara Wieck (âgée de douze ans) en 1831, Felix Mendelssohn entre 1821 et 1830. Voir *Ibid.*, p. 418. Il faut cependant noter le rapport ambivalent envers certains d'entre eux de Goethe,

comme en témoigne sa réponse au compositeur de lieder Adalbert Schöpke, 16 février 1818, lui demandant « un exemple de ce que le musicien doit peindre » :

« À votre demande d'un exemple de *ce que le musicien doit imiter*, j'ose répondre par un paradoxe : *Rien et tout*. Il ne doit *rien* imiter de ce qu'il perçoit par les sens extérieurs ; mais il doit représenter *tout* ce qu'il ressent par l'effet de ces sens extérieurs. Imiter le tonnerre en musique, ce n'est pas de l'art, mais le musicien qui éveillerait en moi le sentiment que j'éprouve en entendant tonner serait très estimable. [...] Je le répète : créer en nous des états d'âme, en évitant l'emploi des moyens extérieurs communs, telle est la grande et noble prérogative de la musique. »⁶⁹

« *Das Innere in Stimmung zu setzen* » ; « créer en nous des états d'âme ». Le musicien a pour mission d'extraire et traduire en sons le caractère profond du poème, et non de l'illustrer. Ici Goethe se montre très proche des conceptions exprimées par Herder dans la préface des *Volkslieder II*, citée plus haut. La musique ouvre au poème un espace qui est plus celui de la résonance intérieure que celui de la description. L'interprétation du terme « *Stimmung* » a été discutée au chapitre 2. Reste qu'aucune traduction ne peut rendre tout à fait compte des significations associées. Quoi qu'il en soit, le rejet de la musique imitative, de la peinture sonore, oriente l'esthétique de Goethe. Il envisage comme un pléonasme l'illustration musicale du texte, et lui préfère l'analogie musicale du poème. Ce faisant, il ouvre à la musique des lieder une réelle autonomie. Le vocabulaire employé par le poète nous renseigne à son tour sur les relations qu'il conçoit entre musique et poème : Hans Moser a remarqué que Goethe n'appréciait pas les mots « *Komponist* », « *komponieren* », et pour la musique vocale, utilisait plutôt le verbe « *Betonen* » (littéralement, souligner) que « *Vertonen* » (mettre en musique)⁷⁰, comme s'il rêvait d'une union entre les deux médiums plus intime encore que celle que connote l'expression « mise en musique ».

Second élément de son esthétique : le poète restera toujours très sceptique, et même désapprouvateur, envers la composition continue. La progression du poème, strophique, ne peut être à ses yeux que malmenée par une musique qui ne se plierait pas à elle. Il y revient plusieurs fois. En 1801, il déclare « condamnable la composition dite continue des lieder, qui anéantit

qui offre son amitié admirative au jeune Mendelssohn mais se montre beaucoup plus distant avec Weber ; peut-être l'origine sociale différente des deux musiciens y joue-t-elle un rôle.

69. « *Auf Ihre Frage zum Beyspiel was der Musiker mahlen dürfe? wage ich mit einem Paradox zu antworten Nichts und Alles. Nichts! wie es durch die äußern Sinne empfängt darf er nachahmen; aber Alles darf er darstellen was er bey diesen äußern Sinneseinwirkungen empfindet. Den Donner in Musik nachzuahmen ist keine Kunst, aber der Musiker, der das Gefühl in mir erregt als wenn ich donnern hörte würde sehr schätzbar seyn. Ich wiederhole: das Innere in Stimmung zu setzen, ohne die gemeinen äußern Mittel zu brauchen ist der Musik großes und edles Vorrecht.* ». J. W. von Goethe, cité par D. Borchmeyer, « "Eine Art Symbolik fürs Ohr". Goethes Musikästhetik », art. cit., p. 428.

70. H. J. Moser, *Goethe und die Musik*, op. cit., p. 92 sqq.

entièrement le caractère lyrique de l'ensemble, tout exigeant et suscitant une participation au détail totalement factice. »⁷¹

En 1803 :

« Notre honnête Zelter a beaucoup fait pour l'oreille au plus noble sens du terme : ses compositions sur quelques-uns des lieder écrits par Schiller et par moi-même, ont éclairé nos heures hivernales. Il trouve si parfaitement le caractère du tout dans chacune des strophes répétées, qu'on perçoit ce tout dans chaque partie individuelle, là où d'autres, avec ce qu'on appelle la composition continue, détruisent l'impression d'ensemble par la mise en avant de détails. »⁷²

En 1820 :

« Je ne comprends pas comment Beethoven et Spohr ont pu se méprendre sur [*Kennst du das Land*] au point d'en faire une composition continue ; j'aurais cru suffisants les signes distinctifs, revenant toujours à la même place dans chaque strophe, pour faire comprendre au compositeur que j'attends tout simplement de lui un lied. De par sa nature, Mignon peut chanter un lied, mais pas une aria. »⁷³

Sous la plume de Goethe, le compositeur est littéralement un « poète du son » (*Tondichter*), suggérant que le contenu de la musique est d'ordre poétique⁷⁴. Du fait de cette gémellité entre les deux arts, l'association du lied au style strophique simple privilégié par le poème semble donc intouchable, et il est difficile de l'enfreindre au péril du désaccord de Goethe. De fait, la forme strophique reste un principe admis du lied, tout comme le rejet de l'imitation illustrative et l'égalité des droits de la musique et du poème. Pour résumer l'esthétique du lied de Goethe, il n'est pas de meilleur exemple que son poème *An Lina*, souvent cité en exemple⁷⁵ :

71. « ... wie verwerflich alles sogenannte Durch-Komponieren der Lieder sei, wodurch der allgemeine lyrische Charakter ganz aufgehoben und eine falsche Teilnahme am Einzelnen gefordert und erregt wird. » J. W. von Goethe, *Tag- und Jahreshäften*, cité in D. Borchmeyer, « "Eine Art Symbolik fürs Ohr". Goethes Musikästhetik », art. cit., p. 434.

72. « Für das Gehör, im höhern Sinne, hat indessen auch unser wackerer Zelter gesorgt, der durch Compositionen einiger Lieder, von Schiller und mir, unsre Winterstunden sehr erheitert hat. Er trifft den Charakter eines solchen, in gleichen Strophen, wiederkehrenden Ganzen trefflich, so daß es in jedem einzelnen Theile wieder gefühlet wird, da wo andere, durch ein sogenanntes Durchcomponiren, den Eindruck des Ganzen durch vordringende Einzelheiten zerstören. » Cité in *ibid.*, p. 434.

73. « Ich kann nicht begreifen, wie Beethoven und Spohr das Lied gänzlich missverstehen konnten, als sie es durchkomponierten ; die in jeder Strophe auf derselben Stelle vorkommenden Unterscheidungszeichen wären, sollte ich glauben, für den Tondichter hinreichend, ihm anzuzeigen, dass ich von ihm bloß ein Lied erwarte. Mignon kann wohl ihrem Wesen nach ein Lied, aber keine Arie singen. » Conversation avec Wenschel Tomaschek du 6 août 1822, citée in *ibid.*, p. 434.

74. Le terme est partagé par Campe, Herder, et plus tard Heinrich Heine ou Wagner, comme attesté par Jakob Grimm & Wilhelm Grimm, « Tondichter », in *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, S. Hirzel, 1854-1960, URL : <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=tondichter> (visité le 13 oct. 2018).

75. Voir H. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied...*, op. cit., p. 23.

*Liebchen, kommen diese Lieder
Jemals wieder dir zur Hand,
Sitze beim Klaviere nieder,
Wo der Freund sonst bei dir stand.*

Chérie, si jamais ces poèmes
Viennent à nouveau dans ta main,
Mets-toi au piano; jadis
Ton ami s'y tint près de toi.

*Laß die Saiten rasch erklingen
Und dann sieh ins Buch hinein;
Nur nicht lesen! Immer singen!
Und ein jedes Blatt ist dein.*

Vite fais-en sonner les cordes,
Puis jette les yeux dans ce livre;
Surtout ne lis pas! chante, chante!
Et chaque feuillet est à toi.

*Ach, wie traurig sieht in Lettern,
Schwarz auf weiß, das Lied mich an,
Das aus deinem Mund vergöttern,
Das ein Herz zerreißen kann!*

Ah! qu'un poème est triste à voir
Noir sur blanc, réduit à des lettres,
Alors que sur ta bouche il peut
Nous mettre aux nues, briser un cœur⁷⁷!

POÈME 3.2. – J. W. von Goethe, *An Lina*.

Si le texte n'est pas envisagé sans musique, cette dernière ne peut en aucun cas prendre le pas sur lui. En définitive, Goethe semble considérer la mise en musique idéale comme une doublure cousue main sur les mots, qui leur paraisse unie.

Seckendorff, compositeur pour Goethe

Ainsi les premières ballades musicales, sous l'égide weimarienne du poète, sont-elles strophiques, et peu importe si elles sont longues. On donnera seulement un exemple ici d'une ballade strophique de Goethe, particulier à double titre. D'abord, parce qu'il concerne l'une des plus célèbres pièces de Goethe dans le registre de la *naturmagische Ballade*. Ensuite, parce que la toute première publication de *Der Fischer (Le Pêcheur)* a lieu sous forme musicale : il est même la première pièce du premier volume des *Volks- und andere Lieder mit Begleitung des Forte piano*⁷⁸ de Seckendorff, en 1779. Le musicien, faisant partie de l'entourage immédiat de Goethe, a eu connaissance de la ballade avant Herder lui-même, qui l'appréciera assez pour la lui emprunter et l'inclure dans les *Volkslieder* de la même année, sous le titre *Das Lied vom Fischer*⁷⁹.

77. Johann Wolfgang von Goethe, *Poésies – Gedichte*, 2 : *Du « Voyage en Italie » jusqu'aux derniers poèmes*, Roger Ayrault (trad.), Paris, Aubier Montaigne, 1982, p. 524-525.

78. Voir la ballade *Der Fischer* in Karl Siegmund von Seckendorff, *Volks- und andere Lieder mit Begleitung des Forte piano*, t. 1, Weimar, Karl Ludolf Hoffmann, 1779, n° 1, p. 4-5.

79. Le lied apparaît dès les *Volkslieder* de 1779. Mais l'emprunt est avéré par la note de Herder dans la réédition : « Von Göthe. Es steht mit der Melodien in des Freiherrn von Seckendorfs [sic] Volks- und andere Liedern Th. 1 ». J. G. Herder (éd.), *Stimmen der Völker*, op. cit., p. 187-188.

Le poème évoque la fascination mortelle d'un pêcheur, entraîné dans le monde aquatique, qui se manifeste à lui sous les traits d'une ondine tour à tour plaintive et persuasive. En quatre strophes, elle l'attire sous les eaux. Noyade et surnaturel se côtoient dans ce texte saisissant d'une forme très simple. Les dimensions macabre et élégiaque n'en sont pas absentes : on sait que Goethe l'écrit après le suicide par noyade d'une jeune fille de la cour de Weimar, Christiane von Laßberg, événement qui l'impressionne fortement⁸⁰. Bernard Lortholary rappelle que la métrique du poème, avec son alternance de vers de quatre pieds et de trois pieds iambiques, qui se prête tout particulièrement à une mise en musique, est empruntée aux modèles archétypiques de la ballade anglaise.

Seckendorff imprime à l'accompagnement du piano le mouvement régulier des vagues, leur va-et-vient à travers les figures de doubles croches, et restitue au chant le rythme iambique du poème (ex. 3.4).

The image shows a page of a musical score for the song 'Der Fischer'. The score is written for voice and piano. It consists of three systems of music. The first system starts with the tempo marking 'Mit sanfter Bewegung.' and 'Andante molto.' The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment features a regular pattern of eighth notes, representing waves. The score is marked with various dynamics like 'r.f.' and 'tr'. A library stamp from 'Bayerische Staatsbibliothek München' is visible at the top right of the page.

Ex. 3.4. – J. W. von Goethe / K. S. von Seckendorff, *Der Fischer, Volks- und andere Lieder*, 1, Weimar, Karl Ludolf Hoffmann, 1779, p. 4⁸¹.

80. Une lettre à Mme Stein, du 19 novembre 1778, l'atteste. Voir la belle analyse de *Der Fischer* par Bernard Lortholary, « Goethe et la ballade », in *Goethe, Ballades et autres poèmes*, op. cit., J. Malaplate (trad.), p. 23.

Un paisible *sol* majeur éclaire l'ensemble du poème ; les douces syncopes mélodiques données par l'ornementation, la répétition des motifs donnent à l'ensemble l'allure simple et populaire propre au *Volkslied*. L'ouverture des flots sur l'ondine dans la première strophe, comme l'annonce « c'en fut fait de lui » de la dernière, sont supportées par une pédale de dominante plus (sus)pensive que funeste. Riche de quelques chromatismes et ornements, la mélodie s'avère plus précieuse que ne le sera celle de Schubert ; on y sent encore la proximité d'une esthétique galante.

Il est intéressant de comparer cette version, donc, à celle de Schubert (D. 225) écrite en 1815 et publiée par Diabelli en 1821 (op. 5 n° 3). Le Viennois est à son tour fidèle à la simple forme strophique, comme si elle seule pouvait exprimer la limpidité du poème. Il s'en imprègne si bien qu'on croit entendre un véritable *Volkslied*. On ne peut rêver plus élémentaire que la tête de la mélodie, avec son saut de quarte *fa-si* bémol et son appui sur l'enchaînement tonique-dominante. Le profil mélodique est rustique et régulier dans ses carrures, économe dans ses intervalles et sa rythmique, équilibré dans sa construction en antécédent et conséquent. En termes d'exemplarité populaire, *Der Fischer* n'a donc rien à envier à l'emblématique *Heidenröslein* (*Petite Rose des bruyères*) D. 257 qui date du même été⁸². Schubert est assez satisfait de sa musique pour le lied soit inclus dans le premier cahier que son ami Josef von Spaun envoie à Goethe en son nom le 17 avril 1816, et qui ne recevra aucune réponse. Le rythme fluide de l'eau baigne l'ensemble de la ballade en doubles croches, tandis que les iambes du poème sont allégés, l'enchaînement croche-croche pointée bientôt lissé en succession de croches dans la mélodie (ex. 3. 5).

Mässig

Singstimme

Das Was - ser rauscht', das Was - ser schwoll, ein Fi - scher saß da - ran, Sah

Pianoforte

81. « L'onde se gonflait, l'eau bruissait, / Le pêcheur assis sur la rive / Suivait sa ligne qui dansait, / Son cœur baigné de fraîcheur vive. / Tandis qu'il guette auprès du bord, / Le flot s'ouvre et, de l'onde émue, / Ruisselante, voici que sort / Une forme, une femme nue. » Traduit par J. Malaplate, *Goethe, Ballades et autres poèmes*, op. cit., p. 49.

82. La première version de *Der Fischer* (la seule dont nous connaissons la date) est du 5 juillet 1815 ; *Heidenröslein* est composé le 19 août.

5
nach dem An - gel, ru - he - voll, kühl bis an's Herz hin - an.

Ex. 3.5. – J. W. von Goethe / F. Schubert, *Der Fischer* D. 225, 1821, mes. 1-8 (FSW II, p. 171).

L'archétype de la ballade goethéenne, à la fois mystérieuse et simple, prend donc en 1779 comme en 1815 la forme du plus pur des lieder strophiques. Mais il y a aussi, à l'origine du genre, les trente-deux strophes de *Lenore*. Ici s'amorce la distinction entre la petite et la grande ballade, qui sera un fécond lieu de tension dans la suite du siècle : tension entre la petite forme de type lied et la grande forme qui regarde vers l'opéra.

3.4 *Deutsche Balladen*

La fascination pour une « culture des peuples » opposée à la culture classique gréco-romaine, incarnée dans la figure d'Ossian, mise en avant avec les *Volkslieder*, théorisée en musique autour de la notion de *Volkston*, trouve une forme d'accomplissement dans la ballade, genre qui devient allemand et contemporain en se croyant étranger et issu du « fond des âges ». Tous les aspects évoqués plus haut ont leur rôle dans l'impulsion qui fait des ballades un genre immensément prisé au tournant du siècle, genre qui vient s'inscrire à leur confluent. Résumons ces influences.

Dans la poésie ossianique, l'absence de liaison entre des épisodes isolés, formulés dans une prose rythmique, fondent en partie l'identité textuelle des ballades. Herder en tirera son refus de la rationalité d'un récit construit et ordonné, dans les *Volkslieder*. Malgré les prescriptions goethéennes, ce type d'écriture rhapsodique favorise parfois une nouvelle malléabilité musicale, encore timide : le syle *durchkomponiert* qui balbutie. Enfin, on a relevé le lien que tissent la musique et le passé, chez Ossian comme ensuite dans les ballades.

Dans la redécouverte du *Volkslied* jouent des ressorts liés à la mode ossianique. La passion pour les textes venus d'outre-Atlantique, en particulier celtiques, détermine l'apparition d'un imaginaire nouveau pour le monde germanique. L'influence du recueil des *Reliques of Ancient Poetry* qui inspire les collectes de chansons anciennes et la passion pour la culture transmise oralement, est décisive. Elle oriente l'écriture des nouvelles ballades. Höltz, par exemple, connaît le recueil de Percy. Deux des ballades qu'il récite au *Göttinger Hainbund*, en 1771, *Adelstan und Röschen* et *Die Nonne*, proviennent de poèmes des *Reliques* : *Fair Margaret and*

Sweet William et *Margaret's Ghost*. Hölty fait ainsi figure de maillon entre Gleim et Bürger dans la naissance de la *Kunstballade*.

Celle qu'on désigne comme la première ballade allemande, *Lenore*, est une grande ballade. Écrite entre avril et septembre 1773 par Gottfried August Bürger, elle surgit au milieu d'une foule de petits poèmes sentimentaux du même auteur dont fourmille l'*Almanach des muses* de Göttingen à parution annuelle. Les échanges épistolaires quasi quotidiens du poète nous renseignent assez bien sur les étapes de son écriture. L'intention esthétique générale de Bürger est moins d'écrire de la poésie populaire que de rendre entièrement populaires les productions de la poésie savante. La ballade – ou la *Romanze* – relève selon lui du genre lyrique, ou épique-lyrique, les deux ne faisant qu'un à son idée ; et « tout [art] lyrique ou épique-lyrique devrait être ballade ou *Volkslied* », avance-t-il⁸³.

Le succès du poème est tel que, une fois n'est pas coutume, on le voit traverser l'Atlantique en sens inverse. Trois traductions paraissent en 1796⁸⁴. La réécriture de ballades étant une activité prisee, plusieurs versions anglaises réinventées paraîtront aussi, dont celle de Matthew Gregory Lewis (1775-1818), *Alonzo the Brave, and Fair Imogine* (1801), un *Lenore* sans chevauchée mais dans la pure tradition de la *Gothic horror ballad*. William Wordsworth (1770-1850), dans les *Lyrical Ballads* (1798), lui empruntera son thème et sa structure en les retournant sur le mode comique avec *The Idiot Boy*, où Wilhelm et Lenore se trouvent remplacés par les plus prosaïques Betty et Johnny, la chevauchée perdant au passage son caractère fantastique⁸⁵.

Lenore est mise en musique deux ans après son écriture, en 1775, par Johann André (voir le relevé des publications présenté au début du chapitre), sous forme *durchkomponiert*. À la fois par le thème de course à l'abîme, au galop d'un cheval mené par le spectre du fiancé de l'héroïne, et par sa forme musicale, elle apparaît comme la préfiguration de la ballade vocale archétypale, celle qu'on associe à l'œuvre de Carl Loewe. On a pourtant commencé à en prendre la mesure ci-dessus, *Lenore* n'incarne qu'une des multiples formes de la ballade allemande, la plus éloignée de l'univers du lied en devenir, aux antipodes de *Der Fischer*. Mise en musique après Johann André par Ludwig Friedrich Kunzen (1788)⁸⁶, Zumsteeg (1798) ou Reichardt (1801), elle sera d'ailleurs dédaignée de Zelter, Schubert ou Loewe, ne réapparaissant plus que dans la version en mélodrame qu'en donnera Franz Liszt (1860). Entre *Der Fischer* et *Lenore*, deux ballades on ne peut plus dissemblables⁸⁷, toute une gradation de poèmes, d'une richesse extrême. Dans ces

83. « *Alles Lyrische und Episch-Lyrische sollte Ballade oder Volkslied sein!* » Cité par G. Weissert, *Die Ballade*, *op. cit.*, p. 64.

84. Traductions de William Robert Spencer, Henry James Pye, John Thomas Stanley.

85. L'acclimatation en Angleterre est sans doute plus naturelle qu'en France du fait de la parenté des influences et des thématiques. De fait, les scènes dans l'esprit gothique, représentant sabbats et courses à l'abîme, sont le pain quotidien du théâtre populaire anglais dans les premières décennies du XIX^e siècle.

86. Partiellement sous forme de mélodrame avec accompagnement de clavier, par ce dernier. Voir J. Waeber, *En musique dans le texte : le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, *op. cit.*, p. 264 et 268.

87. Les traits antithétiques de ces deux ballades, pourtant toutes deux emblématiques, sont aussi rendus manifestes dans les deux destins divergents de leur réception française. Aisément adapté en français, *Der Fischer* réapparaît

premières années de la *Goethezeit*, ballade et lied, point encore si savants, se confondent, se distinguent, se rapprochent et s'éloignent en permanence l'un de l'autre.

comme premier épisode musical du mélologue (version de 1832) puis monodrame (1855) *Lélio*, conçu par Hector Berlioz comme « la fin et le complément » de la *Symphonie Fantastique*. La traduction est d'Albert Du Boys. À la même époque, Nerval présente au contraire au public français des poèmes parmi lesquels *Lenore*, comme « les moins connus » de Goethe, Schiller et Bürger en France (*Poésies allemandes : Klopstock, Goethe, Schiller, Bürger, op. cit.*, p. 9). Autant la première, petite ballade dorénavant francisée *Ballade du Pêcheur*, semble familière, autant *Lenore*, qui fait partie pour Nerval des « ouvrages vraiment allemands », est un modèle de la grande ballade d'horreur, semble-t-il moins apte à l'acclimatation. Mme de Staël, commentant la traduction anglaise de Spencer, jugeait ainsi qu'« il serait difficile d'obtenir le même résultat en français, où rien de bizarre n'est naturel. » G. de Staël, *De l'Allemagne, op. cit.*, p. 74.

Chapitre 4

Les voix du poème narratif

« [Goethe] aimait aussi les divertissements musicaux, beaucoup plus répandus dans le passé sous la conduite d'Eberwein. Depuis que ces grandes représentations musicales chez lui avaient cessé, il se contentait de lieder. [...] Moi aussi, j'eus une fois la joie d'être appelé auprès de lui à cette intention; il voulait probablement se rendre compte si j'avais fait des progrès dans l'interprétation, ce qui était l'essentiel à ses yeux. Je lui chantai d'abord *Des Jägers Abendlied* [*Chant du soir du chasseur*] composé par Reichardt. Il s'assit à côté dans un fauteuil et se couvrit les yeux de la main. Vers la fin du lied, il sauta sur ses pieds et s'écria : "Tu chantes très mal ce lied!" Puis il alla et vint un moment dans la pièce, fredonnant pour lui-même, après quoi il poursuivit, en venant à moi et me fixant de ses beaux yeux : "la première et la troisième strophes doivent être précises, interprétées avec une sorte de sauvagerie; la deuxième et la quatrième plus doucement, car un autre sentiment fait son apparition; vois-tu, ainsi (en marquant brusquement) : da ramm, da ramm, da ramm, da ramm!" En même temps, il marquait le tempo en levant et abaissant les deux bras, et chantait ce "da ramm" d'une voix grave. Je devais à présent faire ce qu'il voulait, et je répétais le lied selon son désir. Satisfait, il me dit : "C'est mieux ainsi! Peu à peu, tu comprendras comment réciter de tels lieder strophiques." »¹

Ce récit du chanteur lyrique et comédien Eduard Genast (1797-1866), engagé par Goethe au théâtre de Weimar en 1814, signale l'investissement du poète dans l'interprétation vocale de ses

1. « *Er liebte auch musikalische Unterhaltung, die in früherer Zeit, unter Eberweins Leitung, viel ausgedehnter stattfand. Seit dieses größer musikalischen Aufführungen in seinem Hause aufgehört, begnügte er sich mit Liedern. [...] Auch ich hatte einst die Freude, zu diesem Zweck zu ihm beordert zu werden; Wahrscheinlich wollte er sich ob ich Fortschritte im Vortrag, der bei ihm die Hauptsache war, gemacht habe. Ich sang ihm zuerst „des Jägers Abendlied“, von Reichardt componiert. Er saß dabei in einem Lehnstuhl und bedeckte sich mit der Hand die Augen. Gegen Ende des Liedes sprang er auf und rief: „Das Lied singst du ganz schlecht!“ Dann ging er, vor sich hinsummend, eine Weile im Zimmer auf und ab und fuhr dann fort, indem er vor mich hintrat und mich mit seinen wunder schönen Augen anblitzte: „Der erste Vers sowie der dritte müssen markig, mit einer Art Wildheit vorgetragen werden; der zweite und vierte weicher, denn da tritt eine andere Empfindung an; siehst du, so (indem er scharf markierte): da ramm, da ramm, da ramm, da ramm, da ramm!“ Dabei bezeichnete er zugleich, mit beiden Armen auf- und abfahrend, das Tempo und sang dies „da ramm“ in einem tiefen Tone. Ich musste nun, was er wollte, und auf sein Verlangen wiederholte ich das Lied. Er war zufrieden und sagte: „So ist es besser! Nach und nach wird es dir schon klar werden, wie man solche Strophenlieder vorzutragen hat.“ » Eduard Genast, *Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers von Eduard Genast*, t. 1, Leipzig, [s. n.], 1862, p. 224-225.*

lieder. Il nous montre aussi que Goethe perçoit l'interprétation d'abord comme théâtrale : il ne commente pas les hauteurs ou le souffle, mais bien le relief expressif mis en valeur, ou non, par la voix. Le caractère doit s'adapter à chaque strophe, dans ce lied. Or ses remarques (« avec une sorte de sauvagerie ») contredisent l'indication que Reichardt a fait figurer en tête de sa partition (en fait intitulée *Jägers Nachtlied*) : « *langsam und leise* », « *lent et doux* », dans une nuance *pianissimo*². De plus, la partition note deux parties de cors de chasse : il est frappant de voir qu'au contraire, la séance de formation prodiguée par Goethe se fait sans aucun instrument. Comment interpréter cette distance entre les recommandations du compositeur et celles du poète et dramaturge ?

Cette anecdote met en perspective une difficulté particulière : la relation entre la voix qui récite ou qui déclame et la voix qui chante. Cette difficulté existe dès les origines du genre. C'est pourquoi la question de la récitation sera notre porte d'entrée dans l'histoire musicale de la ballade, primant sur celle du chant. La musique est en effet tributaire des pratiques orales de l'époque. Comment doit-on réciter les ballades nouvellement exhumées, composées ou recomposées ? Goethe et Schiller se sont penchés sur la question incidemment, à propos du partage des genres littéraires : une réflexion comparative, sous le titre « De la poésie épique et dramatique »³, leur fournit l'occasion de réfléchir à la place du conteur. Si leur position est prescriptive, elle soulève un pan du voile qui nous dissimule la réalité de la récitation des ballades.

Les sources qui décrivent cette pratique manquent en effet. C'est un art de société, mais tout autant d'intimité : appartenant à la sphère privée, il échappe donc la plupart du temps à l'œil du critique, à l'exception peut-être de la ballade chantée au théâtre, dans le singspiel. Néanmoins, il faut approcher cet objet singulier. Comment un poème narratif se mue-t-il en performance orale, de la parole à la musique, dans les dernières années du XVIII^e siècle ? Telle est la question soulevée par le présent chapitre.

4.1 Le rhapsode derrière un rideau ? Dire le poème

On lit et on récite les ballades avant de les chanter. Une raison à cela : la publication des poèmes et celle de leur mise en musique n'est en général pas simultanée – on y reviendra à la fin de ce chapitre. Rares sont les documents qui nous donnent accès à la pratique de la récitation, peu observable. Il reste possible d'analyser la production romanesque, qui garde une trace de

2. *Jägers Nachtlied*, in Johann Friedrich Reichardt, *Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen*, t. 1, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1809, p. 46.

3. Première édition : Johann Wolfgang von Goethe et Friedrich von Schiller, *Ueber Kunst und Alterthum. Von Goethe. Sechsten Bandes erstes Heft*, Stuttgart, in der Cotta'schen Buchhandlung, 1827, « Über epische und dramatische Dichtung ».

ces coutumes. Les souvenirs de lecteurs ou d'auditeurs sont également d'autant plus précieux qu'ils sont rares. Ici encore, Goethe est incontournable : son autobiographie *Souvenirs de ma vie, Poésie et Vérité*⁴ est souvent regardée avec méfiance, mais il reste que le poète s'est efforcé d'y être exact, autant que sa mémoire (et celle de ses amis) le lui a permis⁵. Or, plusieurs de ses pages nous dépeignent le jeune écrivain en conteur.

La ballade n'est qu'un genre parmi d'autres dans l'univers de la lecture et de la diction littéraire. Il est donc indispensable de mentionner brièvement les éléments socio-historiques qui concernent l'art de lire et de réciter dans les salons allemands de l'époque.

4.1.1 PRATIQUES DE LA LECTURE POÉTIQUE. FUITE DU MONDE, DIVERTISSEMENT SOCIAL

La pratique de la lecture subit une profonde transformation dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, transformation dont le roman garde trace. Un exemple permettra de mettre en lumière plusieurs traits de cette nouvelle donne. Paru en 1774, *Les Souffrances du jeune Werther* inclut à plusieurs reprises des scènes de lecture ; qui plus est, son succès extraordinaire en fait un générateur de stéréotypes culturels pour le roman allemand. La recherche d'une proximité sentimentale autour d'un texte lu en commun devient récurrente dans la production romanesque de cette période. La lecture à deux des amants est ainsi un motif fréquent.

« Le schéma est pratiquement toujours le même : un jeune homme et une jeune fille, qui prend généralement l'initiative, s'avouent leur amour en lisant à voix haute, avec le ton requis et en insistant sur les passages pouvant s'appliquer à leur propre situation, un ouvrage autorisé par leurs tuteurs. »⁶

Dans le roman de Goethe, le passage crucial de la lecture d'Ossian par le protagoniste relève d'un procédé similaire, même s'il n'y a qu'un lecteur. La lecture en commun n'apparaît pas dans *Werther* ; mais un autre passage repose sur le souvenir d'un poème :

« Nous nous approchâmes de la fenêtre. Le tonnerre se faisait encore entendre dans le lointain ; une pluie bienfaisante tombait avec un doux bruit sur la terre ; l'air était rafraîchi et nous apportait par bouffées les parfums qui s'exhalaient des plantes. Charlotte était appuyée sur son coude ; elle promena ses regards sur la campagne, elle les porta vers le ciel, elle les ramena sur moi, et je vis ses yeux remplis de larmes. Elle posa sa main sur la mienne, et dit : *Klopstock!* Je me rappelai aussitôt l'ode sublime qui occupait sa pensée, et je me sentis abîmé dans le torrent de sentiments qu'elle versait sur moi en cet instant. »⁷

4. Première édition : Johann Wolfgang von Goethe, *Aus meinem Leben : Dichtung und Wahrheit*, 4 t., Stuttgart & Tübingen, Cotta'sche Buchhandlung, 1811-1833.

5. Voir la notice de Pierre du Colombier (trad.) dans J. W. von Goethe, *Poésie et Vérité*, op. cit., p. 5-6.

6. Valérie Le Vot, *Des livres à la vie : lecteurs et lectures dans le roman allemand des Lumières*, Bern, Berlin et New York, Peter Lang, 1999, p. 293.

7. Johann Wolfgang von Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, Pierre Leroux (trad.), Paris, Livre de poche, 1999, p. 67 (DKV, 8, p. 53-55).

Le poème, dont on nous tait le contenu, n'est pas lu. Simplement évoqué, il suscite pourtant sans effort un sentiment de communion entre les protagonistes du roman. Il n'est pas besoin de récitation partagée : c'est un souvenir commun de lecture solitaire qui est présenté ici, souvenir assez intense pour unir les deux personnages amateurs de Klopstock, autant qu'il exclut un lecteur ignorant les profondeurs de sa poésie. Séparant les personnages du lecteur, il sépare aussi, à l'intérieur du récit, Charlotte et Werther du reste des convives (il intervient en effet au milieu d'une soirée en société). La lecture possède donc un double pouvoir : susciter la communion, en réunissant les personnages à partir d'une expérience par définition privée ; les mettre à part du groupe. À l'intérieur de la fiction qui le constitue, *Werther* reflète un enjeu de la lecture tout à fait réel dans les années 1770 : elle rapproche, unit, mais isole également ceux qui s'y adonnent.

Il sera donc utile de distinguer trois réalités dans l'évolution du rapport à la lecture. Les deux premières sont factuelles, la troisième d'ordre psychologique :

- l'abandon des pratiques communautaires au profit de la lecture silencieuse ;
- le maintien de la lecture à haute voix dans des classes sociales spécifiques, noblesse et classes paysannes ;
- enfin, le fait par lequel la lecture devient un acte permettant de s'isoler de la société, ainsi que montré ci-dessus. Ce troisième élément a son importance : le sentiment de solitude, d'exclusivité, lié à la lecture se retrouve quelques décennies plus tard dans le lied romantique, tandis que la ballade reste toujours dépendante de l'auditoire qu'elle convoque. Il n'est pas inintéressant de garder cela à l'esprit pour réfléchir à la ligne de partage entre les genres et au lied romantique en gestation. Les notions d'intimité et de solitude lui seront fortement liées.

Ce troisième point demandera une étude approfondie. Examinons pour l'heure les deux premiers.

L'essor de la lecture silencieuse et solitaire

Un premier constat concerne le déclin en Allemagne des pratiques de type communautaire. Nous empruntons les réflexions suivantes à l'ouvrage tiré de la thèse de Valérie Le Vot, *Des livres à la vie : lecteurs et lectures dans le roman allemand des Lumières*⁸. Elle résume :

« Le [XVIII^e] siècle est marqué par le recul progressif des formes de lecture intensive, c'est-à-dire de lecture répétitive, inscrite dans un cadre familial et communautaire, d'un fonds limité et stable d'ouvrages (la Bible, les ouvrages de piété, les almanachs), au profit de la lecture extensive, qui se choisit des objets toujours différents. »⁹

8. Voir note 6.

9. V. Le Vot, *Des livres à la vie...*, op. cit., p. 28.

Ce recul a pour corollaire l'expansion que prend la lecture personnelle, qui « accompagne la vie bourgeoise : il ne s'agit pas simplement de lire un livre, mais d'en faire un compagnon qu'on donne en héritage »¹⁰. Des expressions comme « révolution de la lecture », « rage de lire » (*Lesesucht*)¹¹ reflètent l'esprit de la période.

Cette description est à rapprocher de l'avis émis par Mme de Staël dans *De l'Allemagne* : « En France, on ne lit guère un ouvrage que pour en parler ; en Allemagne, où l'on vit presque seul, on veut que l'ouvrage même tienne compagnie [...]. L'homme solitaire a besoin qu'une émotion intime lui tienne lieu du mouvement extérieur qui lui manque. »¹² L'activité de la lecture est en effet marquée par une solitude de plus en plus grande, dont on donnera pour illustration un autre épisode de *Werther* :

« Je [...] sortis, montai dans une voiture, et me rendis à M. . . , pour y voir de la montagne le soleil se coucher ; et là je lus ce beau chant d'Homère où Ulysse reçoit l'hospitalité du digne porcher. »¹³

Plusieurs thèmes préromantiques sont tissés ensemble dans ce passage : recherche de la solitude, lecture et nature font bon ménage.

Lire pour un auditoire

Deuxième constat : la lecture comme activité de société perdue en se restreignant à des catégories de population précises. Toujours d'après Valérie Le Vot, la lecture à voix haute ne concerne plus, dans les dernières années du XVIII^e siècle, qu'un public réduit : « [elle] est limitée à la sphère aristocratique, où les maîtres engagent un lecteur ou une lectrice, ou à la sphère paysanne. »¹⁴ La différence s'établit donc entre les classes supérieure et inférieure, et la classe intermédiaire que constitue la petite bourgeoisie :

« [L]a culture de l'écrit, et plus encore la culture littéraire, n'est pas un élément constitutif ou nécessaire de la vie des petits bourgeois ou du peuple, pour qui l'oralité (veillées, conversations, sermons, vie professionnelle) et les éléments visuels (fêtes, foires, théâtres ambulants. . .) sont beaucoup plus essentiels. »¹⁵

L'auteur rappelle que seulement 1% de la population est concerné par la lecture. La vie paysanne demeure pour l'essentiel orale. Il faut cependant nuancer ce tableau d'une lecture

10. *Ibid.*, p. 22.

11. *Ibid.*, p. 1 et 6.

12. G. de Staël, *De l'Allemagne*, *op. cit.*, p. 44.

13. J. W. von Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, *op. cit.*, p. 121 (DKV, 8, p. 142-143).

14. V. Le Vot, *Des livres à la vie...*, *op. cit.*, p. 291.

15. *Ibid.*, p. 27.

à voix haute ne subsistant que dans l'aristocratie et les couches populaires, en se souvenant qu'il provient d'une réflexion consacrée au roman. Un sort différent échoit tout naturellement aux deux autres genres littéraires, plus proches de l'oralité par nature, et particulièrement à la poésie narrative. En milieu aristocratique ou bourgeois, on lit et récite de la poésie, des extraits de théâtre, et même des pièces *in extenso*. Goethe lui-même, évoluant dans ce milieu, se décrit comme un adepte de la lecture et de la récitation à haute voix.

Autoportrait du poète en conteur

Poésie et Vérité, l'autobiographie de Goethe, propose plusieurs scènes de ce type, offrant un aperçu des diverses formes que prennent la lecture, la récitation, dans l'intimité des soirées familiales et amicales bourgeoises. L'ouvrage s'étend de sa naissance en 1749 à 1775, année où il s'installe à Weimar sur l'invitation de la duchesse Anna-Amalia de Brunswick (1739-1807) qui souhaite se l'attacher, et ne nous présente donc que la jeunesse du poète.

On sait que Goethe, toute sa vie, est un homme de théâtre (à Weimar, il sera directeur du théâtre jusqu'à sa démission en 1817). Cela est vrai aussi de sa jeunesse. Il rapporte dans la troisième partie de *Poésie et Vérité* une soirée de 1771 où, jeune homme en voyage en Alsace, il donne vie aux personnages de Shakespeare sur le souhait de son amour d'alors, Friederike Brion :

« L'un des jours suivants, elle fit avec assurance appel à cette servitude en me confiant que ces dames désiraient m'entendre lire. Les filles de la maison avaient beaucoup parlé de cela, car, à Sesenheim, je lisais ce qu'on voulait et quand on voulait. Je fus aussitôt prêt : seulement, je réclamai quelques heures de calme et d'attention. On les promit et, un soir, je lus sans interruption *Hamlet* tout entier, en pénétrant aussi loin que je le pouvais dans le sens de la pièce et en m'exprimant avec la vivacité et la passion qui sont données à la jeunesse. Je récoltai de grands applaudissements. »¹⁶

L'exercice, tel que le décrit Goethe, se situe entre la lecture et le théâtre. C'est ce que semblent indiquer les termes de « vivacité » et de « passion ». Ils s'appliquent d'abord au ton de la voix, laissant imaginer une lecture modulée en fonction des caractères et des péripéties exposées dans la pièce ; ils suggèrent aussi une participation notable du corps, mouvements et déplacements, en cours de lecture. Usage de la voix et mouvements du corps, tels sont d'ailleurs les deux chapitres des *Règles pour les acteurs* dont Goethe jettera les bases en 1803, à Weimar¹⁷. Quant à la « pénétration du sens du texte », est-elle seulement intellectuelle, ou ces mots évoquent-ils

16. J. W. von Goethe, *Poésie et Vérité*, op. cit., p. 302 (DKV, 18, p. 512-513).

17. Johann Wolfgang von Goethe, « Règles pour les acteurs », Jean Lauxerois et Erik Jochem (trad.), in *NRF*, n° 422 (1993/03), p. 58-72 ; « Règles pour les acteurs », in *NRF*, n° 423 (1993/04), p. 119-128. Il s'agit de la première traduction française. Les paragraphes consacrés à la voix feront l'objet d'une étude plus loin dans ce chapitre. (DKV, 18, p. 860-882).

une incarnation quasi théâtrale des rôles? Il est difficile de le dire. Quoi qu'il en soit, le poète lit tous les personnages à lui seul : on frôle la ballade, qui aura pour défi de réunir plusieurs voix en une.

S'il lit du théâtre, Goethe semble aimer à rappeler qu'il est aussi un conteur. Cette fois, plus de livre en main. Qu'il s'agisse de passages de la mythologie nordique de l'*Edda*, connue de lui via *L'Histoire du Danemark* de Mallet (Copenhague, C. & A. Philibert, 1758), de légendes indiennes tirées du Ramayana, il prend un plaisir tout particulier à conter ces récits devant un public. Il évoque les moments passés en tête à tête avec sa sœur Cornelia (1750-1777), à qui il aime lire des passages d'Homère; et voici que l'arrivée de la société appelle d'autres divertissements :

« Quand, par contre, sa compagnie était réunie, c'était le loup Fenris et le singe Hannemann qu'on demandait d'une seule voix. Combien de fois n'ai-je pas dû répéter en détail la fameuse histoire de Thor et de ses compagnons, singés par les géants magiques! Aussi m'est-il resté de toutes ces fictions poétiques une impression si agréable, qu'elles sont encore au nombre des plus précieux souvenirs que mon imagination puisse évoquer à elle-même. »¹⁸

Le nombre et la composition de l'assistance déterminent ici dans une certaine mesure le genre qui va être abordé. Homère pour l'intimité, les récits à effets pour le public. Goethe, comme auteur, professe en effet un léger mépris envers ces fictions séduisantes :

« J'avais surtout des succès en racontant *L'Autel de Ram*, et, en dépit de la grande variété des personnages de ce conte, c'est encore le singe Hannemann qui resta le favori de mon public. Mais ces monstres informes et aux formes excessives ne pouvaient me donner une satisfaction vraiment poétique : ils étaient trop éloignés du vrai, auquel ma pensée tendait inlassablement. »¹⁹

C'est en effet dans un paragraphe où il défend son attitude de classique, peu attiré par les « fantômes qui répugnaient à l'art »²⁰, qu'il mentionne sa connaissance de tous ces récits, réunissant dans une même évocation légendes nordiques, Ossian et contes indiens. Le plaisir lié au récit de ces légendes semble être pour lui d'un ordre spécifique. Ce n'est pas le plaisir du poète, mais celui du récitant.

Ce plaisir de raconter ou de réciter semble primer, même à l'égard de ses propres créations. Goethe souligne plusieurs fois qu'il n'aurait pas écrit ses ballades si les sollicitations éditoriales de Schiller ne lui en avaient fourni l'occasion. Une fois couchés par écrit, ces petits récits présents à son imagination parfois sur des dizaines d'années, semblent s'effacer de sa mémoire, s'il n'est invité à les réciter : « À l'égard de ce que j'avais produit, mon attitude était indifférente :

18. J. W. von Goethe, *Poésie et Vérité*, op. cit., p. 354 (DKV, 14, p. 601).

19. *Ibid.*, p. 344 (DKV, 14, p. 584-585).

20. *Ibid.*, p. 344.

c'est seulement quand je le faisais revivre gaiement pour d'autres et pour moi, dans le monde, que j'y reprenais goût. »²¹ L'intérêt que conservent pour lui ses propres inventions, une fois qu'il leur a donné une forme extérieure, paraît tenir presque entièrement au pouvoir de la récitation occasionnelle.

Un passage des *Conversations avec Eckermann* (14 mars 1830) rapporte cette longue gestation de plusieurs ballades. Le processus semble même l'inverse d'un accomplissement : Goethe paraît avoir à regret fixé dans une forme donnée des images avec lesquelles il aimait à jouer en imagination.

« Je les avais toutes déjà en tête depuis nombre d'années ; elles occupaient mon esprit comme de plaisantes images, comme de beaux songes qui venaient et s'en allaient et dont les yeux de mon imagination se délectaient. À contrecœur je me décidai à dire adieu à ces brillantes visions que je caressais depuis si longtemps et à leur donner corps avec de pauvres mots insuffisants. Quand elles furent couchées sur le papier, je les considérai non sans mélancolie. Il semblait que je dusse me séparer pour toujours d'un ami qui m'était cher. »²²

Goethe évoque ici les ballades de l'année 1797, commandées dans leur forme définitive par Schiller. Elles tiennent pour lui à la pensée par des liens étroits²³. La forme écrite prend presque l'allure d'un intermédiaire regrettable entre l'imagination et le réel. On comprend mieux pourquoi le poète affirme oublier ses pièces une fois écrites, pour n'y retrouver du plaisir qu'en les disant.

Le souvenir d'une récitation de ballades tient pour lui une place toute particulière. En 1774, il est à Cologne l'invité de Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819), qui lui fait visiter la maison du banquier Evrard Jabach :

« On me conduisit dans la maison de Jabach, où s'offrit en vérité à mes sens ce que je n'avais coutume que d'imaginer en moi-même. Cette famille devait être éteinte depuis longtemps ; mais dans le rez-de-chaussée, attenant à un jardin, nous ne trouvâmes rien de changé. [...] L'ancien et riche propriétaire de cette demeure était représenté assis avec sa femme, entouré d'enfants : tous présents, frais et vifs comme d'hier, comme d'aujourd'hui, et pourtant ils étaient déjà tous partis. Ces enfants tout frais, aux joues rondes, avaient aussi vieilli et sans cette ingénieuse imitation, il n'en serait resté aucun souvenir. Dominé par ces impressions, je ne saurais dire de quelle façon je me tins et me comportai. L'extrême fond de mon humanité et de mes facultés poétiques se découvrit sous l'action du mouvement sans fin de mon cœur et tout ce qu'il y avait de bon et d'affectueux dans mon âme dut se manifester et jaillir : car, à partir de cet instant, sans plus d'enquête et de discussion, j'obtins, pour la vie, l'affection et la confiance de ces hommes remarquables.

À la suite de cette réunion des âmes et des esprits, où l'on vint à parler de tout ce qui vivait en chacun de nous, j'offris de réciter mes dernières et mes plus chères ballades. *Le*

21. J. W. von Goethe, *Poésie et Vérité*, op. cit., p. 333 (DKV, 14, p. 565).

22. Johann Wolfgang von Goethe, *Conversations avec Eckermann*, Jean Chuzeville (trad.), Paris, Gallimard, 1988, p. 590 (DKV, 39, p. 703).

23. Voir aussi le commentaire de *Ballades de Goethe et de Schiller*, Léon Mis (trad.), Paris, Aubier, 1943, p. 350-351.

Roi de Thulé et Il était un gars assez hardi [Es war ein Knabe frech genug] firent bon effet, et je les récitai avec d'autant plus de sentiment que mes poèmes étaient encore liés à mon cœur et ne dépassaient que rarement mes lèvres. »²⁴

Dans ces lignes, on ne peut être insensible au lien vivant pour Goethe entre le contexte, qui l'impressionne profondément, et le fait qu'il récite deux ballades comptées parmi « ses plus chères ». La rareté d'une telle prestation, qu'il justifie par la proximité des poèmes non encore détachés de lui, fait aussi de la prise de parole un événement important. Peut-être n'y a-t-il pas de souvenir qui nous permette d'approcher plus près de l'esprit de Goethe lorsqu'il récite ses propres ballades.

4.1.2 LA BALLADE ET SON AUDITOIRE

L'art de la lecture et de la récitation, lorsqu'il s'agit des ballades, soulève des questions spécifiques. Le point essentiel qui distingue la ballade des autres genres lyriques reste en effet la présence de l'auditoire : un poème narratif n'a de raison d'être que parce qu'il s'adresse à un public.

Théorie : le poème et l'auditoire

C'est précisément ce point qui mène Carl Dahlhaus à opérer la distinction entre la ballade et le lied. Le musicologue a vu dans l'adresse à un public une ligne de partage pertinente entre ballade et lied :

« Le “ton” propre à un genre est étroitement lié à son “mode de présentation”, à sa relation avec l'assistance ou les auditeurs. Cet aspect ne saurait être ignoré pour qui veut comprendre les différences génériques entre la ballade, le lied (au sens restreint) et l'aria. Une ballade (ou romance) est un récit chanté; dans son mode d'énonciation, l'auteur s'adresse directement à l'audience. Le chanteur de ballades est un récitant ou un barde qui présente une histoire à un cercle d'auditeurs [...]. Au contraire de la chanson narrative, le lied est un propos non pas adressé expressément à un public, mais pour ainsi dire surpris à la dérobée par l'auditoire. Les auditeurs sont essentiels à la ballade, mais pour le lied, ils sont contingents. »²⁵

24. J. W. von Goethe, *Poésie et Vérité*, op. cit., p. 399-400 (DKV, 14, p. 679-680).

25. « Mit dem “Ton”, der einer Gattung eigentümlich ist, hängt die “Darstellungsweise”, das Verhältnis zum Publikum oder den Zuhörern, eng zusammen, ein Aspekt, der nicht unberücksichtigt bleiben darf, wenn die Gattungsunterschiede zwischen Ballade, Lied (im engeren Sinne des Wortes) und Arie deutlich werden sollen. Eine Ballade (oder Romanze) ist eine gesungene Erzählung, und ihre eigentliche Darstellungsweise ist die unmittelbare Anrede des Autors an ein Publikum. Der Balladensänger ist ein Rezitator oder Rhapsode, der einem Kreis von Zuhörern eine Geschichte vorträgt [...]. Ein Lied ist eine Äußerung, die sich, im Unterschied zu einer gesungenen Erzählung, nicht ostentativ an ein Publikum richtet, sondern vom Publikum gleichsam nur mitgehört wird. Die Zuhörer, bei der Ballade essentiell, sind beim Lied akzidentell. » C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, « Lied-Traditionen », op. cit., p. 109.

Dahlhaus considère certes la ballade chantée, qui n'est pas encore notre objet. Mais la posture qu'il décrit est narrative et littéraire. Rappelons-le : les définitions s'accordent sur le fait que la ballade est un genre littéraire. L'article de la *MGG*²⁶ s'ouvre en lui déniait la qualité de genre musical, quand bien même, en Allemagne, une ballade est destinée à la composition, écrite « *zur Komposition* ». Si la présence du récitant est cruciale dans la ballade chantée, c'est qu'elle l'est déjà dans la ballade dite : la situation d'énonciation du poème suppose souvent un public – on le verra dans plusieurs exemples à venir, l'un des plus emblématiques étant *Hochzeitlied* (*Chant de noces*) de Goethe. La distinction entre ballade et aria sera laissée de côté ici, car elle est circonscrite à l'univers musical. Mais il n'en va pas de même pour la ligne de partage entre ballade et lied : on serait tenté de postuler que leur différenciation préexiste, pour certains traits, à la musique.

Quelques présupposés théoriques sont nécessaires. Jean-Louis Backès relève que chez Goethe déjà, la distinction entre genre épique, genre dramatique et genre lyrique semble s'effectuer sur des critères énonciatifs et sonores (pour le poète allemand, l'épique renverrait à une lecture neutre, le dramatique à une lecture à plusieurs voix, le lyrique enfin à une lecture « passionnée »²⁷) : le genre serait affaire de mise en voix.

Il est certain que la distinction du lied et de la ballade relève partiellement de leur rapport à l'énonciation. Hybride de poème et de récit²⁸, la ballade possède un statut à part, là où le lied appartiendrait au genre lyrique « pur ». La ballade croise deux types d'énonciation : récit et discours. Gérard Genette a noté qu'à ces deux types d'énonciation correspondent des moyens grammaticaux différents :

« Certaines formes grammaticales, comme le pronom je (et sa référence implicite tu), les “indicateurs” pronominaux (certains démonstratifs) ou adverbiaux (comme ici, maintenant, hier, aujourd'hui, demain, etc.), et, au moins en français, certains temps du verbe, comme le présent, le passé composé ou le futur, se trouvent réservées au discours, alors que le récit dans sa forme stricte se marque par l'emploi exclusif de la troisième personne et de formes telles que l'aoriste (passé simple) et le plus-que-parfait. Quels qu'en soient les détails et les variations d'un idiome à l'autre, toutes ces différences se ramènent clairement à une opposition entre l'objectivité du récit et la subjectivité du discours. »²⁹

La ballade présente non une opposition, mais un mixte de ces éléments, un tissu de récit et de discours (présence, dans un récit, d'énonciation au discours direct, de formes dialoguées...) À double titre (narration, et discours), sa situation d'énonciation propre suppose un public. Au contraire, le lied reste plus unitaire (force structurelle du « je » lyrique). Cela fait écho

26. F. Sauer, « Ballade », in *MGG*, art. cit., p. 1134.

27. J.-L. Backès, *Le Poème narratif...*, op. cit., p. 141.

28. *Ibid.*, p. 141

29. Gérard Genette, *Communications*, t. 8, 1966, « Frontières du récit », p. 152-163, ici p. 159-160.

aux réflexions précédentes sur le lien croissant entre lecture et isolement : le lied romantique, semble-t-il, appartiendra davantage à la solitude que la ballade.

La pertinence du critère de l'auditoire dans la définition de la ballade semble solide : Sarah Jean Clemmens, dans *The Highland Muse in Romantic German Music*³⁰, remarque sa présence chez un musicologue comme Sydney Northcote : « La ballade est faite pour être écoutée, non pas écrite ou lue. »³¹

De ces réflexions, il faut retenir principalement que la ballade peut être définie par son oralité, par le vis-à-vis de l'auditoire, constitutif du genre.

Théorie à quatre mains : le rhapsode et le mime

Étant admis que la ballade se caractérise par le lien étroit qu'elle entretient avec son auditoire, on est amené à se demander ce qui la distingue d'un autre type de texte présentant la même caractéristique, très prisé et se prêtant aussi à la mise en musique : l'extrait de théâtre.

Car une objection vient à l'esprit : si la ballade est légitimée par la présence d'un auditoire, n'en va-t-il pas de même de tout extrait théâtral ? Dans un salon, dire une ballade et dire une scène de théâtre, n'est-ce pas quasi identique ? La question ne doit pas être écartée trop vite. En effet, transposée à la musique, elle pose des problèmes importants dans la définition de pièces qui ne font pas l'objet de ce travail : les textes de théâtre mis en musique sur le même pied que les poèmes narratifs, morceaux choisis à chanter dans les salons, seront foule. Il s'agit très souvent de monologues, parfois de dialogues entre deux personnages (ce qui entretient d'autant mieux la confusion que la forme dialoguée est aussi fréquente dans la ballade). Exemple parmi mille : Reichardt et Zumsteeg mettent en musique le premier monologue de Johanna (Jeanne), tiré de la tragédie de Schiller *Die Jungfrau von Orleans* (*La Pucelle d'Orléans*) créée en 1801. La version de Reichardt est publiée dans le deuxième volume des *Schillers lyrische Gedichte* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1810), aux côtés de divers lieder, ballades, romances et récitatifs. Celle de Zumsteeg, fait encore plus parlant, apparaît dans le cinquième cahier des *Kleine Balladen und Lieder* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1803). La distinction entre les genres, lorsqu'on les met en musique, semble passer au second plan.

Pour Goethe et Schiller, on ne saurait pourtant confondre les deux, comme le prouve un article co-signé de la fin de 1797. « *Über dramatische und epische Dichtung* » (« De la poésie épique et dramatique ») est un texte de théorie littéraire³². Il trouve son origine dans le séjour de Goethe, en février 1797, à Iéna où Schiller travaille alors à sa trilogie dramatique *Wallenstein*,

30. S. J. Clemmens, *The Highland Muse...*, op. cit., p. 142

31. « *The Ballad is to be listened to, not written or read.* » S. Northcote, *The Ballad in Music*, op. cit., p. 3

32. Son texte intégral se trouve en annexe 5.

Goethe composant pour sa part l'épopée en neuf chants *Hermann und Dorothea*³³. Mûri dans les échanges épistolaires qui s'ensuivent tout au long de l'année, le texte théorique est finalement rédigé par Goethe et joint à une lettre à Schiller du 23 décembre, pour relecture et approbation par ce dernier. Il ne fait donc aucun doute que la responsabilité du texte est partagée à part égale.

Les auteurs mettent en regard l'attitude et les moyens employés respectivement par le poète épique et par le poète dramatique pour atteindre leurs fins propres, et réfléchissent à la position de l'auditoire. Telle est la distinction essentielle qu'ils établissent : « le poète épique expose un fait *intégralement passé*, tandis que le dramaturge représente un fait *intégralement présent*. »³⁴ De cette différence surgissent deux figures, incarnant ces postures vis-à-vis du public : le rhapsode et le mime.

Sous ces noms s'incarnent deux modalités précises du rapport entre le récitant et l'auditoire, « le premier entouré de son cercle qui lui prête une oreille tranquille, le second entouré de son cercle qui brûle de le voir et de l'entendre ». Le rhapsode est décrit ainsi :

« Il apparaîtra comme un homme sage, promenant un regard serein et avisé sur les choses advenues; son exposé aura pour dessein d'apaiser les auditeurs afin qu'ils aient plaisir à l'écouter longuement, [...] il retournera en arrière et ira de l'avant, comme bon lui semble, on le suivra partout, car il ne s'adresse qu'à l'imagination, laquelle produit elle-même ses propres images. »³⁵

Le mime se présente à l'inverse comme un individu particulier, dont le spectateur peut suivre sur scène les souffrances et les actions, qu'il importe de voir vivre, aller et venir :

« Les sens de l'auditeur, qui est aussi spectateur, doivent donc être nécessairement et légitimement soumis à une tension permanente, il ne faut pas qu'il puisse s'élever à la réflexion, il faut qu'il suive avec passion, son imagination est totalement réduite au silence,

33. Les contemporains voient en *Hermann et Dorothea* un poème épique, selon Mme de Staël. Voir *De l'Allemagne*, *op. cit.*, p. 69.

34. Friedrich von Schiller, *Écrits sur le théâtre*, Gilles Darras (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 327-330 (DKV, 8, p. 1085-1087). Références allemandes des textes de Schiller : *Werke und Briefe*, 12 t., Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1988-2004. La différence du rapport au temps de l'épopée et de la tragédie vient d'Aristote. Toutefois, dans *La Poétique* ce n'est pas l'opposition entre l'action passée et l'action présente qui est mise en avant, mais la liberté temporelle plus grande dans le genre épique : « la tragédie s'efforce le plus possible de tenir dans une seule révolution du soleil ou de ne la dépasser que de peu, alors que l'épopée est sans limite dans le temps » (V); « L'épopée a en propre un trait important qui lui permet d'accroître son étendue : alors que dans la tragédie, il n'est pas possible d'imiter plusieurs parties de l'action qui se déroulent en même temps, mais seulement la partie jouée sur la scène par les acteurs, dans l'épopée, parce que c'est un récit, il est possible de composer plusieurs parties qui se produisent simultanément » (XXIV). *La Poétique*, Barbara Gernez (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1997.

35. *[Er wird] als ein weiser Mann erscheinen, der in ruhiger Besonnenheit das Geschehene übersieht; sein Vortrag wird dahin zwecken, die Zuhörer zu beruhigen, damit sie ihm gern und lange zuhören, [...] er wird nach Belieben rückwärts und vorwärts greifen und wandeln, man wird ihm überall folgen, denn er hat es nur mit der Einbildungskraft zu tun, die sich ihre Bilder selbst hervorbringt.* Schiller, DKV, 8, p. 108. Traduction in F. von Schiller, *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 329.

l'on ne doit rien exiger d'elle, et même les récits doivent être en quelque sorte donnés en spectacle. »³⁶

Une série d'oppositions qualifie donc l'attitude du poète et celle de l'auditoire (tableau 4.1).

POÈTE	épique <i>rhapsode</i>	drame <i>mime</i>	PUBLIC	épique <i>auditeur</i>	drame <i>(spectateur)</i>
type d'action	fait passé	fait présent	type de présentation	récit	spectacle
attitude	sérénité	intensité	attitude	silence, tranquillité	impatience, passion
objectif	apaiser	passionner	effet	plaisir d'écouter longuement	intérêt pour le personnage, oubli de soi-même
traitement	exposition	représentation	type de participation	imagination	passion, réflexion, imagination
type de présence	abstraction (« voix des Muses »)	présence matérialisée (personnage)	sens sollicités	ouïe	ouïe et vue

Tableau 4.1. – « De la poésie épique et dramatique » : le rhapsode et le mime.

Le recours à l'imagination de l'auditoire dans un cas, son absence dans l'autre, sont des ressorts essentiels des deux types de poésie. Dans l'espace de la performance orale, cela se traduit par une participation différente : si le drame requiert de l'auditeur l'exercice de l'ouïe et de la vue (« l'auditeur qui regarde »), Goethe et Schiller insistent fortement sur l'effacement du sens visuel dans la poésie épique. Le rhapsode qui met en voix le poème doit disparaître derrière son récit, lequel subsiste comme l'unique matière sensible à l'auditeur. Une phrase résume cette requête :

« Le rhapsode ne devrait point paraître lui-même dans son poème sous l'aspect d'un être supérieur, l'idéal étant plutôt qu'il lise derrière un rideau, si bien que l'on ferait alors abstraction de toute personnalité et que l'on croirait n'entendre que l'universelle voix des Muses. »³⁷

36. *Der zuschauende Hörer muß von Rechts wegen in einer steten sinnlichen Anstrengung bleiben, er darf sich nicht zum Nachdenken erheben, er muß leidenschaftlich folgen, seine Phantasie ist ganz zum Schweigen gebracht, man darf keine Ansprüche an sie machen, und selbst was erzählt wird, muß gleichsam darstellend vor die Augen gebracht werden.* Schiller, DKV, 8, p. 108. Traduction in *ibid.*, p. 330.

37. « *Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen, er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahirte und nur die Stimme der Muses im Allgemeinen zu hören glaubte.* » *ibid.*, p. 330 (DKV, 8, p. 1087).

Évoquant les conditions matérielles de la récitation, les auteurs semblent donc réclamer pour la lecture de la poésie épique une scénographie propre, il faudrait plutôt dire une anti-scénographie, qui désincarne la voix récitante. Ne resterait que celle, à la fois polyphonique et impersonnelle, des « Muses ».

Ce propos est prescriptif, et l'on ne peut y voir un renseignement sur la manière dont un poème narratif est dit dans les dernières années du siècle. Une autre raison interdit toute interprétation trop rapide qui le ferait glisser de la théorie à la pratique courante : « De la poésie épique et dramatique » n'est publié pour la première fois qu'en 1827. Goethe l'insère dans le sixième volume de *Sur l'art et l'Antiquité*, plus de vingt ans après la mort de Schiller. Ce n'est donc pas le lieu de mesurer la résonance de leur requête. Il suffit de savoir que, formulée par les auteurs des plus célèbres ballades de la fin du siècle, elle indique la direction, le devenir du poème tel qu'ils peuvent le souhaiter. L'effort de théorisation parallèle au nouveau type de poésie n'a que peu été mis en avant.

Distinction entre la ballade et le lied ; effacement du conteur ou mise en avant du personnage : autant de questions qui se prolongent avec un relief nouveau dans le contexte d'une mise en musique, et préparent les jalons de notre réflexion.

4.1.3 RÉCITER : TIMBRE ET TON. TÉMOINS ET THÉORICIENS

Avant d'être chantée, la poésie est dite. Cet aspect a été jusqu'ici laissé de côté. S'il est une question débattue par les contemporains, c'est pourtant celle de la voix et du juste ton. La requête de simplicité dans la mélodie du *Lied*, qui apparaît dans la définition de Heinrich Christoph Koch³⁸ à l'orée du XIX^e siècle, s'enracine aussi dans une manière de dire. Il faut donc écouter ce que disent les contemporains de la manière dont on parle un texte.

Pour qualifier le type de vocalité associé au poème narratif, on a employé jusqu'ici à défaut de mieux les termes de diction et de récitation. Il est temps de préciser cet aspect. Les substantifs « récitation » et « déclamation » peuvent être employés de façon aléatoire par les contemporains³⁹, et ne sont alors guère aptes à nous renseigner sur une qualité vocale particulière. Mais Goethe, homme du métier, définit précisément sa terminologie : il associe respectivement « *Rezitation* » et « *Deklamation* » à la diction distante du poème épique, et à la diction passionnée du poème dramatique. Nous adoptons dès à présent cette terminologie qui sera détaillée plus loin.

38. Pour mémoire : « poème lyrique de plusieurs strophes, destiné à être chanté, et associé à une mélodie [...] qui a la caractéristique de pouvoir être chantée par quiconque possède une voix saine et point trop indocile, quelle que soit sa formation artistique. » H. C. Koch, « Lied », art. cit.

39. Voir par exemple Mme de Staël à propos de l'acteur Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816) : « L'on n'oserait pas en France réciter, comme il le faisait souvent, la tragédie du ton habituel de la conversation. » G. de Staël, *De l'Allemagne*, op. cit., p. 143 (« De la déclamation »).

« Pas d'autre affectation que celle de la simplicité » ?

Tandis que la récitation dans la sphère privée échappe presque entièrement à notre regard, les questions de déclamation au théâtre, phénomène public, sont discutées dans de nombreux écrits du temps. Elles supportent l'essentiel d'une mutation du goût qui n'est pas sans rapport avec le style mélodique simple prisé dans le *Lied*.

Mme de Staël se livre ainsi à une comparaison entre les pratiques de déclamation théâtrale d'Allemagne et de France. C'est d'un voyage à travers l'Allemagne entre 1803 et 1804 qu'elle tire ces réflexions. Elle y rencontre entre autres Goethe, Schiller et Schlegel. Censuré en France où il circule sous le manteau, *De l'Allemagne* paraît en 1813 à Londres, et donne pour longtemps une forme à la perception française du romantisme allemand. La deuxième partie de l'ouvrage, « De la littérature et des arts », est une véritable revue de la production romanesque, poétique et littéraire de ce pays qui n'est pas encore une entité politique⁴⁰.

La scène allemande fait l'objet d'un chapitre où l'auteur s'essaie à commenter le style vocal et gestuel des acteurs allemands, en le comparant à ce qui se pratique alors en France. L'élément récurrent de cette comparaison est, sans nul doute, l'absence d'affectation que Mme de Staël relève dans la manière allemande : « les Allemands imitent le plus qu'ils peuvent la nature, ils n'ont d'affectation que celle de la simplicité. »⁴¹ Ce qu'elle admire, c'est ce que l'on nomme alors le « naturel ». Elle apprécie Weimar, où Goethe règne sur la vie théâtrale :

« Les mêmes acteurs jouent les rôles comiques et tragiques. La flexibilité d'organes, qui transmet également bien des impressions différentes, me semble le cachet du talent naturel⁴² et, dans la fiction comme dans le vrai, c'est peut-être à la même source que l'on puise la mélancolie et la gaieté. »⁴³

Le talent de l'acteur se mesure, non plus à sa correspondance à un type, mais à son habileté à passer de l'un à l'autre. Mme de Staël évoque ici une question qui n'est pas exclusivement allemande à la fin du siècle. Elle admire chez François-Joseph Talma (1763-1826) l'aptitude à endosser tous les rôles, qui a aussi fait le succès du jeu du Britannique David Garrick (1717-1779), porteur de la réforme dramatique rejetant l'élocution faussée que constitue aux yeux des

40. On peut considérer que l'Autriche fait partie de l'Allemagne, au même titre que la Bavière ou la Prusse, jusqu'à la bataille de Sadowa en 1866.

41. *Ibid.*, p. 141.

42. Le terme de naturel renvoie à une réalité complexe. L'Allemagne n'est pas seule concernée, à la fin du XVIII^e siècle, par un renouvellement de la théorie de l'imitation dont l'art dramatique, la musique, la danse, offrent des exemples particuliers. Le « naturel » est lié au discours spontanéiste de Rousseau, pour qui la vérité de la nature est une vérité d'effusion, transparente. La mode du primitivisme, imprégnée de la philosophie de Condillac et de rousseauisme (*l'Essai sur l'origine des langues* a été publié en 1781), la quête de l'imitation d'une nature non pas idéalisée mais perçue immédiatement, sont les symptômes d'un basculement général de l'esthétique, qui trouve une expression dans les courants du préromantisme et du *Sturm und Drang*. Voir Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991.

43. G. de Staël, *De l'Allemagne*, op. cit., p. 142.

contemporains l'ancienne déclamation⁴⁴. Comme dans le champ de la création littéraire, la « pompe » du style tragique français, longtemps imitée, est en passe de devenir un anti-modèle. Mme de Staël en critique les limites avec cette belle formule : « on n'y revient au naturel que par la beauté même de l'art. »⁴⁵ L'opposition entre le « naturel » de la culture allemande et l'« artifice » de la culture française est aussi un topos chez les intellectuels allemands de la première moitié du siècle : on la trouve chez Lessing (1729-1781), qui prend position contre la tragédie classique française en lui opposant la grandeur tragique de Shakespeare.

Dans un paragraphe élogieux consacré à celui qu'on considère alors comme le plus grand acteur allemand vivant, August Wilhelm Iffland (1759-1814)⁴⁶, Mme de Staël décrit un jeu d'intonations imprégné de cette qualité de naturel :

« Sa manière de jouer la tragédie est aussi, selon moi, d'un grand effet. Le calme et la simplicité de sa déclamation, dans le beau rôle de Walstein, ne peuvent s'effacer du souvenir. L'impression qu'il produit est graduelle : on croit d'abord que son apparente froideur ne pourra jamais remuer l'âme ; mais en avançant, l'émotion s'accroît avec une progression toujours plus rapide, et le moindre mot exerce un grand pouvoir, quand il règne dans le ton général une noble tranquillité, qui fait ressortir chaque nuance, et conserve toujours la couleur du caractère au milieu des passions. »⁴⁷

Les « passions », fondements de l'univers dramatique pendant presque deux siècles, sont désormais subsumées dans le « caractère », qui garantit la cohérence intérieure du personnage interprété. Quant au calme du ton, à l'« apparente froideur », loin de discréditer le jeu, ils rehaussent pour Mme de Staël la valeur du comédien. Si elle reproche au contraire aux acteurs de second ordre d'être excessivement « froids et calmes, [...] ils ne sont presque jamais ridicules : cela se passe sur le théâtre allemand comme dans la société ; il y a là des gens qui vous ennuiant, et voilà tout. »⁴⁸

L'appréciation n'est pas sans nuances. Échappant au ridicule, cette hantise des Français, la déclamation naturelle « à l'allemande » présente en effet le risque d'un excès de simplicité ; Mme de Staël regrette que « tantôt les acteurs [...] touchent profondément le cœur, et tantôt ils laissent le spectateur tout à fait froid »⁴⁹.

44. À propos de la perception du jeu de Garrick sur le continent, voir Laurence Marie, « Lectures allemandes et françaises de la théorie du jeu développée par Hamlet », in *Revue germanique internationale*, mai 1993, p. 133-146, URL : <http://rgi.revues.org/191> (visité le 6 jan. 2016), ici p. 133-146.

45. G. de Staël, *De l'Allemagne*, op. cit., p. 141.

46. August Wilhelm Iffland est un comédien et dramaturge allemand. En 1782, il crée à Mannheim le rôle de Franz Moor de la première pièce de Schiller, *Die Räuber (Les Brigands)*, succès pour l'auteur comme pour l'acteur. Sa collaboration avec Schiller se poursuit ; il joue aussi à Weimar à l'appel de Goethe en 1796, avant de devenir directeur du *Nationaltheater* de Berlin. Il est également l'auteur de plus de cinquante pièces relevant du drame domestique, où apparaît sa prédilection pour les personnages modestes.

47. *Ibid.*, p. 142.

48. *Ibid.*, p. 142.

49. *Ibid.*, p. 142.

Si en Allemagne on parle sur la scène de théâtre comme dans la vie, si la tragédie peut être déclamée « sur le ton habituel de la conversation », on pourra trouver de ce côté des éléments d'éclaircissement du style allemand. L'art de la conversation n'échappe pas aux critiques de l'auteur. Elle se plaît à émailler de piques bien françaises sa description de la manière dont on raconte dans les salons germaniques :

« Le talent de conter, l'un des grands charmes de la conversation, est très rare en Allemagne ; les auditeurs y sont trop complaisants, ils ne s'ennuient pas assez vite, et les conteurs, se fiant à la patience des auditeurs, s'établissent trop à leur aise dans les récits. [...] Les Allemands réussissent mieux dans les contes poétiques que dans les contes épigrammatiques : quand il faut parler à l'imagination, les détails peuvent plaire, ils rendent le tableau plus vrai ; mais quand il s'agit de rapporter un bon mot, on ne saurait trop abréger les préambules. »⁵⁰

Laissant de côté le ton, on devine au travers de ce commentaire des éléments qui s'appliquent bien à la ballade allemande : la longueur du récit, l'imagination, les détails s'y retrouvent, et peut-être l'auteur décrit-elle par « contes poétiques » une réalité approchante. Deux éléments décrivant la voix peuvent donc être extraits des réflexions de Mme de Staël : le naturel (absence d'affectation) ou imitation de la nature dans un sens entièrement renouvelé (vraisemblance), qui se traduit en pratique par un ton rapprochant la diction dramatique et la parole de la vie courante.

De l'Allemagne est une description française plus détaillée qu'aucune autre de la même époque. Elle doit à son statut étranger une grande précision, mais souffre aussi de son monopole, qui porte à la mettre en doute tout en rendant difficile la tâche nécessaire d'établir des comparaisons. C'est du côté allemand, dénué de l'*a priori* étranger, qu'il faut chercher d'autres appréciations de l'art de déclamer, et d'abord chez ses plus familiers. Le style de déclamation que découvre Mme de Staël en 1803 à Weimar s'explique comme la conséquence, circonscrite à certaines scènes, de vingt ans d'efforts pour donner une stature au tout jeune théâtre allemand⁵¹.

En 1782, à l'époque du succès des *Brigands*, Schiller n'avait en effet pas la même bienveillance envers le talent déclamatoire de ses contemporains. L'article « *Über das gegenwärtige deutsche Theater* » (« Du théâtre en Allemagne aujourd'hui ») émet une critique irritée dont la lecture permet de mesurer l'évolution qu'a connue le style, au moins à Weimar et à Berlin, en 1803 :

« Les interprètes de grands rôles tragiques – qui sont habituellement les basses, les matadors de la scène – ont coutume de grogner leur rôle d'une voix hargneuse et de couvrir

50. *Ibid.*, p. 26 (« De l'esprit de conversation »).

51. Dans ses *Mémoires*, Iffland souligne l'importance, pour le développement du théâtre allemand, du prince-électeur palatin Charles-Théodore de Bavière (1724-1799), « le premier prince allemand qui renonça au théâtre français, et érigea un théâtre national. Il a, pour la première fois, fait jouer un grand opéra allemand en 1775 ». August Wilhelm Iffland, *Mémoires de Aug. Guil. Iffland*, Louis-Benoît Picard (trad.), Paris, Ponthieu, 1823, p. 86 (*Meine theatralische Laufbahn*, Leipzig, Göschen, 1798).

leur méconnaissance de l'affect, qu'ils torturent par en-dessous comme un malfaiteur sur la roue, sous le tapage assourdissant de la voix et des membres, tandis que les acteurs délicats et attendrissants éreintent leur tendresse et leur mélancolie dans un gémissement monotone qui épuise les oreilles jusqu'au dégoût. La déclamation est toujours le premier écueil sur lequel s'échouent la plupart de nos comédiens et la déclamation fait toujours les deux tiers de toute l'illusion. L'ouïe est la plus praticable et la plus rapide des voies pour gagner nos cœurs. – La musique a séduit le farouche conquérant de Bagdad, là où Mengs et Corrège eussent vainement épuisé tous les talents de peintre. Il nous est d'ailleurs plus facile de clore nos yeux offensés – que de boucher avec du coton nos oreilles malmenées. »⁵²

Le style caricatural des tragédiens ne pourrait être plus féroce ment décrié. Ce qui déplaît ici à Schiller constitue l'envers des qualités admirées par la voyageuse française : l'absence de « flexibilité d'organes », autrement dit l'indigence de la palette vocale, et la restriction du comédien à un type unique de rôle. Vingt ans plus tard, la victoire est encore loin d'être acquise dans tous les théâtres. Goethe manifeste un découragement similaire face au manque de qualité des comédiens de Leipzig dans une lettre à Schiller du 4 mai 1800. Il se plaint qu'il n'y ait dans ce théâtre « pas trace d'art ni de décence. [...] Quand arrivent les passages de première importance, [les acteurs] poussent l'affectation jusqu'à l'exagération la plus intolérable »⁵³.

L'article « Du théâtre en Allemagne aujourd'hui » se signale aussi par la manière dont Schiller relie l'ouïe et les impressions du cœur, qui ne cache pas sa proximité avec les thèses rousseauistes dans l'*Essai sur l'origine des langues*, attribuant des pouvoirs similaires à la voix⁵⁴.

Il n'est pas étonnant que Schiller développe dans la phrase suivante une analogie qui fait intervenir la musique. « L'ouïe est la plus praticable et la plus rapide des voies pour gagner nos cœurs »⁵⁵ : la liaison qui s'instaure ici entre la voix, la musique et le cœur annonce deux siècles de musique.

Quant au naturel qu'appréciera Mme de Staël, Schiller le réclame de manière pressante, n'hésitant pas s'il le faut à opposer le talent des comédiens amateurs au monolithisme des professionnels. Il poursuit avec ce commentaire :

« Reste à savoir si un rôle ne gagne pas à être joué par un simple amateur plutôt que par un acteur de métier. Chez ce dernier, en tout cas, la sensibilité se perd aussi rapidement

52. F. von Schiller, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 53-54.

53. Johann Wolfgang von Goethe et Friedrich von Schiller, *Correspondance 1794-1805*, Lucien Herr (trad.), 2 t., Paris, Gallimard, 1994, p. 343.

54. Voir par exemple : « Supposez une situation de douleur parfaitement connue, en voyant la personne affligée vous serez difficilement ému jusqu'à pleurer ; mais laissez-lui le temps de vous dire tout ce qu'elle sent, et bientôt vous allez fondre en larmes. Ce n'est qu'ainsi que les scènes de tragédie font leur effet. [...] Les passions ont leurs gestes, mais elles ont aussi leurs accens, et ces accens qui nous font tressaillir, ces accens auxquels on ne peut dérober son organe, pénètrent par lui jusqu'au fond du cœur, y portent malgré nous les mouvemens qui les arrachent, et nous font sentir ce que nous entendons. » Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Aubier Montaigne, 1974, p. 91.

55. « *Der Weg des Ohrs ist der gangbarste und nächste zu unsern Herzen* ».

que le sens du diagnostic chez le praticien en exercice. Il ne reste plus qu'un savoir-faire mécanique, une affectation, une coquetterie avec les grimaces de la passion. »⁵⁶

La mise en doute de l'institution en faveur de la pratique amateur dont le dramaturge estime la spontanéité, le souci du naturel, de la sensibilité et de la vérité du ton, sont ces mêmes éléments qui font aussi la fortune du *Lied* de l'époque.

La terminologie de Goethe

Mais déclame-t-on sur scène comme on récite un poème ? Peut-on raisonnablement appliquer ces principes régissant la voix à la récitation de la poésie narrative ?

Les *Règles pour les acteurs* de Goethe offrent un éclairage précieux⁵⁷. Elles sont rédigées en 1803, l'année du voyage de Mme de Staël, à l'intention de deux jeunes acteurs, nouveaux venus au théâtre de Weimar. Plus qu'une théorie, les *Règles* constituent un aperçu de la dramaturgie selon Goethe, et un résumé du travail de formation du style qu'il a accompli comme directeur du théâtre de Weimar, poste qu'il occupe depuis 1791. Des deux destinataires, Karl Franz Grüner (1780-1845) et Pius Alexander Wolff (1782-1828), le second surtout restera aux yeux du poète l'élève le plus fidèle, parfaitement imprégné des principes goethéens du jeu⁵⁸. La parution officielle du texte, posthume, est due au travail d'édition d'Eckermann.

Les *Règles* sont divisées en deux grands chapitres, concernant respectivement la parole et les mouvements du corps. Le premier comprend quatre parties : dialecte, prononciation, récitation et déclamation, diction rythmée. Dans la troisième partie, le poète propose les définitions suivantes des termes « récitation » et « déclamation » :

« RÉCITATION : On entend par récitation une diction telle que sans hausser le ton avec passion, mais sans non plus s'abstenir de le moduler, on se trouve entre la parole calme et froide, et la parole agitée à l'extrême.

Il faut que l'auditeur ressente toujours qu'il s'agit ici d'un objet tiers. »⁵⁹

« DÉCLAMATION : Mais il en va tout autrement de la déclamation ou de la récitation soutenue. Dans ce cas, je dois laisser là mon tempérament inné, renier mon naturel et me transporter totalement dans la situation et l'âme de celui dont je déclame le rôle. Les mots que je prononce doivent être proférés avec énergie et avec l'expression la plus vivante. »⁶⁰

56. F. von Schiller, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 54.

57. J. W. von Goethe, « Règles pour les acteurs », art. cit.

58. Voir la présentation de Claude Roëls, *ibid.*, p. 59-60.

59. « Unter Rezitation wird ein solcher Vortrag verstanden, wie er ohne leidenschaftliche Tonerhebung, doch auch nicht ganz ohne Tonveränderung zwischen der kalten ruhigen und der höchst aufgeregten Sprache in der Mitte liegt.

Der Zuhörer fühle immer, daß hier von einem dritten Objekte die Rede sei. »

60. « Ganz anders aber ist es bei der Deklamation oder gesteigerten Rezitation. Hier muß ich meinen angeborenen Charakter verlassen, mein Naturell verleugnen und mich ganz in die Lage und Stimmung desjenigen versetzen,

Ces deux définitions sont essentielles, tant par leur précision que par l'autorité et l'influence de celui qui les rédige. Elles rejoignent et précisent les deux figures du rhapsode et du mime évoquées plus haut, avec les jeux d'oppositions qui leurs sont associés. La distance temporelle entre le récitant et son récit, et l'incarnation immédiate du comédien, s'expriment dans deux types vocaux qui ne font pas intervenir les mêmes degrés de parole.

Pour mieux faire entendre ce qui les distingue, Goethe use d'une comparaison musicale. La récitation s'apparente au jeu d'un musicien au pianoforte :

« Le morceau que je joue m'oblige bien sûr, de par sa composition, au *forte* ou au *piano*, au *dolce* ou au *furioso*, mais sans que j'utilise les jeux de mutation que possède cet instrument ; c'est seulement l'âme qui passe dans les doigts qui, par leur souplesse, [...] donnent au morceau l'esprit de la composition. »⁶¹

À l'inverse, la déclamation (ou « récitation soutenue ») s'apparente à un jeu faisant usage de la sourdine et de « tous les jeux de mutation que l'instrument possède »⁶². L'analogie vise à révéler le changement d'être que doit assumer le comédien qui déclame, tandis que le comédien qui récite, pour ainsi dire, ne sort pas de lui-même : c'est de l'intérieur de lui-même que l'interprète doit tirer les nuances, sans moyens vocaux ou gestuels supplémentaires. La récitation suppose également l'usage d'une palette de timbres, d'intonations et d'intensités moins ample.

En outre, les définitions de Goethe soulignent bien l'idée d'une gradation de la voix allant de la récitation au chant, en passant par la déclamation. Déclamer est en effet « un art musical prosaïque, puisque de manière générale il a beaucoup d'analogie avec la musique. Seulement [...] il est beaucoup plus limité dans le registre de ses tons. »⁶³ Le poète insiste donc sur la nécessaire solution de continuité entre la déclamation et le chant. Celle-ci peut être difficile à conserver : « celui qui déclame doit toujours être extrêmement attentif. Car s'il change trop vite de hauteur de ton, il parle ou trop bas ou trop haut ou en utilisant trop de demi-tons, de sorte qu'il finit par faire du chant »⁶⁴.

dessen Rolle ich deklamiere. Die Worte, welche ich ausspreche, müssen mit Energie und dem lebendigsten Ausdruck hervorgebracht werden ». J. W. von Goethe, « Règles pour les acteurs », art. cit., p. 67 (DKV, 18, p. 864-865).

61. « [Der Rezitierende] ist mit einem Fortepiano zu vergleichen, auf welchem ich in seinem natürlichen, durch die Bauart erhaltenen Tone spiele. Die Passage, welche ich vortrage, zwingt mich durch ihre Komposition zwar, das *forte* oder *piano*, *dolce* oder *furioso* zu beobachten, dieses geschieht aber, ohne daß ich mich der Mutation bediene, welche das Instrument besitzt, sondern es ist bloß der Übergang der Seele in die Finger, welche durch ihr Nachgeben, [...] den Geist der Komposition in die Passage legen ». *Ibid.*, p. 67.

62. À l'époque de Goethe, la facture des pianos connaît encore de profondes évolutions et diverses expérimentations, incluant l'ajout de jeux spécifiques sur certains instruments. Voir Eva Badura-Skoda, *The Eighteenth-Century Fortepiano Grand and Its Patrons: From Scarlatti to Beethoven*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 2017.

63. « Man könnte die Deklamierkunst eine prosaische Tonkunst nennen, wie sie denn überhaupt mit der Musik sehr viel Analoges hat. Nur muß man unterscheiden, daß [...] die Deklamierkunst aber im Umfang ihrer Töne weit beschränkter [...] ist. » J. W. von Goethe, « Règles pour les acteurs », art. cit., p. 67 (DKV, 18, p. 866).

64. *Ibid.*, p. 68.

Pourquoi cette distinction entre récitation et déclamation dans un manuel destiné aux comédiens, qu'on penserait concernés seulement par la seconde ? Parce que la récitation constitue une part non négligeable de leurs rôles. La poésie lyrique est omniprésente dans la production littéraire de l'époque, jusque dans le roman. À plus forte raison pièces de théâtre et singspiels en musique sont-ils émaillés de poèmes récités ou chantés qui introduisent une pause dans le parcours diégétique, et parmi lesquels fleurissent les ballades⁶⁵. Il est donc nécessaire que la distance instaurée par le récit dans l'action soit perceptible grâce à l'adoption d'un ton adéquat. La vocalité requise par la récitation est précisée par Goethe :

« De là donc la nécessité qu'il y a de donner aux passages à réciter l'accent expressif qui convient et de les dire avec le sentiment et l'émotion que la nature du poème inspire au lecteur ; néanmoins cela doit se faire de manière mesurée et sans cette dépossession passionnée de soi-même qu'exige la déclamation. – Sans doute le récitant suit-il de la voix, les idées du poète et l'impression que fait sur lui le sujet du poème, qu'il soit doux ou terrible, agréable ou désagréable [...]. Mais ce sont simplement là les conséquences et les effets de l'impression produite par le sujet du poème sur le récitant ; donc il n'en modifie pas pour autant son caractère propre, il ne renie pas son naturel, ni son individualité. »⁶⁶

Être monotone est un écueil ; être trop véhément en est un autre. Réciter un poème suppose qu'il n'y ait jamais confusion possible entre le récitant et le ou les personnages, tout en préservant la richesse des impressions produites par la trame du poème. Le récitant pourrait bien dire : « Je est un autre. » C'est sur une ligne de crête que se situe la récitation, étrange frontière entre la distance du récit et la présence de la scène ; fantomatique présence, celle de personnages dont ne transparaît que la parole.

Les *Règles pour les acteurs* proposent donc plus qu'une simple mise au point terminologique. Elles introduisent d'une part les limites respectives de la diction parlée et du chant ; elles manifestent d'autre part la volonté de doter la poésie lyrique du temps, qu'elle soit narrative ou non, d'un type de vocalité propre.

On a beaucoup dit que Goethe n'appréciait guère les mises en musique trop élaborées (entendre : s'éloignant de la forme strophique) de ses lieder ou de ses ballades. Peut-être cela se comprend-il mieux quand on mesure la précision et la richesse qu'il réclame de l'art de réciter. Il reste certain que la récitation et le chant des poèmes en vogue coexistent dans ces premières

65. En voici quelques exemples : *Der König in Thule* (Le Roi de Thulé) dans *Faust* ; *Erlkönig* (Le Roi des aulnes), *Der Wassermann* (Le Génie des eaux), *Die drei Fragen* (Les Trois Questions) dans le singspiel *Die Fischerin* (La Pêcheuse). Ces ballades sont intégrées dans l'univers dramatique.

66. « Es wird daher gefordert, daß man auf die zu rezitierenden Stellen zwar den angemessenen Ausdruck lege und sie mit der Empfindung und dem Gefühl vortrage, welche das Gedicht durch seinen Inhalt dem Leser einflößt, jedoch soll dieses mit Mäßigung und ohne jene leidenschaftliche Selbstentäußerung geschehen, die bei der Deklamation erfordert wird. Der Rezitierende folgt zwar mit der Stimme den Ideen des Dichters und dem Eindruck, der durch den sanften oder schrecklichen, angenehmen oder unangenehmen Gegenstand auf ihn gemacht wird ; [...] aber dieses sind bloß Folgen und Wirkungen des Eindrucks, welchen der Gegenstand auf den Rezitierenden macht ; er ändert dadurch seinen eigentümlichen Charakter nicht, er verleugnet sein Naturell, seine Individualität dadurch nicht ». *Ibid.*, p. 67.

années de l'histoire de la ballade allemande. Le fait est illustré par un épisode de joyeuse rivalité entre Goethe et le compositeur Johann André (1741-1799), qu'il fréquente régulièrement en 1775 :

« Le clavecin de Lili attachait tout à fait à notre compagnie le brave André ; en qualité de professeur, de maître et d'exécutant, il y avait peu d'heures du jour et de la nuit où il ne prît part à la vie de famille, à la série des plaisirs de société.

Il avait mis en musique la *Lenore* de Bürger, alors dans sa fraîche nouveauté, et que les Allemands avaient accueillie avec enthousiasme ; il l'exécutait souvent et volontiers.

Moi aussi, qui récitais beaucoup de vers et d'une manière animée, j'étais toujours prêt à déclamer. On ne s'ennuyait pas encore, en ce temps-là, des redites. Quand on laissait à la compagnie le choix de celui des deux qu'on voulait entendre, le choix était souvent en ma faveur. »⁶⁷

Si la prééminence semble ici appartenir à la récitation, la première véritable ballade allemande⁶⁸, et la plus fameuse du temps, est déjà chantée au clavier. Mais peu nombreux sont encore les compositeurs à s'être essayés à ce type de récit, dont les apparences archaïques font l'attrait tout neuf.

4.2 Du récit au chant

L'insistance théorique, à la fin du XVIII^e siècle, sur l'oralité intrinsèque des ballades est un fait. Mais si on leur prête volontiers une origine chantée, dans un temps où poésie et chant ne faisaient qu'un, leur adjoindre une mélodie, *a fortiori* un accompagnement, n'est pas une évidence. Le chant est-il ou non présent dans leur conception, du milieu des années 1770 au tournant du siècle ? À partir de quand les ballades sont-elles perçues comme des pièces vocales à part entière ? L'observation des premières publications de ballades, et de la place qu'y occupent les partitions, permet de relever deux faits distincts mais qui s'influencent l'un l'autre : la constitution effective d'un répertoire de ballades incluant de la musique ; la création d'un imaginaire vocal et musical autour de la poésie narrative.

4.2.1 CHANSONS NARRATIVES, POÈMES MIS EN MUSIQUE : UNE AMBIGUÏTÉ

L'examen des supports où sont imprimées les premières ballades offre quelques points d'appui dans l'éclaircissement de cette question. Historiquement, la diffusion du genre est en effet liée à l'émergence d'une catégorie de publications nouvelle : les *Musen Almanache* ou *Almanachs des*

67. J. W. von Goethe, *Poésie et Vérité*, op. cit., p. 442. « Auch ich, der viel und lebhaft rezitierend vortrug, war sie zu deklamieren bereit » : la distinction entre récitation et déclamation n'est plus le souci de Goethe dans son autobiographie.

68. *Lenore* a été écrite par G. A. Bürger en 1773.

Muses, à parution annuelle. Réunissant principalement des poèmes, mais aussi des essais, des extraits de théâtre, de la prose, ces revues sont le canal qui permet aux écrivains de la nouvelle génération de se faire connaître. Le premier est lancé en 1770 par le *Göttinger Hainbund*. Heinrich Christian Boie (1744-1806), Leopold Friedrich Günther von Goekgink (1748-1828), Gottfried August Bürger endossent tour à tour le rôle d'éditeurs. La revue est talonnée par le *Leipziger Almanach der deutschen Musen* (1770-1787), puis le *Hamburger Musenalmanach* (1776-1798 puis 1800) dirigé par Johann Heinrich Voss. Entre 1796 et 1800 enfin, Schiller dirige à son tour la parution d'un *Musenalmanach* de première importance, qui publie entre autres Goethe, Ludwig Tieck (1773-1853), Friedrich Hölderlin (1770-1843), August Wilhelm Schlegel (1767-1845). Y paraissent de nombreuses ballades, à commencer par les siennes propres et celles de Goethe. Parmi les numéros dirigés par Schiller, celui de 1798 joue un rôle prééminent dans l'apparition et la reconnaissance du genre de la ballade.

Dès les premières éditions, il est fréquent que des poèmes soient publiés accompagnés d'une musique écrite pour eux. Les partitions accompagnent le plus souvent des poèmes relevant du genre lyrique pur, dont plusieurs s'intitulent d'ailleurs « *Lied* ». Cette étape démontre une fois de plus la vocation orale de la poésie dans les dernières décennies du XVIII^e siècle. Cependant, l'admission des ballades dans le corpus des poèmes à mettre en musique n'est pas immédiate : elles ne sont que peu nombreuses, au sein des *Musenalmanache*, à être accompagnée d'une partition. Leur apparition comme objets littéraires est progressive entre 1774 et 1800 ; plus timide encore est leur présence sous forme de page musicale. Pour les trois exemples qui vont être soulevés à présent, nous avons choisi une présentation thématique, plus fidèle au projet de ce travail qu'un parcours chronologique. Il s'agit en effet de repérer différentes figures de la ballade chantée à l'intérieur de la période. Nous avons souhaité mettre en évidence la gradation des formes sous lesquelles existe la ballade, depuis l'ajout circonstanciel d'une musique à un poème (Bürger), jusqu'à la conception d'une ballade comme objet musical à part entière (Corona Schröter).

Prémices : la Ballade musicale de Bürger (1774)

Est-il vraiment un point de départ ? Dans le *Göttinger Musenalmanach* de 1774 où est publié *Lenore*, un second poème du même Bürger, intitulé *Ballade*, est accompagné d'une page de musique :

*Ich träumte, wie zu Mitternacht
Mein Falscher mir erschien.
Fast schwür' ich, daß ich hell gewacht,
So hell erblickt' ich ihn.*

Je rêvais, lorsqu'à minuit
Mon infidèle m'apparut.
Je le jurerais, j'étais bien éveillée,
Tant je l'aperçus clairement.

*Er zog den Treuring von der Hand
Und, ach! zerbrach ihn mir.
Ein wasserhelles Perlenband
Warf er mir hin dafür.*

*Drauf ging ich wol an's Gartenbeet,
Zu schaun mein Myrtenreis,
Das ich zum Kränzchen pflanzen tät,
Und pflegen tät mit Fleiß. –*

*Da riß entzwei mein Perlenband;
Und, eh' ich's mich versah,
Entrollten all' in Erd und Sand,
Und keine war mehr da! –*

*Ich suchte wol mit Angst und Schweiß,
Fand keine mehr; da schien
Verwandelt mein geliebtes Reis
In dunklen Rosmarin. –*

*Erfüllt ist längst das Nachtgesicht,
Ach! längst erfüllt, genau!
Kein Traumbuch frag' ich weiter nicht,
Und keine weise Frau.*

*Nun brich, o Herz! der Ring ist hin!
Die Perlen sind geweint!
Statt Myrt' erwuchs dir Rosmarin! –
Der Traum hat Tod gemeint! –*

*Brich, armes Herz, zur Totenkeron'
Erwuchs dir Rosmarin!
Verweint sind deine Perlen schon!
Der Ring, der Ring ist hin!*

Il arracha de ma main l'anneau de promise
Et, ah! le brisa.
Il me donna à sa place
Un bracelet de perles claires comme l'eau.

Puis je suis allée au jardin
Pour voir le pied de myrte
Planté pour ma couronne d'épousée,
Et que je soignais avec zèle.

Alors le bracelet de perles se brisa en deux;
Et, avant que je m'en aperçoive,
Toutes roulèrent dans la poussière,
Et il n'en resta plus une seule.

Je cherchai avec angoisse,
N'en retrouvai aucune; alors
Mon cher myrte m'apparut changé
En un sombre romarin.

La vision nocturne est déjà accomplie,
Ah! elle l'est depuis longtemps, vraiment!
Je ne sonde plus les rêves,
Ni n'interroge les femmes sages.

Brise-toi, mon cœur! L'anneau est perdu!
Les perles sont pleurées!
Au lieu du myrte, un romarin a poussé!
Mon rêve signifiait la mort.

Brise-toi, pauvre cœur, en couronne funèbre
A poussé le romarin!
Tes perles sont déjà toutes pleurées!
L'anneau, l'anneau est perdu⁶⁹!

POÈME 4.1. – G. A. Bürger, *Ballade*.

Le titre de *Ballade* constitue le seul indice de l'intention de Bürger quant à des vers qui ne se distinguent pas autrement des genres pratiqués à l'époque. Narrateur anonyme à la première personne, sujet amoureux et élégiaque, exclamations lyriques : l'écriture du poème ne le signale guère comme une ballade, si l'on applique les critères inventés postérieurement, qui sont devenus les nôtres. Seul pourraient l'en rapprocher le caractère narratif de l'épisode et l'événement merveilleux qu'est la métamorphose (*Verwandlung*); mais l'arrière-plan imaginaire reste pourtant très gréco-romain avec l'évocation du myrte, sans même mentionner Ovide⁷⁰.

69. G. A. Bürger, *Ballade, Musenalmanach*, Göttingen, Johann Christian Dieterich, 1774, p. 155-156.

70. Le myrte est la plante associée à Vénus, et par extension au mariage dans la tradition romaine.

Dans le deuxième tome des *Gedichte von Gottfried August Bürger*⁷¹ qui paraît en 1789, quinze ans plus tard, le poème se nomme désormais *Des armen Suschens Traum* (*Le Rêve de la pauvre Suschen*). Entretemps, *Lenore* a connu un succès immense. Peut-être l'invention d'un archétype a-t-elle modifié *a posteriori* la perception que Bürger avait de sa *Ballade*, comme si cette dernière ne correspondait plus assez aux traits qu'on associe désormais à l'idée d'un tel poème. Le fait témoigne de la ductilité du genre en train de s'inventer.

La musique en est due à Friedrich Wilhelm Weiß (1744-1826), compositeur souvent sollicité pour le *Göttinger Musenalmanach* (ex. 4.1).

71. Gottfried August Bürger, *Gedichte von Gottfried August Bürger, mit Kupfern, zweiter Teil*, J. C. Dieterich, Göttingen, 1789, p. 24-26.

Ballade. N^o 155.

Amung/Thaly *D. Weiß*

Ich trübe mich zu klagen,,

muß mich selb/for mich rufen. Fort

schreie ich, daß ich full geworden, so

full erblickt ich ihn.

Ex. 4.1. – G. A. Bürger / F. W. Weiß, *Ballade*, *Göttinger Musenalmanach für das Jahr 1774*, Göttingen, J. C. Dieterich, 1774, annexe à la p. 155.

Cette page n'offre aucune spécificité notable. À la suite des vers, elle ne s'éloigne pas de la simplicité du *Lied* tel qu'on le pratique au XVIII^e siècle, dans sa forme strophique nue. La phrase mélodique, en deux membres de quatre mesures, est ponctuée par une cadence en *la* mineur, et se conclut en *ré* mineur. Le ton général est sombre, et la cadence centrale amène avec une certaine brusquerie la dominante ; l'effet de cette courte page de musique reste anodin. La poursuite d'une *Stimmung* particulière n'y est pas encore à l'ordre du jour. Il semble donc problématique de considérer ce poème et l'anecdotique partition qui l'accompagne, comme la première étape dans l'histoire de la publication des ballades musicales en Allemagne. Néanmoins, le nom attribué au poème par son auteur doit être considéré en tant que tel. Nous n'avons ni la légitimité ni la prétention d'établir nos propres critères de définition de la ballade, et d'ajouter une strate à un débat jamais tranché depuis les premières recherches sur le genre. Il s'agit seulement ici de relever le titre donné par l'auteur à son poème, et de l'admettre comme un indice du regard que lui-même et ses contemporains portent sur une telle production. Wolfgang Kayser souligne à bon droit que Bürger exprime la perception de son époque en nommant « ballade » *Des armen Suschen Traum*. Cette dénomination n'empêche d'ailleurs pas le poète de reconnaître plus tard à ses vers un statut à part :

« Peut-être les *Romanzen*⁷² véritablement lyriques sont-elles rares. Parmi toutes les miennes, je pourrais en reconnaître seulement quelques-unes pour lyriques, par exemple *La Chanson du brave homme* [*Das Lied vom braven Manne*] ou *Le Rêve de la pauvre Suschen*. La plupart sont davantage épiques. »⁷³

Telles sont donc les observations auxquelles on se limitera : le terme de « *Ballade* », en 1774, est déjà porteur d'un poids poétique suffisant pour nommer un poème spécifique⁷⁴ ; il est pour la première fois accompagné d'une partition. Les deux poèmes que Bürger cite comme des *Romanzen* lyriques, rareté, sont justement les deux premiers à être mis en musique dans le *Göttinger Musenalmanach* (en 1774 et 1778), signe peut-être que le genre peine à trouver sa musique.

Le Musenalmanach de Friedrich von Schiller et le chant (1796-1800)

La place faite à la musique dans les cinq années de parution du *Musenalmanach*⁷⁵ dirigé par Schiller est variable. Les trois premiers recueils proposent chacun sept ou huit mises en musique, d'abord insérées parmi les poèmes, puis faisant l'objet d'un fascicule séparé en 1797

72. Pour mémoire, « *Ballade* » et « *Romanze* » sont encore interchangeables dans le langage de Bürger.

73. « *Rechter echter lyrischen Romanzen gibt es vielleicht nur wenige. Von allen meinen Romanzen möchte ich vielleicht nur einige wenige für echt lyrisch erkennen, z. B. das Lied vom braven Manne oder des armen Suschen Traum. Die meisten sind mehr episch.* » G. A. Bürger, *Lehrbuch der Ästhetik*, op. cit., p. 261.

74. La question des termes fera l'objet du chapitre suivant.

75. Friedrich von Schiller (éd.), *Musenalmanach*, 5 t., Tübingen, J. G. Cotta, 1796-1800.

et 1798. Les deux dernières années, aucune partition n'est plus jointe à la revue. Le tableau en page suivante résume la place respective qu'y tiennent les compositions musicales d'une part, les ballades, dont une seule est dotée de musique, d'autre part (tableau 4.2).

L'intensification de la parution de ballades dans les toutes dernières années du siècle est patente. Or l'almanach de Schiller n'occupe pas dans le paysage littéraire et social une place anecdotique. Par son éditeur, par les poètes et les musiciens qu'il sollicite, il croise les préoccupations littéraires et musicales – liées au *Lied* – les plus ardentes de l'époque. On sait la place que Goethe y tient depuis Weimar, place due aux appels de son ami :

« S'il n'avait pas manqué de copie pour *les Heures* et l'*Almanach des Muses*, je n'aurais pas écrit *les Entretiens des émigrés*, ni traduit le *Cellini*, je n'aurais pas composé l'ensemble des *Ballades* et des *Lieder*, tels que les donnent les *Almanachs des Muses*, les *Élégies* n'auraient pas été imprimées, du moins pas à cette époque, les *Xénies* n'auraient pas bourdonné [...]. »⁷⁶

Parmi les musiciens dont Schiller demande la collaboration, on compte Johann Friedrich Reichardt et Carl Friedrich Zelter, proche de Goethe, qui seront plus tard désignés comme ceux de la Seconde École de Berlin. Quant à Johann Rudolf Zumsteeg, chef de file de l'école souabe, il jouera le rôle de modèle pour les premiers essais de Schubert dans la ballade. C'est d'abord avec ces quelques musiciens, proches des poètes, que se déroule la genèse de la ballade musicale, comme celle du lied romantique.

Les ballades publiées en 1796 et 1797 sont associées au nom de Herder ; il s'agit de pièces parfois importées de l'étranger (« *spanische Romanze* »). C'est seulement avec les poèmes nés « l'année des ballades »⁷⁷ qu'il devient possible de parler d'un genre allemand à grande échelle.

Le contexte de leur publication rend ce nouveau type de poèmes accessibles à un réseau de musiciens. L'écriture et la composition, dans le cadre de la revue de Schiller, sont deux activités liées. Sa correspondance avec Goethe en 1797 garde trace de ce travail commun entre l'éditeur-poète et les musiciens pour préparer l'édition à paraître l'année suivante. La collaboration avec les compositeurs se fait parfois dans l'urgence :

« Je vais maintenant tâcher, avant toutes autres choses, de mettre définitivement au point les chansons destinées à l'*Almanach*, parce que les compositeurs [Zelter et Zumsteeg] me pressent impatiemment d'en finir, après quoi je tenterai ma chance sur *Les Grues*, pour revenir en septembre à la tragédie. »⁷⁸

La destination musicale des poèmes est donc déjà connue lors de l'écriture des vers. Une fois la musique à son tour achevée, les musiciens renvoient leur production à l'éditeur. Néanmoins,

76. J. W. von Goethe, lettre à C. L. F. Schultz du 10 janvier 1829, citée dans Johann Wolfgang von Goethe et Friedrich von Schiller, *Correspondance 1794-1805*, t. 1, Lucien Herr (trad.), Paris, Gallimard, 1994, p. XIII.

77. 1797, « *Balladenjahr* », selon la formule employée par Schiller dans sa lettre à Goethe du 22 septembre 1797. *Ibid.*, p. 456.

78. F. von Schiller, lettre à Goethe du 21 juillet 1797, *ibid.*, p. 412.

Année	Poèmes mis en musique	Poète	Compositeur	Ballades	Poète / Compositeur
1796	1. <i>Die Macht des Gesanges</i> 2. <i>Nähe des Geliebten</i> 3. <i>Minnelied</i> 4. <i>Frühling</i> 5. <i>Meeres Stille</i> 6. <i>Kopftisches Lied</i> 7. <i>Würde der Frauen</i>	Schiller Goethe F. Haug S. Mereau Goethe Goethe Schiller	anonyme Reichardt anonyme Reichardt 2 comp. anonymes anonyme Reichardt	<i>Lied eines Gefangenen. Eine Spanische Romanze</i>	Herder
1797	1. <i>Macht der Liebe. Nach dem Spanischen</i> 2. <i>Der Wechsel der Dinge. Ein Echo. Nach dem Spanischen</i> 3. <i>Musen und Grazien in der Mark</i> 4. <i>Zauberei der Töne. Die Mutter</i> 5. <i>Zauberei der Töne. Die Tochter</i> 6. <i>Lied</i> 7. <i>Der Besuch</i> 8. <i>Mignon als Engel verkleidet</i>	Herder Herder Goethe Herder Herder A. von Steigentesch Schiller A.-A. von Imhoff	Zelter Zelter Zelter Zelter Zelter Zelter Zelter	<i>Das erträumte Paradies. Romanze</i>	Herder
1798	1. <i>Mein Traum</i> 2. <i>Sängers Einsamkeit</i> 3. <i>Feenreigen</i> 4. <i>Elegie. An Emma</i> 5. <i>Reiterlied. Aus dem Wallenstein</i> 6. <i>An Mignon</i> 7. <i>Erinnerung</i> 8. <i>Die Freuden der Gegenwart</i>	S. Schmidt Matthisson Schiller Schiller Goethe Goethe A.-A. von Imhoff	Zumsteeg Zumsteeg Zelter Zelter C. J. Zahn Zelter Zumsteeg Zumsteeg	1. <i>Der Ring des Polykrates. Ballade</i> 2. <i>Der Zauberteufel</i> 3. <i>Der Handschuh. Erzählung</i> 4. <i>Der Schatzgräber</i> 5. <i>Die Braut von Corinth. Romanze</i> 6. <i>Ritter Toggenburg. Ballade</i> 7. <i>Der Taucher</i> 8. <i>Der Gott und die Bajadere</i>	Schiller Goethe Schiller Goethe Goethe Schiller Schiller Goethe / Zelter

Tableau 4.2 – à suivre

Année	Poèmes mis en musique	Poète	Compositeur	Ballades	Poète / Compositeur
1799	Aucun			9. <i>Nadwessische Totenklage</i> 10. <i>Die Jungfrau des Schlosses. Romanze</i> 11. <i>Die Kraniche des Ibcus. Ballade</i> 12. <i>Arion. Romanze</i> 13. <i>Die Gang nach dem Eisenhammer. Ballade</i> 1. <i>Das Blümlein wunderschön. Lied des gefangenen Grafen</i> 2. <i>Der Edelknabe und die Müllerinn. Altenglisch</i> 3. <i>Der Junggesell und der Mühlbach. Altdeutsch</i> 4. <i>Der Müllerinn Vernath</i> 5. <i>[Der Müllerin] Reue. Altspanisch</i> 6. <i>Der Kampf mit dem Drachen. Romanze</i> 7. <i>Die Geister des Sees</i> 8. <i>Die Bürgschaft</i> <i>Die Erwartung</i>	Schiller A.-A. von Imhoff Schiller A. W. Schlegel Schiller Goethe Goethe Goethe Goethe Goethe Schiller A.-A. von Imhoff Schiller Schiller
1800	Aucun				

Tableau 4.2. – Relevé des poèmes mis en musique et des ballades dans le *Musenalmanach* de Schiller (1796-1800).

l'essentiel des mises en musique concerne des poèmes de dimensions réduites. Huit d'entre eux sont directement qualifiés de *Lieder* ou évoquent la musique (*Reiterlied, Zauberei der Töne, Sängers Einsamkeit...*) Une lettre du 7 août nous renseigne sur l'avis de Schiller à propos de la seule ballade mise en musique pour le *Musenalmanach, Der Gott und die Bajadere* de Goethe :

« Zelter m'a envoyé ces jours-ci les mélodies pour votre *Bayadère* et pour vos vers *À Mignon*. J'aime surtout la seconde. La mélodie destinée à la ballade ne s'adapte pas avec un égal bonheur à toutes les strophes, mais pour certaines d'entre elles, notamment pour la troisième avant-dernière, le chœur : "Nous portons la jeunesse, etc." est d'un excellent effet. Je joins les mélodies à ma lettre, pour le cas où vous trouveriez à Francfort quelques jolies voix pour vous les faire entendre. »⁷⁹

En déplorant le manque d'ajustement de la musique aux neuf strophes du poème, le poète soulève dans ces quelques lignes un problème musical destiné à devenir un levier de l'évolution de la technique compositionnelle : celui de l'écriture strophique. Pour l'heure, il faut retenir de ce propos le malaise créé par le décalage entre la forme écrite du poème, narrative, et sa forme chantée, répétitive. Loin d'être naturellement musicale, la ballade, sous sa forme savante, souffre de l'inadéquation des deux médiums.

Un exemple de publication musicale : Corona Schröter (1782 / 1786)

Il existe pourtant à la fin du siècle un domaine où les ballades sont à part entière conçues comme des chansons, destinées à l'expression musicale : le *singspiel*. Dans une réflexion sur Weber, Carl Dahlhaus montre le fonctionnement qui légitime les interpolations lyriques dans le théâtre musical du début du XIX^e siècle :

« Les formes *lied*, les romances, ballades et couplets, que l'on peut considérer comme des interpolations chantées dans une pièce de théâtre, ne posent ainsi aucun problème quant à leur motivation dramatique. Soit elles rejoignent la fonction des chœurs pittoresques, dont elles forment le contrepoint solistique (Romance n° 9 dans *La Dame blanche*), soit elles s'insèrent dans l'action (Ballade n° 5) en relatant une partie de l'histoire précédente. »⁸⁰

Le chant n'est pas nécessairement en lien direct avec l'action dramatique. Un *singspiel* de 1782 présente le cas, offrant déjà les prémices d'une ballade d'exposition (genre dont Dahlhaus signale la fréquence), dont le sujet reste cependant isolé du drame : *Die Fischerin (La Pêcheuse)*

79. F. von Schiller, lettre à Goethe du 7 août 1797. J. W. von Goethe et F. von Schiller, *op. cit.*, p. 418-419.

80. « *Die Liedformen, die Romanzen, Balladen und Couplets, die auch als gesungene Einlagen in einem Schauspiel vorstellbar sind, deren dramaturgische Motivierung also problemlos erscheint, ähneln entweder funktional den pittoresken Chören, deren solistisches Gegenstück sie bilden (Romanze Nr. 9 in La Dame blanche), oder sie greifen (Ballade Nr. 5) dadurch in die Handlung ein, dass sie als Erzähllieder ein Stück Vorgeschichte schildern.* » Carl Dahlhaus, *Gesammelte Schriften*, t. 5 : *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber-Verlag, 2002, « Opéra comique und deutsche Oper », p. 73.



Image 4.1. – G. M. Kraus, *Szene aus Die Fischerin* (*Scène tirée de La Pêcheuse*), aquarelle, 1782⁸³.

de Goethe. C'est alors la dernière année du théâtre amateur à Weimar. Depuis sept ans, le poète est au centre d'un cercle d'acteurs et de chanteurs, amateurs pour beaucoup, qui donnent à l'occasion des fêtes des divertissements théâtraux et musicaux sous l'égide de la duchesse Anna-Amalia. Durant ces années, Goethe a écrit plusieurs singspiels : *Erwin und Elmire* (première version en 1775, remaniée par la suite) inclut la ballade *Das Veilchen* (*La Violette*). Différentes mains lui ajouteront des musiques, parmi lesquelles celle de la duchesse Anna-Amalia elle-même, et de Reichardt. Signalons également *Lila* (1777), et *Jery und Bätely* (1780)⁸¹, tous deux avec une musique originelle de Karl Siegmund von Seckendorff (1744-1785). Les répétitions sont elles-mêmes l'occasion de rencontres mondaines⁸².

Pour *Die Fischerin*, la mise en musique des passages lyriques a été confiée à la chanteuse Corona Schröter (1751-1802), interprète principale en 1778 déjà du monodrame *Proserpina*, écrit pour elle par le poète. Tiefurt, petite ville sur les bords de l'Ilm, offre un cadre pittoresque à la représentation du singspiel donné en extérieur et de nuit, le 22 juillet (image 4.1).

81. Le livret de Goethe sera aussi à la base de l'opéra-comique d'Adolphe Adam, *Le Chalet* (1834), et de l'opéra bouffe de Donizetti *Betty* (1836).

82. Voir W. H. Bruford, *Culture and Society in Classical Weimar*, Cambridge, Cambridge University Press, 1962, p. 124 *sqq.*

83. Klassik Stiftung Weimar, Goethe-Nationalmuseum ; reproduit dans Gudrun Busch, *Die Fischerin*, in Busch-Salmen Gabriele et Benedikt Jessing (éd.), *Goethe Handbuch. Supplemente*, t. 1, Stuttgart, J. B. Metzler, 2008, p. 296.

La « règle » soulignée par Carl Dahlhaus s'y montre déjà vraie, bien avant l'opéra romantique : la pièce s'ouvre sur une chanson. Toutefois, celle-ci est extérieure à l'action à venir : il s'agit de *Erlkönig* (*le Roi des aulnes*), composé pour l'occasion. La ballade est chantée par une jeune fille, Dortchen, personnage principal de la pièce. Plusieurs autres ballades sont aussi insérées dans le singspiel. À côté des pièces originales de Goethe, on y entend des vers tirés de la récente publication des *Volkslieder* de Herder, parmi lesquels *Der Wassermann* (*Le Génie des eaux*) et *Die drei Fragen* (*Les Trois Questions*) tiré d'une chanson anglaise. Corona Schröter habille la ballade de Goethe du ton de *la* majeur et d'une mesure dansante à $\frac{6}{8}$ où revient le motif rythmique de la sicilienne, d'une gaieté certaine, et qui évoque aussi le galop du cheval (ex. 4.2).

24

XVII. Der Erlkönig.

Etwas langsam und abentheuerlich.

sfr. pia. sfr. pia. fr. pia. fr. pia. sfr. pia. sfr. pia.

Wer reit' so spät durch Nacht und Wind? Es ist der Vater mit seinem Kind; er hat den Knaben wohl
in den Arm, er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn was birgst du so bang dein Gesicht? —
Siehst Vater du den Erlkönig nicht?
Den Erlkönig mit Kron und Schweif? —
Mein Sohn es ist ein Nebelstreif. —

Du lieber Kind, komm' geh' mit mir,
Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir,
Manch' bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand. —

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht
Was Erlkönig mir leise verspricht? —
Sey ruhig, bleibe ruhig Kind,
In dünnen Blättern säuselt der Wind. —

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind;
Erreicht den Hof mit Müß und Noth;
In seinen Armen das Kind war tod.

Willst keiner Knabe du mit mir gehn?
Meine Töchter sollen dich warten schön,
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,
Und wiegen und tanzen und singen dich ein. —

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort?
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau,
Es scheinen die alten Weiden so grau.

Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt,
Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt! —
Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids gethan.

Goethe.

Ex. 4.2. — J. W. von Goethe / C. Schröter, *Der Erlkönig* (1782), *Fünf und Zwanzig Lieder*, Weimar, [s. n.], 1786, p. 24.

Si l'on excepte la rythmique de chevauchée⁸⁴, il faut oublier tout ce que l'on peut avoir entendu de ce poème pour revenir à la chanson de 1782 telle qu'elle se découvre aux auditeurs de Tiefurt. Mélodie comme harmonie, d'une extrême simplicité, possèdent en tous points les

84. Le motif de chevauchée (*Reitmotiv*) deviendra un *topos* de la ballade musicale. Voir Christian Goubault, *Vocabulaire de la musique romantique*, Paris, Minerve, 1997, p. 14.

attributs d'une manière populaire, et se gardent de toute dramatisation. Il y a un abîme de cette mélodie joyeuse à Schubert.

« *Es war ein Ritter, er reist durchs Land...* » « Un chevalier voyageait à travers le pays », ainsi commence *Die drei Fragen*, autre ballade du singspiel : aucune œuvre dramatique de Goethe ne s'approche autant que *Die Fischerin* du *volkstümlich*⁸⁵, que l'on peut traduire imparfaitement par « populaire ». Le caractère sans artifices de la musique se comprend dès lors très bien. Le *Erkönig* de Corona Schröter, strophique⁸⁶, a pour fonction dramatique d'introduire au public et de caractériser le personnage de Dortchen. En sens inverse, c'est à travers sa voix que le poème accède à la scène : la ballade costume le personnage, le personnage sert la ballade. En 1782, le cadre de la représentation théâtrale est essentiel à l'existence du *Roi des aulnes* comme pièce musicale, et non comme simple poème. La possibilité d'une narration chantée suppose toujours la préexistence du drame : il n'existe pas de lieu où la ballade pourrait être chantée pour elle-même « derrière un rideau, [...] de telle sorte que l'on ferait abstraction de toute personnalité »⁸⁷. L'ancrage du *Roi des aulnes* dans un second niveau diégétique, qui échappe pour une part à l'économie du singspiel, lui ouvre une place singulière, mais non pas autonome. La musique qui habille le poème est donc à la fois propre à ce dernier et avant tout au service de la dramaturgie générale du singspiel. On ne quitte pas l'univers de la représentation. Pour s'y distinguer en tant que moment de récitation, la ballade endosse une musique sans ambition dramatique.

On remarquera enfin que la représentation de *Tiefurt* recherche la simplicité et la vraisemblance, le « naturel », à un degré particulier : le fait que le singspiel soit donné dans un paysage extérieur, les bords de l'Ilm de nuit, semble pointer vers un « théâtre de la nature ». De manière frappante, la scène où la jeune fille Dortchen est crue noyée donne prétexte à un jeu plus vrai que nature : sur les bords de la rivière, tandis que son père et son amoureux entraînent les villageois à sa recherche, apparaissent au loin des lumières en mouvement visibles des spectateurs⁸⁸. L'insertion du théâtre dans la nature participe du même mouvement que la chanson populaire mise dans la bouche d'un personnage appartenant au monde paysan.

Quatre ans plus tard, Corona Schröter regroupe diverses de ses compositions dans le recueil des *Fünf und Zwanzig Lieder*⁸⁹. Sur les vingt-cinq pièces, onze en tout sont empruntées aux

85. Voir DKV, 5, p. 1123.

86. Parmi les versions retenues dans l'édition des *Gedichte von Goethe in Compositionen seiner Zeitgenossen*, il est le seul à posséder cette forme. Les mises en musique successives de Reichardt (1793), Zelter (entre 1797 et 1807), Bernhard Klein (ca 1815) révèlent une progression vers le style *durchkomponiert*, jusqu'à celles de Schubert (1815) et de Loewe (1817). Voir Max Friedländer (éd.), *Gedichte von Goethe in Compositionen seiner Zeitgenossen*, t. 1, Weimar, Verlag der Goethe-Gesellschaft, 1896-1916, p. 64-86.

87. « *Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen, er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahierte und nur die Stimme der Musen im allgemeinen zu hören glaubte.* » Schiller, DKV, 8, p. 1087. Voir F. von Schiller, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 330.

88. W. H. Bruford, *Culture and Society in Classical Weimar*, op. cit., p. 133 (Goethe, DKV, 5, p. 1124.)

89. Corona Schröter, *Fünf und Zwanzig Lieder*, in *Musik gesetzt von Corona Schröter*, Weimar, [s. n.], 1786.

Volkslieder de Herder. Les trois ballades de *Die Fischerin* sont incluses dans le recueil. Dans une certaine mesure, la publication des ballades leur confère un statut en tant que telles, en les extrayant du milieu originel de leur composition et de leur interprétation. Le support devient en effet utilisable dans le cadre du salon, au même titre que les publications de ballades sans musique. Chanter des ballades en tant que telles, et non en tant qu'extraits de tel ou tel ouvrage, suppose une forme d'autonomie croissante des poèmes musicaux. Le recueil joue ici un rôle similaire à celui que jouent les *Musen Almanache* pour la publication de poèmes isolés. Toutefois, le titre du recueil englobe à l'intérieur du « *Lied* » les diverses catégories de compositions. Tandis que dans l'univers de la langue parlée, la ballade se distingue – et c'est ce qui fait l'engouement autour du genre –, son existence musicale n'est pas encore un fait hors de l'univers familier des *Lieder*.

4.2.2 POURQUOI CHANTER ? RÉSEAUX DE SYMBOLIQUE DU CHANT NARRATIF

Les raisons qui font du répertoire des ballades une mine pour les compositeurs sont diverses. Le caractère fondateur des chants d'Ossian, figure emblématique du barde à la fin du XVIII^e siècle, s'impose comme un fait avéré : la fusion du poète et du chanteur lui est redevable. On parcourra ici deux des thèmes principaux qui relient le poème narratif à la musique : l'importance du chant dans l'univers romanesque et l'apparition du chanteur (rhapsode) à l'intérieur de son poème ; l'actualisation d'un temps révolu grâce au chant.

Les chansons silencieuses du roman

L'association d'un imaginaire musical aux ballades a précédé les mises en musique. On le trouve en permanence dans les romans composés dans les dernières années du siècle. Deux exemples particuliers le mettront en lumière : le cas des deux ballades des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*) de Goethe, et celui de *Lore Lay* dans le roman *Godwi* de Clemens Brentano (1778-1842).

Le roman de Goethe est publié entre 1795 et 1796. Il est inévitable de s'y référer pour comprendre comment ce type de poème se développe de la littérature vers la musique. Ce n'est pas un mystère, en effet, que de nombreux poèmes dans ces pages ont attiré l'attention des musiciens – parmi eux, Schubert s'est essayé à une mise en musique des « Chants du harpiste » dans les années 1815-1816, Schumann en 1849⁹⁰. Goethe, dans l'édition complète de ses œuvres, classe deux d'entre les poèmes de *Wilhelm Meister* parmi les ballades : la chanson *Kennst du das*

90. F. Schubert, *Gesänge des Harfners aus Wilhelm Meister* D. 325, D. 478-480; R. Schumann, *Lieder und Gesänge aus Wilhelm Meister* op. 98a.

Land (*Connais-tu le pays...*) et *Der Sänger* (*Le Chanteur*)⁹¹. Comme on l'a ivoque au chapitre precedent à propos de *Das Veilchen*, il est malaise de savoir pourquoi le poète inclut dans les ballades la première, une reveurie autour de l'Italie d'où est originaire le personnage de Mignon qui la chante⁹². Il faut en tout cas admettre comme un fait la transgression ou l'ouverture des frontières dans les choix génériques de Goethe.

Le poème *der Sänger*, à l'inverse, plonge sans ivoquivoque le lecteur dans un imaginaire de ballade. Le personnage du chanteur ambulante, invite au château, charme son auditoire par son art avant de refuser le présent précieux que veut lui offrir le roi en remerciement :

„Was hör' ich drausen vor dem Tor,
Was auf der Brücke schallen?
Lass den Gesang vor unserm Ohr
Im Saale widerhallen!“
Der König sprach's, der Page lief;
Der Knabe kam, der König rief:
„Lass mir herein den Alten!“

„Gegrustet seid mir, edle Herrn,
Gegrustet ihr, schöne Damen!
Welch reicher Himmel! Stern bei Stern!
Wer kennet ihre Namen?
Im Saal voll Pracht und Herrlichkeit
Schliest, Augen, euch! Hier ist nicht Zeit,
Sich staunend zu ergötzen.“

Der Sänger drückt' die Augen ein
Und schlug in vollen Tönen;
Die Ritter schauten mutig drein
Und in den Schoss die Schönen.
Der König, dem das Lied gefiel,
Lief, ihm zu ehren für sein Spiel,
Eine goldne Kette holen.

„Die goldne Kette gib mir nicht,
Die Kette gib den Rittern,
Vor deren kühnen Angesicht
Der Feinde Lanzen splitttern.
Gib sie dem Kanzler, den du hast,
Und lass ihn noch die goldne Last
Zu andern Lasten tragen.

« Qu'entends-je au dehors devant la porte?
Qu'entends-je résonner sur le pont?
Je veux que le chant retentisse
 mon oreille dans cette salle! »
Ainsi parla le roi, le page courut;
Le page revint, le roi s'écria :
« Faites entrer le vieillard! »

« Je vous salue, nobles seigneurs,
Et vous aussi, belles dames!
Quel ciel somptueux! toiles sur étoiles!
Qui pourrait dire leurs noms?
Dans cette salle pleine de splendeur et de magnificence,
Fermez-vous, mes yeux! Ce n'est pas le moment
D'admirer et de se divertir! »

Le chanteur ferme les yeux
Et fait vibrer les cordes à pleins accords.
Les chevaliers regardent fièrement devant eux,
Et les belles baissent modestement les yeux.
Le roi, à qui le chant plut,
Ordonna, pour honorer le vieillard et son jeu,
De lui remettre une châine d'or.

« Ne me donne pas de châine d'or.
Donne la châine aux chevaliers,
Dont le hardi visage
Fait voler en éclats les lances des ennemis.
Donne-la à ton chancelier,
Et ajoute ce fardeau d'or
Aux autres fardeaux qu'il porte déjà.

91. Johann Wolfgang von Goethe, *Goethe's Werke*, 1, Stuttgart, J. G. Cotta, 1815, « Balladen ». Ces deux ballades sont déjà présentes dans la première esquisse inachevée du roman, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (1777-1785).

92. Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, t. 2, Frankfurt et Leipzig, [s. n.], 1795, p. 7-8 (livre 3, chap. 1).

„Ich singe, wie der Vogel singt,
 Der in den Zweigen wohnet;
 Das Lied, das aus der Kehle dringt,
 Ist Lohn, der reichlich lohnet.
 Doch darf ich bitten, bitt' ich eins:
 Lass mir der besten Becher Weins
 In purem Golde reichen.“

Er setzt' ihn an, er trank ihn aus:
 „O Trank voll süßer Labe!
 O wohl dem hochbeglückten Haus,
 Wo das ist kleine Gabe!
 Ergeht's euch wohl, so denkt an mich,
 Und danket Gott so warm, als ich
 Für diesen Trunk euch danke.“

Je chante comme chante l'oiseau
 Qui séjourne dans les branches;
 Le chant qui jaillit du gosier
 Est un salaire qui récompense abondamment.
 Si pourtant je puis faire une prière, je demanderai une
 chose :
 Fais-moi verser de ton meilleur vin
 Dans une coupe d'or pur. »

Il porte la coupe à ses lèvres, il la vide :
 « Oh ! boisson pleine d'un doux réconfort !
 Heureuse, trois fois heureuse la maison
 Où cela n'est qu'un don modeste !
 Si la fortune vous sourit, pensez à moi,
 Et remerciez Dieu avec autant de ferveur
 Que je vous remercie pour cette coupe de vin. »⁹³

POÈME 4.2. – J. W. von Goethe, *Der Sänger*.

La figure du chanteur est interne au récit : elle ne sous-entend pas que le poème soit lui-même un chant. En revanche, c'est bien le ménestrel archaïque, le chanteur de ballades, qui précise devant la cour des chevaliers sa façon de concevoir sa musique. La cinquième strophe développe le thème de l'origine spontanée, naturelle, du chant. « Je chante comme l'oiseau chante » : loin de toute préciosité, *Der Sänger* est presque une poétique du retour aux sources populaires. La confusion entre le chanteur, son art et le texte lui-même est non seulement possible, mais voulue. Le thème général de la ballade, enfin, est un évident appel à la musique : les plus illustres parmi ceux qui s'y consacreront sont Reichardt, Zelter, Schubert, Loewe, avant Schumann et Hugo Wolf.

C'est donc de l'intérieur même du poème du *Chanteur*, de sa thématique, que naît la nécessité d'un lien avec la musique. Mais au premier niveau de la diégèse, les personnages de roman chantent eux aussi. L'interpolation de chansons dans le corps du texte est récurrente dans *Godwi* (1800-1801) de Clemens Brentano. *Godwi* n'est pas éloigné du roman goethéen : c'est « un roman sur l'artiste dans la tradition inaugurée par *Wilhelm Meister*. »⁹⁴ Comme dans le singspiel, la ballade n'y est justifiée que par un contexte d'énonciation préétabli, rendant vraisemblable son apparition. Ainsi, un cavalier entonne un air, présenté comme un chant populaire, qui commence ainsi : « Un chevalier le long du Rhin / Dans la nuit noire s'avavançait. . . »⁹⁵ Il s'agit d'une imitation du style de la ballade traditionnelle.

93. *Ballades de Goethe et de Schiller, op. cit.*, L. Mis (trad.), p. 57-59.

94. Voir le commentaire de Jean-Claude Schneider dans *Romantiques allemands*, t. 2 : *Godwi*, Jean-Claude Schneider (trad.), Paris, La Pléiade, 1973, p. 1592.

95. *Ibid.*, p. 125.

Quelques pages plus loin, avec *Lore Lay*, Brentano invente un personnage mythique dont l'impact littéraire sera comparable à celui du roi des aulnes. La *Loreley*, avant lui, est simplement le nom d'un rocher sur le Rhin, et son poème n'est aucunement la transposition littéraire d'une légende préexistante. Il est question de musique à l'intérieur et autour du poème de *Lore Lay*. À l'intérieur : « Qui a chanté cette chanson ? / Un batelier sur le Rhin... » Autour : comme le lied de Mignon chez Goethe, il est mis dans la bouche d'un personnage. C'est la jeune fille Violette qui, lors d'une promenade en barque, est amenée à chanter cette ballade :

« La comtesse s'empara des rames en disant : “[...] Violette, chante-nous une chansonnette.” Et Violette chanta : “À Bacharach il y a avait une sorcière blonde / Qui laissait mourir d'amour tous les hommes à la ronde...” »⁹⁶

Le récit poétique, enchâssé dans la narration principale, n'est pas autrement commenté. Mais il est doublement relié au récit, puisque c'est sur l'eau qu'est chanté un poème (premier niveau diégétique) dont le personnage principal finit par se jeter dans le Rhin (second niveau diégétique), et dont l'origine ou la transmission est de plus attribuée, par fiction, à un batelier du même fleuve (niveau intermédiaire, reliant les deux). Ces différentes attaches font de la *Lore Lay* une ballade chantée plus authentique que nature... et dont nous ignorons la musique. De façon étonnante, le poème de Brentano n'a pas été mis en musique à notre connaissance. Sa longueur peut expliquer ce fait, ainsi que l'existence d'une version dont le style est plus proche du lied, et les vers plus musicaux : c'est celle de Heinrich Heine (1797-1856), reprenant le même thème en 1823, qui a la préférence des compositeurs. On peut ajouter à cette postérité le poème *Waldesgespräch* (1815) de Joseph von Eichendorff (1788-1857), dont Schumann a donné la plus illustre version en 1840⁹⁷.

Les romans, avec leurs protagonistes chanteurs, constituent donc un important vecteur de diffusion de l'imaginaire musical de la ballade. Cela va même plus loin : *Wilhelm Meister* paraît accompagné de partitions. Des deux ballades mentionnées, ce n'est pas *der Sänger* qui est mis en musique, mais *Kennst du das Land*, sous le titre *Italien*. La première partition de la célèbre romance, due à Reichardt, est incluse dans le fil du récit (ex. 4.3).

96. C. Brentano, *Godwi*, op. cit., p. 153. La traduction du poème est de Guillaume Apollinaire.

97. R. Schumann, *Waldesgespräch* (*Conversation dans la forêt*), *Liederkreis* op. 39 n° 3, 1840.

Ex. 4.3. – J. W. von Goethe / J. F. Reichardt, *Italien*, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 2, Frankfurt und Leipzig, [s.n.], 1795, annexe à la p. 7.

« Connais-tu la contrée où les citronniers fleurissent ? Dans le sombre feuillage brillent les pommes d’or ; un doux vent souffle du ciel bleu ; le myrte discret s’élève auprès du superbe laurier... La connais-tu ?

C’est là, c’est là, ô mon bien-aimé, que je voudrais aller avec toi.”

[...]

Le lendemain, quand Wilhelm chercha Mignon dans l’auberge, il ne la trouva pas, mais il apprit qu’elle était sortie avec Méline, qui s’était levé de bonne heure, pour prendre possession du mobilier et de la garde-robe de théâtre.

Quelques heures après, Wilhelm entendit de la musique devant sa porte. Il crut d’abord que c’était le joueur de harpe, mais il reconnut bientôt les sons d’une guitare, et la voix, qui commençait le chant, était la voix de Mignon. Wilhelm ouvrit la porte ; la jeune fille entra, et chanta les strophes que nous venons de rapporter.

La mélodie et l’expression plurent singulièrement à notre ami, bien qu’il ne pût comprendre toutes les paroles. Il se fit répéter, expliquer les strophes, les écrivit et les traduisit. Mais il ne put imiter que de loin l’originalité des tournures ; l’innocence enfantine de l’expression disparut, lorsque la langue incorrecte devint régulière, et que les phrases rompues furent enchaînées. Rien ne pouvait d’ailleurs se comparer au charme de la mélodie.

Mignon commençait chaque strophe d’une manière pompeuse et solennelle, comme pour préparer l’attention à quelque chose d’extraordinaire, comme pour exprimer quelque idée importante. Au troisième vers, le chant devenait plus sourd et plus grave. Ces mots : *La connais-tu ?* étaient rendus avec réserve et mystère ; *c’est là ! c’est là !* était plein d’un irrésistible désir, et, chaque fois, elle savait modifier de telle sorte les dernières paroles : *Je voudrais*

aller avec toi! qu'elles étaient tour à tour suppliantes, pressantes, pleines d'entraînement et de riches promesses. »⁹⁸

Le chant précède le récit. Le premier chapitre du livre trois commence *ex abrupto* avec cette chanson. Locuteur, destinataire, contexte sont encore inconnus. Ce n'est qu'*a posteriori* que Goethe concède au lecteur quelques explications, et l'on découvre alors que le poème est parfaitement justifié par l'environnement narratif. C'est Mignon qui chantait pour elle-même au-dehors. Wilhelm de l'intérieur l'entend par hasard : le lied semble toujours fait pour l'intimité. La dimension dérobée du lied, soulignée par Dahlhaus, pourrait être prise ici. Par ailleurs l'habile construction narrative met le lecteur dans la même situation que le personnage : « entendre » sans d'abord connaître l'origine du chant. Ce dernier est accompagné : non par à la harpe comme Wilhelm le croit d'abord, mais à la guitare, puisque Mignon est étrangère et que ses vers évoquent sans la nommer l'Italie dont elle vient et où elle aspire à retourner. Elle entre et chante. Ici c'est la particularité de l'interprétation, avec son caractère imparfait (« langue incorrecte ») qui émeut Wilhelm. Couchez ce chant sur le papier, il perdra tout son charme. L'expérience que fait le personnage de Wilhelm lorsqu'il essaie de noter la chanson de Mignon procède de la nouvelle conception esthétique portée par Herder : seul est authentique l'art du peuple, ancien et transmis par oral, en passe de disparaître avec la perte de la tradition... Celui-là même que possède sans le savoir la jeune fille. Quant à son interprétation vocale, Goethe en souligne les nombreuses variations au cours d'une même strophe : « pompeuse et solennelle » au début, la voix devient « réserv[ée] et mystér[ieuse] » par la suite, puis « suppliante » et « pressante ». En fin de compte, la théorie vocale du *Volkslied* et de ses émules contemporains, si rare dans les écrits, apparaît dans le cadre à part du roman. C'est à un cours d'interprétation de son lied que Goethe se livre ici, indiquant au lecteur – muni de la partition de Reichardt – comment chanter les trois strophes... non sans souligner à quel point l'expression est dépendante de la personne de Mignon, donc en définitive inimitable!

Quelles que soient les mises en garde, le lied de Mignon s'offre à l'imitation : il se découvre au lectorat déjà accompagné de musique. Dans le cas présent, le roman n'est donc plus un simple support d'étude ou de distraction ; il n'est plus le garant de la solitude. Au contraire, il devient un instrument social, il se prête au passage de la lecture personnelle à la performance musicale, devant une assistance. Comme on l'a vu plus haut, c'est la poésie qui permet le passage de la lecture à l'oralité, ici à un degré élevé, puisque l'évolution va jusqu'au concert. Heinrich Schwab rapproche cette irruption des partitions dans les romans de l'exigence de « *Sangbarkeit* » attachée au lied, évoquée au chapitre précédent⁹⁹ : un lied n'est pas fait pour être lu, mais chanté, fût-ce au fil d'un roman.

98. Johann Wolfgang von Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, J. Porchat (trad.), Paris, L. Hachette et Cie, 1860, p. 136-137.

99. Voir H. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied...*, *op. cit.*, p. 30.

Le maillon qui relie le roman à la partition reste la forme poétique. L'insertion de mélodies au sein de recueils poétiques est une pratique que l'on trouve déjà, par exemple dans les *Gedichte von Karoline Christiane Louise Rudolphi. Hg. u. m. einigen Melod. begl. v. Johann Friederich Reichardt* (Berlin, August Mylius, 1781). Les poèmes de Caroline Rudolphi (1753-1811) datent pour la plupart des années 1770. Reichardt mais aussi sa femme Juliane (1752-1783), fait notable¹⁰⁰, mettent en musique plusieurs d'entre eux, la présentation disséminant les partitions au fil du recueil : *Vom Werth des Lebens* (p. 10), *Der Morgen* (p. 14), *Das Glück des Lebens* (p. 24), *An Silvius* (p. 34), *An einem Frühlingmorgen* (p. 38), *Intirus* (Juliane, p. 68), *Das ist ein köstlich Ding, dem Herrn danken (Halleluja)*, p. 78-79), *An Gott* (p. 82), *An die Nachtigall* (Juliane, p. 106), *An ein neugebohrnes Kind* (p. 138) et *Das kleine Mädchen* (Juliane, p. 142). Dans ce cas précis, la continuité entre poème écrit et poème chanté est évidente : de ce type de publication a sans doute pu procéder l'insertion de partitions dans les romans eux-mêmes, auprès des poèmes. Récit en prose, poésie et musique notée s'agrègent dans la forme romanesque.

Chanter pour rendre présent un temps révolu

Au regard de l'expérience de la lecture privée – qui, rappelons-le, devient dominante à cette époque –, le passage à l'oralité détermine aussi une qualité de présence inégalable du poème. Or, comme l'illustre bien *Der Sänger*, faire revivre le passé est une ambition inhérente au genre de la ballade.

Chez Goethe, l'expérience subjective du passé joue même un rôle particulier dans l'élaboration poétique. Un de ses souvenirs, déjà cité à propos de sa pratique de la récitation, est à relire d'un nouvel œil. Le poète y expose ainsi son rapport au temps :

« Un sentiment qui prenait chez moi vigoureusement le dessus et qui ne pouvait jamais se manifester avec assez d'étrangeté, c'était l'impression que le passé et le présent ne font qu'un : et cette notion mettait dans le présent quelque chose de fantastique. Elle s'exprime dans nombre de mes grands et petits ouvrages, et l'effet en est toujours bienfaisant dans un poème [...]. On me conduisit dans la maison de Jabach, où s'offrit en vérité à mes sens ce que je n'avais coutume que d'imaginer en moi-même. Cette famille devait être éteinte depuis longtemps ; mais dans le rez-de-chaussée, attenant à un jardin, nous ne trouvâmes rien de changé. [...] L'ancien et riche propriétaire de cette demeure était représenté assis avec sa femme, entouré d'enfants : tous présents, frais et vifs comme d'hier, comme d'aujourd'hui, et pourtant ils étaient déjà tous partis. Ces enfants tout frais, aux joues rondes, avaient aussi vieilli et sans cette ingénieuse imitation, il n'en serait resté aucun souvenir. Dominé par ces impressions, je ne saurais dire de quelle façon je me tins et me comportai. L'extrême fond de mon humanité et de mes facultés poétiques se découvrit sous l'action du mouvement sans fin de mon cœur et tout ce qu'il y avait de bon et d'affectueux dans mon âme dut se manifester et jaillir : car, à partir de cet instant, sans plus d'enquête et de discussion, j'obtins, pour la vie, l'affection et la confiance de ces hommes remarquables.

100. Le nom de Juliane apparaît en tête des pages concernées, mais pas sur la couverture du recueil.

À la suite de cette réunion des âmes et des esprits, où l'on vint à parler de tout ce qui vivait en chacun de nous, j'offris de réciter mes dernières et mes plus chères ballades. *Le Roi de Thuléet Il était un gars assez hardi* firent bon effet, et je les récitai avec d'autant plus de sentiment que mes poèmes étaient encore liés à mon cœur et ne dépassaient que rarement mes lèvres. »¹⁰¹

À ce point de nos réflexions, ce passage prend un relief nouveau. Il révèle et décrit en effet la vivacité du sentiment que suscitent en lui les signes du passé; il nous apprend que ce sentiment est chez lui un véritable déclencheur de transpositions poétiques¹⁰². Une telle démarche apparaît clairement dans la ballade *Hochzeitlied (Chant de noces)*, à travers une situation d'énonciation particulière. « *Wir singen und sagen vom Grafen so gern / Der hier in dem Schloße gehauset...* », « Nous chantons et parlons volontiers du comte / Qui résida ici, dans ce château, / Où le petit-fils du seigneur défunt / Vous régale aujourd'hui à son festin de noces »¹⁰³, ainsi commence-t-elle. Nous devons comprendre qu'à l'occasion d'un banquet de mariage, le ménestrel entonne un chant faisant intervenir des souvenirs passés. C'est un bon exemple de la manière dont s'incarne poétiquement le propos de Goethe : le passé transparait dans le présent, le présent réactive le passé. Pour parachever cette actualisation, la musique devient indispensable. En effet, l'impression de réalité est assurée par l'identification de l'interprète avec le chanteur imaginaire du récit. Or dans le contexte fictionnel que s'invente le poème chanté, auteur, compositeur et interprète ne font plus qu'un.

À l'évocation d'un temps passé est unie celle d'un lieu lointain. On en prendra pour exemple une ballade déjà évoquée. Les légendes indiennes sont chères à Goethe, plusieurs passages de *Poésie et Vérité* cités plus haut l'ont rappelé. De cet univers provient *Der Gott und die Bajadere (Le Dieu et la Bayadère)*, la seule à être mise en musique dans le *Musenalmanach* de 1798. On se souvient que Schiller, tout en l'appréciant, regrettait la fixité de la musique, qui se plie inégalement aux neuf strophes. Lors de son voyage de 1804, Mme de Staël a l'occasion d'entendre jouer cette ballade, et porte un jugement différent :

« Goethe nous conduit en Asie, par une romance pleine de charmes, *la Bayadère*. [...] Zelter, un musicien original, a mis sur cette romance un air tour à tour voluptueux et solennel, qui s'accorde singulièrement bien avec les paroles. Quand on l'entend, on se croit au milieu de l'Inde et de ses merveilles; et qu'on ne dise pas qu'une romance est un poème trop court pour faire un tel effet. Les premières notes d'un air, les premiers vers d'un poème, transportent l'imagination dans la contrée et dans le siècle qu'on veut peindre; mais si quelques mots ont cette puissance, quelques mots aussi peuvent détruire

101. J. W. von Goethe, *Poésie et Vérité*, op. cit., p. 399-400 (DKV, 14, p. 679-680). *Der König von Tule*, dans la version qu'en donne Zelter, est un modèle de style archaïsant, avec sa belle mélodie qui exprime la basse de l'harmonie.

102. On pourrait y réfléchir plus avant : la mention de la coloration « fantastique » que prend le présent pour Goethe, sous l'effet de cette impression, peut aussi éclairer l'intrication de ce fantastique et de la vraisemblance, pour certaines de ses ballades.

103. *Ballades de Goethe et de Schiller*, op. cit., L. Mis (trad.), p. 76-77.

l'enchantement. Les sorciers jadis faisaient ou empêchaient les prodiges, à l'aide de quelques paroles magiques. Il en est de même du poète; il peut évoquer le passé ou faire reparaitre le présent, selon qu'il se sert d'expressions conformes ou non au temps ou au pays qu'il chante. »¹⁰⁴

La description d'une puissance capable de « transporter l'imagination » dans des pays et temps lointains et le terme d'« enchantement » associent une fois de plus la ballade à une *Stimmung* spécifique. L'esprit de Mme de Staël associe ainsi éloignement temporel et éloignement spatial : il s'agit de transporter « l'imagination dans la contrée et le siècle qu'on veut peindre ». Le début d'un air et celui d'un poème sont mis sur le même plan quant à l'effet qu'ils obtiennent. Et cet effet est obtenu par l'emploi de moyens « conformes au temps ou au pays ».

On reconnaît, reflétés dans ce propos, les premiers jalons d'une mise en musique spécifique des ballades. La restitution musicale de leur contenu archaïque ou légendaire, de leur *Stimmung* propre, tend à devenir un enjeu de la composition.

Quels sont ces moyens spécifiques, s'il s'en trouve, dans la page de musique de Zelter? Dans la publication de 1812, le poème est sous-titré *Indische Legende*, « légende indienne » (ex. 4.4).

Der Gott und die Bajadere.
Indische Legende.

№ 9
Harfe.
und
Gesang.

Romanzenton.

137

104. G. de Staël, *De l'Allemagne*, op. cit., p. 72.

Ex. 4.4. – J. W. von Goethe / C. F. Zelter, *Der Gott und die Bajadere, Sämtliche Lieder, Balladen und Romanzen*, 3, Berlin, Kunst und Industrie Comptoir, 1812, n° 9¹⁰⁵.

Son accompagnement n'est pas destiné au piano, mais à la harpe ; enfin, l'indication appelle d'emblée un caractère spécifique : « *Romanzenton* », ou dans un style de romance (qu'il ne faut pas prendre au sens français, mais comme un équivalent de « ballade »). La mélodie en *fa* majeur, syllabique, en rythme de noires ou noires pointées-croches quasi inaltérable, supportée par une harmonie presque entièrement en marches, est marqué d'une rupture (mes. 18-21) : elle s'immobilise sur un *la bémol* pendant deux vers entiers, sur une harmonie qui se transforme en passant par *fa* mineur jusqu'à se fixer en *ré bémol* majeur. On est tenté de lire entre les lignes de Mme de Staël : sa perception d'« un air tour à tour voluptueux et solennel » semble bien renvoyer au contraste entre la mélodie initiale et les vers chantés sur cette récitation monocorde, contraste que renforce le passage soudain au ton homonyme et l'élargissement du mètre, de $\frac{4}{4}$ à $\frac{6}{4}$ et d'une division binaire à une division ternaire.

Zelter apporte quelques indications supplémentaires dans une lettre à Goethe : « En ce qui concerne le traitement épique d'une page musicale : dès le départ, je n'ai pas pu penser *Der Gott und die Bajadere* autrement que rhapsodique »¹⁰⁶. Lorraine Byrne Bodley commente la mise en musique syllabique, le *Romanzenton* et l'usage de la harpe comme faisant partie de ce traitement épique¹⁰⁷. Le terme « rhapsodique », déjà croisé chez Goethe théoricien, renverrait au type d'exécution, celui du chanteur grec (le rhapsode) s'accompagnant à la cithare. Il semble en effet pertinent d'expliquer le recours à la harpe par ce souci d'imiter un type d'interprète bardique, éveillant chez l'auditeur un imaginaire temporel et spatial distant. C'est cette même projection qu'on observe avec l'exaltation d'Ossian, autre harpiste. C'est elle qui met à l'honneur les ménestrels et chanteurs ambulants dans la littérature. Tous n'ont pas les mêmes traits distinctifs, mais tous ont en commun de renvoyer à un *ailleurs*, inaccessible à cette fin de XVIII^e siècle marquée par l'essor du rationalisme. On peut également postuler que le « rhapsodique » est aussi dans la juxtaposition, dans la mélodie, de ces deux moments distincts par leurs paramètres musicaux et leurs caractères. La petite coda en arpèges brisés à la fin de chaque strophe (mes. 23-25) appuie les deux aspects : la référence bardique, et le caractère disjoint de la pièce, qui veut peut-être évoquer l'improvisation.

105. « Mahadev, Seigneur de la Terre, / Pour la sixième fois descend ; / Semblable à l'homme il veut se faire, / Éprouver bonheurs et tourments. / A notre vie il s'abandonne, / Il veut subir notre destin / Et – qu'il punisse ou qu'il pardonne – / Juger les hommes en humain. / Il parcourt chaque ville, étranger en visite, / Aux humbles il s'intéresse aussi bien qu'à l'élite, / Et le soir il la quitte et poursuit son chemin. » Goethe, *Ballades et autres poèmes*, op. cit., J. Malaplate (trad.), p. 153.

106. « Was eine epische Behandlung von musikalischer Seite betrifft, so habe ich mir den „Gott und die Bajadere“ von vornherein nicht anders als rhapsodisch denken können ». Lettre à Goethe du 17 mars 1827, Johann Wolfgang von Goethe et Carl Friedrich Zelter, *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Zweiter Band 1819-1827*, Max Hecker (éd.), Leipzig, Insel-Verlag, 1915, p. 500.

107. Voir J. W. von Goethe et C. F. Zelter, *Goethe and Zelter: Musical Dialogues*, op. cit., p. 369.

Il apparaît clairement que, dans le dessein de rendre présent le passé, la musique devient une précieuse adjuvante. Lorsque Reichardt met en musique *Der Sänger*¹⁰⁸ évoqué plus haut, les quelques éléments stylistiques qu'il emploie sont destinés à installer un climat traditionnel et archaïsant : alternance des degrés I et V avec sonorités de quintes à la manière des cors, bourdon à la basse, mélodie reposant sur les degrés forts et les notes de l'accord de tonique (ex. 4.5).

52: Gesänge aus Wilhelm Meister's Lehrjahre.
Der Sänger.

Lebhaft doch nicht zu geschwinde.

Was hör' ich draussen vor dem Thor? was auf der Brük-ke schal-len? Der Kö-nig sprach, der Pa-ge lief, der
Lasst den Ge-sang zu un-serm Ohr im Saa-le wie-der-hal-len!

Kna-be kam, der Kö-nig rief: Bring ihn her-ein den Al-ten.

Gegrüset seyd ihr hohe Herrn,
Gegrüset ihr schöne Damen,
Welch' reicher Himmel! Stern bey Stern!
Wer kennet ihre Nahmen?
Im Saal voll Pracht und Herrlichkeit
Schliesst Augen euch, hier ist nicht Zeit
Sich staunend zu ergötzen.

Der Sänger drückt die Augen ein,
Und schlug die vollen Töne,
Der Ritter schaute muthig drein,
Und in den Schoos die Schöne.
Der König, dem das Lied gefiel,
Liess ihm, zum Lohne für sein Spiel,
Ein goldne Kette holen.

Die goldne Kette gieb mir nicht,
Die Kette gieb den Rittern,
Vor deren kühnem Angesicht
Der Feinde Lanzen splittern.
Gieb sie dem Kanzler, den du hast,
Und lass ihn noch die goldne Last
Zu andern Lasten tragen.

Ich singe wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnt,
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn der reichlich lohnet;
Doch darf ich bitten, bitt' ich eins,
Lässt einen Trunk des besten Weins
Im reinen Glase bringen.

Er setzt' es an, er trank es aus,
O Trank der süssen Labe!
O! dreymal hochbeglücktes Haus,
Wo das ist kleine Gabe!
Ergelt's euch wohl, so denkt an mich,
Und danket Gott, so warm als ich
Für diesen Trank euch danke.

Ex. 4.5. – J. W. von Goethe / J. F. Reichardt, *Der Sänger*, *Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen*, 2, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1809, p. 52.

Les compositeurs se trouvent donc face à un répertoire qui n'est pas uniquement littéraire : il a vocation à être chanté, et présente ses exigences musicales a priori. D'une part, l'image du musicien lointain, fictif, va commencer à marquer de son empreinte l'écriture musicale. D'autre part, le rapport spécifique qu'entretiennent les ballades au temps passé, aux univers légendaires, contient le germe de caractères musicaux propres.

Il manque encore à la ballade des compositeurs ayant l'ambition de l'extraire de l'extrême simplicité prônée par Goethe. Pour l'heure, les poèmes sont dépendants de leur lien idéal au chant populaire.

¹⁰⁸ J. F. Reichardt, *Der Sänger*, dans *Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen*, t. 2, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1809, p. 52.

Chapitre 5

Un modèle et ses réappropriations : Zumsteeg, Schubert, Loewe

« Schubert est toujours resté original, et n'a pris modèle sur aucun des grands maîtres; le chanteur de lieder Zumsteeg, qui n'est pas un homme insignifiant, est le seul [...] à avoir exercé une influence sur la direction prise par Schubert et sur ses tout premiers lieder. »

Souvenirs de Josef von Spaun, 1864¹

« Après que Bach, Haendel, Haydn, Gluck, Mozart et Beethoven eurent créé les différentes formes de la musique et produit des œuvres merveilleuses dans chaque branche, il était douteux qu'un autre maître pût créer une nouvelle forme musicale, quand apparurent soudain deux chanteurs célestes [...]. Schubert fut le créateur du lied savant, Loewe celui de la ballade savante. »

A. B. Bach, 1890²

Hélas pour la légende, ni Schubert ni Loewe ne sont « apparus soudain ». Et si Schubert reste associé à la naissance du *Kunstlied* et Loewe à celle de la ballade, leurs domaines respectifs ne sont pas si délimités qu'on le croirait en lisant le *Balladensänger* Albert Bach. L'instauration

1. « Schubert ist immer original geblieben und hat sich keinem der großen Meister nachgebildet; nur der Liedersänger Zumsteeg, der gewiss nicht unbedeutend war [...], hat auf Schuberts Richtung und seine ersteren Lieder Einfluß geübt. » Josef von Spaun, *Einige Bemerkungen über die Biographie Schuberts von Herrn Ritter von Kreissle-Hellborn*, 1864. Souvenirs de Josef von Spaun. Cité dans Gunter Maier, *Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs und ihr Verhältnis zu Schubert*, Göppingen, Alfred Kümmerle, 1971, p. 164.

2. « After Bach, Haendel, Haydn, Gluck, Mozart, and Beethoven had established the different forms in music and produced marvellous works in every branch, its seemed doubtful whether any other master could create a new form in music, when suddenly two heaven-born singers appeared [...]. Schubert was the creator of the art song, Loewe the creator of the art ballad. » A. B. Bach, *The Art Ballad. Loewe and Schubert*, op. cit., p. 19.

d'une histoire de la ballade est indissociable de la filiation établie entre plusieurs compositeurs, et de la pratique de différents genres par ces deux musiciens. Autour de 1800, les publications de ballades musicales se multiplient ; le genre acquiert peu à peu des caractéristiques d'écriture propres. Sur deux générations, trois noms dominent cette époque et façonnent le répertoire : ceux de Johann Rudolf Zumsteeg, de Carl Loewe et de Franz Schubert. Ces deux derniers appartiennent à la même génération ; la longévité de Loewe, qui meurt en 1869 bien après son homologue viennois, ne doit pas leurrer. La musicographie fut tentée de considérer en lui surtout le précurseur de Richard Wagner³, tandis que Schubert reste davantage associé, non sans raison certes, à Beethoven ou à Mozart. Cependant tous deux ont partagé un même univers culturel pendant trente ans ; ils ont eu mutuellement connaissance de certaines de leurs œuvres, et travaillé à plusieurs reprises sur les mêmes poèmes. Loin d'être insensée, la mise en regard de leurs productions présente donc un intérêt musicologique. La fille de Loewe, Julie von Bothwell, apporte un témoignage en ce sens à propos de l'une des premières ballades de son père, *Erlkönig*, composée en 1817 ou 1818, publiée comme op. 1 n° 3 en 1821. Elle affirme qu'il aurait eu entre les mains le manuscrit de Schubert – mais par quel biais ?⁴ – avant d'écrire sa propre version. Bien qu'il allât contre ses principes, dit-elle, de mettre en musique des poèmes déjà composés par d'autres, il le résolut à la suite de cette réflexion :

« Loewe sentait que Schubert n'avait pas réussi à trouver un véritable ton de ballade pour ce poème ; c'est pourquoi il lui écrivit une musique dans un style plus dramatique, en disant : “*man kann es anders machen*” – “on peut faire cela autrement.” »⁵

Une part conséquente des éléments condensés dans ce chapitre a été bien mise en valeur par des études musicologiques en langue allemande. Pour ne pas alourdir la progression d'ensemble, nous les signalerons et y renverrons chaque fois que le sujet l'exigera.

3. Voir par exemple la réflexion de A. B. Bach : « *The principles which Wagner laid down in his philosophical and aesthetic dissertations on “the Art of the future” in 1851, Loewe had actually carried out thirty years before in his earliest works, “Erlking”, “Oluf”, and “Edward”.* » *The Art Ballad. Loewe and Schubert, op. cit.*, p. 113.

4. On est d'autant plus tenté de s'interroger que la ballade de Schubert ne fut publiée que le 2 avril 1821 à Vienne. Comment donc Loewe aurait-il pu en connaître la musique ? Si ce n'est un souvenir reconstruit, ce propos date peut-être d'une époque ultérieure.

5. « *Loewe felt that Schubert had not found the true ballad-tone for this poem, and therefore he wrote the music to it in a more dramatic style, saying, “Man kann es anders machen” – “It can be done in another way.”* » Lettre de Julie von Bothwell à A. B. Bach, citée dans *ibid.*, p. 125.

5.1 Le modèle

5.1.1 LA NOTION DE MODÈLE

Dans leurs premiers essais de ballades, Schubert et Loewe se sont trouvés confrontés à la production de Johann Rudolf Zumsteeg comme à un modèle. Mais qu'entend-on par ce terme ? Le Trésor de la Langue Française en donne la définition suivante : « Chose ou personne qui, grâce à ses caractéristiques, à ses qualités, peut servir de référence à l'imitation ou à la reproduction. *Exemple : modèle normatif, scolaire ; modèle de conjugaison, de devoir ; fournir un modèle, suivre un modèle, se conformer au modèle.* »⁶ Axée sur les notions de norme et d'imitation, cette définition peut en fait s'avérer réductrice. Tournons-nous vers l'allemand : le *Vorbild* est littéralement « l'image qui précède » :

« Dans *Vorbild*, *vor* a une signification temporelle, le modèle est donc à l'origine une image qui en précède une autre. La relation entre les deux peut être très différente, du moins dans la langue ancienne, qui emploie le terme dans un sens beaucoup plus large que la langue actuelle. *Vorbild* est désuet dans le sens de l'original par rapport à la copie [...]. »⁷

Le *Vorbild* est donc ce qui vient avant, et non pas ce qui impose une règle. Précédent et exemple possible à la fois, il offre par là même la possibilité de la démarcation. Reste ceci : affirmer qu'il y a un modèle, c'est dire qu'il y a une imitation, ou une réaction. C'est donc poser la question implicite du degré de conformité de cette imitation. À l'évidence, l'intention de Schubert ou de Loewe n'est pas d'atteindre à l'exactitude, par la reproduction du modèle musical que leur proposerait tel ou tel de leurs prédécesseurs. L'analyse ne porte donc pas tant sur les traits imitatifs qu'on peut relever chez eux, que sur l'appréciation et la description d'un écart vis-à-vis du modèle : l'espace où se joue la liberté propre du créateur.

Le terme de modèle peut aussi s'appliquer à une personne. Lorsque s'instaure un rapport humain de ce type, il engendre une forme de subordination, où l'admiration joue un rôle : « Exemple donné par une personne [...] qui possède au plus haut degré un ensemble de caractéristiques. »⁸ La dimension relationnelle doit donc entrer en considération. Ni Schubert ni Loewe n'ont connu personnellement Johann Rudolf Zumsteeg : il n'est pas question ici d'un rapport de maître à élève, sinon par le truchement de la partition imprimée. S'ils expriment

6. « Modèle », in *Trésor de la Langue Française informatisé*, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/mod%C3%A8le> (visité le 11 juil. 2017)

7. « *vor* in *v.* hat zeitliche bedeutung, *v.* ist also ursprünglich ein bild, das einem andern vorausgeht. die beziehung zwischen beiden kann eine ganz verschiedene sein, wenigstens in älterer sprache, die das wort in viel weiterem sinne braucht als die sprache der gegenwart. veraltet ist *v.* in der bedeutung des originals im verhältnis zur copie [...]. » Jakob Grimm & Wilhelm Grimm, « *Vorbild* », in *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, S. Hirzel, 1854-1960, URL : <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=vorbild> (visité le 18 oct. 2019).

8. « Modèle », art. cit.

une réelle admiration pour le talent quasi pictural de Zumsteeg, celle-ci s'adresse d'abord à un objet artistique (la musique de tel poème), non à une personnalité avec laquelle ils seraient entrés en contact. En raison de ce rapport médiat et dépourvu d'enjeu relationnel, les notions souvent interrogées de l'émancipation vis-à-vis du modèle et de son rejet ne semblent pas pertinentes.

Des éléments biographiques attestent de la fréquentation des compositions de Zumsteeg durant la période de formation de Schubert comme de Loewe. Dans les premières années du siècle, la position hégémonique du compositeur dans le domaine de la ballade chantée les renvoyait à lui de façon quasi inévitable. Une note dans l'édition monumentale consacrée à Goethe en musique par la *Goethe-Gesellschaft* le souligne : « Zumsteeg compte surtout dans l'histoire du lied par la forte influence qu'ont eue ses ballades sur Loewe comme sur Schubert. »⁹

5.1.2 ZUMSTEEG ET SCHUBERT EN QUELQUES TÉMOIGNAGES

Le lien entre Zumsteeg et Schubert ne fait plus mystère. Diverses publications l'ont étudié, en particulier les travaux de Walther Dürr¹⁰. Si l'analyse de Zumsteeg n'a cessé d'alimenter les études schubertiennes, c'est en raison de la filiation qui lui lie les premiers essais de Schubert en matière de lied. Les recherches s'appuient sur des sources de première main sans équivoque. Les souvenirs des amis de Schubert révèlent un jeune élève du *Stadt Konvikt*¹¹ grand admirateur des ballades de Zumsteeg. Il a eu entre les mains un certain nombre de partitions de Zumsteeg, possessions du *Konvikt* : plusieurs témoignages de ses camarades et amis en font état.

Josef Kenner (1794-1868) écrit ainsi :

« Pendant le temps libre qui suivait le déjeuner, Albert Stadler [...] et Anton Holzapfel [...] se réunissaient dans la salle du piano du Konvikt pour y déchiffrer les œuvres de Beethoven ou de Zumsteeg. [...] Parfois Spaun y venait aussi, et même Schubert encore après sa sortie du Konvikt. Stadler tapait, Holzapfel chantait et, de temps à autre, Schubert

9. « Für die Geschichte des deutschen Liedes ist Zumsteeg vor allem deshalb von Bedeutung, weil seine Balladen auf Loewe sowohl wie auf Schubert stark eingewirkt haben. » M. Friedländer (éd.), *op. cit.*, p. 148.

10. Voir G. Maier, *Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs und ihr Verhältnis zu Schubert*, *op. cit.* ; W. Dürr, « Hagars Klage in der Vertonung von Zumsteeg und Schubert: zu Eigenart und Wirkungsgeschichte der „Schwäbischen Liederschule“ », art. cit. ; I. Henning, « Zumsteegs Monodie *Die Erwartung* – und was Schubert daran fasziniert haben mag », art. cit. ; D. Patier, « Les premiers lieder de Schubert et l'héritage de Zumsteeg », art. cit. Un autre rapprochement, avec Mozart, est suggéré par un ouvrage plus récent associé à l'exposition Zumsteeg à la Landesbibliothek de Stuttgart : Reiner Nägele (éd.), *Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802): der andere Mozart?* Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, 2002.

11. Le *Stadt Konvikt* ou collège d'État est une institution impériale d'enseignement fondée en 1803 par l'empereur Franz I^{er} (1768-1835). Elle se situe alors près de la cathédrale Saint-Étienne et accueille entre autres les petits chanteurs de la Cour. Son directeur Innocenz Lang y encourage aussi la vie musicale. Admis comme soprano à l'âge de 11 ans, en octobre 1808, Schubert y poursuit ses études jusqu'en 1813.

s'asseyait lui-même au piano. Là furent déchiffrées et lues, en tout premier lieu, ses premières compositions. »¹²

Anton Holzapfel (1792-1868) complète : « Le chant accompagné au piano avait aussi cours, en particulier les ballades et lieder de Zumsteeg qui étaient à la mode parmi nous. »¹³

Josef von Spaun surtout explicite le lien de filiation, non sans défendre l'indépendance de Schubert (1788-1865) :

« [...] Quelques jours plus tard, je lui rendis visite dans la salle de musique, où une heure de solitude lui était octroyée pour ses exercices. Il avait plusieurs paquets de compositions de Zumsteeg devant lui, et me dit que ces lieder l'émouvaient au plus haut point. "Écoutez donc ce lied-ci", dit-il, et d'une voix déjà à demi-brisée il me chanta *Kolma*, avant de me montrer *Die Erwartung*, *Marie Stuart*, *Ritter Toggenburg*, etc. Il me dit qu'il aurait pu se délecter de ces lieder à longueur de journée. C'est à cette prédilection de sa jeunesse que nous devons la direction que Schubert a prise; mais il était si peu imitateur, et le chemin qu'il suivait était tellement indépendant.

Déjà à l'époque il s'était essayé à quelques lieder, par exemple *Hagars Klage*. Il voulait mettre en musique d'une autre manière le lied de Zumsteeg, qui lui plaisait beaucoup. »¹⁴

Rien d'étonnant donc à ce que Schubert commence sa carrière de *Liederkomponist* avec plusieurs textes déjà mis en musique par Zumsteeg. Mais d'emblée, il s'agit d'écrire autrement, « d'une autre manière ». La lecture de Zumsteeg l'incite à exercer sa propre pensée : la présence du modèle est vécue comme l'occasion d'un renforcement de sa personnalité musicale.

5.1.3 ZUMSTEEG ET LOEWE? POUR COMBLER UN MANQUE HISTORIOGRAPHIQUE

Alors que la filiation de Zumsteeg à Schubert est connue, celle de Zumsteeg à Loewe est un domaine inexploré, si ce n'est par Walther Dürr¹⁵. La jeunesse du musicien ne contourne

12. Souvenirs de Josef Kenner, Otto Erich Deutsch (éd.), *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1957, p. 70. Nous empruntons la traduction à B. Massin, *Franz Schubert*, op. cit., p. 66.

13. « [...] auch kam der Gesang zum Klavier, besonders die Zumsteegschen Balladen und Lieder unter uns in Mode. » Souvenirs d'Anton Holzapfel, O. E. Deutsch (éd.), *Schubert...*, op. cit., p. 46

14. « Nach einigen Tagen besuchte ich ihn im Musikzimmer, wo ihm allein deine Stunde zu seiner Übung gegönnt war. Er hatte mehrere Päckchen Zumsteegscher Lieder vor sich und sagte mir, dass ihm diese Lieder auf das Tiefste ergreifen. „Hören Sie“, sagte er, „einmal das Lied, das ich hier habe“, und da sang er mit schon halb brechender Stimme „Kolma“, dann zeigte er mir „Die Erwartung“, (die Maria Stuart), den „Ritter Toggenburg“ etc. Er sagte, er könne tagelang in diesen Liedern schwelgen. Diese Vorliebe in seiner Jugend verdanken wir wohl auch die Richtung, die Schubert genommen, und doch wie wenig war er Nachahmer, und wie selbstständig der Weg, den er verfolgte.

Er hatte schon damals ein paar Lieder versucht, so z. B. „Hagars Klage“. Er wollte Zumsteegs Lied, das ihm sehr gefiel, in anderer Weise setzen. » Souvenirs de Josef von Spaun de 1811, *ibid.*, p. 108. Un autre souvenir de Spaun, relevé par B. Massin, semble l'avoir été par erreur : « Comme il me chantait un jour des lieder de Zumsteeg qui m'avaient infiniment réjoui, il me fixa au fond des yeux et dit : "Croyez-vous réellement que quelque chose puisse sortir de moi?" » Dans l'édition d'O. Deutsch, les lieder ne sont pas ceux de Zumsteeg mais de Klopstock. Voir B. Massin, *Franz Schubert*, op. cit., p. 64; O. E. Deutsch (éd.), *Schubert...*, op. cit., p. 109.

15. Walther Dürr, « Des Pfarrers Tochter von Taubenhain: über Zumsteeg's Ballade und Loewe », in Konstanze Musketa (éd.), *Carl Loewe, 1796-1869*, Kassel, Bärenreiter, 1997, p. 372-386.

pourtant pas la référence au maître souabe. Loewe mentionne Zumsteeg une seule fois dans ses *Esquisses biographiques*, avec une certaine dévotion mêlée de distance. Le souvenir lui en revient lorsqu'il évoque ses années d'étudiant à Halle :

« Cependant, j'entretenais des relations suivies avec quelques-uns de mes camarades d'études. — Ce qui les réjouissait davantage c'était lorsque je leur chantais mes ballades et celles d'autres compositeurs.

Pour ces dernières, il s'agissait principalement des ballades de Zumsteeg, surtout la *Lenore* de Bürger, *Des Pfahrrers Tochter von Taubenbain* et *Die Entführung*, puis le *Ritter Toggenburg* de Schiller et *Die Büssende* de Stolberg. La musique de ce maître ancien, injustement relégué au second plan, me touchait profondément. Ses motifs sont caractéristiques et ingénieux, ils suivent le texte avec une parfaite fidélité. Certes, ils étaient en général d'une nature très aphoristique. Je pensais que la musique devait être plus dramatique, qu'il fallait la concevoir avec des motifs plus amplement élaborés, un peu comme ce que j'ai essayé de faire dans mes ballades. Le mérite de Zumsteeg en tant que compositeur de ballades est cependant incontestable. Le texte de ses chants réveillait aussi vivement le souvenir de mes premières années. Bien souvent je me suis remémoré l'ancien salon de Löbejün [ville de sa naissance], où ma sœur m'avait si souvent déclamé ces poèmes. »¹⁶

L'admiration de Loewe porte donc sur l'adéquation de la musique au texte qu'il observe dans les ballades de Zumsteeg. Néanmoins, son attitude à l'égard de ce dernier est aussi critique : s'il le prend comme modèle, c'est pour refondre un style d'écriture à ses yeux sinon inadapté, du moins insuffisant. Sans perdre la « fidélité » au texte, Loewe entend accroître l'impact « dramatique » du poème. Lorsqu'il évoque la « nature très aphoristique » de la musique de Zumsteeg, on comprend à demi-mot qu'il souhaite lui donner plus de consistance, de couleur, la rendre plus illustrative.

On regrette que le musicien dédaigne de nommer les « autres compositeurs » qu'il prend plaisir à jouer à cette époque. Si l'on peut tirer une hypothèse de ce silence, elle est en faveur de Zumsteeg : peut-être est-il le seul que Loewe estime assez pour en conserver le souvenir. Cela n'empêche pas leurs corpus littéraires de diverger : *Der Zauberlehrling* est le seul texte qu'ils mettent l'un et l'autre en musique¹⁷. Cette attitude distingue Loewe de Schubert qui n'hésite pas à choisir des textes jusque dans les recueils de Zumsteeg. Rappelons le commentaire

16. « Doch erhielt ich mich mit einigen meiner Studien-Genossen in ununterbrochener Verbindung. — Am meisten konnte ich diese erfreuen, wenn ich ihnen meine und anderer Tonsetzer Balladen vorsang.

Zu den letzteren gehörten hauptsächlich die Balladen von Zumsteeg, vor allem Bürger's *Lenore*, des Pfahrrers *Tochter von Taubenbain* und die *Entführung*, ferner Schiller's *Ritter Toggenburg* und v. Stolberg's *Büssende*. Tief ergriff mich die Musik dieses alten, mit Unrecht zurückgestellten Meisters. Ihre Motive sind charakteristisch und geistreich, sie folgen dem Gedichte mit vollkommener Treue. Freilich waren sie meist sehr aphoristischer Natur. Ich dachte mir, die Musik müsste dramatischer sein und unter breiter ausgearbeiteten Motiven gestaltet werden, etwa so, wie ich meine Balladen zu setzen versucht habe. Doch ist das Verdienst Zumsteegs als Balladen-Komponist unbestritten. Der Text seiner Gesänge führte mich zudem lebhaft in meine früheste Jugend zurück. Wie oft gedachte ich des alten Wohnzimmers zu Löbejün, wo mir die Schwester jene Gedichte so oft deklamiert hatte. » Karl Hermann Bitter (éd.) *Dr Carl Loewe's Selbstbiographie*, Berlin, Wilh. Müller, 1870, p. 70-71.

17. Il n'est pas inutile de rappeler que nous nous restreignons, pour cette affirmation, à la période qui s'achève en 1832 avec la mort de Goethe.

de Julie von Bothwell cité plus haut : Loewe n'aimait pas à mettre en musique des poèmes auxquels d'autres s'étaient déjà essayés. Sur ce point, Schubert et lui montrent des sensibilités diamétralement opposées.

Le souvenir de Loewe appelle encore une remarque. Cette unique mention d'un musicien dont il reconnaît avoir joué et aimé plusieurs ballades remarquables, et cet hommage ambivalent, peuvent être le signe d'une volontaire prise de distance, du refus implicite d'être assimilé à un Zumsteeg moderne. Sur le plan stylistique, cette réserve est assumée, on l'a vu. Mais en arrière-plan se joue peut-être aussi la relation de Loewe à un compositeur qui est, après tout, le premier occupant d'une place que lui-même a briguée et obtenue de l'opinion contemporaine : celle de créateur et maître incontesté de la ballade musicale allemande. Reconnaître en Zumsteeg un maître autre qu'« ancien », même en admettant que les options stylistiques divergent, ne serait-ce pas renoncer à être reconnu comme le premier, l'authentique *Balladenkomponist*, ce qui a fait sa carrière ?

Un dernier élément vient nuancer ce tableau : la récurrence, sous la plume des contemporains de Loewe, du fait que Zumsteeg est un compositeur oublié, définitivement passé de mode dans la deuxième partie du siècle. Loewe n'enterre donc pas à la hâte un maître qui risquerait encore de lui faire du tort. Divers propos viennent à l'appui de son jugement, notamment dans les souvenirs d'Anton von Spaun : « Déjà avancée en âge, [ma mère] chantait les lieder de Zumsteeg, autrefois prisés à juste titre »¹⁸, ou dans ceux d'Albert Böhm : « le compositeur de lieder Johann Rudolf Zumsteeg, aujourd'hui presque entièrement oublié »¹⁹. L'opinion de Loewe sur Zumsteeg est enfin fidèlement relayée par son chantre, Albert Bernhard Bach : « Loewe admirait beaucoup ses compositions, aujourd'hui inconnues du public. Zumsteeg, avec une forte volonté, avait cependant peu d'imagination et guère de talent ; il était incapable de rien créer qui pût vivre pour toujours. »²⁰

5.2 D'autres compositeurs

Parmi les musiciens du monde germanique qui écrivent et publient des ballades, les origines sont diverses, signalant la convergence d'intérêts et le renouveau que connaît cette musique. Ils ne semblent pas exercer d'influence sur les compositeurs qui nous intéressent. Il n'est toutefois peut-être pas inutile de les rappeler : Schubert et Loewe ne sont ni les premiers ni les seuls en ce début de siècle. Par ordre d'ancienneté et de nationalité, on relèvera les noms des Allemands Friedrich Kunzen (1761-1817), Conradin Kreutzer (1780-1849) et Bernhard Klein (1793-1832),

18. « *Schon hoch in Jahren sang sie die Zumsteegsches Lieder, die damals nach Verdienst gewürdigt wurden* ». Souvenirs d'Anton von Spaun. O. E. Deutsch (éd.), *Schubert...*, op. cit., p. 304.

19. « [...] *den jetzt fast völlig vergessenen Liederkomponisten Johann Rudolf Zumsteeg* ». *Ibid.*, p. 211.

20. A. B. Bach, *The Art Ballad. Loewe and Schubert*, op. cit., p. 21.

ainsi que ceux du Tchèque Václav Tomášek (1774-1850) et du Danois Georg Gerson (1790-1825). La comparaison de leurs lieux privilégiés de publication permet d'esquisser une géographie de la diffusion des ballades de la charnière de ces deux siècles jusqu'au milieu du XIX^e siècle (tableau 5.1 et image 5.1).

Compositeurs (par ordre chronologique)	Origine	Villes de publication des ballades composées jusqu'en 1832
J. R. Zumsteeg (1760-1802)	allemande (Souabe)	Leipzig (30)
Friedrich Kunzen (1761-1817)	allemande (Schleswig-Holstein)	Copenhague (1) , Berlin (1) ²²
Václav Tomášek (1774-1850)	tchèque	Prague (4) , Leipzig (1)
Conradin Kreutzer (1780-1849)	allemande (Bavière)	Leipzig (14) , Zürich (1)
Georg Gerson (1790-1825)	danoise	o (4 ballades manuscrites)
Bernhard Klein (1793-1832)	allemande (Rhénanie)	Leipzig (6) , Berlin (1), Bonn (1), lieu inconnu (3)
Carl Loewe (1796-1869)	allemande (Saxe)	Berlin (24) , Leipzig (3) (1 ballade non publiée avant 1904)
Franz Schubert (1797-1828)	autrichienne	Vienne (42) (21 ballades publiées entre 1850 et 1897)

Tableau 5.1. – Ballades germaniques publiées entre 1789 et 1845.

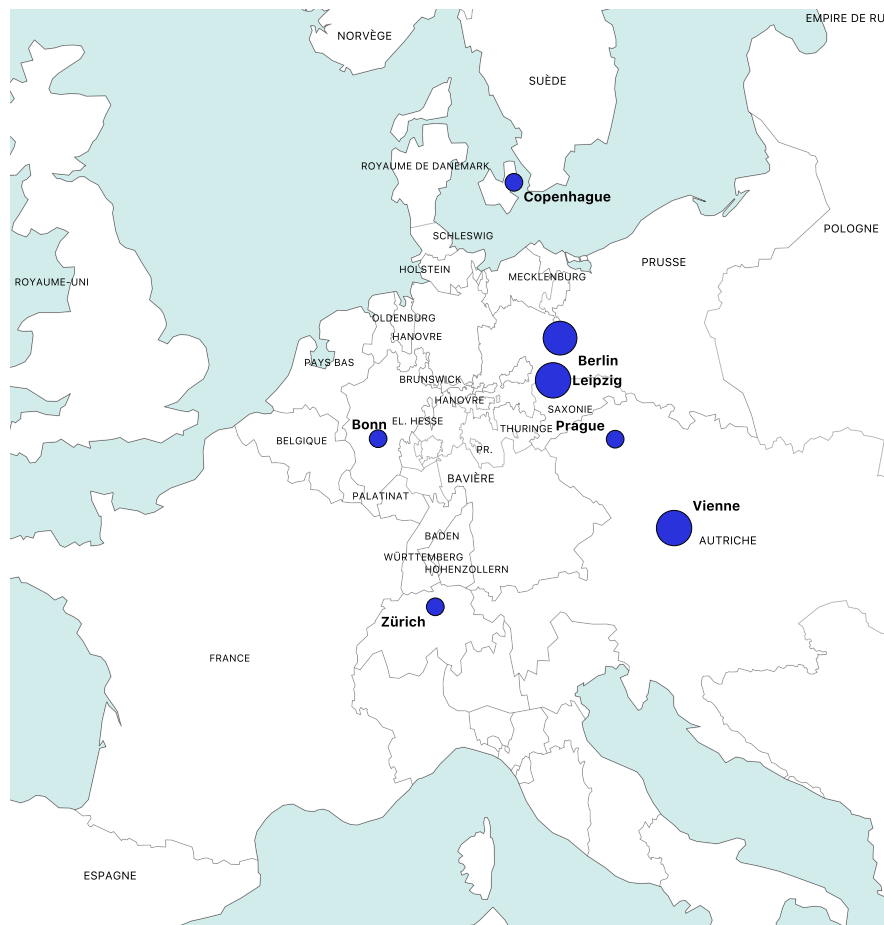


Image 5.1. – Ballades publiées entre 1789 et 1845, par ville (frontières de 1783)²³.

Par souci de cohérence et comme un trop grand intervalle chronologique aurait nui à sa significativité, l'ensemble n'intègre pas les ballades composées après 1832, date de fin de notre étude. On y trouvera ainsi seulement les ballades de jeunesse de Carl Loewe, la plus tardive étant publiée en 1845, tandis qu'un grand nombre de celles de Schubert, majoritairement publiées après son décès, y sont incluses. Ont enfin été laissées de côté quelques pièces dont la date de publication n'a pu être déterminée.

De toutes ces éditions, la plus ancienne reste la *Lenore* de Kunzen, publiée à Copenhague en 1789. Leipzig devient ensuite le premier centre de publication de ballades avec Zumsteeg, puis Kreutzer et Klein, conformément à sa position de capitale de l'édition. Loewe privilégie Berlin, Schubert sans surprise n'est publié qu'à Vienne dans sa courte carrière. La répartition des ballades de langue allemande reste en faveur du Nord de la sphère germanique.

23. Source du fond de carte : Oracle ThinkQuest, URL : <http://wayback.archive-it.org/3635/20130722072328/http://library.thinkquest.org/C006628/download.html> (visité le 16 juil. 2019).

5.2.1 FRIEDRICH KUNZEN, MAÎTRE DE CHAPELLE À COPENHAGUE (1761-1817)

Enfant du Nord, Friedrich Kunzen naît à Lübeck et mourra à Copenhague. Le Schleswig-Holstein est alors revendiqué par la couronne danoise (son rattachement ne sera entériné qu'en 1806), ce qui explique la double appartenance de Kunzen ²⁴. Ce dernier séjourne à l'âge de vingt-trois ans au Danemark, où sont publiées ses premières compositions, parmi lesquelles *Lenore, ein musikalisches Gemälde* (*Lenore, un tableau musical*, Copenhague, 1789). Installé brièvement à Berlin (1789-1791) où il fait partie du cercle de Reichardt, puis à Francfort (1792-1794), il est rappelé au Danemark pour prendre la succession de J. A. P. Schulz comme maître de la chapelle royale. Durant les années qui suivent, ses fonctions de supervision de l'enseignement musical et de direction l'occupent suffisamment pour restreindre son activité de compositeur, jusqu'à sa mort en 1817. On relève chez Kunzen plus de quarante-cinq publications de recueils ou de pièces isolées, souvent dans diverses revues et publications de groupe : *Musikalisches Monatsschrift* (1792) et *Lieder geselliger Freude* (1796-1799) de Reichardt, *Urania* (1793), *Musenalmanach* de Voss (1797)... Il publie principalement à Copenhague, Leipzig et Berlin. Il réunit surtout un *Florilège des plus belles mélodies populaires, ballades et lieder héroïques du Danemark ancien* (*Auswahl der vorzüglichsten altdänischen Volksmelodien, Balladen und Heldenlieder*, Copenhague, Hein. Wenzler, 1818). Malgré son titre imposant, le recueil ne regroupe que quinze pièces, une page de musique pour chacune : on est loin de la *Lenore* semi-mélocodramatique de 1789. N'importe, le ton est donné, les ballades entrent dans le répertoire, associées à un imaginaire nordique qui n'est pas d'abord allemand. Kunzen considérait le Danemark comme étant pour lui « davantage qu'une patrie » ²⁵. Il ouvre ainsi la voie à la tradition nordique des ballades qui perdure jusque chez Loewe.

5.2.2 CONRADIN KREUTZER, HOMME DE THÉÂTRE (1780-1849)

Conradin Kreutzer naît vingt ans plus tard à l'opposé de la sphère germanique, en Bavière. Kunzen vient d'un monde protestant, Kreutzer d'un monde catholique, comme Schubert. Ce paramètre ne doit pas être sous-estimé, la formation musicale passant pour partie par les Églises. Formé chez les bénédictins, il travaille plusieurs instruments et la composition. Voyageur infatigable, il séjourne en 1804 à Vienne, puis à Zürich, assurant sa subsistance par une carrière d'instrumentiste. Après s'être ouvert comme clarinettiste et pianiste soliste les salons viennois (il y joue Beethoven ou Salieri), il obtient ses premiers succès comme compositeur à l'opéra,

24. Cette question du Schleswig-Holstein, revendiqué à la fois par la couronne danoise et par la Confédération germanique, est une des plus complexes de l'histoire allemande du XIX^e siècle et ne sera réglée définitivement qu'en 1866 avec son rattachement à la Prusse.

25. « *Mehr als mein Vaterland* ». Lettre du 22 avril 1793, citée dans Heinrich Schwab, « Friedrich Kunzen », in *MGG, Personenteil* : t. 10, p. 869.

auquel son nom reste surtout lié : trente-huit opéras et singspiels. La période 1834-1836 voit ses plus grands succès au *Theater in der Josephstadt*, avec surtout l'opéra romantique *Das Nachtlager in Granada (Une Nuit à Grenade)*, succès durant toute la première moitié du siècle, et la pièce de Ferdinand Raimund *Der Verschwendter (Le Dissipateur)* dont il écrit les intermèdes musicaux. Il ne se fixera qu'en 1840, devenant *Musikdirektor* aux multiples fonctions dans la ville de Cologne.

Mais Kreutzer jouit aussi d'une solide réputation en tant que compositeur de lieder (trente-neuf publications isolées ou en recueil). C'est la rencontre avec Ludwig Uhland (en 1816, semble-t-il) qui le pousse à s'essayer dans ce domaine. Prodigue de lieder, *Romanzen* et *Gesänge*, il met en musique essentiellement Uhland (une quarantaine de textes) et Goethe. Lors de la parution de *Die Sehnsucht* de Schiller dans sa version par Schubert en juillet 1826, le commentaire de la *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, parcimonieux en éloges, met en lumière la position prééminente de Kreutzer :

« Cette pièce est toutefois intéressante, dans quelques passages au moins : elle ne surpasse cependant pas la composition bien antérieure de même nature de Conradin Kreutzer. M. Schubert ne connaissait-il pas cette pièce, peut-être la plus réussie de ce domaine chez Kreutzer ? ou bien pensait-il l'avoir surpassée ? J'opterai pour la première des deux solutions. On chantera et on écouterait malgré tout cette petite pièce avec plaisir. »²⁶

Aux yeux de Schubert lui-même, cette réputation n'est pas imméritée. Il apprécie la musique de ce compositeur plus reconnu que lui-même dans Vienne et qui lui survivra vingt ans. Josef von Spaun témoigne en ce sens :

« Une admirable qualité de Schubert était la sympathie et la joie qu'il éprouvait à toutes les créations réussies d'autrui. Il ne connaissait pas ce qu'on appelle jalousie et ne se surprenait pas lui-même. – Nous le trouvâmes un jour jouant d'un bout à l'autre les *Wanderlieder* de Kreutzer, qui venaient de paraître. Un de ses admirateurs, [Joseph] Hüttenbrenner, lui dit : "Laisse cette pacotille et chante-nous quelques-uns de tes lieder !" Il répliqua tout vif : "Vous êtes très injustes, ces lieder sont très beaux, et je voudrais les avoir écrits !" »²⁷

Il s'agit des *Neun Wanderlieder von Uhland* op. 34, parus vers 1818 chez Gombart (Augsburg)²⁸. L'aîné des frères Hüttenbrenner, Anselm, a des souvenirs de même nature :

26. « Interessant ist das Stück dennoch, wenigstens in einigen Abschnitten : er kömmt aber der weit frühern Komposition, gleichfalls in dieser Art, von **Conr. Kreutzer**, nicht bei. Sollte diese, vielleicht Kreutzers allerbeste aus diesem ganzen Fache, Hrn. Sch. nicht bekannt oder er der Meinung sein, sie übertroffen zu haben ? Wohl das Erste ! Sein Werkchen wird darum doch, und mit Recht, gern gesungen, gern gehört werden. » *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 29, juillet 1826, p. 480 (l'auteur souligne). Le lied de Schubert D. 636 était paru en février de la même année chez Pennauer à Vienne.

27. Souvenir de Josef von Spaun. Jacques-Gabriel Prod'homme (éd.), *Schubert raconté par ceux qui l'ont vu*, 1928, réimpr. Paris, Stock, 1997, p. 30.

28. Voir la *Leipziger allgemeine musikalische Zeitung*, n° 51, 23 décembre 1818, p. 891.

« Nous chantions tous les quatre [avec Schubert, Ignaz Assmayer et Josef Mozatti] les quatuors pour voix d'hommes de Carl Maria von Weber, très aimés alors, et parfois quelques-uns de Conradin Kreutzer, dont Schubert estimait les compositions. »²⁹

5.2.3 BERNHARD KLEIN, UN COMPOSITEUR TÔT DISPARU (1793-1832)

L'ardent défenseur de la ballade et de Loewe qu'est Max Runze (1849-1931) signe en 1882 un article à la mémoire de Bernhard Klein, pour le cinquantenaire de sa mort : « Nous voudrions encore faire remarquer que, Carl Loewe excepté, nul compositeur n'a écrit de si remarquables ballades que Bernhard Klein. »³⁰ On pourrait s'attendre à ce qu'un tel jugement, énoncé après un demi-siècle, reflète la célébrité de Klein en tant que compositeur de ballades. Le musicien né à Cologne voyage en 1812-1813 à Paris où il étudie au Conservatoire, puis en 1816 à Heidelberg : il y fréquente la musique de Haendel. Enfin à Berlin pour étudier avec Zelter, il finit par s'y établir, seconde dès lors ce dernier en enseignant le chant, et fonde un *Liedertafel*, cercle de chant en polyphonie masculine, alors en vogue. De trente-cinq ans plus jeune que Zelter, il décède pourtant quatre mois après lui, à trente-neuf ans, laissant trois opéras dont un inachevé.

Un tel éloge relatif à une vie si courte mène à se demander quelle portée a pu avoir l'œuvre vocale de Klein. Hormis les compositions pour chœurs d'hommes, son catalogue compte vingt-cinq publications, pièces isolées ou recueils de musique, pour chant soliste et piano. Sans doute sous l'influence de Zelter, on y trouve plusieurs ballades de Goethe et de Schiller : *Die Braut von Corinth* (Leipzig, 1836), *Der Gott und die Bajadere* (*idem*), *Ritter Toggenburg* (*idem*) et *Erlkönig* (Bonn, [s. d.]). Relativement peu nombreuses, ces compositions ont dû avoir un certain retentissement pour mériter l'éloge de Runze. C'est ce que montrent les rééditions. Vingt-quatre de ses lieder et ballades sont publiés dans une version révisée en 1850 (*Ausgewählte Lieder und Balladen – revidirt [...] von Ferdinand Sieber*, Berlin, Carl Simon, 1850). En 1896 puis en 1916, l'édition monumentale éditée par la Goethe Gesellschaft³¹ conserve encore trois lieder de lui : sa version d'*Erlkönig* (t. 1, 1896, p. 68-71), un lied de *Gretchen* (« *Ach neige* », t. 1, 1896, p. 48-51), et *Mailied* op. 15 n° 16 (t. 2, 1916, p. 152). S'il est cité par ses contemporains et successeurs, Klein ne semble toutefois pas avoir eu de contact ou d'influence sur Loewe ou sur Schubert³².

29. Souvenir d'Anselm Hüttenbrenner. J.-G. Prod'homme (éd.), *Schubert raconté par ceux qui l'ont vu*, op. cit., p. 46.

30. « *Noch wollen wir bemerken, dass neben Carl Loewe kein Componist so vortreffliche Balladen geschrieben hat wie Bernhard Klein.* » « Zum Gedächtniss Bernhard Klein's », *Musikalisches Centralblatt*, n° 37, Leipzig, 14 septembre 1882, p. 343.

31. Voir M. Friedländer (éd.), op. cit.

32. Loewe ne le mentionne qu'une fois dans sa *Selbstbiographie*, de manière anecdotique, à l'occasion de l'exécution d'une de ses œuvres vocales religieuses. Voir K. H. Bitter (éd.), *Dr Carl Loewe's Selbstbiographie*, op. cit., p. 310.

5.2.4 VÁCLAV TOMÁŠEK, PRÉCURSEUR DE L'ÉCOLE TCHÈQUE (1774-1850)

Né à Skuteč en Bohême et décédé à Prague, Tomášek habite et délimite avec Zumsteeg, Kreutzer puis Schubert le paysage de la ballade au Sud de la sphère germanique. Cela n'élude pas la spécificité de ce musicien qui, bien que sujet de l'empereur d'Autriche, est surtout une figure majeure de la vie musicale tchèque, préfigurant son école nationale. Formé d'abord au chant et au violon chez les franciscains, il reçoit ensuite une formation philosophique et scientifique complète à Prague, poursuivant l'étude de la musique en autodidacte. C'est à partir de 1795 qu'il se tourne vers le piano et obtient ses premiers succès comme concertiste, tout en commençant à composer. Il entre au service du duc Georg Buquoy comme professeur de musique de ses enfants, et ne cessera plus jamais d'enseigner, formant de nombreux pianistes et compositeurs. Son salon devient un lieu privilégié de rencontres culturelles pragoises. Tomášek est enfin un compositeur prolifique, tant en musique instrumentale et symphonique qu'en musique dramatique, d'église ou de lied. Il achève sa longue carrière reconnu dans tout le monde germanique.

L'œuvre de lied de Tomášek dépasse de loin dans le temps les limites de notre étude. Aux côtés des lieder religieux et des lieder polyphoniques, on trouve de très nombreuses pièces pour voix seule et piano, ainsi que des ballades isolées. L'essentiel de cette œuvre est publié à Prague, pour partie en langue tchèque. On dénombre quarante-trois publications, dont cinq grandes ballades : *Lenore* op. 12 (1805), la *Leichenphantasie* de Schiller (1806), *Maria Stuarts Abschied von Frankreich und Klage aus dem Kerker* op. 49 (*L'Adieu de Marie Stuart à la France et sa plainte au cachot*, 1814), dont il existe une version en français, une en tchèque et une en allemand, *Die Entstehung der Cisterzienser Abtey Hohenfurth in Böhmen* op. 62 (*La Naissance de l'abbaye cistercienne de Hohenfurth en Bohême*, 1817) sur un texte de Karoline Pichler, et *Die nächtliche Heerschau* (*La Revue nocturne*, ca 1820), seule ballade publiée non à Prague mais à Leipzig. Cette vision fantastique décrit la sortie de terre, à minuit, des soldats de Napoléon tombés sur toutes les terres d'Europe et d'Orient, et que l'Empereur lui-même, dernier revenant, passe en revue sous la lune³³. Loewe se saisira du même texte en 1832, peut-être sous l'influence d'un souvenir d'enfance : il a vu Napoléon entrer dans Halle en 1806³⁴. Ce souvenir relayé par sa fille, montrant une armée victorieuse, semble toutefois moins convenir à l'origine de cette ballade que la retraite de 1812 traversant cette même Halle, et que Loewe retracera :

33. Cette pièce, centrée sur la figure à la fois fascinante et honnie du tyran, ennemi des nationalistes allemands, offre l'occasion d'aborder la question de la dimension politique des lieder. De fait, si la liberté d'expression sur la politique intérieure est très lourdement censurée par Metternich dans tous les domaines de la vie publique, le patriotisme anti-napoléonien quant à lui trouve aisément à passer par le lied. En 1815, année d'effervescence nationaliste, Schubert met ainsi en musique plusieurs lieder patriotiques de Körner (D. 163, 164, 165, 166, 169, 170, 171, 1712, 174, 180, 203, 204, 205, 206, 304 et 309).

34. Précision de J. von Bothwell. Voir Carl Loewe, *CLW*, t. 6 : *Französische, spanische und orientalische Balladen*, Max Runze (éd.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900, p. VI.

« Sur le chemin de la France, une partie des troupes lamentablement dévastées passèrent aussi par Halle. Ces malheureux soldats français, qui avaient péniblement atteint nos frontières, offraient de tristes images de la misère. Je me souviens encore de l'un d'entre eux. Il était assis sur une des bornes de pierre qui bordaient à droite et à gauche le chemin du portail de la *Türkische Haus*. Son billet de logement à la main, il n'était pas parvenu à se traîner plus loin. À toutes mes questions, il ne répondit faiblement que : "Oui, Monsieur!" Ses lèvres gelées ne parvenaient pas à en articuler davantage. Et avant même d'avoir pu rejoindre ses quartiers, le pauvre homme expira sous mes yeux avec son "Oui, Monsieur". »³⁵

Loewe ne semble pas avoir eu connaissance de la ballade de Tomášek. Leur choix commun met cependant en lumière quel souvenir indélébile les campagnes napoléoniennes ont laissé dans les mémoires des populations d'Europe centrale.

5.2.5 UN LIEDERKOMPONIST AMATEUR DISCRET : GEORG GERSON (1790-1825)

On sait peu de choses de ce musicien né et mort à Copenhague, acteur important de la vie musicale dans cette ville, mais dont peu d'œuvres ont été publiées, sur les 219 qu'il écrivit³⁶. Envoyé à Hambourg jusqu'en 1812 pour y apprendre le commerce, il y écrit aussi ses premières pièces sous l'égide du violoniste Andreas Romberg (1767-1821). C'est en tant qu'amateur qu'il joue ensuite un rôle actif dans les cercles musicaux de Copenhague jusqu'à sa mort prématurée.

Achevée en 2018, une édition moderne de ses lieder est désormais accessible en ligne³⁷. Elle se base sur les manuscrits du compositeur, classés par ses soins et conservés à la Bibliothèque royale de Copenhague. Soixante-quatorze pièces pour voix et piano, deux voix et piano, ou plusieurs voix y sont répertoriées, dont les ballades *Die Erwartung* G. 28 de Schiller, composée en 1809, *Edwina* G. 42 de décembre 1810 sur un poème de Franz von der Golz (1740-1804), *Der blinde Harfenspieler (Le Harpiste aveugle)* G. 47 de juin 1811 sur un texte anonyme, reprenant la thématique ossianique bien connue, et *Gebet während der Schlacht (Prière pendant la bataille)* G. 83 d'août 1814 sur un poème de Theodor Körner (1791-1813).

35. « Auch durch Halle zogen einige der jämmerlich zerstörten Truppenteile nach Frankreich zurück. Diese unglücklichen französischen Soldaten, welche unsere Marken noch mühsam erreicht hatten, waren traurige Bilder des Elends. Noch entsinne ich mich eines derselben. Er sass auf einem der Ecksteine, die rechts und links an den Thorwegen des Türk'schen Hauses standen. Sein Quartierbillet in der Hand haltend, hatte er nicht vermocht, sich weiter zu schleppen. Auf alle meine Fragen antwortete er mit leiser Stimme : „Oui, Monsieur!“ — Mehr wollten die erfrorenen Lippen nicht hervorbringen. — Und noch ehe er in sein quartier gelangen konnte, starb der unglückliche Mann mit seinem „Oui Monsieur“ vor meinen Augen. » K. H. Bitter (éd.), *Dr Carl Loewe's Selbstbiographie, op. cit.*, p. 43.

36. On peut regretter que la *MGG* ne possède pas d'entrée à son nom ; le *New Grove* lui consacre un bref paragraphe. Voir Torben Schousboe, « George Gerson », in Stanley Sadie (éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 9, London, Macmillan, 2001, p. 763.

37. On peut consulter cette édition critique sur le site imslp.org. Georg Gerson, *Lieder*, Christian Mondrup (éd.), International Music Score Library Project, 2013-2018, URL : https://imslp.org/index.php?title=Category:Gerson,_Georg&intersect=Lieder&transclude=Template:Catintro (visité le 18 juil. 2018).

De toutes ces pièces, seul un lied est publié de son vivant à Berlin en 1817, vraisemblablement à compte d'auteur : *Die kleine Myris* G. 99. Six autres lieder sont publiés de façon posthume à Copenhague en 1842. L'absence de nécessité financière explique sans doute en partie cette rareté. Gerson n'a pu avoir d'interactions notables avec les compositeurs étudiés dans ce chapitre, mais il nous a néanmoins semblé utile de le mentionner : avec Kunzen, il témoigne de la solidité d'une tradition de lied et de ballade au nord du monde germanique.

On voit d'ores et déjà se dessiner une tradition nordique réunissant des compositeurs allemands et danois, et une autre, en ordre dispersé, plus au Sud. Toutefois, ces musiciens sont loin d'avoir sur l'évolution esthétique de la ballade le même impact que Loewe ou Schubert. Or la perspective qui est la nôtre privilégie l'étude de la mutation du genre, et de ses porosités avec d'autres domaines musicaux. C'est pourquoi nous ne faisons référence à leur œuvre que de manière ponctuelle.

5.3 Johann Rudolf Zumsteeg ou l'« École du lied souabe »

5.3.1 LA TRAJECTOIRE DU COMPOSITEUR

Pour qui veut s'intéresser à la généalogie des genres, le style de ballade de Johann Rudolf Zumsteeg constitue l'intermédiaire entre la forme mélodramatique pratiquée par Benda et la ballade vocale romantique. On doit relever l'innovation que représente son type d'écriture, adapté aux amples fresques vocales qu'il imagine.

Né à Sachsenflur, Zumsteeg est le fils d'un valet de chambre du duc Karl Eugen de Württemberg. Il étudie au *herzoglichen Zuchtanstalt* de Stuttgart – institution créée par le duc, la future *Hohe Karlsschule*. Violoncelliste à la cour avant d'être compositeur, il occupe de 1792 à sa mort le poste de maître des concerts du duc. Le 29 novembre 1783, il épouse Luise Andreä (1760-1837), issue d'une famille en vue de Stuttgart ; leur fille Emilie (1796-1857) sera elle aussi compositrice. Il meurt brutalement le 27 janvier 1802, à tout juste quarante-deux ans, laissant un répertoire qui, hors les lieder, compte surtout pour ses singspiels, dont le plus célèbre est *Die Geisterinsel* (*L'Île des Esprits*, d'après *La Tempête* de Shakespeare, sorte d'adaptation imaginée au prisme de la *Flûte enchantée*) créé le 7 novembre 1798 au *Hoftheater* de Stuttgart³⁸. *Elbondocani* est créé le 9 décembre 1803 dans ce même lieu. On conserve également de lui deux mélodrames : *Die Frühlingsfeier* pour un récitant et orchestre composé en 1777, publié en 1804 mais créé bien plus tard, le 4 mars 1834 ; et *Tamira*, composé en 1788 et créé le 13 juin de la même année, qui met en scène trois personnages.

38. Il en existe un enregistrement : Frieder Bernius, Kammerchor Stuttgart et Hofkapelle Stuttgart, *Johann Rudolf Zumsteeg, Die Geisterinsel. Oper in drei akten*, CD, Stuttgart, Carus, 2010.

À Stuttgart, Zumsteeg est la figure la plus en vue d'un cercle de compositeurs de lieder, à l'origine de l'expression « École du lied souabe »³⁹. Il faut toutefois user avec prudence de ce terme, car la renommée et l'influence de ce groupe confidentiel ne sont en aucun cas comparables avec celles de l'École de Berlin : les pièces de Zumsteeg lui-même paraissent surtout dans des périodiques et des almanachs, et le premier recueil de ses lieder paraît deux ans à peine avant sa mort. Walther Dürr a mis en évidence l'influence du théâtre, de l'opéra, sur les compositions de salon de ces quelques musiciens : Ludwig Abeille (1761-1838), Johann David Schwegler (1759-1817), Christian Eidenbenz (1761-1799)... – tous sont restés quasi inconnus à l'exception de Zumsteeg. Des lieder aux allures d'ariette constituent la majeure partie de leur répertoire. La vocalité y inclut une ornementation importante, des sauts dans la tessiture, tandis que la partie de piano se caractérise par la richesse des figures et les changements de dynamiques. Au sein de ce groupe, Zumsteeg se distingue non seulement par l'écho qu'éveillent ses compositions, bien supérieur à celui qu'obtiennent ses collègues, mais encore par sa spécificité dans un répertoire où il excelle : celui de la ballade. C'est ce corpus qui lui donne sa renommée et le singularise de son vivant.

Il en va autrement, en effet, des multiples petits lieder publiés dans des *Blumenlese* régionales et des grandes ballades isolées. C'est par ces dernières que Zumsteeg acquiert une notoriété au-delà des frontières du Baden-Württemberg ; avec elles qu'il entre en relation avec la maison d'édition de Johann Gottlob Breitkopf & Gottfried Christoph Härtel à Leipzig. Cette rencontre est décisive pour sa carrière de compositeur : le tirant de son relatif anonymat, elle lui permettra de publier des recueils entiers de lieder à la fin de sa vie. On ne peut donc négliger l'importance que revêtent les grandes ballades : elles contribuent à faire de Zumsteeg un créateur apprécié, mais aussi, par ricochet, à faire de ce répertoire pour une voix et piano un genre mieux reconnu. En ce sens, il ouvre la voie à une semblable promotion pour le lied, genre alors plus modeste.

Le corpus des ballades zumsteegiennes se compose d'une part de huit grandes pièces publiées de façon indépendante, d'autre part de petites ballades insérées dans l'ensemble de volumes déjà mentionné, les *Kleine Balladen und Lieder* (tableau 5.2). S'il n'est pas toujours possible de déterminer les dates exactes de composition de ces œuvres⁴⁰, on sait au moins que leur parution s'échelonne entre 1791 et 1805. Les deux derniers recueils sont publiés à titre posthume. L'abondante correspondance entre Zumsteeg et l'éditeur Breitkopf éclaire bien le contexte de composition, et les résonances entre le projet et le goût de l'époque. L'éditeur leipzigois et le compositeur souabe ne se sont jamais rencontrés, mais entretiennent d'amicales relations

39. L'expression « *Schwäbische Liederschule* » est employée par Walther Dürr dans W. Dürr, « *Hagars Klage* in der Vertonung von Zumsteeg und Schubert: zu Eigenart und Wirkungsgeschichte der „Schwäbischen Liederschule“ », art. cit., p. 310. Dürr s'appuie sur l'analyse d'un lied de Ludwig Abeille, *Sehnsucht nach Italien*, sur le poème de Goethe « *Kennst du das Land...* » Nous lui empruntons également les réflexions suivantes.

40. On se référera cependant avec profit à la description détaillée des sources et manuscrits de Zumsteeg conservés à la Landesbibliothek de Stuttgart, proposée par Jörg Martin in R. Nägele (éd.), *Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802): der andere Mozart?* op. cit., p. 72 sqq.

épistolaires de 1792 à la mort du premier en 1800; c'est ensuite avec Härtel que s'échange la correspondance, pendant les deux dernières années de la vie de Zumsteeg.

Titre	Auteur	Année de composition	Année de publication	Volume
<i>Des Pfahrrers Tochter von Taubenbain</i>	Bürger	1790	[1791]	
<i>Colma</i>	Goethe	1780?	[1793]	
<i>Die Entführung</i>	Bürger	1793	[1794]	
<i>Die Büssende</i>	Stolberg	1796	[1797]	
<i>Hagars Klage in der Wüste Bersaba</i>	Schücking		[1797]	
<i>Lenore</i>	Bürger	1797	[1798]	
<i>Elwine</i>	Ulmenstein	début 1801	1801?	
<i>Das Lied von Treue</i>	Bürger	1801	[1803]	
<i>Ritter Toggenburg. Ballade</i>	Schiller	1798?	1800	KBL I, 1
<i>Una. Ballade</i>	F. L. Meyer			KBL I, 3
<i>Robert und Käthe</i>	F. A. Werthes			KBL I, 11
<i>Raymund und Ottilie</i>	Werthes			KBL I, 12
<i>Die Erwartung</i>	Schiller		1800	KBL II, 4
<i>Was ist Liebe? Nach dem Englischen</i>	F. Haug			KBL II, 11
<i>Richard und Mathilde. Ballade</i>	Haug			KBL II, 12
<i>Das Blümlein wunderschön</i>	Goethe		1801	KBL III, 10
<i>Die Wittwe</i>	Haug			KBL III, 11
<i>Thekla (Des Mädchens Klage)</i>	Schiller			KBL III, 12
<i>Nadowessische Totenklage</i>	Schiller			KBL III, 17
<i>Der Nebelgeist</i>	Woltmann		1802	KBL IV, 3
<i>Das Fischermädchen</i>	S. C. Pape			KBL IV, 21
<i>Ossian auf Slimora</i>	Anonyme		1803	KBL V, 9
<i>Gesang « O! seht uns »</i>	Werthes	1800		KBL V, 20
<i>Fernando's Lied</i>	Haug			KBL V, 33
<i>Romanze « Komm Schwester »</i>	Anonyme			KBL V, 36
<i>Morgenfantasie (Der Flüchtling)</i>	Schiller			KBL V, 41
<i>Ossians Sonnengesang</i>	F. W. von Hoven		1803	KBL VI, 1
<i>Romanze « In der Väter Hallen »</i>	Stolberg			KBL VI, 15
<i>Hexenballade</i>	C. K. Buri		1805	KBL VII, 12
<i>Der Zauberlehrling</i>	Goethe	1797		KBL VII, 20

Tableau 5.2. – Les ballades de J. R. Zumsteeg⁴¹.

41. L'intégralité de ces pièces est publiée par Breitkopf & Härtel.

La décennie des ballades (1791-1802)

La cordialité de leurs relations ne peut qu'être encouragée par l'écho que vont soulever les grandes ballades de Zumsteeg dans le public. Publiée en 1791, la première est l'amorce du destin du compositeur. D'emblée *Des Pfahrers Tochter von Taubenhain*, « *in einer ganz neuen Art der musikalischen Darstellung komponiert* », « composée selon un principe inédit de représentation musicale », connaît un si grand succès qu'elle doit être réimprimée en 1798 (Mainz, Schott), puis cinq fois jusqu'en 1801, et qu'on la retrouve encore en 1810 arrangée pour accompagnement de guitare et de flûte par un certain Jusdorf⁴². Malgré l'absence de sources issues de la presse (la *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* ne commencera à paraître que sept ans plus tard), on ne peut donc douter du succès rencontré par cette première tentative. Ses dimensions sont imposantes : une vingtaine de minutes de musique pour les trente-huit strophes du poème⁴³. Sa thématique sinistre est caractéristique du style de la ballade dite gothique, dans le même esprit que *Lenore* : séduite par un beau jeune homme puis, enceinte, rejetée de son père, la jeune fille de Taubenhain erre dans la campagne hivernale, assassine son enfant illégitime à la naissance et lui creuse une tombe de ses propres mains. Sur cette trame barbare, les détails sanglants ne sont pas épargnés au lecteur. Mais c'est bien là le goût du public ; aussi cette histoire macabre, apparentée au fait divers, devient-elle le premier succès d'envergure du compositeur. Alors se dessine pour Zumsteeg la possibilité d'imprimer un jour, en leur garantissant la même notoriété, des recueils de pièces de dimensions plus modestes.

Ce succès s'explique en partie par le fait que le poète choisi est Bürger, auréolé de la célébrité de *Lenore*. Breitkopf, qui en a bien conscience, ne tarde guère à réclamer à Zumsteeg une nouvelle composition sur des vers d'un autre bien-aimé du public : Ossian (lettre du 20 janvier 1792). Le musicien lui en propose une écrite environ dix ans plus tôt : il s'agit de *Colma*, qui paraît en 1793. Le poème jouit d'une double paternité : il s'agit d'une traduction par Goethe du texte de Macpherson. Le 30 janvier, il envoie aussi à Breitkopf le début d'une nouvelle pièce, *Die Entführung (L'Enlèvement)*, sur un poème de nouveau emprunté à Bürger. Malade, il ne peut l'achever que le 15 mai. L'année suivante, Breitkopf réclame encore une ballade pour publication : ce sera *Die Büssende (La Pénitente)* sur un texte de Stolberg. Zumsteeg l'adresse à Leipzig accompagnée d'une deuxième, *Hagars Klage in der Wüste Bersaba (La Plainte d'Agar dans le désert de Beersheba)* qu'il a composée entre temps sur le poème de Schücking. Elles sont publiées ensemble en 1797.

Le 30 août de la même année, Breitkopf engage vivement le compositeur à revenir à Bürger :

42. *Zumsteegs Ballade Des Pfahrers Tochter von Taubenhain, mit Begleitung einer Gitarre und Flöte eingerichtet von Jusdorf*, Braunschweig, 1810. Sur la chronologie de la publication des ballades et les échanges avec Breitkopf, nous reprenons Ludwig Landshoff, *Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802). Ein Beitrag zur Geschichte des Liedes und der Ballade*, Leipzig, O. Brandstetter, [1901], p. 100-119.

43. Walther Dürr en donne une analyse dans l'article « Des Pfahrers Tochter von Taubenhain: über Zumsteeg's Ballade und Loewe », art. cit., p. 372-386.

« Nous ne saurions conclure cette lettre sans vous faire part d'un vœu exprimé par tant de ceux qui honorent votre talent, et que nous serions si heureux de voir comblé : la *Lenore* de Bürger reste le chef-d'œuvre de toutes les ballades allemandes ; elle marque le triomphe de ce genre en poésie, et se prête sans doute plus que toute autre aux beautés de la musique. Certainement ni la renommée universelle de cette ballade, ni les précédentes mises en musique ne sauront faire obstacle à la réalisation de ce vœu du public. Les différentes éditions luxueuses que les Anglais ont récemment données de cette romance, avec toutes les ressources de l'art, ont renouvelé l'intérêt pour elle et le désir de la voir réunie à un chef-d'œuvre de composition. Jusqu'ici, les compositions ont dû l'accueil favorable qu'elles ont reçu bien davantage au talent du poète qu'à celui des compositeurs. Puissiez-vous ne pas nous refuser l'espoir de voir ce vœu comblé. De notre côté, nous mettrions tout en œuvre pour offrir au public cette belle œuvre d'art sous une forme digne d'elle, en invitant quelques artistes de talent à illustrer par des vignettes les moments les plus intéressants de la romance. »⁴⁴

Les termes élogieux comme la proposition d'une édition enrichie montrent assez en quelle estime est tenue la ballade de Bürger. L'insistance de Breitkopf sur la nécessité d'une musique qui réponde à la valeur attribuée au poème par les contemporains est significative. Elle nous renseigne sur le développement d'une nouvelle relation, d'un nouvel équilibre entre les vers et leur musique : dans son désir d'emporter l'adhésion de Zumsteeg, son argumentation présente comme une nécessité l'association du poème et d'« un chef-d'œuvre de composition », disqualifiant au passage les mises en musique préexistantes. Il est plausible que l'éditeur utilise comme points de comparaison celles de Neefe (1774), d'André (1775) ou de Kunzen (1788). Zumsteeg ne perd pas de temps. Il répond le 18 octobre par l'envoi d'un manuscrit complet, pour lequel il confie avoir souffert :

« [...] travailler à ce terrifiant tableau m'a presque rendu malade. Ce travail m'a demandé beaucoup d'efforts, car le poème a déjà été mis en musique de nombreuses fois. Mais si les précédentes compositions me sont entièrement inconnues, j'espère néanmoins pouvoir figurer hardiment aux côtés de mes prédécesseurs. »⁴⁵

44. « Wir können diesen Brief nicht schliessen, ohne Ihnen einen Wunsch mitzutheilen, welchen schon so viele Verehrer Ihrer Muse geäußert haben, und den wir mit so vielem Vergnügen in Erfüllung gehen sehen würden : Unter allen deutschen Balladen bleibt Bürgers *Lenore* doch immer noch das Meisterstück und der Triumph dieser Gattung von Dichtung, und ist vielleicht auch unter allen der meisten musikalischen Schönheiten fähig. Die zu allgemeine Bekanntheit dieser Ballade kann Ihnen gewiss so wenig als die bereits vorhandenen Compositionen entgegen stehen, um diesen Wunsch des Publikums zu erfüllen. Die verschiedenen Prachtausgaben, welche izt neuerlich die Engländer von dieser Romanze mit allem Aufwande von Kunst gemacht haben, haben das Interesse für dieselbe aufs Neue geweckt, und den Wunsch dieselbe mit einem Meisterwerke der Composition vereinigt zu sehen neu belebt. Die bisherigen Composition danken die gute Aufnahme, welche sie fanden, gewiss weit mehr dem Talent des Dichters als des Tonkünstlers. Möchten Sie uns doch die Hoffnung diesen Wunsch erfüllt zu sehen nicht versagen. Wir unserer Seit würden wenigstens alles aufwenden, um dieses schöne Kunstwerk dem Publiko in einem angemessenen Gewande zu überliefern, und einige gute Künstler einladen, die interessantesten Momente dieser Romanze in Vignette darzustellen. » Cité par L. Landshoff, *Johann Rudolf Zumsteeg...*, op. cit., p. 105-106.

45. « [...] die Bearbeitung dieses schauerlichen Gemäldes machte mich beinahe krank. Ich arbeitete mit sehr grosser Anstrengung, weil das Gedicht schon mehrmalen componiert ist. Ich hoffe jedoch, obgleich die bereits vorhandenen Compositionen mir gänzlich unbekannt sind, mich kühn neben meine Vorgänger stellen zu dürfen. » Cité par *Ibid.*, p. 106-107.

L'œuvre paraît en janvier 1798, dans une édition qui a en effet fait l'objet de l'attention de Breitkopf : elle inclut deux gravures de W. Böhm, se distinguant par là des autres publications de Zumsteeg. Le soin apporté à l'illustration témoigne de l'impact non seulement sonore mais aussi visuel d'une scène propre à frapper l'imagination, ce qui n'est pas le cas d'autres longues pièces, comme *Colma*, par exemple ⁴⁶. La première image, en couverture, illustre la chevauchée finale (image 5.2).



Image 5.2. – G. A. Bürger / J. R. Zumsteeg, *Lenore*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1798, couverture. W. Böhm, gravure ovale.

Elle présente non pas deux mais trois personnages au moins : on devine des spectres lancés à la poursuite des protagonistes qui se retournent comme pour tenter de leur échapper, comme si le danger ne venait pas du fiancé lui-même : l'image réinterprète quelque peu le poème.

Après deux années surtout employées à la composition de *Die Geisterinsel*, Zumsteeg et Breitkopf s'attellent en 1800 à la publication du premier volume des *Kleine Balladen und Lieder*, dont le succès appelle un second cahier la même année. En février 1801, Zumsteeg annonce à Härtel « une très jolie ballade » ⁴⁷, *Elwine*, sur un texte de Ulmenstein. Elle paraît en juillet, peu avant le troisième cahier des *Kleine Balladen und Lieder*. C'est la dernière qu'il achèvera. En mourant subitement le 27 janvier 1802 au matin, il laisse encore la musique des douze premières

46. L'abondante iconographie de *Lenore* constituerait à elle seul un sujet de recherche : le motif de la chevauchée fantastique imprègne durablement l'imaginaire du début du XIX^e siècle. Dès 1796, la traduction de William Robert Spencer (1769-1834) vers l'anglais (Londres, 1796) est ainsi accompagnée de quatre planches de Diana Beauclerk (1734-1808) dans l'esprit de la *gothic horror ballad*. En 1843 encore, le livret du drame *Lenore ou les morts vont vite* de Hippolyte et Théodore Cogniard, donné au théâtre de la Porte Saint-Martin, est accompagné de trois estampes.

47. « [...] eine sehr hübsche Ballade ». Lettre à Breitkopf & Härtel du 28 février 1801, citée par L. Landshoff, *Johann Rudolf Zumsteeg...*, op. cit., p. 114.

strophes d'une ultime ballade de Bürger, *Das Lied von Treue (La Chanson de la fidélité)*, que l'éditeur publie en 1803. Il en a fait compléter la musique par Gottlob Benedikt Bierey⁴⁸.

5.3.2 ZUMSTEEG ET SCHILLER, UNE AMITIÉ ARTISTIQUEMENT FÉCONDE ?

Ses grandes ballades ne le montrent guère : la proximité du compositeur avec Friedrich von Schiller est une circonstance non négligeable de sa vie artistique, et n'est pas étrangère au succès de ses pièces⁴⁹. Jeunes gens, les deux artistes se sont côtoyés à la *herzogliche Zuchtanstalt*. Ainsi le cours des années 1770 a-t-il vu une amitié durable se nouer entre eux, avant que Schiller, tombé dans la disgrâce du duc, ne soit contraint de quitter Stuttgart en 1782, l'année même où est créée sa première pièce *Die Räuber (Les Brigands)* à Mannheim.

D'après Georg Günther, Zumsteeg compose dix-sept pièces vocales, lieder et ballades, sur des poèmes de Schiller⁵⁰. Voici celles que nous recensons :

1. *Ritter Toggenburg* (1798)
2. *An die Freude*
3. *Thekla (Des Mädchens Klage, de la pièce Die Piccolomini)*
4. *Die Entzückung an Laura*
5. *Die Erwartung*
6. *Morgenfantasie*
7. *Johanna* (monologue de la pièce *Die Jungfrau von Orleans*, 1801-1802)
8. *Maria Stuart* (monologue de la pièce éponyme, 1801)
9. *Nadowessische Todtenklage*
10. *Reiterlied* (de la pièce *Die Piccolomini*)
11. *An den Frühling* (1782/83)
12. *Brutus und Caesar* (1782 ?) « Sei willkommen, friedliches Gefilde » voix – piano – violon obligato

48. Gottlob Benedikt Bierey (1772-1840), compositeur lyrique, directeur musical d'une société d'opéra commune aux villes de Leipzig et Dresde.

49. Zumsteeg a également rencontré Goethe, mais la visite du poète à la maison du musicien, le 2 septembre 1797, est anecdotique.

50. Georg Günther, « „Bist Du mein Freund nicht mehr?“ Johann Rudolf Zumsteeg und Friedrich Schiller », R. Nägele (éd.), *Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802): der andere Mozart? op. cit.*, p. 30. Peut-être inclut-il dans ce nombre les différents manuscrits autographes pour un même lied final, comme c'est le cas par exemple pour *Johanna*. Nous établissons cette liste à partir de celle de Jörg Martin dans le même ouvrage, déjà mentionnée.

L'École souabe face à l'École de Berlin

Les choix littéraires de Zumsteeg recourent assez peu ceux de l'École de Berlin dans les mêmes années. Ce constat nous amène à défendre l'idée d'une spécificité souabe. Tandis que Reichardt et Zelter, autour de Goethe, composent très souvent l'un et l'autre sur les mêmes poèmes, l'univers des ballades de Zumsteeg semble spécifique.

Sa particularité réside dans la primauté accordée à Schiller au regard de Goethe⁵¹. De tous les compositeurs étudiés, Zumsteeg est de loin celui qui se consacre le moins au poète de Weimar. En tout, le corpus se limite à sept pièces (voir le tableau 5.2, p. 199) : *Colma*, *Der Junggesell und der Mühlbach* (manuscrit, 1797), *An Mignon* (KBL II, 10), *Das Blümlein wunderschön* (KBL III, 10), *Erinnerung* (KBL VII, 6), « *Heiß mich nicht reden...* » *Aus Meister Wilhelms Lehrjahre* (KBL VII, 10) et *Der Zauberlehrling* (KBL VII, 20). Parmi elle, seules deux ballades de Goethe, contre seize textes chez Reichardt et onze chez Zelter : *Das Blümlein wunderschön* et *Der Zauberlehrling*. En sens inverse, on ne peut être indifférent au fait que Zumsteeg est le seul à composer sur le poème goethéen de *Colma* (« *Stern der dämmernden Nacht* », « Étoile du crépuscule ») d'après Ossian. Ce dernier est d'ailleurs quasi ignoré par Reichardt comme par Zelter⁵². Même l'insatiable lecteur de poètes qu'est Schubert n'emboîtera pas le pas à Zumsteeg pour ce texte.

En revanche, Zumsteeg partage avec Reichardt l'intérêt pour les textes de Schiller : Reichardt réunira en 1810 ses pièces consacrées au poète dans les *Schillers lyrische Gedichte* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 2 vol., 1810). Dans le répertoire qui nous préoccupe, il met en musique, outre cinq ballades, quatre monologues de théâtre. Les deux premiers, issus de la trilogie de *Wallenstein*, appartiennent au personnage de Thekla et sont tirés l'un des *Piccolomini* (acte III, scène 9), l'autre de *Wallensteins Tod* (*La Mort de Wallenstein*, acte IV, scène 12). Les deux autres sont les monologues de Jeanne d'Arc dans *Die Jungfrau von Orleans* (prologue, scène 4 ; acte IV, scène 1). Hormis son monologue de *Maria Stuart* et celui de *Die Jungfrau von Orleans* (acte IV, scène 1 également), Zumsteeg ne semble pas montrer le même intérêt pour le théâtre schillérien. Quand il compose d'après une pièce de théâtre, c'est plutôt vers la poésie qui y est insérée qu'il se tourne : ainsi d'un poème chanté par le personnage de Thekla dans l'une de ses œuvres théâtrales.

51. Voir en annexe 6 le tableau général listant les ballades du corpus mises en musique, classées par auteur et par compositeur.

52. Fait exception une *Kolma* de Zelter, sur un autre passage d'Ossian que la *Colma* dont nous parlons ici : « *Um mich ist Nacht* », « La nuit m'enveloppe », encore mis en musique par Schubert (D. 217), mais dans une autre traduction. C. F. Zelter, *Colma, ein altschottisches Fragment*, in Carl Friedrich Zelter, *Sämmtliche Lieder, Balladen und Romanzen für das Piano-Forte*, t. 4, Berlin, Kunst und Industrie Comptoir, [1813], n° 11.

Des Mädchens Klage (1) : *le triomphe de l'expressivité*

Ce n'est pas un chant isolé, mais un extrait du drame *Les Piccolomini*, deuxième pièce de la trilogie *Wallenstein*. La scène 7 de l'acte III est constituée par ces quatre strophes que chante Thekla, seule en scène, en s'accompagnant à la guitare. Le lied est donc parfois aussi intitulé *Thekla's Gesang* ou simplement *Thekla* : c'est le titre de la version de Zumsteeg. S'il est fécond de s'y arrêter, c'est en raison de son caractère emblématique au regard des problématiques qui nous préoccupent. Il paraît d'abord être un lieu de résonance durable de la sensibilité esthétique et même musicale de la *Goethezeit* : presque tous les musiciens se sont intéressés à ce petit poème, de Zumsteeg, Reichardt et Zelter à Schubert qui en écrit trois versions⁵³. C'est la première raison. Seconde raison : du point de vue littéraire, il n'est pas une ballade. Mais mieux que nombre d'entre elles, il est un lieu d'expérimentation musicale, et supporte l'hésitation entre forme lied et forme ballade : Zumsteeg le traite en *durchkomponiert*, Reichardt et Zelter entendent un lied strophique, Schubert s'essaie aux deux formes. Ces quelques vers fournissent donc un terrain idéal pour étudier l'évolution des styles, qu'elle se réalise dans la sédimentation progressive d'une tradition ou à l'inverse dans des ruptures stylistiques.

La tonalité du poème est élégiaque, marquée par l'esprit du *Sturm und Drang* : après la perte de son bien-aimé suggérée en creux, les vœux de la jeune fille du poème se tournent naturellement vers la mort. En quatre strophes, dans un contexte de tempête extérieure qui est comme la résonance du tourment intérieur, le bref poème tisse de façon subtile les voix d'un narrateur, de la jeune fille éplorée et d'une réponse d'origine divine ou intérieure, faisant de la lamentation la seule consolation possible après l'irréversible séparation. Des sentiments extrêmes et contradictoires, le chagrin mêlé au souvenir, tissent l'ensemble du poème et forment son sujet.

53. Il faut ajouter à ces noms ceux de Bernhard Klein, Felix Mendelssohn, Fanny Mendelssohn-Hensel, et l'on pourrait allonger cette liste.

<i>Der Eichwald brauset,</i>	Les chênes bruissent,
<i>Die Wolken ziehen,</i>	Les nuages vont,
<i>Das Mägdlein sitzt</i>	La jeune fille est assise
<i>An Ufers Grün,</i>	Sur la verte berge,
<i>Es bricht sich die Welle mit Macht, mit Macht,</i>	Les vagues se brisent, se brisent avec force,
<i>Und sie seufzt hinaus in die finstre Nacht,</i>	Et elle soupire dans la nuit obscure,
<i>Das Auge vom Weinen getrübt.</i>	Les yeux embués de larmes.

<i>„Das Herz ist gestorben,</i>	« Le cœur est mort,
<i>Die Welt ist leer,</i>	Le monde est vide,
<i>Und weiter giebt sie</i>	Il ne donne plus rien
<i>Dem Wunsche nichts mehr.</i>	À mes vœux.
<i>Du Heilige ruf dein Kind zurück,</i>	Ô très saint, rappelle à toi ton enfant,
<i>Ich habe genossen das irdische Glück,</i>	J'ai joui du bonheur ici-bas,
<i>Ich habe gelebt und geliebet!«</i>	J'ai vécu, j'ai aimé! »

<i>Es rinnet der Thränen</i>	En vain coule
<i>Vergeblicher Lauf,</i>	Le torrent des larmes,
<i>Die Klage, sie wecket</i>	La plainte ne peut
<i>Die Todten nicht auf;</i>	Éveiller les morts;
<i>Doch nenne, was tröstet und heilet die Brust</i>	Dis-moi ce qui console et guérit le cœur
<i>Nach der süßen Liebe verschwundener Lust,</i>	Lorsque le plaisir d'un doux amour a
<i>Ich, die Himmlische, will's nicht versagen.</i>	disparu,
	Moi, divine, je ne le repousserai pas.

<i>„Laß rinnen der Thränen</i>	« Laisse couler en vain
<i>Vergeblichen Lauf!</i>	Le torrent des larmes!
<i>Es wecket die Klage</i>	La plainte ne peut
<i>Die Todten nicht auf!</i>	Éveiller les morts!
<i>Das süßeste Glück für die trauernde Brust,</i>	Le plus doux bonheur pour le cœur en deuil,
<i>Nach der schönen Liebe verschwundener Lust,</i>	Lorsque le plaisir d'un bel amour a disparu,
<i>Sind der Liebe Schmerzen und Klagen.«</i>	Ce sont les peines et les plaintes de
	l'amour. »

POÈME 5.1. – F. von Schiller, *Des Mädchens Klage*, in *Wallenstein*, III, *Die Piccolomini*.

Reichardt comme Zelter entendent *Des Mädchens Klage* comme un lied : c'est le choix traditionnel pour un poème lyrique aussi bref. Reichardt le compose en *mi* bémol majeur. Fidèle à son amour de la déclamation, il dépose celle-ci sur un fonds d'arpèges en quadruples croches – référence à la harpe ossianique, à nouveau. Zelter propose une pièce en *si* mineur,

dont le strophisme régulier ne s'autorise quelque variante rythmique que pour mieux se mouler sur la prosodie. Aucun changement de ton ou de mètre. Le piano alterne sans heurt rythmes de sicilienne, croches et arpèges de doubles croches.

Au contraire Zumsteeg écrit une ballade, publiée en 1801 dans le troisième volume des *Kleine Balladen und Lieder*. Il n'a retenu que les deux premières strophes du poème de Schiller. Assez brève pour une ballade (62 mesures), la pièce se compose de trois sections non modulantes (tableau 5.3).

<i>Langsam</i>	mes. 1-13	<i>mi</i> ♭ majeur	$\frac{3}{4}$	Prélude
<i>Mässig langsam</i>	mes. 14-34	<i>mi</i> ♭ majeur	$\frac{2}{4}$	Strophe 1
<i>Langsamer</i>	mes. 35-62	<i>mi</i> ♭ majeur	$\frac{2}{4}$	Strophe 2

Tableau 5.3. – La structure de *Des Mädchens Klage* de J. R. Zumsteeg (1801).

Si elle ne possède pas le strophisme d'un lied, elle en a cependant la *Stimmung*, qui n'est pas sans rappeler Mozart : une paisible atmosphère de *mi* bémol majeur, des formules d'accompagnement régulières quoique diverses, une ligne mélodique gracieuse très légèrement ornée, et surtout aucun passage en récitatif, ce qui la distingue des grandes ballades de Zumsteeg. On est loin de toute austérité nordique.

Partagé entre cette écriture simple, non déclamatoire, et une structure de composition continue, *Des Mädchens Klage* joue sur la corde raide entre ballade et lied. Pourquoi ne pas en avoir fait simplement un lied strophique, comme ses collègues de Berlin ? La spécificité de Zumsteeg apparaît bien dans ce choix qui signe son style. Jusque dans de petites pièces, le compositeur est plus à son aise dans la forme continue : c'est elle qui lui permet de souligner à son gré les traits expressifs du poème. Tel mot, telle image est mis en avant par la musique de manière unique. C'est un avantage non négligeable de la forme ballade sur la forme lied strophique, et un trait remarquable du style de Zumsteeg dans toute son œuvre. Un exemple très simple le rendra sensible. Seule dans la pièce, la mélodie des vers qui évoquent le souvenir heureux (« *ich habe genossen das irdische Glück* ») est ainsi rehaussée, prenant un peu d'ampleur avec les triolets et sortant du syllabisme (ex. 5.1).

(48) (Langsamer)

Ich ha - be ge - nos - sen das irr - di - sche Glück,

Ex. 5.1. – F. von Schiller / J. R. Zumsteeg, *Des Mädchens Klage*, 1801, mes. 49-52 (*KBL* III, p. 36-37).

La forme eût-elle été strophique, ce souvenir eût partagé sa mélodie avec un autre vers : « *Und sie seufzt hinaus in die finstre Nacht* » (« Et elle soupire dans la nuit obscure »), laissant au seul interprète le soin de séparer les différents sentiments. On a vu parfois Reichardt tâcher tant bien que mal de remédier à ce mal au moyen de didascalies d'interprétation. Dans le même sens d'accentuation de l'expressivité, le petit prélude qui ouvre la ballade possède une fonction certes descriptive mais aussi émotionnelle, avec sa juxtaposition de formules pianistiques et de motifs rythmiques divers. Il n'installe pas le climat unique d'un lied, mais préfigure les contrastes entre plusieurs états d'âme que déroulera le chant. Il contribue à faire de la pièce une ballade, en dépit de sa simplicité. Ce triomphe de l'expressivité a été bien mis en lumière par Dominique Patier dans un article sur les premiers lieder de Schubert : chez Zumsteeg, au contraire de Schulz ou Zelter, les figuralismes supposent un choix dicté par la sensibilité visant moins à décrire qu'à transmettre à l'auditeur les sentiments intérieurs au récit⁵⁴.

Le retentissement des compositions de Johann Rudolf Zumsteeg ne s'explique donc pas seulement par ses choix littéraires. Bürger, Schiller jouissent de la faveur des lecteurs, mais il est loin d'être le premier à les mettre en musique. Par ailleurs, Schiller lui-même ne tient que la deuxième place parmi les poètes élus par le compositeur, derrière Johann Christoph Friedrich Haug (1761-1829) dont il sélectionne une trentaine de textes⁵⁵. Ce succès semble conditionné par la rencontre avec un public : les choix de Zumsteeg entrent en résonance avec la sensibilité de son époque, comme s'il en représentait le meilleur. La collusion entre ses choix musicaux, tournés vers une subjectivité plus grande, et les préférences de ses contemporains est sensible dans ses succès.

Dans un premier temps, Zumsteeg apporte au genre une certaine libération de l'expression, la musique étant désormais au service non plus de la forme poétique mais du texte : l'abandon du strophisme permet de porter le poids émotionnel sur des mots singuliers – enseignement dont Schubert tire beaucoup, on le constate dès sa première version de *Des Mädchens Klage*. Ce qu'apporte également Zumsteeg à la ballade, c'est une structure narrative (ainsi dans *Ritter Toggenburg*, étudié plus loin) et une forte tension dramatique qui ne sont que sporadiques ou pressenties chez ses contemporains de l'École de Berlin. La composition continue est le moyen technique au service d'une esthétique novatrice, qui privilégie le récit sur le chant, l'attitude du conteur sur celle du chanteur, et fait passer la structure strophique du poème au second plan au profit de la dramatisation du texte avec les affects qu'il porte. Ainsi s'amorce, dans ce lieu précis de la musique vocale, un assouplissement sans précédent de la structure, voie qui sera largement empruntée par les romantiques. La ballade se définit désormais en devenant musicalement un récit (ainsi de la *Colma* de Zumsteeg, avec ses vingt-huit pages de musique).

54. D. Patier, « Les premiers lieder de Schubert et l'héritage de Zumsteeg », art. cit., p. 53.

55. Voir la note 45 dans G. Günther, « "Bist Du mein Freund nicht mehr?"... », art. cit., p. 46.

5.4 Franz Schubert, l'héritage remodelé

5.4.1 L'ÉLÈVE AFFRANCHI DE ZUMSTEEG

On se souvient de la réflexion de Spaun citée en exergue de ce chapitre :

« Schubert est toujours resté original, et n'a pris modèle sur aucun des grands maîtres ; le chanteur de lieder Zumsteeg, qui n'est pas un homme insignifiant, est le seul [...] à avoir exercé une influence sur la direction prise par Schubert et sur ses tout premiers lieder. »

Mais quelle est cette direction, et quel rôle y joue la ballade ? Pour examiner cette question, nous comparerons plusieurs mises en musique successives du deuxième lied qui nous soit parvenu de la plume de Schubert, toutes datant de sa première période créatrice.

Si l'on examine la production des ballades schubertiennes, un fait frappe. L'idée reçue voudrait que ses ballades correspondent uniquement à sa période de formation zumsteegienne (1811-1815 environ), après quoi, ayant trouvé sa voie, il ne se serait plus consacré qu'au lieder. Or il en compose au contraire tout au long de sa vie. Tout son catalogue est parsemé de ballades, rassemblées ici avec leurs dates et lieux de publication (tableau 5.4). Les premières années sont les plus riches en fréquence de production. Parmi elles 1815, immense année de création de lieder, ressort tout particulièrement. Mais il s'y trouve, pêle-mêle, autant de pièces de forme strophique que de forme *durchkomponiert*. Entre 1820 et 1828, Schubert compose encore quatorze ballades.

Peut-être la vie du musicien est-elle trop courte pour lui avoir laissé le temps d'abandonner ses premières amours. Des formes supposées abandonnées sont réemployées avec l'aisance de la maturité ; des thématiques privilégiées de ses années du *Konvikt* réapparaissent jusqu'à la fin de sa vie : ainsi le thème médiévisant de *Ritter Toggenburg* D. 397 réapparaît-il dans la *Romanze des Richard Löwenherz* D. 907. La dernière ballade que Schubert met en musique... sous la forme d'un long lied strophique, s'intitule simplement *Eine altschottische Ballade (Une Ancienne Ballade écossaise)* D. 923. Elle apparaît comme la quintessence de la ballade : un texte anonyme, collecté et traduit par Herder ; un dialogue sans narrateur entre une mère et son fils ; une mise en musique épurée à l'extrême, à la façon des mises musicales les plus anciennes. Schubert est à un an de sa mort, le *Winterreise* est sous presse. C'est dire s'il ne méprise pas ses admirations de jeunesse. À ce titre, on se rangera aux côtés de Serge Gut, qui voit en Schubert l'un des maîtres de la ballade romantique : les grandes ballades de la dernière période comme *Der Zwerg* D. 771 ou *Die junge Nonne* D. 828 ne sont pas des objets isolés du reste du corpus de lieder⁵⁶.

56. Voir S. Gut, *Aspects du lieder...*, op. cit., p. 64.

Titre	D.	Auteur	Année de composition	Année de publication	Éditeur (Vienne)
<i>Hagens Klage</i>	5	Schücking	1811	(1894)	
<i>Des Mädchens Klage (1)</i>	6	Schiller	1811	(1894)	
<i>Eine Leichenphantasie</i>	7	Schiller	1811	(1894)	
<i>Der Geistertanz (1)</i>	15	Matthisson	1811	(1895)	
<i>Drei Romanzen aus Don Gayseros</i>	93	La Motte-Fouqué	1814 ou 1815	(1894)	
<i>Der Taucher (1)</i>	77	Schiller	1813-1814	1831*	Diabelli
<i>Romanze</i>	114	Matthisson	1814	(1868)	
<i>Der Geistertanz (2)</i>	116	Matthisson	1814	1840*	Diabelli
<i>Gretchen am Spinnrade</i>	118	Goethe	1814	1821	Cappi & Diabelli
<i>Der Taucher (2)</i>	111	Schiller	1815	(1894)	
<i>Auf einem Kirchhof</i>	151	Schlehta	1815	(1850)	
<i>Minona</i>	152	F. A. Bertrand	1815	(1894)	
<i>Der Sänger</i>	149	Goethe	1815	1829*	J. Czerny
<i>Amphiarao</i>	166	Körner	1815	(1894)	
<i>Des Mädchens Klage (2)</i>	191	Schiller	1815	1826	T. Weigl
<i>Die Nonne (1)</i>	208	Hölty	1815	(1897)	
<i>Adelwold und Emma</i>	211	Bertrand	1815	(1894)	
<i>Die Nonne (2)</i>	212	Hölty	1815	(1895)	
<i>Ballade</i>	134	Kenner	1815	1830*	Czerny
<i>Kolmas Klage</i>	217	Ossian	1815	1830*	Diabelli
<i>Der Fischer</i>	225	Goethe	1815	1821	Cappi & Diabelli
<i>Die Bürgschaft</i>	246	Schiller	1815	1830*	Diabelli
<i>Die Spinnerin</i>	247	Goethe	1815	1829*	Czerny
<i>Der Gott und die Bajadere</i>	254	Goethe	1815	(1887)	
<i>Der Rattenfänger</i>	255	Goethe	1815	(1850)	
<i>Der Schatzgräber</i>	256	Goethe	1815	(1887)	
<i>Das Mädchen von Inistore</i>	281	Ossian	1815	1830*	Diabelli
<i>Cronman</i>	282	Ossian	1815	1830*	Diabelli
<i>Shilric und Vinvela</i>	293	Ossian	1815	1830*	Diabelli
<i>Hektors Abschied</i>	312	Schiller	1815	1826	Weigl
<i>Mignon</i>	321	Goethe	1815	1832*	Diabelli
<i>Hermann und Thusnelda</i>	322	Klopstock	1815	1837*	Diabelli
<i>Erkönig</i>	328	Goethe	1815	1821	Cappi & Diabelli
<i>Der Liedler</i>	209	Kenner	1815	1825	Cappi
<i>Der König in Thule</i>	367	Goethe	1816	1821	Cappi & Diabelli
<i>An Schwager Kronos</i>	369	Goethe	1816	1825	Diabelli
<i>Lodas Gespenst</i>	150	Ossian	1815-1816	1830*	Diabelli
<i>Der Tod Oskars</i>	375	Ossian	1816	1830*	Diabelli
<i>Lorma</i>	376	Ossian	1816	(1895)	
<i>Ritter Toggenburg</i>	397	Schiller	1816	1832*	Diabelli
<i>Der Flüchtling</i>	402	Schiller	1816	(1872)	
<i>Des Mädchens Klage (3)</i>	389	Schiller	1816	(1873)	
<i>Romanze</i>	144	Stolberg	1816	(1895)	
<i>Die Erwartung</i>	159	Schiller	1815-1816	1829*	Leidesdorf
<i>Klage der Ceres</i>	323	Schiller	1815-1816	(1895)	
<i>Fragment aus dem Æschylus</i>	450	Eschyle / Mayrhofer	1816	1832*	Diabelli
<i>Liedesend</i>	473	Mayrhofer	1816	1833*	Diabelli
<i>Die Nacht</i>	534	Ossian	1817	1830*	Diabelli
<i>Elysium</i>	584	Schiller	1817	1830*	Diabelli

Tableau 5.4 – à suivre

Titre	D.	Auteur	Année de composition	Année de publication	Éditeur (Vienne)
<i>Der Alpenjäger</i>	588	Schiller	1817	1825	Cappi
<i>Gruppe aus dem Tartarus</i>	583	Schiller	1817	1823	Sauer & Leidesdorf
<i>Prometheus</i>	674	Goethe	1819	(1850)	
<i>Der Entschlonte Orest</i>	699	Mayrhofer	1820	1831*	Diabelli
<i>Der Jüngling auf dem Hügel</i>	702	Hüttenbrenner	1820	1822	Cappi & Diabelli
<i>Im Walde</i>	708	F. Schlegel	1820	1832*	Diabelli
<i>Der Unglückliche</i>	713	K. Pichler	1821	1827	A. Pennauer
<i>Der Zwerg</i>	771	M. von Collin	1822 ou 1823	1823	Sauer & Leidesdorf
<i>Der Zürnende Barde</i>	785	Bruchmann	1823	1831*	Diabelli
<i>Viola</i>	786	Schober	1823	1830*	Pennauer
<i>Vergissmeinnicht</i>	792	Schober	1823	1833*	Pennauer
Die schöne Müllerin	795	Müller	1823	1824	Sauer & Leidesdorf
<i>Die junge Nonne</i>	828	Craigher	1825	1825	Pennauer
<i>Totengräbers Heimwehe</i>	842	Craigher	1825	1833*	Diabelli
<i>Das Heimweh</i>	851	J. L. Pyrker	1825	1827	T. Haslinger
<i>Die Allmacht</i>	852	Pyrker	1825		Haslinger
<i>Romanze des Richard Löwenherz</i>	907	W. Scott	1827	1828	Diabelli
Winterreise	911	Müller	1827		Haslinger
<i>Eine altschottische Ballade</i>	923	Anonyme / Herder	1827	(1862)	

Tableau 5.4. – Les ballades de F. Schubert⁵⁷.

Revenons au début de ce parcours. Comme symboliquement, le premier lied conservé de Schubert, achevé le 30 mars 1811, est une ballade : *Hagars Klage (La Plainte d'Agar)* D. 5, empruntée au poème de Schücking via le truchement de Zumsteeg : *Hagars Klage in der Wüste Bersaba (La Plainte d'Agar dans le désert de Beersheba)* paru en 1797. Schubert a quatorze ans. Le sujet, tiré de la Genèse (Gn 21, 9-21), concerne le renvoi par Abraham de la servante Agar dont il a eu un fils, Ismaël, causant ainsi la jalousie de son épouse Sara. Condamnée avec son fils à

57. Sont inclus dans ce tableau synthétique tous les lieder dont le texte est une ballade (ex : *Der Fischer* de Goethe D. 225, lied strophique chez Schubert) ; mais également ceux, et c'est le plus délicat, dont la forme musicale, sinon le poème, est de type ballade (ex : *Die Allmacht* D. 252). Certaines des pièces ici incluses sont donc de genre problématique, comme souvent dans le répertoire. Ainsi, leur forme nous amène à citer *Gruppe aus dem Tartarus* D. 583 ou *Prometheus* D. 674, bien que ces dernières ne reposent pas sur des ballades littéraires. Christian Goubault mentionne par exemple la deuxième dans l'article « Ballade » du *Vocabulaire de la musique romantique (op. cit., p. 14)*. Nous nous sommes en partie appuyée pour effectuer ce classement sur B. Massin, *Franz Schubert, op. cit.*

Les pièces sont classées par date de composition : leur publication, étendue dans le temps et désordonnée, n'offrait pas un critère de classement satisfaisant. Quelques lieder ou cycles, sans être des ballades, sont mentionnés pour servir de repères dans la chronologie de composition : ils sont cités sans italiques.

Le signe (1) indique la première mise en musique d'un même poème s'il y en a plusieurs, chacune des versions étant ensuite nommée à son année de composition.

L'année suivie du signe * signale une publication posthume précoce, dans les vingt ans qui suivent la mort de Schubert, soit jusqu'en 1848.

L'année mise entre parenthèses signale une publication posthume tardive, après 1848. Ces pièces ne sont pas prises en compte dans le dénombrement du tableau 5.1 p. 190 et de la carte associée (image 5.1).

L'éditeur n'est mentionné que pour les ballades publiées avant 1848.

périr dans le désert, Agar en appelle à Dieu, implorant un secours qu'elle n'espère plus du côté des hommes. Walther Dürr a soumis les versions des deux compositeurs à une comparaison de détail, à laquelle nous renvoyons⁵⁸. Il montre avec pertinence comment Schubert a tiré le lied hors des limites imposées par le poème : « il ne veut pas seulement transmettre un texte : il veut l'interpréter »⁵⁹, se saisissant pour cela des moyens développés par Zumsteeg et absents du lied traditionnel : la déclamation musicalisée, la soumission de la partie instrumentale à la forme poétique.

Un second emprunt de Schubert à Zumsteeg est remarquable : la ballade *Ritter Toggenburg* (*Le Chevalier Toggenburg*) D. 397, composé le 13 mars 1816, après *Gretchen am Spinnrade* et *Erlkönig*. Ces dix strophes médiévisantes, successivement récit et tableau, relatent le départ d'un croisé pour le Saint Sépulcre, pleuré par la jeune fille qui l'attend et qu'il espère retrouver. De retour de Terre Sainte, il apprend qu'elle est entrée au cloître. S'étant construit un abri au pied du couvent, il laisse s'y écouler les années et finit par y mourir sans jamais l'avoir revue (image 5.3).



Image 5.3. – F. Campe, *Ritter Toggenburg*, gravure, ca 1810-1820⁶⁰.

L'opposition de deux temps structure le poème : celui du voyage, du mouvement, de l'espérance, et celui de l'ermitage, de la solitude, de l'absence d'avenir. Cinq strophes pour les exploits

58. W. Dürr, « *Hagars Klage* in der Vertonung von Zumsteeg und Schubert: zu Eigenart und Wirkungsgeschichte der „Schwäbischen Liederschule“ », art. cit.

59. « *Er will einen Text nicht nur vermitteln, er will interpretieren.* » *Ibid.*, p. 326.

60. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. En ligne sur Wikimedia Commons, URL : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Campe_Toggenburg.jpg (visité le 7 juil. 2017).

du chevalier suisse en terre étrangère, cinq autres pour l'immobilité du reclus fixé en vue du couvent de celle qu'il aime encore. Zumsteeg s'empare habilement de cette structure poétique : à la forme *durchkomponiert* des cinq premières strophes succède une forme strophique pour les cinq dernières, qui marque la fin du voyage et le temps du ressassement. Au centre, une phrase en récitatif accompagnée un changement d'armure (de un à quatre bémols, soit de *fa* majeur à *la* bémol majeur) soude ces deux temps :

<i>Ach! und mit dem Donnerworte</i>	Ah! Et c'est sur ces mots de tonnerre
<i>Wird sie aufgethan :</i>	Que la porte s'ouvre :
<i>„Die Ihr suchet, trägt den Schleier,</i>	« Celle que vous cherchez porte le voile,
<i>Ist des Himmels Braut,</i>	Elle est la fiancée du ciel ;
<i>Gestern war der Tag der Feier,</i>	Hier même a eu lieu la fête
<i>Der sie Gott getraut.“</i>	Où elle fut promise à Dieu. »

POÈME 5.2. – F. von Schiller, *Ritter Toggenburg*, extrait.

Schubert adopte une forme identique à celle de Zumsteeg : un commencement *durchkomponiert*, une même mélodie pour les cinq dernières strophes. Passage central en récitatif, changement d'armure (de un à cinq bémols) sont également au rendez-vous, comme si le jeune homme avait voulu couler une nouvelle ballade dans un moule presque strictement identique à celui de son modèle. Seule particularité schubertienne : la fin du passage traité en récitatif par Zumsteeg, ici, fait entendre à nouveau la mélodie attribuée à la bien-aimée au début du poème. Cette conformité formelle n'empêche pas Schubert d'exprimer son génie mélodique propre. On sent ici le compositeur dans une phase de transition, entre l'admiration toujours vive pour son modèle et l'acquisition d'un style propre. Chez tous deux, *Ritter Toggenburg* est une ballade qui s'achève en lied, un hybride : le genre cherche encore son unité. La forme est inusitée et unique chez Schubert à notre connaissance.

Nuançant la nouveauté schubertienne en matière de lied comme de ballade, l'influence de Zumsteeg se reflète encore loin dans la carrière de ce dernier. Pour le montrer, nous voudrions relever un détail semble-t-il inédit : la similitude entre une tournure de la ballade de Goethe *Das Blümlein wunderschön* mise en musique par Zumsteeg (*KBL* III, 10) et *Frühlingstraum*, le onzième lied (central) du cycle *Winterreise*. Les deux pièces sont écrites dans la même tonalité, *la* mineur, et jouent sur la même alternance entre le ton mineur et son homonyme majeur. Chez Zumsteeg, les strophes chantées par le comte, en mineur, alternent avec les réponses des fleurs en majeur. Chez Schubert, le lied commence en *la* majeur pour ouvrir sur un épisode tourmenté en mineur, avant le retour à un majeur de coloration tragique. Dans ce contexte

tonal similaire, la ressemblance mélodique et harmonique entre ces deux passages, qui partagent aussi le même mètre, est troublante (ex. 5.2 et 5.3).

Ex. 5.2. – J. W. von Goethe / J. R. Zumsteeg, *Das Blümlein wunderschön*, 1801, mes. 22-24 (*KBL* III, p. 27).

Ex. 5.3. – W. Müller / F. Schubert, *Winterreise* D. 911, n° 11, *Frühlingstraum*, 1827, mes. 33-36 (*FSW* IX, p. 37).

Une évocation printanière et trompeuse à la fois unifie les deux pièces : la rose n'est que faussement celle à qui songe le comte emprisonné ; le printemps auquel rêve encore le voyageur d'hiver n'était qu'un leurre. Il nous semble retrouver dans le lied de Schubert une authentique réminiscence de la mélodie zumsteegiennne, d'autant plus poignante que, dans sa naïveté de courbe, elle renvoie le compositeur, en cette dernière année de sa vie, à sa jeunesse. Cela projette un autre éclairage sur le tragique du retour à un *la* majeur qui n'est plus que l'ombre de lui-même. Ainsi est raillé le « rêveur qui croyait voir des fleurs en hiver »⁶¹ : peut-être croise-t-il le souvenir des rose, lys et violette de la ballade de Goethe.

5.4.2 VERS L'INDÉPENDANCE. *DES MÄDCHENS KLAGE* (2)

À cette époque, dans le même recueil de Zumsteeg, Schubert remarquait sans doute *Des Mädchens Klage* (*La Plainte de la Jeune Fille*) et décidait de le mettre à son tour en musique. Friedrich von Schiller est encore le poète élu pour cette pièce (D. 6) composée en 1811, quelques jours ou mois après *Hagars Klage*. Ce texte présente une particularité dans l'histoire schubertienne :

61. Voici le vers complet du poème de Wilhelm Müller : « *Ihr lacht wohl über den Träumer, der Blumen im Winter sah* ».

entre 1811 et 1816, le jeune compositeur s'attelle par trois fois à une mise en musique. Il existe donc trois versions musicales de ce poème dans le catalogue de Schubert, dont l'une fait encore l'objet d'un remaniement.

Dietrich Fischer-Dieskau remarque l'attachement de Schubert, en 1811, aux thématiques morbides, attachement qu'il partage avec la jeunesse de son époque⁶². Faut-il cependant le rappeler ? Chez lui, la confrontation à la mort n'est pas une tendance passagère, une contingence de la sensibilité *Sturm und Drang* dont il hérite. On est donc en droit de chercher dans ces pièces une double marque proprement schubertienne : le lien fondateur à la poésie de Schiller ; le mûrissement de son art aux prises avec la question de l'adieu et de la disparition, qui trouvera une autre expression dans *Der Tod und das Mädchen* D. 531 (*La Jeune Fille et la Mort*) en février 1817.

La ballade de 1811

La première version schubertienne de *Des Mädchens Klage* est une ballade, comme chez Zumsteeg. Mais c'est peu de dire qu'elle s'éloigne du modèle : on est confronté à une explosion d'idées, parfois désordonnées, qui ne laissent pas le texte en repos. Elle réemploie la technique d'écriture « mosaïque »⁶³ ou *additives Durchkomponieren* en plusieurs sections juxtaposées. Avec une liberté harmonique propre à la forme longue, et à la différence de celle de Zumsteeg, elle commence en *ré* mineur pour s'achever en *do* majeur.

La seconde version est composée en deux fois : une première page de musique le 15 mai 1815, puis, peu après, une deuxième avec des remaniements formels secondaires. Cette fois, il s'agit d'un lied strophique en *do* mineur – fort éloigné de celui de Zumsteeg. En mars 1816 enfin, Schubert relit le poème pour en donner une ultime restitution musicale, toujours en *do* mineur, toujours sous forme strophique.

Les raisons personnelles qui amènent Schubert à retravailler ce poème précis, de préférence à d'autres⁶⁴, nous échappent. Mais d'autres questions peuvent légitimement être examinées. Que disent ces œuvres de la maturation du jeune *Liederkomponist* ? Qu'y a-t-il d'expérimental dans leur succession ? Il faut commencer par les replacer dans cinq années d'une période de productivité exceptionnelle chez Schubert : il compose 16 lieder entre 1811 et 1813, 24 en

62. Voir Dietrich Fischer-Dieskau, *Les Lieder de Schubert*, Michel-François Demet (trad.), Paris, Robert Laffont, 1979.

63. L'expression est de D. Patier, « Les premiers lieder de Schubert et l'héritage de Zumsteeg », art. cit., p. 50.

64. Il est cependant connu qu'il ne s'agit pas là d'une exception : on en trouve un exemple dans les quatre versions du *Gesang der Geister über den Wassern* (*Chant des esprits au-dessus des eaux*, Goethe) D. 484 (fragmentaire), 538, 704-705, 714. Chaque version correspond à une formation différente : on y lit l'affinement d'une perception propre du poème chez Schubert, qui détermine une évolution du lied soliste jusqu'au chœur d'hommes avec accompagnement instrumental.

1814, 148 en 1815, 109 en 1816⁶⁵. Durant cette période, il tâtonne dans toutes les directions, du très long poème *durchkomponiert* au lied strophique le plus ramassé, offrant au détour de ses recherches des chefs-d'œuvre parmi ses plus aboutis. Le temps de la formation existe, mais il serait faux de le distinguer strictement de celui de la création. Schubert élève est déjà aussi, dans telle ou telle page, Schubert créateur.

Dans cette perspective générale, le fait que les quatre strophes de Schiller soient traitées sous forme de ballade musicale (D. 6), puis de lied (D. 191 a et b, D. 389), est significatif.

Par rapport à ce qu'était la petite ballade de Zumsteeg, les dimensions doublent presque, répondant à l'allongement du texte : la version de 1811 compte 109 mesures. Voyageant de *ré* mineur vers *do* majeur (il n'y a qu'un seul changement d'armure), elle se compose de cinq sections délimitées par des transformations de tempo et de mètre (tableau 5.5).

<i>Allegro agitato</i>	mes. 1-33	<i>ré</i> mineur	♩	Strophe 1
<i>Grave</i>	mes. 34-52	<i>ré</i> mineur	$\frac{3}{4}$	Strophe 2
<i>Récit. in tempo</i>	mes. 53-58	<i>ré</i> mineur	♩	
<i>Allegretto</i>	mes. 59-66	<i>ré</i> mineur – <i>fa</i> majeur	♩	
<i>Andante</i>	mes. 67-109	<i>fa</i> majeur – <i>do</i> majeur	♩	Strophes 3-4

Tableau 5.5. – La structure de *Des Mädchens Klage* D. 6 de F. Schubert (1811).

Ce schéma peut être ramené à une structure tripartite, formellement plutôt équilibrée : entre l'*Allegro agitato* et l'*Andante*, comptant respectivement 33 et 43 mesures, les trois mouvements centraux, sur une seule strophe du texte, regroupent leurs épisodes en 33 mesures.

La liberté prise vis-à-vis du texte est caractéristique de la technique d'un Schubert apprenti tout comme de la forme ballade : les structures poétique et musicale ne se superposent pas. Le jeune musicien enjambe les strophes, répète, réorganise le texte selon ses nécessités – ou envies – mélodiques, et plus généralement dynamiques. L'aspect le plus frappant est le développement des vers, quasi systématiquement répétés dès le début de la ballade : « *Der Eichwald brauset, der Eichwald brauset, die Wolken ziehen, der Eichwald brauset, die Wolken zieh'n, der Eichwald brauset* »... Ce traitement est sans doute à rapprocher des usages de l'opéra, mais aussi de l'ariette de salon : dans cet univers musical viennois, la musique a la prééminence sur un poème-prétexte. Les vers sont écrits pour la musique, et non l'inverse⁶⁶. Il est donc tout à fait légitime de les plier aux exigences musicales. Schubert baigne dans ce climat. Il s'éloigne, on l'a vu, du modèle souabe qu'il a sous les yeux. Celui-ci est marqué par une plus grande proximité

65. Voir Walther Dürr, « *Kolmas Klage*: Schuberts Auseinandersetzung mit Reichardts Liedästhetik », in Konstanze Musketa (éd.), *Schubert-Jahrbuch 2006-2009*, Kassel, Bärenreiter, 2010, p. 109.

66. Voir W. Dürr, « *Hagars Klage* in der Vertonung von Zumsteeg und Schubert: zu Eigenart und Wirkungsgeschichte der „Schwäbischen Liederschule“ », art. cit., p. 312.

avec le texte que dans l'univers viennois. Si Schubert n'a pas connu les vers de *Des Mädchens Klage* seulement par Zumsteeg (puisqu'il met les quatre strophes en musique, tandis que le Souabe n'avait conservé que les deux premières), il choisit malgré tout un poème déjà travaillé par celui-ci.

Pourquoi donc ces répétitions, hormis les raisons déjà évoquées? Il semble que Schubert veuille développer une atmosphère qu'il n'aurait pas le temps d'installer en suivant à la lettre les deux vers brefs qui ouvrent le poème : les deux temporalités du poème et de la musique divergent. Il faut remarquer que cette attitude distingue le jeune compositeur. On s'en convainc en ouvrant en parallèle les deux versions zumsteegienne et schubertienne de *Hagars Klage* : le musicien viennois y prend les mêmes libertés avec un poème que Zumsteeg suivait pas à pas, sans jamais ôter ni retrancher un mot. La même linéarité du déroulement textuel s'observe d'ailleurs dans le *Mädchens Klage* de Zumsteeg. Comme aux premières notes, Schubert s'évade aux dernières de la linéarité du poème, insistant dans les ultimes mesures de l'*Andante* sur les mots « *Schmerzen* » (« souffrances ») et « *Klagen* » (« plaintes ») : les peines et plaintes de l'amour, seul recours de l'amante esulée, sont exprimées pour elles-mêmes dans une tessiture qui s'élève et une ligne qui s'essouffle, ne répétant plus que ces deux mots (ex. 5.4).

Ex. 5.4. – F. von Schiller / F. Schubert, *Des Mädchens Klage* D. 6, 1811, mes. 96-109 (*FSW* I, p. 21).

Cependant, l'aspect le plus remarquable ici est peut-être l'absence d'effets dramatiques houleux. L'harmonie du passage se cantonne à une fonction cadentielle, depuis la cadence rompue des mesures 97-98 jusqu'aux enchaînements de triton-sixte en *do* majeur sur les mesures 101-103, fort peu tourmentés. N'y assume de rôle expressif que l'accord de septième diminuée interrompant le flux continu des triolets, en même temps que la voix atteint le sommet de l'ambitus (mes. 104). En conséquence, le caractère, assez conventionnel, évoque une fin d'aria. Le contraste saute aux yeux si l'on compare ces dernières mesures avec le début du poème, d'esprit plus *Sturm und Drang* (ex. 5.5 et 5.6).

Allegro agitato

Singstimme
Pianoforte

Der Eich - - - wald brau - set,
der Eich - - - wald brau - set, die...

Ex. 5.5. – F. von Schiller / F. Schubert, *Des Mädchens Klage* D. 6, 1811, mes. 1-4 (*FSW* I, p. 16).

Die Wol - ken zieh'n, der Eich - wald brau - set, das Mägd - lein sit - zet an
U - fers Grün. Es bricht sich die Wel - len mit Macht, mit Macht, es...

Ex. 5.6. – F. von Schiller / F. Schubert, *Des Mädchens Klage* D. 6, 1811, mes. 8-16 (*FSW I*, p. 16-17).

Ses évocations de forêts agitées par le vent et de déferlements de vagues avaient tiré une musique plus dense et figurative de l'imagination de Schubert, avec son cortège de motifs divers dès la première page de musique. Si les fusées connotant le souffle de la tempête (mes. 14) sont une figure attendue, on est en droit de voir dans les trémolos de doubles croches à la main droite (mes. 1, 3) et d'accords à la main gauche (mes. 8) l'embryon d'un geste qui deviendra une signature schubertienne : plusieurs de ses ballades à venir installeront un climat d'agitation par la figure du trémolo, notamment *Der Zwerg* D. 771.

Du point de vue de la construction de la ballade, revenons sur le procédé mentionné plus haut de l'enjambement. Schubert note l'armure de *do* majeur avant le dernier vers de la troisième strophe ; deux mesures plus loin, la quatrième strophe s'enchaîne avec ce vers non seulement sans ponctuation musicale, mais même sans le moindre demi-soupir. Nous sommes au beau milieu de l'*Andante* final et tout montre que le compositeur, loin de souligner les articulations formelles du texte, souhaite accélérer le rythme poétique. C'est d'autant plus étrange que chaque strophe a son énonciateur propre : la jeune fille interroge sur la nature de la consolation qu'elle pourrait trouver dans sa peine – mais la réponse (« Laisse couler en vain / Le torrent des larmes »), est pensée par Schubert dans un unique élan avec ce qui précède (ex. 5.7).

(Andante)
(fin de la strophe 3)

...schwun - de - ner Lust, ich, die Him - mli - sche will's nicht ver -

80 (début de la strophe 4)
sa - gen; lass rin - nen der Thrä - nen ver - geb - li - chen Lauf,

Ex. 5.7. – F. von Schiller / F. Schubert, *Des Mädchens Klage* D. 6, 1811, mes. 77-82 (*FSW I*, p. 20).

L'enjambement entre deux strophes a aussi son inverse : non plus la liaison de deux sections poétiques dans la musique, mais sa disjonction en plusieurs sections musicales. Il en va ainsi de la deuxième strophe qui occupe toute la partie centrale de la ballade. Ses vers donnent

lieu à un *Grave*, un récitatif et un *Allegretto*, le tout sur vingt mesures. Il semble naturel de chercher l'origine de ce traitement musical dans les ruptures de caractère présentes dans la strophe concernée. La structure musicale se superpose à la structure poétique selon cette logique (tableau 5.6).

„Das Herz ist gestorben, Die Welt ist leer, Und weiter giebt sie Dem Wunsche nichts mehr. Du Heilige ruf dein Kind zurück,	<i>Grave</i>
Ich habe genossen das irdische Glück, Ich habe gelebt und geliebet!	Récitatif
Ich habe genossen das irdische Glück, Ich habe gelebt und geliebet! ⁶⁸	<i>Allegretto</i>

Tableau 5.6. – *Des Mädchens Klage* D. 6 de F. Schubert (1811) – adaptation des strophes par Schubert.

Pourtant le constat s'impose : les significations issues du poème n'orientent pas à elles seules le musicien dans sa mise en musique. L'atmosphère unitaire de la strophe tourne autour d'une thématique : la vacuité du monde dont l'aimé s'est retiré (« Le cœur est mort, / Le monde est vide »), entraînant le sentiment d'une vie déjà pleinement connue (« J'ai joui du bonheur ici-bas, / J'ai vécu, j'ai aimé ») et le désir de la quitter à son tour (« Rappelle à toi ton enfant »). La lenteur du *Grave*, d'abord bercé par des figures de triolets de doubles croches, rehausse le caractère plaintif de ces vers.

Cependant, le choix de répéter les deux derniers vers de la strophe, d'abord en récitatif accompagné, puis dans un *Allegretto* où le piano joue *dolce*, est de l'ordre de l'interprétation : en ce sens, il est déjà création. « J'ai joui du bonheur ici-bas / J'ai vécu, j'ai aimé » : le passage du récitatif à l'arioso, doublé d'un mouvement de *ré* mineur vers *fa* majeur, peut être compris comme un moment de retour sur soi, une suspension réflexive. Le récitatif relève en effet du discours : l'accent y est mis sur l'énoncé de la réflexion dans un temps moins scandé, qui entraîne après lui l'*Allegretto* comme la résonance émotionnelle de cette pensée. On est d'abord dans la formulation, ensuite dans la contemplation du souvenir. On comprend dès lors que la musique, à l'évocation de ce passé (« j'ai aimé »), s'assouplisse et esquisse un bref sourire en *fa* majeur : au lieu d'être l'expression du regret, les deux vers deviennent la résurgence de l'expérience vécue.

Enfin, il faut remarquer que Schubert, avec ces rapides changements de caractère, choisit de donner une importance particulière à la strophe où parle la jeune fille. La première strophe est

68. Nous ne mettons en relief qu'une seule répétition textuelle, celle des deux derniers vers, qui affecte la structure musicale. Mais comme il le fait tout au long de la ballade, le jeune Schubert se plaît à multiplier les reprises textuelles dans le *Grave*.

narrative; la quatrième est une réponse. Le personnage psychologique se dessine dans les deux strophes centrales. Peut-être l'affinité de Schubert avec les figures féminines se devine-t-elle déjà dans le traitement de cette ballade. Comme *Hagars Klage*, *Des Mädchens Klage* fait la part belle à l'expression féminine, avant *Gretchen am Spinnrade* ou *Die junge Nonne*.

Les deux lieder de 1815

En mai 1815, Schubert convertit une première fois sa ballade en lied strophique. Cette *Mädchens Klage* D. 191, version b, est la seule à paraître de son vivant : faut-il considérer qu'elle est à ses yeux la plus aboutie ? En la publiant en avril 1826, il la préfère en tout cas à celle de 1816, de composition pourtant postérieure. Elle fait partie d'un cahier consacré à Schiller, réunie à *Hektors Abschied* D. 312 (*Les Adieux d'Hector*) et à *Emma* D. 113.

La condensation de la forme, d'un extrême à l'autre des possibles (ballade – lied strophique), montre bien comment ce qui intéresse d'abord Schubert n'est pas une structure poétique figée mais une atmosphère, laquelle peut être saisie musicalement par des moyens apparemment opposés. La question n'est donc pas de savoir si Schubert perçoit davantage le poème a priori comme une ballade ou comme un lied, mais de comprendre comment la forme donne un sens aux vers. Il est utile de noter que deux mois plus tard, il mettra en musique une série de ballades de Goethe sous forme strophique, concentrant soudain son effort sur cette forme, aux antipodes des précédentes pièces *durchkomponiert*⁶⁹. *Des Mädchens Klage* est le premier poème de notre corpus à faire l'objet d'une telle expérimentation.

Entre les versions a et b, peu de choses changent (tableau 5.7). La version a commence sur une anacrouse au chant ; la version b la fait précéder d'un prélude de quatre mesures à partir du même matériau. La version a répète les deux derniers vers de chaque strophe ; la version b supprime cette répétition.

La mise en regard des premières mesures de chaque version éclaire la direction que le compositeur donne à son travail (ex. 5.8 et 5.9). Son remaniement a pour effet d'abord d'accroître l'intensité dramatique du lied ; ensuite, de concentrer le propos.

69. En juillet et août 1815, il compose *Der Fischer* D. 225 ; *Die Spinnerin* D. 247 ; *Der Gott und die Bajadere* D. 254 ; *Der Rattenfänger* D. 255 ; *Der Schatzgräber* D. 256 ; pour aboutir, sur un texte qui n'est plus une ballade, à cet archétype du lied strophique qu'est *Heidenröslein* D. 257.

Version a	Version b
17 mesures	20 mesures
Anacrouse chantée	Prélude pianistique de 4 mesures
Répétition des vers 7-8, avec nouvelle mélodie	Pas de répétition
Enchaînement de strophe en strophe	Prélude repris avant chaque strophe...
Pas de postlude	et faisant office de postlude

Tableau 5.7. – Les deux versions a et b de *Des Mädchens Klage* D. 191.

The image shows a musical score for the song 'Des Mädchens Klage' D. 191. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line (Singstimme) and the piano accompaniment (Pianoforte) for the first four measures. The tempo is marked 'Langsam'. The vocal line has lyrics: 'Der Eich - wald braust, die Wol - ken zieh'n, das'. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with dynamic markings 'mf' and 'fp'. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the next four measures. The vocal line has lyrics: 'Mägd - lein sitzt an U - fers Grün, es...'. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with dynamic markings 'pp' and 'cresc.'.

Ex. 5.8. – F. von Schiller / F. Schubert, *Des Mädchens Klage* D. 191 a, 1815, mes. 1-4 (*FSW* II, p. 104).

Le lied est composé en *do* mineur, tonalité qui restera désormais la sienne⁷⁰. Schubert a beaucoup écrit durant ces quatre ans : la sûreté et la plasticité de la ligne vocale sont sensibles, de même que la maîtrise bien supérieure du détail d'exécution, manifeste dans les indications d'attaques et de toucher du piano : staccatos pris dans des liaisons, diminuendos d'expression. L'autre changement important depuis la version D. 6 est l'unification des motifs. Tout le lied est régi par le mouvement inaltérable des triolets de doubles croches, présent au piano mais aussi dans la ligne de chant, où les triolets reçoivent leur élan de la croche liée qui précède. Schubert ne s'en tient pas là. La version b (celle qui paraîtra en 1826), quasi semblable, s'étoffe d'un prélude de quatre mesures. La nouveauté réside dans cet ajout qui change la perception

70. Zumsteeg avait choisi la même armure mais le ton relatif, *mi* bémol majeur. Toutefois les deux compositions ne se ressemblent guère, sinon par l'alternance de main gauche et de main droite, plus simple chez le Souabe puisqu'elle est à un mouvement de croche : la main droite complète l'harmonie sur les parties faibles de temps.

du poème. L'atmosphère de trouble suggérée par le ton de *do* mineur, par le halètement du piano sur les accords à la main droite, n'accompagne plus le texte mais le devance. Toutefois ce prélude fait plus qu'annoncer la tonalité poétique. Schubert, en quelques ajouts, confère par lui un poids dramatique tout nouveau à l'ensemble.

The image shows a musical score for the song 'Des Mädchens Klage' by Franz Schubert. The score is in 2/4 time, D minor, and marked 'Sehr langsam'. It consists of two systems. The first system shows the vocal line (Singstimme) and the piano accompaniment (Pianoforte). The piano part begins with a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The vocal line enters in the fourth measure with the lyrics 'Der Eichwald braust, die Wolken zieh'n,'.

Ex. 5.9. – F. von Schiller / F. Schubert, *Des Mädchens Klage* D. 191 b, 1815, mes. 1-6 (FSW II, p. 106).

La transformation la plus substantielle, d'ordre mélodico-harmonique, affecte la ligne de basse : le musicien reprend l'accompagnement de la première mesure de la version a (que l'on retrouve inchangée mesure 5), mais donne une direction propre au prélude avec l'apparition accentuée du *la* bémol à la basse, faisant apparaître le VI^e degré dès le deuxième temps de la pièce – tandis que la version a installait un *do* mineur sans évolution, en dupliquant un enchaînement de tonique-dominante. Ici, c'est tout l'inverse : l'harmonie progresse immédiatement vers le IV^e degré, *fa* mineur, précédé de sa dominante secondaire (mes. 2), puis sous forme de marche vers le III^e degré, c'est-à-dire le ton relatif de *mi* bémol majeur, avant de revenir en *do* mineur. Ces quatre mesures ne sont donc pas un accompagnement : alors que l'entrée de la voix fixera l'harmonie sur *do* mineur, elles instaurent une dynamique, une dramatique initiée par l'événement surprenant qu'est le *la* bémol du deuxième temps. Cet effet de mouvement atteint son sommet, plus loin, avec la sixte augmentée qui se résout par surprise sur une étonnante sixte en *mi* bémol majeur, dramatique (voir mes. 11-12).

Quelques ajouts discrets rehaussent cette dramatisation. La quarte diminuée mélodique descendante *la* bémol – *mi* bécarré à la main gauche (mes. 1-2) est l'occasion d'une fausse relation entre le *mi* bémol de l'accord de main droite et l'arrivée de la main gauche. L'harmonie s'enrichit de dissonances avec l'accord *ré* bémol – *sol* – *do* (mes. 2), transposé ensuite dans la marche, où neuvième (*ré* bémol) et retard (*do*) s'entrechoquent. Considérant enfin les modes

d'attaque, D. 191 a faisait appel au *forte-piano* sur les noires de la main gauche ; dans la version b, le *la* bémol est mis en valeur par un accent, auquel répond aussitôt l'accent sur l'accord de main droite sur un contretemps. Le caractère heurté est plus remarquable ici.

L'autre aspect nouveau du lied est la condensation du discours : en effet le prélude, qui fait aussi office d'interlude entre les strophes, vient prendre la place occupée dans la version a par la répétition des deux derniers vers. Cela nous intéresse dans la mesure où, l'on s'en souvient, la ballade de 1811 était truffée de telles répétitions. Désormais Schubert semble refuser l'amplification au profit de la condensation. La version a offrait, avant la conclusion en *do* mineur, une première cadence parfaite en *mi* bémol majeur (ex. 5.10), avec la répétition du texte sur les mesures 7 à 10 et 11 à 15.

Ex. 5.10. – F. von Schiller / F. Schubert, *Des Mädchens Klage* D. 191 a, 1815, mes. 9-10 (*FSW* II, p. 104-105).

Tout cela, répétition, mélodie et harmonie, disparaît dans la version b. Chaque strophe s'y achève sur cette belle ligne mélodique qui s'élève par deux fois, sans rien de plus (ex. 5.11).

Ex. 5.11. – F. von Schiller / F. Schubert, *Des Mädchens Klage* D. 191 b, 1815, mes. 13-14 (*FSW* II, p. 107).

Le retour du *do* au sommet de la courbe, d'autant plus expressif qu'un peu étonnant, semble provenir de la version a, où il sonne de façon plus neutre. Il y tenait une fonction convenue de relance mélodique, avant la cadence parfaite en *mi* bémol majeur. L'intelligence schubertienne des sonorités du poème se manifeste dans l'attention aux échos : c'est le retour du son [a] sur « *Auge* » et « *Weinen* » qui engendre, dans les deux versions, cette mélodie se haussant par deux fois jusqu'au *do* 4 de façon très naturelle. Toutefois, la veine est plus tragique, plus douloureuse

dans la seconde version, qui fait l'économie de la coloration au relatif majeur pour revenir sans étape intermédiaire sur *do* mineur. La délicate modification rythmique au chant, qui intègre les triolets de doubles dans la partie vocale au lieu de faire jouer des doubles croches binaires contre les triolets du piano, ajoute à la fluidité de cette fin que rien ne retarde plus. Schubert a retravaillé son lied dans le sens d'une condensation qui est surtout une densification.

Il va de soi que toute interprétation n'est pas enclose dans ces notations. Il faut considérer par exemple l'indication de mouvement, qui dans la version b n'est plus *langsam* (lent) mais *sehr langsam* (très lent), suggérant là encore chez Schubert le dessein d'amplifier un caractère déjà esquissé pour faire donner sa pleine mesure au poème. La question de l'interprétation de ce tempo est cruciale pour le sens que l'on veut privilégier dans le poème : déploration, ou agitation souffrante... En outre, la forme strophique demande des interprètes la réinvention à chaque strophe du caractère musical⁷¹.

Le lied de 1816

Il est lui aussi composé en *do* mineur, lui aussi mené par un mouvement de triolets de croches. Schubert revient une ultime fois sur le texte qu'il affectionne en mars 1816, cinq mois après *Erkönig*, pour une version qui ne sera pas publiée de son vivant. On est très proche de la version précédente, très loin de la ballade originelle : des triolets de triples croches sans repos forment l'univers du récit, d'abord en accords arpégés ascendants puis en allers et retours en sextolets. Comme pour D. 191, de façon encore plus prononcée, la ligne mélodique se dessine d'abord en élans successifs vers l'aigu : saut de sixte mineure *sol-mi* bémol (« *Der Eichwald braust* »), puis de septième mineure *sol-fa* (« *Die Wolken ziehn* »), pour enfin atteindre l'octave (« *Das Mägdlein sitzt...* ») En revanche, ce dernier lied n'a plus ni prélude ni postlude : il tient en quatorze mesures de musique où la voix est omniprésente, comme si Schubert avait trouvé son précédent essai encore trop long. Le caractère en est plus plaintif et moins agité. Mais la grande différence, nous semble-t-il, réside dans l'économie de la progression. Ce lied D. 389 donne la sensation d'un grand équilibre : trois phrases s'enchaînent, la première de cinq mesures, la deuxième de quatre, la dernière de cinq. La cause de cette impression se trouve moins dans le profil mélodique que dans l'harmonie qui le sous-tend : tandis que D. 191 b était guidée par une progression narrative par étapes, on a ici une transformation harmonique d'un seul tenant, qui tient en haleine de bout en bout. Au lieu du voyage au rythme d'une nouvelle harmonie scandée sur chaque temps de la version précédente, *do* mineur est affirmé d'abord sur trois

71. On peut pour s'en convaincre en comparant par exemple la version de Kirsten Flagstad et Edwin McArthur, *The Decca Recitals* (enregistrement 1957), CD, London, Decca, 2012, particulièrement lente et usant sans remords du rubato, avec celle de Christoph Prégardien et Andreas Staier, *Schubert: Lieder nach Gedichten von Schiller*, CD, Hamburg, Deutsche Harmonia Mundi, 1993, plus rapide mais riche de nuances.

mesures, avant qu'une alternance de toniques et de dominantes ne mène en *sol* mineur puis en *mi* bémol majeur. C'est là que commence la deuxième phrase, où le soupir de la jeune fille s'exhale dans une progression harmonique tant vocale qu'instrumentale, sur un chromatisme ascendant (ex. 5.12).

(Langsam)

und sie seufzt hin - aus in die

finst' - re Nacht, das Au - ge von...

Ex. 5.12. – F. von Schiller / F. Schubert, *Des Mädchens Klage* D. 389, 1816, mes. 8-9 (FSW IV, p. 52-53).

Elle ramènera sans heurt en *do* mineur avec la troisième phrase, qui fait entendre deux fois le dernier vers sur des harmonies cadentielles traditionnelles. Enfin, l'ornementation vocale, déjà parcimonieuse dans D. 191 (mais existante : entre autres le gruppetto qui achevait le lied, voir l'ex. 11 *supra*), achève de disparaître au profit d'un syllabisme quasi parfait. Ainsi cette ultime interprétation du poème de Schiller est-elle encore davantage concise, unifiée dans ses motifs, resserrée dans sa durée. La liberté harmonique s'y déploie de façon plus unitaire, créant une atmosphère plus douce – Brigitte Massin associe la pièce à une sérénade⁷² –, également moins démonstrative et moins riche en tensions. Serait-ce la raison pour laquelle Schubert semble donner sa préférence à la version précédente ?

Des Mädchens Klage constitue un important témoin de l'évolution compositionnelle de Schubert dans sa première période créatrice. Cependant, ce serait fausser la réflexion que d'y chercher la marque de choix irréversibles, pointant par exemple de la ballade vers le lied strophique, ou de la variété des motifs vers leur unicité. Après mars 1816, Schubert continuera à écrire des ballades. Il retourne à la grande forme dès septembre avec *Liedesend* (*Fin du chant*) D. 473 sur un poème de Mayrhofer. Les quatre versions du lied enseignent combien, pour lui, il n'existe pas de forme préconçue associée à un poème, et par suite combien s'emparer d'un

72. B. Massin, *Franz Schubert, op. cit.*, p. 687.

texte est pour lui un acte créateur au sens fort. On y lit ensuite la persévérance des recherches du jeune musicien dans le domaine du strophisme, après celui de la grande forme : il creuse ses moyens dans ces deux directions, sans délaisser pour jamais l'une au profit de l'autre.

On voudrait enfin tirer avec Walther Dürr les conclusions suivantes : en fin de compte, Schubert apprend à écrire des lieder en écrivant des ballades. Dans ses premières années, il met en musique sous forme *durchkomponiert* même des poèmes lyriques qui semblaient appeler naturellement une musique de lied – c'est le cas avec la première version de *Des Mädchens Klage*⁷³. Seconde conclusion : la présence de Zumsteeg dans la formation de Schubert est flagrante, tandis que des figures traditionnelles du lied telles que celles de Reichardt et de Zelter n'apparaissent pas. Dürr rapporte l'éloge fait à Schubert par Cappi lors de la publication de *Der Liedler* D. 209 en mai 1825 : la comparant aux ballades de Zumsteeg, il estime que l'élève a dépassé le maître. Cela prouve à la fois l'estime dans laquelle est encore tenu Zumsteeg, mort depuis vingt-deux ans en 1825 et, ajoutons-nous, la filiation reconnue dans laquelle Schubert est placé par la critique⁷⁴.

5.5 L'apport dramatique de Carl Loewe

5.5.1 LOEWE ET SES BALLADES : LE REFUS DU MODÈLE ?

On a vu le style de Schubert se construire progressivement, à force d'expérimentation, de confrontation aux textes des maîtres. L'expérience de *Des Mädchens Klage* montre qu'une version musicale achevée n'épuise pas les possibilités du poème pour le jeune compositeur. Repentir ou nouvelle perspective, les mots offrent toujours des virtualités de réinterprétation.

L'univers de création de Carl Loewe est très différent. On a retenu de sa fille Julie qu'il était contraire à ses principes de composer sur des poèmes déjà mis en musique par d'autres : première dissemblance avec Schubert, toujours avide de textes sans souci d'exclusivité. Quelle que soit son admiration pour Zumsteeg, Loewe n'a jamais composé qu'une seule ballade sur un texte déjà choisi par ce dernier : *Der Zauberlehrling* op. 20 n° 2, dans l'hommage à Goethe de 1832. Ce trait de caractère est sans doute à rapprocher aussi de son affection privilégiée pour Ludwig Uhland (1787-1862), dont la poésie plus récente que celle de Goethe, Schiller ou Höltz offre un terrain encore quasi vierge à son imagination. Seconde dissemblance : chez Loewe, il y a peu de retour sur une composition achevée. Deux faits corroborent cette idée : l'inexistence, sur les vingt-huit ballades qu'il compose entre 1818 et 1832 (tableau 5.8), de retour sur un même

73. W. Dürr, « *Hagens Klage* in der Vertonung von Zumsteeg und Schubert: zu Eigenart und Wirkungsgeschichte der „Schwäbischen Liederschule“ », art. cit., p. 327.

74. *Ibid.*, p. 309.

Titre	Opus	Auteur	Année de composition	Année de publication	Éditeur (Vienne)
<i>Edward</i>	1 n° 1	Anonyme / Herder	1818	1823	Berlin, Schlesinger
<i>Der Wirthin Töchterlein</i>	1 n° 2	Uhland	1823	1823	Berlin, Schlesinger
<i>Erlkönig</i>	1 n° 3	Goethe	1817 ou 1818	1823	Berlin, Schlesinger
<i>Treuröschen</i>	2 n° 1	Körner	1819-1820	1824	Berlin, Schlesinger
<i>Herr Oluf</i>	2 n° 2	Anonyme / Herder	1821	1824	Berlin, Schlesinger
<i>Walpurgisnacht</i>	2 n° 3	W. Alexis	avant 1824	1824	Berlin, Schlesinger
<i>Abschied</i>	3 n° 1	Uhland	1825	1825	Berlin, Schlesinger
<i>Elvershöb</i>	3 n° 2	Anonyme / Herder	1820	1825	Berlin, Schlesinger
<i>Die drei Lieder</i>	3 n° 3	Uhland	1825	1825	Berlin, Schlesinger
<i>Wallhaide</i>	6	Körner	1817-1819	[1828] [1833]*	Berlin, Laue Leipzig, Hofmeister
<i>Der Grosse Kurfürst und die Spreejungfrau (Die Spree-Norne)</i>	7 n° 1	F. von Kurowski-Eichen	1826	[1826]	Berlin, Schlesinger
<i>Der späte Gast</i>	7 n° 2	Alexis	1825	[1826]	Berlin, Schlesinger
<i>Goldschmieds Töchterlein</i>	8 n° 1	Uhland	1827	1827	Berlin, Schlesinger
<i>Der Mutter Geist</i>	8 n° 2	Anonyme / T. von Jakob	1824	1827	Berlin, Schlesinger
<i>Geisterleben</i>	9 - 1 n° 4	Uhland	1819	1828	Leipzig, Hofmeister
<i>Das Ständchen</i>	9 - 2 n° 4	Uhland	1826		Berlin, Laue
<i>Belsazar's Gesicht</i>	13 n° 2	Byron	1825	1826	Berlin, Schlesinger
<i>Saul und Samuel</i>	14 n° 1	Byron	1826	1827	Berlin, Schlesinger
<i>Eliphas' (sic) Gesicht</i>	14 n° 2	Byron	1826	1827	Berlin, Schlesinger
<i>Die Heldenbraut</i>		Kurowski-Eichen	1826	(1904)	Leipzig, B & H
<i>Der Gang nach dem Eisenhammer</i>	17	Schiller	1829	[1830]	Leipzig, Peters
<i>Hochzeitlied</i>	20 n° 1	Goethe	1832	1832	Berlin, Schlesinger
<i>Der Zauberlehrling</i>	20 n° 2	Goethe	1832	1832	Berlin, Schlesinger
<i>Die wandelnde Glocke</i>	20 n° 3	Goethe	1832	1832	Berlin, Schlesinger
<i>Die Gruft der Liebenden</i>	21	E. von Puttkamer	1832	1832	Berlin, Schlesinger
<i>Die nächtliche Heerschau</i>	23	J. von Zedlitz	1832	1833*	Berlin, Wagenführ
<i>Die Braut von Corinth</i>	29	Goethe	1830	1830	Berlin, Wagenführ
<i>Der Pilgrim von St. Just</i>	99 n° 3	A. von Platen	1832	1845*	Leipzig, Hofmeister

Tableau 5.8. – Les ballades de C. Loewe (1817-1832)⁷⁵.

75. Les pièces sont classées par numéro d'opus : la quasi exhaustivité des publications (une seule ballade non publiée) et la précision de l'édition intégrale de Max Runze rendaient ce choix évident. La sélection des ballades dans l'ensemble du corpus vocal est établie à partir du classement par genre de Runze dans la *Gesamtausgabe*. Voir le volume 17, 1904, p. 177-179.

Le numéro « 9 - 1 n° 4 » se lit comme suit : opus 9, cahier 1 n° 4.

L'année suivie du signe * signale une publication après 1832.

L'année mise entre parenthèses signale une publication posthume.

texte pour une correction ou une nouvelle mise en musique ; et la proximité temporelle entre la composition et la publication de ses œuvres, qui le distingue de Schubert.

Dix-sept des vingt-huit ballades mentionnées sont publiées l'année de leur écriture ou la suivante. Pour les autres, il s'agit souvent de pièces de jeunesse que Loewe fait mettre sous presse plus tard, une fois sa reconnaissance assurée. Cette proximité sera encore plus évidente après 1832. Tandis que le pic de publication des ballades de Schubert se situe dans les années 1829-1831 au lendemain de sa mort, Loewe publie avec la régularité que lui autorisent sa notoriété et le confort de sa situation auprès de Schlesinger. Sur ce point, il ressemble davantage à Zumsteeg, fidèle à son éditeur et publié sans heurt. La régularité de ses premières publications, au moins un recueil de deux ou trois ballades chaque année entre 1823 et 1828, est symptomatique de cette aisance... et du succès de vente associé. Tout se passe comme si le musicien avait trouvé le compromis d'écriture qui lui concilierait la faveur du public. Contrairement à Schubert, Loewe apparaît de prime abord comme un compositeur en vogue, disposant selon l'expression contemporaine d'un véritable créneau commercial. Mais cette stabilité n'est pas seulement éditoriale : elle semble une partie indissociable de la personnalité musicale de Loewe. Ainsi lorsqu'on s'intéresse à l'évolution de son style durant ces premières années de carrière, on ne peut qu'approuver la remarque que fait l'article « Ballade » du *New Grove* à ce sujet : « On mesure à la fois la puissance de sa combinaison gagnante de composition et ses limites artistiques, à ce que son œuvre montre peu de signes d'évolution ou de développement au cours de ses cinquante et quelques années de vie créatrice. »⁷⁶

Composant avec facilité, parfois à partir d'improvisations – nous y reviendrons –, Loewe ne regarde pas en arrière et développe presque jusqu'à sa mort (il cesse d'écrire en 1864) un style très tôt élaboré et mis en œuvre. Si recette il y a, d'où lui vient-elle donc ? Comment la forme-t-il ? Loewe lui-même a donné quelques éléments de réponse dans ses commentaires sur Zumsteeg, détaillés plus haut. S'affirmant touché par sa musique, Loewe professe pour Zumsteeg une admiration sincère et regrette la relégation au second plan du Souabe. Dans ce sens, il loue l'ingéniosité de ses motifs musicaux (mélodiques ou pianistiques ? sans doute les deux), et sa capacité à suivre pas à pas le texte mis en musique (on l'a relevé à propos de *Des Mädchens Klage*). En sens inverse, il lui reproche le manque de caractérisation dramatique de ces mêmes motifs, jugés trop imprécis : pensée d'un musicien qui va consacrer tous ses efforts à doter chaque élément du texte de pittoresque et de couleur. Mais aussi pensée d'un homme dont l'univers esthétique n'est plus celui de Zumsteeg : son siècle est marqué par un effort sans précédent de liaison entre texte et musique, avec les âpres débats que cela engendre.

76. « [...] it is a measure of both the power of his winning formula as a composer, and his limitations as an artist, that there is little sign of change or development in his work during the 50 or so years of his creative life ». Graham Johnson, « Ballad », in Stanley Sadie (éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001, URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01879> (visité le 27 nov. 2017).

Enfin, Loewe avance une conclusion : la mesure d'une ballade réussie est sa qualité dramatique, celle-là même qu'il souhaite communiquer à ses œuvres. Rappelons que les ballades favorites de Loewe chez Zumsteege, qui lui servent de référence pour ces réflexions, sont *Lenore*, *Des Pfahrrers Tochter von Taubenhain*, *Die Entführung*, *Ritter Toggenburg* et *Die Büssende* : soit une majorité de grandes ballades.

Le fait que Loewe, contrairement à Schubert, n'ait jamais emprunté un texte à Zumsteege interdit toute comparaison directe. On peut cependant examiner comment, dans ses toutes premières ballades, il parvient à rendre le climat dramatique propre à chaque poème : on met ainsi en valeur plutôt ce qui le distingue de Zumsteege, à partir de ses propres propos rappelés ci-dessus.

À partir d'Erkönig : le motif comme principe d'écriture

Le motif est au cœur de l'écriture de Loewe, il le dit. Principe parfois unificateur des différents éléments du récit, parfois au contraire attaché à un unique personnage ou à un événement, ce dernier est omniprésent dans l'écriture dès les premières œuvres du jeune musicien.

Un des rares textes mis en musique à la fois par Schubert et Loewe, qui plus est à la même période, est de notoriété publique *Erkönig*⁷⁷. Ce dernier constitue la troisième pièce du premier recueil publié par Loewe en 1823, avec *Edward* et *Der Wirthin Töchterlein*. Loewe a commencé à travailler sur cette ballade en 1817 ou 1818 (deux ou trois ans après Schubert) : c'est la première ballade qui nous soit parvenue, mais son manuscrit a disparu. Le compositeur est alors un jeune étudiant en théologie à l'université de Halle. Fait qui peut étayer l'hypothèse de la « fixité stylistique » de Loewe, cette ballade aurait été la préférée de son auteur, qui l'aurait regardée comme « sa composition la plus réussie »⁷⁸. Chez Schubert, les premières œuvres sont des ébauches, cent fois reprises ; chez Loewe, c'est un coup de maître au-delà duquel il estimera n'être jamais allé. La vénération qu'il porte déjà au texte est peut-être en cause. Lors de sa visite à Goethe, c'est d'*Erkönig* qu'il l'entretient, si l'on en croit sa *Selbstbiographie* :

« Je lui dis que je préférerais la ballade à toutes les formes poétiques, et à quel point le conte populaire d'*Erkönig* m'avait fasciné dans la magnifique parure de sa poésie romantique, tant et si bien qu'il m'avait fallu le mettre en musique : “Je considère *Erkönig* comme la meilleure ballade allemande, lui dis-je, parce que les personnages y sont introduits par les paroles qu'ils prononcent.” “Vous avez raison”, me dit Goethe. [...] Puis je le priai d'accepter que je lui interprète *Erkönig*. “Hélas, je n'ai pas de piano ici”, répondit-il avec

77. Seules deux ballades sont mises en musique par les deux compositeurs dans la période qui nous intéresse : *Erkönig* et *Edward* (*Eine altschottische Ballade* chez Schubert). Cependant après 1832 Loewe composera sur d'autres poèmes de Goethe également choisis par Schubert : *Der Fischer*, *Der Schatzgräber*, *Der Gott und die Bajadere*, *Der Sänger*.

78. Voir Carl Loewe, *CLW*, t. 11 : *Goethe und Loewe - Lieder und Balladen*, Max Runze (éd.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901, p. XXXIX.

un sincère regret. “Cela me désole d’autant plus que je travaille toujours mieux après avoir écouté de la musique.” »⁷⁹

Ainsi Loewe ne parvient pas davantage que Schubert à faire entendre sa musique à Goethe. Ce que le poète n’a pas écouté ce jour-là, ce sont quatre-vingt-quinze mesures de musique *durchkomponiert* en *sol* mineur – la même tonalité que chez Schubert. La ballade a été analysée à plusieurs reprises dans une perspective comparatiste, et nous renvoyons à la bibliographie pour une étude approfondie⁸⁰. Nous relèverons seulement quelques motifs mélodico-rythmiques formant son paysage.

Loewe s’efforce toujours de leur conférer l’aspect le plus caractéristique possible. La ballade s’ouvre sur un paysage immobile et inquiétant : le trémolo d’un accord de *sol* mineur que trouble un *do* dièse. Cette quarte augmentée malfaisante se propage à l’incipit vocal qui précipite sur scène la cavalcade emportant le père et son fils, une ligne ascendante constituée uniquement de groupes de deux demi-tons consécutifs (ex. 5.13). Le conflit entre le mètre à $\frac{9}{8}$ et l’alternance binaire entre l’accord *sol* - *si* bémol - *ré* et sa version altérée par la quinte *sol* - *si* bémol - *do* dièse accentuent le malaise.

The image shows a musical score for the beginning of the ballade 'Der Erlkönig' by Carl Loewe. The score is in 9/8 time, marked 'Geschwind'. It features a piano introduction with a tremolo in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal line begins with the lyrics 'Wer rei - tet so spät durch Nacht und Wind?'.

79. « Ich sagte ihm, wie ich die Ballade vor allen andern Dichtungsformen liebe, wie die volkstümliche Sage seines Erlkönig in dem großartig romantischen Gewande seiner Dichtung mich ganz hingenommen; so hingenommen, dass ich diesen Erlkönig habe komponieren müssen; Ich hielte schon deshalb den Erlkönig für die beste deutsche Ballade, weil die Personen alle redend eingeführt seien. „Da haben sie Recht“, sagte Goethe. — [...] Nun bat ich ihn, ihm den Erlkönig vorsingen zu dürfen. „Leider habe ich hier kein Instrument“, antwortete er mit aufrichtigem Bedauern. „Das tut mir um so mehr leid, als ich immer besser arbeiten kann, wenn ich Musik gehört habe.“ » K. H. Bitter (éd.), *Dr Carl Loewe's Selbstbiographie*, op. cit., p. 76-77.

80. Voir notamment Robert George Ruetz, *A Comparative Analysis of Goethe's 'Der Erlkonig', 'Der Fischer', 'Nachtgesang' and 'Trost in Tränen' in the Musical Settings by Reichardt, Zelter, Schubert, and Loewe*, thèse de doct., Bloomington : Indiana University, 1964; Werner-Joachim Düring, *Erlkönig-Vertonungen. Eine historische und systematische Untersuchung*, Regensburg, Gustav Bosse, 1972; John Arthur Dalke, *Poetry and the Lied, ca. 1780 to ca. 1850 : a comparative study of settings of Goethe's "Der Erlkönig"*, thèse de doct., London, Ontario : Faculty of Graduate Studies et University of Western Ontario, 1976.

Ex. 5.13. – J. W. von Goethe / C. Loewe, *Erlkönig* op. 1 n° 3, 1817-1818, mes. 1-4 (CLW XI, p. 85).

Apparaît aussitôt le motif de chevauchée, un incontournable de ce type de ballade depuis *Lenore*. On l'entend dès la mesure 3 à la main gauche du piano sous forme de spondée (– u), puis dans une variante rythmique accentuée mesure 46, et on entendra son martèlement jusqu'à la fin de la course folle. Le rythme de sicilienne, un dactyle (– u u) au dernier impact légèrement allongé, évoque le galop (ex. 5.14).



Ex. 5.14. – J. W. von Goethe / C. Loewe, *Erlkönig* op. 1 n° 3, 1817-1818 (piano), mes. 46-47 (CLW XI, p. 89).

L'ordre d'apparition de ces deux figures d'accompagnement, trémolo et sicilienne, n'est pas anodin. Il montre que le jeune Loewe a choisi de privilégier l'aspect fantastique, l'atmosphère de surnaturel mystérieux, sur la dynamique de la course. Le trémolo faussé par l'altération *do dièse - ré* de la quinte n'ouvre pas seulement sur un paysage alarmant dès les premières notes, il accompagne les deniers mots du poème et la mort de l'enfant sous la forme d'une simple octave de *sol* à la main gauche. Il passe à la main droite en *sol* majeur – à nouveau le même choix que Schubert – pour accompagner la rengaine entêtante du roi des aulnes, mélodie digne d'un lied de la fin du XVIII^e siècle dans sa volontaire ingénuité (ex. 5.15). À présent, les motifs sont superposés : le trémolo se combine avec la sicilienne de chevauchée à la fin de l'extrait (mes. 56), suggérant cette fois la danse ensorceleuse des filles du roi.

Ex. 5.15. – J. W. von Goethe / C. Loewe, *Erlkönig* op. 1 n° 3, 1817-1818, mes. 50-58 (CLW XI, p. 89-90).

Une autre propriété du motif loewien apparaît aussi dans ce passage : il se répète. Ainsi la phrase mélodique de trois notes sur l'accord de *sol* majeur du roi des aulnes est-elle reproduite trois fois, foulant aux pieds le principe de composition selon lequel, lorsqu'elle est énoncée pour la troisième fois, une mélodie doit varier. Ressort bien sûr d'autant mieux l'aspect irréel, désincarné du roi des aulnes, et la dimension maladivement obsessionnelle de sa présence malfaisante pour l'enfant. La musique est truffée de telles duplications : on pourrait en citer d'autres, par exemple sur les mots « *Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort / Erlkönigs Tochter am düstern Ort?* » De ce fait, le récit finit par progresser grâce à un enchaînement de figures statiques juxtaposées : ce procédé génère une structure. Le motif répété devient un principe formel. Ce trait d'écriture n'est pas propre à *Erlkönig*, il ne se démentira pas dans les autres ballades de Loewe.

Le motif peut enfin être un véritable figuralisme : non content de travailler à recréer l'atmosphère singulière du poème, le compositeur fait feu de tout bois pour donner à entendre par l'oreille physique les éléments qu'il évoque. Le figuralisme est un élément essentiel de toute la musique de Loewe, présent dans ses toutes premières ballades. Un des exemples les plus saillants se trouve dans la *Wallhaide* parue en 1828 en tant qu'opus 6, mais élaborée entre 1817 et 1819, en même temps qu'*Erlkönig*. Loewe a d'abord improvisé une musique sur le poème, avant de le reprendre pour le coucher sur le papier en 1819. Extravagant, interminable récit gothique en trente-et-une strophes de Körner, le poème a tout pour séduire un jeune compositeur de 1817 marchant dans les pas de Zumsteeg, cherchant à égaler et dépasser *Lenore* ou *Des Pfahrrers Tochter von Taubenhain*. Le jeune Rudolph est épris de la belle Wallhaide, fille d'un comte cruel qui la refuse au trop misérable chevalier. Les deux amants conviennent d'un enlèvement à minuit. Pour attiser leur courage (!), Wallhaide raconte le sort d'une autre Wallhaide qui, ayant poignardé son père après que celui-ci ait fait assassiner son prétendant, revient sans repos hanter ces mêmes lieux : c'est l'occasion d'un récit enchâssé de sept strophes, traité par Loewe « *im Romanzenton* », dans le style d'une romance. La jeune fille imagine d'emprunter l'identité du revenant pour rejoindre son amant. À minuit, la voici qui paraît sur les remparts dans un voile blanc taché de sang, et débute la désormais traditionnelle chevauchée (où l'on retrouve les siciliennes et les rythmes noire-croche d'*Erlkönig*), accompagnée d'un dialogue très similaire à celui de *Lenore* : Rudolf s'étonne à plusieurs reprises de la froideur du corps de sa promise tandis qu'il l'entraîne, s'attirant des réponses aussi peu rassurantes qu'ambiguës. Au chant du coq, c'est bien sûr dans la mort que se célèbre la noce.

Les sections musicales s'enchaînent avec autant de liberté que chez Zumsteeg, et sans plus de souci d'unification pendant 646 mesures – mais que faire d'un si long poème? – : *Andante maestoso*, *Andantino amoroso*, *Adagio espressivo*, *Andante* à nouveau, *Recitando*, *Allegro mo-*

derato, Allegro non tanto, ma con forza... Et nous n'en sommes qu'à la septième strophe. Au milieu de ce kaléidoscope musical, à la vingt-quatrième, se font entendre les décisifs douze coups de minuit : c'est sans doute le passage le plus réussi de la ballade (ex. 5.16).

The musical score consists of three systems. The first system shows the beginning of the 12 strokes of midnight, with a key signature change to B-flat major and a time signature change to 12/8. The vocal line is marked *Sacht, mit unterdrücktem Tone.* and *pp*. The piano accompaniment is marked *pp* *morendo* and *sempre pp col una corda*. The second system shows the vocal line with the lyrics: "wie es vom Thur - me Zwöl - fe schlägt, kommt Wall - hai - de lang - sam ge -". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The third system shows the vocal line with the lyrics: "gan - gen; ein blu - ti - ger Schlei - er, vom Win - de be - wegt,". The piano accompaniment features a *cresc.* and *dim.* marking.

Ex. 5.16. – Th. Körner / C. Loewe, *Wallhaide* op. 6, 1817-1819, mes. 473-482 (CLW VIII, p. 41).

« Et lorsque minuit sonne, Wallhaide arrive lentement, son voile ensanglanté agité par le vent » : le texte offre à l'imagination entreprenante de Loewe deux figuralismes successifs. Le premier est sonore : les coups de cloche des quintes *sol-ré* au piano offrent un support à la voix recto tono (« *mit unterdrücktem Tone* » signifie « d'une voix étouffée »). Le second est visuel : le vent qui fait onduler le tissu est suggéré par les mouvements de croches au piano (mes. 481-482). Dans cette page, l'apparition de la jeune fille devient ainsi une véritable scène sonore offerte à l'imagination de l'auditeur. Se vérifie au passage la propension du compositeur à dupliquer ses motifs (mes. 481-482 toujours).

Les motifs loewiens sont donc caractéristiques, répétés voire dupliqués à l'identique, et deviennent enfin de véritables figuralismes, voire des imitations de sons chaque fois que l'occasion s'en présente. La combinaison de ces propriétés confère à la musique de ballade de

Loewe un caractère très descriptif, événementiel et visuel qu'on serait tenté de qualifier, avant l'heure, de cinématographique : pour ce début de XIX^e siècle, on emploiera plus modestement le qualificatif de « *dramatisch* » revendiqué par le compositeur lui-même, en opposition au caractère « *aphoristisch* » des motifs zumsteegiens. Si la caractérisation est poussée un degré plus loin, la manière qu'a Loewe de suivre pas à pas le texte qu'il met en « scène sonore » est cependant bien héritée de Zumsteeg.

À partir d'Erlkönig : la polychromie harmonique

C'est elle qui confère la spécificité de son climat à *Erlkönig*. La similitude entre Loewe et Schubert ne se limite pas au choix de la tonalité principale. Comme ce dernier, il attribue au roi des aulnes la tonalité jumelle de *sol* majeur. L'emploi des tons homonymes fait aussi partie du vocabulaire harmonique courant de Loewe. C'est ce procédé qui lui sert à caractériser le personnage fantastique, et très vite aussi à séparer l'enfant du père : le premier chante en *sol* mineur, le second lui répond en *mi* mineur : tous ses efforts pour rassurer son fils sont vains, leurs mondes ne communiquent pas. À l'inverse, le majeur pur et irréal (non-modulant, sans note extérieure, voir ex. 5.15 *supra*) du roi des aulnes lui permet aisément de faire soudain irruption dans le *sol* mineur de l'enfant, à la fin de sa troisième intervention (« *und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt* »). Le tableau ci-dessous résume ces mouvements harmoniques (tableau 5.9).

Le seul passage harmoniquement instable de la ballade se trouve entre les mesures 82 et 91. Ici Loewe module de manière à entraîner l'auditeur dans la course effrénée qui clôt le récit. La juxtaposition des couleurs, donc, tient plus de place dans la pièce que le chromatisme de ces quelques mesures : les couleurs de Loewe sont tranchées. Il n'est pas homme à suggérer : il veut montrer. Là encore, le dramatisme éclate.

On s'en convainc jusqu'aux dernières mesures de la ballade. « *In seinen Armen das Kind war tot* » : qui n'a dans l'oreille le récitatif presque hésitant de Schubert, dans le registre médium grave, et les deux accords *forte*, secs, qui concluent le poème musical ? Cela rend toute comparaison ardue. Il faut donc oublier provisoirement Schubert pour mieux entendre ce que propose Loewe sur ce dénouement brutal (ex. 5.17).

Épisode	Tonalité
Introduction du narrateur	<i>Sol</i> mineur
Première intervention de l' enfant	<i>Ré</i> mineur (pas de transition)
Réponse du père	<i>Sol</i> mineur (cadence II V VI / II V I)
Première intervention du roi des aulnes	<i>Sol</i> majeur (introduit par V)
Deuxième intervention de l' enfant	<i>Sol</i> mineur (pas de transition)
RUPTURE	RUPTURE
Réponse du père	<i>Mi</i> mineur (introduit par une ♯)
Deuxième intervention du roi des aulnes	<i>Sol</i> majeur (introduit par V)
Troisième intervention de l' enfant	<i>Sol</i> mineur
RUPTURE	RUPTURE
Réponse du père	<i>Mi</i> mineur
Troisième intervention du roi des aulnes	<i>Sol</i> majeur puis <i>sol</i> mineur
Quatrième intervention de l' enfant	<i>Sol</i> mineur (cadence IV V I)
Conclusion du narrateur	<i>Sol</i> mineur puis modulations (couleurs de <i>si</i> et <i>sol</i> majeur) ♯ dramatique (« <i>todt</i> ») <i>Sol</i> mineur

Tableau 5.9. – Trame harmonique de *Erkönig* op. 1 n° 3 de C. Loewe.

The musical score shows the vocal line and piano accompaniment for the first part of 'Erkönig' op. 1 n° 3 by C. Loewe. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/8. The lyrics are 'In sei - nen Ar - men das Kind war todt.' The piano part features a tremolo in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include *pp*, *f*, and *fp*.

Ex. 5.17. – J. W. von Goethe / C. Loewe, *Erkönig* op. 1 n° 3, 1817-1818, mes. 88-95 (CLW XI, p. 93).

Au piano, la course des doubles croches relayée par le trémolo se fige en accords avant de buter sur la septième diminuée de la mesure 92. La ligne vocale saute de l'aigu au grave (octave descendante) puis, hachée, se hausse de nouveau au *si* bécarre dans un ultime effort, sur un

forte-piano. Si bécarre qui est par excellence la note du roi des aulnes, celle qui caractérisait son environnement de *sol* majeur et le séparait du monde réel. Le geste d'isoler rythmiquement et mélodiquement le mot « *totd* », l'ostentation de l'accord de septième diminuée qui l'accompagne, les points d'orgue qui le précèdent, le trémolo à la basse qui lui fait écho avant de s'éteindre dans le grave – autre futur lieu commun du vocabulaire loewien –, tout vise à parer d'emphase ces derniers mots. Se souvenant à présent de Schubert à la même mesure, on est frappé de l'austérité et de la parcimonie des moyens qu'emploie ce dernier. Toute la distance qui sépare les deux jeunes musiciens en 1815 ou 1818 se fait sentir dans cette mise en regard : sont-ils réellement deux émules de Zumsteeg ? Quoi qu'il en soit, chacun tire de son côté. Carl Loewe a choisi de donner à voir le plus distinctement possible ce qu'il chante. On serait tenté de le dire plus dramaturge que musicien – et l'on comprend mieux pourquoi Wagner lui vouera son admiration.

5.6 Pour conclure : Schubert et Loewe, frères ennemis ?

Pour introduire le volume X de la *Gesamtausgabe*, Max Runze reprend et détourne ce propos de Schumann :

« Si la fécondité est une caractéristique du génie, alors Schubert est l'un des plus grands. Il aurait pu mettre peu à peu en musique toute la littérature allemande ; et Telemann, qui exigeait d'un compositeur convenable qu'il pût composer sur la feuille des impôts, aurait trouvé son homme en Schubert. »⁸¹

On serait bien davantage à propos, enchaîne Runze, à appliquer ce jugement à Carl Loewe, « plus étendu que Schubert » dans ses choix de textes. Le plaidoyer en faveur de Loewe souligne que ce dernier a accordé sa prédilection à des poètes d'excellence tandis que Schubert appliquait son génie à de mauvais poèmes. Il conclut sur l'exceptionnel art de la caractérisation de Loewe, appliqué aux sens (vue, odorat, ouïe), comme s'il rendait visibles, respirables, audibles, les réalités des poèmes qu'il choisit. Enfin, Loewe s'est essayé à tant de situations, y compris celles du quotidien, qu'il dépasse largement Schubert dans ce domaine, telle est la conclusion de Runze en 1900. Il est certain que l'emphase dans l'art, l'emploi d'une rhétorique qui ne se dissimule pas mais est au contraire ostentatoire, est en faveur à la fin du XIX^e siècle : l'esthétique postromantique en est tributaire, comme le goût du public. On comprend ainsi mieux pourquoi un style d'écriture qui nous semble parfois redoubler le texte jusqu'à en manquer de finesse a

81. « Wenn Fruchtbarkeit ein Hauptmerkmal des Genies ist, so ist Schubert eines der grössten. Eh hätte nach und nach wohl die ganze deutsche Literatur in Musik gesetzt, und wenn Telemann verlangt, ein ordentlicher Komponist müsse der Thorzettel komponieren können, so hätte er an Schubert seinen Mann gefunden. » Robert Schumann, cité par Carl Loewe, CLW, t. 10 : *Romantische Balladen aus dem höfischen wie bürgerlichen Leben, Bilder aus Land und See*, Max Runze (éd.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900, p. III.

pu correspondre à l'esprit d'une époque. Quant au débat Schubert Loewe, il a eu de beaux jours, suivant les aléas des modes.

Mais qu'en est-il de leurs dissemblances réelles ? Plusieurs divergences se font jour dès leurs premières années.

Schubert a fait ses essais de jeunesse sur des poèmes que son homologue conservera pour bien plus tard, *Der Fischer* par exemple : 1815 pour l'un, 1835 pour l'autre. On a remarqué combien peu de textes ils partagent ; ce n'est pas la moindre de leurs différences. Un décalage de génération se fait sentir entre eux, et s'accroît toujours plus au cours du XIX^e siècle : tandis que Schubert a passé ses premières années de compositeur à mettre Schiller en musique, Loewe ne s'intéresse à cet auteur du siècle passé qu'une fois unique, pour *Der Gang nach dem Eisenhammer* en 1829. À l'inverse, Schubert meurt trop tôt pour mettre en musique Uhland (qui mourra en 1862) – l'aurait-il fait ? Enfin, la prédilection pour des esthétiques poétiques très distantes l'une de l'autre dit quelque chose de leur propre univers de création. Qu'ils soient tirés de l'histoire germanique ou européenne, de légendes religieuses juives, chrétiennes ou orientales, de mythologies diverses, de la vie quotidienne, Loewe est davantage attiré par des textes à sensation, prodigues en épisodes et en événements : c'est peut-être là, n'en déplaise à Runze, un critère qui les rassemble à peu d'exceptions près. Schubert fait feu de tout bois ou jeu (musical) de toute voix, de la bluette de son ami Schober au poème à thèse de Schiller, sans distinction d'atmosphère, de sujet ou de posture littéraire : un extrait de théâtre ou une méditation philosophique peuvent devenir une ballade. Ainsi Loewe propose-t-il une appréhension beaucoup plus délimitée de ce qu'est, ou doit être, une « authentique ballade ». Leur approche du genre est bien différente.

On note par ailleurs chez Schubert une véritable révérence (fût-elle de convenance sociale) envers les auteurs estimés, de la part d'un compositeur peu reconnu hors des cercles et des circuits d'édition viennois⁸². En témoignent les frontispices de partitions, par exemple : « *Erlkönig*, ballade de Goethe mise en musique et dédiée à son Excellence le comte Moritz de Dietrichstein par Franz Schubert » (image 5.4). Dans l'agencement de la couverture, le titre et le dédicataire obtiennent encore plus de place typographique que le compositeur. Symboliquement Loewe brise d'emblée ce rapport de déférence, en pensant ses trois premiers opus de ballades comme des collections d'auteurs divers (à l'inverse des recueils de ballades « de Goethe » ou « de Schiller » que l'on a pu rencontrer chez Reichardt ou Zelter). La ballade n'est plus tant de Körner, ou de Goethe, que de lui-même. Il pense moins ses œuvres comme une collaboration avec un poète que comme un acte personnel de création. Certes son statut d'interprète, improvisateur et concertiste tôt reconnu contribue à expliquer cette attitude. Reste qu'avec ce geste, Loewe participe à l'inversion du rapport entre auteur et musicien,

82. Sur la question des relations de Schubert avec ses éditeurs, la publication étant la principale source de ses revenus, voir B. Massin, *Franz Schubert, op. cit.*, p. 243-246.

encore traditionnel chez Schubert, et se montre homme du XIX^e siècle : le musicien va peu à peu grandir jusqu'à devenir l'Artiste.



Image 5.4. – Couverture de la première édition de *Erkönig* par F. Schubert, Vienne, Cappi und Diabelli, 1821⁸³.

83. Source de la copie reproduite : *International Music Score Library Project*, URL : <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/346694> (visité le 20 févr. 2019). Également consultable sur <https://schubert-online.at/>, qui propose les manuscrits et éditions de Schubert en libre consultation (différents exemplaires).

Deuxième partie

LES STRATÉGIES LITTÉRAIRES À L'ÉPREUVE
DE LA MUSIQUE

Chapitre 6

Epos : le récit en musique

« Nous sommes tous d'Athènes en ce point ; et moi-même,
Au moment que je fais cette moralité,
Si Peau d'Âne m'était conté,
J'y prendrais un plaisir extrême. »

Jean de La Fontaine¹

6.1 Aux frontières du récit

L'écoute des ballades est d'abord l'écoute d'une histoire. Ce moment privilégié peut lui-même se raconter à son tour. Les souvenirs d'interprétations par des auditeurs du XIX^e siècle nous enseignent ceci : le type d'écoute particulier se répercute sur la manière de relater ce moment. Cela est vrai *a fortiori* d'une longue ballade qui aura saisi son auditeur en lui faisant vivre une expérience de durée. Julie von Bothwell se souvient en ces termes de *Wallhaide* chantée par son père, qui s'accompagne lui-même au piano :

« Dans l'interprétation de Loewe, le tintement de l'heure ressortait particulièrement dans l'accompagnement : "Lorsque sonne minuit". D'abord, il s'interrompait de façon à installer un profond silence ; puis retentissait le [premier] coup, sec et ferme, mais pourtant lointain, la main de Loewe oscillait en vibrant, comme on le perçoit bien dans le jeu du violoncelle ou du violon. Les douze coups se répétaient de la sorte avec régularité ; le tournoiement aérien de l'accompagnement les portait jusque dans la vallée, et l'impression fantomatique qui se répandait sur les auditeurs se transmettait de nouveau au chanteur,

1. Jean de La Fontaine, « Le Pouvoir des Fables », *Fables*, Livre VIII, 4.

qui poursuivait de la même manière épique avec la “Ballade” (c’est-à-dire avec le motif de ballade au rythme strict de l’*Allegro non tanto*). »²

Le passage à l’écrit donne corps aux phénomènes sonores expérimentés par Julie écoutant son père dans ce passage de *Wallhaide*. De quoi se souvient-elle ? En premier lieu d’un moment unique de la ballade : le tintement des douze coups de minuit. La citation du texte, « lorsque sonne minuit », ancre dans le temps de l’histoire la sensation sonore qu’elle va décrire. Elle se souvient ensuite du lent déploiement de la musique, qui se confond pour elle avec le déploiement d’un espace. Le jeu du pianiste est d’abord « lointain ». Les sonorités se diffusent « jusque dans la vallée » (celle du récit ?), grâce à un accompagnement « aérien », qui lié au terme précédent connote une sensation d’extérieur, de plein air. Enfin, ce n’est pas le personnage de Wallhaide qui apparaît devant les yeux de l’esprit de la jeune auditrice, mais une « impression fantomatique ». Les événements du récit sont ainsi transmués en une perception à la fois sonore, visuelle, imaginative et émotionnelle. L’entremêlement de ces différents intermédiaires de perception convertit l’histoire racontée en expérience vécue, impliquant plusieurs dimensions de l’auditeur. Cet ensemble de sensations repose sur le récit lui-même : ce sont des éléments de fiction narrative, étrangers au pur phénomène sonore, qui dirigent le choix de vocabulaire fait par Julie (l’« impression fantomatique » doit ainsi ses mots au revenant qui apparaît dans le récit).

À travers cet exemple, on perçoit davantage qu’à travers la musique, on écoute une histoire. « Si Peau d’Âne m’était conté »... Le conte attire irrésistiblement l’assistance et oriente sa compréhension de la pièce musicale.

6.1.1 RÉCIT ET REPRÉSENTATION, OU LES DEUX VISAGES DE LA BALLADE ROMANTIQUE

Gérard Genette, dans un article de 1966 intitulé « Frontières du récit », pose la question : « Pourquoi le récit ? » Il définit ce dernier, en première analyse, comme « la représentation d’un événement ou d’une suite d’événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit. »³ Le récit serait donc une « représentation », c’est-à-dire

2. « *Sehr bemerkenswert war in der Begleitung bei Loewes Vortrag der Einsatz der Uhr : „wenn es zwölf schlägt“. Er brach erst ganz ab, so dass tiefe Stille eintrat; dann setzte der scharfe harte, und doch so fernher hörbare Schlag ein, Loewes Hand schwankte dabei vibrierend, wie man das beim Cello- und Geigenspielen wohl wahrnimmt. So wiederholten sich die zwölf Schläge gleichmässig; die Begleitung in luftiger Rotation trug sie hinüber ins Thal, und die geisterhafte Empfindung, welche sich über die Zuhörer ausbreitete, übertrug sich wieder auf den Sänger, der episch fortgehend in derselben Weise mit der „Ballade“ [Runze : „d. h. dem rythmisch strengen Ballademotiv in dem Allegro non tanto] einsetzte. » J. von Bothwell, citée dans Carl Loewe, *CLW*, t. 8 : *Geisterballaden und Geschichten, Todes- und Kirchhofs-Bilder*, Max Runze (éd.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900. La note entre parenthèses est de M. Runze. Il est intéressant de relever qu’il appelle de façon générique « motif de ballade » le *Reitmotiv* qui suit le passage en question, analysé au chapitre précédent (voir ex. 5.16).*

3. G. Genette, *Communications*, « Frontières du récit », *op. cit.*, p. 152.

une actualisation d'événements de manière distanciée, le passage du fait à sa re-présentation étant opéré par le langage : l'oralité est incluse dans cette première définition. Chez Platon dans le troisième livre de *La République*, la *mimesis* et la *diegesis* désignent deux modes possibles de la « manière de dire » : l'imitation directe, ou bien le récit⁴. À la croisée de ces deux types purs, se rencontre un hybride qui alterne discours direct – un personnage s'exprime – et récit : on a là l'épopée. Platon exemplifie cette distinction à partir d'un passage de *L'Iliade*, où la description extérieure que fait Homère laisse soudain place au discours en première personne de Chrysès. Ainsi se répartissent le mode narratif, le mode théâtral, et entre eux un mode « mixte » épique, qui tient des deux puisque, narratif dans sa structure, il laisse place à l'interpolation de passages au discours direct. Chez Aristote, la distinction est quelque peu différente : le récit et la représentation sont considérés comme deux modes différents d'une seule et même réalité, qui est l'imitation. Toute poésie imite, soit sous forme directe (et c'est alors le théâtre), soit sous forme indirecte (et il s'agit du récit)⁵. Malgré cette légère différence, Genette souligne que sur le fond, les deux systèmes de classification se rejoignent : tous deux admettent comme essentielle « l'opposition du dramatique et du narratif »⁶.

On a vu Goethe et Schiller reprendre à leur compte cette distinction antique entre récit et représentation : ils en ont tiré les deux figures du *rhapsode* et du *mime* pour personnifier et distinguer poésie épique et poésie dramatique⁷. Un glissement s'observe : la poésie épique, désormais, n'est plus conçue comme un hybride de narration et de drame, mais considérée comme essentiellement narrative. Sous le terme « poésie épique », Goethe et Schiller entendent le contenu de ce que Platon nomme *diegesis*. Ils insistent sur la distance entre le discours et le sujet qui la caractérise, et par là sur son opposition avec la poésie dramatique, laquelle met instantanément sous les yeux ce qu'elle formule par le discours. C'est sur ce point, nous semble-t-il, que cette distinction pose une difficulté spécifique au sein du genre poético-musical encore hésitant qui émerge en ce début de XIX^e siècle : en effet, le *Lied* allemand et les genres apparentés possèdent une dimension représentative du seul fait de la présence d'un chanteur devant un public. La ballade chantée se tient éminemment à la croisée des genres épique et dramatique. Une bonne ballade est d'abord une bonne histoire, qu'elle soit conte à dormir debout ou légende à faire dresser les cheveux sur la tête ; mais la musique et la scène viennent se superposer à cette histoire. La ballade est un exercice de re-présentation, tout comme le lied. On pourrait résumer ainsi la difficulté qui se présente : la ballade (lue ou contée) est un genre narratif, décrivant des événements et retraçant des discours, mais qui ne recourt pas à la

4. Platon, *La République*, cité dans *ibid.*, p. 152.

5. Aristote, *La Poétique*, cité dans *ibid.*, p. 152-153.

6. *Ibid.*, p. 154.

7. J. W. von Goethe et F. von Schiller, *Ueber Kunst und Alterthum. Von Goethe. Sechsten Bandes erstes Heft*, « Über epische und dramatische Dichtung », *op. cit.*

représentation (*mimesis*), au sens scénique⁸. La ballade (chantée), elle, est nécessairement un acte de représentation, dans la mesure où le corps de l'interprète et la musique à interpréter renforcent l'« être-là », et le face-à-face entre le chanteur et l'auditoire. La voix chantée impose une présence sensible immédiate plus forte que celle d'une récitation. Par ailleurs, les éléments dramatiques qu'elle inclut (discours, dialogues) la rattachent davantage à la représentation que le lied, dont le sujet lyrique (« je » indéfini) établit la distance que les conditions de représentation tendraient à fragiliser. Dans le lied, il n'y a en principe pas de narrateur : pour reprendre l'expression de Dahlhaus, la relation du chanteur au public est « accidentelle »⁹. Dans la ballade, le chanteur sur scène, à côté du piano ou même au piano, est le narrateur.

On se demande dès lors en écoutant le chant : qui raconte donc cette histoire ? Le chanteur est-il présent en tant que narrateur ? Écoute-t-on un récit, ou suit-on un acteur dans un rôle, voire plusieurs rôles successifs ? Quel rôle joue l'accompagnement instrumental dans le récit ? Comment les postures de conteur ou de personnage informent-elles la musique ? Comment garantir au déroulement du parcours musical un rythme et une cohérence qui répondent à ceux du parcours poétique ou recréent un parcours de signification ? Toutes ces questions se déploient au travers de la musique écrite par les *Balladenkomponisten*. Dans la maîtrise de la ballade se joue la condensation d'un langage musical qui permet de déployer un récit complet dans un temps bref, en y intégrant des figures personnelles qui parlent en leur nom. Et ce, sans faire éclater l'unité poétique, musicale et interprétative : tous les personnages évoqués par le conteur doivent y tenir.

C'est à travers ces questions qu'au début du XIX^e siècle, les timides ébauches de récitation chantée de la fin du XVIII^e se fraient un chemin vers des formes toujours plus riches. Distinguer la dimension narrative de la dimension dramatique au sein des ballades conservera toujours une part d'artifice, mais pour les besoins de la mise en forme, nous séparerons provisoirement ces deux aspects. La confrontation de la ballade à la question de la représentation, qui parcourt le siècle, tisse sa structure et détermine en partie sa fécondité, fera l'objet du chapitre 7. Celle de son rapport au récit sera traitée dès à présent. Les chapitres 6 et 7 constituent donc la poursuite, sur le versant musical, de la réflexion entamée au chapitre 4.

8. Il n'en reste pas moins que bien dire une ballade, même sans musique, permet au lecteur ou récitant d'incarner tour à tour les personnages, et qu'on entre dès ce moment dans une forme de représentation (comme on l'a vu au chapitre 4). La voix qui récite peut créer une sorte de musicalisation.

9. Voir C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, « Lied-Traditionen », *op. cit.*, p. 109.

6.1.2 MUSIQUE ET RÉCIT EN PERSPECTIVE

Autour de la Symphonie fantastique

La question des rapports entre la musique et la narration est parmi les plus prégnantes lorsqu'on aborde le XIX^e siècle. Un instant d'anticipation dans l'histoire de la musique permettra de mieux situer les enjeux sous-jacents à la ballade entre 1800 et 1830. La *Symphonie fantastique* (1830), pionnière, est devenue l'emblème de cette interrogation sur la faculté narrative de la musique¹⁰. Bien sûr la narration n'est qu'une des multiples composantes, dans le nouvel avatar de cette ancienne question : comment la musique peut-elle référer au réel, au monde extra-musical ? Chez Berlioz, la musique instrumentale sera capable d'assumer à la fois l'émotion, la description et la narration, ces plans coexistant dans la combinaison des sons et des timbres. Le programme de la *Symphonie fantastique*, tel qu'il apparaît dans sa première version de 1830, est introduit en référence à la parole, dont il s'agit de faire l'économie tout en conservant ses possibilités expressives. Rappelons-en les premières lignes :

« AVERTISSEMENT

Le compositeur a eu pour but de développer, dans ce qu'elles ont de musical, différentes situations de la vie d'un artiste. Le plan du drame instrumental, privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé d'avance. Le programme suivant doit être considéré comme *le texte parlé d'un opéra*, servant à *amener* des morceaux de musique, dont il *motive le caractère et l'expression*. »¹¹

La prudence est de mise si l'on observe le lexique : Berlioz parle d'un « drame », d'un « opéra » et non pas d'un récit : sa métaphore est scénique, dramatique. En quoi la *Symphonie fantastique* constituerait-elle un récit ? Au prisme de la définition *a minima* de Genette (« la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage »), il s'agit sans conteste d'une articulation d'événements rapportés dans un ordre en général chronologique¹², offrant cette particularité d'être exprimés sous l'aspect de la charge émotionnelle qu'ils renferment. Il y a bien une dimension narrative dans la symphonie. Mais

10. À propos du titre donné à la symphonie, Emmanuel Reibel renomme « fantastisme » l'« acculturation française du germanisme », inspirée par les fantasmagories telles que la scène de la Gorge aux Loups dans le *Freischütz* de Weber ou, plus proche de notre sujet, la *Nuit de Walpurgis* de Goethe. En ce sens l'élaboration de la *Symphonie* est redevable à l'influence de la culture germanique. Voir E. Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique »*, *op. cit.*, p. 345.

11. Hector Berlioz, *Symphonie Fantastique en 5 parties, n° 1*, programme littéraire écrit par Berlioz, imprimé et distribué lors de la première exécution de l'œuvre, le 5 décembre 1830, conservé à la Bibliothèque Nationale de France (consultable sur Gallica, IFN-10020205), Paris. Les italiques sont de l'auteur.

12. Les marques de la progression temporelle sont explicites dans le programme. Le musicien « voit pour la première fois une femme » (mouvement I), « se trouve un soir à la campagne » (III), acquiert enfin « la certitude que son amour est méconnu » (IV) jusqu'à l'empoisonnement qui mène au « Songe d'une nuit du sabbat » (V). Le mouvement II, *Un bal*, s'affranchit de ce cadre en ce qu'il condense différentes situations sans chronologie : « tumulte d'une fête », « contemplation des beautés de la nature », « ville », « champs ».

en son sein, deux éléments jusque-là étroitement corrélés, y compris dans la ballade romantique (comme d'ailleurs dans la définition de Genette), sont soudain désolidarisés : la narration, et le recours effectif au langage verbal. La première paraissait jusque-là tributaire du second. Or Berlioz expérimente l'éviction d'une de ces deux données hors de la musique : le programme n'est pas un livret, destiné à être proféré à haute voix au cours de la performance musicale. Mais il n'en tient pas moins, selon le compositeur, le même rôle que « le texte parlé d'un opéra ». Le langage verbal devient une référence sous-jacente.

La réception de la *Symphonie fantastique* est marquée par des divergences de conception entre la France et l'Allemagne. Tandis que François-Joseph Fétis (1784-1871) fustige les « songes creux » musicaux que peine à masquer la besogneuse précaution du programme verbal, Robert Schumann prend le parti de la *Symphonie*, mais non pas d'abord pour ses qualités narratives¹³. Il ne mentionne en effet le programme de Berlioz qu'à la fin de l'analyse qu'il lui consacre, et pour lui dénier une réelle utilité – en Allemagne du moins, car pour les Français, il leur est sans doute nécessaire : « Tel est le programme. Toute l'Allemagne l'en dispense : de pareils guides ont toujours quelque chose de peu digne et de charlatanesque. [...] Non, l'Allemand, à l'esprit subtil, qu'indispose plutôt toute personnalité, veut n'être pas si grossièrement dirigé dans ses pensées. »¹⁴ Et quelques lignes plus loin : « Pour ce qui regarde en général cette question difficile de décider jusqu'à quel point la musique instrumentale doit pousser la représentation des pensées et des événements, je trouve que beaucoup de gens ici s'en tourmentent trop. »¹⁵ L'approche réservée à la question du programme littéraire d'une œuvre musicale est très différente de part et d'autre du Rhin.

Sur le plan de l'esthétique et de l'histoire des idées, on peut considérer que les essais des compositeurs de ballades se situent en amont des recherches menées par Berlioz, Liszt et encore Wagner¹⁶. En tout état de cause, le répertoire des *Balladenkomponisten* constitue au début du siècle un territoire privilégié d'exploration de nouvelles techniques narratives. Vouloir et pouvoir développer musicalement un récit libéré de l'ancienne structuration rhétorique issue de la pensée baroque suppose de réinventer une poétique musicale, un langage adéquat. Par la suite, la question se déplacera : si Berlioz formule encore l'absence de mots en termes de déficit ou de handicap (en témoigne l'expression « privé du secours de la parole »), cette absence est vouée à devenir au contraire le signe d'un surcroît de signification musicale : les techniques expérimentées dans la musique vocale se transporteront au cours du siècle dans la musique

13. Voir Violaine Anger (éd.), *Le Sens de la musique*, t. 2, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2005, p. 23-32, ici p. 30 et 32.

14. R. Schumann, « *Symphonie* von H. Berlioz », *Neue Zeitschrift für Musik*, 1835, cité dans *ibid.*, p. 50. Jan-Willem Noldus (trad.).

15. Cité dans *ibid.*, p. 51.

16. Mais le chemin n'est pas sans détour. Chez Wagner en effet, le drame lyrique vient d'une réflexion sur la symphonie, l'instrumental absorbant le vocal. C'est en quittant la scène vocale et par le biais de la musique instrumentale que s'effectue le retour au drame.

instrumentale, jusqu'à ce que Chopin puisse nommer « Ballade » ou Mendelssohn « Romance » une pièce sans paroles. Ce dernier renverse entièrement le rapport verbe-musique dans un plaidoyer authentiquement romantique : « Ce que me dit une musique que j'aime, ce ne sont pas pour moi des pensées trop vagues, mais trop précises pour être exprimées en paroles. »¹⁷ La parole est maintenant disqualifiée : l'expression la plus haute réside dans la musique justement en ce qu'elle reste inaccessible au verbe, intraduisible. Mais nous touchons ici aux limites de notre champ d'étude.

La structure de la narration (« comment le récit est-il narré? ») est un élément commun à toutes les musiques susceptibles d'être analysées comme des récits; en revanche, la figure du narrateur (« qui raconte le récit? ») ne l'est pas. *La Symphonie fantastique* possède bien une structure de récit, mais ne nécessite pas de conteur apparent, puisque le récit a entièrement lieu au sein de la musique instrumentale¹⁸; au contraire, une ballade de Schubert, dans sa dimension vocale, verbale et de performance, met le conteur au centre de l'attention. Il est une caractéristique essentielle de la musique douée de parole, au contraire de la musique instrumentale. C'est pourquoi nous commencerons par explorer le « qui raconte? », avant d'analyser la forme même du récit.

6.2 Qui raconte?

Il est surtout deux lieux où peuvent apparaître les traces de la présence du narrateur : dans l'écriture littéraire et le procédé de composition d'abord; dans l'interprétation ensuite.

6.2.1 DU CÔTÉ LITTÉRAIRE. Y A-T-IL UN PROTOTYPE DU CONTEUR?

« *Personne ne parle* »

Si l'on s'en tient à la théorie littéraire, dans le récit en sa présentation la plus pure le narrateur est inexistant : personne ne parle. C'est l'affirmation que Genette reprend à Benvéniste :

« L'objectivité du récit se définit par l'absence de toute référence au narrateur : "À vrai dire, il n'y a même plus de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits

17. Felix Mendelssohn, « De la signification des compositions musicales », *Revue et Gazette musicale de Paris*, n° 45, 8 novembre 1863. Voir *ibid.*, p. 115.

18. Berlioz revient sur cette question de l'intégration des éléments programmatiques dans la musique avec le monodrame lyrique *Lélio ou le Retour à la vie*, suite de la *Symphonie fantastique*, composé d'abord sous le titre de « mélologue » en 1831 et créé en 1832. Le rôle principal y est tenu par un acteur, non chanteur, ayant un texte parlé.

à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. *Personne ne parle ici*; les événements semblent se raconter eux-mêmes". »¹⁹

Il faut reconnaître qu'aucune ballade chantée ne respecte ce programme. On trouve des récits quasi « purs » dans le répertoire, mais la présence vocale et physique du chanteur est toujours susceptible de mettre à mal la distance du récit. Que le compositeur entende conserver la pureté du verbe en tâchant de faire oublier la présence de l'interprète, ou qu'il veuille au contraire introduire davantage cette présence au sein d'un texte, la trace s'en trouve dans l'écriture musicale et par rebond dans l'interprétation.

Der König in Thule : *La narration sans le conteur ?*

La belle ballade du *Roi de Thulé* de Goethe, avec sa narration tout unie, en offre un cas simple.

19. Émile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale*, cité par G. Genette, *Communications*, « Frontières du récit », *op. cit.*, p. 160. Nous ajoutons les italiques.

*Es war ein König in Thule
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buble
Einen goldnen Becher gab.*

Il était un roi de Thulé
À qui son amante fidèle
Légua, comme souvenir d'elle,
Une coupe d'or ciselé.

*Es ging ihm nichts darüber,
Er leert' ihn jeden Schmaus;
Die Augen gingen ihm über,
So oft er trank daraus.*

C'était un trésor plein de charmes
Où son amour se conservait :
À chaque fois qu'il y buvait
Ses yeux se remplissaient de larmes.

*Und als er kam zu sterben,
Zählt' er seine Städt' im Reich,
Gönnt' alles seinem Erben,
Den Becher nicht zugleich.*

Voyant ses derniers jours venir,
Il divisa son héritage
Mais il excepta du partage
La coupe, son cher souvenir.

*Er saß beim Königsmable,
Die Ritter um ihn her,
Auf hohem Vätersaale,
Dort auf dem Schloß am Meer.*

Il fit à la table royale
Asseoir les barons dans sa tour ;
Debout et rangée alentour,
Brillait sa noblesse loyale.

*Dort stand der alte Zecher,
Trank letzte Lebensglut,
Und warf den heiligen Becher
Hinunter in die Flut.*

Sous le balcon grondait la mer.
Le vieux roi se lève en silence,
Il boit, — frissonne, et sa main lance
La coupe d'or au flot amer !

*Er sah ihn stürzen, trinken,
Und sinken tief ins Meer.
Die Augen täten ihm sinken ;
Trank nie einen Tropfen mehr.*

Il la vit tourner dans l'eau noire,
La vague en s'ouvrant fit un pli,
Le roi pencha son front pâli. . .
Jamais on ne le vit plus boire²¹.

POÈME 6.1. – J. W von Goethe, *Der König in Thule*.

La complainte rendue célèbre en France par Nerval (dont la traduction est reproduite ici), Berlioz et Gounod a été écrite en 1774, puis insérée dans le *Faust I* par Goethe : Marguerite la chante en songeant à l'étranger rencontré peu auparavant. Très souvent mise en musique, la ballade fait aussi partie du cahier envoyé à Goethe par Schubert en 1816. La brièveté du vers hache la parole, la contraignant à restreindre ses effets. Trois dimensions en font un

21. Gérard de Nerval (éd.), *Johann Wolfgang von Goethe, La Bohème galante*, Paris, M. Lévy frères, 1855, p. 57-58. La traduction diffère de celle de Gounod dans le *Faust* de 1859. Nerval en a également donné une autre en prose dans ses *Poésies allemandes* de 1830.

archétype de récit quasi pur : l'absence d'ancrage temporel et spatial extérieur ; le mutisme du seul personnage ; la disparition de toute trace d'un narrateur.

Le récit tourne autour d'un unique thème : l'amour fidèle d'un roi sans âge pour la femme qu'il a aimée. Les rares éléments destinés à ancrer le récit dans une réalité hétéro-diégétique sont suffisamment indistincts pour ne pas permettre le passage au réel : l'époque est indéterminée par l'emploi de l'imparfait « *Es war* », formule qui possède aussi la dimension idiomatique de notre « Il était une fois ». Le château est situé « *am Meer* », mais laquelle ? On objectera que le nom de Thulé, lui, renvoie à une topographie plus précise. Cependant, cette île mentionnée par un Grec au III^e siècle avant Jésus-Christ, peut-être située au large de la pointe occidentale ou nordique de l'Europe, n'est pas identifiable – et c'est bien ce qui fait son prix, et qui amène peut-être Goethe à la choisir comme point d'ancrage : sous son semblant de réalité, elle fonctionne dans le poème de manière autoréférentielle²². La pièce peut jouer sur le thème de l'oubli, oubli collectif d'un lieu dont il ne demeure que ce récit sans attaches.

Un seul personnage ici – les chevaliers ne sont que des figurants : la scène est ramenée à sa plus simple expression. Le silence de ce personnage accentue la prise de distance propre au récit : il ne s'y présente pas d'hybridation de genres (celle par laquelle Platon définit l'épique, avec l'interpolation d'un discours en première personne). Au-delà de la structure même du texte, plusieurs traits poétiques font du roi une figure irrémédiablement muette : son âge annonce une mort prochaine. Il est aussi lié, plus qu'à un être humain, à un objet inanimé, véritable second personnage du récit, et objet renvoyant à son tour à une disparue. Par ailleurs, ce n'est jamais par la parole, mais par le corps et le geste que sont transmises les émotions du vieux roi, d'un bout à l'autre du récit : les larmes pour le chagrin, l'acte de vider la coupe puis de la jeter dans la mer pour la fidélité et l'adieu. Rien ne passe par le verbe dans cette action, tout est symbole et image. Pourquoi ? Peut-être n'y a-t-il pas meilleure manière de rendre à ce récit son poids d'archaïsme qu'en le privant de tout mot qui le ramènerait au présent, en le voilant. Ce qui n'a pas de paroles n'appartient pas au présent.

La définition de Genette s'applique particulièrement bien à ce poème : « *Personne ne parle*, en ce sens qu'à aucun moment nous n'avons à nous demander *qui parle* (*où* et *quand*, etc.) pour recevoir intégralement la signification du texte. »²³ Dans le contexte de *Faust*, Marguerite qui chante la ballade pour elle-même n'en est que la dépositaire accidentelle, quasi passive. Quant à un narrateur interne au texte, il n'en est presque pas trace. Le caractère elliptique du récit évite toute intervention directe ou indirecte d'un locuteur, « par l'effacement rigoureux de

22. Selon le navigateur grec de Marseille Pythéas, l'île de Thulé serait située à l'extrême nord de l'Europe, mais il fut toujours impossible de la situer avec certitude. Le récit de Pythéas, perdu, est relayé ou utilisé par plusieurs auteurs de l'Antiquité parmi lesquels Strabon et Pline l'Ancien.

23. G. Genette, « Frontières du récit », art.cit., p. 161. Les italiques sont de l'auteur. G. Genette, *Communications*, « Frontières du récit », *op. cit.*, p. 161. Les italiques sont de l'auteur.

toute référence à l'instance de discours qui le constitue »²⁴. Une ultime trace subsiste peut-être dans les deux premiers mots, ce « *Es war* » qui instaure le pacte de fiction – en supposant donc l'arrière-plan d'un univers extérieur au récit – et en appelle chez le lecteur à la convention du conte. Passé cet incipit, plus rien ne vient contextualiser le pur déroulement du récit, faisant de *Der König in Thule* une réussite poétique.

Il s'agit à présent de comprendre comment la mise en musique s'empare de ce texte muré dans sa distance. Si le passage au chant agit sur l'*ethos* du récit, les deux lieux révélateurs doivent en être la partition et l'interprétation, ô combien ardue à évaluer. Loewe n'a jamais mis la ballade en musique, mais Seckendorff, Reichardt, Zelter s'y sont consacrés, le premier sous forme *durchkomponiert*, les suivants comme un lied strophique²⁵.

C'est aussi la forme que lui donne Schubert dans son manuscrit de début 1816 (D. 367). À la même époque, il est plongé dans la composition de l'ambitieux *An Schwager Kronos* (Au Postillon Chronos) D. 369, *durchkomponiert* : on ne peut mieux mesurer le grand écart auquel il se livre. Avec *Des Mädchens Klage* D. 389, *Der König in Thule* est de fait la seule ballade strophique parmi toutes les compositions schubertiennes de cette année 1816. Il fait partie des premières publications du compositeur, paraissant en juillet 1821 chez Cappi & Diabelli. Formellement, les six strophes sont groupées par deux : une phrase musicale couvre deux vers, quatre phrases équilibrées constituent la mélodie, de forme bar prolongée (AABC). Cette mélodie reprise trois fois, l'intégralité du poème a été chantée. Musicalement, la ballade recherche une simplicité extrême : tonalité de *ré* mineur, mètre à $\frac{2}{4}$, accompagnement en accords parfaits sur des noires, toujours en position fondamentale. Elle suscite une profonde impression d'archaïsme et de détachement. Des quatre phrases, presque des périodes de choral, trois se concluent en *ré* mineur, la troisième seulement en *fa* majeur. Le premier accord est un quatrième degré enchaîné avec un premier : ce parfum plagal imprègne toute la ballade. La fermeture sur soi issue de ces cadences sur *ré* mineur, rendant inutile tout effort dynamique, est renforcée par la forme mélodique très similaire des quatre premières mesures et des quatre dernières (ex. 6.1 et 6.2).

24. *Ibid.*, p. 160.

25. Karl Siegmund von Seckendorff, *Volks- und andere Lieder mit Begleitung des Forte piano*, t. 3, Dessau, Auf Kosten der Verlags-Kasse, 1782, XIII n° 3 ; J. F. Reichardt, *Le Troubadour italien, français et allemand*, op. cit., n° 3 ; Carl Friedrich Zelter, *Sämmtliche Lieder, Balladen und Romanzen für das Piano-Forte*, t. 3, Berlin, Kunst und Industrie Comptoir, [1812], n° 3. Voir aussi l'annexe 6.

Singstimme

Etwas langsam (♩ = 66)

Es war ein Kö-nig in Thu - le gar_ treu bis an___das Grab, dem...

Pianoforte

Ex. 6.1. – J. W. von Goethe / F. Schubert, *Der König in Thule* D. 367, 1816, mes. 1-8 (FSW IV, p. 202).

(25)

die Au - gen gin-gen ihm ü - ber, so oft___er trank da - raus.

cresc. - - - - - pp

Ex. 6.2. – J. W. von Goethe / F. Schubert, *Der König in Thule* D. 367, 1816, mes. 26-34 (FSW IV, p. 202).

Après trois phrases s'achevant sur un motif descendant, quasi dépressif qui mène au *la* inférieur (le *ré* mineur de la tonalité, lui aussi, est ainsi rendu plagal), la dernière tournant autour de la tonique retrouve la neutralité assourdie de la première. Pour sa partie vocale, tout le lied tient dans un ambitus de sixte, et pour ces deux passages en particulier, dans une quarte diminuée et une tierce mineure. Il semble que Schubert veuille effacer autant que possible les traces d'une individualité derrière la ligne mélodique. Le *pianissimo* qui ne s'enfle qu'une fois jusqu'au *mezzo forte* suggère lui aussi le murmure d'un récit que nul effet dramatique ne vient troubler.

À travers ces procédés, Schubert saisit et restitue sciemment le ton distant, impersonnel du poème, en éliminant à son tour de la musique tout trait saillant. Fischer-Dieskau y voit le respect de l'esprit de la scène théâtrale d'origine, un air « que l'on fredonne sans y penser et dont les lointaines origines nordiques ne correspondent nullement aux pensées de Gretchen. »²⁶ Cependant, même hors de tout contexte dramatique, la ballade – ou plutôt, musicalement, le lied – conserve ce caractère de distance. On serait d'accord avec Brigitte Massin lorsqu'elle affirme que la ballade s'accorde au poème en ce qu'elle donne « l'impression par sa simplicité d'avoir toujours existé »²⁷. Et en ce sens, le chanteur qui l'interprète, comme le personnage de Marguerite, n'est pas un conteur en charge d'animer le récit : il n'est qu'un passeur d'une légende ancienne avec laquelle il n'entretient qu'une relation temporaire, accidentelle, et qui n'exige

26. D. Fischer-Dieskau, *Les Lieder de Schubert*, op. cit., p. 115.

27. B. Massin, *Franz Schubert*, op. cit., p. 681.

pas de lui d'investissement physique marqué. C'est la clef de la version de Schubert. Sur le plan de l'interprétation, en effet, la conséquence première de l'écriture est l'absence de toute marque d'effort du pianiste ou du chanteur : les points d'orgue qui concluent les périodes permettent à ce dernier de respirer à son aise, et chaque période est elle-même divisée en deux phrases qui intègrent le temps de la respiration dans leur écriture (les silences ponctuent régulièrement le discours). L'ambitus restreint, le souple mouvement conjoint de la ligne mélodique au rythme régulier et simple entraînent la même conséquence : l'investissement physique perceptible par l'auditeur est volontairement réduit à son minimum. Et sur scène comme dans le poème, le narrateur disparaît, « les événements semblent se raconter eux-mêmes », ainsi que l'observait Genette. Admirant l'adhésion de ces quelques mesures sans prétention à l'intention du poète, on se prend à regretter que Goethe n'ait pas lu ce petit lied dans l'envoi qui lui en fut fait. Peut-être en aurait-il apprécié la simplicité, lui qui se plaisait à entendre ceux de Zelter. La mise en musique de Schubert n'est en effet pas sans liens, une fois n'est pas coutume, avec celle du Berlinoise parue en 1812 dans le troisième volume des *Sämmtliche Lieder, Balladen und Romanzen*. Si cette dernière est à coup sûr d'une simplicité bien plus grande (une mélodie répétée sur les six strophes, construite par sauts de quarte descendants qui doublent la basse du piano, un *la* mineur monochrome, seulement teinté de modalité), l'esprit leur semble néanmoins commun (ex. 6.3).

Der König von Tule.

N^o 3.
Gesang.

Sanft und frey.

Fortepiano.

Es war ein König in Tu - le, gar treu bis an das Gräb, dem sterbend seine Ruhls einen.

goldnen Becher gab.

Es ging ihm nichts darüber, Und als er kam zu sterben,
Er leert ihn jeden Schmaus, Zelt er seine Städt' im Reich,
Die Augen gingen ihm über, Lief alles seinen Erben,
So oft er trank daraus, Den Becher nicht zugleich.

4 5 6

Er fafs beym Königsmaie, Dort stand der alte Zecher, Er sah ihn stürzen, trinken,
Die Ritter um ihn her, Trank letzte Lebensgluth, Und finken tief ins Meer;
In hoher Väters Saale, Und warf den heiligen Becher Die Augen thäten ihm finken,
Dort auf dem Schlofs am Meer. Hipunter in die Flot. Trank nie einen Tropfen mehr.

Goethe.

137

Ex. 6.3. – J. W. von Goethe / C. F. Zelter, *Der König von Tule, Sämmtliche Lieder, Balladen und Romanzen*, 3, Berlin, Kunst und Industrie Comptoir, [1812], n^o 3.

La couleur plagale, chez Zelter, habille la conclusion du lied. Différence notable néanmoins, sur laquelle nous reviendrons : *Der König von Tule* est écrit en clef de *fa*, pour voix de basse.

Effacement du narrateur et présence du personnage

Paradoxe : un cas qui se rapprocherait de la parfaite impersonnalité du récit serait peut-être celui, exactement inverse, qui serait le plus calqué sur la représentation, la pure mise en voix de personnages où l'écriture narrative disparaît intégralement. Le narrateur ne joue ici plus aucun rôle, dans une ballade qui ne tient que par les voix des figures représentées. On se souvient de la visite de Carl Loewe à Goethe, le premier louant la ballade du *Roi des aulnes* « parce que les personnages y sont introduits par les paroles qu'ils prononcent »²⁸. De fait, de nombreuses ballades font l'économie des marques de prise de parole dans les dialogues : pas d'incise, de « dit-il », de « répondit-elle ». C'est le cas d'*Erlkönig* ou, encore plus emblématique, d'*Edward*, ce

28. Voir K. H. Bitter (éd.), *Dr Carl Loewe's Selbstbiographie*, op. cit., p. 76-77.

dialogue parfaitement symétrique et sans aucune intervention d'un narrateur : « *Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot? / Edward, Edward! [...]* » / « *Ich hab' geschlagen meinen Geyer tot / Mutter, Mutter!* » « Ton épée, pourquoi est-elle si rouge de sang/ Édouard, Édouard? » / « J'ai battu à mort mon vautour / Mère, mère! ». . . Tout le poème se déroule sous forme dialoguée, à l'intérieur de ce face-à-face hypnotique. Ce sont les personnages eux-mêmes qui nous dévoilent peu à peu l'histoire, jusqu'à l'aveu d'Edouard, meurtrier de son père, et la malédiction adressée à la mère qui l'y a poussé.

Mais dans de nombreuses autres ballades, les marques du récit apparaissent ²⁹. On en verra un exemple dans la grande ballade de Schubert *Der Zwerg* D. 771, où ces incises sont traitées de manière parfois étonnante par le compositeur. Backès souligne à juste titre qu'on ne peut faire du critère du dialogue non introduit un élément essentiel du genre. C'est tout l'enjeu des ballades que de faire croire à ce narrateur invisible, présent lorsque cela est nécessaire, mais aussi capable de s'effacer derrière ses personnages.

La voix grave du barde

Il existe pourtant bien un prototype du conteur de ballades, dans l'histoire de la construction du genre littéraire au XVIII^e siècle : c'est le barde, et c'est surtout Ossian. Nous nous sommes penchée sur l'aspect littéraire de cette figure (voir chapitre 1). Sous son aspect musical, elle entraîne des questions d'interprétation. Pour quelle(s) voix les ballades sont-elles écrites? Des liens se tissent-ils entre narration poétique et vocalité? La question, pour délicate qu'elle soit, mérite d'être posée.

Nous l'avions déjà évoqué au début de ce travail comme un phénomène culturel d'une ampleur remarquable en Europe : s'il existe un modèle du narrateur de ballades dans la période qui nous intéresse, il se cache sous les traits d'Ossian. Ce narrateur-là entretient à sa manière un rapport singulier, puisqu'il a vécu les événements qu'il dépeint, ou a tout du moins connu leurs protagonistes. Ultime dépositaire d'une mémoire dont il est donc partie prenante, il tire de cette qualité un statut ambigu, à la fois de conteur et de personnage : il possède un nom, des traits, une voix, s'exprime par le « je », appartient à une histoire ancrée dans une contrée géographique réelle, est le support de représentations iconographiques récurrentes (harpe entre les mains, barbe et tête chenuës, position assise. . .) Backès note bien la forte présence du poète au sein du texte : là où Virgile s'efface après le premier vers de *L'Énéide*, Ossian s'impose à tout moment ³⁰.

29. Jean-Louis Backès en donne plusieurs exemples chez Goethe et chez Schiller. Voir *Le Poème narratif...*, op. cit., p. 127-128.

30. *Ibid.*, p. 76-77.

Il ne peut bien sûr exister aucune tentation de l'identifier au narrateur dont les caractéristiques ont été étudiées plus haut : il s'agit apparemment moins de la présentation d'une posture de discours que du tracé d'une figure de fiction. Et pourtant, à travers cette figure littéraire et musicale, c'est bien le statut de la narration tout entière qui a été bouleversé en ce début de XIX^e siècle. En ce sens, on peut dire que la voix de vieillard, voix masculine, voix grave d'Ossian est sous-jacente à bien des ballades qui font jouer le même ressort du « récit sans âge ». L'analyse de la technique littéraire liée au style ossianique, avec sa forme fragmentée, inachevée, juxtaposée, est un terrain connu de la recherche littéraire³¹.

Puisqu'elle se révèle indissociable des fondements de la ballade romantique, nous essaierons à présent de réfléchir au devenir de la voix d'Ossian en tant que phénomène sonore, spécifiquement en tant que tessiture vocale.

6.2.2 DU CÔTÉ DES INTERPRÈTES. GENRE ET POSTURE DE NARRATION

Dans son interprétation actuelle, la ballade est très majoritairement masculine. Était-ce la réalité à l'époque ? Dans la discographie moderne, la dominance des voix masculines, en particulier des voix de baryton ou de basse, est un état de fait. Parmi les interprètes traditionnels de Carl Loewe figurent d'abord Hans Hotter, Hermann Prey et Dietrich Fischer-Dieskau. Les femmes se consacrent davantage à ses lieder : ainsi par exemple Juliane Banse accompagnée d'Helmut Deutsch en 1998³². Au disque, la ballade n'est aujourd'hui comme hier guère un répertoire féminin.

L'intégrale des lieder et ballades de Loewe, parue en 2000 en 21 albums³³, confirme la prédominance des voix masculines graves (voir la liste ci-dessous). Sauf exception (le n° 15 réunissant soprano et baryton), chaque album y est confié à un chanteur différent, dans un programme mêlant lieder et ballades selon une proportion variable. Du côté masculin, cinq albums sont interprétés par un baryton, quatre par un ténor et deux par une basse. Du côté féminin, six albums sont chantés par une soprano et trois par une mezzo-soprano. Le rapport est de onze albums masculins pour neuf féminins. Cela étant, si l'on se restreint aux ballades, il penche plus encore en faveur des voix d'hommes et des voix graves : deux des albums pour soprano contiennent presque exclusivement des lieder (n° 4 et 10) et restent donc en-dehors de notre étude. Il en va de même pour l'un des recueils pour ténor (n° 18).

Interprètes de l'intégrale consacrée à Carl Loewe³⁴ :

1. Andreas Schmidt – Baryton

31. Jean-Louis Backès l'étudie dans *Le Poème narratif...*, *op. cit.*, p. 70-76.

32. Juliane Banse et Helmut Deutsch, *Carl Loewe, Lieder und Gesänge*, CD, Königsdorf, Capriccio, 1998.

33. Cord Garben, *Carl Loewe, Lieder & Balladen: Complete Edition*, 21 CD, Georgsmarienhütte, CPO, 2009.

34. Voir note 33.

2. Iris Vermillion - Mezzo-soprano
3. Roman Trekel - Baryton
4. Gabriele Rossmanith - Soprano (3 ballades)
5. Edith Mathis - Soprano
6. Kurt Moll - Basse
7. Andreas Schmidt - Baryton
8. Iris Vermillion - Mezzo-soprano
9. Christoph Prégardien - Ténor
10. Ruth Ziesak - Soprano
11. Monica Groop - Mezzo-soprano
12. Yvi Janicke - Mezzo-soprano
13. Christian Elsner - Ténor
14. Kurt Moll - Basse
15. Ursula Kryger - Soprano, Thomas Mohr - Baryton
16. Roman Trekel - Baryton
17. Julie Kaufmann - Soprano
18. Jan Kobow - Ténor (4 ballades)
19. Ingeborg Danz - Soprano
20. Robert Worle - Ténor
21. Morten Ernst Lassen - Baryton

Les grands noms de chanteurs qui enrichissent ici la discographie sont masculins, qu'il s'agisse de Kurt Moll, d'Andreas Schmidt ou de Christoph Prégardien, et affermissent la tradition de la ballade masculine. Du côté des femmes, on ne pourra presque citer aucun nom récent ; plus loin dans le temps, les enregistrements de Maureen Forrester incluent quelques pièces de Loewe, dont la ballade *Das Ständchen*³⁵. Plus loin encore, Max Runze fait référence aux interprétations de Lilli Lehmann (1848-1929), la soprano bavaroise qui collabora à Bayreuth avec Wagner. Mais il est notable qu'elle-même se restreint à certaines ballades ; nous y reviendrons.

Deux faits mènent à un paradoxe dans l'interprétation moderne : d'un côté, la discographie est masculine dans sa grande majorité ; de l'autre, dans la publication originelle du répertoire, la mention des voix destinataires est très rarement explicite. La vision actuelle peut donc sembler faussée, puisque les textes sources ne mentionnent pas de voix spécifique. Doit-on en conclure que pour les contemporains de Schubert, de Loewe, la liberté de tout interprète vis-à-vis du répertoire va de soi ? Ou est-ce au contraire l'assignation vocale des ballades qui est une évidence pour l'époque ?

35. Maureen Forrester, *Enregistrements (1955-1963)*, 3 CD, [s. l.], Audite Musikproduktion, 2016.

*L'assignation vocale et genrée des ballades*³⁶

Partant de ces questions aujourd'hui au cœur des *gender studies*, nous voudrions d'abord éclairer le problème sous un angle général. Une idée admise au sujet du lied romantique allemand est son impersonnalité. L'effacement du personnage en fait par rebond un répertoire très peu genré, apte à être interprété indifféremment par des voix d'hommes ou de femmes, et dans diverses tessitures. De nombreux éléments vont en ce sens. Koch en 1802 définissait le genre du lied – mais non celui de la ballade – par le fait qu'il pouvait être chanté par tout un chacun³⁷. Et dans son très documenté *Franz Schubert's Music in Performance* (2003), David Montgomery considère que c'est ce programme que réalise Schubert : « Si le principe narratif est solide, alors n'importe quel chanteur était, ou est encore, en mesure de chanter un lied, quel que soit son sexe ou son orientation sexuelle. »³⁸ La seule borne reste selon lui la compétence musicale du chanteur qui se risque dans Schubert. L'idée d'une composition destinée à tous, limitée uniquement par les moyens vocaux de chacun, reste dominante³⁹.

La discographie schubertienne est complexe à analyser, pour plusieurs raisons : d'abord parce que les domaines respectifs de la ballade et du lied, c'est un trait de son esthétique, y sont peu délimités ; ensuite, parce que sa renommée a mené davantage de chanteurs à se risquer hors des bornes coutumières, notamment en ce qui concerne les répertoires traditionnellement genrés (lieder dits féminins ou masculins). David Montgomery rappelle ainsi les enregistrements de *Winterreise* et de *Die Schöne Müllerin* par Lotte Lehmann avec Paul Ulanowsky au piano (des premières pour une femme), ainsi que plus récemment le *Winterreise* enregistré par Brigitte Fassbaender et Aribert Reimann : malgré leur régime de narration masculin, ces répertoires sont endossables par des femmes de façon convaincante. On y ajoutera encore la version filmée de Christa Ludwig et Charles Spencer de 1994, celle au CD de 1995 qu'elle enregistre avec James Levine, et l'album de Jessye Norman consacré à Schubert et Mahler, qui inclut notamment *der Zwerg*, *Erlikönig* et *Die Allmacht*⁴⁰. Il faut cependant nuancer ce tableau en soulignant l'aspect

36. Nous n'avons pas dans ce travail la possibilité de développer sur les très nombreuses et riches études menées dans le cadre des *gender studies* aux États-Unis, à partir de Susan McClary, *Feminine Endings : Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991 (version française : *Ouverture féministe : musique, genre, sexualité*, Catherine Deutsch et Stéphane Roth trad., Paris, Philharmonie de Paris/La rue musicale, 2015) ; Susan C. Cook et Judy S. Tsou (éd.), *Cecilia Reclaimed : Feminist Perspectives on Gender and Music*, Chicago, University of Illinois Press, 1991. Notre propos, beaucoup plus simple, n'entre pas dans le détail d'une réflexion telle qu'elle peut être menée dans ce cadre, car il ne s'agit pas pour nous d'élaborer une théorie de l'interprétation. Mais la question de l'attribution genrée des ballades dans notre période se pose bien et ne peut être éludée pour autant.

37. H. C. Koch, « Lied », art. cit.

38. « [...] if the narrative principle holds, then any singer could have sung or still can sing a song, regardless of sex or sexual orientation. » David Montgomery, *Franz Schubert's Music in Performance*, Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2010, p. 16.

39. David Montgomery accompagne son argumentaire d'une liste de chanteurs ayant interprété Schubert de son vivant, riche de 99 noms en incluant le compositeur lui-même. Voir *ibid.*, p. 17-18.

40. Lotte Lehmann et Paul Ulanowsky, *Schubert: Winterreise* (enregistrement 1940-1941), CD, [s. l.], Vocal Archives, 1998 ; Lotte Lehmann et Paul Ulanowsky, *Schubert: Die schöne Müllerin* (enregistrement 1942), CD, [s. l.], Vocal Archives, 1998 ; Christa Ludwig et James Levine, *Franz Schubert. Die Winterreise*, CD, Hamburg, Deutsche

atypique et audacieux, dans le monde du lied au XX^e siècle, de ces enregistrements à « contre-voix »⁴¹. Seules de grandes voix se le permettent. Il semble que la relative liberté d'interprétation existante au temps des compositeurs se soit peu à peu muée en une tradition fixe, attribuant de préférence aux femmes des lieder non genrés ou clairement féminins. Parmi les us et coutumes du XX^e siècle, Montgomery regrette d'ailleurs, à l'inverse, l'« oubli » des lieder considérés comme plus féminins dans l'intégrale Deutsche Grammophon des lieder de Schubert par Dietrich Fischer-Dieskau. S'emparer d'un répertoire dit féminin, pour un chanteur masculin, semble moins aisé que l'inverse, comme s'il s'agissait d'endosser des vêtements féminins : preuve que le personnage, malgré les idées admises sur le lied, n'est pas loin⁴². Preuve aussi qu'il y a une « voix de l'ère bourgeoise », qui identifie une identité de genre et une tessiture vocale.

Il faut maintenant se demander si la confrontation de l'interprète au récit et aux personnages fait des ballades un répertoire vocalement plus genré que les lieder. A priori, il pourrait sembler logique que oui. La caractéristique de l'impersonnalité peut-elle être aussi évidente quand on la déplace sur le répertoire des ballades ? Dans les faits, les avis divergent. À titre d'exemple, la ballade du roi de Thulé suscite ce commentaire de Dietrich Fischer-Dieskau : « Les voix d'hommes peuvent également trouver leur profit dans la monotonie de cette musique des anciens bardes. »⁴³ On peut en déduire qu'à l'origine, il considère cette ballade comme appartenant davantage au répertoire féminin. La référence aux bardes fait figure de justification pour une interprétation masculine : Fischer-Dieskau semble avoir besoin de passer par un autre personnage, par-delà celui de Marguerite, pour légitimer cette possibilité. La véritable raison qui rend cette pièce féminine, à ses yeux, n'est pas son écriture vocale, mais le fait qu'elle est d'abord chantée par une femme, la Marguerite de Goethe. Le critère d'attribution ne dépend pas non plus dans ce cas du statut de la narration, laquelle reste tout à fait asexuée. Il relève d'éléments de contexte littéraire propres à la pièce de *Faust*.

On aimerait découvrir les traces d'une position franche dans le corpus lui-même ou dans les récits de performances et noms de chanteurs parvenus jusqu'à nous depuis les salons viennois, berlinois ou autres du début de l'ère romantique. Or l'examen des partitions ne dissipe pas

Grammophon, 1995 ; Christa Ludwig et Charles Spencer, *Franz Schubert: Die Winterreise*, DVD, Leipzig, Arthaus Musik, [2008] ; Jessye Norman, Philipp Moll et Irwin Gage, *Jessye Norman Sings Schubert and Mahler*, CD, London, Decca, 2005.

41. À titre d'exemple, une performance de *Winterreise* par Christa Ludwig occasionne ce constat du musicologue Will Crutchfield (1957-) dans les pages du *New York Times* : « For most of the four decades spanned by her career, the general view has been that women should sing lieder whose "ich" is either indeterminable or feminine. This writer once heard the composer and accompanist Hermann Reutter recall his disputes with Elisabeth Schwarzkopf over the issue. Like many of her predecessors, she often programmed songs written from a masculine point of view. Reutter objected: "Elisabeth," he would insist, "you are not a man." » « Christa Ludwig sings Schubert's 'Winterreise', » *The New York Times*, 17 juillet 1988.

42. Il est frappant de voir sur une célèbre plateforme en ligne les acheteurs de cette « intégrale » des lieder regretter aussitôt l'absence d'enregistrement du lied le plus célèbre de Schubert, *Gretchen am Spinnrade*.

43. D. Fischer-Dieskau, *Les Lieder de Schubert*, op. cit., p. 115-116.

le doute. Dans le *Roi de Thulé*, on se heurte à l'écriture pour voix de basse choisie par Zelter. Quels motifs a-t-il de trancher en faveur d'une ballade masculine? On est bien sûr tenté de relier cela au personnage du vieux roi, ou au narrateur-barde éloigné dans le temps. Mais la piste tourne court. En effet ce choix ne fait pas figure d'exception dans le troisième volume des *Sämtliche Lieder*, où sur douze poèmes, cinq sont composés pour basse, en clef de *fa*. Si, littérairement, cela peut sembler justifié pour *Der Handschuh (Le Gant)* de Schiller, on se demande alors pourquoi Zelter n'a pas choisi cette même clef pour *Der Gott und die Bajadere*, ou a fortiori *Der Sänger (Le Chanteur)* de Goethe, dont les protagonistes sont tous des hommes évoluant dans le contexte assez similaire d'une époque reculée⁴⁴. Ils sont pourtant écrits en clef de *sol*. Un autre élément obscurcit l'enquête : la dixième pièce (un court lied intitulé *Stirbt der Fuchs, so gilt der Balg [Si le renard meurt, sa peau vaut cher]*), est introduite par la mention explicite « *Tenor* ». Toutes les autres pièces du recueil portent la simple mention « *Gesang* », qui ne prodigue aucune information sur la tessiture. Lorsqu'il écrit pour une voix spécifique, Zelter ne s'est donc pas privé de le mentionner. Dès lors, on pourrait postuler que la clef de *fa* associée au *König von Tule* renvoie moins à une tessiture qu'à un ethos : une voix de femme dans le grave, usant de tous les effets de la voix de poitrine et du *sotto voce*, en particulier sur la tenue qui conclut chaque vers, mettra autant en valeur le climat de la ballade qu'une voix de basse. Les choix de Zelter paraissent en tout cas n'obéir à nulle contrainte de réalisme de narration ou de caractérisation : sa manière de composer maintient une essentielle démarcation, entre la ballade de salon et les genres lyriques appartenant à la sphère de la scène.

Transposition et changement de voix sexuée

Un autre indice renforce l'impression d'une absence d'assignation vocale des ballades : la mention d'une voix spécifique lors de la publication reste exceptionnelle. Le constat réalisé dans un des recueils de Zelter pourrait s'étendre aux pièces de ses puînés : les partitions publiées ne mentionnent presque jamais de tessiture. Les ballades sont publiées « pour chant et accompagnement de piano », comme en témoignent les premières de couverture : les genres apparentés au lied semblent obéir à l'impératif d'accessibilité à toute voix, dès lors que la maîtrise technique est suffisante. Un contre-exemple : une ballade tardive de Loewe, *Des Glockentürmers Töchterlein* op. 112 A écrite en 1850 sur un poème de Rückert, est publiée par Schlesinger en deux versions vocales. Las : elles sont « *für Soprano oder Tenor* » et « *für Bariton* ».

44. L'intrigue du *Gant* est un défi dans l'univers courtois : dans la fosse où s'affrontent un lion, un tigre et des léopards, sous les yeux de la cour, une dame défie un chevalier de rapporter le gant qu'elle laisse tomber. Il s'exécute sans peur pour l'admiration de tous, mais au retour jette le gant au visage de la dame en lui retirant son hommage, pour sa punition. Le corps du poème est un récit où s'interpolent seulement deux interventions au discours direct, l'une de la dame, l'autre du chevalier. Le contexte chevaleresque masculin, les figures du roi et des bêtes fauves, mais surtout la sauvagerie de la description sont autant de points d'appui pour le choix de Zelter.

oder Alt », et Max Runze précise qu'il s'agit d'une des rares ballades que Loewe ait fait imprimer pour voix aiguë et pour voix grave⁴⁵. Le projet consiste là encore davantage à rendre la pièce accessible à tout chanteur qu'à la rattacher à une tessiture singulière. L'enjeu est l'élargissement du public possible, pour des raisons au moins en partie commerciales.

L'argument de la transposition vient plaider à son tour dans le sens d'une relative indifférence au type de voix dans le genre de la ballade romantique : il est connu que Franz Schubert transposait aisément ses lieder en fonction des besoins de chacun. Il lui est arrivé de réaliser lui-même quelques transpositions, ainsi pour trois lieder de *Die Schöne Müllerin*, peut-être pour permettre à la voix d'alto de Karoline Esterházy de les chanter. Cette supposition d'Ernst Hilmar, relayée par David Montgomery, n'est pas vérifiée⁴⁶. Ce dernier cite en revanche une remarque sans ambiguïté de Schubert à propos du lied *Des Müllers Blumen* (*Les Fleurs du meunier*, n° 9 du cycle) : « L'accompagnement de ce lied peut tout à fait être joué une octave plus haut »⁴⁷. La voix devant, en principe, se situer environ une tierce au-dessus de l'accompagnement, il est possible de monter d'une octave pour conserver le bon rapport entre piano et chant lorsqu'une femme chante ce lied. Ces deux exemples démontrent en tout cas que le cycle des amours malheureuses du jeune meunier, tout masculin que soit son point de vue narratif, n'est pas réservé aux voix d'hommes dans l'esprit de Schubert lui-même⁴⁸. Les témoignages sur les transpositions de ballades par Schubert manquent ; mais au vu de ces remarques, il est très plausible qu'il ait eu recours à cette pratique pour l'ensemble de ses compositions vocales, considérant davantage le confort du chanteur et la richesse de l'interprétation qui en procède qu'un hypothétique respect de la caractérisation des personnages. Cela étant, il est intéressant de signaler cette prise de position de la *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* en faveur d'une tessiture particulière, au sujet de la publication de deux lieder de Schubert, *Greisengesang* D. 778 et *Dithyrambe* D. 801, pour voix de basse :

« M. Schubert sait très bien composer pour voix de basse ; nous sommes même d'avis que le deuxième recueil n'est pas du tout conçu pour une voix féminine, mais bien pour une basse haute. »⁴⁹

45. Voir C. Loewe, *Romantische Balladen aus dem höfischen wie bürgerlichen Leben, Bilder aus Land und See*, op. cit., p. XI.

46. D. Montgomery, *Franz Schubert's Music in Performance*, Hillsdale, op. cit., p. 30.

47. « *Die Begleitung dieses Liedes kann füglich um eine Oktave höher gespielt werden.* » F. Schubert, cité dans *ibid.*, p. 30.

48. *Die Schöne Müllerin* fut créé le 4 mai 1856 au *Musikverein* de Vienne par le baryton Julius Stockhausen (1826-1906), soit trente ans après la mort de Schubert.

49. « *Dabei versteht es Herr Schubert, sehr gut für den Bass zu komponieren; wir sind sogar der Meinung, dass auch die zweite Sammlung durchaus nicht für eine weibliche Stimme, sondern ganz eigentlich für hohen Bass berechnet sei.* » [Anonyme], « Recensionen. *Greisen-Gesang aus den östlichen Rosen von F. Rückert und Dithyrambe von F. von Schiller*, in *Musik gesetzt für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte von Franz Schubert* », in *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 11, 1827, p. 81-83, ici p. 82.

La transposition semble moins prisée dans le répertoire de Carl Loewe, qu'il s'agisse de lui-même ou des chanteurs ayant interprété son œuvre. Plusieurs témoignages de sa fille Julie ou de musiciens convergent en ce sens. À propos de *Walpurgisnacht* op. 2 n° 3 de 1824, elle indique par exemple :

« Le chanteur et professeur de musique Ferd. Bindemann, disparu depuis vingt ans et l'une des rares personnes à avoir connu Loewe autrefois, la chantait dans le cercle familial avec beaucoup de puissance, bien que naturellement l'aigu nécessaire fût défaut à sa voix de baryton [la ballade s'achève sur un *si* 4]. »⁵⁰

Dans le goût qu'il a pour une pièce visiblement composée pour voix aigüe (on y reviendra), le chanteur est confronté aux limites de sa tessiture. Pas de transposition ici. En revanche, comme dans l'entourage de Schubert, un homme se saisit sans hésitation d'une ballade appartenant à la sphère féminine (*Walpurgisnacht* est un dialogue entre une mère et son enfant)⁵¹. Ainsi s'impose à nouveau la flexibilité des pièces, chantées tantôt par des hommes, tantôt par des femmes. Mais l'exécution dans un contexte privé n'est pas sans rôle dans cette facilité : sur scène, il n'en irait pas de même. On voit s'esquisser une différence de traitement entre sphère privée et sphère publique : ce qui se justifie aisément dans le cercle familial n'a pas cours sur scène. C'est finalement cette même bipartition que l'on a vu s'accroître jusqu'à la discographie contemporaine. Le paradoxe apparent, soulevé plus haut, d'un répertoire très masculin au disque quand il ne l'est pas dans la partition, se ramène en partie à cette séparation du privé et du public : on ne chante pas les mêmes ballades selon que l'on est entre soi ou sur scène.

Ce phénomène, avant de s'observer dans les enregistrements contemporains, se remarque aussi dans la création publique des ballades de Schubert. En établissant la liste des noms des musiciens qui chantèrent ces œuvres à Vienne pour la première fois de son vivant, on constate très vite qu'il s'agit principalement d'hommes, malgré la multitude de femmes parmi ses interprètes (tableau 6.1)⁵². Exception significative, la seule ballade créée par une femme est *Die junge Nonne* D. 828, chantée le 28 décembre 1826 par Karoline Schindler au Musikverein.

Il n'est pas non plus anodin que la création en privé de la même ballade soit aussi le fait d'une femme, cette fois la jeune comédienne Sophie Müller (1803-1830) : « Après le repas, Schubert a apporté un nouveau lied : *La Jeune Nonne*. Plus tard Vogl est venu aussi. Je le lui ai chanté

50. « Der vor 20 Jahren hier verstorbene Sänger und Musiklehrer Ferd. Bindemann, einer der wenigen Loewekenner damaliger Zeit, sang es in häuslichem Kreise mit großer Kraft, obgleich natürlich seinem Bariton die erforderliche Höhe fehlte. » C. Loewe, *Geisterballaden und Geschichten, Todes- und Kirchhofs-Bilder*, op. cit., p. IX.

51. La pièce sera analysée plus bas.

52. Citons les sœurs Anna (1793-1880, professeur de chant) et Barbara (1798-1878) Fröhlich, Karoline Schindler [?-?], Sophie Müller (1803-1830), les comtesses Marie (1802-1837) et Karoline (1805-1851) Esterházy dont Schubert fut un temps le professeur de musique, Therese Grob (1798-1875) qui fut avant Karoline Esterházy un des amours de Schubert, la grande cantatrice Anna Milder (1785-1838) pour qui fut notamment composé *Der Hirt auf dem Felsen* (*Le Pâtre sur le rocher*) D. 965, les cantatrices Antonie Adamberger (1790-1867), Wilhelmine Schröder-Devrient (1804-1860) et Karoline Unger (1803-1877), et Marie Mathilde Weiß [?-?].

Ballade	Lieu de la création viennoise	Date	Interprète	Tessiture	Situation d'énonciation
<i>Erlkönig</i>	Musikverein	25 janvier 1821	August von Gymnich	Ténor	Narrateur 3 personnages
<i>An Schwager Kronos</i>	Musikverein	11 janvier 1827	Johann Karl Schoberlechner	Basse	2 personnages (adresse à Kronos)
<i>Fragment aus dem Æschylus</i>	Musikverein	26 mars 1828	Johann Michael Vogl	Baryton	1 personnage (chœur des Euménides)
<i>Der Alpenjäger</i>	Musikverein	10 avril 1825	Ludwig Tietze	Ténor	Narrateur 3 personnages
<i>Gruppe aus dem Tartarus</i>	Musikverein	8 mars 1821	Josef Preisinger	Basse	Narrateur
<i>Der Zürnenden Diana</i>	Musikverein	24 février 1825	Johann Hoffmann	Basse	2 personnages (adresse à Diana)
<i>Der Zwerg</i>	Musikverein	13 novembre 1823	Josef Preisinger	Basse	Narrateur 2 personnages
<i>Die junge Nonne</i>	Musikverein	28 décembre 1826	Karoline Schindler	?	1 personnage féminin
	En privé		Sophie Müller	Comédienne	
<i>Normans Gesang</i>	Musikverein	8 septembre 1827	Ludwig Tietze	Ténor	1 personnage masculin
<i>Die Allmacht</i>	Musikverein	26 mars 1828	Johann Michael Vogl	Baryton	Narrateur
<i>Romanze des Richard Löwenherz</i>	Landhaussaal	2 février 1828	Ludwig Tietze	Ténor	1 personnage masculin

Tableau 6.1. – Distribution vocale et situation d'énonciation des ballades de Schubert (créées de son vivant).

– il est composé de manière très belle. »⁵³ C'est dans le salon de sa maison paternelle, sur le Graben, qu'eut lieu cette première interprétation. Schubert avait commencé à fréquenter les lieux en 1825.

En mettant en regard la situation d'énonciation avec la distribution vocale, on constate la corrélation entre sexe du personnage et interprète. Un personnage masculin, Richard Cœur de Lion ou le chasseur Norman de *La Dame du lac* de Walter Scott, est chanté par un homme, un personnage féminin (la jeune religieuse) par une femme. Lorsque les personnages sont plusieurs,

53. Journal de Sophie Müller du 3 mars 1825, cité par B. Massin, *Franz Schubert, op. cit.*, p. 301.

comme dans *Erkönig*, la préférence semble aller à la voix masculine. Le rôle du narrateur est par défaut endossé par une voix d'homme. Nous voici revenus au spectre d'Ossian, avec un élément de réponse à la question initiale : y a-t-il un profil du narrateur ? Basse, baryton ou même ténor, la voix qui raconte, la voix « neutre », est masculine. Le français ne dispose pas, comme l'allemand, d'un genre neutre : par défaut, le genre masculin est non marqué et le féminin se situe à partir de ce donné de départ. Il en va de même dans la situation d'énonciation de la ballade : bien que rien ne le souligne dans la publication même, l'histoire de l'interprétation tend à mettre en valeur la voix de femme comme marquée, relative à la voix « neutre-masculine » du conteur.

En relation avec cet état de fait, on peut souligner que la primauté du récit sur la vocalité est une constante de la ballade. Avant l'avènement du romantisme musical, elle peut déjà se déduire de l'expérience de Zelter. Venant de mettre en musique, entre autres, *Die Braut von Corinth*, il écrit le 30 janvier 1800 à Goethe :

« Quant à *La Fiancée de Corinthe*, je ne sais moi-même qu'en dire. Mes amis, à qui je l'ai chantée, en font l'éloge, et je n'ai nulle objection à faire là-dessus. Peut-être ce poème ne peut-il être interprété que de cette manière. Je la chante presque en parlant, et quand je la chante d'une voix un peu creuse, comme on raconterait probablement quelque chose d'affreux et de mystérieux, alors apparaît pleinement ce qui est à l'intérieur. J'ai voulu respecter les lignes les plus courtes au milieu des longues, et il en est sorti un rythme un peu aventureux. Pour le chanteur, la principale difficulté est de moduler les nombreuses strophes de telle sorte que le poème ne devienne pas froid à force de répétition de la mélodie. Comme ce n'est pas un poème pour le tout venant, tous ne pourront pas le chanter. »⁵⁴

On est ici à nouveau dans ce qu'on pourrait appeler la « première forme généalogique » de la ballade, la ballade mise en musique de façon strophique stricte, que seules la longueur et la désignation du poème distinguent d'un lied. *La Fiancée de Corinthe* compte 28 strophes, on mesure donc l'enjeu que représente la variété de l'interprétation musicale. Il ne s'agit pas d'une ballade dramatique *durchkomponiert*, mais déjà apparaissent deux lignes de force, liées au niveau de l'interprétation et non pas à celui de la composition. En premier lieu, le récit prime sur la vocalité. Une voix presque parlée, une voix « creuse » : on traduirait volontiers, s'agissant d'une ballade qui évoque un revenant, par « voix d'outre-tombe ». En second lieu, Zelter fait un constat qui sera toujours plus un enjeu de la logique de la ballade et de celle du lied : le lied

54. « Zur „Braut von Korinth“ weiß ich selbst nichts recht, was ich sagen soll. Meine Freunde, denen ich es vorgesungen, loben es, und ich habe nichts dagegen einzuwenden. Es kann sein, daß dieses Gedicht nur auf diese Art vorgetragen sein will. Ich singe es gleichsam sprechend, und wenn es mit einer etwas hohlen Stimme, wie man wohl etwas Schauerhaft-Geheimnisvolles zu erzählen pflegt, gesungen wird, so kömmt auch wohl heraus, was drinnen ist. Die kurzen Zeilen unter den langen wollte ich am meisten respektieren, und darüber ist eine etwas abenteuerliche Taktart entstanden. Für den Sänger liegt die meiste Schwierigkeit darin : die vielen Strophen so zu modulieren, daß das Gedicht am Ende nicht kalt werde, weil, die Melodie so oft wiederholt wird. Da es endlich für alle kein Gedicht ist, so werden es auch nicht alle singen. C. F. Zelter, lettre à Goethe du 30 janvier 1800, citée dans » J. W. von Goethe et C. F. Zelter, 1793-1811, op. cit., p. 11-12.

doit être *singbar*, c'est-à-dire chantable par tous ; Zelter souligne combien la ballade nécessite un talent de plus, celui d'un comédien, d'un acteur, d'un interprète. Ce n'est donc pas le critère de la difficulté vocale qui fait la différence (comme entre l'aria et le lied, par exemple), mais celui de l'attitude, plus dramatique dans la ballade.

N'y a-t-il pas d'exception à la séparation des répertoires ? Il en existe quelques-uns. Anna Milder (1785-1838), si elle ne créa pas *Erlkönig*, le chanta après August von Gymnich, au moins lors d'un récital public donné le 9 juin 1825. Le programme en est connu via la *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* :

« De sa voix puissante et belle, elle a chanté *Schweizergruss* de C. Blum ; le deuxième chant de Juleika [*sic*] tiré du *West-östlicher Divan* de Goethe, avec une musique de Franz Schubert, et le *Erlkönig* de Goethe, avec une musique de Schubert ; sa sœur, Madame Bürde, a accompagné de manière très personnelle le chant intime et plein de sentiment de la cantatrice. »⁵⁵

Anna Milder a du reste déjà informé le compositeur de son succès :

« Très honoré monsieur Schubert,
Je ne puis omettre de vous donner la nouvelle d'une soirée musicale qui a eu lieu le 9 de ce mois ; j'ai donc chanté en public la *Suleika* et j'y ai même été encouragée, comme vous le voyez. *Le Roi des aulnes* et la *Suleika* ont infiniment plu et, à ma grande joie, je puis vous envoyer ce journal [...]. »⁵⁶

Ici l'interprétation en public est pleinement autorisée par la stature de la cantatrice, même si le reste du programme ne sort pas de l'ordinaire pour une femme.

De même, Max Runze nomme deux interprètes de ballades de son époque (Lilli Lehmann n'est donc pas seule) : la Viennoise Gisela Staudigl (1864-1929) et Luise Klosseck-Müller. Elles avaient à leur répertoire *Wallhaide*. La ballade repose certes sur la figure féminine éponyme, mais n'en reste pas moins un morceau de bravoure de l'ampleur de *Lenore*, qui exige de l'interprète la maîtrise de longs passages de récit et de personnages divers (le père, Wallhaide, le chevalier Rudolph)⁵⁷.

55. « Mit ihrer kraftvollen und schönen Stimme sang sie den Schweizergruss von C. Blum ; Juleikas [*sic*] zweiten Gesang aus Goethes westöstlichem Divan, mit Musik von Franz Schubert, und den Erlkönig von Goethe, mit Musik von Schubert, wobei ihre Schwester Mad. Bürde, auf ganz eigentümliche Weise den innig gefühlvollen Gesang der Concertgeberin begleitete. » *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 31, 3 août 1825, p. 527.

56. Anna Milder, lettre à Schubert du 28 juin 1825, citée par J.-G. Prod'homme (éd.), *Schubert raconté par ceux qui l'ont vu*, op. cit., p. 111.

57. La première donna par exemple *Wallhaide* lors d'un concert au Berliner Loewe-Verein en 1894. Voir C. Loewe, *Geisterballaden und Geschichten, Todes- und Kirchhofs-Bilder*, op. cit., p. XII-XIII.

*La voix féminine, voix narratrice ou voix narrée*⁵⁸ ?

Malgré ces quelques cas isolés, l'étude des voix dans l'univers de la ballade révèle l'existence d'une sphère à part, proprement féminine. Cela n'est guère étonnant dans la mesure où le XIX^e siècle compte essentiellement des compositeurs et non des compositrices, et où le point de vue qui prédomine dans nombre de lieder et de ballades est sans surprise masculin. Lorsqu'une femme apparaît en tant que protagoniste d'un lied, et bien avant *Frauenliebe und -leben* (1840), c'est accompagnée d'une charge émotive toute spécifique, dont la première porteuse incontournable reste la Marguerite du Schubert de 1814.

Peu nombreuses, ces pièces constituent néanmoins un petit corpus, que l'on peut délimiter en se référant aux éléments de récit, aux indices musicaux fournis par la partition, mais aussi à l'histoire de l'interprétation, dont il est indissociable. La voix féminine est davantage associée à un personnage qu'à une narration. Il ne semble pas exister de « voix de la conteuse », d'Ossian au féminin. Quelles sont les caractéristiques des ballades féminines ? Souvent, elles font apparaître comme personnages, aux côtés des femmes, des enfants. Si le poème inclut des passages narratifs, la tessiture se justifie alors aisément dans l'apparition à venir de la jeune religieuse, de la sorcière revenant du sabbat, de la mère craignant pour la vie de son enfant ou de la jeune fille pleurant son bien-aimé – quelques personnages types du répertoire. En voici une liste non exhaustive :

Chez Franz Schubert :

- *Hagars Klage* D. 5
- *Des Mädchens Klage* D. 6, 191, 389
- *Colmas Klage* D. 217
- *Die Spinnerin* D. 247
- *Mignon* D. 321
- *Lorma* D. 376
- *Klage der Ceres* D. 323
- *Die junge Nonne* D. 828⁵⁹.

Chez Carl Loewe jusqu'en 1832 :

- *Walpurgisnacht* op. 2 n° 3
- *Der Mutter Geist* op. 8 n° 2

58. Nous empruntons les expressions « voix narratrice » et « voix narrée » à Jacqueline Waeber : « Dans la ballade mélodramatique, l'impact dramatique et éminemment théâtral [...] réside dans la nature même de cette voix insaisissable, telle une *vox peregrina* : voix voyageuse tour à tour voix narratrice et voix narrée. » *En musique dans le texte : le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, op. cit., p. 287.

59. Aucune de ces pièces... pas davantage que *Gretchen am Spinnrade* n'est enregistrée dans l'édition présentée comme intégrale des lieder de Schubert par Dietrich Fischer-Dieskau et Gerald Moore : *Franz Schubert. Sämtliche Lieder*, 21 CD, Hamburg, Deutsche Grammophon, 2005. Les lieder féminins ne constituent toutefois pas les uniques coupes dans le répertoire : d'autres grands lieder n'ont pas été enregistrés par le baryton (*Gebet während der Schlacht* D. 171, *Adelwold und Emma* D. 211...)

— *Das Ständchen* op. 9, cahier 2 n° 4⁶⁰.

Dans les titres des huit ballades schubertiennes, le terme de « *Klage* », plainte, revient quatre fois. Pleurs sur un défunt, sur un bien-aimé éloigné, sur une mort prochaine : la femme qui chante renvoie d’abord au registre élégiaque. Elle correspond également à un réservoir de personnages courants : la jeune fille, la fileuse (caractérisée par une activité féminine), la religieuse (caractérisée par un statut religieux et social), même si quelques personnages apparaissent : une déesse (Cérès), deux personnages d’Ossian (Lorma, Colma). Dans les trois ballades de Loewe, les figures sont des types féminins non individualisés : la sorcière ou la mère.

Afin de ne pas anticiper sur le raisonnement, nous renvoyons au chapitre suivant pour l’analyse des personnages féminins évoqués ici.

Walpurgisnacht, une ballade féminine et ses interprètes

On a vu Lotte Lehmann, Christa Ludwig ou Brigitte Fassbaender s’approprier avec succès un répertoire de lied dit masculin, mais l’inverse au disque est beaucoup plus rare, voire inexistant. Pourtant, le témoignage de Julie von Bothwell nous a montré par exemple Bindemann chantant *Walpurgisnacht* de Carl Loewe (1824), qu’il ne faut pas confondre avec le poème homonyme de Goethe également mis en musique par Loewe (1833). Cette ballade de sorcière, un bref conte particulièrement saisissant, relève de la forme poétique la plus traditionnelle de la ballade : le dialogue sans narrateur. Le poète en est Willibald Alexis, pseudonyme de Wilhelm Häring (1798-1871), qui s’imposera à la moitié du siècle comme l’un des fondateurs du roman historique réaliste allemand. Après Loewe, Johannes Brahms la met également en musique en 1836. Jusqu’à la version de Gabriele Rossmann dans l’intégrale des lieder et ballades de Carl Loewe, elle n’avait jamais été enregistrée, fait étonnant : il s’agit en effet d’une des ballades les plus abouties du compositeur, tant du point de vue de l’atmosphère que de la conduite du récit musical.

Dix strophes de deux vers forment une structure de dialogue symétrique entre un ou une enfant et sa mère.

*Liebe Mutter, heut’ Nacht heulte Regen und Wind.
„Ist heute der erste Mai, liebes Kind.“*

« Chère mère, cette nuit la pluie et le vent hurlaient.
– C’est aujourd’hui le premier mai, cher enfant.

*Liebe Mutter, es donnerte auf dem Brocken droben.
„Liebes Kind, es waren die Hexen oben.“*

Chère mère, il tonnait là-haut sur le Brocken.
– Cher enfant, les sorcières étaient réunies là-haut.

*Liebe Mutter, ich möchte keine Hexen sehn.
„Liebes Kind, es ist wohl schon oft geschehn.“*

Chère mère, je ne voudrais pas voir de sorcière.
– Cher enfant, c’est déjà arrivé bien souvent.

60. Tous trois sont interprétés par des femmes dans l’intégrale Loewe déjà mentionnée.

<i>Liebe Mutter, ob wohl im Dorf Hexen sind? „Sie sind dir wohl näher, mein liebes Kind.“</i>	Chère mère, y a-t-il des sorcières dans le village? – Elles sont bien plus près encore, mon cher enfant.
<i>Liebe Mutter, worauf fliegen die Hexen zum Berg? „Liebes Kind, auf dem Rauche von heissem Werg.“</i>	Chère mère, avec quoi les sorcières volent-elles jusqu'à la montagne? – Cher enfant, sur la fumée d'étaupe enflammée.
<i>Liebe Mutter, worauf reiten die Hexen zum Spiel? „Liebes Kind, sie reiten auf dem Besenstiel.“</i>	Chère mère, que chevauchent les sorcières par jeu? – Cher enfant, elles chevauchent un manche de balai.
<i>Liebe Mutter, ich sah gestern im Dorf viel Besen. „Es sind auch viel Hexen auf dem Brocken gewesen.“</i>	Chère mère, j'ai vu hier beaucoup de balais dans le village. – Il y avait aussi beaucoup de sorcières sur le Brocken.
<i>Liebe Mutter, 's hat gestern im Schornstein geraucht. „Liebes Kind, es hat Einer das Werg gebraucht.“</i>	Chère mère, hier la cheminée fumait. – Cher enfant, l'une d'entre elles a utilisé de l'étaupe.
<i>Liebe Mutter, in der Nacht war dein Besen nicht zu Haus. „Liebes Kind, so war er zum Blocksberg hinaus.“</i>	Chère mère, cette nuit ton balai n'était pas à la maison. – Cher enfant, c'est donc qu'il était sur le Blocksberg.
<i>Liebe Mutter, dein Bett war leer in der Nacht. „Deine Mutter hat oben auf dem Blocksberg gewacht.“</i>	Chère mère, ton lit était vide la nuit dernière. – Ta mère a veillé là-haut sur le Blocksberg. »

POÈME 6.2. – W. Alexis, *Walpurgisnacht*.

Le dévoilement de la mère en tant que sorcière, le soupçon toujours plus justifié de l'enfant avec l'effroi croissant qui l'accompagne, font tout l'objet du dialogue. Le poème repose sur un ressort fantastique d'autant plus efficace que non formulé. Sans jamais devenir explicite, il superpose et confond peu à peu deux des visages extrêmes de la femme dans l'imaginaire : la mère et la sorcière, la figure la plus familière et rassurante et le rictus le plus inquiétant. La densité du texte, très simple, lui confère une force narrative remarquable. L'échange est factuel, formé d'observations pures (« la pluie et le vent hurlaient », « j'ai vu hier beaucoup de balais dans le village »...) dont l'interprétation est laissée à l'auditeur. Toute la narration, condensée dans le dialogue, tient dans l'information suivante : la nuit précédente était nuit de sabbat au sommet du Blocksberg, et la mère y a participé. Brocken, Blocksberg sont deux noms donnés à une montagne au climat particulièrement rude située dans le nord de l'Allemagne, dont la légende a fait le lieu de réunion des sorcières, inspirant entre autres Goethe (*Nuit de Walpurgis de Faust*) et Heinrich Heine.

La même voix féminine endosse les deux rôles de la mère-sorcière et de l'enfant. 81 mesures, une minute et demi de musique à peine, dans un *Vivace assai, e sin' al fine sempre più agitato* qui conduit du *piano* au *fortissimo* crescendo : cette ballade va droit au but, sans répit et sans longueurs. On admire la précision avec laquelle la musique est moulée sur le poème. L'entrée dans la musique se fait *in medias res*, comme l'entrée dans le dialogue. Structure, dynamique du récit, tout repose sur les deux motifs initiaux, l'un pianistique (main droite mes. 1), l'autre

mélodique (mes. 4 et 5 avec levée), qui se combinent et seront sans cesse transposés jusqu'au climax final (ex. 6.4).

Vivace assai, e sin'al fine sempre più agitato. *p*

Lie - be

Mut-ter, heut Nacht heul-te Re - gen und Wind.—

Ist heu - te der er - ste Mai, lie - bes Kind.—

Lie - be

Ex. 6.4. – W. Alexis / C. Loewe, *Walpurgisnacht* op. 2 n° 3, 1824, mes. 1-11 (CLW VIII, p. 15).

Tout le matériau de la ballade tient dans ces deux éléments. Loewe donne à son premier motif de main droite l'allure d'une légère volute, d'abord anodine, mais destinée à se répéter jusqu'au vertige. Commenant en triolet, piquée dans sa dernière partie, elle impose d'abord son caractère aérien et railleur. Son aspect fantasque et imprévisible est accentué par le jeu des sauts d'octaves au piano (mes. 8 par exemple) qui la transpose sans préambule, comme par la volatilité de la tête du motif qui assure les transitions vers de nouvelles tonalités entre les répliques (mes. 10-11 par exemple).

Dans ce décor de fumée pianistique, le dialogue mère-enfant frappe d'abord par sa symétrie. Initiés par un immuable saut de quarte qui transporte en musique le procédé d'anaphore poétique « *Liebe Mutter / Liebes Kind* », leurs motifs sont quasi identiques, à cette exception près que la mère répond en *si* majeur à l'enfant qui l'interroge en *si* mineur : un parfum angoissant flotte sur ce majeur qui rappelle celui du roi des aulnes contrastant avec le climat mineur de la ballade, chez Schubert comme chez Loewe. Par un faux-semblant récurrent dans le répertoire, c'est le personnage fantastique qui chante dans la tonalité la plus simple. Quant à la symétrie, elle se fissure. En réalité, un subtil jeu de variantes et de glissements crée peu à peu un décalage entre l'enfant et la mère, qui répond selon une ressemblance faussée : le motif mélodique originel (appelons-le *vo*) subit plusieurs modifications au cours de la ballade, en général lors des interventions de l'enfant, et à plusieurs reprises la mère répond par un motif légèrement différent à la question de son enfant (ex. 6.5 et tableau 6.2). Le profil mélodique toujours ascendant puis descendant et le saut de quarte unifient cependant la perception d'ensemble.

(3) ^{vo} *p*

 Lie - be Mut - ter, heut' Nacht heul - te Re - gen und Wind.—

(11) ^{VI}

 Lie - be Mut - ter, es don - ner - te auf dem Bro - cken dro - ben.

(34) ^{VI'}

 Lie - be Mut - ter, wo - rauf flie - gen die He - xen zum Berg?

(19) ^{V2}

 Lie - be Mut - ter, ich möcht' kei - ne He - xen sehn.

(55) ^{V3}

 Lie - be Mut - ter, in der Nacht war dein Be - sen nicht zu Haus.

(57) ^{V4}

 Lie - bes Kind, so war er zum Blocks - berg hin - aus.

Ex. 6.5. – W. Alexis / C. Loewe, *Walpurgisnacht* op. 2 n° 3, 1824, les six versions de la mélodie (CLW VIII, p. 15-19).

La progression narrative est assurée par deux procédés complémentaires : en premier lieu, par une trame harmonique qui déplace le motif *v* dans une nouvelle tonalité à chaque strophe,

créant ainsi un mouvement permanent dans le discours (tableau 6.2, colonne « tonalités »). Loewe est pourtant parvenu à construire une sorte de lied strophique, profondément unitaire : la mélodie a beau être transposée et variée, la structure strophique n'en reste pas moins extraordinairement lisible, grâce surtout à l'usage de carrures régulières. La narration est ainsi d'une extrême cohérence : sa forme resserrée sert la réussite de *Walpurgisnacht*. En second lieu, la progression est guidée par une accélération de l'échange – et donc du débit de l'interprète –, non pas à partir d'une modification du rythme, mais d'une accélération du tempo (voir la didascalie de début et le *stringendo* qui intervient mesure 61), menant à un changement de mètre pour l'ultime réponse de la mère (« *Deine Mutter hat oben auf dem Blocksberg gewacht* »), de la croche à la double croche, doublée d'une intensification des dynamiques dans la deuxième partie ; et surtout, d'une suppression progressive des silences séparant les répliques des deux personnages (tableau 6.2, colonne « remarques »).

Strophe	Mélodies	Tonalités	Dynamiques	Remarques
1	l'enfant : vo la mère : vo	<i>Si</i> mineur <i>Si</i> majeur	<i>p</i> <i>f</i>	2 mesures de pause entre les répliques
2	v1 v1	<i>La</i> mineur <i>La</i> majeur	<i>p</i> <i>f</i>	
3	v2 v1	<i>Mi</i> mineur <i>Mi</i> majeur	<i>p</i> <i>f</i>	
4	v1 v1	<i>Si</i> mineur <i>Ré</i> majeur	<i>p</i> <i>f</i>	1 mesure de pause entre les répliques introduction du ton relatif majeur
5	v1' v1'	<i>La</i> mineur <i>Do</i> majeur	<i>p</i> <i>f</i>	
6	v1' v1	<i>Mi</i> mineur <i>Ré</i> majeur	<i>p</i> <i>f</i>	
7	v1 v1	<i>Si</i> mineur <i>Si</i> majeur	<i>f</i> <	pas de pause entre les répliques
8	v1' v1'	<i>Do</i> mineur <i>Do</i> # majeur	< <	progression chromatique de l'harmonie
9	v3 v4	<i>Ré</i> mineur <i>Ré</i> # majeur	< <	<i>tr</i>
10	récitatif nouvelle mélodie	<i>Si</i> mineur <i>Si</i> mineur, <i>Si</i> majeur	<i>ff</i> <	<i>tr</i> , trémolo, <i>stringendo</i> changement de mètre

Tableau 6.2. – Les caractéristiques et la progression de *Walpurgisnacht* op. 2 n° 3 de C. Loewe.

Sur les deux mesures de silence initiales, il n'en reste qu'une (« *Sie sind dir wohl näher, mein liebes Kind* », mes. 30), puis les interventions s'enchaînent sans interruption (à partir de « *Es sind auch viel Hexen auf'm Brocken gewesen.* », mes. 50). C'est un moment redoutable pour l'interprète au tempo *vivace assai* réclamé par Loewe, d'autant plus que l'harmonie comme prise de folie s'élançait d'un demi-ton vers le haut à chaque réplique, sans pour autant abandonner l'alternance mineur / majeur qui caractérise le dialogue (à partir de la mesure 52), d'où un cycle *si* mineur / *si* majeur puis *do* mineur / *do* dièse majeur, *ré* mineur / *ré* dièse majeur. Diction, clarté et justesse vocale sont mises à rude épreuve, et l'on comprend que l'une de ses premières interprètes ait relevé l'extrême difficulté d'interprétation de cette pièce (voir *infra*). Cette difficulté ne connaît plus de répit : avec un saut dans l'extrême aigu, le dernier mot de la mère délaisse le champ du verbe pour se transformer en hurlement, donnant libre cours à une monstruosité pressentie depuis longtemps, appuyée par la didascalie *feroce* (ex. 6.6).

Ce que le personnage et le poème se refusent à formuler (« je suis sorcière »), la musique fait mieux que le dire : elle le montre par le moyen de ce cri. C'est une sortie soudaine du champ connu tissé par toutes les mesures précédentes, ne serait-ce déjà que parce que l'ensemble de la ballade était gouverné par un syllabisme intangible, à la précision duquel l'oreille s'est accoutumée : cette pièce était d'abord un exercice de diction. Et soudain surgit ce saut d'octave vers un *si* aigu tenu quatre mesures. Rappelons qu'il serait illégitime de prétendre y reconnaître une image directe de la réalité : la musique ne montre pas d'images. Son système de sens est autre. Mais si cette précaution vaut pour tout figuralisme, il faut aussi admettre la réalité du réseau de correspondances qui, avec la collaboration mentale de l'auditeur et ses facultés d'imagination, s'établit entre l'univers verbal et celui des sons. Ici, le cri prend presque la dimension d'une métamorphose finale. Il se tisse une analogie : de même que le saut d'octave vers le suraigu avec son crescendo fait échapper le chant à la sphère de la parole rationnelle (il est impossible de prononcer un mot compréhensible sur cette hauteur de note, et d'ailleurs Loewe se contente de l'ultime syllabe, laissant le terme « *gewacht* » se transformer en simple « *ah* » du cri), de même la femme et la mère délaisse soudain son apparence connue pour se métamorphoser en la créature surnaturelle effrayante qu'est la sorcière. Un tel effet ne se trouve ni dans Schubert ni chez aucun romantique dans le répertoire du lied. L'irruption de la voix lyrique dans le cadre du lied constitue un excès, portant le cri que la voix ordinaire du lied ne peut pas porter. On est ici tout à fait hors des normes⁶¹.

61. Il faut faire le lien avec l'opéra pour saisir la dimension provocatrice de ce cri dans le répertoire. On peut évoquer en contrepoint, analysé par Hervé Lacombe, l'exemple de la scène de la Gorge aux Loups, non moins hardie dans le genre lyrique, avec son usage du mélodrame. Tous les éléments y sont « commandés par des raisons extra-musicales : [...] la voix chantée ou parlée, murmurée ou criée, se fond aux pages descriptives de l'orchestre ». Dans le cas de *Walpurgisnacht*, le passage du chant au cri est également motivé par le contexte extra-musical ; mais l'absence de tout cadre scénique rend le geste d'autant plus étrange. Voir Hervé Lacombe, *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997, p. 163.

(Feroce.)
Dei - ne Mut - ter hat o - ben auf dem Blocks - berg ge - wacht.—

(stacc.)
ff

sva

sva

77

sva

Ex. 6.6. – W. Alexis / C. Loewe, *Walpurgisnacht* op. 2 n° 3, 1824, mes. 72-81 (CLW VIII, p. 19).

L'absence d'enregistrements de cette ballade avant 2000 est partiellement réparée par les témoignages à son sujet, qui prouvent l'attention dont elle a fait l'objet. Plusieurs interprètes s'y sont mesurés. Lilli Lehmann, la future Isolde de Wagner, rappelle dans ses souvenirs de Bayreuth des années 1875 et 1876 :

« Nous nous rendions ensemble tous les jours, le soir, chez Wagner ; c'étaient des soirées que rien d'étranger ne troublait ; le maître était tout aux artistes, à eux seuls et, outre les plus proches amis de Bayreuth, seul Liszt y était admis. Gura [Eugen, 1842-1906] chantait de nombreuses ballades de Loewe, que Wagner aimait tout particulièrement. C'est là aussi qu'il me chanta la ballade de Loewe "Walpurgisnacht", sur l'importance de laquelle il insistait particulièrement ; il fit lever Jos[eph] Rubinstein [1847-1884] pour l'accompagner lui-même, parce que ce dernier ne comprenait pas bien l'esprit du poème à l'origine de la composition. Wagner m'exprima son étonnement que cette ballade ne fût jamais chantée malgré sa puissance ; il me la recommanda spécialement. »⁶²

Non content de chanter souvent la pièce qu'il nommait comme Loewe « la sorcière », (« *Die Hexe* », son nom dans les éditions les plus anciennes), Richard Wagner s'y accompagnait donc lui-même au motif que Rubinstein ne rendait pas justice aux intentions de la partie de piano. Dans une lettre à Max Runze, la soprano ajoute :

62. « Bei Wagner kamen wir täglich und allabendlich zusammen ; Abende, die nichts Fremdes störte ; hier gehörte der Meister den Künstlern allein, und nur Liszt nebst den nächsten Bayreuther Freunden waren diesem Kreise zugesellt. Gura sang viel Loew'sche Balladen, die Wagner ganz besonders liebte. Hier war es auch, wo er mir Loewes Ballade „Walpurgisnacht“ vorsang, deren Bedeutung er besonders hervorhob und Jos. Rubinstein aufstehen hieß, um sie selbst zu begleiten, weil dieser den Geist des Gedichtes resp. der Komposition nicht richtig erfasste. Wagner sprach mir seine Verwunderung aus, dass die Ballade nie gesungen wurde, die doch mächtig sei, und legte sie mir besonders ans Herz. » Lilli Lehmann, *Mein Weg*, 1913, réimpr. Bremen, Dearbooks, 2012, p. 282-283.

« Il en parlait si souvent! [...] Au fil des années, j'avais oublié le nom de la ballade "Walpurgisnacht", et lorsque je voulus moi-même la chanter, je ne pus retrouver le lied malgré toutes mes investigations et recherches. Quel soulagement cela fut donc pour moi de la recevoir [lors de l'édition de Runze]. Je peux vous dire que je ne m'étonne pas qu'elle soit si rarement chantée; elle est d'une difficulté infinie, et j'y ai passé de longs mois sans parvenir à en venir à bout, jusqu'à enfin y réussir un peu, puis davantage. Cette réussite s'effaça parfois entièrement, mais pour réapparaître ensuite toujours mieux et finalement rester. Désormais, elle est passée dans ma chair et mon sang, et c'est maintenant seulement qu'elle commence à me faire plaisir. »⁶³

Plus qu'à Bindemann, qui la chantait dans un cercle privé et sans l'aigu que réclame la conclusion, c'est donc à Lilli Lehmann que revient véritablement l'honneur de la recréation d'une œuvre quasi oubliée. Leopold Hirschberg (1867-1929), médecin et musicographe qui édita plusieurs recueils de lieder de Loewe, fut un autre de ces interprètes privés. Il chanta notamment *Walpurgisnacht* devant la famille de Loewe, qui appréciait sa version; mais Julie von Bothwell ne peut s'interdire d'établir une comparaison avec l'interprétation paternelle :

« On peut espérer qu'il parvienne maintenant à tenir la note finale après l'accompagnement, comme le vent qui souffle sur les montagnes. Avec Papa, on avait l'impression, alors qu'elle avait déjà cessé, d'entendre encore résonner dans les coins de la pièce la note – ce seul repos – et ce point culminant pour le chanteur. »⁶⁴

Son commentaire met l'accent sur la difficulté que représente pour l'interprète le *si* aigu final avec son crescendo dément et sa dimension quasi hystérique. Dernier instant de la ballade, c'est lui qui s'imprime d'abord comme un souvenir durable chez ceux qui l'ont entendu interpréter. La manière dont Julie formule son souvenir le montre.

Après son créateur Loewe, voici donc Wagner, Bindemann ou Hirschberg : autant d'hommes fascinés par une ballade très particulière, méritant selon eux d'être mieux connue, mais qui ne peuvent lui rendre pleinement justice. La voix d'homme ne fonctionne pour ainsi dire pas dans cette pièce. C'est peut-être pourquoi leurs interprétations ont toujours pour cadre l'intimité, qu'elle soit familiale ou amicale, dans laquelle la pression de la représentation est moindre. Nous n'avons pas de témoignage de Loewe sur des performances publiques de

63. « Wie oft sprach er davon! [...] Ich hatte im Laufe der Jahre den Namen der Ballade "Walpurgisnacht" vergessen und als ich mich selbst daran machen wollte sie zu singen, fand ich das Lied nicht trotz aller Nachforschungen und allem Suchen. So wars mir eine Erlösung, als ich sie zugesandt bekam [...]. Ich kann Ihnen sagen, dass ich mich nicht wundere, dass sie so wenig gesungen wird; sie ist bodenlos schwer und ich habe viele Monate daran gegeben und konnte und konnte nicht fertig werden damit. bis endlich, endlich sich doch ein kleines, dann ein größeres Gelingen zeigte, um manchmal wieder ganz zu verschwinden, dann aber aufs Neue und besser wieder zu erscheinen und endlich zu bleiben. Jetzt ist sie mir in Fleisch und Blut übergegangen und fängt mir nun erst an Freude zu machen. » Lilli Lehmann, lettre à Max Runze du 10 décembre 1897, citée dans C. Loewe, *Geisterballaden und Geschichten, Todes- und Kirchhofs-Bilder*, op. cit., p. VIII-IX.

64. « Hoffentlich ist es ihm jetzt gelungen, den Schluss ton über die Begleitung hinaus zu halten, als pfeift der Wind übers Gebirge. Bei Papa machte der Ton den Eindruck, als hörte man ihn noch, wenn er schon geschlossen hatte, aus den Ecken des Zimmers widerhallen, - diese einzige Ruhe - und Höhepunkt für den Sänger. » J. von Bothwell, citée dans *ibid.*, p. IX.

ballades dites féminines comme *Walpurgisnacht*. Il faut que Wagner la propose avec insistance à Lilli Lehmann pour qu'elle trouve enfin sa première interprète à la scène. Un regard sur la discographie contemporaine confirme cette indigence. Les enregistrements actuellement disponibles ne sont qu'au nombre de deux : celui déjà mentionné de Gabriele Rossmannith pris dans un tempo très rapide, comme la version récente de la mezzo-soprano Dorothe Ingenfeld (transposée d'un ton vers le bas, et dans un tempo qui peine à honorer la vivacité de la composition)⁶⁵. En fin de compte, au regard d'autres célèbres ballades de Loewe, il a manqué à *Walpurgisnacht* une interprète féminine dans un contexte où les hommes dominaient le répertoire. Mais même parmi les voix de femme, la ballade ne peut produire tout son effet, final notamment, qu'en tessiture réelle. C'est ce qu'enseigne la réflexion de la grande contralto allemande Lula Mysz-Gmeiner (1876-1948)⁶⁶, pressée par Runze de monter *Walpurgisnacht*. Elle lui répond le 23 novembre 1926 : « La *Nuit de Walpurgis* m'est connue, bien sûr... Mais elle est écrite trop haut pour moi dans son ton original, et perd à être transposée dans ma tessiture. »⁶⁷ La pièce n'entre jamais à son répertoire. En effet, ni le ton de l'enfant ni l'impact du *si* aigu ne peuvent être les mêmes, fût-ce une simple tierce mineure plus bas, en *sol* dièse mineur. *Walpurgisnacht* est une ballade féminine, mais plus encore une ballade de soprano depuis ses protagonistes jusqu'à la musique. Dans ce cas précis, la tonalité d'écriture et la voix de soprano font partie de l'œuvre au point de ne pouvoir en être dissociées sans dommages pour le récit et la sonorité.

En tout état de cause, la conteuse féminine est donc inexistante dans le répertoire : la femme est un personnage, elle ne peut exister dans la ballade que mise en scène, dès lors qu'il y a représentation publique.

6.3 Comment raconter ?

La recherche du ou des visages du narrateur a trait aux questions liées aux interprètes. La manière dont ce même récit peut être mené à travers la musique constitue un autre versant de la compréhension du répertoire. Il contient en germe d'autres enjeux cruciaux de la réflexion musicale du XIX^e siècle, d'abord parce qu'il implique une ébauche de la pensée de la forme qui va profondément occuper le siècle. La difficulté formelle posée par les poèmes longs, résumée

65. Dorothe Ingenfeld, Anita Keller et Katrin Dasch, *Von Müttern und Töchtern, Lieder*, CD, [Deutschland], Dreyer Gaido, 2017.

66. Spécialiste du lied, Lula Mysz-Gmeiner est membre d'une famille de musiciens : sa sœur Ella, épouse Klein, mène une carrière de mezzo-soprano, son frère Rudolf est baryton-basse. Également pédagogue, elle sera la première professeur de chant d'Elisabeth Schwarzkopf à la *Hochschule für Musik* de Berlin en 1934.

67. « Die Walpurgisnacht ist mir natürlich bekannt... sie liegt mir jedoch in der Originallage zu hoch und verliert bei Transposition in meine Stimmlage. » Lula Mysz-Gmeiner, lettre à Max Runze du 23 novembre 1926, citée dans l'article « Mütter und Töchter : Dorothe Ingenfeld mit Liedern bei Dreyer Gaido », consulté en ligne le 17 octobre 2018. URL : <http://operalounge.de/cd/recitals-lieder/walpurgisnacht>.

cavalièrement sous l'alternative du *durchkomponiert* et de la forme unitaire, est déjà connue. C'est un premier temps de la réflexion. Y est reliée l'étude de la structure interne du récit en tant que musique – et non plus seulement comme texte. La musique produit-elle des structures indépendantes des vers? Il faudra enfin s'interroger sur les principes unificateurs forgés par les compositeurs eux-mêmes : ils tiennent une large place dans les ballades les plus réussies.

6.3.1 LA NARRATIVITÉ MUSICALE COMME OBJET D'ÉTUDE

Un recours conceptuel intéressant pour étudier la narration musicale est offert par les travaux de Márta Grabócz depuis 2009⁶⁸. Elle s'est consacrée à l'étude de la notion de « narrativité » dans la musique du XIX^e siècle, narrativité qu'elle définit comme le « mode d'organisation expressive d'une œuvre instrumentale »⁶⁹. Son modèle analytique consiste à appliquer la narratologie à la musique instrumentale, pour en dégager la structure événementielle, les péripéties, les enchaînements.

Pour l'analyse des structures musicales, Márta Grabócz reprend aux études de narratologie le schéma simplifié suivant : un récit enchaîne une exposition, un « nœud » ou intrigue qui peut être constitué de plusieurs épisodes, et un dénouement⁷⁰. Ce schéma peut être transposé aux épisodes enchaînés d'une pièce de musique instrumentale : le premier exemple qu'elle propose est celui de la première des *Sonates bibliques* de Kuhnau (1700), *Le Combat de David et Goliath*. La connaissance préalable du sujet extérieur permet aux mouvements d'être reliés chacun à un événement précis, connu : marche (insultes de Goliath), passacaille et mélodie de choral (frayeur des Israélites), *gagliarda* (courage de David), bourrée et rythme de marche militaire (le combat), fugato (fuite des Philistins), etc⁷¹. La forme musicale (sonate baroque en huit mouvements) et le déroulement du programme (un récit biblique divisé en épisodes) renvoient l'un à l'autre ; le caractère progressif du récit (chaque épisode en entraîne un autre) communique à la musique sa cohérence propre. L'intrigue littéraire nourrit ainsi la forme musicale. Márta Grabócz tire de l'analyse de plusieurs exemples la conclusion que « l'utilisation des modèles narratifs des différents types d'intrigue permet de préciser et de rendre tangible l'évolution de certaines stratégies musicales typiques dans l'histoire de la musique. »⁷²

Cependant, ce modèle est pensé pour analyser une musique sans texte : c'est dans l'analogie entre la dynamique narrative et la dynamique musicale formelle qu'il trouve son application. Notre perspective diffère quelque peu, puisque le corpus considéré est lui-même déjà verbal,

68. Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan, 2009.

69. Márta Grabócz, « Métamorphoses de l'intrigue musicale (XIX^e-XX^e siècles) », in *Cahiers de Narratologie* 21 | 2011, URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6503> (visité le 6 sept. 2018), § 23.

70. Voir Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique*, cité dans *ibid.*, § 25.

71. *Ibid.*, § 32-41.

72. *Ibid.*, § 60.

littéraire et narratif. Dans le poème, une structure extra-musicale existe déjà; reste à étudier comment s'y greffe à son tour la structure musicale, lorsque structure distincte il y a. En effet, s'intéressant à la musique d'une ballade, on est face à la nécessité de comprendre si, en quoi, comment la musique peut devenir à son tour narrative. Une telle recherche exige de formuler cette idée sous-jacente : une mise en musique calquée sur le récit ne peut presque pas s'affranchir de la contrainte chronologique qu'il impose – excepté par la répétition ou la suppression d'une phrase, d'un paragraphe, comme on a vu Schubert le faire dans ses premiers essais (*Hagars Klage* par exemple). Dès lors, il arrive qu'elle soit en elle-même largement privée de cohérence ou de structure : dans de telles situations, si l'on ôtait le texte, rien ne subsisterait de la forme. Un exemple éloigné, mais non sans lien malgré toute sa partialité, peut permettre de mieux percevoir cet enjeu. Il s'agit de la réticence de Tolstoï face à la musique d'opéra de Wagner, ainsi formulée avec la véhémence coutumière à l'auteur :

« La musique de Wagner manque du caractère essentiel de toute œuvre d'art véritable, à savoir de cette unité et de cette intégralité qui font que le plus petit changement de la forme suffit à altérer la signification de l'ensemble. Dans une œuvre d'art véritable, poème, tableau, chant ou symphonie, il est impossible d'extraire de sa place, ou de changer de place, une ligne, une figure, une mesure, sans que le sens de l'œuvre entière en soit compromis, de même qu'il est impossible, sans compromettre la vie d'un être organisé, de changer la place d'un seul des organes. Mais dans les dernières œuvres de Wagner, à l'exception de quelques parties moins importantes qui ont une signification musicale indépendante, il est possible de faire toute sorte de transpositions, mettant devant ce qui était derrière ou vice versa, sans que la signification musicale en soit modifiée. Et la raison en est que, dans la musique de Wagner, la signification réside dans les mots et non dans la musique.

La partie musicale de ces drames de Wagner me fait toujours penser au cas d'un de ces versificateurs habiles et vides, comme nous en avons aujourd'hui une foule, qui formerait le projet d'illustrer de ses vers une symphonie ou une sonate de Beethoven, ou une ballade de Chopin. Sur les premières mesures, d'un caractère spécial, il écrirait des vers correspondant, suivant lui, au caractère de ces mesures. Sur les mesures suivantes, d'un caractère différent, il écrirait d'autres vers. Et cette nouvelle série de vers n'aurait aucun rapport intime avec la première, et, en outre, tous les vers n'auraient ni rythmes, ni rimes. Supposez maintenant que ce poète récite, sans la musique, les vers ainsi composés : vous aurez une image exacte de ce qu'est la musique des opéras de Wagner, quand on l'entend sans les paroles. »⁷³

L'absence d'une structure interne à la musique, voilà ce que Tolstoï reproche à la musique de l'opéra wagnérien : elle lui apparaît cousue sur le livret pièce après pièce. Il en veut plus loin pour preuve le principe du *Leitmotiv*, qui subordonne toute la musique à l'occurrence de personnages, d'objets ou de nœuds narratifs précis⁷⁴. Or ce type de procédé est justement l'une des raisons de l'admiration de Wagner pour les ballades de Carl Loewe. Tolstoï se montre aussi héritier de la conception formaliste de la musique développée au cours du siècle par Eduard

73. Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art?*, Teodor de Wyzewa (trad.), 1898, réimpr. Paris, Perrin, 1918, p. 135-136.

74. Voir *ibid.*, p. 138-139.

Hanslick (1825-1904)⁷⁵. Par ailleurs, en imaginant comme illustration de sa thèse l'ajout de vers sur l'une des *Ballades* de Chopin, c'est-à-dire en inversant le procédé pour mieux l'accuser, il renvoie indirectement au problème de la narration dans la musique instrumentale sans texte : dans son exemple, apparaît en filigrane la question du schéma narratif propre de la musique.

Le cas de figure où la musique suit pas à pas le texte n'est pas rare parmi les ballades du début du siècle et au-delà, plusieurs exemples l'ont déjà montré, de *Hagars Klage* à *Wallhaide*. Les trente années du début du siècle voient mûrir l'« écriture narrative musicale ». C'est pourquoi le répertoire des ballades lance de façon brûlante le défi de la résistance structurelle de l'œuvre musicale. Résistance à l'analyse certes, mais aussi à l'épreuve de l'écoute, concentrée, curieuse, distraite... L'enjeu de l'écriture musicale peut être le suivant : que la combinaison des sons, elle aussi, produise un sens, dans un espace qui échappe à la suprématie du verbe.

Cet enjeu n'est pas inédit, mais il est crucial quand il s'applique à l'histoire du lied romantique : si vraiment le lied, dans son éclat du XIX^e siècle, se définit comme une collaboration inédite de l'art des mots et de celui des sons, il faut d'abord que chacun de ces arts, maître de ses effets en son espace propre, ne fasse pas figure de prétexte ou de support pour l'autre. Le poète Franz Grillparzer (1791-1872), pour l'épithète de son ami Schubert, avait d'abord proposé ces quelques phrases :

« Il donnait la musique à la poésie et la poésie à la musique [littéralement : “Il demandait à la poésie de devenir musique et à la musique de parler”]. Ni maîtresses ni servantes, mais devenues comme des sœurs. Poésie et musique toutes deux s'étreignent sur la tombe de Schubert. Il faisait chanter la poésie et parler la musique. »⁷⁶

Cette épithète jamais gravée nous transmet l'idéal du lied, tel que conçu en 1828 par le cercle proche du premier maître du lied romantique.

6.3.2 DU « RAVAUDAGE » À L'UNITÉ

Le terme de « ravaudage » a été employé par Marcel Beufls en 1956 pour désigner la forme de la ballade telle qu'elle se présente avant le tournant de l'*Erkönig* schubertien. L'expression apparaît à propos des premières grandes ballades de Schubert : « C'est le même ravaudage de grands récitatifs et d'ariosos sans formule définissable, sur mouvements changeants, bousculés d'épisode en épisode. »⁷⁷ Il incrimine en particulier les modèles du singspiel « noir » et des œuvres de Zumsteeg. La métaphore du tissage ou de la pièce cousue sur un élément plus ancien

75. *Du Beau dans la musique*, paru en 1854, est réédité dix fois en cinquante ans.

76. « Er hieß die Dichtkunst tönen und reden die Musik. Nicht Frau und nicht Magd, als Schwestern umarmen sich die beiden über Schuberts Grab. » Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, Peter Frank et Karl Pörnbacher (éd.), t. 1, München, Hanser, 1960, p. 397.

77. M. Beufls, *Le Lied romantique allemand, op. cit.*, p. 57.

est éloquente et dépréciative. Par là, Beaufls se montre lui aussi héritier d'une conception de la musique qui la considère avant tout comme forme, et fait reposer beaucoup de sa valeur sur la densité de cette dernière. Le ton est donné : ce qui signe la réussite d'une ballade, c'est la capacité de son auteur à dégager une cohérence musicale qui, sans affadir celle du poème, rehausse, développe ou au contraire infléchit, voire pervertit sa signification. Au cœur de la volonté de « raconter en musique » se dessine donc une tension interne : le récit prime-t-il sur la forme, ou la forme sur le récit ? Et au-delà : comment faire de la forme elle-même un récit ? Beaufls conclut ainsi que « Schubert devra [...] chercher un chemin entre la grande ode *durchkomponiert*, symphoniquement pensée, le jargon d'opéra mélodramatique avec récitatif et arioso, et une exigence supérieure d'intimité et d'unité qui sera longue à imposer sa norme d'or. »⁷⁸

Avec Beaufls, d'autres se sont penchés sur ces formes discontinues des premiers temps de la ballade. Dominique Patier, dans une étude sur les premiers lieder de Schubert, développe comment Zumsteeg résout le problème posé par des textes très longs au moyen d'un « *additives Durchkomponieren* » (l'expression est de Walter Wiora), et pour le désigner forge la formule « technique d'écriture "mosaïque" ». Il en relève plusieurs traits : alternance des tempi, silences séparant les différentes phrases, interludes pianistiques illustrant des climats expressifs ou des situations, soit en annonce, soit en commentaire⁷⁹. Du « ravaudage » à la « mosaïque », le problème reste celui de la forme non aboutie des pièces.

Les styles vocaux de référence dont dispose Schubert pour mettre en forme son récit musical sont principalement le singspiel, l'aria, le récitatif et le *Volkslied*. De fait, une véritable débauche de texte, déjà esquissée dans l'analyse de *Des Mädchens Klage* D. 6, se manifeste chez lui par le redoublement des phrases, répétées à la façon de ce qui se produit dans les arias d'opéra. Cela peut s'associer, d'ailleurs, à la description verbale placée en soutien du poème et de la musique. Dans la seconde version de *Der Geistertanz (La Danse des esprits)* D. 15A, écrite en 1811 ou 1812 sur un poème de Matthisson, Schubert éprouve le besoin d'inscrire au-dessus des notes : « *Mitternacht* » (« minuit ») ; « *Heulen der Winde* » (« hurlements du vent ») ; « *Feierliche Stille* » (« calme solennel ») ; « *Tanz* » (« danse »). Cet usage de didascalies, qui provient de l'univers du théâtre musical, marque une période où la cohérence textuelle et narrative l'emporte sur la cohérence musicale.

Pourtant l'ajout d'une musique n'est pas sans incidence sur la forme du poème et sur la structure du récit. À propos du mélodrame, en particulier des ballades mélodramatiques déclamées sur un accompagnement instrumental, Jacqueline Waeber constate :

78. *Ibid.*, p. 59.

79. Voir D. Patier, « Les premiers lieder de Schubert et l'héritage de Zumsteeg », art. cit., p. 50.

« À partir du moment où la musique vient s'ajouter au poème, une nouvelle articulation du récit se dessine, régie par l'interaction entre texte et musique. Interaction qui va prendre le pas sur la narration elle-même en la vampirisant et en se faisant narration de la narration. Le mélodrame agit sur le récit comme pour le pervertir, ou, pour reprendre cette belle image de Barthes, il agit à la manière d'un "discours [qui tend] le miroir à sa propre structure". Ce n'est plus l'histoire qui importe, mais le jeu déformant que ce miroir provoque sur les codes et mécanismes de la narration. »⁸⁰

Cette remarque à propos du mélodrame s'applique dans une large mesure aux ballades des années 1810 à 1830. L'idée que la forme musicale peut s'approprier le texte en le « vampirisant » marque à quel point il est question de la prise de pouvoir de l'un ou l'autre des deux arts au sein d'une œuvre poético-musicale donnée.

Le travail réalisé par les compositeurs sur la forme de leurs ballades est un des principaux moteurs de l'évolution du genre. Comment contourner ou même résoudre la difficulté posée par le texte ? Pour chaque poème, il y aura une réponse propre, dépendante de l'inventivité du musicien et de sa sensibilité aux qualités du texte. Une fois de plus, revenir à la forme strophique permet de mieux comprendre cette évolution. À l'origine, il ne faut pas sous-estimer la dimension pédagogique du strophisme simple, adapté aux voix moins expérimentées. Johann Friedrich Reichardt a ainsi mis en musique un monologue de théâtre, *Die Waffen ruhn* (tiré de *Die Jungfrau von Orleans* de Schiller). Il est publié dans le même recueil que *Des Mädchens Klage*, en deux versions, l'une strophique, l'autre *durchkomponiert*⁸¹. La première est introduite par cet avertissement : « Cette mélodie pour le début du poème, divisé en strophes, pourra servir à ceux qui craignent d'interpréter de longs récitatifs ; les autres préféreront certainement le traitement suivant. »⁸² Le lied, précédé d'un court prélude de huit mesures, fait alterner *si* bémol majeur avec un plus audacieux *si* bémol mineur. La seconde version possède une dédicace précise : « *Miss Maria Macklean [sic] in Danzig, 1807* ». La ballade, on le voit, est taillée sur mesure pour une interprète particulière. Plusieurs sections s'enchaînent : on retrouve le prélude du lied, mais allongé, vraisemblablement antérieur et par la suite coupé pour la version simplifiée. Suit un long récitatif accompagné en accords, entrecoupé de brefs interludes de clavier, puis un *arioso* opératique. Un retour au récitatif introduit une ultime section lyrique, *larghetto*, qui conclut la pièce dans un déploiement vocal et pianistique. L'association de ces deux propositions de musique indique qu'un des enjeux du passage du strophique au *durchkomponiert* est le professionnalisme du chanteur, le modèle restant l'opéra. Nous ignorons si la dédicataire du monologue était une cantatrice professionnelle ou une amatrice éclairée ;

80. J. Waerber, *En musique dans le texte : le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, op. cit., p. 289.

81. J. F. Reichardt, *Monolog der Johanna*, n° 28 des *Schillers lyrische Gedichte*, t. 1, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1810, p. 51-66.

82. « Für diejenigen, die den Vortrag langer Recitative scheuen, mag diese Melodie für den in Strophen abgetheilten Anfang der Poesie dienen, die ändern werden gewiss die folgende Behandlung vorziehen. » *Ibid.*, p. 51.

toujours est-il qu'elle était en mesure d'interpréter la musique plus complexe composée par Reichardt.

6.3.3 FAÇONNEMENT D'UN RÉCIT ROMANTIQUE : *DER ZWERG* D. 771

Erlkönig de Schubert est la pièce emblématique qui allie la régularité d'un lied à la liberté d'une ballade : les phrases du chant y possèdent à la fois un profil reconnaissable pour chaque personnage, comme un reste de strophisme, et une ductilité mélodique et harmonique – qu'on pense par exemple aux transpositions exercées sur la phrase de l'enfant – qui permet à la narration de progresser avec une efficacité redoutable. Mais le procédé n'est pas unique dans la carrière de Schubert. Parmi les lieder, *Gretchen am Spinnrade* ou *Der Doppelgänger*, parmi les ballades, *An Schwager Kronos*, *Die junge Nonne*, ou encore *Der Zwerg* sont quelques exemples de réussite dans cette difficile recherche d'un équilibre, et mieux, d'une union entre le flux du récit, la vitalité du détail et l'unité d'une forme achevée.

Les origines de la ballade

Sur l'extraordinaire ballade *Der Zwerg (Le Nain)* imaginée par Matthäus von Collin, il a été beaucoup écrit, et il reste sans doute plus encore à dire. Le mystère omniprésent dans le texte, dont l'atmosphère évoque presque Maeterlinck, se réfracte dans la musique comme la barque de la reine sur l'eau : pour reprendre l'expression de Jacqueline Waeber, la musique tend ici au poème le jeu déformant de son miroir. À la fois miroir, image fidèle, et déformation : c'est dans cette équivoque que se raconte l'histoire.

*Im trüben Licht verschwinden schon die Berge,
Es schwebt das Schiff auf glatten Meereswogen,
Worauf die Königin mit ihrem Zwerge.*

Dans la brume du soir où s'estompent les cimes,
Le navire s'en va sur l'océan paisible,
Portant la reine avec son nain.

*Sie schaut empor zum hochgewölbten Bogen,
Hinauf zur lichtdurchwirkten blauen Ferne,
Die mit der Milch des Himmels blau durchzogen.*

Elle lève les yeux vers la voûte céleste,
Vers cet azur lointain ponctué de lumière
Que traverse la voie lactée.

*Nie habt ihr mir gelogen noch, ihr Sterne,
So ruft sie aus, bald werd' ich nun entschwinden,
Ihr sagt es mir, doch sterb' ich wahrlich gerne.*

« Astres, jamais encor vous ne m'avez menti,
S'écrie-t-elle, bientôt je vais mourir ici,
Mais j'accepte votre verdict. »

*Da tritt der Zwerg zur Königin, mag binden
Um ihren Hals die Schnur von roter Seide,
Und weint, als wollt' er schnell vor Gram erblinden.*

Le nain s'approche alors de la reine, et il noue
Autour de son cou blanc un cordon de soie rouge,
Presque aveuglé par son chagrin.

*Er spricht : Du selbst bist schuld an diesem Leide,
Weil um den König du mich hast verlassen :
Jetzt wecket dein Sterben einzig mir noch Freude.*

*Zwar werd' ich ewiglich mich selber hassen,
Der dir mit dieser Hand den Tod gegeben,
Doch musst zum frühen Grab du nun erblassen.*

*Sie legt die Hand aufs Herz voll jungem Leben,
Und aus dem Aug die schweren Tränen rinnen,
Das sie zum Himmel betend will erheben.*

*Mögst du nicht Schmerz durch meinen Tod gewinnen!
Sie sagt's; da küsst der Zwerg die bleichen Wangen,
Drauf alsobald vergehen ihr die Sinnen.*

*Der Zwerg schaut an die Frau, von Tod befangen,
Er senkt sie tief ins Meer mit eignen Händen,
Ihm brennt nach ihr das Herz so voll Verlangen, –
An keiner Küste wird er je mehr landen.*

Il dit : « Tu as causé toi-même ton malheur,
Lorsque tu me quittas pour épouser le roi.
Ta mort aujourd'hui fait ma joie.

Je me détesterai dans les siècles des siècles,
Pour t'avoir infligé la mort de cette main.
Mais la tombe attend désormais. »

Portant la main au cœur où palpète la vie,
Elle laisse tomber bien des larmes amères
De son œil tourné vers le ciel.

« Puisse ma mort ne te causer nulle douleur ! »
Dit-elle, alors le nain baise ses joues livides,
Elle perd aussitôt conscience.

Baissant les yeux sur celle que la mort a ravie,
Il va la déposer dans la mer profonde,
Avec son cœur brûlant plein de désir pour elle.
Jamais à nul rivage il n'accostera plus.

POÈME 6.3. – M. von Collin, *Der Zwerg*⁸³.

Le poème de Collin a été publié en 1813 sous le titre *Treubruch*, qu'on peut traduire par « trahison de la foi jurée » ou « parjure ». Il subit de légères retouches dans la réédition de 1827, postérieure à la mise en musique de Schubert. Son auteur (qui est aussi celui de *Wehmut* et de *Nacht und Träume*, parmi les lieder schubertiens) est un poète reconnu dans la Vienne du début du siècle. Cependant *Der Zwerg* n'a été mis en musique que par Schubert. Susan Youens a réalisé une synthèse du climat littéraire qui préside à l'écriture du poème⁸⁴ : en relation avec Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel ou Friedrich de la Motte-Fouqué, Collin fait partie du mouvement du *Frühromantik*, et fréquente le salon littéraire et politique de Karoline Pichler (1769-1843), surnommée « la Récamier viennoise »⁸⁵. Collin partage avec de nombreux contemporains un patriotisme exacerbé par l'épisode guerrier napoléonien à travers l'Europe, dont l'empire autrichien a pâti jusqu'à la victoire de 1815 – en 1809, alors que Schubert était élève au *Konvikt*, Vienne a été occupée. Ce sentiment, encouragé par Karoline Pichler, le mène à écrire de nombreux drames historiques, mais au final assez peu de poésie, destinée à la musique en tout cas. Schubert et Collin ont eu l'occasion de se rencontrer à l'initiative de Josef von Spaun :

83. Traduction de Michel Chasteau dans Matthias Goerne *et al.*, *Schubert : Lieder*, 12 CD, Arles, Harmonia Mundi, 2007-2012, CD n° 10, "Wanderers Nachtlied", livret, p. 171.

84. Susan Youens, « Of Dwarves, Perversion, and Patriotism : Schubert's "Der Zwerg" D. 771 », in *19th-Century Music* 21 n° 2, 1997, p. 177-207.

85. *Ibid.*, p. 180.

« À cette époque [vers 1817?], les lieder de Schubert furent introduits dans la maison de Matthäus von Collin, trop tôt défunt, qui, par son approbation enthousiaste des compositions de Schubert, donna l'occasion de les présenter devant un cercle de quelques personnalités choisies. »⁸⁶

Le même Spaun relate ailleurs plus en détail le même événement :

« Matthäus von Collin, mon parent, à cette époque précepteur du duc de Reichstadt, qui avait entendu parler de Schubert chez moi, m'invita à l'amener avec Vogl dans sa maison afin d'y réunir nombre d'amis des arts, pour qu'ils puissent, eux aussi, connaître Schubert. »⁸⁷

Par le biais de Collin, l'introduction dans de nouveaux milieux viennois favorables à ses compositions est une étape pour Schubert. Le manuscrit de la pièce est perdu et l'on ne peut dater avec certitude sa composition, commencée courant 1822 sans doute (c'est ce qu'avance Otto Deutsch) et achevée peut-être en 1823. Il est en tout cas certain qu'elle voit le jour au moment où Schubert, après un affaiblissement de sa santé, découvre qu'il est atteint d'une maladie vénérienne (probablement la syphilis) de manière irrémédiable, nouvelle qui le plonge dans une profonde dépression⁸⁸. Son état d'esprit est loin d'être étranger au climat sinistre de la ballade. Celle-ci est publiée à part avec *Wehmut D. 772* comme opus 22, sous le titre *Der Zwerg und Wehmut. Zwei Gedichte in Musik gesetzt*, le 27 mai 1823. C'est un premier signe de l'importance que lui accorde Schubert. Le nom donné à l'ensemble n'est donc pas « *Lieder* », mais « *Gesänge* », et ce bien que la seconde pièce soit plus proche du lied. *Der Zwerg* est créé publiquement le 13 novembre de la même année par la basse Josef Preisinger au Musikverein, second signe de son importance pour le compositeur. La première interprétation avait eu lieu durant l'été, lors d'un séjour à Linz avec Vogl. C'est ce dernier qui avait chanté la ballade en famille.

Der Zwerg, en tant que récit musical, est une réussite que son contexte de création est loin de suffire à expliquer. Une nouvelle fois, la voix d'homme grave est privilégiée pour donner voix à ce conte qui réunit toutes les caractéristiques souhaitables pour un auditoire épris du genre :

86. J. von Spaun, notice nécrologique pour la mort de Schubert, 1829, citée par B. Massin, *Franz Schubert, op. cit.*, p. 140.

87. Souvenirs de J. von Spaun, cités dans *ibid.*, p. 190.

88. La profondeur de sa détresse n'est pas discutable. Voici ce qu'il écrit à son ami Leopold Kupelwieser (1796-1862) en 1824 : « En un mot, je m'éprouve comme le plus malheureux et le plus misérable des hommes de cette terre. Imagine un homme dont la santé ne pourra plus jamais être bonne et qui, par désespoir, fait les choses plutôt pires que meilleures. Imagine un homme, te dis-je, dont les plus grandes espérances sont réduites à néant [il a vingt-sept ans] ; à qui le bonheur de l'amour et de l'amitié n'offre plus rien que la plus grande douleur ; chez qui l'enthousiasme (celui qui stimule) pour le Beau menace de disparaître – et demande-toi si ce n'est pas là le plus misérable et le plus malheureux. » Lettre du 31 mars 1824, citée par Ian Bostridge, *Le Voyage d'hiver de Schubert. Anatomie d'une obsession*, Denis-Armand Canal (trad.), Arles, Actes Sud, 2018, p. 257. Le 27 mars, il a noté dans son journal : « Mes créations sont le fruit de ma connaissance de la musique et de [la connaissance de] la douleur. Celles que la douleur seule a engendrées, paraissent le moins réjouir le monde. » Cité par B. Massin, *Franz Schubert, op. cit.*, p. 283.

une époque distante, des personnages nobles, une action tragique et mystérieuse, une narration souple qui laisse la place aux interventions en première personne. Selon l'analyse de Genette, le poème se situe dans ce que Platon nomme le mode de l'épopée, intégrant l'interpolation de discours dans le récit. Parmi les différents angles sous lesquels analyser la mise en musique du récit, la façon dont Schubert traite ces répliques des personnages offre d'ailleurs un intérêt tout particulier.

Structure du récit poétique

Quelques mots d'abord sur les personnages. Le nain est une figure typique de la tradition germanique. Collin a été fasciné par l'épopée médiévale des *Nibelungen*, traduite en allemand moderne par Friedrich von der Hagen en 1807 ; et Anton von Spaun, proche de Collin et de Schubert, tente même en 1840 de lier l'Autriche au poème en cherchant à montrer qu'il fut à l'origine écrit par un *Minnesänger* autrichien, Heinrich von Ofterdingen⁸⁹. Le nain tient à la fois du monstre et de l'humain, du grotesque et du tragique, du reconnaissable et du difforme, et enfin du sublime à travers ces contradictions : placé dans le poème en vis-à-vis avec la reine, il procure un sentiment de malaise, exacerbé par la violence mortelle qui s'exerce à partir de ce corps diminué. La reine, à l'inverse, semble concentrer, avec force dans la musique de Schubert, les qualités de beauté, de bonté et de grandeur d'âme. Ses attitudes comme ses paroles, mais aussi son acceptation mystérieuse de la mort véhiculent une impression de grâce, et sa jeunesse est explicite dans le poème (son cœur est « *voll jungem Leben* », « plein de jeune vie »). Contrairement au nain, elle est associée au paysage, dans ce qu'il a de plus inaccessible et d'admirable : la « voûte céleste », l'« azur », la « Voie lactée », les « astres » auxquels elle s'adresse. Le contraste avec le nain est donc complet.

Qu'en est-il du récit lui-même ? Le poème est écrit en *terza rima*, selon le schéma aba/ bcb/ cdc... Ce modèle de rimes provient à l'origine de la *Divine Comédie* de Dante Alighieri : son imaginaire temporel est associé à l'époque médiévale. Il a une autre spécificité : contrairement à un schéma en rimes plates, croisées ou embrassées, son tissage est à la fois en rappel (le troisième vers de chaque tercet fait écho au premier) et en création, progression constantes (une nouvelle rime est introduite au second vers de chaque tercet, prise entre deux rimes déjà connues). Ainsi, la double sensation d'unité et de mouvement permanent vers l'avant est présente dans la musique de la rime elle-même. Cependant les sonorités de la *terza rima* s'enlisent à partir de la troisième strophe : la rime b, « -gen », glisse vers des finales en « -den », « -ssen », « -ben », terminaison de l'infinitif allemand. Elle va même envahir tout le poème à partir de la sixième

89. Voir S. Youens, « Of Dwarves, Perversion, and Patriotism : Schubert's "Der Zwerg" D. 771 », art. cit., p. 195.

strophe, lorsque les voyelles de toutes les rimes se rejoignent. Elle reparait enfin sous sa forme primitive « -gen » dans les deux dernières strophes : le récit est clos.

Si on le décrypte à partir du schéma narratif repris par Márta Grabócz, le poème déroule une exposition, un nœud en plusieurs épisodes et un dénouement. Le tableau ci-dessous (tableau 6.3) détaille la répartition de cette structure au fil des strophes, ainsi que les principales catégories d'éléments narratifs convoquées (discours interpolé, description, action, information apportée et sentiment du personnage).

EXPOSITION	Im trüben Licht verschwinden schon die Berge,	a	Tableau. Présent de narration.
	Es schwebt das Schiff auf glatten Meereswogen, Worauf die Königin mit ihrem Zwerge.	b a	Description : le paysage, du plus général et lointain (lumière, montagnes) au plus proche (barque, personnages). Action : non.
	Sie schaut empor zum hoch gewölbten Bogen, Hinauf zur lichtdurchwirkten blauen Ferne, Die mit der Milch des Himmels blau durchzogen.	b c b	Tableau, suite / 1 ^e action de la reine. Action : un regard (qui peut durer - acte court). Description : le paysage, plus détaillé.
NŒUD	Nie, habt ihr mir gelogen noch, ihr Sterne, So ruft sie aus, bald werd' ich nun entschwinden, Ihr sagt es mir; doch sterb' ich wahrlich gerne.	c d c	1/ Discours 1 : la reine. Action : non. Information : Pressentiment de la mort prochaine. Sentiment : la résignation.
	Da tritt der Zwerg zur Königin, mag binden Um ihren Hals die Schnur von roter Seide, Und weint, als wollt er schnell vor Gram erblinden.	d e d	2/ 1 ^{ère} action du nain. Action : le nain s'approche de la reine. Pleure. Information : Dessein de l'étrangler avec un lien.

Tableau 6.3 – à suivre

NŒUD, (<i>suite</i>)	Er spricht : „Du selbst bist schuld an diesem Leide, Weil um den König du mich hast verlassen; Jetzt weckt dein Sterben einzig mir noch Freude.	e	3/ Discours 2 : le nain. Action : non. Information : la raison invoquée du meurtre. Sentiment : la jalousie ; la joie mauvaise.
	Zwar wird' ich ewiglich mich selber hassen, Der dir mit dieser Hand den Tod gegeben, Doch musst zum frühen Grab du nun erblassen.“	f	Discours 2, suite. Action : non. Information / Sentiment : la haine de soi-même à venir pour ce meurtre.
	Sie legt die Hand aufs Herz voll jungem Leben, Und aus dem Aug die schweren Tränen rinnen, Das sie zum Himmel betend will erheben.	g	4/ Réaction de la reine. Action : pose la main sur son cœur, pleure. Sentiment : le chagrin, la supplication (au ciel).
	„Mögst du nicht Schmerz durch meinen Tod gewinnen!“	h	5/ Discours 3 : la reine. Information/ Sentiment : la résignation.
	Sie sagt's; da küsst der Zwerg die bleichen Wangen, Drauf alsobald vergehen ihr die Sinnen.	i = b	6/ Action : le nain embrasse la reine. Mort de la reine.
	Der Zwerg schaut an die Frau vom Tod befangen, Er senkt sie tief ins Meer mit eignen Händen, Ihm brennt nach ihr das Herz so voll Verlangen. An keiner Küste wird er je mehr landen.	i = b j i = b j	Action : le nain plonge le corps dans la mer. Sentiment : le cœur brûlant de désir. Présent de narration (temps long) Conclusion : il n'accostera plus nulle part. Futur simple.

Tableau 6.3. – Structure de *Der Zwerg* chez M. von Collin.

Nous avons appelé les deux premières strophes, ou l'exposition, « tableau » : elles situent en effet le récit à venir d'abord dans un espace longuement décrit, les personnages n'apparaissant qu'en fin de première strophe : la lumière déclinante, les montagnes, puis la barque et la mer précèdent les être qui les animent. Lorsque ceux-ci sont nommés, l'attention se détourne aussitôt du nain (il ne réapparaîtra qu'à la strophe 4) pour se concentrer d'abord sur la reine. Les strophes 3 à 8 présentent le nœud, c'est-à-dire l'intrigue, en six étapes qui ne recouvrent pas exactement le découpage strophique. Le nain s'exprime et agit ; plus que des actions, la reine offre une gestuelle quasi théâtrale qui contribue puissamment à faire du récit aussi une scène : elle lève les yeux vers le ciel (strophes 2 et 7), porte la main à son cœur, laisse couler des larmes (strophe 7). Ces larmes sont omniprésentes dans le poème, tout comme la formulation dans les discours d'états intérieurs, de *Gefühle*. Le nain pleure lui aussi (strophe 4) ; il exprime à la fois sa « joie » (strophe 5) et la haine éternelle qu'il conçoit pour lui-même à cause de son acte (strophe 6) ; à l'achèvement du poème, son cœur « brûle de désir pour elle » (strophe 9). À mieux y regarder, la place donnée à l'action dans l'histoire est donc très inférieure à celle prise par les émotions contradictoires des deux protagonistes ; ce peut être une des raisons pour lesquelles Schubert s'y est intéressé. Elle se concentre autour du geste de nouer le cordon de soie – si l'on contemplait un tableau, c'est la tache rouge de ce cordon que l'on verrait d'abord, au milieu de teintes de bleu (strophe 1) et de blanc (strophes 2, 4 et 7) – qui doit ôter la vie à la reine (strophe 4)⁹⁰, du baiser déposé par le nain sur sa joue (strophe 8) et de l'abandon de son corps à la mer (strophe 9).

Dans ce parcours, les prises de parole des personnages (indiquées en caractères gras dans le tableau) sont espacées les unes des autres et échouent à créer un dialogue. Il est difficile de ne pas songer à Schubert notant l'année suivante dans son journal : « Personne qui comprenne la douleur de l'autre, et personne qui comprenne la joie de l'autre. On croit toujours aller vers l'autre et on ne va jamais qu'à côté de l'autre. Ô tourment pour celui qui sait cela. »⁹¹ La reine ne s'adresse pas au nain mais aux étoiles ; les propos menaçants de celui-ci n'attendent pas de réponse, et le dernier vœu qu'elle exprime n'en constitue d'ailleurs pas une. La strophe 9 amène enfin le dénouement très ambigu de l'histoire, avec la dernière action du nain qui plonge dans la mer le corps de la reine assassinée, et la mystérieuse affirmation qui suit : « Jamais à nul rivage il n'accostera plus. » L'avenir est enclos dans ce verbe au futur qui induit un dénouement faussé, un récit sans issue : la barque qui glissait sur l'eau au début du poème poursuivra son errance sans port – ou peut-être aucun rivage n'existe-t-il plus... Domine le caractère onirique de ce paysage et de cette scène de meurtre irréaliste, au motif inexplicé : la jalousie du nain

90. Susan Youens rapporte que le fin ruban de soie rouge autour du cou était un accessoire porté par les élégants parisiens de la Terreur, les muscadins, rappelant la perte d'un proche guillotiné, et sorte de jeu macabre oscillant entre la mémoire et l'humour noir sur l'attente de sa propre mort. Voir « Of Dwarves, Perversion, and Patriotism : Schubert's "Der Zwerg" D. 771 », art. cit., p. 186-187.

91. F. Schubert dans son journal, le 27 mars 1824, cité par B. Massin, *Franz Schubert, op. cit.*, p. 283.

envers le roi est en effet loin d'établir un classique triangle amoureux. Elle accroît plutôt le malaise interprétatif, étant donnée la distance entre les deux personnages.

La ballade selon Schubert

En analogie avec la *terza rima*, la mise en musique de Schubert conjugue deux types de facteurs : des facteurs d'unification, d'où la ballade tire sa force structurelle, et des facteurs d'évolution, d'où elle tire son élan narratif. La musique impose sa double structure par-dessus celle du poème qui était strictement chronologique (tableau 6.4).

Structure du récit	Texte	Mesures	Narration musicale	Tonalités
EXPOSITION	[PIANO : PRÉLUDE]	mes. 1-6	« Lied » de la reine	<i>la</i> mineur
	Im trüben Licht verschwinden schon die Berge, Es schwebt das Schiff auf glatten Meereswogen, Worauf die Königin mit ihrem Zwerge.	mes. 7-19	<u>Prélude piano</u> Strophe 1 a a' b	
	[PIANO : CONCLUSION]	mes. 19-23	<u>Conclusion piano : écho de b</u> Strophe 2 : tronquée	
	Sie schaut empor zum hoch gewölbten Bogen,	mes. 24-27	a''	
NŒUD	Hinauf zur lichterwirkten blauen Ferne, Die mit der Milch des Himmels blau durchzogen.	mes. 28-35	1/ <u>Arioso descriptif</u>	<i>fa</i> majeur <i>la</i> mineur
	Nie, habt ihr mir gelogen noch, ihr Sterne, So ruft sie aus, bald werd' ich nun entschwinden, Ihr sagt es mir; doch sterb' ich wahrlich gerne.	mes. 36-49	2/ <u>Discours et arioso de la reine</u>	<i>do</i> mineur <i>mi</i> ♭ majeur – <i>so</i> / majeur
	Da tritt der Zwerg zur Königin, mag binden Um ihren Hals die Schnur von roter Seide, Und weint, und weint, als wollt er schnell vor Gram erblinden, Vor Gram erblinden.	mes. 50-63	3/ <u>Motif du nain</u> = variante sur la fin de b <i>Motif du nain au piano</i> – phr. b du lied tronquée	<i>si</i> mineur
	Er spricht : Du selbst bist schuld an diesem Leide, Weil um den König du mich hast verlassen; Jetzt weckt dein Sterben einzig mir noch Freude. Zwar wird' ich ewiglich mich selber hassen, Der dir mit dieser Hand den Tod gegeben, Doch musst zum frühen Grab du nun erblassen.	mes. 64-80	4/ <u>Discours et motif du nain</u>	<i>do</i> mineur <i>do</i> majeur <i>ré</i> ♭ majeur <i>si</i> ♭ mineur retour à <i>la</i> majeur
mes. 80-86	Motif de la mort (1 ^e occurrence)			

Tableau 6.4 – à suivre

Structure du récit	Texte	Mesures	Narration musicale	Tonalités
NŒUD, (suite)	[PIANO : "PRÉLUDE"]	mes. 86-88	5/ « Lied » de la reine <i>Transition piano = prélude condensé</i>	<i>la</i> majeur
	Sie legt die Hand aufs Herz voll jungem Leben, Und aus dem Aug die schweren Tränen rinnen, Das sie zum Himmel betend will erheben. Mögst du nicht Schmerz durch meinen Tod gewinnen!	mes. 88-101	Strophe 3 a a' b b transposé	<i>la</i> majeur <i>la</i> mineur
	Sie sagt's ; da küsst der Zwerg die bleichen Wangen, Drauf alsobald vergehen ihr die Sinnen. [PIANO : TRANSITION]	mes. 102-105		<i>si</i> mineur
	Sie sagt's ; da küsst der Zwerg die bleichen Wangen, Drauf alsobald vergehen ihr die Sinnen. [PIANO : TRANSITION]	mes. 105	6/ Rupture (neurtre)	<i>sol</i> b (monodique)
	Der Zwerg schaut an die Frau vom Tod befangen, Er senkt sie tief ins Meer mit eignen Händen, Ihm brennt nach ihr das Herz so voll Verlangen, ihm brennt nach ihr das Herz so voll Verlangen, so voll Verlangen.	mes. 106-116	Descente chromatique au chant et à la basse du piano	
		mes. 116-118	<i>Transition piano = motif de la mort (2^e occurrence)</i>	
		mes. 118-128	7/ Conclusion Motif de la mort (3 ^e occurrence)	<i>do</i> mineur → <i>la</i> mineur <i>la</i> mineur
		mes. 129-139	<i>Motif du nain au piano</i> – phr. b du lied tronquée <i>Motif du nain au piano</i> – b' b''	
		mes. 139-141	Coda <i>Coda piano = prélude étendu</i>	<i>la</i> mineur
	DÉNOUEMENT	An keiner Küste wird er je mehr landen.	mes. 142-150	Recto tono puis phrase descendante conclusive. Unisson voix – basse du piano.

Tableau 6.4. – Structure de *Der Zwerg* chez Schubert.

Alors que les événements et les discours s'enchaînaient de façon linéaire, la logique musicale renforce l'unité du poème mais déforme aussi la chronologie, distord la structure narrative : c'est de cette façon que Schubert « vampirise » le poème en réordonnant sa signification. L'interprétation de Schubert est une lecture de Collin parmi d'autres possibles.

Les facteurs d'unification musicale de la ballade peuvent être ramenés à trois : le trémolo et le motif de trois croches et une blanche qui constituent son matériau, la polarité de la tonalité principale et les renvois musicaux internes, de plusieurs sortes. En sens inverse, les principaux facteurs d'évolution sont constitués par les changements de tonalités, la distorsion des motifs, la différenciation des discours et des personnages par l'ambitus mélodique, et le façonnement du temps à travers les pauses ménagées dans le récit verbal – étant entendu que le « récit » complet est pris en charge aussi bien par le piano.

Les deux premières mesures font entrer l'auditeur de plain-pied dans le récit (ex. 6.7).

The image shows a musical score for piano, measures 1-6 of Schubert's 'Der Zwerg' (D. 771). The score is in common time (C) and marked 'Pianoforte' (pp). The tempo is 'Nicht zu geschwind'. The right hand plays a continuous tremolo of eighth notes, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes and a half note. The key signature has one sharp (F#).

Ex. 6.7. – M. von Collin / F. Schubert, *Der Zwerg* D. 771, 1822, mes. 1-6 (FSW VII, p. 95).

De même que pour *Erlkönig*, la ballade est régie par une formule pianistique unique à la main droite : le trémolo ininterrompu sur 150 mesures. Schubert aurait pu introduire un effet de rupture en le suspendant pour un instant : contrairement à ce qu'il choisit dans *Gretchen am Spinnrade* (« *Und ach, sein Kuss* ») et *Erlkönig* (« *In seinen Armen das Kind war tot* »), il ne le fait pas. Symboliquement, la pérennité du récit va donc dépendre de la permanence du trémolo : le premier est solidaire du second. Cette oscillation de doubles croches est familière à Schubert, qui sait en tirer des atmosphères aux antipodes les unes des autres : n'étaient le tempo et la tonalité, on pourrait se croire ici au début de *Nacht und Träume* D. 827. Mais ce trémolo est autant le frémissement de l'eau dans la lumière du soir que le frissonnement de la catastrophe à venir : comme souvent chez Schubert, il possède un double réseau de significations, décrit un lieu et exprime une émotion. Le ton de *la mineur*, et surtout la main gauche, colorent d'inquiétude cette immobilité de surface. L'autre élément de stabilité est en effet le motif rythmique de la main gauche qui apparaît à la première mesure. Sa parenté avec le motif dit « du destin » dans la *Cinquième Symphonie* de Beethoven (créée en 1808) est trop évidente

pour pouvoir être évitée. Ces trois coups brefs avant la valeur longue, avec leur symbolique d'annonce d'une mort connue, seront exploités au long de la ballade selon une signification qui devient par la suite transparente : on peut l'appeler motif de la mort. Pour le moment, ce n'est qu'un martèlement *pianissimo* de *la* – tonalité mineure de la pièce – dans le grave, une menace sourde. C'est la tranquillité qui domine encore dans ce début attaché au ton principal, qui prend le temps d'un parcours harmonique de six mesures en prélude au texte (« *nicht zu geschwind* », « pas trop vite », demande la didascalie de tempo). Comme chez Collin, on entre dans un tableau. La description des deux premières strophes est traduite en musique d'abord par ce prélude sans parole, qui va nourrir et unifier tout le discours musical : il revient par deux fois et jusqu'à la coda, renforçant l'unité (voir tableau 6.4).

La première strophe chantée conserve ce climat. La stabilité de l'harmonie joue comme une analogie de l'immobilité et du silence des personnages : ils ne sont encore que des figures glissant sur l'eau. Musicalement, on ne peut passer à côté du fait que cette ballade commence comme un lied strophique : le court prélude a installé un climat désormais connu, monochrome : quels que soient les adjectifs employés pour le saisir, sombre et appesanti (accompagnement tassé dans le médium et le grave), trouble (brouillage du trémolo), ou encore menaçant (trémolo, soufflets), il est en tout cas unitaire. L'entrée du chant est digne des plus harmonieux lieder : les trois vers du tercet engendrent trois phrases mélodiques (de forme *bar, a a' b*), la première et la deuxième quasi identiques, la troisième s'échappant brièvement par son amorce sur la dominante, mais toutes trois avec cet élan élégant vers le *mi* et le retour à la tonique sur la fin de la strophe. Le tout tient dans un ambitus de quinte et part du *la* pour y revenir. Un tel équilibre n'appartient qu'au lied. Après quatre mesures de commentaire au piano, la même mélodie s'élève à nouveau pour la deuxième strophe. À ce stade, on n'écoute pas une ballade, mais un lied strophique limpide. Il faut se remémorer par contraste le début de *Gretchen am Spinnrade*, autrement tourmenté dans sa ligne vocale. Walther Dürr a rapproché *Der Zwerg* du lied *durchkomponiert*, à partir de son analyse de pièces de cette époque comme des mixtes de ballade influencée par la cantate et de lied *durchkomponiert*. La ductilité formelle de *Der Zwerg* est indéniable ; mais d'autres indices plus loin plaideront davantage en faveur d'un authentique lied strophique s'échappant assez vite vers la ballade, ou d'une ballade d'abord déguisée en lied strophique⁹².

Le tournant a lieu, inattendu, au deuxième vers de la deuxième strophe : le lied vole en éclats avec le saut de quarte au chant et le basculement de la tonalité vers *fa* majeur sur le mot « *hinauf* », « vers le haut » : le regard de la reine se tourne vers le ciel (ex. 6.8).

92. Dürr montre que les frontières de genre de la ballade s'effacent entièrement chez Schubert, la rendant formellement indistincte du lied romantique *durchkomponiert*. Il analyse en ce sens les *Erlkönig* de Schubert et de Loewe comme des mixtes de cantate et de lied *durchkomponiert*. Voir *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert*, op. cit., p. 203 sqq.

Sie schaut em - por zum

hoch - - ge - wöl - - ben Bo - - - gen, hin -

auf zur licht - durch - wirk - ten blau - - en Fer - ne, die...

Ex. 6.8. – M. von Collin / F. Schubert, *Der Zwerg* D. 771, 1822, mes. 24-31 (FSW VII, p. 96).

Chez Collin, on est encore dans l'exposition descriptive. Chez Schubert, on quitte brutalement le tableau pour entrer dans l'histoire (voir tableau 6.4). C'est le premier moment où le compositeur redéfinit la structure narrative d'origine pour la plier à son propre dessein. Pourtant Schubert n'en a pas fini avec son lied strophique : malgré les épisodes harmoniques éloignés qui se succèdent ensuite, ce dernier revient à la strophe 7 (à partir de la mes. 86) sous un éclairage majeur. On sait l'affection du musicien pour ce procédé, employé par exemple dans *Winterreise* pour la dernière strophe du n° 1, *Gute Nacht (Bonne Nuit)*. Ici, le geste expressif de la reine qui porte la main à son cœur et fixe à nouveau le ciel forme un pont avec le début du poème ; Schubert choisit un bref *la* majeur, qui pourtant retombe vite en mineur lorsque les larmes se mettent à couler. Mais toute la strophe fait réentendre la mélodie du « lied strophique » de départ. Étroitement associée à la reine, elle disparaît avec elle pour ne plus revenir, si ce n'est tronquée, au chant, dans le désir plein de souffrance du nain (mes. 129-132, voir *infra* ex. 6.10), puis suggérée par son accompagnement de piano à la fin de la ballade, tandis que le chant évolue du recto tono vers le grave.

Finalement, sur le plan du récit, ce qui empêche la ballade d'être un lied strophique, c'est la confrontation avec un second personnage introduit tardivement. Le nain a en effet un motif

propre, lui aussi objet de plusieurs retours et rappels. On l'entend dès son premier mouvement : « *da tritt der Zwerg zur Königin* », « Alors le nain s'approche de la reine » (mes. 51 *sqq*), soit déjà au tiers de la pièce (ex. 6.9).

Da tritt der Zwerg zur Kö - nigin, mag bin - den um ihr - en Hals die Schnur von ro - ter

Sei - - de, und weint, und weint...

motif du nain cresc.

Ex. 6.9. – M. von Collin / F. Schubert, *Der Zwerg* D. 771, 1822, mes. 51-59 (*FSW VII*, p. 97).

Ce motif de croche pointée-double, fortement doublé à la basse du piano, semble un boitement maladroit et grotesque contrastant avec la fluidité du trémolo et des valeurs longues de la reine ; mais il est aussi l'augmentation du rythme de blanche pointée-noire ou de noire pointée-croche qu'elle utilisait déjà (« *Sie schaut empor* », « *Nie, nie habt ihr mir gelogen noch* », « *ihr sagt es mir* »...), et surtout une variante de la fin de la phrase b de son lied : c'est un nouvel exemple de l'unité motivique que maintient Schubert au long de l'œuvre. Sur le plan narratif, ce motif arrive comme un second personnage mélodico-rythmique. Il reste cependant aussi un moyen musical d'unification, qui trouble la chronologie mais renforce la densité de la narration en tissant des échos entre la parole et le piano, et des renvois d'un moment de la pièce à un autre. Les larmes du nain (« *und weint, und weint* », la répétition est de Schubert) sont ainsi soutenues de manière très douloureuse par ce motif au piano (mes. 58-59). Bien plus loin enfin, c'est encore lui qui donne la clef de l'émotion du personnage en réapparaissant une ultime fois au piano sous les mots « *Ihm brennt nach ihr das Herz so voll Verlangen* », « son cœur brûle d'un tel désir pour elle », alors que le crime et la mort sont consommés (ex. 6.10).

(128) *b tronqué*
Ihm brennt nach ihr das Herz so voll Ver-lan-gen, ihm...
motif du nain

Ex. 6.10. – M. von Collin / F. Schubert, *Der Zwerg* D. 771, 1822, mes. 129-132 (FSW VII, p. 100).

Plus encore, s’y superpose alors la dernière évocation du motif de la reine : le chant retrouve brièvement la fin de la phrase b du lied strophique de départ. Ces renvois internes replient le temps du récit sur lui-même en divers endroits et le tirent hors de sa linéarité ; agissant comme des échos et des souvenirs, ils densifient profondément l’univers émotionnel de la ballade : ici, le « *Verlangen* », le désir ou l’aspiration, est noué aux larmes que versait le nain par anticipation (strophe 4, mes. 58-59), et qui confèrent au meurtre un aspect inévitable, une fatalité tragique, confirmée à la fin.

L’évolution narrative s’enrichit de ces éléments unificateurs, et n’en déchire pas la trame : pas de « ravaudage » narratif, de juxtaposition de styles ici. Elle repose beaucoup sur des modulations tonales complexes, rayonnant à partir du *la* mineur de début et de fin. Elle dépend aussi, pour une part, de la caractérisation mélodique des personnages. Nous avons déjà signalé le « lied » attaché à la reine et le motif de croche pointée-double du nain. Schubert distingue ses protagonistes encore d’une autre façon : davantage que dans *Erlkönig* par exemple, il fait dépendre la tessiture vocale des personnages. La reine chante seulement dans la zone confortable, médium-aigu, du *sol* 3 au *fa* 4, soit moins d’une octave : une vraie tessiture de lied pour soprano sans expérience vocale particulière, qui renforce l’hypothèse d’un lied strophique initial⁹³. Le nain parcourt presque deux octaves, du *la* 2 au *fa* 4 également : il se cantonne d’abord davantage au grave, et il faut le paroxysme de la joie mauvaise (strophe 5, mes. 70-74) pour qu’il atteigne à deux reprises le *fa*. Si les personnages ne sont pas cantonnés dans deux tessitures différentes, ils ont néanmoins chacun leur point d’ancrage vocal dans la voix du chanteur.

La torsion des motifs est peut-être le moyen le plus connu d’allier unité et projection vers l’avant dans un récit. Ici le motif mélodico-rythmique « du destin », trois croches et une blanche sur un *la*, devient celui de la mort de la façon la plus explicite par une mutation mélodique : il devient un intervalle de triton descendant ou de quinte diminuée, parfois de quarte diminuée. Sa première occurrence se trouve mesure 80, *fortissimo* : « Je me haïrai toujours pour t’avoir infligé la mort de cette main [pause et motif de mort au piano], mais tu dois sans tarder [motif

93. Étant entendu que le lied est noté par Schubert en clef de *sol*, ces indications sont à transposer d’une octave vers le bas si l’on considère la même pièce chantée par un homme.

de mort au chant] descendre dans la tombe. » Il réapparaît mesures 117 (quarte diminuée), 122-123 sous sa forme initiale (triton) au piano et au chant lorsque le nain plonge le cadavre à la mer. Il est notable que le piano prend alors entièrement en charge l'informulé du poème : en effet, quand la reine est-elle tuée, chez Collin ? Une périphrase l'évoque de façon pudique et précieuse (« *vergehen ihr die Sinnen* », littéralement « *ses sens l'abandonnent* »). Un pâle évanouissement... À lire le poème, il semble que ce soit le baiser du nain qui l'ait tuée. Strophe suivante, la voici « *vom Tod befangen* », « ravie par la mort », mais la violence insupportable de l'acte d'étrangler est passée sous silence. Schubert, lui, est explicite. Le moment de la mort est précisément le sursaut inexplicable de la mélodie à la fin de la dernière phrase de la reine (ex. 6.11).

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 102-104. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'Mögst du nicht Schmerz durch meinen Tod gewinnen'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a simple bass line in the left hand. A marking 'b transposé' is placed above the first measure of the piano part. The second system shows measures 105-109. The vocal line continues with 'nen! sie sagt's, da küsst der Zwerg die bleichen Wangen,'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, but with a 'fz' (forzando) marking above the first measure and a 'p' (piano) marking above the second measure. The score ends with a final chord in the piano part.

Ex. 6.11. – M. von Collin / F. Schubert, *Der Zwerg* D. 771, 1822, mes. 102-109 (FSW VII, p. 99-100).

De façon déconcertante, Schubert renforce non pas un substantif important, mais une brève incise, une marque de prise de parole : « *sie sagt's* » (« dit-elle ») est un spasme vocal saisissant, un saut de sixte mineure doublé d'un *sforzando* au piano, que suit un silence. La brutalité inédite de cet instant saisit à l'écoute. Nous allons dans le même sens que Susan Youens, y voyant comme elle l'épisode même du meurtre, comme si l'assassin ne laissait pas sa victime achever sa phrase mais précipitait l'acte, que les mots expiraient sur ses lèvres en même temps qu'elle⁹⁴. L'effondrement chromatique qui suit (mes. 111-116) dessine la mort lente de la reine. Cela est essentiel sur le plan narratif : si l'on revient à l'enchaînement des péripéties constituant le nœud ou l'intrigue du récit chez Collin (tableau 6.3), nulle part n'apparaît le crime lui-même. La narration schubertienne est beaucoup plus violente, et justifie pleinement une structuration différente : le dénouement n'intervient pas dès le début de la dernière strophe, mais uniquement sur le dernier vers. Le rééquilibrage musical rendu nécessaire est d'ailleurs

94. Voir S. Youens, « Of Dwarves, Perversion, and Patriotism : Schubert's "Der Zwerg" D. 771 », art. cit., p. 205.

permis par la répétition (presque trois fois!) du vers « *Ihm brennt nach ihr das Herz so voll Verlangen* » – on retrouve le Schubert de quatorze ans répétant les vers de *Des Mädchens Klage* D. 6. La charge de violence est trop importante pour trouver un aliment suffisant dans le seul vers qui reste à chanter, et qui devient la coda chargée de mystère du récit.

Der Zwerg selon Schubert n'est donc pas tant un lied *durchkomponiert* qu'un lied strophique qui se mue en ballade. Sa structure naît d'abord du strophisme et de l'arrachement à celui-ci. Le motif, que Loewe va exploiter davantage, y est déjà présent comme facteur d'unification. En outre, le récit élaboré par Matthäus von Collin est bousculé par la musique qui à diverses reprises l'accélère, l'explicite ou le déforme (voir tableau 6.4). Le piano acquiert un rôle non négligeable dans ce processus, endossant des aspects de la narration que la voix ne peut prendre en charge. Revenant à l'interpolation de discours dans le récit décrite par Platon, on ne peut enfin quitter l'œuvre sans remarquer le sort que fait Schubert aux trois incisives présentes dans le poème : « *so ruft sie aus* » (strophe 3, mes. 40-41), « *er spricht* » (strophe 5, mes. 63-64) et « *sie sagt's* » (strophe 8, mes. 105). Littérairement, elles sont des marques du style de ballade d'esprit archaïsant. Musicalement, Schubert refuse à deux reprises de s'en servir comme de marques de structuration du discours, ce qui ouvrirait un espace d'autonomie aux personnages au sein du récit. La première est prise dans le flux du discours de la reine, sans mise en valeur : le compositeur la survole simplement. La deuxième est plus détachée, ce qui permet à l'interprète, s'il le souhaite, d'accentuer la prise de parole du nain⁹⁵. Quant à « *sie sagt's* », on a vu la façon dont Schubert le détourne à son profit et le charge d'une signification qui n'est pas d'ordre structurel, mais symbolique. Dans l'ensemble, la musique de *Der Zwerg* s'affranchit donc des contraintes de posture (narration ou discours) *a priori* imposées par le poème. Ce trait semble de plus en plus net au sein du répertoire. Jacqueline Waeber fait elle aussi la remarque que les changements de personnages, au sein des ballades mélodramatiques qu'elle étudie, n'induisent pas de changement musical remarquable : la musique n'a pas d'abord pour dessein de différencier les voix ou de les introduire⁹⁶. On l'a aussi constaté dans une moindre mesure dans *Walpurgisnacht*, dont la structure symétrique permet à la mère et à l'enfant de passer indifféremment du registre grave à l'aigu.

Moins structure hybride que fusion de deux techniques de composition en une seule coulée de musique narrative, *Der Zwerg* atteint par l'alliage une remarquable maturité d'écriture. En ce sens, il est un lied pleinement romantique (« peut-être la plus romantique des ballades de Schubert » pour Brigitte Massin⁹⁷). Beaucoup de chemin a été parcouru à partir des formes de la fin du XVIII^e siècle.

95. C'est le choix que fait, avec succès, Matthias Goerne : voir M. Goerne *et al.*, *Schubert : Lieder*, enreg. cit., CD n° 10, "Wanderers Nachtlied", n° 9.

96. Voir J. Waeber, *En musique dans le texte : le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, op. cit., p. 288-289.

97. B. Massin, *Franz Schubert*, op. cit., p. 997.

6.3.4 PRINCIPES UNIFICATEURS

La recherche d'un équilibre, difficile, entre le flux du récit, l'illustration de détail et la forme achevée de l'ensemble trouve dans le répertoire des ballades un soutien précieux : le récit, bien souvent, est symbolisé et médiatisé par un mouvement. C'est le premier levier sur lequel la musique sait aussitôt prendre appui pour se structurer. Le trémolo de piano de *Der Zwerg* incarne à la fois l'ondulation de l'eau et l'angoisse qui est l'anticipation émotionnelle du drame. L'accompagnement assume un double (ou davantage) réseau de significations, expérience partagée au sein de nombre de lieder de Schubert. Décrire un lieu et exprimer une émotion à l'aide d'un unique motif, déroulé tout au long du lied : on retrouve cela dans *Gretchen am Spinnrade*, où le motif unificateur du piano, entre une main droite enroulée sur elle-même et une main gauche en iambes, est à la fois le mouvement du rouet, le pied sur la pédale de l'outil, le cœur qui bat douloureusement et la pensée qui tourne autour d'une obsession. Dans *Erlkönig*, les triolets d'octaves seront le martèlement de la chevauchée et l'urgence exprimée par l'ensemble du récit. On pourrait multiplier les exemples ; nous voudrions attirer l'attention sur quelques-uns des motifs récurrents qui, les premiers, servent de principes unificateurs du récit. Isoler des topiques du récit fait entrer dans la forge des musiciens à la recherche d'outils d'unification musicale autres que le strophisme.

La course ou l'urgence du récit

Le plus ancien, le *Reitmotiv*, est aussi le plus renommé, au point de posséder dans la langue allemande son propre vocable : « motif de chevauchée ». En feuilletant le *Vocabulaire de la musique romantique* de Christian Goubault, on le voit apparaître comme caractéristique de la ballade, chez Loewe en particulier⁹⁸. Le *Reitmotiv* est bien sûr d'abord celui, littéraire, de *Lenore*, qui devient un marqueur du « style de ballade », dès la version de Reichardt par exemple. On retrouve de telles chevauchées dans *Erlkönig*, chez Schubert comme chez Klein ou Loewe, mais encore dans la *Wallhaide* op. 6 mise en musique par ce dernier ou dans son *Herr Oluf* op. 2 n° 2 ; sous des airs antiques, dans *An Schwager Kronos (Au Postillon Kronos)* D. 369. L'image du postillon fait à son tour ressurgir celle de la malle-poste du treizième lied de *Winterreise, Die Post*, avec son propre *Reitmotiv*. Ainsi, d'abord fantastique et macabre, la chevauchée s'embourgeoise peu à peu, passe dans la vie courante, dans ce Biedermeier qui est le quotidien des compositeurs de l'époque⁹⁹. Les *Reitmotive* croisés dans le répertoire présentent le point commun de faire intervenir une valeur longue et une ou des valeurs brèves (trochée,

98. Voir C. Goubault, *Vocabulaire de la musique romantique*, op. cit., p. 14.

99. Voir le beau commentaire de Ian Bostridge sur ce lied dans *Le Voyage d'hiver de Schubert. Anatomie d'une obsession*, op. cit., D.-A. Canal (trad.), p. 265-280.

dactyle), ou des valeurs identiques répétées. Le trot, le galop sont ainsi évoqués musicalement. Un florilège pris tout au long de la période peut témoigner de l'omniprésence de ces figures (ex. 6.12).

Und aus - - sen horch! ging's trap trap trap...

J.F. Reichardt, *Lenore*, Berlin, H. Frölich, 1801, mes. 43-44.

This musical score is in 6/8 time and B-flat major. The vocal line features a dactylic rhythm (one half note followed by two quarter notes) for the lyrics 'Und aus - - sen horch!'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar eighth-note pattern in the left hand, creating a rhythmic accompaniment.

Wer rei - tet so spät durch Nacht und Wind?

C. F. Zelter, *Erlkönig*, 1797-1807, mes. 1-2 (Friedländer éd., *Gedichte von Goethe...*, 1896, p. 72).

This musical score is in 3/4 time and D major. The vocal line has a dactylic rhythm for the lyrics 'Wer rei - tet so spät durch Nacht und Wind?'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar eighth-note pattern in the left hand.

Wer rei - tet so spät durch Nacht und Wind?

B. Klein, *Der Erlkönig*, ca 1815, mes. 1-6 (Friedländer éd., *Gedichte von Goethe...*, 1896, p. 68).

This musical score is in 3/4 time and B-flat major. The vocal line has a dactylic rhythm for the lyrics 'Wer rei - tet so spät durch Nacht und Wind?'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar eighth-note pattern in the left hand.

F. Schubert, *Erlkönig* D. 328, 1815, mes. 1-3 (*FSW* VII, p. 219).

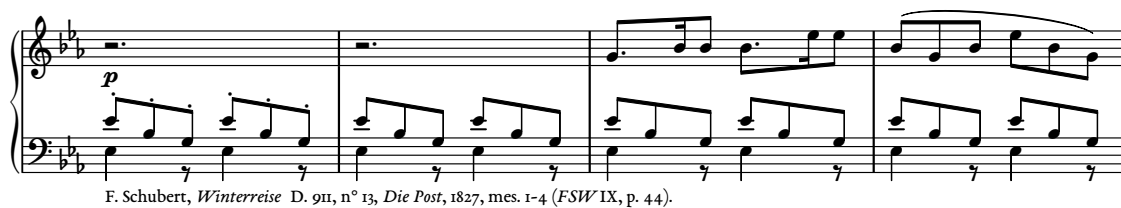
This musical score is in 3/4 time and B-flat major. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar eighth-note pattern in the left hand.

C. Loewe, *Erlkönig* op. 1 n° 3, 1817-1818, mes. 46-47 (*CLW* XI, p. 89).

This musical score is in 3/4 time and B-flat major. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar eighth-note pattern in the left hand.

C. Loewe, *Wallhaide* op. 6, 1817-1819, mes. 488-489 (*CLW* VIII, p. 42).

This musical score is in 6/8 time and B-flat major. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar eighth-note pattern in the left hand.

Ex. 6.12. – Comparaison de différents *Reitmotive*.

Comment un motif littéraire puis musical certes notable dans les premières ballades, mais somme toute assez banal, peut-il susciter une telle postérité? En réalité, il constitue davantage pour la composition qu'un simple élément de folklore, un jeu illustratif : il métaphorise le récit lui-même. La forme peut, à partir de lui, jouer sur la précipitation du discours, son ralentissement progressif, son arrêt brutal. Nous renvoyons à Jacqueline Waeber qui analyse avec excellence cette métaphore particulière au sein de la *Lenore* mélodramatique de Franz Liszt (1857-1858)¹⁰⁰. Elle s'appuie à cette fin sur les catégories de temps lisse et de temps strié reprises par Pierre Boulez : « Dans un temps lisse on occupe sans compter, [...] dans un temps strié on compte pour occuper. »¹⁰¹ L'impact rythmé du galop figuré dans la musique rend palpable le temps qui fuit en avant. On peut aller au-delà en comprenant ce motif comme le symbole qui rend perceptible la progression du temps narratif, et donc du récit lui-même. Ce faisant, il rend opérante l'idée d'une narration à la fois continue (*durchkomponiert*) et unifiée ; dans nombre des cas cités ci-dessus, il lui confère une sensation quasi physique d'urgence qui nourrit le cours du récit. La puissance unificatrice du *Reitmotiv* permet à la ballade *durchkomponiert* d'entrer dans une cohérence formelle supérieure. Pour la première fois, le récit des ballades en tant que linéarité contraignante (on ne peut le hâter ou le ralentir, il faut tout lire, ou tout écouter, dans l'ordre) est justifié musicalement. Mal à l'aise dans le genre du lied en raison de sa longueur insolite, la ballade est comme réhabilitée, en tant que forme, par le recours au *Reitmotiv*.

L'eau, le rouet. Mouvements

On voit à présent comment, à partir de l'épisode accidentel de la chevauchée macabre de *Lenore*, l'extension du principe peut fournir une formule d'écriture efficace au compositeur. Ainsi à côté du *Reitmotiv*, d'autres mouvements, souvent moins évidents à déduire du texte,

100. « Le cauchemardesque galop de *Lenore* est bien plus qu'une pure image sonore aux vertus illustratives : il est la ponctuation marquant la régularité inexorable du déroulement temporel, donnant une réalité quasi palpable à ce temps fantasmagorique de la chevauchée. [...] C'est ce temps strié qui tisse la trame du récit présenté sous la forme musicale traditionnelle du galop musical, et qui est l'image sonore de cette ponctuation inexorable, celle du temps que rien n'arrête. » J. Waeber, *En musique dans le texte : le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, op. cit., p. 278-279.

101. Gilles Deleuze et Felix Guattari, cités dans *ibid.*, p. 279.

guident les récits des ballades. Le mouvement du rouet, celui de *Gretchen*, était présent d'une autre manière dans *Die Spinnerin (La Fileuse)*, la ballade de Goethe mise en musique sous forme strophique par Schubert en août 1815 (D. 247). Cette fileuse-là tisse par métaphore autant que réellement un enfant conçu à la dérobée, au long du motif chromatique partagé entre le chant et le piano. Le mouvement de l'eau réalise l'unité du tableau où se déroule l'action de *Der Zwerg*; sous une autre forme musicale, il gouvernera aussi l'élan du meunier à la suite du ruisseau dans le deuxième lied de *Die Schöne Müllerin, Wohin? (Vers où?)*, l'année suivante : le cycle est composé entre mai et la fin de 1823, juste après la ballade. C'est un autre type de course, joyeuse mais tout aussi irrésistible, qui entraîne le meunier et l'auditeur à sa suite : l'eau n'est plus frémissante mais courante. Le mouvement de la danse, une des métamorphoses du motif de chevauchée, est présent dans les *Erlkönig* de Loewe et de Schubert (« *und wiegen und tanzen und singen dich ein* », « elles te berceront, danseront et chanteront pour toi »). Dans *Die junge Nonne* D. 828, ce sera le motif de la cloche qui participera à unifier l'écriture, bien avant que n'apparaisse le mot dans le poème.

Ainsi, l'espace descriptif unifié ouvert dans les ballades accueille ensuite les lieder. Autrement dit, les outils forgés au contact du récit, avec ses éléments visuels et narratifs, s'avèrent efficaces dans un contexte plus intime et restreint, où la narration s'estompe.

Le piano raconte

Il faut enfin formuler une réalité amplement mise en valeur par les réflexions qui précèdent : le piano endosse un rôle nouveau dans la narration. Ne pouvant pas consacrer ici de longs développements à ce qui constitue un sujet en soi, nous nous contenterons de mettre en valeur deux exemples. Dans *Der Zwerg*, les transitions pianistiques (de deux à quatre mesures) subvertissent le principe strophique de la brève introduction reprise avant chaque nouvelle strophe, pour en faire la résonance ou la préfiguration de l'action, voire y situer une partie de l'action même. La mort de la reine, dépeinte dans le glissement chromatique de la ligne de chant (« *Drauf alsobald vergehen ihr die Sinnen* »), est ensuite racontée à nouveau par le piano seul avec le motif de mort (ex. 6.13), avant même que le mot « *Tod* » n'apparaisse (mes. 121).

...ver - ge - hen ihr die Sin - - nen.

dimin.

118
Der Zwerg schaut an die Frau vom Tod be - fan - gen,

Ex. 6.13. – M. von Collin / F. Schubert, *Der Zwerg* D. 771, 1822, mes. 113-123 (FSW VII, p. 100).

De tous les passages sans paroles de la ballade, c'est le plus éloigné du prélude : n'en subsiste que la figure de trémolo. C'est aussi le plus explicite sur le plan narratif : le motif utilisé a déjà été entendu, associé à l'annonce de la mort (mes. 80-82).

Un exemple notable de ce rôle nouveau du piano apparaît aussi dans une très longue ballade de 1813-1814, *Der Taucher (Le Plongeur)* D. 111 sur un poème de Schiller. On s'en souvient, c'était le procédé de Zumsteeg que de juxtaposer les sections narratives en les entrecoupant d'interludes, souvent longs : annoncer ou commenter un événement au moyen du piano n'a donc, semble-t-il, rien de révolutionnaire. Il est intéressant de rapprocher de tels procédés de l'essai très étonnant du jeune Schubert dans *Der Taucher*. Le récit met à nouveau en scène une cour médiévale, rassemblée au-dessus du gouffre marin au fond duquel gronde un monstre, sorte de Charybde. Le roi y jette une coupe et met ses chevaliers au défi de la rapporter au jour. À l'effroi général un page s'élance, emporte miraculeusement l'épreuve, et fait longuement le récit des horreurs qu'il a entrevues, suspendu à mi-hauteur du gouffre sans y sombrer. La suite met en scène l'hybris royale : le souverain lui promet la main de sa fille s'il réitère l'exploit ; malgré les supplications de celle-ci, le jeune homme plonge à nouveau, cette fois pour ne plus remonter. On ne peut tenter deux fois le destin.

L'exécution de cette ballade monumentale (vingt-sept strophes, vingt-neuf pages de musique) dure vingt-cinq minutes. Comme Zumsteeg, Schubert a parsemé sa partition d'interludes de piano. Il est temps de dire qu'il a mis en musique deux fois cette ballade. Il est passionnant de comparer cette ballade D. 111 avec sa première version D. 77, datée du 17 septembre 1813 : ce passage y durait neuf mesures, neuf mesures de piano seul laissant résonner le saut mortel et l'attente des spectateurs avant de s'enchaîner sur la suite du récit (« on entend le ressac ») avec le retour de la voix (ex. 6.14).



Ex. 6.14. – F. von Schiller / F. Schubert, *Der Taucher* D. 77, 1813, mes. 534-542 (FSW I, p. 99).

Le style général de cette partie de piano, avec ses changements de figures rythmiques, ses notes répétées, évoque quelque commentaire instrumental dans un récitatif. Or, en revenant sur sa partition en 1814, Schubert renverse les rôles et confie le dénouement de la narration au piano. Cette fois, c'est l'ultime strophe chantée qui fera office de simple commentaire. Le page est-il de retour ? L'auditeur a déjà la réponse : l'attente haletante de sa réapparition hors du gouffre est mise en tension par rien de moins que soixante-et-une mesures de piano dignes d'un mouvement de sonate¹⁰². On pressent bien qu'il n'en réchappera pas ! Le clavier s'échappe de son rôle d'accompagnement et du cadre du lied pour créer toute une scène sans paroles, faisant tour à tour entendre le déferlement du ressac dans le gouffre, l'apaisement du flot, l'attente et l'amenuisement de l'espoir. La dernière strophe qui lui succède est introduite par une sorte prélude au motif circulaire, revenant sur lui-même, qui annonce *Marguerite au rouet*. Ce motif unifie une véritable coda jusqu'au dernières mesures.

La démarche du jeune compositeur est ainsi très différente de celle de Zumsteeg : l'interlude n'est plus un commentaire. Il transporte dans le temps musical la suspension, l'angoisse et l'espérance supportées par le récit. Dans la partie de piano, le temps qui passe fait éprouver à l'auditeur l'attente destinée à ne pas aboutir. C'est une véritable hypotypose musicale que propose ici Schubert. Un tel traitement du piano est, en fait, quasi dramatique. C'est la dimension que nous allons explorer dans le chapitre suivant.

102. Ne pouvant les reproduire en intégralité ici pour des raisons de place, nous renvoyons à l'annexe 7 qui présente les deux versions D. 77 et D. 111 de la ballade, et en particulier aux pages 126 à 131 de la seconde version (numérotation d'E. Mandyczewski).

Chapitre 7

Drama : le théâtre sans la scène

« Tenez, c'est un paysagiste incomparable!

— Dites aussi, un romancier, un conteur, un fabuliste, car pour se rendre bien compte des formes qu'il emploie, pour apprécier ses rythmes à leur valeur, il vous faut d'abord pénétrer au cœur du sujet. Dans ce poème de *la Truite*, l'eau s'amuse, elle danse et rit au soleil, il n'y a que chanson, clapotement et miroitement; à peine sur la dernière mesure, à l'instant où la pauvre petite est prise au piège, une ombre effleure le cristal, qui tout de suite redevient limpide et chatoyant : l'eau qui coule dans le roman de *la Belle Meunière* est moins folâtre, car elle jase avec le moulin qui lui raconte les amours de la meunière avec le chasseur et recueille aussi la plainte du pauvre apprenti délaissé qu'elle revoit chaque nuit assis au clair de lune sur ses bords et rêvant au suicide. Cette eau-là s'attend à jouer avant peu son rôle dans quelque événement tragique et roule déjà des pressentiments. On cherche des sujets de ballet, connaissez-vous quelque chose de plus romantique et de plus touchant à représenter à l'Opéra que ce poème de Wilhelm Müller découpé par Schubert en petits actes : le départ, le moulin, la belle meunière, le chasseur, l'amour trahi, la plainte au bord de l'eau, la délivrance; mais ce serait une vraie fête! »¹

Ainsi roman et opéra sont-ils tous deux réunis dans l'écriture de Schubert. Avant les cycles de lieder, cela s'affirme dans la ballade. Au concert, on écoute bien souvent une telle pièce comme une scène dramatique en miniature, voire même un opéra de poche. L'écoute en concert devient spectacle dès que l'interprète, en dirigeant son regard de côté et d'autre, par un geste, une mimique, un changement de timbre, un pas en avant ou de côté, se met dans les conditions d'incarner avec son corps le ou les personnages. Cela est vrai du lied comme de la ballade. La représentation est l'autre versant du genre avec le récit : épopée et drame sont deux dimensions indissociables de l'*Ur-Ei* de Goethe déjà mentionné.

1. Conversation entre Alfred de Musset et Henri Blaze de Bury. Henri Blaze de Bury, « À propos de *La Religieuse* de Schubert et de Diderot », in *Revue des Deux Mondes* 3^e période, tome 50, 1882, p. 421-443, ici p. 430.

7.1 Les enjeux dramatiques du style de ballade

7.1.1 LA THÉORIE LOEWIENNE

La théorie loewienne de la ballade repose en grande partie sur cette conscience. Max Runze publia dans la préface au volume III de la *Gesamtausgabe* une page de réflexion inédite du compositeur. Loewe y explicite la manière dont il envisage les rapports entre les trois grands genres de la littérature, leur dosage et leur hiérarchie dans la ballade.

« Par sa poésie, la ballade se distingue elle-même entièrement du récit. Alors que le récit s'efforce seulement de raconter un fait sans ambitions poétiques (par exemple des images, l'ajout des sentiments individuels et mêlés de celui qui raconte, des personnages introduits par leurs paroles), bref, raconter un fait pour que d'autres en prennent connaissance, la ballade ou la romance propre à être mise en musique cherche moins à décrire un fait qu'à le prendre comme support de la poésie et du sentiment, et à développer toute la puissance de la poésie lyrique dans l'expression lyrique, dans l'élévation du sentiment, dans des images amples. Une bonne ballade est donc supérieure au lied ou aux *Gesänge*; à la matière lyrique qu'elle partage avec le lied, elle doit encore nouer un fil dramatique. Les meilleures ballades sont celles qui excluent toute narration en mettant pour ainsi dire le fil dramatique dans la bouche des personnages qui parlent, de telle sorte que le lecteur puisse y penser par lui-même; celles qui offrent de l'action au lieu de récit, parcourant de ce fait le champ de l'art dramatique le plus élevé; par exemple *Edward* de Herder². Les paroles de Herder sur *Edward* dans la lettre à Goethe sont connues (*Von deutscher Art und Kunst*; inclus dans la préface aux *Stimmen der Völker*): «Je joins encore une ancienne chanson écossaise à donner le frisson, que je tiens directement de sa langue originelle. C'est une conversation entre une mère et son fils, qui en écossais doit être accompagnée de la plus émouvante mélodie rustique à laquelle le texte se prête tellement. Pourrait-on dépeindre en traits plus affreux, dans un chant populaire, le meurtre de son frère par Caïn? Et imaginons quel effet la chanson pourrait produire avec un rythme animé?»³

2. Ballade entièrement dialoguée, mise en musique entre autres par Seckendorff, Loewe, Schubert et Brahms.

3. « *Die Ballade selbst ist in der Poesie wohl zu unterscheiden von der Erzählung. Während sich die Erzählung nur bemüht, ein Faktum ohne poetische Anforderungen, z. B. Bilder, individuelle, beigemischte Empfindung des Erzählenden, redend eingeführte handelnde Personen, genug irgend ein Faktum nur zu erzählen, damit es andere erfahren – ist die componibele Ballade oder Romanze bemüht, ein Faktum nur als Grundlage der Poesie und der Empfindung mehr anzunehmen als zu schildern, und in lyrischem Erguss, in der Höheheit der Empfindung, in volleren Bildern die ganze Kraft der lyrischen Poesie zu entwickeln. Eine gute Ballade steht deshalb noch höher als das Lied oder als Gesänge, sie muss ausser dem lyrischen Stoffe, den sie mit dem Liedern gemein hat, noch einen dramatischen Faden daran knüpfen. Die besten Balladen sind die, welche die Erzählung ganz ausschliessen, und dafür den redend handelnden Personen den dramatischen Faden gleichsam so in den Mund legen, dass ihn der Leser sich von selbst schon denken kann, und statt der Erzählung Handlung geben, und dadurch völlig in das Gebiet der höheren dramatischen Kunst überstreifen; z. B. Herders Edward. Bekannt sind die Worte Herders über den Edward im Briefe an Goethe (Aus deutscher Art und Kunst; aufgenommen in das Vorwort zu den Stimmen der Völker): „Noch lege ich ein altes, recht schauerhaftes schottisches Lied bei, dass ich unmittelbar aus der Ursprache habe. Es ist ein Gespräch zwischen Mutter und Sohn, und soll im Schottischen mit der rührendsten Landmelodie begleitet sein, der der Text so viel Raum gönnt. Könnte der Brudermord Kains in einem Populärliede mit grausenderen Zügen geschildert werden? Und welche Wirkung muss im lebendigen Rhythmus das Lied thun?“ » C. Loewe, cité dans Carl Loewe, *CLW*, t. 3 : *Schottische, englische und nordische Balladen*, Max Runze (éd.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899, p. VI-VII.*

Loewe ne choisit pas *Edward* comme exemple par hasard, puisqu'elle a été son opus 1 n° 1, composée en 1818 et publiée en 1823. Sa conception du dramatisme dans la ballade est aussi une défense et illustration de ses choix et de son œuvre. Si l'on ignore l'époque de rédaction du texte, il est cependant probable qu'elle est postérieure à la période étudiée, et prend appui sur l'acquisition progressive d'une maîtrise technique dans la pratique du genre.

La conception exposée par le compositeur prend appui sur celle de Goethe et sur la théorie de l'« *Ur-Ei* » unissant à l'origine les trois éléments constitutifs de la poésie, que l'on trouvait dans l'essai *Über Kunst und Altertum* de 1821. Rappelons que chez ce dernier, le chanteur de la *Ballade du comte exilé* de 1820 « se sert [...] de toutes les trois espèces fondamentales de la poésie [...] ; il peut commencer de façon lyrique, épique, dramatique, et poursuivre en changeant de forme à son gré, se hâter de finir ou bien tarder à le faire. »⁴ Les trois matériaux fondamentaux de l'art de la parole et de l'écrit se relaient et se complètent, dans des proportions variées, pour former le tout de la ballade. Si Loewe relaie la pensée de Goethe, il l'infléchit en faveur de l'élément dramatique, y insérant sa vision de musicien et d'homme de scène dont les ballades sont toujours des moments de théâtre. Son expérience d'interprète renforce cette conception. La *Selbstbiographie* abonde en récits de tels moments. À l'intention de sa femme qu'il tient informée lors de ses nombreuses tournées à travers l'Allemagne et l'Autriche, Loewe y note brièvement ce qu'il a choisi de jouer et, presque toujours, quel effet sa performance a produit sur son public. En 1844, en voyage à Vienne chez le compositeur Johann Hoven (1803-1883), pseudonyme du baron Johann Vesque von Püttlingen, il consignera à la date du 23 juillet la réussite de son *Erkönig*, évident sujet de fierté dans la capitale schubertienne :

« Nous avons beaucoup causé de choses et d'autres, la brune pénombre du soir est descendue, et je me suis assis au clavier et ai chanté *Erkönig* ; c'était la première fois qu'on m'entendait. La ballade n'a pas manqué son effet, ce qui en dit long, car la version de Schubert est déjà très connue ici. »⁵

C'est donc seize ans après la mort de Schubert que Loewe donne pour la première fois sa version de la ballade dans la même ville. Vienne d'ailleurs le surnomme aussitôt le « Schubert du Nord ». Il est souvent plus précis sur la nature des réactions rencontrées, comme lors de ce concert donné à Münster :

4. « Er bedient sich daher aller drei Grundarten der Poesie, um zunächst auszudrücken, was die Einbildungskraft erregen, den Geist beschäftigen soll; er kann lyrisch, episch, dramatisch beginnen und, nach Belieben die Formen wechselnd, fortfahren, zum Ende hineilen oder es weit hinausschieben. » J. W. von Goethe, *Über Kunst und Altertum III-IV*, « Ballade », *op. cit.*, p. 39. Traduit par B. Lortholary dans J. W. von Goethe, *Goethe, Ballades et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 18-19.

5. « Wir sprachen viel hin und her, der Abend rückte mit seinem braunen Dunkel herein, und ich setzte mich an den Flügel und sang der „Erkönig“ ; das erste Mal, dass man mich hörte. Die Ballade verfehlte ihre Wirkung nicht, was viel sagen will, weil der Schubertsche hier bereits sehr bekannt ist. » Lettre à sa femme écrite de Vienne. K. H. Bitter (éd.), *Dr Carl Loewe's Selbstbiographie*, *op. cit.*, p. 337.

« Pour finir, j'ai chanté *Der große Christoph* [*Le Grand Christophe* op. 34], pendant lequel toutes les dames pleuraient à chaudes larmes. Dans les régions catholiques, de telles choses trouvent un grand attrait⁶. L'improvisation m'a également souri [...]. Le public local n'applaudissait pas du tout, au lieu de quoi il criait après chaque pièce "Bravo!" Pendant *Edward*, silence de mort; tous figés! C'est un bon état d'esprit. »⁷

Les pièces nommées ici révèlent en creux leur dimension émotionnelle forte (partagée avec le répertoire purement lyrique), mais aussi l'interprétation dramatique du musicien, à travers leur effet : l'interprète ne nous renseigne pas sur la manière dont il chante et s'accompagne, mais sur l'impact obtenu sur le public par son incarnation vocale et physique. Il est clair dans la *Selbstbiographie* que cette dimension incarnée est d'une importance extrême aux yeux de Loewe, et même déterminante dans son sentiment de réussite. Elle ne réside pas seulement dans la forme des textes (dialoguée et sans narrateur) qu'il préconise, mais aussi dans sa propre manière de faire vivre le moment de l'exécution, pour choisir le terme le plus neutre : en effet, comment désigner ce qui, par la présence et la gestuelle de l'interprète, va tendre vers la représentation, selon un esprit théâtral? Pour ne pas induire de confusion entre les sens de « représentation » (désignant soit une esthétique musicale, soit le moment de l'interprétation théâtrale publique), on peut privilégier le terme d'« exécution » dès lors qu'il s'agit de lied chanté en public. Mais il n'en reste pas moins un en-deçà, la pratique pouvant ouvrir sur une dimension plus scénique.

Cette prééminence de l'élément dramatique n'empêche pas que l'on retrouve dans sa pensée comme dans celle de Goethe l'unification des trois espèces de la poésie au sein des poèmes. Ainsi la place éminente accordée au lyrisme de l'expression, des images, de la forme, est précisément pour lui ce qui distingue le genre du récit, de la narration nue.

7.1.2 MONTRER OU ÉVOQUER

Montrer, c'est donner accès à une réalité par le sens de la vue. L'étymologie d'*évoquer* suggère le recours à la voix (*evocare*, appeler à soi, faire venir) pour rendre une réalité perceptible sans pour autant la rendre directement présente; il s'agit au départ d'une résurrection, d'une apparition magique, puis par affaiblissement d'un rappel à la mémoire. L'évocation supporte donc une distance que ne possède pas l'acte de montrer. C'est ici que l'on retrouve dans la

6. Capitale de la Westphalie, ville « reprise » par la Contre-Réforme après avoir été protestante, Münster reste au XIX^e siècle un centre catholique influent, où les protestants commencent juste à être tolérés. Loewe vient du Nord et d'une sphère d'influence protestante. *Le grand Christophe* ou *Saint Christophe* (Loewe mentionne les deux noms, pour honorer les spécificités de la ville) est une légende, c'est-à-dire selon sa norme, une ballade tirée de la vie d'un saint.

7. « Ich sang zum Schluss den „großen Christoph“, bei welchem alle Damen in Tränen schwammen. In katholischen Ländern findet so Etwas großen Anklang. Auch mit der Improvisation hatte ich Glück [...]. Das hiesige Publikum klatschte gar nicht, sondern nach jedem Stück riefen sie „Bravo!“ Beim „Edward“ — Todestille; Alles erstarrt! Das ist guter Geist. » Lettre à sa femme écrite de Münster, K. H. Bitter (éd.), *Dr Carl Loewe's Selbstbiographie*, op. cit., p. 248.

musique les enjeux rencontrés avec les ballades mises en voix, lues, récitées ou déclamées au chapitre 4. Une fois de plus, la théorie de la poésie épique et dramatique de Goethe et Schiller se montre efficace. On se souvient que l'image du rhapsode fait valoir la mise à distance du sujet :

« [Le rhapsode] apparaîtra comme un homme sage, promenant un regard serein et avisé sur les choses advenues; son exposé aura pour dessein d'apaiser les auditeurs afin qu'ils aient plaisir à l'écouter longuement [...], il ne s'adresse qu'à l'imagination, laquelle produit elle-même ses propres images et ne se soucie guère, à un certain degré, des images qu'elle évoque. »⁸

Le mime, pour les deux théoriciens, incarne l'exacte attitude inverse :

« [Il] se présente comme un individu précis, il veut que l'on s'intéresse exclusivement à sa personne et à son environnement immédiat, que l'on prenne part aux souffrances de son âme et de son corps, que l'on partage ses embarras et que l'on s'oublie soi-même en étant tout à lui. [...] Les sens de l'auditeur, qui est aussi spectateur, doivent donc être nécessairement et légitimement soumis à une tension permanente, il ne faut pas qu'il puisse s'élever à la réflexion, il faut qu'il suive avec passion, son imagination est totalement réduite au silence, l'on ne doit rien exiger d'elle et même les récits doivent être en quelque sorte donnés en spectacle. »⁹

On touche ici plusieurs présupposés de la ballade romantique dans la forme que Carl Loewe lui donnera au cours du siècle. On remarque en particulier que l'auditeur « est aussi spectateur », et que « même les récits doivent être en quelque sorte donnés en spectacle ». La vue est convoquée au même titre que l'ouïe. Quant à la faculté d'imagination, elle est presque annihilée, remplacée par la présentation immédiate et sensible de l'action qui est formulée par le chanteur. Ce programme donne l'horizon de composition de Loewe. Par tous les moyens à sa disposition, la musique vocale et pianistique montre ce que la voix raconte. Le dessein est d'émouvoir, mais aussi de transporter l'auditeur au sein d'un récit riche d'images et de scènes frappantes. Le projet de caractérisation musicale va bien au-delà de la traditionnelle imitation, dont il est un nouvel avatar, ne se contentant pas de décrire : désormais, la musique doit aussi convoyer les sentiments suscités par le récit, les *Empfindungen* dont parle Loewe.

Cependant cette puissance illustratrice toute neuve de la musique est l'objet de débat dans les genres liés au lied. Faut-il montrer, ou faut-il évoquer? C'est une pierre d'achoppement du style. Au lied restent soudées les notions d'intimité et de simplicité, qui le tiennent à distance de la théâtralité. Les ballades échappent entièrement à ces normes. C'est d'ailleurs ce qui doit les distinguer du lied. Le jugement esthétique porté par Max Runze à l'orée du XX^e siècle sur les *Erlkönig* de Schubert et de Loewe, à nouveau, instruit sur la façon dont s'est posé le

8. F. von Schiller, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 329.

9. *Ibid.*, p. 330.

problème. Dans une attaque en règle contre l'approbation esthétique de Max Friedländer sur la version de Schubert, il s'en prend à l'idée selon laquelle elle présenterait une grande unité intérieure :

« Où est donc l'unité de l'ensemble dans le *Erlkönig* de Schubert ? Schubert n'est pas parvenu à rendre les figures isolées "en pleine matière", comme appartenant à l'ensemble. Ce sont des figures individuelles qu'il nous donne à voir, figures qui, abstraction faite du contexte d'ensemble, pourraient exister pour elles-mêmes ! Ce sont des lieder tenus ensemble par des liens lâches, d'une grande beauté pris séparément, mais ils ne constituent pas les parties *vivantes* d'une ballade – cela vaut notamment pour les voix dans *Erlkönig* – ; car on ne peut parler d'une voix du roi des aulnes chez Schubert ; c'est chez lui presque comme si *trois* rois des aulnes entraient en action – trois esprits chantent devant nous ; mais il n'est pas trace d'une réelle apparition d'esprits, tels que Loewe les évoque avec puissance. Peut-être Schubert ne voulait-il simplement pas faire de son roi des aulnes une ballade, et Friedländer lui-même nomme l'œuvre de Schubert [...] "son lied le plus renommé". [...] Dans le *Erlkönig* de Loewe, au contraire, défilent sous les yeux de notre esprit des figures dramatiques, des personnes qui parlent et agissent en parlant ; quelque chose naît et se produit devant nous, selon une nécessité artistique intérieure. »¹⁰

Nous ne reviendrons pas sur l'analyse comparée des deux versions pour discuter de ce débat. Qualifier les figures schubertiennes d'« esprits », de fantômes, c'est leur trouver un défaut de consistance individuelle, de « *voller Plastik* » : tous les personnages de Schubert sont pris dans le même tissu motivique et harmonique. Pas assez distincts d'une part, d'autre part trop isolés les uns des autres. Aux « esprits », aux fantômes schubertiens, évocations au sens fort du terme, s'opposent les « figures dramatiques » de Loewe. Cette défense et illustration de sa version fait apparaître en creux les termes du débat. Le regard porté par un éditeur en 1901 est modelé par cinquante ans de ballades auxquelles Loewe a donné une forme distincte et reconnue ; dans cette mesure, il s'agit d'un regard anachronique, appliquant aux deux compositions les normes d'un genre qui n'existe pas encore en 1815 ou 1818. La supposition d'une essence de la ballade est un postulat postérieur aux œuvres, abstraction faite même de la question de sa validité esthétique. Il faut donc imaginer que ce qui précisément indignait Runze a été une recherche de style. Cette recherche met en branle plusieurs couples d'oppositions désormais familières au sein du répertoire : le dramatisme et le lyrisme ; le genre lied et le genre ballade ; l'unité de la

10. « Wo ist denn nun in Schuberts „Erlkönig“ die Einheitlichkeit des Ganzen ? Darum vermag Schubert die einzelnen Gestalten auch gar nicht „in voller Plastik“ [Friedländer] als zum Ganzen gehörig zu bringen. Einzelgestalten lässt er uns sehen, die, ganz abgesehen von dem Zusammenhange des Ganzen, auch für sich allein bestehen könnten ! Es sind lose an einander gereihete Lieder, einzeln betrachtet von großer Schönheit, aber sie bilden nicht lebendige Bestandstücke einer Ballade, – namentlich mit Bezug auf die Erlkönigsstimmen gilt dies ; denn von einer Erlkönigsstimme kann bei Schubert nicht die Rede sein ; es ist beinahe, als ob drei Erlkönige bei ihm in Handlung treten – drei Geister singen uns etwas vor ; nur, dass von wirklicher Geister-Erscheinung, wie Loewes Kraft sie hervorzaubert, nichts zu spüren ist. Schubert wollte vielleicht auch gar keine Ballade mit seinem Erlkönig schaffen, und Friedländer selbst nennt ja Schuberts Werk [...] „sein berühmtestes Lied“. [...] bei Loewes „Erlkönig“ dagegen ziehen dramatische Gestalten, redende und redend-handelnde Personen, an unserem geistigen Blick vorüber ; ein Entstehen, ein Geschehen vollzieht sich vor uns mit innerer Kunstnotwendigkeit. » C. Loewe, *Goethe und Loewe - Lieder und Balladen*, op. cit., p. XLII.

forme (*Durchkomposition* unitaire) et l'unité du contenu de sens (ici, élaboration d'une scène dramatique).

On n'est guère surpris d'apprendre que, toujours pour Max Runze, Richard Wagner préférerait lui aussi le *Erlkönig* de Loewe : « Le *Erlkönig* de Schubert n'est pas si vrai, mais le *Erlkönig* de Loewe est vrai ! »¹¹ Le propos est-il apocryphe ? On ne le retrouve pas dans les écrits de Wagner. La question de la qualité dramatique du *Roi des aulnes* couvre en tout cas celle de la véracité du récit : l'artifice musical doit parvenir à nous *faire croire* au conte, en faisant voir les personnages par le recours à toutes les ressources musicales possibles. Cette « vérité » doit être comprise, non comme la plausibilité du récit lui-même, mais comme la résultante d'un pacte de fiction entre le compositeur, ou l'interprète, et l'auditeur. Un lied ne demande pas que l'on y croie ou fasse semblant d'y croire ; une ballade, oui. En bref, il faut faire de la ballade une scène de théâtre chanté en miniature. Le mime, modèle du chanteur ? Doit-il paraître ressentir lui-même les sentiments qu'il veut suggérer au spectateur, se grimer successivement en chacun de ses personnages, prendre leurs attitudes, leurs timbres ? Un tel choix d'interprétation pour une ballade comme le *Erlkönig* de Schubert courra le risque de tenter le diable en frôlant les limites du mauvais goût. Mais à l'inverse, le dramatisme de l'interprétation est chez lui dans la pièce de Carl Loewe. La version enregistrée par Dietrich Fischer-Dieskau avec Gerald Moore en 1971 use pour distinguer les personnages de toutes sortes de variations de timbre (grâce entre autres au *sotto voce*, à l'allègement des aigus et l'assombrissement de la voix grave), de contrastes de dynamiques violents, de prises de respiration sonores (alors que la tendance ordinaire serait de les gommer pour préserver la ligne vocale), de l'impureté volontaire du son qui esquisse parfois le parlé au sein de la ligne chantée¹². Chez Schubert, une interprétation de cet ordre serait vite taxée d'excès – à tort où à raison, si l'on considère le parti pris encore expressionniste de Fischer-Dieskau, quoique nettement en-deçà de son interprétation de la version de Loewe – ; il reste qu'à partir des deux compositeurs se sont construites deux traditions d'esthétique sonore divergentes, deux lignées. La dramaturgie puissante du poème, dans le *Erlkönig* schubertien, est comme cachée dans la structure d'ensemble, et dépendante de l'effet hypnotique des triolets : il peut être discuté d'en redoubler l'effet dans la voix.

La difficulté pour le répertoire concerné vient du fait que, contrairement à la scène d'opéra – déjà en butte depuis l'ère baroque aux critiques concernant la vraisemblance de la représentation – la ballade de salon ne dispose d'aucun artifice visuel pour supporter l'illusion. C'est sans décor, sans mise en scène, sans costume, sans corps de personnages, sans liberté de mouvements que l'illusion doit se déployer, à partir du piano et du chanteur. La confiance en la puissance de la musique est telle qu'il lui est attribuée la faculté de suppléer à tous ces adjuvants visuels par le

11. « Schuberts "Erlkönig" ist nicht so ganz wahr, aber Loewes "Erlkönig" ist wahr ! » Propos attribué à R. Wagner par M. Runze, *ibid.*, p. XLIV.

12. Dietrich Fischer-Dieskau et Gerald Moore, *Mendelssohn, Lieder – Loewe, Ballads*, 2 CD, [s. l.], EMI Records, 2007, CD 2 n° 12.

seul univers sonore qu'elle crée : en ce sens, la ballade allemande est tributaire d'une conception romantique de la musique. Dès lors, ses attributs débordent ceux que l'on attachait à la notion d'imitation classique. Elle doit désormais absorber en elle tous les facteurs de l'illusion théâtrale : l'esprit de l'auditeur devient le théâtre dans lequel se joue un drame désormais intérieur. Cependant, quelles que soient les possibilités de la musique, il n'en demeure pas moins cela :

« [La ballade est] confiée à un seul chanteur. Cela signifie que le même artiste fait tous les rôles, qu'on n'est donc pas exactement dans le théâtre tel qu'il se joue habituellement, mais soit dans une forme terriblement stylisée, qui semble aussi étrangère à la tradition romantique qu'à la tradition classique, soit dans un théâtre mental à la Mallarmé. Les phénomènes d'identification, de caractérisation, d'opposition entre figures se présentent sous un aspect nouveau, extrêmement complexe. »¹³

Le postulat s'avère donc délicat à tenir : si pour Goethe et Schiller, la représentation supposait que le spectateur « ne puisse s'élever à la réflexion », si son « imagination » devait être « totalement réduite au silence », la ballade romantique en tant que drame doit réussir l'alliage d'une imagination active en même temps que dirigée, et ce spectateur regarde surtout par les yeux de l'esprit. D'autre part, il ne peut être requis de lui le même abandon du doute, au profit d'une illusion dramatique la plus complète possible, que dans le cas d'une interaction entre plusieurs acteurs réunis sur scène, incarnant chacun un personnage. Un espace inédit d'exécution et de représentation se déploie donc. Il emprunte ses cadres et son fonctionnement à des domaines aussi variés que la poésie, le conte, le lied, le théâtre parlé, l'opéra.

7.2 Un opéra en miniature

7.2.1 LES CHANSONS DE L'OPÉRA

Il ne sera pas inutile de le rappeler : l'univers de la ballade germanique est dès l'origine lié à celui de l'opéra. Les chansons narratives ont mûri pour partie au sein du genre lyrique, sur la scène. Entre les années 1780 et 1800, c'est en effet surtout au sein de l'opéra et du singspiel que sont interprétées les ballades. On se souvient que le *Roi des aulnes* a résonné pour la première fois sur une musique de Corona Schröter, comme ouverture du singspiel *Die Fischerin* en 1782. De Goethe toujours, *Erwin und Elmire* (1775) incluait la ballade *Das Veilchen* (*La Violette*). Une génération plus tard, l'opéra-comique inachevé *Die Drei Pintos* (abandonné en 1821 en faveur d'*Euryanthe*) de Carl Maria von Weber (1786-1826) fait entendre au premier acte une *Romanze vom verliebten Kater Mansor* (*Romance du matou amoureux Mansor*).

13. J.-L. Backès, *Le Poème narratif...*, op. cit., p. 140.

Les chansons narratives dans l'opéra sont des pièces strophiques, de façon à rendre évident leur statut de chanson et ainsi les distinguer des autres formes vocales au fil de la trame musicale. C'est le cas de la *Romanze* en trois strophes du premier acte de l'opéra *Die Bürgschaft*, commencé par Schubert en 1816 et jamais achevé. La chanson narrative d'opéra conserve ainsi une structure qui est celle des premières ballades strophiques, très éloignée du développement de la ballade dramatique de salon.

Le statut de cette chanson est particulier au sein du drame. Dans le singspiel, la présence de dialogues en voix parlée rend plus aisée la transition vers la ballade-chanson : le rapport entre parole et chanson est préservé, mimant celui de la réalité. La chanson n'exerce pas de fonction dramatique directe – étant entendu qu'elle peut néanmoins traduire les émotions du personnage ou les mettre à distance, ou encore annoncer un événement –, mais assume au contraire le statut d'une parenthèse au sein du drame. Ce statut diffère de celui que possèdent les poèmes interpolés dans les romans de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, dont les fonctions étaient davantage émotionnelles et expressives, jusqu'à culminer dans l'aveu amoureux (Werther révélant son désespoir à Charlotte à travers les vers d'Ossian). Dahlhaus rappelle la position à part des chansons narratives dans la trame dramatique, et note en particulier l'émergence de la ballade dite d'exposition :

« Les formes lied, les romances, ballades et couplets, que l'on peut considérer comme des interpolations chantées dans une pièce de théâtre, ne posent ainsi aucun problème quant à leur motivation dramatique. [...] (La ballade d'exposition fait partie des traits récurrents de l'opéra-comique comme de l'opéra romantique allemand, et l'on s'explique mal pourquoi Weber n'a pas saisi l'opportunité qui s'offrait à lui d'introduire une "ballade du vieux forestier" [le personnage de Kuno] dans le premier acte du *Freischütz* : en 1820, on ne cherchait pas encore à éviter les stéréotypes. »¹⁴

La fonction de la ballade d'opéra est surtout pittoresque, ce qui lui ôte toute obligation d'être rattachée à la trame dramatique de la pièce lyrique. Se développant, elle finit par être associée à un style particulier au sein de l'opéra, littéraire mais aussi musical, évoquant, bien souvent, une forme de médiévalisme. En 1826, commentant une représentation d'*Euryanthe* (1823), « grand opéra romantique » (« *Große romantische Oper* ») de Weber dans la *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung*, Adolf Bernhard Marx perçoit dans la mise en musique

14. « Die Liedformen, die Romanzen, Balladen und Couplets, die auch als gesungene Einlagen in einem Schauspiel vorstellbar sind, deren dramaturgische Motivierung also problemlos erscheint, [ähneln entweder funktional den pittoresken Chören, deren solistisches Gegenstück sie bilden (Romanze Nr.9 in La Dame blanche), oder sie greifen (Ballade Nr.5) dadurch in die Handlung ein, dass sie als Erzähllieder ein Stück Vorgeschichte schildern.] (Die Expositions-Ballade gehört zu den immer wiederkehrenden Requisiten der Opéra comique wie der deutschen romantischen Oper, und dass Weber im ersten Akt des Freischütz die naheliegende Möglichkeit einer Ballade des Erbförsters ungenutzt ließ, ist schwer erklärbar, denn von Vermeidung eines Stereotyps kann um 1820 noch nicht die Rede sein.) » C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, « Lied-Traditionen », op. cit., p. 73.

« d'assez nombreuses réminiscences manifestes d'un style de ballade, par exemple juste au début de la belle introduction, la composition des paroles suivantes : [suivent trois vers] tout comme le début, à la manière d'un prélude, et juste après, la première phrase principale de l'ouverture, qui d'une façon magnifiquement réussie, sonne comme l'air d'un troubadour chevaleresque de ce temps-là. »¹⁵

Le livret d'*Euryanthe*, de fait, est tiré d'un roman de chevalerie du XIII^e siècle. En 1826, le « style de ballade » est donc assez courant dans l'opéra allemand pour qu'on puisse l'y isoler.

Les ballades d'opéra ne tomberont pas en désuétude au cours du XIX^e siècle. En France, avec la romance de *La Dame Blanche* (1825) de François-Adrien Boieldieu (1775-1834), le public retient la ballade de Raimbaut dans *Robert le Diable* (1831) de Giacomo Meyerbeer (1791-1864). En Allemagne, Wagner s'inspire de ces deux archétypes pour sa ballade de Senta dans *Der fliegende Holländer* (1843). En France encore, le genre perdure avec la ballade du *Faust* (1859) de Charles Gounod (1818-1893). Moins connue des contemporains est la chanson du roi de Thulé dans *La Damnation de Faust* (1846) de Berlioz, victime du relatif insuccès de son auteur. Le monodrame lyrique *Lélio ou le Retour à la vie* (1832) s'ouvre aussi avec une ballade, celle du *Pêcheur* de Goethe interprétée par un ténor accompagné au piano, lequel joue « derrière un rideau », tout comme l'orchestre : sorte de clin d'œil tardif aux souhaits théoriques de Goethe et de Schiller. Cependant, *Lélio* n'est à l'origine destiné qu'à l'exécution de concert¹⁶. En Russie, on entendra encore dans *Boris Godounov* (1874) de Modeste Moussorgski (1839-1881) la ballade de Varlaam.

7.2.2 INFLUENCES RÉCIPROQUES

Un sujet d'opéra condensé ?

En sens inverse, leur caractère narratif a permis à certaines ballades elles-mêmes d'être étoffées pour donner matière à la trame d'une œuvre dramatique, pièce de théâtre avec musique ou opéra. Aussi Backès souligne-t-il à bon droit que la ballade romantique correspond à un drame entier avec ses monologues, ses dialogues, ses récits¹⁷.

15. « Wie übrigens die Natur des Stoffes nach unserer obigen Ansicht sich dem Komponisten selbst in epische Form gedrängt hat, zeigen unter anderm nicht wenige offenbar balladenartige Anklänge, z.B. gleich der Anfang der schönen Introduction, die Komposition der Worte : [...] sogar der präludienartige Anfang und der nachfolgende erste Hauptsatz der Ouvertüre, der im herrlichsten Gelingen uns als Weise eines ritterlichen Troubadours jener Zeit anklingt. » Adolf Bernhard Marx, « Korrespondenz. Webers Euryanthe in Berlin », in *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung*, 4 jan. 1826, p. 4-8, ici p. 8.

16. Berlioz note d'ailleurs qu'en Allemagne, au contraire de ce qui se fait en France, son œuvre sera exécutée « dramatiquement, il faut un théâtre pour cela. » Voir Hector Berlioz, *Mémoires*, Michel Austin (éd.), 1870, réimpr. Paris, Éditions du Sandre, 2010, p. 215.

17. J.-L. Backès, *Le Poème narratif...*, op. cit., p. 142.

La ballade *Lenore* est métamorphosée en deux œuvres théâtrales avec musique : *Die schöne Ella* (*La Belle Ella*, Leipzig, 1825) de Johann Friedrich Kind (1768-1843), le librettiste du *Freischütz*, et *Lenore, Melodrama mit Gesang* (ou *Tragédie patriotique accompagnée de chant*, Berlin, 1829) de Karl von Holtei (1798-1880)¹⁸. La musique est de Karl Eberwein (1786-1868). Un tel processus est facilité par la malléabilité des genres dramatiques et lyriques liés à la scène en cette fin et ce début de siècle. Que ce soit en Allemagne ou en France, « les spectacles, leurs intitulés comme l'appellation des pièces, se trouvent alors pris dans un flux créatif continu, vaste *continuum* théâtral, jeu de contaminations réciproques où l'on se démarque tout en imitant, où l'on imite tout en inventant », ainsi que le montre Olivier Bara, qui qualifie ces entre-deux-genres de « scènes bâtardes »¹⁹.

Autre type de porosité fréquent : un même sujet inspire à la fois des ballades et des opéras. Entre 1827 et novembre 1828, c'est-à-dire à la veille de sa mort, Schubert travaille sur sa dernière tentative d'opéra, inachevée : *Der Graf von Gleichen* D. 918. Le livret en a été rédigé par son ami Eduard von Bauernfeld (1802-1890). Ce dernier connaît-il la ballade de Johann Friedrich Löwen (1727-1771), *Graf Ludewig von Gleichen* (2^e édition en 1773)? Ou la ballade en quarante strophes de Friedrich Leopold, comte de Stolberg (1750-1819), publiée en 1821 et qui a sans doute contribué à remettre la légende au goût du jour? Si on l'ignore, les dates n'invalident pas cette possibilité puisque Bauernfeld, à qui Schubert a passé commande d'un livret, mentionne l'idée pour la première fois dans son journal de mars 1825. Il n'est pas le premier. Deux opéras ont déjà été tirés du même récit, l'un par Franz Volkert (1778-1845), *Ernst, Graf von Gleichen* (Vienne 1815), l'autre par Karl Eberwein à nouveau (Weimar, 1824)²⁰. C'est donc à une troisième version que s'attelle Bauernfeld. Le livret est achevé au printemps 1826, et son auteur le résume de façon plaisante :

« C'est ainsi que je pensai au texte de l'opéra pour Schubert ; je me suis précipité sur *Le Comte de Gleichen*. Contraste dramatico-musical : Orient et Occident, janissaires et chevaliers, amour romantique et amour conjugal, etc. Bref, un brouillon turco-chrétien – les vers coulent facilement. »²¹

Sur fond de croisade, les ingrédients d'un opéra médiévisant sont réunis. Conformément aux craintes des deux amis, la censure impériale s'abattra en septembre sur le livret, en raison de la bigamie du personnage principal qui revient d'Orient avec une seconde épouse (image 7.1 : illustration du peintre ami du cercle, Moritz von Schwind, 1804-1871). Cela ne décourage

18. Voir aussi Gaston Bonet-Maury, *G. A. Bürger et les origines anglaises de la ballade littéraire en Allemagne*, Paris, Hachette & Cie, 1889, p. 146.

19. Olivier Bara, « Influence et détournement du mélodrame dans le livret d'opéra-comique, des lendemains de la Révolution à la Restauration », in Lorenzo Frassà (éd.), *The Opéra-comique in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 2.

20. Une dernière version, *Der Graf von Gleichen und seine Frauen* (*Le Comte de Gleichen et ses femmes*), est due à Joseph Hellmesberger (1855-1907) en 1880.

21. Journal d'E. Bauernfeld, mai 1826, cité par B. Massin, *Franz Schubert, op. cit.*, p. 350.



Image 7.1. – M. von Schwind, *Der Graf von Gleichen geleitet seine muslimische Gemahlin* (*Le Comte de Gleichen conduit son épouse musulmane*), crayon, 51,5 x 42,7 cm, 1833-1834²².

pas Schubert de s’y consacrer encore dans les derniers jours de sa vie, en même temps qu’il corrige les épreuves de *Winterreise*. « Une semaine avant sa mort, il m’avait parlé avec tant d’ardeur de l’opéra, du faste avec lequel il voulait l’orchestrer; il avait en tête à ce propos quantité d’harmonies et de rythmes nouveaux, assurait-il... Il a emporté ses pensées dans le dernier sommeil... »²³ Ainsi une ballade peut nourrir tout un projet dramatique. Schubert n’en vient pas à bout. Mais de tels essais prennent tout leur sens, dans la perspective historique du XIX^e siècle, lorsqu’on les rapporte à ce que représente dans la genèse du *fliegende Holländer*

22. Reproduit dans Cornelia Reiter et Klaus Albrecht Schröder éd., *Welten der Romantik. Ausstellung, Albertina Wien, in Kooperation mit dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, 13. November 2015 bis 21. Februar 2016*, Ostfildern, Hatje Canz, 2015, p. 159. URL : <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/legenden-maerchen-und-sagenmotive/graf-von-gleichen.html> (visité le 23 nov. 2018).

23. Souvenir de E. Baurfeld, cité dans B. Massin, *Franz Schubert, op. cit.*, p. 476.

la ballade de Senta. Lorsque Marc Rigaudière examine les exemples de cohérence issus d'un matériel thématique dans la musique allemand, il relève cette réflexion de Wagner :

« Dans [la ballade de Senta], j'ai inconsciemment déposé le germe thématique de toute la musique de l'opéra : c'était l'image condensée du drame entier, telle qu'elle se présentait à mon âme [...]. Au moment de la mise en œuvre de la composition, l'image thématique que j'avais perçue se déploya spontanément dans la totalité du drame comme un tissu complet ; tout ce que j'avais à faire, sans le vouloir vraiment, était de développer pleinement les différents germes thématiques contenus dans la ballade, chacun dans sa propre direction. »²⁴

Le propos est relevé au sujet de l'image du germe, employée par la théorie allemande pour désigner la relation du motif à l'œuvre. Et en effet cette considération est éclairante sur un certain devenir du genre des ballades. « Senta » semble avoir agi comme un ferment pour l'imagination dramatique de Wagner, concentrant l'origine des thèmes de toute l'œuvre. Ici ce n'est plus sur le plan littéraire de la trame, de l'argument, mais sur celui de la musique même, au niveau du motif, que la ballade devient la matrice de l'opéra.

Les années 1820 et 1830 ne connaissent pas encore de semblable cas. Cependant, véritables condensés d'action dramatique, d'abord principalement fantastiques, plusieurs ballades offrent ainsi des sujets d'opéras de premier choix. Leurs interactions avec d'autres genres dramatiques jouent un rôle dans l'élaboration du répertoire. L'un d'eux mérite une attention toute particulière : il s'agit du mélodrame.

Du mélodrame à la ballade

Pour l'histoire du mélodrame aux XVIII^e et début du XIX^e siècles, nous renvoyons d'emblée à l'ouvrage de Jacqueline Waeber qui lui est entièrement consacré, *En musique dans le texte. Le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*²⁵. Autre sœur atypique du théâtre, la ballade a aussi affaire avec la voix parlée : elle ne présente pas l'homogénéité générique qu'on a tendance à lui associer en partant de sa fixation chez Loewe. Ce dernier s'est d'ailleurs essayé à plusieurs expérimentations originales qui utilisent les ressources de la variation entre voix parlée et voix chantée.

Pourquoi cette parenté entre le mélodrame et la ballade ? Joue d'une part le rapport spécifique qu'entretiennent les poèmes narratifs avec la lecture à haute voix, le récit oral. D'autre part, en tant que scènes de théâtres miniatures, ils sont adossés à la pratique de la déclamation. Tout naturellement, certains de ces récits, tout en conservant la voix parlée, se voient adjoindre une

24. Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, t. 4, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912, « Eine Mitteilung an meine Freunde », p. 323 ; Voir M. Rigaudière, *La Théorie musicale germanique du XIX^e siècle et l'idée de cohérence*, op. cit., p. 297.

25. J. Waeber, *En musique dans le texte : le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, op. cit.

véritable musique de scène. Là encore, on se situe dans un entre-genres difficile à situer, qui puise aussi dans – et nourrit – le singspiel et l’opéra-comique. La postérité du genre est attestée avec l’impressionnante *Lenore* mélodramatique de Franz Liszt en 1857-1858, mais on trouve également de telles expérimentations chez Carl Loewe. Schubert n’a composé qu’un unique mélodrame, *Abschied von der Erde (Adieu à la terre)* D. 829 sur un texte d’Adolf von Pratobevera, en février 1826. La pièce n’ayant rien d’un récit, et se trouvant de plus être une commande – Brigitte Massin avance l’hypothèse d’une incapacité temporaire de chanter pour l’interprète de la pièce jouée ce soir-là, *Der Falke (Le Faucon)* –, il y a peu à tirer de cette incursion isolée de Schubert dans le domaine ²⁶.

Un curieux duo de lieder de Loewe fait un détour par le mélodrame. Tirés de *Hamlet* et d’*Othello*, tous deux sont composés en 1827 et publiés en 1828 (op. 9, cahier 2, n° 1 et 2), dans l’ensemble *Fünf Nacht- und Todesgesänge (Cinq Chants de nuit et de mort)*. Le *Totengräber Lied (Chanson du fossoyeur)* est régulièrement entrecoupé de passages parlés, non accompagnés ; le *Lied der Desdemona*, la célèbre chanson du saule (« *Weide* » en allemand), est précédé d’un échange de répliques entre Desdémone et Émilie traduit de Shakespeare.

Dans ce lied, Desdémone s’interrompt à plusieurs reprises dans sa chanson pour faire une réflexion parlée à Émilie, laquelle lui répond à l’occasion. On est dans le théâtre. La conservation par Loewe du dialogue parlé qui introduit la chanson signale son intention de vraisemblance théâtrale : il a entre autres pour fonction d’expliquer et de justifier le commencement du chant. Toutefois, ce n’est pas un extrait d’*Othello* que veut nous faire entendre le compositeur, mais une petite scène et chanson autonome, trouvant en elle-même sa signification. À cet effet, il a coupé plusieurs répliques dans le dialogue (nous les signalons entre crochets) :

« DESDÉMONE

[...] Ma mère avait une servante qui s’appelait Barbara.
Elle était amoureuse ; mais son amant perdit la tête
Et la quitta. Elle chantait une chanson du saule,
C’était une vieille mélodie, mais qui exprimait son destin
Et elle est morte en la chantant. Cette chanson-là, cette nuit,
Ne veut pas me laisser en paix. J’ai bien du mal
À ne pas laisser pendre ma tête tout d’un côté
En la chantant comme la pauvre Barbara. S’il te plaît, dépêche-toi.

ÉMILIE

Voulez-vous que je vous apporte votre chemise de nuit ?

DESDÉMONE

Non. Enlève cette épingle. [Ce Lodovico est un homme de qualité.]

ÉMILIE

Un très bel homme.

DESDÉMONE

Il parle bien.

ÉMILIE

26. Voir B. Massin, *Franz Schubert, op. cit.*, p. 1125.

Je connais une dame à Venise qui aurait marché pieds nus jusqu'en Palestine pour effleurer une de ses lèvres.] »²⁷

Suit le début de la chanson proprement dite. La suppression des dernières phrases, en faisant disparaître Lodovico, concentre l'action autour du seul duo Desdémone-Émilie. Le public sait bien qu'il va entendre un passage crucial d'*Othello* : le héros vient de laisser Desdémone dans la chambre à coucher conjugale en annonçant son retour, elle est envahie de pressentiments, le meurtre est sur le point d'être commis. Mais Loewe resserre l'attention sur elle et sur sa chanson. Le texte de Shakespeare n'apparaît pas comme sacré, intouchable ; au contraire, la coupe semble nécessaire au musicien pour élaguer sa petite scène de théâtre musical de toute référence extérieure intempestive. Une chanson, un personnage, quelques paroles sur fond de piano : ce pourrait être un monologue à la façon de Reichardt. Mais les répliques d'Émilie empêchent cet équilibre d'advenir et retiennent l'auditeur au bord de l'illusion théâtrale. Il faut citer un peu longuement la musique pour rendre visible l'enchaînement des modes d'énonciation et des énonciatrices (ex. 7.1).

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, starting with the lyrics "Singt: Wei - de! Wei - de! Wei - de!". The bottom two staves are the piano accompaniment. The music is in a minor key and 6/8 time. The piano part includes markings for "rit." (ritardando) and "pp" (pianissimo).

27. William Shakespeare, *Othello*, acte IV, scène 3, Daniel Loayza trad., Paris : Flammarion, 2016, p. 191-192. La traduction allemande retenue par Loewe est anonyme. Voici le texte complet inséré en tête de la partition : « (Es ist Nacht. Othello und Gefolge gehen ab.) EMILIE (im Auftreten). Wie geht's nun? milder sieht er, als vorher. DESDEMONA. Er sagt : im Augenblick kehrt er zurück. Er hat geboten mir, zu Bett zu gehn, und hiess mir, dich entlassen. Drum gib mir, gute Frau, mein Nachtgewand; und damit lebe wohl! Wir dürfen ihm jetzt nicht missfällig sein. EMILIE. Ich wünscht, Ihr hättet niemals ihn gesehn. DESDEMONA. Ich wünsche dieses nicht! ihn leiden kann noch meine Lieb' also, dass ihr sein Eigensinn, Verweis und Zorn – entkleide mich! – anmuthig scheint und hübsch. EMILIE. Die Kleider, wie Ihr mir befohlen, hab' ich auf das Bett gelegt. DESDEMONA. Ich bitte, wenn ich vor dir sterbe, hüll' in eins der Kleider mich. EMILIE. Ey, wie Ihr schwatzt! DESDEMONA. Ein Mädchen hatte meine Mutter, das hiess Barbara; – sie war verliebt, und der, den sie geliebt, ward böß' ihr, und vergass sie. Sie hatt' ein Lied von Weiden – es war alt, doch ihr Geschick war darin ausgedrückt. Es singend, starb sie. Der Gesang will heut mir gar nicht aus dem Sinn. Mir kostet's viel, dass ich mein Haupt nicht auf die Seite neig' und wie die arme Barbara mir's singe. Ich bitte schnell! EMILIE. Soll ich das Nachtgewand Euch holen? DESDEMONA. Nein! Die Nadel ziehe hier aus. » C. Loewe, *Geisterballaden und Geschichten, Todes- und Kirchhofs-Bilder*, op. cit., p. 104.

21 Ich bitte dich, mach' schnell, er wird bald kommen. *p*
Singt all, von grün Wei - de mein

24 *poco sf* Kränz - chen muss sein. *cresc.* Lasst kei - nen ihn ta - deln! Ich

26 *p* *pp* Nein, dies kommt noch nicht. Horch! Wer klopft?
bill' - - ge - den Zorn!

28 ÉMILIE - Es ist der Wind. *poco sf* *p* *sf*
Falsch nannt' ich den Lieb - sten! Was sag - te er dann?

Ex. 7.1. – W. Shakespeare / C. Loewe, *Lied der Desdemona* op. 9, II n° 2, 1828, mes. 18-30 (CLW VIII, p. 105-106)²⁸.

En effet, qui chante, finalement ? Le lied est pris entre ces deux personnages qui contraignent l'interprète à se dédoubler. À moins d'imaginer une version dans laquelle une autre voix donnerait la réplique à Desdémone ; mais n'est-ce pas rompre tout le charme de la chanson du

28. « Chantez le saule, le saule, le saule ! Je t'en prie, hâte-toi. Il va rentrer. Chantez tous le saule vert dont je ferai ma guirlande ! Chantez tous le saule vert. Que personne ne le blâme ! J'approuve son dédain... Non, ce n'est pas là ce qui vient après... Écoute ! Qui est-ce qui frappe ? ÉMILIE : C'est le vent. » François-Victor Hugo trad.

saule transportée dans un salon allemand de 1828 ou 1830²⁹ ? Dans ce salon avec son auditoire et son piano, où placer ce second personnage ? Faut-il le faire intervenir depuis le public, pour ne pas éclipser la chanteuse-comédienne près du clavier ? Faut-il le placer en retrait, ou près d'elle ? Dans ce cas, une gestuelle appropriée ne devient-elle pas nécessaire ? « Enlève cette épingle » ; plus loin, « Écoute ! Qui frappe ? » : les paroles créent un univers spatial, convoquent des objets, matériels ou imaginaires. Même sobre, le geste ne va-t-il pas dissiper l'attention accordée à la chanson elle-même ? On pourrait multiplier les éléments du dilemme. Le *Lied der Desdemona* tend vers l'extériorisation : il court le risque, ou la chance, de devenir une scène de théâtre.

La pratique la plus courante, inverse, n'est pas non plus indéfendable : Max Runze signale que *Desdemona* était l'une des pièces de prédilection de Lilli Lehmann, qui l'interprétait seule comme tout lied³⁰. Mais si une seule et même interprète chante et parle les deux rôles, on s'éloigne *de facto* du théâtre tout en conservant une atmosphère plus proche du lied. Dès lors, la vraisemblance ne peut plus être un objectif : l'assistance est invitée à être davantage auditrice et moins spectatrice, car ce qu'elle voit ne peut que détruire l'illusion dramatique créée par le son. La présence d'un dialogue relativement long avant le chant embarrasse encore le choix, car il est bien difficile pour l'interprète d'assumer seul(e) tout cet échange avant le chant : l'étrangeté de la situation d'énonciation ne peut qu'en être plus sensible³¹. Cela suppose en tout cas de la musicienne, en plus de la maîtrise du chant, une science de la déclamation qui fait partie de la connaissance vocale, dans la culture de l'époque. Comédien, chanteur, les attributions sont moins spécialistes dans la culture viennoise d'alors, largement amateur, que dans la nôtre ; Sophie Müller, l'amie de Schubert, pour n'être pas chanteuse, n'en déchiffre pas moins sa musique. Et le futur *Kunstlied* appartient encore à la *Hausmusik*.

Stylistiquement, *Desdemona* est un lied, la répétition de « Weide » faisant office de ritournelle. La difficulté est assez similaire dans le *Totengräberlied*, formé de trois couplets strophiques dont le dernier est partiellement repris. Malgré l'augmentation du nombre de personnages, la situation d'énonciation n'est pas si différente. Le premier fossoyeur (le second n'apparaît pas dans le lied), en creusant, alterne sa sinistre chanson de travail avec la réplique donnée à Hamlet et Horatio qui l'observent et l'interrogent ; ces deux derniers ne s'expriment chez Loewe qu'en mélodrame. Chaque nouvelle intervention de personnage est signalée, au-dessus de la portée de chant pour le premier fossoyeur, hors partition pour les autres : les brefs dialogues, entre Hamlet et Horatio, puis le monologue d'Hamlet, enfin le dialogue entre

29. Dans la version de l'intégrale des lieder de Loewe, le choix de Gabriele Rossmann et Cord Garben a été de conserver la seule voix de la soprano pour toutes les parties de mélodrame. Voir C. Garben, *Carl Loewe, Lieder & Balladen: Complete Edition*, enreg. cit., 4, n° 6.

30. C. Loewe, *Geisterballaden und Geschichten, Todes- und Kirchhofs-Bilder*, op. cit., p. XVIII.

31. Cette même version enregistrée de Loewe contourne la difficulté en supprimant purement et simplement le dialogue introductif. Il faut reconnaître qu'au disque, le problème était amplifié.

Hamlet et le fossoyeur, interrompent chaque fois la chanson. Dans le répertoire, la pratique de distribuer les « personnages » en cours de route n'est pas exceptionnelle : Schubert l'emploie dans l'avant-dernière pièce de *Die schöne Müllerin*, cinq ans plus tôt, *Der Müller und der Bach* (*Le Meunier et le Ruisseau*, n° 19). Les strophes y sont réparties entre les deux interlocuteurs poétiques, mais non pas pour autant destinées à séparer les personnages : l'interprète reste seul.

La dispersion des locuteurs ne doit pas faire oublier que c'est un lied strophique que Loewe a pensé avec cette chanson de *Hamlet*. Les deux autres « personnages », ceux qui ne sont pas pris en compte dans le chant, sont dès lors problématiques en tant que figures scéniques : d'abord, comment les faire intervenir sans infidélité à l'esprit du lied ? On peut les considérer comme une sorte de relais du public au sein du théâtre : eux aussi sont auditeurs du chant, observateurs de la scène. S'ils interviennent, ce n'est jamais comme musiciens, mais en interrompant le chant. Faut-il pour autant confier leurs répliques à des tiers ? L'entreprise semble encore une fois hasardeuse. Dans l'autre sens, comment le chanteur peut-il endosser de façon compréhensible pour l'auditoire trois rôles différents, et chanter ? Loewe a partiellement répondu à cette difficulté, en faisant là encore des coupes dans le texte pour ménager l'aisance des échanges entre des figures non distinctes sur scène.

Il est regrettable que ni Loewe ni sa fille n'aient laissé de témoignage sur le contexte dans lequel ces pièces ont pu être interprétées. On imagine assez bien le compositeur les chantant et déclamant lui-même, s'accompagnant de surcroît au piano ; mais la *Selbstbiographie* n'en fait pas mention. Peut-être étaient-elles à ses yeux d'une importance mineure, du fait de leur brièveté ou encore de leur statut hybride. Il reste que ces expérimentations qui mêlent mélodrame et lied, théâtre et lyrique, ont confronté le compositeur au défi de faire tenir une pluralité de figures dans une seule scène, et dans une seule voix tour à tour parlant et chantant. Il faut rapprocher ces pièces du récit d'une interprétation expérimentale d'*Erlkönig*. Lors d'une soirée en 1819, Schubert chante les répliques du père, Vogl celles du roi des aulnes, et Josephine von Koller (1801-1874, fille de l'hôte de Schubert) celles de l'enfant ³² :

« Dans la maison du commerçant Josef von Koller, la muse était fêtée dans toutes les pièces, généralement le soir après une promenade en société ou après que le travail du jour fût achevé. Avec la plus âgée des filles de la maison, Josephine, qui était très douée, Schubert, Vogl et moi, nous nous réjouissions à passer des heures des plus agréables à essayer tour à tour des lieder de Schubert et de ses pièces pour piano, et aussi beaucoup de morceaux d'opéra de la période de gloire de Vogl. Je me souviens encore aujourd'hui de l'impression toute particulière reçue lorsque nous avons essayé (bien entendu tout à fait entre nous) de chanter *Le Roi des aulnes* à trois voix. Schubert chantait le père, Vogl le roi des aulnes, Josephine l'enfant, et moi je jouais. » ³³

32. Anecdote rapportée par W. Dürr, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert*, op. cit., p. 206.

33. Souvenir d'Albert Stadler (1794-1888) cité dans B. Massin, *Franz Schubert*, op. cit., p. 175.

Qui chante les strophes du narrateur? On ne sait. Le souvenir de Stadler privilégie la distribution des personnages, c'est-à-dire la partie théâtrale de la tentative – tout comme il insiste sur son caractère privé et exceptionnel, montrant comme il est difficile de toucher à une pièce si spécifique. Walther Dürr voit en tout cas dans cette anecdote la confirmation a posteriori de l'influence originelle de la cantate sur des pièces comme *Erlkönig*, c'est-à-dire sur le lied *durchkomponiert* et la ballade; influence qui se révèle créatrice de formes mixtes au début du XIX^e siècle. En tout état de cause, une authentique pensée théâtrale s'exprime dans cette mise en œuvre atypique du *Roi des aulnes*. Il y a un lien entre cette petite scène de théâtre et des divertissements de société tels que les charades mimées, leur pendant muet : une aquarelle célèbre de Leopold Kupelwieser nous montre un tel amusement durant l'été 1821 au château d'Atzenbrugg, où la famille von Schober accueille régulièrement la compagnie (image 7.2).



Image 7.2. – L. Kupelwieser, *Der Sündenfall (La Chute)*, aquarelle, 1821³⁴.

De dos au premier plan, Schubert est assis au piano. Derrière lui, deux personnes debout et une assise contemplant un groupe de six mimes, auquel fait face sur la droite un second groupe d'observateurs. Que représentent ces figurants? Laissons la parole à Schober, lui-même parmi les figurants :

« La première aquarelle d'Atzenbrugg montre comment la une moitié de la société s'apprête à deviner la deuxième syllabe du mot "Rheinfall" [chute du Rhin] représentée par la chute du premier homme [...]. Gahy, secrétaire à la Cour, le pianiste extraordinaire pour les danses de Schubert, [...] est debout sur le poêle. Il représente Dieu le Père et donne, avec un balai en guise de sceptre céleste, l'indication de tout événement dans sa

34. Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin; reproduit dans D. Fischer-Dieskau, *Les Lieder de Schubert*, op. cit., annexe à la p. 194.

création. À ses pieds Kupelwieser est l'Arbre de la connaissance ; devant lui se tiennent Adam et Ève qui ont déjà reçu la pomme du serpent (Schober) et s'appêtent à la manger. Mais déjà s'ouvre la porte du paradis et un ange, avec l'épée de feu, intervient pour chasser les pécheurs. L'autre moitié de la société – et Schubert parmi eux – est assise et cherche à comprendre la charade. »³⁵

Chaque acteur tient un rôle dans la composition visuelle pour reconstruire le récit. L'interprétation d'*Erlkönig* à trois voix semble relever de la même tradition de représentation improvisée, de jeu en société dans le cadre privé. Se prêtant davantage au jeu social, la ballade s'oppose à la solitude du lied soulignée par Dahlhaus.

Une autre œuvre tient une place notable dans l'histoire des relations entre mélodrame et ballade romantique. Deux ans après ses essais sur Shakespeare, en 1829, Loewe compose une longue ballade pour voix et piano, ou orchestre : *Der Gang nach dem Eisenhammer* op. 17. Ce poème de Schiller, en français *Le Chemin de la forge*, un récit médiéval pour une fois doté d'une morale explicite – le bien est toujours récompensé et la duplicité se prépare à elle-même son châtement – n'est en réalité pas intégralement mis en musique par le compositeur³⁶. Là encore, il s'agit d'un cas limite, ambitieux dans sa forme : Loewe s'empare d'un mélodrame préexistant, qu'il arrange pour chant et piano en conservant les interludes orchestraux originaux. Les trente huitains de Schiller ont d'abord été dotés d'un accompagnement orchestral par Bernhard Anselm Weber (1764-1821) : il s'agit chez lui d'une déclamation avec chœur et orchestre. L'œuvre est déjà quelque peu ancienne. Possible réponse à une suggestion du comédien August Wilhelm Iffland, elle a été créée à Berlin le 25 février 1808.

D'une déclamation, son successeur va faire une mélodie. Le rapport entre la partition de B. A. Weber et celle de Carl Loewe a été analysé en détail par Till Gerrit Waidelich³⁷. Le compositeur fait précéder sa musique d'une brève préface dont voici la substance :

« La magnifique musique instrumentale pour orchestre de B. A. Weber est conçue pour accompagner la déclamation de la ballade de Schiller. — Comme de tels ouvrages mélodramatiques ne touchent qu'un petit cercle d'amateurs, ce qui fait que cette œuvre n'est pas aussi connue qu'elle le mériterait, il m'est apparu le devoir, certes difficile mais intéressant, de mettre en musique cette ballade pour le chant et d'y intercaler les interludes de B. A. Weber.

La composition suivante peut tout autant être chantée seule, sans orchestre, au piano-forte, qu'être accompagnée par un orchestre. En faisant une pause au lieu de suivre les paroles du récitant, l'orchestre rend l'interprétation plus précise et plus facile. [...]

35. Souvenir de F. Schober cité B. Massin, *Franz Schubert, op. cit.*, p. 213.

36. C. Loewe, *Der Gang nach dem Eisenhammer* op. 17, M. Runze (éd.), *Romantische Balladen aus dem höfischen wie bürgerlichen Leben, Bilder aus Land und See, op. cit.*, p. 21-62.

37. Nous renvoyons pour l'analyse à l'article de Till Gerrit Waidelich, « „Auf einen höheren Standpunkt der Kunst gestellt“ : B. A. Webers Melodram *Der Gang nach dem Eisenhammer* und seine kompositorische Aneignung durch Carl Loewe in der zeitgenössischen Rezeption », in Michael Kube, Werner Aderhold et Walburga Litschauer (éd.), *Schubert und das Biedermeier: Beiträge zur Musik des frühen 19. Jahrhunderts*, Kassel, Bärenreiter, 2002, p. 185-207.

Lors d'une exécution réussie à Stettin, le passage où est indiqué l'orgue était joué sur un positif (en son absence, on peut interpréter un tel *pianissimo* avec les clarinettes et les bassons) dans la pièce voisine, où chantait également le chœur, et dans le précédent *Adagio con sordini*, le son d'une cloche était parfaitement imité de la manière suivante : un tambour était attaché au haut de la porte de la pièce attenante, et un fil était attaché au milieu de la peau inférieure, à partir duquel une tige de métal, longue d'environ une demi-coudée, était suspendue librement. En frappant dessus avec un maillet de bois, mais recouvert, on pouvait imiter magnifiquement les sons graves des cloches. »³⁸

Loewe argumente la position prise en faveur du chant. Il estime que le texte atteint par là un public plus nombreux que celui de la déclamation accompagnée, plus anecdotique. On peut aussi se demander s'il n'y a pas une autre raison au choix de mise en forme vocale de Loewe, à une période où le mélodrame est encore perçu comme inesthétique : Jean-François Candoni rappelle ainsi que pour A. B. Marx en 1825, l'alliance de la musique et du texte déclamé est contre nature, et qu'elle convient plus particulièrement à la représentation du fantastique, dans la mesure seulement où elle crée un effet d'inquiétante étrangeté³⁹. Ainsi se justifient les passages de mélodrame au sein d'opéras comme le *Freischütz* de Weber, dont la scène de la Gorge aux Loups est un exemple emblématique. À l'inverse, la musique de B. A. Weber pour

38. « Die vortreffliche Instrumentalmusik für das Orchester von B. A. Weber ist so eingerichtet, dass die Ballade von Schiller dazu declamirt werden muss. — Da nun melodramatische Arbeiten dieser Art nur einen kleinen Kreis Verehrer finden, weshalb auch dies Werk nicht so allgemein bekannt ist, als es sein Wert verdiente, so erschien mir die Aufgabe, die Ballade für Gesang zu componiren und B. A. Webers Zwischenspiele hinein zu verweben, zwar nicht leicht, aber doch interessant.

Meine hier folgende Composition kann eben sowohl für sich allein ohne Orchester am Pianoforte gesungen als auch mit dem Orchester zusammengetragen werden. Dadurch, dass das Orchester, anstatt den Worten des Deklamators zu folgen, pausiert, wird die Ausführung präziser und leichter. [...]

Während einer gelungenen Aufführung im Concert zu Stettin, wurde die Stelle, wo die Orgel angezeigt ist, auf einem Positive (in dessen Ermanglung solche *pianissimo* mit Clarinetten und Fagotten vorgetragen werden kann) im Nebenzimmer gespielt, wo auch der Chor sang, und im vorangehenden *Adagio con sordini* ahmte man das Geläute einer Glocke ganz vortrefflich auf folgende Art nach : eine Trommel war oben an der Türe des Seitenzimmers angehängt, und mitten am untersten Fell ein Faden befestigt, woran ein Metallstab, etwa eine halbe Elle lang, frei herab hing. An diesem wurden mit einem hölzernen, jedoch überzogenem, Schlägel, tiefe Glockentöne sehr erhaben nachgeahmt. » C. Loewe, *Romantische Balladen aus dem höfischen wie bürgerlichen Leben, Bilder aus Land und See*, op. cit., p. 21.

39. « [Dans le mélodrame,] nous percevons [...] dans le monde extérieur un mouvement (l'accompagnement musical juxtaposé au discours) que rien ne motive et, au beau milieu d'un monde sublimé et animé par la musique, l'homme (pour qui ce monde a en réalité été créé) est placé dans une position subalterne, sans vie, sans musique. Cet étrange renversement qui transforme la nature en une chose contre-nature n'apparaît pas seulement faux dans son idée même, mais il crée dans notre sentiment inconscient l'impression de quelque chose d'énigmatique, une impression d'inquiétante étrangeté. On en voudra pour exemple les seuls cas où l'utilisation de la forme mélodramatique est justifiée, c'est-à-dire ceux où quelque chose d'inquiétant et d'étrange, de contre-nature ou de surnaturel, d'infrahumain ou de suprahumain doit être représenté. » « Wir erblicken also in der Außenwelt eine Bewegung (Begleitung – Musik neben Rede) ohne bewegende Ursach und inmitten einer erhöhten, musikalisch angeregten Welt das höchste und Hauptwesen, den Menschen, für den jene geschaffen ist – in einem niedrigem, unbewegten, unmusikalischen Zustande. Diese Umkehrung der Natur zur Unnatur erscheint nicht blos in ihrem Gedanken nichtig, sondern wirkt auch auf das unbewusste Gefühl mit dem Eindrücke des Räthselvollen, Unheimlichen. Die Richtigkeit dieser Auffassung beweiset sich uns unter andern aus der einzig zulässigen Anwendung der melodramatischen Form, in den Fällen nämlich, wo etwas Unheimliches, Wider- oder Uebernatürliches, Unter- oder Uebermenschliches dargestellt werden soll. » A. B. Marx, « Webers Preciosa », *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 5, 2 février 1825, p. 38. Voir Jean-François Candoni, « Le fantastique dans l'opéra romantique allemand », in Hervé Lacombe et Timothée Picard (éd.), *Opéra et fantastique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 91-103, ici p. 102-103.

Der Gang nach dem Eisenhammer souffrirait du voisinage inconfortable de la voix parlée. On le verra plus loin : dans les ballades avec piano, des énoncés particuliers, liés à l'esthétique du fantastique ou du surnaturel, suscitent souvent la déclamation chantée la plus proche du parlé.

Quoi qu'il en soit, une norme de la ballade tend ainsi à s'établir. La dimension hybride de l'œuvre conçue, avec ses deux compositeurs, est tout à fait assumée dans la revendication de « tissage » (« *Verwebung* ») des musiques. Surtout, la dimension scénique et même quasi opératique de l'œuvre est mise en avant : jusqu'en 1832, c'est la seule ballade que Loewe ait orchestrée. La présentation d'une grande ballade dans un habillement orchestral, hors du contexte de l'opéra, est tout à fait remarquable. Elle préfigure le développement ultérieur des lieder avec orchestre. Les conseils d'orchestration et de spatialisation que le compositeur dispense prouvent d'ailleurs qu'il tient à un cadre public d'exécution, émancipé de la scène pour mieux tenter de la recréer : éloigner certaines sources sonores hors de la vue (l'orgue, le chœur), mais aussi introduire de nouveaux instruments, sont des gestes dont Max Runze souligne la nouveauté, la dimension avant-gardiste. Il rapporte que le système « complètement nouveau » inventé par Loewe et présenté à la fin de sa préface pour imiter la cloche semble à l'historien de la musique Wilhelm Tappert (1830-1907), en 1896, la solution à imiter à Bayreuth pour obtenir le juste effet sonore pour la cloche de *Parsifal*⁴⁰. Une fois encore c'est l'avenir wagnérien qui, aux yeux des spécialistes de la fin du siècle, cautionne et légitime les expérimentations de Carl Loewe. Le rapprochement entre la dramaturgie expérimentale loewienne et le drame lyrique de Wagner est de fait cohérent. Le second lien qu'effectue Runze est celui d'un motif mélodique, l'« Amen » dit de Dresde. Composé par Johann Gottlieb Naumann (1741-1801) à la fin du XVIII^e siècle pour le service catholique de la *Hofkirche*, cet « amen » connaît un succès tel qu'il est usité chez les catholiques comme les luthériens, mais également hors du contexte liturgique. Mendelssohn entre autres le cite dans le premier mouvement de la symphonie n° 5 en ré mineur *Reformation* de 1829-1830. Nouveau lien entre Loewe et Wagner, on le retrouvera dans *Parsifal* où il devient le motif du Graal (ex. 7.2).

40. « So hat er, um die nötige Wirkung zu erzielen, für diese Ballade ein ganz neues Instrument erfunden, vorüber er in seinem Vorwort zu derselben nähere Andeutungen gibt. Der berühmte Wagner-Apostel Wilhelm Tappert, der mir als einer der hervorragendsten Musikhistoriker der Gegenwart gilt, schreibt darüber im „Kleinen Journal“ (d. 30. Nov. 1896) : „Noch etwas Anderes könnte Bayreuth von Loewe brauchen, und zwar für den ‚Parsifal‘. Bekanntlich ist die ‚Glockenfrage‘ noch gar nicht befriedigend gelöst. Einen nützlichen Fingerzeig gibt Loewe in der 1830 erschienenen Bearbeitung des bekannten Melodramas von Bernhard Anselm Weber : ‚Der Gang nach dem Eisenhammer‘“. Tappert führt darauf den Schluss des Loeweschen Vorwortes (siehe S. 21) an und fügt hinzu : „Physiker mögen diese Angaben kontrollieren, Bayreuth könnte im nächsten Jahre einen praktischen Versuch machen“. » C. Loewe, *Romantische Balladen aus dem höfischen wie bürgerlichen Leben, Bilder aus Land und See*, op. cit., p. XV.

The image contains two musical staves. The upper staff is for Carl Loewe's work, featuring a vocal line for a choir (labeled 'Chor.') and a piano accompaniment. The lyrics are '...et cum spi-ri-tu tu - o.'. The lower staff is for Richard Wagner's work, featuring a trumpet (labeled 'Tpt.') and trombone (labeled 'Trbs.') part, with a piano (p) dynamic marking.

Ex. 7.2. – Motif de l'« amen » dans *Der Gang nach dem Eisenhammer* op. 17 de C. Loewe, 1829, et motif du Graal dans *Parsifal* de R. Wagner, 1877-1882.

Chez Loewe, ce motif est chanté par le chœur en arrière-plan, à la fin du Sanctus mentionné par le récit lorsque le page Fridolin sert la messe. Enfin, Runze relève dans l'ensemble de la ballade l'emploi de la technique de l'association motif-personnage (Fridolin, la comtesse, le comte, Robert).

L'œuvre est montée à plusieurs reprises dans sa version pour grand orchestre. Lors d'une soirée musicale à la *Singakademie* de Berlin en mai 1831, elle constitue la seconde partie du concert. Loewe loue les qualités du clarinetiste, un certain Tausch, et se félicite du succès obtenu, rapportant à son épouse les compliments de Spontini⁴¹. Elle est également interprétée à Stettin et à Stargard. Cependant, l'insistance de Loewe sur la possibilité de chanter la ballade au piano rappelle le genre à sa destinée première, celle du salon et de l'intimité.

Ainsi aucune ballade de jeunesse de Loewe ne tente mieux de combler l'écart entre la scène publique et le salon privé d'une part, entre le théâtre déclamé et le chant d'autre part. Sous l'aspect dramatique, *Der Gang nach dem Eisenhammer* se tient à cette croisée des chemins, expérimentée dans la ballade lorsqu'elle se rêve comme un substitut de théâtre. Sous l'angle vocal, cette expérimentation annonce par exemple celle d'Engelbert Humperdinck (1854-1921) qui proposera deux versions de son œuvre *Königskinder* (*Enfants de roi*), la première comme mélodrame (1897), la seconde comme opéra (1910). Cela révèle enfin combien finement Loewe perçoit les enjeux du théâtre au sein de la ballade chantée : c'est sur ce principe qu'il appuie toute son esthétique de compositeur.

41. Voir K. H. Bitter (éd.), *Dr Carl Loewe's Selbstbiographie*, op. cit., p. 134.

7.2.3 SILHOUETTES DE PERSONNAGES ET PROFILS MÉLODIQUES (1) : LA DÉCLAMATION CHANTÉE

Un mélodrame est converti en ballade : sous l'angle de la composition mélodique, s'affiche une passionnante continuité entre déclamation et chant. Comment cette dernière est-elle mise en œuvre ? Enrichie d'un métissage avec le théâtre, quelles spécificités la voix développe-t-elle à l'intérieur du répertoire ?

On a déjà relevé les définitions de la récitation et de la déclamation des *Règles pour les acteurs* de Goethe (1803) :

« RÉCITATION : On entend par récitation une diction telle que sans hausser le ton avec passion, mais sans non plus s'abstenir de le moduler, on se trouve entre la parole calme et froide, et la parole agitée à l'extrême. Il faut que l'auditeur ressente toujours qu'il s'agit ici d'un objet tiers. »

« DÉCLAMATION : Mais il en va tout autrement de la déclamation ou de la récitation soutenue. Dans ce cas, je dois laisser là mon tempérament inné, renier mon naturel et me transporter totalement dans la situation et l'âme de celui dont je déclame le rôle. Les mots que je prononce doivent être proférés avec énergie et avec l'expression la plus vivante. »⁴²

Les personnages animés par les poètes et les compositeurs au long des ballades entrent dans cette deuxième façon d'énoncer un texte. Hors de tout dispositif dramatique matériel, c'est leur parole qui les fait exister sur la scène de théâtre virtuelle où ils évoluent – à la fin du XVIII^e siècle, il faut s'en souvenir, « *Melodram* » et « *Deklamation* » sont encore employés comme des synonymes⁴³.

L'« *ideale Deklamation* », on s'en souvient, a été légitimée et théorisée par Johann Friedrich Reichardt, qui dans ce dessein s'inspire du genre du mélodrame. « Seul genre poético-musical conservant alors une certaine autonomie »⁴⁴, la déclamation libère de façon unique le choix du répertoire, ailleurs contraint, du fait de sa plasticité vocale et musicale : odes, hymnes, poèmes philosophiques peuvent être mis en musique et interprétés grâce à une alternance de récitatifs et d'ariosos, voire même de passages parlés. Walther Dürr signale que Reichardt a

42. « Unter Rezitation wird ein solcher Vortrag verstanden, wie er ohne leidenschaftliche Tonerhebung, doch auch nicht ganz ohne Tonveränderung zwischen der kalten ruhigen und der höchst aufgeregten Sprache in der Mitte liegt.

Der Zuhörer fühle immer, daß hier von einem dritten Objekte die Rede sei.

Ganz anders aber ist es bei der Deklamation oder gesteigerten Rezitation. Hier muß ich meinen angebornen Charakter verlassen, mein Naturell verleugnen und mich ganz in die Lage und Stimmung desjenigen versetzen, dessen Rolle ich deklamiere. Die Worte, welche ich ausspreche, müssen mit Energie und dem lebendigsten Ausdruck hervorgebracht werden ». J. W. von Goethe, « Règles pour les acteurs », art. cit., p. 67.

43. Voir H. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied...*, op. cit., p. 21.

44. W. Dürr, « Poésie et musique dans le lied avec piano du romantisme allemand », art. cit., p. 1144. W. Dürr, « Poésie et musique dans le lied avec piano du romantisme allemand », art. cit., p. 1144.

mis en musique de la sorte le *Prometheus* de Goethe, publié dans le second volume des *Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1809), sorte de pot-pourri de *Chants et déclamations divers (Vermischte Gesänge und Deklamationen)* où Reichardt a réuni tout ce qui n'entrait pas dans le cadre du lied strophique tel qu'entendu au XVIII^e siècle. Le volume contient encore une mise en musique de *Ganymed. Prometheus, Ganymed* : on sait la fortune dramatique de ces deux poèmes lorsqu'ils rencontrent la plume musicale de Schubert en mars 1817 (*Ganymed* D. 544) et octobre 1819 (*Prometheus* D. 674). Il est juste aussi de dire que ce type d'écriture servira de modèle à Schubert pour *Grenzen der Menschheit (Frontières de l'humanité)* D. 716, composé en mars 1821⁴⁵.

Tout se passe donc comme si le détour par le théâtre parlé apportait un enrichissement décisif au lied romantique en cours d'élaboration. Au-delà d'une simple filiation ou mutation d'un genre vers l'autre, les interactions entre mélodrame, déclamation et lied, multiples et complexes, génèrent des formes et des modèles mélodiques inédits.

Ce sont ces derniers qui retiennent notre attention. Sans doute, un profil mélodique ne trace ni ne découpe le profil d'un personnage. Mais la sémantique du mot « profil » met néanmoins l'accent sur le caractère d'ombre chinoise de ces personnages, figures en deux dimensions qu'aucun corps n'assume pleinement, amenées à mi-chemin de la réalité dans l'entre-deux scénique qu'est leur espace d'exécution.

Une voix, des personnages

Lorsqu'on assiste à un récital de ballades, on découvre l'un après l'autre une galerie entière de personnages. Dans un programme donné à l'Opéra de Paris en 2017, consacré à Loewe et Wagner, se succédaient ainsi plusieurs rencontres : celle d'Olaf, « forgeron de Helgoland » et du dieu Odin (*Odins Meersritt, La Chevauchée d'Odin sur la mer* op. 118, 1851). Celle du sire Oluf et de la fille du roi des aulnes de la ballade célèbre. Celle d'un poète et d'une mystérieuse « femme blonde » à cheval qui n'est autre quela reine des elfes (*Tomas der Reimer, Thomas le poète* op. 135, 1860). Celle enfin du comte écossais Douglas et du roi Jacques I^{er} d'Écosse (*Archibald Douglas* op. 128, 1857). Le récital se clôt sur la *Ballade de Senta*⁴⁶. Une série de scènes, donc, mêlant personnages historiques et légendaires, êtres humains et surnaturels. Le kaléidoscope fait mieux ressentir, par contraste, l'austérité d'un puriste programme de lieder.

45. *Ibid.*, p. 1445.

46. Cycle *Mélodies populaires*, 2, Amphithéâtre Bastille, 10 janvier 2017.

Beaucoup de ces personnages ont déjà été évoqués ou croisés; il nous semble donc peu utile d'en proposer une typologie exacte⁴⁷. Sans visée exhaustive, nous proposons de passer en revue les plus fréquents. Leurs profils peuvent être rassemblés selon six types d'appartenance :

- Relations familiales : la mère (celle d'Edward), le père, l'enfant (du *Roi des Aulnes*), fils ou fille (celle de l'aubergiste), l'aïeul, la fiancée ;
- Positions sociales : le chevalier (Oluf, Edward, Toggenburg), le croisé, le page ; le roi (le roi de Thulé, les rois bibliques Saül et Balthasar, Richard Cœur de Lion), la reine, le tyran (Denys de Syracuse), la religieuse, la bayadère ;
- Professions : l'orfèvre, le pêcheur, l'aubergiste, la fileuse, la meunière, le soldat ;
- Identité surnaturelle ou magique : la reine des elfes, l'ondine, la Lorelei... Parmi ces derniers, souvent on croise des revenants, à la frontière des mondes humain et surnaturel (le prophète Samuel, le fiancé de Lenore, la jeune Corinthienne, Wallhaide...);
- Intermédiaires avec le surnaturel : le sorcier ou la sorcière, la nécromancienne ;
- Appartenance à la mythologie gréco-romaine (Ganymède, Oreste, Hector, Cérés, Diane et Actéon...), surtout par l'entremise de Schiller.

Le substrat historique de tel personnage (Jeanne d'Arc, Richard Cœur de Lion) pourrait être une septième catégorie ; nous ne l'avons pas retenue, d'abord parce qu'elle recoupe plusieurs des catégories ci-dessus, ensuite et surtout parce que le principe de la ballade est de traiter sur un même pied personnages historiques et imaginaires, de faire entrer l'historique dans le légendaire, et si possible de conserver un brouillage entre ces deux origines. C'est un des enjeux du romantisme en cours de déploiement.

Puisque la ballade est privée des moyens visuels, costumiers et gestuels de la scène, pour pallier le défaut de précision des personnages, pourquoi les voix n'y seraient-elles pas caractérisées à l'extrême ? Animer et caractériser chacun est en effet un enjeu clef du répertoire, sans pour autant être un élément systématique de la composition. Or contrairement à ce qu'on pourrait imaginer à première vue, le chant de chaque personnage n'est pas toujours singularisé. L'analyse montre que le répertoire n'évolue pas exactement dans cette perspective.

Chez Carl Loewe, malgré les déclarations d'intention, l'étude des ambitus des différents personnages et du narrateur dans les ballades met en lumière plusieurs aspects allant dans ce sens (voir le tableau récapitulatif en annexe 8). En premier lieu, tel personnage n'est pas toujours en possession d'un ambitus caractéristique, ni *a fortiori* réaliste. En pratique, un personnage d'homme n'implique pas toujours une ligne de chant plus grave que celle de la femme s'ils sont en présence dans le poème. Dans *Edward*, le fils chante certes dans l'ensemble plus grave (*la* bémol 2 – *sol* 4) que sa mère (*ré* 3 – *sol* bémol 4). Les premières strophes, il se cantonne

47. Nous rappelons que diverses typologies des ballades, par thèmes, ont été dressées par les chercheurs en littérature sans qu'aucune fasse consensus (voir le chapitre 1). Une typologie par personnages recouperait en grande partie ces dernières.

dans le registre grave tandis que les répliques de la mère sollicitent le médium aigu. Mais c'est à lui que revient l'apogée de la ligne de chant, un demi-ton au-dessus d'elle, sur le mot « Vater », « père », lorsque Edward s'arrache l'aveu de sa victime, et dans la suite de la pièce. Dans cette ballade dialoguée sans narrateur, toute l'intrigue se joue sur la scène intérieure, par la parole des personnages. Loewe privilégie la portée émotionnelle de l'intrigue sur la construction d'un « profil vocal » des personnages. Autrement dit, la tragédie intérieure du jeune meurtrier de son père l'emporte très vite sur le réalisme du partage des tessitures, esquissé au début de la pièce. Du point de vue pratique, on remarque la large tessiture nécessaire à qui voudrait s'emparer de la ballade. Elle attire l'attention des contemporains : un article de la *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* qui étudie *Edward* peu après sa parution en 1824 la considère comme un prérequis significatif, contrairement à la compétence technique⁴⁸.

En second lieu, c'est parfois au narrateur que revient l'ambitus le plus large. Dans *Herr Oluf*, la narration a le plus grave et le plus haut de la mélodie (*mi* 2 si le chanteur en a la faculté – *fa* dièse 4), englobant ainsi toutes les interventions des personnages : leur voix, comprise dans la sienne, est dépendante du récit. Cela reste vrai malgré la forte identité du chant des personnages (la fille du roi des aulnes a sa propre mélodie, Oluf de même). Les mots mis en relief par la voix narratrice contiennent le plus dense de l'action : « *Schlag* » est crié sur le *fa* dièse 4, comme pour faire sentir la douleur du « coup » fatal que porte la fille du roi des aulnes au seigneur Oluf au milieu du récit. Sur « *tot* », le dernier mot, la mort du chevalier va chercher le *mi* grave. C'est donc au narrateur que revient l'extrême de la ligne vocale. Les paroles de tous les personnages, Oluf, la fille du roi, la mère, la fiancée, restent en-deçà. On effleure une fois de plus un enjeu central du répertoire : comment unifier dans une voix des figures diverses ? Comment éviter l'éclatement d'une pièce tout en conservant la diversité des personnages ? La voix se dédouble en effet d'un personnage à l'autre ; c'est ce qui fait le plaisir du récital de ballades, tenant le spectateur en haleine. On mesure l'intérêt vocal qu'il y a pour un interprète à incarner un personnage mystérieux, voire vaguement inquiétant telle que les figures féminines récurrentes de la Lorelei (R. Schumann, *Waldesgespräch* op. 39 n° 3), de la fille du roi des aulnes (Seckendorff, *Erlkönigs-Tochter*, in *Volks- und andere Lieder* vol. 3 n° 7, Loewe, *Herr Oluf* op. 2 n° 2) – qui devient plusieurs filles dans le *Erlkönig* de Goethe –, de la reine des Elfes (Reichardt, *Die Elfenkönigin*, in *Deutsche Gesänge beim Clavier* n° 10). L'ambitus des pièces est tel que la vocalité reste riche, ouverte, variée. Un personnage de femme pourra mener un interprète baryton à un allègement, à retenir le vibrato, à chanter *sotto voce*.

48. [?] Marx, « Recensionen. *Drei Balladen von Göthe, Herder, Uhland, für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von K. Loewe* », in *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 13, 1824, p. 116-119, ici p. 119.

Malédiction et prophéties, ou la parole efficace

La voix qui chante conserve comme destination principale la transmission du message, avec surtout son précieux contenu émotionnel, vecteur de la réussite dramatique – on s'en souvient, Loewe insiste sur la puissance lyrique qui doit se développer dans une bonne ballade. Le fait que le profil vocal s'approche davantage de la déclamation (c'est-à-dire s'éloigne de la vocalité lyrique dans sa dimension chantante, mélodieuse) est souvent proportion de la charge émotionnelle des paroles. Mélismes, tenues et ligne vocale dessinée d'un côté, syllabisme et accentuation prosodique de l'autre. Un examen attentif d'un « répertoire dans le répertoire » semble le confirmer. En théorie, à quel type de paroles la déclamation s'associe-t-elle avec le plus d'efficacité? Sans doute aux énoncés les plus solennels : prophéties, annonces de mort, provocations, malédictions ou ordres magiques... Performatifs, ils concentrent soudain l'action dans le verbe. Leur conséquence sur le destin des personnages est immédiate et incontournable. Or, ils sont fréquents dans les ballades de Loewe. On peut y déceler la trace des attentes du compositeur quant à la conduite de la déclamation : son approche est celle d'un homme de théâtre.

En isolant ces « énoncés solennels », on relève des traitements mélodiques très divers, mais apparentés dans leur intention : séparer de façon radicale une parole précise du flux musical de la ballade. Dans un tel moment, parole et personnage ne font qu'un : elle dit qui il est, c'est par elle qu'il agit. Deux ballades hébraïques⁴⁹ d'un cycle de *Gesichte* (*Visions*) sur des poèmes de Lord Byron sont couronnées par de semblables déclarations, dans un contexte religieux et surnaturel. *Belsazar's Gesicht* op. 13 n° 2 retrace une scène célèbre de l'Ancien Testament : le roi de Babylone, au cours d'un festin, voit soudain une main tracer des caractères mystérieux sur le mur. Seul un jeune garçon, l'exilé Daniel, sera capable de les interpréter, confirmant par là son statut de prophète⁵⁰. Ils annoncent la mort imminente du roi et la disparition de son royaume, disloqué par les Perses et les Mèdes. Le poème se clôt sur cette prophétie. *Saul und Samuel* op. 14 n° 1 décrit la confrontation du roi d'Israël avec l'ombre du prophète Samuel, rappelé d'entre les morts par une nécromancienne à la demande de Saül⁵¹. Après s'être lentement élevé dans une page de musique évocatrice, accompagnée par des mouvements de doubles croches évoluant du *piano una corda* au *fortissimo*, le prophète défunt prédit à Saül sa mort au combat et celle de son fils Jonathan à ses côtés, qui mettra fin à sa maison. Syllabique et d'abord monocorde, cantonnée dans une tierce mineure, la ligne de chant du revenant

49. *Hebraische Balladen* selon la classification de M. Runze. C. Loewe, *Geisterballaden und Geschichten, Todes- und Kirchhofs-Bilder*, op. cit., p. 60 et p. 66.

50. Ancien Testament, Livre de Daniel, chapitre 5. Le récit fournit aussi la matière d'une célèbre ballade de Heinrich Heine, *Belsazar*, *Buch der Lieder*, « Romanzen », n° 10, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1827, p. 71-73. Robert Schumann, parmi beaucoup d'autres, la met en musique sous le titre *Belsazar*, *Ballade* op. 57 (1840).

51. Ancien Testament, Premier Livre de Samuel, chapitre 28. Ce passage a aussi inspiré Arthur Honegger pour l'incantation de la Pythonisse dans *Le Roi David* H. 37 (1921-1924).

progressive très lentement par chromatisme jusqu'à la quinte, avant de retomber sur la tonique. La manière dont seize vers et vingt-huit mesures de chant tiennent dans une simple quinte *mi-si* (la quinte inférieure finale exceptée) est assez convaincante. La tension dramatique créée est efficace⁵². On relève la similitude de technique (progression mélodique étirée à l'extrême) avec la scène d'apparition de *Wallhaide*, étudiée au chapitre 5. Ces deux brefs discours possèdent un traitement musical distinct du reste des deux ballades. Prenons le cas de la malédiction de Balthasar : les lettres tracées sur le mur par la main mystérieuse au milieu du banquet, qui apparaissent sur la partition (« *Mene* »), sont interprétées par le jeune homme (ex. 7.3).

Ex. 7.3. – G. Byron / C. Loewe, *Belsazar's Gesicht* op. 13 n° 2, 1825, mes. 99-102 (CLW VIII, p. 64)⁵³.

Le modèle mélodique, en très nette rupture avec ce qui l'a précédé (changement de mètre à l'appui), présente plusieurs caractéristiques : la régularité formelle (quatre phrases de quatre mesures et une de silence), la largeur du mètre à quatre blanches, l'appui sur les ressorts prosodiques de la langue. La ligne de chant, solidement ancrée en *ré* mineur, est sous-tendue par une visible référence religieuse. Il est presque possible d'analyser cette mélodie comme un plain-chant : un mode de *ré* authentique, dont la teneur serait le *la* omniprésent, corde de récitation, autour de laquelle le reste est construit. Ce contexte nous semble expliquer aussi les rares entorses au syllabisme.

Paradoxalement, la mélodie à la fin de *Belsazar's Gesicht* renverse la hiérarchie entre la *récitation* qui module la voix « sans hausser le ton », et la *déclamation* énergique et vivante, telles que les décrit Goethe. Il semble en effet que ce soit dans le modèle musical du récitatif que ces vers aboutissent : notes conjointes, syllabisme, peu de sauts d'intervalles. L'austérité du chant confère sa portée à la prophétie. Dans le contexte vocal, c'est en orientant la voix chantée vers la langue parlée que Loewe crée l'effroi⁵⁴.

52. Voir la partition dans *ibid.*, p. 70-71.

53. Les jours du roi sont à leur terme, / son règne est achevé.

54. Une fois de plus, le rapprochement s'impose avec l'usage du mélodrame (parlé) dans l'opéra romantique allemand, où parlé et chanté se renforcent mutuellement. Pour une approche de la scène de la *Gorge aux Loups*, qui fonctionne autour d'une problématique similaire, voir Arnold Jacobsbshagen, « Éléments d'un vocabulaire musical "fantastique" dans l'opéra romantique allemand », in Hervé Lacombe et Timothée Picard (éd.), *Opéra et fantastique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 75-89, ici p. 81-83.

Un second exemple, pris dans un autre contexte, élabore aussi un cadre distinct aux phrases décisives. Dans le célèbre *Zauberlehrling* (*L'Apprenti sorcier*) op. 20 n° 2, la course maléfique du balai éveillé par le disciple présomptueux est interrompue par le retour inattendu du magicien. Son ordre fige l'accompagnement musical (ex. 7.4).

Ex. 7.4. – J. W. von Goethe / C. Loewe, *Der Zauberlehrling* op. 20 n° 2, 1832, mes. 99-109 (CLW XI, p. 112)⁵⁵.

Ce passage conclusif se compose de deux parties. Malgré ou à cause de sa brièveté, la phrase décisive prend un relief particulier. L'opposition littéraire entre la vaine logorrhée du disciple et la sèche autorité du maître trouve son équivalent dans la musique. « *Rentre en ton coin, balai!* » : l'injonction du vieux maître met un terme à neuf pages d'emballage de la musique. L'énergie accumulée retombe en six syllabes. Le piano s'interrompt pour la première fois tandis que la dynamique chute du *fortissimo* au *piano*, et c'est un choral en valeurs longues qui accompagne la conclusion ironique (mes. 104-108). Cette dernière phrase offre plus de parenté avec *Belsazar's Gesicht*. Elle évoque à nouveau, également, *Wallhaide* : Loewe étire la ligne de chant en chromatisme.

Le chant au défi de la diction

Les deux exemples qui viennent d'être étudiés pourraient laisser croire qu'à la déclamation solennelle correspond toujours chez Carl Loewe un chant austère en valeurs longues. Mais

55. « Rentre en ton coin, / Balai! Bien loin / Toute querelle. / Et que ton zèle / D'esprit ne s'éveille au besoin / Que si le vieux maître t'appelle. » (J. Malaplate trad.)

on rencontre souvent un tout autre modèle de déclamation. Emporté, il confine à l'exercice acrobatique. L'agitation du récit ou du personnage provoque une déferlante de syllabes à un tempo élevé, faisant de la diction et du chant un défi. On a croisé à la fin de *Walpurgisnacht* de Willibald Alexis ce chant aux antipodes de la prophétie de *Belsazar's Gesicht*⁵⁶.

Comment réunir ces extrêmes du théâtre chanté qui semblent s'exclure l'un l'autre ? Situer l'une par rapport à l'autre la déclamation chantée et la déclamation parlée s'avère complexe. Une répartition linéaire, par exemple de la parole la plus lisse au chant le plus expressif, ne serait qu'une arrangeante illusion. Un double détour théorique éclairera la question.

Sa première étape est berlinoise. Le 31 mars 1824, la *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* commente les trois ballades op. 1 de Loewe, récemment parues. Le même jour, la revue offre ses colonnes à Antonio Benelli (1771-1830), ténor, professeur de chant à la *Singschule* du roi de Prusse pour de « Libres Propos » (« Freie Aufsätze »). Il y aborde trois thèmes : la déclamation et les mouvements du corps, le chant musical, le ventriloquisme. On l'a assez dit, il n'existe pas de manuel de chant consacré au lied, *a fortiori* à la ballade. Loin de s'y substituer, les lignes de Benelli offrent cependant deux intérêts : il montre le lien étroit entre déclamation et mouvement, chant et déclamation, mais aussi certaines bornes entre ces deux derniers. Autre intérêt de l'article, son commentaire sur la *Körperbewegung* : on y reviendra plus loin. Dans le premier paragraphe, la déclamation est ainsi décrite : « l'organe vocal y est désaffecté » ; elle passe « sans transition très audible de la voix aigüe à la voix grave, et vice-versa »⁵⁷. La déclamation, que l'on « définirait très bien en l'appelant "langue vocale" » (« *Gesang-Sprache* »), permet au récitant d'« exprimer les sentiments de son cœur avec toute la vivacité possible » en faisant entendre « des sons graves et retentissants, ou plaintifs et étouffés, de sorte que le son corresponde à l'expression »⁵⁸. L'auteur s'attache à distinguer la déclamation parlée du chant musical (« *musikalischer Gesang* ») qui fait appel à « la succession des hauteurs [sonores] »⁵⁹. Benelli discrimine donc déclamation et chant en fonction de l'usage fait des hauteurs : le chant suppose des hauteurs discrètes, là où la déclamation rend les transitions de hauteurs indécélables. « Langue vocale », cette dernière transmet aux mots la couleur des sentiments et émotions sous-jacents. Diverses nuances sonores enrichissent la palette : variations de hauteurs (grave / aigu), de volumes (son retentissant / plainte), de clarté (son éclatant / son étouffé).

56. La question de l'articulation du texte chanté dans le lied ne se limite pas à la diction : on songe à la réflexion de Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus*, 1982, réimpr. Paris, Seuil, 1992, « Le grain de la voix », p. 236-245. L'alternative complexe entre diction emphatique, dramatique, goût de la langue prononcée et privilégium de la ligne musicale s'y présente une fois de plus, dans de nouveaux termes.

57. « *Bei dieser Art zu sprechen, kann das Stimmorgan wie im Ruhestande angesehen werden* » ; « *ohne eine sehr hörbare Übergang der höhern zur tiefern Stimme und umgekehrt.* » Antonio Benelli, « Freie Aufsätze », in *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 13, 1824, p. 115-116, ici p. 115.

58. « *[Die Deklamation], die man sehr gut definieren würde, wenn man sie Gesang-Sprache nennte* » ; « *die Gefühle seines Herzens mit aller möglichen Lebhaftigkeit aus[z]u drücken* ». *Ibid.*, p. 115.

59. « *Die Reihe von Tönen* ». *Ibid.*, p. 115.

Ce n'est pas exhaustif, la variété dépendant de l'imagination et du talent du récitant. Ainsi, Benelli précise en quelque sorte pour nous la définition donnée par Goethe de la déclamation.

Notre détour théorique passe ensuite par la Suisse, avec un article historique de Hans Georg Nägeli (1773-1836), publié dans la *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* du 5 novembre 1817, donc antérieur aux lignes de Benelli. Beaucoup plus dense, ambitieux, ce texte dessine et prescrit les conditions d'un avenir artistique pour le lied : « *Die Liederkunst* » (« L'Art du lied »)⁶⁰. Lui-même compositeur en sus d'être théoricien, le Suisse distingue dans cet « article engagé »⁶¹ (dans le sens où il proclame le début d'une nouvelle ère pour le lied) trois éléments, trois ressources distinctes dans lesquelles le lied doit puiser : le *Deklamatorischen* (le déclamatoire), le *Cantabeln* (chantant) et l'*Instrumentalischen* (l'instrumental); ou *Sprache, Stimme, Spiel* : langue, voix, jeu. Nägeli décline et détaille les manières dont chacun de ces éléments peut se manifester dans le lied; il décrit leurs prédominances successives.

La langue domine « là où l'uniformité de la simple métrique du poème est portée à un véritable rythme musical »⁶², au moyen de l'usage raisonné, soumis aux règles de l'expression verbale, de l'alternance de valeurs longues et brèves; quand le rythme de la parole devient rythme de chant; lorsque des phrases importantes sont répétées; enfin dans le « chant syllabique rapide, où les mots jaillissent de la bouche presque ou aussi vite que dans la langue parlée »⁶³.

La voix domine lorsque l'ambitus vocal sollicité est large et inclut des sauts d'intervalles vers des notes de tête ou des notes de poitrine; quand, même dans un ambitus plus restreint, accents et degrés harmoniques sont répartis avec un certain équilibre; lorsqu'il y a usage de mélismes et de longues tenues.

Le jeu domine enfin quand l'instrument possède un rythme différent de celui de la voix, souvent plus rapide; quand il joue de part et d'autre de la mélodie; dans les préludes, interludes et postludes, que Nägeli remarque être de plus en plus présents dans la musique des années récentes; dans les changements d'accords, lorsque l'harmonie établit un contraste avec la mélodie.

L'élément qui nous intéresse est le premier : *Sprache*, la langue, la parole moulée sur un chant. Au cœur de celle-ci, on retrouve la *Gesang-Sprache* de Benelli (qui, rappelons-le, ne fait pas usage de hauteurs discrètes). Pour Nägeli, elle peut se présenter sous différents aspects, reposant tous sur l'alternance de longues et de brèves à partir du rythme de la parole, dans un

60. Hans Georg Nägeli, « Die Liederkunst », in *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 45, 1817, col. 761-767; « Die Liederkunst (Beschluß) », in *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 46, 1817, col. 777-782. Il a été partiellement traduit en français dans l'article de W. Dürr, « Poésie et musique dans le lied avec piano du romantisme allemand », art. cit., mais il n'en existe à notre connaissance aucune traduction intégrale vers le français. L'article intégral est consultable en annexe 9.

61. Selon *ibid.*, p. 1125.

62. « *Wo die Einförmigkeit des blossen Metrums (des Gedichts) zu einem wirklichen Tonkunst-Rhythmus gesteigert wird* ». H. G. Nägeli, « Die Liederkunst », art. cit., p. 761.

63. « *Durch geschwinden syllabischen Gesang, wo die Worte im Durchschnitt beinahe oder wirklich so schnell, wie gesprochen, vom Munde springen* ». *Ibid.*, p. 762.

contexte syllabique : c'est cela qui importe. Sous cet angle, la prophétie de *Belsazar's Gesicht* est une déclamation. La quatrième présentation de la *Sprache* chez Nägeli (le chant syllabique rapide s'approchant du débit de la parole parlée) fait l'objet d'un développement. Il s'agit de la « *musikalische Deklamation* » qu'il définit ainsi : « un chant viril et puissant [...], qui retentit en grands bonds et en violents éclats de sons, comme s'ils devaient tirer la déclamation de la *clamor* (cri) »⁶⁴. Le chant déclamatoire rejoint certaines des caractéristiques énoncées par les *Règles pour les acteurs* : l'énergie et la véhémence de l'expression, jusqu'à une certaine proximité avec le cri, qui se traduisent en musique par les sauts d'intervalles. C'est la déclamation telle que d'autres ballades chantées en font largement usage qui est ici décrite. Si *Walpurgisnacht*, ce défi de diction, en fournit à la fin une application exemplaire, on reconnaît cette écriture vocale spécifique, qui nie la beauté de la ligne au profit de la gageure de prononciation, dans d'autres ballades. Parmi les trois lieder publiés par Loewe en guise d'hommage posthume à Goethe en 1832, elle apparaît dans la première partie du *Zauberlehrling*, comme dans *Hochzeitlied* (*Chant de Noces*) op. 20 n° 1. Pour cette dernière, le syllabisme rapide est si tentant qu'on retrouve Julie von Bothwell en pleine insurrection contre l'habitude prise par la seconde génération d'interprètes d'un tempo trop rapide : « Aujourd'hui, il n'est pas rare qu'on considère cette ballade comme un objet de sport de parole. On prend en général le début trop vite. Loewe le disait autrement »⁶⁵. Si « sport » il y a, ce dernier reste au final subordonné à l'expression, ce qui réclame l'humilité de l'interprète face à son texte. Du texte dépend le tempo.

Ainsi deux étapes se trouvent franchies. Dans le théâtre parlé voulu par Goethe, la déclamation, variée de hauteurs et de rythmes, s'oppose au récitatif, légèrement modulé mais toujours mesuré dans ses effets. Dans la ballade chantée, la déclamation a deux repoussoirs : le chant lyrique qui fait usage de mélismes, de sauts expressifs et de tenues, et la récitation monocorde. Elle peut s'orienter dans deux directions pour se rapprocher de la voix parlée : s'en approprier les rythmes rapides et l'accentuation, en exagérant ses mouvements par des sauts d'intervalles ; ou choisir une tessiture réduite et des valeurs longues pour mettre en avant les mots de préférence à la mélodie. Les deux façons partagent un même contexte syllabique et un même respect scrupuleux de la prosodie. Mais la seconde, à terme, tend à se rapprocher du récitatif parlé.

64. « [E]inen männlichen Kraftgesang [...], der in grossen Sprüngen und gewaltigen Tonstössen hervorbricht, gleich als wenn sie Deklamation von *clamor* (Geschrei) herleiten müssten ». *Ibid.*, p. 764.

65. « Die Ballade wird heute nicht selten als Gegenstand des Sprechsportes behandelt. Dabei wird der Anfang gewöhnlich zu schnell genommen. Loewe trug das anders vor ». J. von Bothwell, lettre à M. Runze citée dans C. Loewe, *Goethe und Loewe - Lieder und Balladen*, op. cit., p. XLV.

Le corps du chanteur

Comprendre la ballade comme un récit, au chapitre précédent, nous a amenée à parler une première fois de la voix du chanteur. La réciproque tombe sous le sens : sur la piste de la ballade dans ce qu'elle a de dramatique, quelles traces du corps de l'interprète ? Le second intérêt de l'article de Benelli sur la déclamation dans la *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* est de remettre au premier plan cet oublié qu'est le corps du récitant, acteur essentiel de l'art de la déclamation.

« Le langage gestuel, ou le Gestus, s'unit à la déclamation. Et nous avons aussi recours à ce langage naturel lorsqu'une soudaine impression dispose en un certain sens notre esprit à une nouvelle action. Nous remuons les membres, pour ainsi dire sans le vouloir, de telle sorte que nous exprimons avec le geste ce qui se passe en nous-mêmes, et que nous arrivons à faire comprendre la décision que nous avons prise à la suite des impressions reçues. Le regard, l'attitude douloureuse d'un homme parle à notre cœur davantage que la bouche du malheureux ne saurait le faire, même s'il exposait en détail son histoire et les terribles malheurs qui le poursuivent. »⁶⁶

Benelli se montre donc partisan d'une gestuelle copiée sur le naturel, qui accompagne la parole, le récit et surtout les émotions, sous-jacentes ou exprimées par les mots. Il s'agit de peindre le récit, mais bien davantage les émotions avec le corps. Cela reste vrai lorsque la déclamation est chantée. De fait, le récital de ballades ne s'envisage pas sans la relative mobilité du chanteur. Le constat vaut en partie jusqu'à aujourd'hui : en assistant à ce type de concert, on l'observe aisément. L'expressivité du visage, les brusques changements d'attitude lorsque l'on passe d'un personnage à l'autre, le regard et le corps qui s'orientent dans une direction puis dans une autre, voire le regard dirigé vers des personnes précises du public, sont des nécessités. Le rôle des mains est important : mains jointes pour un conteur, mains ouvertes, en mouvement pour les personnages. . . Dans tout cela se maintient pourtant une certaine retenue : le chanteur s'interdit par exemple les déplacements scéniques, au-delà de pas esquissés. En effet, contrairement au comédien ou à l'interprète du répertoire lyrique, il est lié physiquement à une autre présence, sa compagne sur scène : le piano. L'orchestre est en fosse, avec le chef comme relais pour le chanteur ; au contraire le piano est le partenaire instrumental et le support du chanteur. Les jeux de regards, l'attente mutuelle, l'accord entre chanteur et pianiste font partie du récital. Ce qui n'exclut pas qu'on voie parfois un chanteur perdre le contact visuel, en se tenant par exemple légèrement en avant, le piano quittant alors son champ de vision.

66. « Überdem vereinigt sich mit der Deklamation die Geberden-Sprache, oder der Gestus (die Geberde). Und dieser natürlichen Sprache bedienen wir uns auch, wenn ein jäher Eindruck unsern Geist auf gewisse Weise zu einer neuen Handlung bestimmt. Wir bewegen gleichsam unwillkürlich die Glieder dergestalt, dass wir mit der Geberde das ausdrücken, was in uns selbst vorgeht und gelangen sogar dahin, den Vorsatz anzuzeigen, den wir, nach jenem empfangenen Eindrücke, gefasst haben. Der Blick, die schmerzvolle Geberde eines Menschen spricht mehr zu unserm Herzen, als es die Lippe der Unglückliche vermöchte, wenn es auch ausführlich seine Geschichte und die fürchterlichen Unglücksfällen die ihm verfolgen, auseinander setzte. » A. Benelli, « Freie Aufsätze », art. cit., p. 115.

Cela n'oblitére pas, dès l'origine de la ballade romantique, une évolution réelle du geste physique vers le geste sonore. N'oublions pas en effet une exception de taille à la pratique du geste accompagnant le chant : c'est Carl Loewe. On sait son habitude de s'accompagner au piano. Un compositeur, chanteur et pianiste, qui interprète sa propre musique, en s'accompagnant lui-même, et ce non seulement dans le cercle amical, mais encore en récital public : le fait est assez rare dans l'histoire de la musique pour être remarqué. Loewe est un interprète : en ce sens, il en paraît presque nécessaire à ses compositions : c'est lui, comme véritable phénomène, et non seulement des œuvres, quel l'on vient écouter... et voir. On connaît son aisance en public. Toutefois, c'est le piano qui constitue son véritable prolongement dramatique. Loewe n'accompagne pas son interprétation vocale d'une gestuelle théâtrale, et pour cause : il est rivé au clavier. Les effets pianistiques et vocaux vont donc suppléer au geste. De nombreux écrits de Julie von Bothwell semblent témoigner du fait que l'expressivité de la voix et des effets instrumentaux compense chez son père l'inévitable limitation gestuelle. Lorsqu'elle s'attache à le décrire au piano dans le but d'orienter, parfois de corriger ses interprètes, c'est toujours sur le plan du son, du tempo, des effets vocaux, des pauses, et c'est une véritable rhétorique sonore qui se déploie. De ses mouvements, nécessairement réduits par la contrainte du corps instrumentiste, nous ne savons rien. En ce sens la ballade, qui s'intériorise chez lui sur le plan du corps, trouve en compensation un autre canal dramatique : elle s'extériorise par un accroissement d'effets dans l'écriture et dans l'interprétation sonore. Ce qui se perd dans le champ du théâtre se gagne dans celui de la scène intérieure. Ici, Carl Loewe et Franz Schubert partagent de mêmes questions, mais ils les résolvent de manière quasi opposée : le poids que Carl Loewe met dans l'interprétation et le rayonnement physique jusqu'à en devenir pour ses contemporains indissociable de son œuvre écrite, Franz Schubert le place dans l'intériorité de la composition.

7.2.4 À LA VILLE COMME À LA SCÈNE

Privée de scène lyrique ou dramatique, la ballade retrouve dans le théâtre réduit des salons l'instantanéité et l'imprévu de la performance, grâce à un élément nouveau : l'improvisation. Chanteur, pianiste, compositeur, Loewe est aussi un improvisateur à succès. Non content d'improviser au piano, il invente des ballades sur des poèmes donnés par un public conquis d'avance. Et voici que, nourrie d'inattendu, la ballade retrouve son terrain : les planches du théâtre, ou encore la terre des berges de l'Ilm où fut créé *Erlkönig*. Inspiré par le mélodrame et l'opéra, déclamatoire dans son contenu, l'exercice de scène reparaît, nulle part davantage que dans l'expérience de Carl Loewe. Son cas est paradigmatique à plusieurs titres. D'abord, parce que son activité compositionnelle très riche le confond avec l'histoire de la ballade

romantique chantée, dont il reste le principal champion au XIX^e siècle. Ensuite parce que, à la fois compositeur et interprète de ses ballades, il réunit dans son travail l'écriture musicale et l'interprétation, qui appartient au domaine de l'oralité et de la performance. Loewe est une personnalité artistique plus accoutumée à la scène que Schubert. Ses tournées à travers l'Allemagne, qui feront une grande partie de son vif succès, sont rapportées par la *Selbstbiographie* : le quotidien du compositeur est tissé de l'exécution de ses propres œuvres en public. Ainsi a-t-il coutume d'improviser sur des poèmes donnés. Dans ses lettres, il note avec précision s'il a interprété telle ou telle de ses compositions. En 1832, il relate ainsi à sa femme une soirée à Berlin chez Gaspare Spontini (1774-1844), alors maître de chapelle à la cour de Prusse :

« Mardi soir. [...] Il m'a fallu chanter. Par cœur : *Le Roi des aulnes*, *La Petite Fille de l'aubergiste* et le charmant "Que le jour me dure". [...] – Moser était transporté hors de lui-même. Il a dit : "De ma vie, je n'ai rien entendu de plus beau [...]". Spontini est rentré; j'ai poursuivi avec *Edward*, *Oluf*, *Sur tous les sommets*. [...] Spontini était décomposé. Quand j'ai joué *Oluf*, les larmes ruisselaient sur ses joues; j'ai mis cela sur le compte de son humeur sombre, car il m'a prié de continuer à jouer ces tristes pièces; il a qualifié *Oluf* de "grande tragédie".

Tous ici s'étonnent que je veuille me produire sur scène entièrement seul; on trouve cela incroyable. – On se réjouit fort de ma promesse d'improviser un lied ou une ballade. »⁶⁷

Sûr de lui, le musicien souligne à juste titre l'aspect novateur de son activité de soliste et d'improvisateur. La conclusion du *Zauberlehrling* commentée plus haut relève de ce type de création particulier, la composition d'après une improvisation. C'est lors d'un concert à la *Singakademie* de Berlin, le 10 mars 1832, que naît la ballade improvisée que Loewe affectionnera toujours particulièrement. La *Selbstbiographie* nous montre le musicien conscient du risque, mais plus encore galvanisé par le défi :

« En seconde partie, j'avais promis une composition improvisée. De nombreux livres de poèmes ainsi que des manuscrits m'attendaient. Zelter avait justement dans l'idée de me donner "Connais-tu le pays" de Goethe, lorsque le prince Anton Radziwill me fit parvenir *l'Apprenti sorcier* par l'intermédiaire du docteur Förster. – L'exercice était en fait très difficile; toute solution médiocre aurait suscité à tout le moins l'hilarité, par exemple sur les mots "effroyable inondation", ou "Maître, quelle horrible affaire". – Toutefois cela renforça mon courage; j'inventai une mélodie dont je pourrais faire usage sur toutes les strophes suivantes en soutenant l'intensification de l'affect du discours, ainsi qu'un motif obligé pour l'accompagnement, et m'en allai bravement défier le dragon [...]. – Le coup

67. « *Ich musste singen. Auswendig*: Erlkönig, Der Wirthin Töchterlein und das süße "wie der Tag mir schleicht". [...] – Moser war außer sich. Er sagte: „Etwas Schöneres habe ich in meinem Leben noch nie gehört [...].“ Spontini kam wieder; ich fuhr fort: Edward, Oluf, Über allen Gipfeln. [...] Spontini war ganz aufgelöst. Bei Oluf strömten ihm Tränen die Wangen herab; ich schob es auf seine unglückliche Stimmung, denn er bat mich, so traurig fortzusingen; er nannte den Oluf eine große Tragödie. –

Alle wundern sich, dass ich im Konzert ganz allein dastehen will; man findet das unerhört. – Man freut sich auf die von mir gemachte Verheißung der Improvisation eines Liedes oder einer Ballade. » K. H. Bitter (éd.), *Dr Carl Loewe's Selbstbiographie*, op. cit., p. 131-132.

porta. Des applaudissements soutenus furent la preuve que je n'avais pas eu tort de mettre au jour l'idée d'une improvisation musicale. »⁶⁸

Dans le contexte d'urgence qui est celui d'une improvisation vécue comme un défi, où faire effet sur le public est une nécessité, la logique du récit impose ses exigences au détriment de la vocalité. Il est donc impropre de parler de mélodie pour la mise en musique des strophes. Cette progression par quarts successives en rythmes pointés, puis ces sauts d'octave descendants suivis d'une broderie qui s'exaspère rythmiquement jusqu'à relancer la strophe suivante, relèvent davantage du trucage auditif. Il s'agit en somme d'une mélodie pré(-)texte, pur support du texte, moins préoccupée de prosodie que de copie systématique du mètre trochaïque. On y reconnaît la mélodie primitive et le motif obligé mentionnés par le compositeur (ex. 7.5 et 7.6).

Vivacissimo
p
 Hat der al - te He - xenmei - ster sich doch ein - mal weg - bege - ben!

Ex. 7.5. – J. W. von Goethe / C. Loewe, *Der Zauberlehrling* op. 20 n° 2, 1832, mes. 1-2 (CLW VIII, p. 104)⁶⁹.

f
 Wal - - le! Wal - - le! Man - che Stre - cke,

68. « Im zweiten Teile hatte ich eine improvisierte Komposition verheißen. Viele Gedichtbücher, sogar Manuskripte, warteten meiner. Zelter war eben im Begriff, mir Goethes „Kennst du das Land“ zu geben, als der Fürst Anton Radziwill mir durch den Dr. Förster den Zauberlehrling sandte. – Die Aufgabe war in der Tat sehr schwierig; jede Mittelmässige Lösung hätte wenigstens zum Gelächter geführt; z. B. bei den Worten „welch' entsetzliches Gewässer“ oder „Herr, die Not ist Groß“. – Mein Mut wuchs indess; ich erfand mir eine Melodie, die ich mit steigendem Affekt des Vortrags auf alle Strophen zugleich anwenden konnte, sowie eine obligate Figur im Accompanement und ging frisch auf den Lindwurm los [...]. – Es gelang. Anhaltender, langer Beifall war Beweis dafür, dass ich die Idee einer musikalischen Improvisation nicht ganz unrichtig in's Leben hatte treten lassen. » *Ibid.*, p. 133-134.

69. « Enfin le vieux maître sorcier / M'a laissé seul! » (J. Malaplate trad.)

12 dass zum Zwe - cke Was - - ser flie - - sse

14 und mit rei - chem vol - lem Schwal - le zu dem Ba - de sich er-gie - sse.

Ex. 7.6. – J. W. von Goethe / C. Loewe, *Der Zauberlehrling* op. 20 n° 2, 1832, mes. 9-15 (CLW VIII, p. 104-105)⁷⁰.

L'efficacité prime dans l'écriture. Surtout, le spectacle est autant, sinon plus, dans la performance que dans la musique : le salon se mue en scène. L'activité de Loewe relie le salon à la scène, parce qu'elle déborde des cadres institutionnels, en se montrant adaptable à tout type de lieu. Runze note ainsi : « Plus tard encore, il joua souvent des improvisations musicales sur des textes de ballades et de lieder, dans les salles de concert, comme dans des cercles familiaux ou sociaux [...]. Il convient de souligner ses performances improvisées avec le célèbre improvisateur O. L. B. Wolff. »⁷¹

Un exemple nous en est parvenu, du 14 août 1835 : Wolff improvise un poème sur le thème du Hollandais volant, proposé par une jeune fille de la bonne société de Jena, et Loewe le met aussitôt en musique, s'attirant un grand succès⁷². Spectacle, divertissement, sur scène ou dans les salons, la ballade est tirée du côté de l'instantané par cette pratique réservée aux plus talentueux. Si Loewe est physiquement rivé au piano, sa personnalité d'homme de théâtre s'exprime dans le son comme dans le caractère spectaculaire de ses interprétations.

70. « Parcours sans fin / Le long chemin, / Qu'à la demande / L'eau se répande! / Qu'elle déverse pour le bain / Son abondante et riche offrande! » (J. Malaplate trad.)

71. « Auch später noch hat er häufig im Konzertsaal wie im Familien- und Gesellschaftskreise musikalische Improvisationen mit Balladen- und Liedertexten dargeboten, worüber an anderer Stelle ausführlich behandelt werden soll. Sei hier besonders hingewiesen auf seine gemeinsamen improvisatorischen Vorführungen mit dem bekannten Improvisator O. L. B. Wolff in Jena. » C. Loewe, *Goethe und Loewe - Lieder und Balladen*, op. cit., p. XLVI-XLVII.

72. K. H. Bitter (éd.), *Dr Carl Loewe's Selbstbiographie*, op. cit., p. 214-215.

7.3 Un théâtre intérieur

Pourtant, nous le remarquons plus haut : dans la ballade, ce qui se perd dans le champ du théâtre se gagne dans celui de la scène intérieure. L'horizon dramatique des compositions en ces années 1820 s'élargit avec la mutation de l'écriture, qui devient capable d'assumer le drame en son sein. Car c'est aussi la décennie de la ballade-lied, où se parachève l'évasion hors de l'opéra.

7.3.1 ÉCHEC DU DRAME

Des opéras sur le métier

S'évader? Schubert ne le souhaitait certes pas. Dans la tension entre le désir d'opéra et l'accomplissement dans le répertoire de salon, se trouve un enjeu essentiel de sa vie créatrice. On souligne souvent à juste titre combien il s'est préoccupé d'opéra, tout comme Loewe. Avec l'insuccès que l'on sait pour ses dix œuvres achevées, insuccès d'ailleurs souvent circonstanciel. Quelques exemples : *Alfonso und Estrella* D. 732 (1821-1822), dont Schober a rédigé le livret, est refusé par le *Kärntnertheater*, une des raisons étant peut-être l'italophilie de son directeur, le comte Gallenberg. Le livret du singspiel en un acte *Die Verschworenen* D. 787 (*Les Conjurées ou la Guerre des Dames*, 1823) est très médiocre et l'œuvre n'est jamais montée. Puis le librettiste de *Fierabras* D. 796 (1823), Josef Kupelwieser (1791-1866), démissionne de son poste au théâtre de la Cour peu après l'achèvement de l'opéra qui était pourtant – enfin ! – une commande, ruinant ainsi tout projet de collaboration avec le *Kärntnertheater*. Kupelwieser offre à Schubert une nouvelle occasion d'être joué en lui réclamant une musique sur le livret d'Helmina von Chezy (1783-1856), *Rosamunde, Fürstin von Cypern* D. 797 (*Rosamunde, Princesse de Chypre*, 1823). Le drame romantique est créé au *Theater an der Wien* le 20 décembre de la même année : c'est la première de... deux représentations. Dès le 22 décembre, l'opéra est retiré. Là encore, c'est surtout le livret qui est incriminé. Plus loin, on sait le destin de l'ultime *Graf von Gleichen* D. 918 (*Le Comte de Gleichen*), inachevé, qui accompagnera Schubert sur son lit de mort.

Schubert en est là de ses ambitions dramatiques lorsqu'en 1827, un article de la *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* commente en ces termes la parution d'un recueil de Loewe, les *Sechs hebraische Gesänge* (1826) sur des poèmes de Byron :

« M. L. s'est fait connaître, à travers la composition de plusieurs de ses ballades (le rédacteur ne connaît pas ses autres compositions), comme un homme d'esprit, de talent et maître de son art ; c'est ainsi qu'il se montre ici encore. Parmi ces six pièces, il y en a d'excellentes ; la première en fait partie. Il aime à peindre par un accompagnement riche et aussi travaillé que possible ce que le chant exprime le plus souvent simplement ;

cela se trouve ici aussi; mais il s'y trouve aussi quelques chants plus simples. Il raffine parfois ses idées dans le chant et dans le jeu instrumental et donne à de petits détails plus d'importance, semble-t-il, qu'ils ne peuvent en avoir; mais tant le font aujourd'hui, et les amateurs y sont si habitués, que nous le faisons remarquer moins pour eux que pour M. L. Du point de vue rhétorique, son traitement du poème est équilibré, sûr et aussi parfois très caractéristique; du point de vue de la technique musicale, sa façon d'écrire va de même – excepté pour quelques petits détails, davantage pour l'œil que pour l'oreille. [...] Nous nous permettons de poser une unique question à M. L. : avec les dons qu'il montre dans ses pièces les plus remarquables, et avec les qualités dramatiques et dynamiques dont il fait preuve dans les plus grandes pièces, ici et dans les ballades – ne devrait-il pas s'essayer à écrire un opéra? Le public a une indéniable prédilection pour ce genre musical; parmi les jeunes compositeurs que connaît le rédacteur (par leurs œuvres pour le chant), il aimerait poser cette question en particulier à lui, M. L., et à M. Sch. à Vienne. »⁷³

Laissons de côté la description du style de Loewe, centré sur la richesse de la caractérisation des éléments poétiques. Les qualités musicales mises en avant semblent, aux yeux du rédacteur, rendre tout indiquée la composition d'un opéra pour ce musicien au sens dramatique affûté. L'intérêt de ces lignes réside surtout dans l'évidence d'un rapprochement entre Loewe et Schubert. Ces deux « jeunes compositeurs », appelés à écrire un opéra (où l'on voit que les essais infructueux de Schubert n'ont eu aucun écho, puisque l'auteur de l'article en ignore tout, semble-t-il), sont associés par à ce genre à partir même de leur expérience de compositeur de lieder et de ballades. Cet article exemplifie donc un point essentiel : les caractéristiques dramatiques des œuvres de salon composées par les deux musiciens semblent mener naturellement leurs contemporains à regarder vers l'opéra, alors couronnement de la carrière d'un compositeur.

Et Loewe? Il n'est pas davantage joué dans la période qui nous occupe. Il a pourtant composé un singspiel, *Die Alpenhütte* (*La Cabane dans les Alpes*), créé en 1816 à Berlin, et deux opéras : en 1825, *Rudolph, der deutsche Herr* (*Le Seigneur allemand*) sur un livret de Vocke. Pour le deuxième, *Malekadhel*, « grand opéra tragique », il sollicitera en 1833 Spontini qui règne sur le répertoire lyrique à Berlin. Le livret est de la « Récamier viennoise », Karoline Pichler. La réponse de Spontini, rédigée dans un français légèrement hésitant, est favorable :

73. « Hr. L. hat sich durch die Komposition verschiedener seiner Balladen (seine anderen Kompositionen kennt der Ref. nicht) als ein Mann von Geist, Talent und Geübtheit in seiner Kunst hervorgetan; so zeigt er sich auch hier. Es sind treffliche Stücke unter diesen sechs; gleich das erste gehört darunter. Er liebt es, was der Gesang meist ziemlich einfach ausdrückt, in reicher und gearbeiteter Begleitung möglichst auszumalen; auch hier findet sich's so; doch sind auch einige einfachere Gesänge darunter. Seine Ideen, und zwar im Gesange und im Instrumentspiele, künstelt er wohl zuweilen und legt auf kleine Einzelheiten, wie es scheint, mehr Gewicht, als sie haben können; aber das tun jetzt so Viele, und die Liebhaber sind daher es so gewohnt, dass wir es weniger für sie, als für Hr. L., anmerken. Seine Behandlung der Gedichte von Seiten des Rhetorischen ist wohlwogener, sicher, und zuweilen auch besonders bezeichnend; seine Schreibart von Seiten des Technischen der Musik ist es gleichfalls – bis auf einige Kleinigkeiten, mehr für das Auge, als für das Ohr. [...] Eine einzige Frage an Hr. L. wollen wir nicht unterdrücken; bei den Gaben, die er in den vorzüglicheren, und bei der gewissermaßen dramatischen Art und Belebtheit, die er in den größeren Stücken, hier und in den Balladen, zu Tage legt – sollte er sich nicht mit einer Oper versuchen? Die Vorliebe des Publikums für diese Gattung ist nun einmal da; unter den jüngeren Komponisten, die Ref. (nämlich aus ihren Arbeiten für den Gesang) kennt, möchte er diese Frage besonders an ihm, Hr. L., und an Hr. Sch. in Wien tun. » [Anonyme], « Kurze Anzeigen. Sechs hebräische Gesänge von Lord Byron, nach der deutschen Übersetzung von Theremin, für eine Singstimme mit Begleit. Des Pianoforte, komponiert von C. Löwe. » In *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 27, 1827, col. 471-472.

« Berlin, le 19 avril 1833.

Mon cher et très-estimable Mr. Loewe!

[...] Je me serais empressé de vous répondre immédiatement, que j'ai reçu votre infiniment honorable et flatteuse lettre, qui accompagnait votre précieux présent, si je n'eusse pas voulu attendre, que Monsieur le comte de Redern m'eût envoyé votre nouvelle partition de *Malekadhel*; mais, jusqu'à ce jour je ne l'ai point reçu [*sic*] encore, et je serai obligé sans doute de la lui demander, pour me procurer le plaisir, de la connaître, et faire tout mon possible, de lui procurer une place, non trop éloignée sur le répertoire du théâtre royal à Berlin. »⁷⁴

Du reste, Loewe n'en est pas avec *Malekadhel* à sa première demande, car il a déjà tenté en vain de faire monter *Rudolph* à Berlin. Spontini lui expose de façon on ne peut plus vague les causes de cet échec :

« Vous n'avez pas oublié, j'espère, Monsieur, tout ce que j'ai fait, pour faire mettre ici en scène votre autre opéra *Rudolph*. Avant mon dernier voyage à Paris, en 1830, j'ai remis à Mr. de Grünthal, pour vous expédier, tous mes rapports, et la décision que je prorogais [*sic*] à cet effet; mais mon absence, et d'autres motifs, qui ne vous regardent pas, ont fait manquer beaucoup de bonnes choses utiles au théâtre royal, et aux Artistes!!... J e vous promets, Monsieur, que j'emploierai toute mon autorité et mes bonnes [*sic*] offices en faveur de *Malekadhel*, puisse-je [*sic*] être plus heureux et plus efficace qu'avec la première partition! »⁷⁵

Nous avons trace d'une exécution en janvier [1834] en version de concert, avec Loewe lui-même dans le rôle-titre et sa deuxième épouse Emilie (1806-1895), la mère de Julie, également chanteuse. Suivront encore l'opéra-comique *Die Neckereien (Les Taquineries)*, 1833, jamais créé sinon au piano lors d'une fête de famille⁷⁶) et un opéra romantique d'après Walter Scott, *Emmy* (1842, jamais créé). Seul le singspiel *Die Drei Wünsche (Les Trois Vœux)* sera créé en février 1834, avec un certain succès, d'après la correspondance du compositeur⁷⁷. Sans doute *Malekadhel* ou

74. Lettre de Spontini à Loewe du 19 avril 1833, dans K. H. Bitter (éd.), *Dr Carl Loewe's Selbstbiographie, op. cit.*, p. 147.

75. *Ibid.*, p. 147.

76. Voir *ibid.*, p. 151.

77. Une lettre de Loewe à sa femme, datée de mi-février, décrit sur le vif ses sentiments à l'égard de cette création berlinoise : « *Les Trois Vœux* ont plu à tous, au poète également. Cela a été très bien; le roi et la cour ont beaucoup ri avec le public jusqu'à la fin, et ont applaudi tous les numéros. » Loewe prévoit deux reprises. Et le vendredi suivant : « Eh bien, ma chérie! Je reviens juste de l'Opéra. Le roi et toute la cour étaient de nouveau présents. Le premier rang et les loges étaient tous occupés, comme le parterre et le deuxième rang; la galerie était vide, pas remplie en tout cas [...]. Dans l'ensemble pourtant, à mon grand étonnement, il y avait plus de monde que pour *Fidelio*. L'ambiance dans le public était agréable; ils ont beaucoup ri ». Il passe en revue divers passages musicaux ayant particulièrement réussi, avant de conclure : « C'est tout de même une belle sensation, que de sortir de l'Opéra avec le flot des gens sur la place splendide, et d'avoir appelé sienne la soirée. » « „*Die drei Wünsche*“ haben allgemein gefallen, auch dem Dichter. Es ist sehr voll gewesen; der König und der ganze Hof haben bis zuletzt mit dem Publikum um die Wette gelacht, und jede Nummer applaudirt »; « *Nun Herzliebchen! Eben komme ich aus dem Opernhause. Der König und der ganze Hof waren wieder zugegen. Der erste Rang und Parquet-Logen waren ganz besetzt, ebenfalls Parterre und zweiter Rang; Galerie leer, wenigstens nicht voll, und im Parquet waren etwa vier Bänke unbesetzt; im Ganzen war es aber zu meinem grossen Erstaunen voller, als im „Fidelio“. Die Stimmung im Publikum war eine gemüthliche; sie haben viel gelacht* »; « — *Es ist doch ein schönes Gefühl, wenn man mit dem Menschenstrom aus dem Opernhause auf*

Emmy auraient-ils pu devenir des ballades. Leur matériau dramatique n'était pas pour faire peur à Loewe, on l'imagine au regard de tant d'autres de ses compositions. Il a néanmoins choisi pour cette fois la voie de l'opéra, assez naturelle à ses goûts de compositeur.

Die Bürgschaft, de la ballade vers l'opéra

Un unique essai d'opéra a d'abord été chez Schubert une ballade : *Die Bürgschaft* (*La Caution*) D. 435, D. 246 dans sa version initiale pour chant et piano. Composée en août de la prolifique année 1815, peu avant *Heidenröslein*, la ballade ne sera publiée qu'en 1830. Elle repose sur un poème de Schiller, un éloge de l'amitié fidèle où Möros, condamné à mort par Denys, tyran de Syracuse qu'il a tenté d'assassiner, laisse son ami comme otage pour obtenir le droit de quitter trois jours la ville, le temps de marier sa sœur. L'ami se prête sans hésiter à ce marché. Bravant la tempête, les brigands et la lassitude, Möros se hâte pour tenir sa promesse et revient à Syracuse in extremis, au soir du troisième jour, alors que le supplice est déjà préparé. Saisi par la loyauté des deux amis, le tyran les gracie, et demande la faveur d'être lui-même admis dans leur fraternité.

Le traitement schubertien de ce récit partage beaucoup avec *Der Taucher* étudié au chapitre précédent – que Gilles Cantagrel a pu appeler un « opéra de chambre pour un chanteur »⁷⁸. Narration au long cours menée, à la façon de Zumsteeg, par juxtaposition de sections, interludes pianistiques élaborés, alternance de récitatifs accompagnés *a minima* et d'ariosos, kaléidoscope de caractères révèlent bien une ballade de la première période de Schubert.

Mais davantage encore que le *Plongeur*, la ballade offre de nombreuses interventions au discours direct, qui ne vont pas sans réclamer une importante palette de couleurs vocales au chanteur⁷⁹. *Der Taucher* était presque un pur récit, incluant le long récit enchâssé du plongeur ; en revanche, on comprend vite pourquoi Schubert a pu aisément imaginer *Die Bürgschaft* comme un opéra. En voici les personnages parlants par ordre d'apparition : le tyran Denys (Dionys), Möros, deux voyageurs, Philostrate, intendant de la maison de Möros. S'y ajoutent des personnages muets, non moins importants : les serviteurs de Denys, l'ami fidèle qui accepte en silence le marché, la sœur de Möros, les brigands rencontrés en chemin, la foule des badauds, le bourreau. Une galerie de personnages qu'incarne tantôt la voix, tantôt le piano. Schubert en effet ne s'inquiète guère de l'absence de paroles pour un personnage : il transfère dans le

den prächtigen Platz kommt, und hat den Abend Sein genannt. » Toute la satisfaction du compositeur payé de ses efforts par le succès est résumée dans cette remarque. K. H. Bitter (éd.), *Dr Carl Loewe's Selbstbiographie*, op. cit., p. 173-175.

78. Brigitte François-Sappey et Gilles Cantagrel (éd.), *Guide de la mélodie et du lied*, Paris, Fayard, 1994, p. 621.

79. On peut en retrouver en ligne l'interprétation haletante de Jonas Kaufmann en récital à Édimbourg en 2006, avec son excellent partenaire Helmut Deutsch au piano. L'art du *Liedersänger* et celui du chanteur d'opéra s'unissant au mieux, chaque personnage caractérisé dans le son, elle offre un bon exemple du drame hors scène que nous cherchons à approcher.

clavier ce qui lui paraît nécessaire pour ménager des contrastes et donner du relief aux différents épisodes. L'évocation de la jeune sœur, puis son mariage, donnent ainsi lieu à une page de piano délicate, où l'on sent l'esprit de l'*Empfindsamkeit* mozartienne et toute la tendresse du musicien pour ce personnage invisible dans le poème, seule figure de femme évoquée – est-ce donc un hasard s'il est tant servi musicalement ? (ex. 7.7).

Ex. 7.7. – F. von Schiller / F. Schubert, *Die Bürgschaft* D. 246, 1815, mes. 112-121 (*FSW* III, p. 15).

Mais, en dramaturge, le jeune compositeur garde aussi à l'esprit l'intérêt théâtral d'un contraste entre cette douceur et le voyage semé d'embûches, la course faudrait-il dire, qui attend Möros au retour avec le supplice comme horizon. En insistant sur cette figure invisible, il crée son propre rythme au sein de la ballade. Le ménagement d'un tel interlude rappelle, en plus bref, celui qui intervient à la fin du *Taucher* D. 111, évoqué au chapitre précédent. Brigitte Massin remarquait que l'ensemble de la pièce était « déjà traité comme un fragment d'opéra »⁸⁰. Pourtant, cela ne semble pas tout à fait exact : on a plutôt là un tissage des extrémités stylistiques auxquelles Schubert se confronte en même temps en ces mois d'été 1815. Il vient de composer en juin un long *Adelwold und Emma* D. 211, puis le strophique *Fischer* le 5 juillet ; mi-août suit la série des lieder strophiques goethéens *Die Spinnerin*, *Der Gott und die Bajadere*, *Der Rattenfänger*, *Der Schatzgräber* et *Heidenröslein*. Si *Die Bürgschaft* est l'exception de style parmi

80. B. Massin, *Franz Schubert*, op. cit., p. 605.

les lieder d'août, on y trouve néanmoins, à côté de passages furieux en trémolos (par exemple dans les premières mesures), des instants dont le calme est bien moins opératique que *liedhaft*. Ainsi de la stupeur et de l'émotion de la foule à l'instant des retrouvailles des deux amis, qui s'achève sur le passage d'accords sans tierce au piano, de son si nettement romantique (ex. 7.8, ici mes. 421-424).

Ex. 7.8. – F. von Schiller / F. Schubert, *Die Bürgschaft* D. 246, 1815, mes. 411-424 (FSW III, p. 28)⁸¹.

Ni récitatif ni arioso lyrique, quasi-syllabique, la mélodie est déjà du lied, toute l'expressivité du saut de sixte mineure réservée au mot « *weinen* ». La phrase conclusive en particulier, avec ses simples quatre notes, *do, si bémol, sol, la*, retrouve un caractère populaire auquel le piano, dont l'aigu double le chant, n'est pas non plus étranger. Dans le passage de la quinte à vide sur pédale, on entend déjà quelque chose du murmure du *Baches Wiegenlied* (*La Berceuse du ruisseau*) qui clora *Die Schöne Müllerin* d'ici huit ans (ex. 7.9, deuxième croche de la levée et mesures suivantes).

Ex. 7.9. – W. Müller / F. Schubert, *Die schöne Müllerin* D. 795, n° 20, *Des Baches Wiegenlied*, 1823, mes. 1-4 (FSW VII, p. 185).

Le drame est déjà dans la ballade, mais il n'est pas si évident, donc, que *Die Bürgschaft* ne soit pas davantage qu'un essai d'opéra condensé sur quatre cent mesures et quelques.

81. Tous deux sont dans les bras l'un de l'autre, / et pleurent de douleur et de joie. / On ne voit plus un œil sans larmes.

Le « Fidelio de l'amitié » et le spectre de l'inachèvement

Le cas de la version D. 435 est différent ; cette fois, c'est à un grand opéra qu'il s'attelle. Visiblement décidé à reprendre le sujet, Schubert a réparti son matériau narratif dans trois actes, dont le dernier ne comporte que l'entracte et le début d'un ensemble. C'est en mai 1816. L'année précédente, il a déjà travaillé sur quatre singspiels, dont un est également resté inachevé. Mais *Die Bürgschaft* est seulement son deuxième opéra, après *Des Teufels Lustschloss* (*Le Château de plaisance du diable*) D. 84 de 1813-1814. Un deuxième sujet d'opéra, donc ; on en ignore le librettiste – peut-être un ami du cercle d'étudiants parmi lesquels Spaun a guidé Schubert. Le thème de la lutte contre un pouvoir oppresseur, guère viable dans la Vienne de Metternich, double celui de la loyauté amicale et l'ensemble mérite bien la périphrase « *Fidelio* de l'amitié » (Massin)⁸².

Les personnages sont onze : Möros et son ami, baptisé Théage (Theages), sont des rôles de baryton. Dionys, bien sûr, est une basse. Philostrate, l'intendant, un ténor. Le librettiste a ajouté trois rôles manquants pour sopranos : Anna, l'épouse de Theages, et leurs deux enfants, Ismene et Julus. Quatre brigands, deux ténors et deux basses, complètent la distribution. Les chœurs jouent un rôle de premier plan : la représentation du peuple opprimé par le tyran est un des ressorts du premier acte, qui légitime la tentative d'assassinat où échoue Möros. « À l'aide ! Au secours ! Nous languissons, nous souffrons la plus grande misère »⁸³ sont les premiers mots de l'opéra, dans la sombre tonalité de *do* mineur.

Comme souvent, le même texte, et ici le même sujet qui l'inspirent, sont un support à une nouvelle floraison, non à une refonte de matières mélodiques et harmoniques déjà existantes. Plusieurs éléments montrent que l'intention de Schubert n'est pas d'adapter sa ballade sous forme d'opéra. Les nouveaux personnages, d'abord. Anna et ses deux enfants se substituent à la sœur de Möros évoquée par le piano dans la ballade. Ces nouvelles figures resserrent l'attention autour du personnage de Theages, autour de son cercle familial, qui concentre le pathos. Les numéros 7, 8 et 9 du premier acte leur sont consacrés : romance, duo et le Finale où ont lieu les adieux à sa famille de Theages emmené en prison. Au deuxième acte, les numéros 11 et 12, aria et ensemble, font entendre la lamentation d'Anna, puis l'épanchement partagé avec ses enfants (dans lequel réapparaît, dans le même *la* bémol majeur, un motif tiré de l'air de Florestan au deuxième acte de *Fidelio* !⁸⁴) Nouveaux personnages, nouvelles circonstances dramatiques, donc : c'est le deuxième élément. Le librettiste et Schubert font entrer dans l'opéra une dimension absente de la ballade de Schubert. La musique, tout en conservant certains points de parenté avec la ballade, obéit à une logique de scène toute différente : le

82. B. Massin, *Franz Schubert, op. cit.*, p. 755.

83. « *Hilfe! Rettung! Wir schmachten, wir dulden höchste Noth* ».

84. « *Süßer Trost in meinem Herzen* » dans *Fidelio*, « *Ich, Ismene, liebe Mutter!* » / « *Ich, dein Julus, liebe Mutter!* » dans *Die Bürgschaft*. Voir *Ibid.*, p. 756.

remarquer semble presque un truisme. Ainsi la tempête qui occupe quatre strophes chez Schiller, avec l'effondrement du pont et la traversée du torrent à la nage, offre dans l'opéra comme dans la ballade un passage musical saillant, mais avec des moyens différents. Avant le lever du rideau au deuxième acte, le tutti orchestral, renforcé par les trombones, ponctuée des trémolos omniprésents (comme dans la ballade) dans un long entracte. Ce dernier s'achève sur l'aria de Möros, remerciant les dieux qui lui ont permis de survivre à la tempête.

Peut-être le plus riche, en comparant la ballade et l'opéra, se serait-il découvert dans la scène des retrouvailles, dénouement tant attendu de l'intrigue, auquel Schubert a apporté un soin minutieux dans la version D. 246. Mais le troisième acte s'interrompt au milieu de l'air de Theages assailli par le doute, alors que le soir tombe et que le chœur d'hommes lui murmure que Möros ne reviendra pas. Le manque est trop important : les parties subsistantes *Die Bürgschaft* n'ont jamais été montées. Schubert n'est pas allé plus loin. Les raisons n'en sont pas connues, même si l'abandon du projet pourrait être lié à l'arrivée de sa première commande, la cantate *Prométhée* D. 451, aujourd'hui perdue mais bien exécutée le 24 juillet 1816⁸⁵. De cet abandon, pourrait-on conclure que Schubert n'a pas retrouvé dans un livret de seconde main ce qui l'avait attiré et inspiré dans les vers de Schiller ? Le poème a offert à son esprit créatif un entier espace de déploiement, alors que la musique de l'opéra a tourné court, faute de souffle peut-être. Si c'est là la raison, on ne peut mieux illustrer la spécificité du lien entre un texte poétique et sa mise en musique. Dépouillée de ses mots, l'anecdote nue ne lui aurait pas fourni assez de matière ou d'intérêt. Peut-être fallait-il Schiller à Schubert, pas moins.

7.3.2 SILHOUETTES DE PERSONNAGES ET PROFILS MÉLODIQUES (2) : LA RÉCITATION MUSICALE SELON SCHUBERT

Loewe, maître en déclamation... Schubert, maître en récitation ? Sans vouloir créer de symétrie artificielle, force est de constater que les premières pièces pour chant et piano de ce dernier regorgent de passages indiqués sous le vocable « *Recit* », très souvent alloués, bien sûr, aux sections narratives : « *Zu Dionys, dem Tyrannen, schlich Möros, den Dolch in Gewande* » (« Vers Dionys le tyran, Möros s'est dirigé, le poignard caché dans la robe »)... ou aux discours accompagnés d'incises signalant le ton de la parole : « „*Was wollt ihr?*“ „*ruft er, vor Schrecken bleich*“ (« “Que voulez-vous ?” crie-t-il, pâle de terreur »). La distance est longue jusqu'au « *sie sagt's* » du *Zwerg*, qui au contraire supportera tout l'élan de la mélodie, de l'émotion et même de l'action.

85. B. Massin, *Franz Schubert, op. cit.*, p. 753.

Récitation musicale : quelques ambiguïtés à lever

Des précisions sur le choix du lexique s'avèrent nécessaires. L'analyse, réalisée plus haut, du couple « réciter » et « déclamer » chez Goethe, ne doit pas faire croire que la « récitation musicale » à laquelle nous faisons référence chez Schubert soit un simple équivalent musical de la récitation théâtrale, telle que formulée dans les *Règles pour les acteurs*. L'aller-retour toujours possible, dans le ton de l'interprète, entre récitation (récit, conte) et déclamation (échange verbal ou monologue, théâtre) est une chose ; la forme mélodique, que nous choisissons d'appeler chez Schubert « récitation » faute d'un terme plus adéquat, en est une autre. Nous désignons bien ici la technique de chant expérimentée de façon propre par Schubert dans ses ballades et lieder, à partir des caractéristiques du récitatif de cantate, d'oratorio ou d'opéra, de la vocalité lyrique qu'il connaît et d'éléments du Lied allemand du XVIII^e siècle. Schubert développe dans le répertoire de lied un style vocal propre et inédit. Il y pratique, forme et assouplit sa propre récitation de lied, mélange et gradation de l'arioso au récitatif. Et pour ce faire, le domaine de la ballade est son véritable atelier. Cela se vérifiera peu à peu dans la voix de ses « personnages » : ni déclamation théâtrale, ni lyrisme d'opéra. Pas davantage de vocalité à l'italienne, ce qu'il sait pourtant faire lorsqu'il le veut sous la férule de Salieri, témoins les arias italiennes D. 42, D76 et D. 78 par exemple.

Arioso, récitatif, et tout cet entre-deux si difficile à saisir – comme dans toute réalité complexe, aucune frontière n'est nette dans ce domaine – : on les a croisés, déjà magistralement mêlés, dans *Die Bürgschaft*. Du récitatif, on trouve un exemple dès le début de *Die Bürgschaft* (ex. 7.10).

(Recit)
 „Was woll-test du mit dem Dol-che? Sprich!“ ent-geg-net ihm fin-ster der Wü-therich. „Die
 Stadt vom Ty-ran-nen be-frei-en!“ „Das sollst du am Kreu-ze be-reu-en!“

im Takte

Ex. 7.10. – F. von Schiller / F. Schubert, *Die Bürgschaft* D. 246, 1815, mes. 16-24 (*FSW III*, p. 11-12)⁸⁶.

Après l'intervention de Dionys et l'incise de narration qui la suit sur un accompagnement très allégé, la réponse de Möros passe sans heurt à une musique mesurée (*im Takt*), verticale et soutenue d'accords pleins. Pourquoi? Le personnage énonce son projet de libération et dévoile par là son statut de héros; c'est de plus la première parole qu'il prononce dans la ballade. Autant de raisons de solenniser ce passage. Mais on est encore dans le récitatif, comme le montre la dernière réplique du tyran, dont la parole est donc également, par contraste avec celle de Möros, très oppressante (« Tu le regretteras sur la croix ») mais dépouillée de toute noblesse. Rythmiquement, elle ne bénéficie en effet plus de ce soutien en accords. Ici, tout le choix repose sur l'interprète : va-t-il poursuivre un chant mesuré, rompant avec le récitatif pour unifier l'échange, ou retrouver le caractère des mesures 16 à 18? L'interruption de l'accompagnement en noires soutenues justifierait aussi cette seconde option. Dans tous les cas, les changements de couleur vocale seront déterminants pour introduire les protagonistes et théâtraliser la scène.

L'arioso est sans doute plus facile à définir, qui unit une ligne vocale gratifiante à un strict respect de la langue, économe en ornements, en mélismes et dédaigneux d'effets vocaux exubérants, mais toujours chantant. L'accompagnement unifié joue un rôle important dans son caractère distinct. Les mesures qui suivent l'échange précédent donnent un bon exemple d'un arioso, presque une cantilène dans son pathos, sinon que le sujet n'en est pas l'amour (ex. 7.11).

„Ich bin“, spricht jener, „zu ster - ben be-reit, und bit - te nicht um mein Le - ben;

Ex. 7.11. – F. von Schiller / F. Schubert, *Die Bürgschaft* D. 246, 1815, mes. 28-34 (*FSW* III, p. 12)⁸⁷.

Au sortir d'un récitatif, la proximité de l'opéra est sensible dans ce passage. Pourquoi enfin ne pas parler de déclamation, pour qualifier le style mélodique de Schubert dans ces pièces? Le terme de déclamation, très lié au théâtre sur le plan de la langue, sied en fait mal à cette matière mélodique qui, si elle ne met pas la langue à mal, loin de là, ne cherche pas d'abord à en faire saillir les contours, n'y applique pas une rythmique comme on peut l'observer chez Loewe (voir par exemple *supra*, ex. 7.5). « Énergie » et « expression vivante » ne se traduisent pas chez Schubert en déclamation théâtrale musicalisée. Ce n'est pas un secret : quelle que puisse être parfois sa violence (toujours dans *Die Bürgschaft*, voir par exemple les mesures de la tempête), Schubert chante. Il creusera ce sillon paradoxalement jusqu'à ne plus chanter

86. « Que voulais-tu faire de ce poignard? Parle! » / lui demande sombrement le tyran. / « Libérer la ville du tyran! » / « Tu regretteras cela sur la croix! »

87. « Je suis prêt à mourir », dit celui-ci, / « et ne demande pas grâce pour ma vie. »

– on l’entend, parmi d’autres, dans certains des derniers lieder de *Winterreise*, tels que *Der Wegweiser* ou inévitablement *Der Leiermann*. L’épure du matériau et le resserrement des moyens n’épuiseront pas la musique à la fin de sa vie, tout en faisant le chant plus austère.

Un élément essentiel tient donc dans ce constat : Schubert est un mélodiste. Cette affirmation est une évidence aussi bien à l’écoute de sa musique instrumentale que de son œuvre pour la voix. Il n’a pas seulement passé son enfance à l’alto en famille ou au piano, mais aussi au chant et au chœur, comme soprano au *Konvikt* impérial. Un lied aussi évidemment vocal dans sa simplicité que *Seligkeit (Félicité)* D. 433 est l’exemple idéal de ce don pour la ligne vocale, don incessamment travaillé et repris dans les centaines de pages consacrées à donner une mélodie à la langue poétique allemande. Ce court lied strophique de 1816 est chéri de beaucoup d’interprètes et d’auditeurs ; il est, entre autres, le premier et le dernier qu’Elizabeth Schwarzkopf ait chanté à la scène⁸⁸. L’équilibre, la simplicité et la grâce s’allient dans le galbe mélodique, soutenu par un rythme de valse (ex. 7.12).

(Lustig)

Freu - den son - der Zahl blüh'n im Him - mels - saal
 Je - dem lä - chelt traut ei - ne Him - mels - braut;
 Lie - ber bleib' ich hier, lä - chelt Lau - ra mir.

En - geln und Ver - klär - ten wie die Vä - ter lehr - ten.
 Harf und Psal - ter klin - get, und man tanzt und sin - get.
 ei - nen Blick, der sa - get, dass ich aus - ge - kla - get.

Ex. 7.12. – L. Hölty / F. Schubert, *Seligkeit* D. 433, 1816, mes. 13-28 (FSW IV, p. 108)⁸⁹.

Trois phrases, la première ouvrant sur l’octave aiguë, la deuxième refermant le *mi* majeur du lied, la troisième, piquante, s’y reprenant à trois fois pour conclure avec deux sauts de quarte et une retombée sur le *mi* du bas de la tessiture. La broderie sur la quinte avec lequel

88. Elizabeth Schwarzkopf, *Les Autres Soirs. Mémoires*, Paris, Tallandier, 2004, p. 14.

89. Des joies innombrables / fleurissent dans les salles du ciel / Des anges et des transfigurés / comme nous l’ont enseigné les pères. / [...] À chacun sourit tendrement / une fiancée céleste ; / La harpe et le psaltérion résonnent, / et l’on danse et l’on chante. / [...] Je préfère demeurer ici / si Laura me sourit / Un regard, qui dit / Que je n’ai plus à me lamenter.

entre la voix annonce, après le prélude de piano très aérien, l'esprit joyeux, *lustig*, du lied. L'élément auquel la ligne doit une grande partie de son charme est l'appogiature supérieure sur laquelle se pose chaque élan des deux premières phrases. Au final, avec ses harmonies d'une simplicité absolue, la grâce de ce lied tient aussi à la qualité de l'élan, en effet. La tension vers le *mi* puis le *fa* dièse dans la première phrase, l'attraction vers le *mi* aigu dans la deuxième, qui donne envie de gagner quelques crans de tempo⁹⁰, ne sont que des jeux, des courants d'énergie quasi physique, énergie lancée (début de la phrase), libérée en même temps que suspendue (appogiature à l'aigu) puis apaisée (résolution), avec une telle souplesse et un tel naturel qu'on pourrait presque les danser. Schubert tient ensemble, miraculeusement, la vocalité indéniable et la clarté de la diction poétique. La seule « entorse » au syllabisme est le rebond sur deux notes des syllabes accentuées, dans ces vers en mètres trochaïques (— u — u —). Cet exemple nous permet d'entrer dans l'univers de la récitation schubertienne.

« *L'art du lied* », mais lequel ?

On se souvient de la proposition d'épithète de Franz Grillparzer : « Il donnait la musique à la poésie et la poésie à la musique. Ni maîtresses ni servantes, mais devenues comme des sœurs. Poésie et musique toutes deux s'étreignent sur la tombe de Schubert. Il faisait chanter la poésie et parler la musique. »⁹¹ Cette formule poétique résume la spécificité du lied romantique tel qu'il s'invente avec Schubert. Ce qui fait du lied un art, le *Kunstlied*, c'est l'unification dynamique entre mot, chant et accompagnement de piano, chacune des parties s'enrichissant des autres et leur apportant à son tour. L'antique débat *prima la musica o prima la parola*, disputé depuis l'époque de Monteverdi, connaît là un nouveau rebond, l'une de ses historiques réussites.

La récitation musicale chez Schubert n'est pas isolée, et la langue et la mélodie y sont distribuées à parts égales, aucune n'étant faite servante de l'autre. Elle forme aussi un tout avec la partie instrumentale (on l'a déjà observé dans un détail aussi simple que les effets de renvoi de motifs entre clavier et chant dans *Der Zwerg*). Il nous faut revenir à Nägeli et à son article sur « L'Art du lied » du 5 novembre 1817. Selon son analyse, les trois éléments distingués par le compositeur, le *Deklamatorische[...]*, le *Cantabile[le]* et l'*Instrumentalische[...]*, ou *Sprache*, *Stimme*, *Spiel* (langue, voix, jeu), entrent en effet en relation les uns avec les autres dans le lied jusqu'à s'entrelacer pour former ce que Nägeli nomme une « polyrythmie ». Si la langue, la

90. C'est ce que font avec bonheur Elly Ameling et Jörg Demus dans le récital de Kirchheim en 1965, que l'on peut entendre dans *Schubert / Schumann : Lieder*, (enregistrement 1965), CD, Hamburg, Deutsche Harmonia Mundi, 2013.

91. Cité dans B. Massin, *Franz Schubert, op. cit.*, p. 484, note 2. L'épithète dira finalement : « La musique enterra ici un riche trésor / et des espérances encore plus belles. / Franz Schubert repose ici / né le 31 janvier 1797 / mort le 19 novembre 1828 / âgé de trente et un ans. »

voix ou le jeu peuvent chacun à leur tour dominer dans des styles musicaux définis, il ne s'agit pas pour l'auteur de préconiser qu'un paramètre l'emporte sur les autres dans un lied donné; au contraire, il encourage leur usage le plus varié et entre-tissé au sein d'une pièce. L'usage de tous ces moyens poursuit à ses yeux un but précis, qu'il expose à la fin de sa réflexion :

« L'usage universel de ces moyens artistiques doit fonder un style de chant [*lied*] supérieur, et il doit en naître une nouvelle époque de l'art du lied (la *quatrième*, selon mon partage [l'auteur vient de distinguer trois époques préalables dans le chant allemand]), dont le caractère le plus marqué sera une *polyrythmie* jusqu'ici inconnue; c'est-à-dire que les rythmes de la *langue*, du *chant* et du *jeu* seront fondus dans un *tout artistique* supérieur – une *polyrythmie* qui est aussi importante pour l'art vocal que l'est pour l'art instrumental la *polyphonie* qui naît de l'usage du contrepoint double. [...] Vraiment appliqués, tous ces moyens artistiques sont au service de *l'intensification de l'expression verbale* – ou pour le dire dans la langue plus simple de Luther : ils doivent *donner vie* au texte. [...] D'un point de vue historique, nous autres, artistes du lied, ne sommes que les pionniers dans ce style de lied supérieur. »⁹²

En 1817, Schubert n'a encore rien publié. Il est d'autant plus frappant de constater les convergences entre sa création et l'analyse, qui est aussi un projet, de Nägeli. Ce texte, en décrivant et appelant de ses vœux une polyrythmie de parole, de chant et d'instrument confère à l'art du lied une dimension toute nouvelle. Dürr repère la dimension quasi-prophétique de cette requête de Nägeli, qui semble décrire le lied schubertien dans sa spécificité : les idées qu'ils énoncent tous deux sont dans l'air du temps⁹³.

Dans le chant d'une femme : poésie et mélodie, langue et voix

Cette fois, il ne s'agira pas de Marguerite. *Die junge Nonne* D. 828, ballade féminine interprétée au XX^e siècle par Elizabeth Schwarzkopf, Christa Ludwig, Elly Ameling ou Gundula Janowitz, est une pièce où la parole n'est pas partagée. Une seule silhouette de personnage dans cette œuvre : la jeune religieuse, ou la jeune femme qui déjà a renoncé au monde. Un personnage solitaire par excellence donc, qui se souvient, par une nuit de tempête, des orages humains qu'elle a abandonné pour une passion et une paix célestes, et se confie aux éléments, à elle-même, et à aucun autre être aimé que Dieu. Ce profil se découpe sur un fond d'orage : le poème de Jakob Nikolaus Craigher de Jachelutta (1797-1855), diplomate et poète viennois ami de

92. « Durch den allseitigen Gebrauch dieser Kunstmittel muss ein höherer Liederstyl begründet werden, und daraus eine neue Epoche der Liederkunst (nach meiner Eintheilung, die vierte) hervorgehen, deren ausgeprägter Charakter eine bisher noch unerkannte Polyrythmie sein wird, also dass Sprach-, Sang- und Spiel-Rhythmus zu einem höhern Kunstganzen verschlungen werden – eine Polyrythmie, die in der Vokal-Kunst völlig so wichtig ist, als in der Instrumental-Kunst die Polyphonie, die aus der Anwendung des doppeltes Kontrapunktes hervorgeht. [...] alle diese Kunstmittel dienen, wahrhaft angewandt, zur Erhöhung des Wortsausdruckes – in Luthers einfacher Sprache zu reden : zum Lebendigmachen des Textes. [...] wir Liederkünstler sind, ans dem historischen Standpunkte betrachtet, in diesem höhern Liederstyl eben erst die ersten Anfänger. [...] » H. G. Nägeli, « Die Liederkunst », art. cit., col. 756-766.

93. W. Dürr, « Poésie et musique dans le lied avec piano du romantisme allemand », art. cit., p. 1126.

Friedrich Schlegel, suggère une petite scène théâtrale, avec son décor digne d'un acte d'opéra romantique. Le monologue de quatre strophes commence par une description des éléments déchaînés.

<p><i>Wie braust durch die Wipfel der heulende Sturm! Es klirren die Balken – es zittert das Haus! Es rollet der Donner – es leuchtet der Blitz! – Und finster die Nacht, wie das Grab! – – – Immerhin, immerhin!</i></p> <p><i>So tobt' es auch jüngst noch in mir! Es brauste das Leben, wie jetzo der Sturm! Es bebten die Glieder, wie jetzo das Haus! Es flammte die Liebe, wie jetzo der Blitz! – Und finster die Brust, wie das Grab! –</i></p> <p><i>Nun tobe du wilder, gewalt'ger Sturm! Im Herzen ist Friede, im Herzen ist Ruh! – Des Bräutigams harret die liebende Braut, Gereinigt in prüfender Glut – Der ewigen Liebe getraut. –</i></p> <p><i>Ich harre, mein Heiland, mit sehndem Blick; Komm, himmlischer Bräutigam! hole die Braut! Erlöse die Seele von irdischer Haft! – Horch! friedlich ertönet das Glöcklein vom Thurm; Es lockt mich das süße Getön Allmächtig zu ewigen Höhn – »Alleluja!«</i></p>	<p>Comme l'orage mugit et gronde dans les cimes! Les poutres grincent, la maison tremble! Le tonnerre gronde, un éclair sillonne le ciel! Sombre est la nuit, comme la tombe! Aucun répit!</p> <p>Il y a peu, une même tempête faisait rage en moi. La vie grondait comme l'orage maintenant! Mes membres tremblaient comme la maison à présent! L'amour flamboyait comme l'éclair maintenant! Et sombre était mon cœur comme la tombe!</p> <p>Déchaîne-toi donc, orage sauvage et violent! Dans mon cœur règnent la paix et la sérénité : La fiancée amoureuse attend son fiancé, Pure dans son intense ardeur, Unie à l'amour éternel.</p> <p>J'attends, mon Sauveur, le regard languissant ; Viens, fiancé céleste, cherche ta fiancée! Délivre mon âme de sa prison terrestre! Écoute! La cloche de l'église tinte paisiblement ; Ces doux accents m'attirent Irrésistiblement vers les hauteurs éternelles. « Alléluia! »⁹⁴</p>
--	---

POÈME 7.1. – J. Craigher, *Die junge Nonne*.

Dès la deuxième strophe, un parallèle est établi entre l'orage et celui, intérieur, qui grondait dans la jeune femme plongée dans la vie du siècle : orage des passions, de l'amour dans un cœur « sombre », opposé dans la strophe trois à la « sérénité » dont elle jouit maintenant, retirée du monde. La lumière intérieure, le désir orienté vers le ciel dominant dans les deux dernières strophes. La dernière fait entendre la cloche, contrepoint au tonnerre, et qui servira d'élément unificateur à Schubert.

L'intensité de l'expression féminine, l'immersion dans la violence de la nature résonnent chez lui. Lui ayant plu, la ballade (lue manuscrite) est composée en février 1825, publiée en juillet (avec *Nacht und Träume* D. 827 : on ne pouvait imaginer duo plus dissemblable, chacun témoignant d'un visage du génie schubertien) et créée au *Musikverein* le 28 décembre 1826

94. Traduction de Daniel Henry, 1978, in Laurence Équilbey, Accentus et Insula Orchestra, *Schubert, Nacht und Träume, Lieder with Orchestra*, CD, [s. l.], Warner Classics, 2017, livret.

par Karoline Schindler. On sait comment elle a été auparavant chantée en privé par la jeune Sophie Müller. Tentons d’y éprouver la théorie de Nägeli sur la polyrythmie des éléments. Il ne s’agit pas de tester cette théorie pour elle-même : cette étude permettra de faire remonter les forces cachées qui structurent la ballade, et d’affronter deux questions : à l’oral, la récitation schubertienne est-elle d’abord interprétation d’un texte, ou interprétation d’une mélodie ? Qu’a de spécifique l’interaction du piano et de la voix ?

L’art de la récitation musicale, chez Schubert, est une ligne de crête unissant poésie et mélodie, mot et chant. Un bon préambule serait donné par cette réflexion d’Elisabeth Schwarzkopf à propos de l’interprétation vocale :

« Qu’est-ce qui, des mots ou de la musique, compte le plus ? En chant, comme on devrait savoir, la réponse est donnée par l’acte même de chanter. Ils viennent ensemble, et inséparables [...]. Qu’est-ce qui vient en premier, pour moi-même, quand j’approche un texte que je devrai chanter ? J’ai écrit, tout spontanément : *un texte*. Et sans doute, il faut bien que les mots soient d’abord écrits pour qu’on les mette en musique. Mais moi, l’interprète, je lis les deux en même temps. Mots et musique. Je ne peux pas apprendre les uns d’abord, puis obliger les autres à s’en arranger. Ils forment du fait d’être devenus musique une unité, et c’est cette unité que le chant va retrouver, recréer. »⁹⁵

On peut étudier comment la mélodie s’applique sur les mots. Cependant, à moins de retrouver l’esprit de Schubert écrivant, tâche impossible, il est impensable de séparer les deux, pour nous à qui ils parviennent simultanément, sauf à défigurer l’œuvre. Que dire donc de la mélodie de *Die junge Nonne* ? Elle témoigne d’abord de la maturation de l’écriture schubertienne. La ligne vocale n’est pas un récitatif, mais un chant. Cela ne fait pas de doute à l’écoute. Arpège ascendant puis descendant, saut de sixte : la première phrase est mobile. Elle n’est qu’un élan vers le haut (vers le ciel, déjà), qui lutte pour s’arracher au *fa* vers lequel elle retombe avant qu’un effort la hisse au *ré* bémol. Mais l’effort n’est pas présent que dans cette première ligne. Répliquée, elle s’y reprend en effet à trois fois avant de surpasser enfin le *ré* bémol pour atteindre le *ré* naturel (ex.7 .13).

(Mässig)

Wie braust durch die Wip - fel der heu - len - de Sturm!

pp *fp*

95. E. Schwarzkopf, *Les Autres Soirs*, op. cit., p. 174-175. Cette réflexion est occasionnée par l’évocation de son interprétation dans *Capriccio* de Richard Strauss, « conversation en musique » qui nécessite des chanteurs moins acrobates que maîtres du « bien dire ».

13

Es klir - ren die Bal - ken, es zit - tert das Haus!

17

Es rol - let der Don - ner, es leuch-tet der Blitz!

Ex. 7.13. – J. Craigher / F. Schubert, *Die junge Nonne* D. 828, 1825, mes. 9-20 (FSW VIII, p. 62-63).

Cette phrase résume à la fois, sur le plan externe, la prise du vent qui emporte les cimes, et sur le plan intime, l'ardeur et la lutte contre les forces adverses de la pesanteur. Nature et inquiétude intérieure se font écho. Et pourtant... Cette mélodie est aussi morcelée dans le temps : elle apparaît entre des passages de piano seul qui s'engagent avec elle dans un véritable dialogue. La suspension de la basse à chaque entrée de la voix rappelle, dans l'allègement, l'esprit du récitatif – tout en possédant une profondeur dramatique autrement décisive, on y reviendra. La suite suspend le mouvement emporté du début : une note répétée monocorde puis un lent chromatisme descendant semblent désormais lui dénier le caractère de mélodie (ex. 7.14).

Und fin - ster die Nacht, und fin - ster die

25

Nacht, wie — das Grab!

Ex. 7.14. – J. Craigher / F. Schubert, *Die junge Nonne* D. 828, 1825, mes. 21-29 (FSW VIII, p. 63).

En réalité, *La Jeune Religieuse* oscille entre la mélodie et un lieu vocal particulier, où se pose par excellence la question de l'interprétation d'un texte en deçà de la musique : la récitation monocorde. Par excellence, le récitatif constitue le moment où la parole l'emporte sur la musique. On a dit que *Die junge Nonne*, au contraire de *Die Bürgschaft* et de tant d'autres, ne faisait pas apparaître de récitatif. La trame vocale est unie, c'en est fini du « ravaudage » de récitatifs et d'airs décrié par Marcel Beaufile⁹⁶. Mais portons l'attention sur la fin de la première strophe, sur le vers « *und finster die Nacht wie das Grab* » : le chant n'est plus qu'une note, *ré* bécarre, qui s'affaisse sur *ré* bémol et enfin *do*, attirée par toute l'harmonie sous-jacente (accords de septième mineure et quinte diminuée qui fléchissent en septièmes diminuées, mes. 23-24). Ce passage opère à l'inverse des mélodies-prétexte évoquées chez Loewe à propos du *Zauberlehrling* : au lieu d'un motif court et transposé donnant l'illusion d'être du chant, on entend une hauteur fixe, intentionnellement a-mélodique. Elle est pourtant partie prenante de la courbe mélodique d'ensemble (le *ré* bécarre constitue l'acmé de la ligne mélodique qui précède), et dramatisée par le parcours harmonique et l'écriture de l'accompagnement. Quant au motif vocal du début de la ballade, il est d'abord modifié, avant d'être transposé : procédé inverse à celui souvent rencontré chez Loewe, qui pense par duplication. Ce dernier construit davantage sa musique en répétant une même structure mélodique ou un bref motif (voir par exemple nos analyses de *Der Zauberlehrling* ou de *Walpurgisnacht*). Schubert conçoit une pensée mélodique de long terme, jouant sur l'étirement des durées, et sur l'appel d'air des harmonies. La première partie de la strophe est soutenue par les modulations au demi-ton supérieur qui donnent l'illusion d'une harmonie aspirée vers le haut, comme la jeune femme vers Dieu. L'ambiguïté tonale des mesures 13-14 amène ainsi par « aspiration » de *fa* mineur à *fa* dièse mineur : le sixième degré renversé en sixte (*fa la* bémol *ré* bémol) en *fa* mineur devient, par enharmonie sonore jamais notée, le *sol* dièse *do* dièse *mi* dièse qui est la dominante de *fa* dièse mineur. Et ainsi de suite. Il faut donner la parole à Einstein qui remarque à propos du *Taucher* les « ressources d'une science harmonique fort en avance sur son temps par sa hardiesse [...] et qui annonce déjà le Wagner de la Tétralogie. »⁹⁷

Morcelée, la récitation mélodique vient se poser sur le tapis très uni d'un accompagnement aux motifs obstinés. Son caractère vocal et lyrique n'anéantit pas son caractère dramatique, au contraire : il l'assume. Les passages monocordes sont perçus et prennent sens au sein de cette sobre mais très forte vocalité du chant. Loin alors de posséder la couleur de récitatifs, qui privilégieraient l'exercice de diction sur la mélodie, ils sont partie prenante de la mélodie,

96. M. Beaufile, *Le Lied romantique allemand*, op. cit., p. 57.

97. Alfred Einstein, *Franz Schubert : portrait d'un musicien*, Jacques Delalande (trad.), Paris, Gallimard, 1958, p. 67.

tout en ciselant le mot. Ainsi sont tissés très finement langue poétique et mélodie. Lyrique et dramatique, le personnage – mime – de la jeune religieuse est aussi le poète – conteur. L’ambiguïté est maintenue.

Voix et accompagnement, piano et scène

Deux dimensions essentielles de *Die junge Nonne* ont leur clef dans la partie de piano : la description, dimension traditionnelle de l’accompagnement, et le tissage entre accompagnement et voix, second aspect de la triade de Nägeli, *Sprache, Stimme, Spiel*.

La description, qu’on rencontre presque à chaque mesure dans les ballades de Loewe, n’est pas le souci premier de Schubert. Il est donc intéressant que pour Dietrich Fischer-Dieskau, *Die junge Nonne* « manifeste dans la description d’une nuit de tempête à la basse une grande parenté avec Carl Loewe, même si l’imitateur n’atteint pas au niveau de l’initiateur quant à la puissance de la formulation artistique. »⁹⁸ Qui est l’initiateur, qui l’imitateur pour Fischer-Dieskau ? Respectivement Loewe et Schubert, semble-t-il. L’agitation du texte a comme poussé Schubert de l’intimité vers le spectaculaire. On l’en sait capable et parfois épris : *Der Taucher*, *Die Bürgschaft* et d’autres l’ont montré. La question n’est donc pas celle des moyens artistiques. Si l’interprète si familier de Schubert le place en-deçà quant à la qualité de la description musicale, la raison serait plutôt à chercher dans la répartition de l’énergie : où Loewe place toute la sienne dans le dessin d’un décor, l’élan d’un cri ou d’un geste, Schubert dans cette ballade concentre la sienne pour saisir une atmosphère, et une réalité intérieure. À l’intériorité de ce personnage de jeune femme correspond un espace musical conquis au long d’années de composition. De l’extérieur vers l’intérieur : ce n’est pas un hasard si le poème qui a touché Schubert compare à chaque strophe un état de la nature avec celui d’un cœur humain. On pourrait imaginer le personnage détaillant ses échecs passés, nommant des lieux, des événements... ce serait alors du théâtre, mais la ballade de Schubert ne serait pas. Mieux vaut donc abandonner cette réécriture de l’histoire.

Première étape, donc : la description simple confiée au piano. De même que parfois la narration, ici la scène est prise en charge par l’instrument. Des figures musicales récurrentes structurent *Die junge Nonne*. Le trémolo d’abord, visible dans les exemples 7. 13 et 7. 14. Trémolo aimé de Schubert, que l’on retrouve dans *Der Zwerg* : ici, il fait entendre, au premier degré, le vent furieux dans les cimes, en consonance avec la première exclamation de la jeune religieuse. Un second motif n’en est pas dissociable, le tintement aigu qui donne à la ballade une partie de sa souplesse de jeu : la main gauche va chercher, toutes les deux mesures, une note aiguë en croisant la main droite. Ce tintement, au début, semblera un habile contrepoint

⁹⁸. D. Fischer-Dieskau, *Les Lieder de Schubert*, op. cit., p. 284-285.

au motif ascendant en octaves (voir par exemple les mes. 12-13). Il donne de l'ampleur au clavier, certes, mais dévoilera surtout son sens plein à partir de la mesure 70 : « *Horch! friedlich ertönet das Glöcklein vom Thurm.* » Entretemps, on est passé de *fa* mineur à *fa* majeur, effet de couleur familier à Schubert. « Écoute! » : le tintement entendu depuis les premières mesures de l'introduction est celui de la cloche, symbole de prière, d'apaisement et de Dieu, en fin de compte. Il justifie et explique, en y trouvant son apothéose, enfin fixé en *fa* majeur, l'Alléluia qui conclut la ballade (ex.7. 15 et 7. 16).

Ex. 7.15. – J. Craigher / F. Schubert, *Die junge Nonne* D. 828, 1825, mes. 69-74 (FSW VIII, p. 66).

Ex. 7.15. – J. Craigher / F. Schubert, *Die junge Nonne* D. 828, 1825, mes. 69-74 (FSW VIII, p. 66).

Ex. 7.16. – J. Craigher / F. Schubert, *Die junge Nonne* D. 828, 1825, mes. 85-94 (FSW VIII, p. 67).

Ex. 7.16. – J. Craigher / F. Schubert, *Die junge Nonne* D. 828, 1825, mes. 85-94 (FSW VIII, p. 67).

Mais en revenant en arrière, quelles connotations n'a-t-il pas eues? Inquiétude, danger, obsession, voire macabre : la répétition du *do* ou du *fa* a pu suggérer tout cela⁹⁹. Description, peut-être; mais au bout de la musique, prêtons attention au triple *piano* de la mesure 85, à partir lequel Schubert demande par deux fois un diminuendo, presque impossible à obtenir : nous sommes dans des mesures infinitésimales pour cette conclusion, aux antipodes d'un Alléluia triomphant. Rarissime choix de dynamiques pour ce terme, couleur guère fréquente dans une messe de l'époque. La violence de la nature s'évanouit dans ce triple *piano* à peine audible, à la limite de l'inexécutable, entièrement tourné vers l'intérieur. Folie ou raison, l'intimité l'emporte.

Seconde étape, qui nous mène au deuxième aspect du jeu, le tissage de l'accompagnement et de la voix : sur le plan formel, la description est tributaire d'un agencement sonore savant, réalisé avec soin, qui crée trois plans : le motifs de basse en octaves, le trémolo central, l'aigu de la cloche. Au sein de la partie de piano, Schubert crée ainsi du champ, de la profondeur, ouvrant un décor qui est moins une illustration qu'un paysage intérieur. À cela se superpose, bien sûr, le contrepoint de la voix, traitée en dialogue avec la basse. Notons qu'au début de la pièce, la suspension de la basse à chaque entrée de la voix rappelle, dans l'allègement, l'esprit du récitatif – tout en possédant une profondeur dramatique autrement décisive, puisqu'elle laisse chaque fois le chant seul avec le trémolo de tempête, ajustant ainsi la focale sur lui.

À travers cette mise en perspective du personnage (au sens pictural), au premier plan d'un paysage qui en compte plusieurs, Schubert renforce le dramatisme intérieur. Ce dernier s'exprime dans la structure harmonique, dans les trémolos à l'accompagnement comme dans la superposition des plans. La basse thématique, complémentaire du chant (« polyrythmie », dit Nägeli), voit revenir un énième avatar du motif du destin, dans une version qui en change les accents. *Die Bürgschaft* (mes. 150-151 et 167-168, c'est-à-dire avant et après la strophe 7), *Der Zwerg* (voir ex.6.7 et 6.13), *Die junge Nonne* (ex. 7.13), *Vergissmeinnicht* (voir ex. 8.29) : ce motif si particulier irrigue la ballade schubertienne des premières jusqu'aux dernières années.

Il est à noter qu'en France, Adolphe Nourrit (1802-1839) crée dès janvier 1835 cette ballade au Conservatoire, mais dans une version transcrite qualifiée de « scène avec orchestre », et reçoit l'approbation de tous, à commencer par Berlioz¹⁰⁰. La spécificité de l'écriture en motifs

99. « Et cette cloche implacable dans *la Religieuse!* partout présente, imperturbable et si diverse en vibrations; stridente, obsédante, ironique et narquoise avec son éclat argentin, sonnante la vie et la mort, le bal et le cloître, le repentir et la révolte, la damnation et l'apaisement, cette cloche céleste, diabolique, humaine surtout, comment la caractériser? » H. Blaze de Bury, « À propos de *La Religieuse* de Schubert et de Diderot », art. cit., p. 433.

100. Voir Xavier Hascher, « Schubert's Reception in France: a chronology (1828-1928) », in Christopher Howard Gibbs (éd.), *The Cambridge Companion to Schubert*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 263-269, ici p. 264. Hector Berlioz, dans le *Feuilleton* pour le *Journal des Débats politiques et littéraires* du 25 janvier 1835, en donne un compte-rendu : « Ces *tremoli* continuel des violons, cette phrase sinistre des basses qui répond à chacune des interjections de la nonne, ces bouffées de cuivres qui semblent vouloir écraser la voix sans y parvenir et surtout l'admirable expression de la partie de chant, tout cela est d'un dramatique achevé. [...] Nourrit a chanté avec âme et intelligence cette admirable page d'un des plus grands musiciens-poètes de l'Allemagne. On dit même que la traduction française lui est due, et que c'est grâce à ce double patronage que le public du Conservatoire a pu

et plans sonores et la qualité dramatiques sont telles qu'il n'est guère étonnant, finalement, que Liszt ait également choisi d'orchestrer cette ballade¹⁰¹, tout comme *Gretchen am Spinnrade*, *Erlkönig* ou *Die Allmacht*, parmi d'autres encore. Il est certain que le passage à l'orchestre, qui deviendra courant plus tard dans le siècle avec Hugo Wolf ou plus loin encore Richard Strauss, révèle toute la richesse dramatique contenue dans ces quelques pages de piano. À l'orchestre, l'ensemble se déploie comme si la scène dramatique, contenue en germe dans le lied originel, était enfin trouvée.

applaudir aux pathétiques accents de la Religieuse. Il est honorable pour Nourrit d'avoir su comprendre tout ce que les chants de Schubert contiennent de sensibilité et de véritable inspiration ; tant d'autres chanteurs n'eussent vu là-dedans qu'une série de notes sans intentions ni mélodie. Il est certain que Schubert ne contient rien de ce que certaines gens appellent de la mélodie, – fort heureusement. » H. Berlioz, « Société des Concerts du Conservatoire. Premier concert », *Journal des Débats politiques et littéraires*, 25 janvier 1835, p. 2.

101. Franz Liszt, *Zwölf Lieder von Franz Schubert*, S. 558, 1837-1838, n° 6.

Chapitre 8

Érosion et fragmentation de la ballade : vers le lied romantique

« Le compositeur de ces chants fait preuve d'un talent digne de respect qui, dédaignant avec un courage jeune et frais les anciens chemins tout tracés, ouvre une nouvelle voie et la poursuit avec résolution. Qui voudrait l'en blâmer? Personne d'assez humble pour laisser exprimer à chaque artiste sa vision de l'art, sa façon de s'exprimer par et à travers lui – personne d'assez modeste pour admettre que sa propre voie n'est pas l'unique voie possible. [...]

M. Fr. S. n'écrit pas de véritables lieder et ne veut pas en écrire [...], mais plutôt des chants libres, certains si libres qu'on pourrait tout au plus les qualifier de Caprices ou de Fantaisies. [...] Le chant, le plus souvent déclamatoire, est parfois à peine chantable, souvent inutilement difficile et a la particularité d'être souvent doublé en octaves par la basse de l'accompagnement, même pour la voix de soprano. L'harmonie est en général pure [...], les modulations libres, très libres et souvent plus encore. Le rédacteur ne connaît aucune composition dans ce genre, et peut-être même aucune composition du tout, qui aille plus loin, ou même qui aille seulement aussi loin. »¹

Le dessein de ce chapitre est d'étudier la ballade comme un atelier fournissant de la matière au lied romantique, au-delà des dimensions déjà relevées. Cela passe par deux aspects : la mutation

1. « Der Componist dieser Gesänge beurkundet durch sie ein achtungswert Talent, das sich, im frischen Jugendmut verachtend die alten ausgetretenen Wege, eine neue Bahn bricht und diese consequent verfolgt. Wer wollte das wohl tadeln [blâmer]? Keiner, der billig genug ist, jedem Künstler seine Ansicht der Kunst, seine Art und Weise, sich in ihr und durch sie auszusprechen, zu lassen – keiner, der bescheiden genug ist, zuzugeben, dass sein eigener Weg nicht der alleinige Weg des Heils [de réussite] sei. [...] »

Hr. Fr. S. schreibt keine eigentlichen Lieder und will keine schreiben [...], sondern freye Gesänge, manche so frey, dass man sie allenfalls Capricen oder Phantasien nennen kann. [...] Der Gesang, meist deklamatorisch, ist zuweilen wenig sangbar, nicht selten unnötigerweise schwierig und hat die Eigenheit, dass er oft, auch bei Sopranstimme mit dem Spielbasse in Oktaven geht. Die Harmonie ist meist rein [...], die Modulation frei, sehr frei und oft noch etwas mehr. Dem Ref. wenigstens ist keine Komposition in dieser Gattung, ja vielleicht überhaupt kaum irgend eine Komposition bekannt, welche es nicht etwa weiter, sondern nur so weit triebe. » [Anonyme], « Recension. Auf der Donau. Der Schiffer. Wie Ulfru fischt. Für eine Bassstimme. Op. 21, Der Zwerg. Wehmuth. Für eine Singstimme. Op. 22, Die Liebe hat gelogen. Die selige Welt. Schwanengesang. Schatzgräbers Begehrt. Für eine Singstimme. Op. 23, Gruppe aus dem Tartarus. Schlummerlied. Für eine Singstimme. Op. 24, Sämmtliche Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, comp. von Franz Schubert », in *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 26, 1824, col. 425-428.

du répertoire poétique auquel s'applique une écriture de ballade d'abord ; le travail de la forme ensuite. Premier aspect : élargie d'innovations narratives et dramatiques, l'écriture se confronte à la progressive éclipse du personnage, du récit et de l'action. En effet l'évolution du matériel poétique est rapide, avec surtout l'émergence en musique de la poésie de paysage. Second aspect : la structure, liée à la narration, suit la fragmentation de cette dernière réfugiée dans des bribes de récit. C'est un défi ou un échec pour les ballades mais aussi, en partie par elles, la naissance du cycle romantique. Liés, ces deux aspects seront abordés en un seul long chapitre, pour garantir l'unité de la réflexion et sauvegarder la circulation globale dans l'univers de la ballade-lied.

Revenons à la recension reproduite en exergue. Les partitions qu'a eues sous les yeux son auteur, en juin 1824, comptent deux ballades :

- *Gruppe aus dem Tartarus* D. 583
- *Der Zwerg* D. 771.

S'y ajoutent neuf lieder de dimensions plus modestes, non exempts de strophisme :

- *Auf der Donau (Sur le Danube)* D. 553
- *Der Schiffer (Le Batelier)* D. 536
- *Wie Ulfru fischt (La Pêche d'Ulfru)* D. 525 constituant avec le précédent l'opus 21 pour basse
- *Wehmuth (Mélancolie)* D. 771, constituant avec *Der Zwerg* l'opus 22
- *Die Liebe hat gelogen (L'Amour a menti)* D. 751
- *Die selige Welt (Le Monde bienheureux)* D. 743
- *Schwanengesang (Chant du cygne)* D. 744, formant à eux trois l'opus 23
- *Schatzgräbers Begehr (Souhait du chercheur de trésor)* D. 761
- *Schlummerlied (Berceuse)* D. 527, publié avec *Gruppe aus dem Tartarus* comme opus 24.

Deux ballades, donc, et neuf lieder, pour plusieurs marqués de modulations audacieuses. À travers les réserves mêmes de l'article, quel plus bel éloge du génie de Schubert ? Mais aussi quelle plus directe reconnaissance du caractère inédit du répertoire que nous avons suivi depuis sa genèse et qui, en cette deuxième décennie du XIX^e siècle, prend forme ? Ce dernier chapitre se propose d'explorer quelques aspects de la métamorphose opérée au sein même du genre du lied par l'évolution de la ballade, telle qu'on l'a suivie au deux chapitres précédents.

Freie Gesänge ? Lieder dramatiques ? Ballades-lieder ? La première difficulté sur laquelle achoppe l'article est la possibilité de nommer les pièces composées par Schubert, et elle en recouvre une seconde : celle de les classer parmi le répertoire pour chant et piano. Le sujet est propre à sa musique, dans la mesure où les compositions dramatiques accompagnées au piano de Loewe sont nettement désignées comme ballades par leur créateur, et homogènes dans leurs caractéristiques compositionnelles sur une longue période, tendant à constituer un

répertoire défini ; à quelques exceptions près, chaque genre est compartimenté – ce qui n’est pas le cas chez Schubert². C’est pourquoi, dans ce chapitre, nous nous intéresserons surtout aux compositions du second, où se joue l’évolution commune de plusieurs genres. Ses pièces ne sont en tout cas pas de « véritables lieder » ; mieux, l’auteur de l’article ne peut les associer à « aucune composition » de sa connaissance dans le répertoire pour voix et piano de son temps. Sont soulignées en particulier la difficulté mélodique et la grande mobilité de l’harmonie. On a essayé de montrer certaines des filiations et parentés entre les compositions de Schubert et de Loewe et divers styles préexistants ; il faut enfin faire apparaître le contact entre les normes du lied selon un Heinrich Christoph Koch ou les musiciens de la Seconde École de Berlin, et celles de la ballade épique ou dramatique (qui constitue désormais un corpus substantiel), l’exercice de la seconde venant enrichir, subvertir et finalement recréer le premier. Au confluent des deux, un nouveau genre émerge : le lied romantique, qui intègre les données de la ballade. Cette dernière n’est donc pas seulement l’atelier du lied, au sens de cadre où certaines de ses particularités ont pu être élaborées : elle lui apporte, pour une part non négligeable, un matériau thématique (ex : tel personnage légendaire identifiable³), stylistique (ex : la *Stimmung* mystérieuse) et technique (ex : la structure musicale narrative). Cette redéfinition des thématiques, des caractères, de l’écriture amorcée par Schubert se confirmera et se déploiera dans l’œuvre de lied de Robert Schumann, de Johannes Brahms, d’Hugo Wolf.

Pourquoi ce chapitre est-il consacré aux phénomènes d’« érosion » et de « fragmentation » ? Le premier terme dépend davantage de l’écriture poétique des pièces. Il renvoie à l’usure, à l’intérieur d’elles, des figures saillantes, personnages, événements, en quelque sorte polis jusqu’à en perdre la forme qui les distingue. De plus en plus, tous les éléments référentiels (qui sont dans un récit les fondements de l’apparence véridique : noms, lieux, époques, faits) sont lissés ou contournés. Autrement dit, on passe d’un paradigme imitatif, parfois même illustratif, à un paradigme de la suggestion, tandis que s’estompent les repères narratifs. On le verra : ce qui supplante l’extériorité du personnage et du récit, les redirigeant vers l’intériorité, c’est le paysage, à la fois tableau immuable et support d’une nouvelle forme diffuse de narration.

Là où subsiste tout de même le récit, cette érosion va de pair avec la « fragmentation » de la forme, avant et avec l’émergence si étudiée du « fragment » romantique, une des clefs de son esthétique⁴. Cette fragmentation, si elle touche le texte, se répercute immédiatement

2. Voir à nouveau l’analyse de H. J. Moser, *Das deutsche Lied...*, *op. cit.*

3. La narration est toujours liée à des individus uniques, nous dit Jean-Louis Backès. « Les personnages [...], fictifs ou historiques, n’existent chacun qu’à un seul exemplaire, même quand ils n’ont pas de nom propre. » *Le Poème narratif...*, *op. cit.*, p. 10.

4. Il faudrait développer sur l’abondante bibliographie consacrée à cet aspect de l’esthétique romantique. Nous n’en avons pas les moyens ici, mais nous renvoyons à Charles Rosen, *La Génération romantique*, Georges Bloch (trad.), Paris, Gallimard, 2002, chapitre 2 : « Fragments », ainsi qu’à Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (éd.), *L’Absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 1978. Dans le domaine allemand, il faut consulter Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, qui aborde les rapports entre le fragment et la musique.

dans la musique. Dans le lied, le récit quand il perdure se réfugie dans de microstructures. La légende se parcellise ainsi en bribes de conte, jusqu'à se recomposer en cycle de lieder... ou se briser en instantanés dont nul ne connaîtra jamais les prémices ni la conclusion (par exemple chez Schumann). En cela, la ballade chantée suit l'évolution stylistique qui marque la poésie au XIX^e siècle. Au final, on observera ainsi quelque peu la même distance entre la longueur de *Colma* de Zumsteeg et les éclats brefs des *Dichterliebe* qu'entre certains longs poèmes de *La Légende des siècles* (par exemple *Éviradnus*) et ceux de *La Bonne Chanson* : de Hugo à Verlaine, la composition narrative issue de l'épopée, quoique de longueur extrêmement variable – de quelques vers à des milliers –, est peu à peu supplantée comme poésie « authentique », dans l'histoire littéraire, par la poésie brève non narrative, tandis que narration et prose se rapprochent⁵. De même, dans le lied, l'attention va se détourner des figures extérieures, en direction d'une extraordinaire palette psychique et émotionnelle.

Le premier élément de cette évolution touche donc au cœur de la notion de narration : il s'agit de la relation entre un personnage, un événement et un univers spatial et temporel. C'est par là que nous allons commencer.

8.1 L'estompement des figures

« Te décrire le charme de cette vallée est presque impossible. Imagine-toi un immense jardin de la superficie de plusieurs milles, et dans lequel d'innombrables châteaux et domaines apparaissent devant ou à travers les arbres, imagine un fleuve qui serpente de la manière la plus capricieuse ; imagine-toi des prairies et des champs comme autant de tapis des plus belles couleurs, le tout entouré de masses grandioses qui les ensèrent comme des liens, et enfin des allées d'arbres immenses, longues de plusieurs lieues. Tout cela environné à perte de vue des plus hautes montagnes, comme si elles étaient les gardiennes de ces vallées célestes ; imagine ça et tu auras une faible idée de son indicible beauté. »⁶

Schubert écrit ces lignes à son frère Ferdinand depuis un voyage à Salzburg en 1825. On y éprouve toute sa sensibilité au paysage, dont la contemplation nourrit son intériorité. Le personnage, l'événement... et le décor : Schubert « romancier », « conteur », « fabuliste », mais avant tout Schubert « paysagiste », pour Musset et l'écrivain, critique littéraire et musical Henri

5. « On observe que, en France tout au moins, le poème narratif tend à disparaître à l'époque même où se dissout le système de versification réglée qui a commandé la poésie pendant un nombre respectable de siècles. Il n'est peut-être pas indifférent que les narrations soient plus fréquentes, chez Baudelaire, dans les poèmes en rose que dans *Les Fleurs du mal*. On voit s'établir progressivement, au cours du XIX^e siècle, un lien d'implication entre récit et prose. Déjà, vers 1820, Pouchkine semblait tenir pour bizarre l'expression "roman en vers". » Si Jean-Louis Backès mentionne ici explicitement la France, son analyse porte sur l'ensemble de l'Europe romantique, Russie incluse. Il mentionne plus loin comme remarquable le fait que Goethe, comme Hugo, comme Pouchkine, soit tout à la fois romancier et poète. *Le Poème narratif...*, *op. cit.*, p. 12-13, p. 28.

6. F. Schubert, lettre à son frère Ferdinand du 12 septembre 1825, citée dans B. Massin, *Franz Schubert, op. cit.*, p. 323.

Blaze de Bury. Ce dernier, on s'en souvient, a rapporté une conversation avec le poète, dans laquelle Schubert est qualifié de « paysagiste »⁷. Les deux amateurs éclairés repèrent là une qualité réelle de son écriture. Si l'on a observé la ballade comme conte et comme drame, on y constate également la fusion de ces matériaux avec d'autres éléments nouveaux.

Composer sur un texte signifie toujours l'interpréter, et donc trier, dans la parole, ce qui va ou non être mis en relief, souligné ou au contraire amoindri, voire abandonné. Cette démarche n'est pas toujours consciente, et là n'est pas la question. Il importe en revanche de lire ce qui a été retenu, et dont l'ensemble poético-musical va désormais tenir son sens non univoque. Or, il se dessine dans la deuxième décennie du XIX^e siècle, chez Schubert, un détournement progressif des figures, personnages et faits, au profit du paysage. Schubert est sans doute un « paysagiste » : le mot est lourd de sens à l'époque romantique, qui connaît un regain d'intérêt extraordinaire pour l'espace sauvage et le voyage – mais développe aussi une toute nouvelle scénarisation de la nature domestique au sein du jardin⁸. On songe immédiatement à la peinture de Caspar David Friedrich (1774-1840), ou à la figure schubertienne du *Wanderer* au sein d'un paysage sauvage voire hostile, comme à deux hauts lieux de ce nouvel univers mental⁹.

Dans cet estompement des figures, plusieurs étapes se laissent distinguer, non nécessairement chronologiques mais au contraire souvent entremêlées. Le cadrage se reporte d'abord du personnage vers le paysage. Si le personnage ne s'absente pas – encore – du paysage, il semble que l'attention, distribuée dans les mots du poème comme dans les choix musicaux, se décentre de lui pour l'inclure dans l'ensemble plus vaste, immobile ou agité, que constitue le cadre naturel. Cela peut se réaliser de cent façons différentes, selon cent équilibres uniques. Quelques exemples suffiront à s'en faire une idée. L'effrayant abîme du *Taucher*, grouillant de monstres, est un pur ressort de la narration ; il n'existe et n'est décrit (et longuement) par le plongeur qu'en proportion de l'horreur et de l'admiration pour l'exploit qu'il doit susciter. On ne peut le qualifier de paysage, encore qu'il soit le lieu de l'action. Au contraire déjà, *Le Jeune Homme sur la colline* (*Der Jüngling auf dem Hügel* D. 702) est présenté par le poète Heinrich

7. H. Blaze de Bury, « À propos de *La Religieuse* de Schubert et de Diderot », art. cit., p. 430. Voir le début du chapitre 7.

8. Le terme « romantique » est introduit à l'origine à propos du paysage. Au début du XIX^e siècle, le rapprochement entre paysage romantique et musique est devenu un topos. On peut le trouver dans la préface au *Phantasus* de Ludwig Tieck. Sur la distance entre le jardin classique et romantique, on peut se référer à C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, op. cit., chapitre X : « La théorie de la nature et de son imitation chez les classiques et chez Rousseau ». Sur le paysage romantique et la musique, nous renvoyons à Ulrich Tadday, *Das Schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*, Stuttgart, Metzler, 1999 ; et à E. Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique »*, op. cit., chapitre 2 : « De l'œil à l'oreille : romantisme et paysage ».

9. Certes Schubert n'a pas connu la peinture de Friedrich, présente seulement en Allemagne du nord : c'est bien davantage celle de son ami Moritz von Schwind qui représente pour lui le romantisme pictural. Toutefois l'interprète Ian Bostridge s'est récemment risqué à une pertinente comparaison des univers esthétiques du musicien et du poète. Il voit entre les deux hommes trois degrés de distance, en passant par Georg Friedrich Kersting et Theodor Körner. Voir I. Bostridge, *Le Voyage d'hiver de Schubert. Anatomie d'une obsession*, op. cit., p. 243-258.

Hüttenbrenner (1799-1830)¹⁰ au sein d'un paysage naïf qu'animent les troupeaux, le ruisseau, puis la procession funèbre de la bien-aimée avec son cortège de peine et d'espoir. Narration, paysage et émotion s'équilibrent.

Les personnages, ensuite, se trouvent sous-caractérisés, verbalement et parfois déjà musicalement. Cela est manifeste dans *Erlkönig*, et c'est sans doute l'une des raisons de son caractère emblématique : le père et l'enfant sont saisis au milieu d'un voyage dont on ignore le point de départ, si l'on en découvre la destination (*das Haus*), et eux-mêmes sont à peine plus que des ombres, sans nom, sans identité. La chevauchée, la menace, les visions tiennent une plus grande place dans la musique que l'action même des personnages.

Enfin, l'intériorité prend le dessus, jusqu'à occuper tout l'espace émotionnel du poème, faisant presque oublier les événements qui ont provoqué la déflagration émotionnelle – positive ou négative – présentée dans un poème. La tempête de *Die junge Nonne* sert de point de départ pour le souvenir d'une autre tempête intérieure. Avec *Gute Nacht*, l'événement initial de *Winterreise* est une porte qui se ferme sur le voyageur, chassé ou parti de sa propre volonté, on ne sait ; toujours est-il que le fait sert uniquement à mettre en branle un personnage dont le voyage sera autant intérieur que physique. L'événement passe à l'arrière-plan, le premier étant occupé par l'intériorité du voyageur¹¹.

8.1.1 DU PERSONNAGE AU PAYSAGE

Qu'est-ce donc que le *Landschaft*, le paysage ? Jusque-là, au sein de la poésie, la nature, une nature souvent printanière et accueillante, revêtait un caractère pastoral ou bucolique hérité du courant anacréontique et gracieux du XVIII^e siècle, calqué en Allemagne sur le modèle français. Elle constituait la toile de fond. Une part importante du répertoire de lieder de la Première École de Berlin se constituait de telles odes anacréontiques. Un long parcours va peu à peu la rendre sujet du récit. Ce dernier se transforme donc, perdant progressivement de sa caractéristique principale : l'enchaînement linéaire de faits ou d'actions. Tandis qu'en France, via Rousseau d'abord, le paysage se lie peu à peu à la notion de contemplation, pas décisif vers le romantisme, le *Sturm und Drang* germanique fait de la nature sauvage, farouche, inaccessible un élément essentiel de son vocabulaire esthétique¹².

Précisons d'emblée que nature et paysage se ne confondent pas, même si leur traitement poétique et musical témoigne d'une même tendance esthétique dans les années 1815-1830 :

10. Plus jeune membre de la famille Hüttenbrenner, Heinrich est un ami de Schubert comme ses deux aînés, Anselm (1794-1868) et Joseph (1796-1882).

11. Ian Bostridge propose sur cette question de l'origine du récit dans *Gute Nacht* une intéressante méditation d'interprète, à partir d'un rapprochement avec la figure de Saint-Preux dans *La Nouvelle Héloïse*. Voir *Le Voyage d'hiver de Schubert. Anatomie d'une obsession*, op. cit., D.-A. Canal (trad.), p. 42-46.

12. Voir E. Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique »*, op. cit., p. 53.

la première peut être simplement décrite dans ses aspects successifs, ou former une entité abstraite; elle est souvent le lieu d'événements météorologiques hostiles ou étonnants (*Die Nebensonnen*, *Les Parhélie*s dans *Winterreise*). Le *Landschaft* est la nature comprise comme un tout cohérent : un panorama d'abord contemplé, mais qui par la suite va aussi être habité, parcouru, arpenté. Autrement dit, toujours le paysage suppose un regard qui l'embrasse ou le détaille : il n'exclut pas l'homme. Le *Deutsches Wörterbuch* des frères Grimm relève cette ambiguïté lorsqu'il le définit en deux temps, d'abord au sens strict : « région, complexe de terres sous l'aspect de l'emplacement et des conditions naturelles »¹³. Il ajoute aussitôt un deuxième sens : « en particulier dans les sources plus récentes, [il prend] en considération l'impression que produit sur l'œil une semblable étendue »¹⁴. Goethe est cité en exemple d'une telle utilisation, avec un passage des *Wahlverwandtschaften* (*Les Affinités électives*) : « Sur le seuil de la porte se trouvait Charlotte pour recevoir son époux. Elle le fit asseoir de manière qu'il pût, par la fenêtre, embrasser d'un coup d'œil tout le paysage qui paraissait comme renfermé dans un cadre. »¹⁵ Une lettre de 1797 au duc de Sachsen-Weimar décrit quant à elle : « Au sud, les sommets des montagnes du côté d'Einsiedeln et de Schwyz sont déjà très enneigés, alors que tout le paysage est encore vert. »¹⁶ Le paysage est donc d'abord cet ensemble englobé par l'œil, qui suppose un point de vue. Du voyageur arrêté au sommet d'une montagne qui contemple le panorama à ses pieds, au narrateur extérieur (ou au voyageur lui-même) qui décrira ce voyageur traversant le paysage sans le maîtriser, on tient une partie de l'univers du lied aux alentours du premier quart du siècle.

Les chiffres sont éloquentes. Sur la soixantaine de ballades mise en musique par Schubert, six ne font aucune référence à la nature¹⁷; vingt-deux possèdent un cadre naturel brièvement

13. « Gegend, Landcomplex in Bezug auf Lage und natürliche Beschaffenheit ». Jakob Grimm & Wilhelm Grimm, « Landschaft », in *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, S. Hirzel, 1854-1960, URL : <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=landschaft> (visité le 10 juil. 2019).

14. « namentlich in neueren quellen mit Rücksicht auf den Eindruck, den eine solche Gegend auf das Auge macht ». *Ibid.*

15. « An der Türe empfing Charlotte ihren Gemahl und ließ ihn dergestalt niedersitzen, daß er durch Tür und Fenster die verschiedenen Bilder, welche die Landschaft gleichsam im Rahmen zeigten, auf einen Blick übersehen konnte. » Johann Wolfgang von Goethe, *Les Affinités électives*, [anonyme] (trad.), Paris, chez S. C. L'Huillier, 1810, p. 4.

16. « Im Süden zeigen sich die Gipfel der Berge bei Einsiedeln und Schwyz, jetzt schon stark beschneit, während die ganze Landschaft noch grün ist. » Lettre de J. W von Goethe à Carl August von Sachsen-Weimar du 17 octobre 1797.

17. Goethe, *Die Spinnerin* (*La Fileuse*), *Der Rattenfänger* (*Le Preneur de rats*); Schiller, *Hektors Abschied* (*Les Adieux d'Hector*); Klopstock, *Hermann und Thusnelda*; Stolberg, *Romanze* (à peine ébauchée par Schubert); Herder, *Edward*.

mentionné ou font appel à une métaphore naturelle¹⁸ ; trente, surtout, font de la nature un des paramètres importants ou même le sujet principal du poème, et partant de la musique¹⁹.

Contrées celtiques

Un retour détaillé à Ossian est nécessaire pour comprendre l'évolution schubertienne. Un premier groupe de ballades évoquant la nature, dans les années de formation, puise dans les textes d'Ossian et de Schiller, bien davantage que chez Goethe. Les années 1815-1816 offrent une profusion de ces thèmes naturels. Sous cet angle, la nouveauté thématique qu'apporte avec elle la poésie d'Ossian est flagrante. Il n'y a qu'à comparer les textes d'auteurs allemands mis en musique par Schubert à la même époque pour s'en apercevoir. Avec la poésie de Körner, Klopstock, Bertrand, Hölty, les thèmes mythologiques (*Amphiaraios* D. 166), germaniques héroïques (*Hermann und Thusnelda* D. 322), médiévaux et chevaleresques (*Adelwold und Emma* D. 211), macabres et gothiques (*Die Nonne, La Religieuse* D. 208 et 212) se suivent. Dans les sept ballades d'Ossian au contraire, malgré la diversité des locuteurs et des épisodes, l'unité du paysage est forte, dans une atmosphère celtique. Le paysage est donc à l'origine un paysage de pluie, de mer et de collines battues par les vents ; la nuit, la lune est pourchassée par les nuages. L'ancrage nordique de la ballade se construit. Rarement, ce paysage sera méditerranéen, dans le célèbre *Mignon* D. 321 ; mais alors, exposée au soleil de l'Italie, la ballade de *Wilhelm Meister* ne pourra chez Schubert devenir qu'un lied strophique. Les paysages hivernaux, enneigés, glacés ou venteux d'*Über Wildemann* ou de *Winterreise* seront comme le prolongement et l'acclimatation germanique de cette sévérité, de cette rudesse du climat. Sombre, souvent rude, parfois nocturne est en effet le paysage brossé avec minutie ballade après ballade, et qu'il est temps de découvrir :

18. Schücking, *Hagars Klage*; Matthiesson, *Der Geistertanz (La Danse des esprits), Romanze*; La Motte-Fouqué, *Don Gayseros*; Schiller, *Der Taucher, Elysium, Der Alpenjäger (Le Chasseur des Alpes)*; Goethe, *Der Sänger, Der Fischer, Der Gott und die Bajadere, Der Schatzgräber, An Schwager Kronos*; Körner, *Amphiaraios*; Hölty, *Die Nonne*; Bertrand, *Adelwold und Emma*; Kenner, *Ballade*; Ossian-Macpherson, *Lorma*; Mayrhofer, *Liedesend, Fragment aus dem Aeschylus* (d'après Eschyle); Karoline Pichler, *Der Unglückliche (Le Malheureux)*; Craigher, *Totengräbers Heimwehe (Nostalgie du Fossoyeur)*; Müller d'après Walter Scott, *Romanze des Richard Löwenherz (Romance de Richard Cœur de Lion)*.

19. Schiller, *Des Mädchens Klage, Eine Leichenphantasie (Fantaisie macabre), Die Bürgschaft, Ritter Toggenburg, Der Flüchtling, Die Erwartung, Klage der Ceres (Plainte de Cérès)*; Bertrand, *Minona*; Ossian-Macpherson, *Kolmas Klage, Das Mädchen von Inistore, Cronnan, Shilric und Vinvela, Lodas Gespenst (Le Fantôme de Loda), Der Tod Oskars (La Mort d'Oskar), Die Nacht*; Goethe, *Mignon, Erbkönig, der König in Thule*; Kenner, *Der Liedler (Le Ménétrier)*; Mayrhofer, *Der Entsühnte Orest (Oreste purifié)*; H. Hüttenbrenner, *Der Jüngling auf dem Hügel (Le Jeune Homme sur la colline)*; F. Schlegel, *Im Walde (Dans la forêt)*; Collin, *Der Zwerg*; Bruchmann, *Der Zürnende Barde (Le Barde courroucé)*; Schober, *Viola (Violette), Vergissmeinnicht (Myosotis)*; Craigher, *Die junge Nonne*; Pyrker, *Das Heimweh, Die Allmacht (La Toute-Puissance)*; Schulze, *Über Wildemann (Au-dessus de Wildemann)*.

Je suis assis près de la source moussue,
 Au sommet de la colline orageuse.
 Au-dessus de moi rugit un arbre.
 Des vagues sombres roulent sur la lande.
 En contrebas, la mer est houleuse.
 Les cerfs descendent la colline.
 On ne voit aucun chasseur au loin.
 Il est midi, mais tout est silencieux ²⁰.

POÈME 8.1. – Ossian, *Cronnan*, extrait (Schubert D. 282).

La lune pâle, froide s'est élevée à l'est.
 Le sommeil est tombé sur les jeunes gens!
 Leurs heaumes bleus luisent sous le rayon;
 le feu mourant s'éteint ²¹.

POÈME 8.2. – Ossian, *Lodas Gespenst*, extrait (Schubert D. 150).

Reposes-tu près de la source du rocher,
 ou au grondement du torrent ?
 Le roseau se courbe dans le vent,
 le brouillard vole au-dessus de la lande ;
 je m'approcherai de lui sans être vue ;
 je le regarderai depuis le haut du rocher ²².

POÈME 8.3. – Ossian, *Shilric und Vinvela*, extrait (Schubert D. 293).

20. « Ich sitz bey der moosigten Quelle ; / am Gipfel des stürmischen Hügels. / Über mir braust ein Baum. / Dunkle Wellen rollen über die Heyde. / Die See ist stürmisch darunter. / Die Hirsche steigen vom Hügel herab. / Kein Jäger wird in der Ferne gesehn. / Es ist Mittag : aber alles still. » J. Macpherson, *Carric-Thura, Die Gedichte Ossians*, Edmund von Harold trad., Mannheim, im Verlage der Herausgeber der ausländischen schönen Geister, 1782, p. 82-83. Dans ce chapitre, nous nous efforcerons de respecter la règle suivante : renvoyer à l'original allemand en note à chaque fois qu'on étudiera le contenu de sens du poème (essentiellement ses éléments descriptifs) ; le donner et le traduire dans le corps du chapitre lorsque la dimension poétique primera ou sera essentielle au propos. James Macpherson, *Die Gedichte Ossians*, Edmund von Harold (trad.), Mannheim, im Verlage der Herausgeber der ausländischen schönen Geister, 1782, « Carric-Thura », p. 82-83. Dans ce chapitre, nous nous efforcerons de respecter la règle suivante : renvoyer à l'original allemand en note à chaque fois qu'on étudiera le contenu de sens du poème (essentiellement ses éléments descriptifs) ; le donner et le traduire dans le corps du chapitre lorsque la dimension poétique primera ou sera essentielle au propos.

21. « Der bleiche, kalte Mond, erhob sich in Osten. / Der Schlaf stieg auf die Jünglinge nieder ! / ihre blauen Helme schimmern zum Strahl ; / das sterbende Feuer vergeht. » *Ibid.*, p. 86.

22. « Ruhst du bey der Quelle des Felsen, / oder bei dem Rauschen des Bergstroms ? / Der Schilf neigt sich im Wind, / der Nebel fliegt über die Haide ; / ich will ihm ungesehn nahn ; / ich will ihn betrachten vom Felsen herab. » J. Macpherson, *Carric-Thura, Die Gedichte Ossians, Ibid.*, p. 79.

Leurs tombes sont près du ruisseau de la colline ;
 Leur tombe est couverte par l'ombre d'un bouleau.
 Souvent broutent les noueux fils de la montagne
 sur leurs tombes verdoyantes.
 Quand midi exhale ses flammes brûlantes,
 et qu'un profond silence règne sur les collines²³.

POÈME 8.4. – Ossian, *Der Tod Oskars*, extrait (Schubert D. 375).

Autour de moi la nuit !
 J'erre seule,
 Perdue sur la colline orageuse !
 La tempête rugit de la montagne,
 Le torrent descend du rocher,
 Aucun toit ne m'abrite de la pluie,
 Perdue sur la colline orageuse,
 J'erre seule.
 Apparais, ô lune,
 Perce à travers les nuages ;
 Apparaissez, étoiles de la nuit,
 Conduisez-moi aimablement
 Là où repose mon bien-aimé²⁴.

POÈME 8.5. – Ossian, *Kolmas Klage*, extrait (Schubert D. 217).

Les éléments climatiques récurrents construisent la forte identité celtique du lieu. C'est un paysage vert, à la fois vacant, quasi inhabité et souvent agité de vent, de pluie, de tempête qui se déploie. La disproportion entre l'immense espace ouvert, silencieux et les personnages isolés, insignifiants à l'échelle de la nature, y est sensible. En marche, en errance, ou au contraire immobiles, assis en méditation dans ce décor sauvage, à la fois connaisseurs des pistes et comme en sursis dans un paysage hostile, leur solitude est toujours leur premier trait. Une partie de l'attrait d'Ossian réside dans son caractère exotique pour le monde germanique. Il faut ainsi penser que Schubert ne connaît pas la mer – fait bien étonnant, si l'on pense au nombre de ses pièces qui la mettent en musique. Les montagnes, les lacs lui sont davantage familiers. La proximité de l'océan dans la poésie importée d'Écosse revêt donc, pour lui, un caractère exotique et imaginaire qui peut contribuer à expliquer, avec d'autres motifs, son intérêt persistant. Ne

23. « Ihre Gräber liegen beym Bache des Hügels; / ihr Grabmal bedeckt der zitternde Schatten einer Birke. / Oft grasen die astigen Söhne des Bergs / an ihren grünenden Gräbern. / Wenn der Mittag seine glühenden Flammen austreut, / und tiefes Schweigen die Hügel beherrscht. » D'après J. Macpherson, *Temora*.

24. « Rund um mich Nacht! / Ich irr' allein, / Verloren am stürmischen Hügel! / Der Sturm braust vom Gebirg, / Der Strom die Felsen hinab, / Mich schützt kein Dach vor Regen, / Verloren am stürmischen Hügel, / Irr' ich allein. / Erschein', o Mond, / Dring durch's Gewölk; / Erscheinet, ihr nächtlichen Sterne, / Geleitet freundlich mich, / Wo mein Geliebter ruht. » Anonyme, d'après J. Macpherson, *The Songs of Selma*.

l'avoir jamais vue est à la fois un handicap et un aiguillon pour la sensibilité, qui met d'autant plus en branle l'imagination que l'expérience fait défaut. À cela se superpose peut-être une qualité propre de *Sehnsucht*, de désir d'ailleurs tout à fait schubertienne.

Schubert a composé huit poèmes d'Ossian : *Kolmas Klage* D. 217, *Das Mädchen von Inistore* D. 281, *Cronnan* D. 282, *Shilric und Vinvela* D. 293, *Lodas Gespenst* D. 150, *Der Tod Oskars* D. 375, *Lorma* D. 376 (inachevé), et *Die Nacht* D. 534 (inachevé mais complété). Il faudrait y ajouter le bref lied *Ossians Lied nach dem Falle Nathos* D. 278 et *Bardengesang* D. 147, qui est un trio. Excepté ce dernier et *Lorma*, tous seront publiés par Diabelli dès le 7 juillet 1830 dans le premier recueil à paraître après la mort de leur auteur, sous le titre *Ossians Gesänge*. Il ne fait aucun doute à voir cette production que Schubert s'est enthousiasmé pour la poésie d'Ossian, qu'il a connue dans la traduction d'Edmund von Harold (1737-1808). La mise en musique de ces poèmes, précoce pour plusieurs, reste en général dans la lignée de Zumsteeg : alternance de récitatifs et d'ariosos, fréquents changements de tonalité, de mètre, de tempo, de motifs au piano. De plus, *Cronnan* et *Shilric und Vinvela* ont deux personnages : Schubert écrit des ballades dialoguées entre homme et femme. Sarah Jean Clemmens a longuement analysé les mises en musique d'Ossian avant et par Schubert, et étudié leur contexte de traduction et de composition. Elle postule l'émergence d'un « style nordique » dans l'écriture musicale, notamment à partir de ces pièces. Nous renvoyons à ses analyses détaillées, entre autres celle des versions de *Colma* par Zumsteeg (1793), Reichardt (1798), Zelter (1813) et Schubert (1815)²⁵.

Ce qui nous intéresse ici est le traitement du paysage. Il a, déjà, quelque chose de particulier à offrir : la première partie de *Cronnan* (citée ci-dessus) présente un paysage presque exemplaire, décrit longuement, installant d'emblée une notion de temps long et de contemplation. Elle offre à Schubert la possibilité de créer un décor immobile en mouvements de tierces qui s'enroulent sur-eux-mêmes, décor que rend singulier le recours permanent à l'altération ascendante du quatrième degré de la gamme – une couleur qui rappelle de très près celle du début d'*Erlkönig* de Loewe (ex. 8.1).

Langsam, schauerlich

The image shows a musical score for the beginning of the song 'Cronnan'. It consists of two staves: 'Singstimme' (Vocal) and 'Pianoforte' (Piano). The tempo is marked 'Langsam, schauerlich'. The piano part features a continuous sequence of chords, primarily triads, with a characteristic ascending fourth interval in the bass line. The vocal line is mostly rests, indicating a recitative or a very soft vocal presence.

25. S. J. Clemmens, *The Highland Muse...*, op. cit., p. 247-296. Toutes ces pièces ne sont pas composées sur les mêmes textes, ni parfois la même traduction. La *Kolma* de Schubert est étudiée p. 277-279.

4

7 Shilrik.
Ich sitz' bei der moo - sig - ten

9
Quel - le, am Gip - fel des stür - mi - schen Hü - gels;

cresc.

Ex. 8.1. – Ossian / F. Schubert, *Cronnan D.* 282, 1815, mes. 1-10 (*FSW IV*, p. 21).

Cette altération inquiétante et vénéneuse connaîtra de beaux jours au XIX^e siècle : ne la retrouvera-t-on pas encore, par exemple, au début de *L'Invitation au voyage* d'Henri Duparc (1848-1933), dans la même tonalité de *do mineur*²⁶ ? Les expérimentations harmoniques ont aussi leur place : il répète le vers « la mer est houleuse en contrebas », comme pour obtenir la place d'une modulation de *si bémol mineur* vers *la bémol mineur* – si tant est qu'on puisse employer le terme de modulation, puisqu'il enchaîne simplement dominante et tonique de la nouvelle couleur (ex. 8.2) : il s'agit plutôt d'une juxtaposition.

ü - ber die Hai - de;

f

26. Voir Charles Baudelaire / Henri Duparc, *L'Invitation au voyage*, 1870, premières mesures.

15
die See ist stür - misch da - run - ter,

17
die See ist stür - misch da - run - ter.

Ex. 8.2. – Ossian / F. Schubert, *Cronnan* D. 282, 1815, mes. 14-18 (FSW IV, p. 22).

Ainsi trouve-t-on un trait que Schubert aimera toujours : le glissement d'une tonalité vers le demi-ton ou le ton inférieur dans des contextes sombres et calmes, par exemple dans *Auf dem Flusse*, le septième lied de *Winterreise*. Écho de l'altération du début de la ballade, les dominantes de *si* bémol mineur puis de *la* bémol mineur n'ont pas de septième, mais uniquement une neuvième mineure dont l'oscillation en demi-ton contribue à assombrir le tableau (mes. 15 et 17). Enfin la mesure 13 offre une dissonance plus âpre encore, dont l'audace annonce Schumann : le *ré* bémol du chant après le *ré* naturel et contre le *do* naturel de l'accompagnement (voir levée de la mes. 14). *Cronnan* retrouve, après plusieurs pages de récitatif partagé entre les deux personnages, cette même atmosphère lorsque réapparaît le paysage immuable dans les derniers vers du poème. Ainsi la ballade ressemble à un lied dont la section en récitatif ferait éclater l'unité de ton et de style, retrouvée *in extremis* dans les dernières mesures. L'équilibre recherché par le jeune compositeur se situe entre la menace du temps lourd (la colline orangeuse, les vagues sombres, la mer houleuse) et le calme immobile de cette mi-journée déserte (midi, tout est silencieux). Immobilité et mouvement forment un duo riche en possibilités, puisqu'il permet de créer un tableau uni. La mise en musique du paysage offre à la fois un lieu d'expérimentation et une ébauche d'unification. Dans *Cronnan*, cela ne dure que les quelques mesures qui précèdent le premier mouvement de vie, celui des cerfs descendant la colline. Schubert l'imité (c'est bien d'imitation qu'il s'agit, et même de figuralisme) par un fugato de croches dans une articulation piquée. Mais l'espace de deux pages, qui reviennent clore la ballade, l'unité l'a emporté sur le récitatif accompagné au long cours.

Ni *Shilric und Vinvela*, ni *Der Tod Oskars*, ni *Lorma*, fragmentaire, n'offrent de semblables moments. La mise en musique de ces ballades est plus conventionnelle dans son traitement du paysage. Dans *Lorma*, c'est encore le décor de théâtre qui apparaît, traité en récitatif avant l'air du personnage. *Kolmas Klage*, le premier sur un texte d'Ossian, est un lied d'abord strophique sur deux strophes, puis *durchkomponiert*. Nuit, tempête, mer orageuse, solitude : la pièce présente une véritable parenté avec le cadre de la future *Junge Nonne*. Grand lied féminin, il est aussi soutenu par le motif du trémolo agité pendant toute sa première partie, et déplace la tessiture vers l'aigu dans un registre élégiaque de déploration pour sa dernière partie. On peut y mettre à l'épreuve l'hypothèse selon laquelle le paysage engendre une stabilité dans les motifs, sans exclure la nouveauté.

Das Mädchen von Inistore en *do* mineur – à nouveau une déploration sur un mort aimé, mais cette fois à la deuxième personne – est un cas très particulier, rarissime chez Schubert à cette période : une sorte de minuscule ballade en vingt-huit mesures. Cette concision, le charme de la mélodie, très vocale (par exemple le saut de tierce expressif sur *mi* bémol, accompagné d'une harmonie de *la* bémol sur le début de la première phrase) et de l'accompagnement justifient peut-être l'affection que lui portent les interprètes : de tous les lieder ossianiques, Fischer-Dieskau remarque qu'« il est significatif que le plus court, le plus concentré [...], *Mädchen von Inistore*, soit aussi celui qui recèle le plus d'atmosphère »²⁷. L'explication de cette petite réussite tient peut-être aussi à l'association dans les vers du paysage, du récit et de l'émotion intérieure de manière indémêlable.

Fille d'Inistore,
 pleure sur les rochers de vent impétueux !
 penche ta tête délicate sur les vagues
 toi qui fait céder à ton charme l'esprit de la colline,
 quand dans un rayon de soleil de midi
 il glisse sur le silence de Morven.
 Il est tombé ! Le jeune homme a succombé,
 blême sous la lame de Cuthullin !
 Jamais plus le courage ne redressera ton aimé,
 pour égaler le sang des seigneurs.
 O fille d'Inistore !
 Trenar, le délicat Trenar est mort.
 Dans sa maison ses dogues hurlent ;
 ils voient son esprit glisser.
 Dans son palais gît son arc détendu,
 on n'entend pas un bruit sur la colline de ses cerfs²⁸ !

POÈME 8.6. – Ossian, *Das Mädchen von Inistore*.

27. D. Fischer-Dieskau, *Les Lieder de Schubert*, op. cit., p. 85.

Le ressenti du personnage muet se diffuse dans le paysage jusqu'à former un tout : la tête qui s'incline sur les vagues incarne le chagrin, le rayon de soleil est assimilé à un esprit hantant les lieux, le silence et le calme des collines signifient l'absence sans remède de l'aimé. La qualité propre du poème tient à ce que toutes les émotions sont ainsi tuées dans les mots, mais révélées par des faits et des images, culminant dans celle de l'arc abandonné au sol dans la demeure désertée. Même s'il a été de bon ton de dénigrer la mode d'Ossian, le texte, avec son style peu commun pour l'époque (la versification irrégulière en est une caractéristique majeure), offrait sans doute à la mise en musique une qualité d'atmosphère que Schubert a su rehausser et enrichir. Mais il a surtout su lui donner une forme simple et attachée à chaque moment : arioso, brève déclamation qui rencontre le récitatif mais ne s'y attardera pas, retour au lied avec la tête de la première mélodie. La juxtaposition d'épisodes des grandes ballades trouve ici une forme d'aboutissement. Le début de la musique ne vise pas à tracer un tableau mais à exprimer la lamentation : mélodie bien dessinée, accompagnement de toute simplicité en noire et trois doubles alternées entre main gauche et main droite, clavier cantonné dans le registre aigu. Cependant, deux moments ressortent dans le cours du lied. Les vers « quand il glisse sur le silence de Morven » inspirent à Schubert un passage dont la dynamique descend par paliers du *piano* au triple *piano* (ex. 8.3).

(Nicht zu langsam, klagend)

wenn er in ei - nem Son - nen - strahl, des Mit - tags ü - ber

Mor - vens Schwei - gen hin - glei - tet.

Ex. 8.3. – Ossian / F. Schubert, *Das Mädchen von Inistore* D. 281, 1815, mes. 6-9 (FSW III, p. 110).

28. Mädchen Inistores, / wein auf den Felsen der stürmischen Winde! / neig über Wellen dein zierliches Haupt, / du, dem an Liebreiz der Geist der Hügel weicht; / wenn er in einem Sonnenstrahl, des Mittags / über Morvens Schweigen hingleitet. / Er ist gefallen! der Jüngling erliegt, / bleich unter der Klinge Cuthullins! / nicht mehr wird der Muth deinen Lieben erheben, / dem Blut der Gebieter zu gleichen. / O Mädchen Inistores! Trenar, der zierliche Trenar ist todt. / In seiner Heymat heulen seine Doggen; / sie sehn seinen gleitenden Geist. / In seiner Halle liegt sein Bogen ungespannt, / Man hört auf dem Hügel seiner Hirsche keinen Schall!

Le piano exhale un rythme de double croche-croche qui intègre le silence : c'est l'impression suscitée par la troisième double croche qui se prolonge dans le vide au lieu d'être suivie comme au début, et qui n'aboutit sur rien d'autre que le quart de soupir ouvrant chaque temps. La musique finit par s'interrompre sur le point d'orgue de la mesure 9, en suspension sur la dominante, ouvrant l'espace de l'attente inhabitée. Ce passage se déroule comme si le paysage silencieux, mais saturé de ressenti, occupait un instant le premier plan musical. Confirmation en est donnée à la fin du lied : la répétition du vers « on n'entend pas un bruit sur la colline des cerfs », *piano* puis *pianissimo* dans la couleur napolitaine (*ré bémol*), est un clair écho à ce passage dans l'accompagnement comme dans le caractère. Les deux fois, ce que Schubert a mis en musique, c'est le silence de la colline (ex. 8.4).

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has lyrics in French: "man hört auf dem Hü - gel sei - ner Hir - sche kei - nen Schall, man". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The second system starts at measure 26 and continues the vocal and piano parts. The vocal line has lyrics: "hört auf dem Hü - gel nun kei - nen Schall!". The piano accompaniment includes a *dimn.* (diminuendo) marking. The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

Ex. 8.4. – Ossian / F. Schubert, *Das Mädchen von Inistore* D. 281, 1815, mes. 23-28 (FSW III, p. 111).

La compréhension qu'a Schubert du ressort littéraire de l'émotion dans le poème est extrêmement fine. Ici, ce n'est plus la stabilité musicale engendrée par le paysage qui est perceptible, mais la manière dont celui-ci s'enchevêtre avec l'émotion pour sculpter le lied.

Lodas Gespenst a occupé Schubert de février 1815 au 17 janvier 1816. Longue, la scène dramatique presque entièrement traitée en récitatif est cependant intéressante sur un point. Le passage le plus remarquable de la pièce est le paysage brièvement décrit au début : la lune froide, les combattants endormis, le feu mourant (voir le texte *supra*) donnent lieu à une sorte de lied en déclamation. Ce début intègre en effet de façon heureuse le récitatif à une partie de piano qui occupe le premier plan. Son mouvement andante et *düster* (sombre), en noires qui avancent obstinément, répond au chant évoluant de *sol* mineur vers son relatif (ex. 8.5).

Düster

Singstimme

Pianoforte

7 Recit.

Der bleiche, kalte Mond erhob sich in Osten. Der Schlaf...

Ex. 8.5. – Ossian / F. Schubert, *Lodas Gespenst* D. 150, 1815-1816, mes. 1-12 (FSW II, p. 21).

On est tenté d'approuver Fischer-Dieskau lorsqu'il situe l'efficacité du jeune Schubert dans la brièveté. L'instant nocturne teinté de mystère, la lune, plus tard le feu qui s'éteint (ex. 8.6) ont bien mieux inspiré le musicien que l'interminable confrontation entre le roi et le revenant qui forme l'essentiel de la pièce.

...Strahl; das sterbende Feu-er vergeht.

Pianoforte

Ex. 8.6. – Ossian / F. Schubert, *Lodas Gespenst* D. 150, 1815-1816, mes. 15-19 (FSW II, p. 21).

Pour cette raison, *Lodas Gespenst* offre un excellent exemple de l'échec de la pure scène, mais aussi du talent schubertien à instaurer un climat, ici un paysage lunaire; et ce, bien qu'ici ce dernier tourne court passées les premières mesures... mais pour réapparaître à la toute fin, comme si Schubert éprouvait le besoin de refermer la ballade sur elle-même²⁹.

En février 1817, Schubert revient une ultime fois à Ossian avec la dernière grande ballade *Die Nacht*, qu'il n'achèvera pas. Première des cinq cahiers publiés par Diabelli, les *Ossians Gesänge* de 1830, elle se voit complétée pour la parution; cette longue ballade *durchkomponiert* renoue avec l'esprit des premières tentatives de Schubert en juxtaposant des sections de styles variés et en laissant toute la place à un récitatif dramatique. Si le paysage occupe une importante partie

29. Sarah Jean Clemmens a observé cette importance de décor lunaire de départ. Nous renvoyons à son analyse dans *The Highland Muse...*, op. cit., p. 291-292.

du poème, il n'entraîne pas dans la musique les mêmes effets que ceux qu'on a pu observer ailleurs.

On relève quelques répercussions de ce nouveau climat dans d'autres textes choisis par Schubert. Une ballade de Friedrich Anton Bertrand (1757-1830) mise en musique le 8 février 1815, *Minona* D. 152, s'ouvre ainsi :

Comme les nuages dérivent sombres et lourds
 au-dessus de la douce lumière!
 Comme les gouttes de pluie cliquètent sur la fenêtre et sur le toit!
 Comme cela gronde là-dehors, si furieusement et violemment,
 comme si des esprits étaient au combat!
 Et miracle! comme soudain les combattants se calment,
 Comme si la tombe bannissait désormais leur lutte et leur actes!
 Et sur la lande, et sur la forêt
 Comme il souffle morne, comme il souffle froid!
 Si effrayant du haut des rochers scintillants³⁰!

POÈME 8.7. – F. A. Bertrand, *Minona*, extrait.

Guidée par l'un de ses chiens revenu vers elle, Minona est partie à la recherche de son bien-aimé – un chasseur, l'un des premiers d'une longue histoire romantique – et le découvre finalement gisant. Elle se donne la mort de la flèche qui l'a transpercé. Écrit en 1806 et publié en 1808³¹, tout le poème, davantage encore que gothique (c'était le point de vue de Brigitte Massin³²), est sous une évidente influence ossianique³³. Point de château ni de tour, mais seulement la « lande », le marais, la vallée, la colline, les rochers. Ici aussi l'espace est pré-médiéval, pas encore domestiqué par l'homme; souvenons-nous que ses textes sont présentés par Macpherson comme provenant du V^e siècle. Les seules traces de présence humaine sont la fenêtre et le toit déjà croisé dans *Kolma*. L'arme n'est pas l'épée mais la flèche. Minona elle-même s'avère être un personnage d'Ossian repris par Bertrand : elle est la barde qui chante le récit de Kolma³⁴. La suite de la ballade est un long récit dramatique soutenu de traits agités, mais le prélude de piano possède déjà un caractère austère et concentré, contemplatif,

30. Wie treiben die Wolken so finster und schwer / Über die liebliche Leuchte daher! / Wie rasseln die Tropfen auf Fenster und Dach! / Wie treibet's da draußen so wütig und jach, / Als trieben sich Geister in Schlachten! / Und Wunder! Wie plötzlich die Kämpfenden ruhn, / Als bannten jetzt Gräber ihr Treiben und Thun! / Und über die Haide, und über den Wald - / Wie weht es so öde, wie weht es so kalt! / So schaurig vom schimmernden Felsen!

31. Friedrich Anton Bertrand, *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen*, W. G. Becker (éd.), Leipzig, in der Niemannschen Buchhandlung, [s. d.] « Minona oder die Kunde der Dogge », p. 228-230.

32. Elle la qualifie d'« histoire de fuite, d'épouvante et de meurtres ». Voir *Franz Schubert, op. cit.*, p. 576.

33. Nous renvoyons à l'analyse de Sarah Jean Clemmens du « style ossianique » de Schubert dans cette ballade. Voir *The Highland Muse...*, *op. cit.*, p. 285-287.

34. *Ibid.*, p. 285.

avec la monotonie des octaves et sa progression d'un *la* mineur à peine affermi vers *si* majeur puis *do* dièse majeur en trois mesures (ex. 8.7).

Ex. 8.7. – F.A. Bertrand / F. Schubert, *Minona* D. 152, 1815, mes. 1-11 (FSW II, p. 6).

La quinte abaissée, placée à la basse (*do* bécarré, puis *ré* bécarré mes. 2 et 4) dans l'accord de septième de dominante qui amène chaque modulation, confère un caractère lourd, presque menaçant à cette introduction, comme déjà une description du sombre paysage que le personnage détaillera aussitôt après.

Des études ci-dessus, on peut tirer deux conclusions. D'abord, le paysage ossianique semble offrir à l'imagination musicale de Schubert un terrain d'expérimentation harmonique, dans le sens de ce que Sarah Jean Clemmens nomme « style nordique ». Ensuite, le caractère unifié du paysage vient contraster avec l'aspect fractionné du récit par épisodes. L'irruption de la description dans la narration provoque une fixation de la musique sur des motifs uniques, associés à la notion de contemplation : contrairement aux narrations enchaînant des péripéties, le paysage unitaire, lorsque qu'il occupe le premier plan – et ce peut être par instants au sein d'un long récit, comme plus tard dans toute la ballade –, a tendance à engendrer au piano des motifs d'accompagnement stables. Il oriente ainsi la pièce vers le tableau, dans un esprit qui tire la ballade en direction du lied. Parmi les récits mis en œuvre dans les ballades, ce sont en fait ceux qui intègrent le paysage comme donnée de fond qui partagent le type de la ballade unitaire : galop nocturne d'*Erlkönig*, tempête de *Die junge Nonne*, lac immobile du *Zwerg* en sont les exemples modèles.

Paysages germaniques, montagnes et forêts imaginaires

Mettant en regard les descriptions détaillées étudiées ci-dessus et tel poème allemand mis en musique par Schubert à la même période, on perçoit mieux l'originalité des textes d'Ossian dans son répertoire d'alors. Après le premier cycle Ossian de septembre 1815 et juste avant celui de février-mars 1816, le jeune homme a ainsi composé au début de l'année *An Schwager Kronos (Au Postillon Chronos)* D. 369, sur un texte de Goethe :

Large, haute, magnifique est la vue
 Qui englobe la vie,
 De montagne en montagne
 Flotte l'esprit éternel,
 Plein de promesse de vie éternelle³⁵.

POÈME 8.8. – J. W. von Goethe, *An Schwager Kronos*, extrait.

Au sommet de sa course, la vision spirituelle de l'homme embrasse le large horizon de la vie. Le poème qui fait la part belle aux images visuelles, sorte de grande hypotypose du voyage, est en fait une métaphore de la vie humaine. Aussi d'ailleurs l'esprit du lied est-il celui d'une longue et vive course dans l'élan donné par le postillon – le temps – : un rythme de cavalcade à $\frac{6}{8}$ entraîne l'auditeur, *nicht zu schnell* (« pas trop vite »), de sa naissance à son déclin. Le panorama splendide contemplé depuis le sommet a donc toute la valeur d'une métaphore, et grande est son abstraction, avec les mentions de l'« esprit éternel » et de la « vie éternelle ». Par ailleurs le solide optimisme qu'incarnent ces vers (« Hâte-toi, Chronos! En avant [...]! ») est à l'opposé des méditations nostalgiques, tournées vers un passé perdu, des personnages d'Ossian à la recherche du proche absent, ou mort au combat, dans un paysage uniforme – quand ce n'est pas la mort elle-même, sous l'aspect de la tombe, qui habite l'univers (*Der Tod Oskars*). Les ballades germaniques offrent encore quant à elles plus souvent un décor médiéval – entendu au sens théâtral – qu'un véritable paysage, notamment *Der Sänger* D. 149, *Adelwold und Emma* D. 211, *Ballade* D. 134, et encore *Ritter Toggenburg* D. 397. Une tour sur une butte, une vallée, un château que l'on quitte, une salle royale : ce décor récurrent, qui tient plus de la toile peinte au fond du théâtre que du paysage extérieur, n'est pas le *Landschaft* contemplé, dans lequel l'homme se pense, qui prendra peu à peu une place prépondérante dans la lyrique schubertienne.

Après Ossian, c'est surtout Schiller qui prête à Schubert des textes où la nature et le paysage gagnent en importance. *Des Mädchens Klage* déjà s'ouvrait sur une strophe assez similaire à la première image de *Die junge Nonne* et très ossianique elle aussi, imprégnée de *Sturm und*

35. Weit, hoch, herrlich rings / Den Blick ins Leben hinein, / Vom Gebirg' zum Gebirg' / Schwebet der ewige Geist, / Ewigen Lebens ahndevoll.

Drang : la forêt de chênes, les nuages, la berge verte, les vagues impétueuses, la nuit... Tout semble y être. Peut-être est-ce un simple exercice de style pour l'auteur, le poème étant mis dans la bouche d'un personnage des *Piccolomini*. Reste que bien d'autres ballades de Schiller conservent un souci aigu de la nature où évoluent les personnages, cette fois loin de l'atmosphère celtique. Nature ennemie et obstacle au héros dans *Die Bürgschaft*, encore quelque peu ressort de l'action ; joyeuse et invitant au voyage dans *Der Flüchtling (Le Fugitif)* D. 402 ; mystérieuse et nocturne pour le pressentiment amoureux dans *Die Erwartung (L'Attente)* D. 159 ; printanière et mythologique de *Klage der Ceres (Plainte de Cérés)* D. 323... Ici Schiller se démarque clairement de Goethe, dont les textes de ballades retenus par Schubert se préoccupent bien moins de paysages.

De mars à juin 1816, juste après Ossian, l'insatiabilité poétique de Schubert se tourne à nouveau vers Schiller. *Des Mädchens Klage* dans sa dernière version (D. 389) est l'une de ces compositions. Le paysage de *Ritter Toggenburg* D. 397 (composé le 13 mars) est le lieu ultime du repos après le long voyage en Orient. En son sein, un point sollicite le regard, celui de la fenêtre du couvent où apparaîtra peut-être la bien-aimée. Dans *Die Erwartung* D. 159, commencé depuis février de l'année précédente et achevé en mai 1816, le paysage est fragmenté en teintes vagues, sons inattendus, mouvements imperceptibles. C'est la nuit, et le jardin que l'on devine rappelle davantage l'atmosphère picturale libertine de Fragonard que celle de Caspar David Friedrich :

N'entends-je pas la petite porte ?
La serrure n'a-t-elle pas tinté ?
Non, c'était le souffle du vent
qui bruit dans les peupliers.

Ô orne-toi, petite toiture de verdure,
tu dois recevoir la grâce rayonnante,
vous rameaux, tissez une chambre d'ombre,
pour l'embrasser secrètement dans la douce nuit,
et vous tous les vents caressants, éveillez-vous,
et voltigez et jouez autour de ses joues de rose,
quand son beau fardeau, léger,
sera mené par son tendre pied au siège de l'amour. [...]

N'a-t-on pas appelé doucement au loin,
comme une voix chuchotante ?
Non, c'est le cygne qui trace des cercles
à travers l'étang d'argent ³⁶.

Poème 8.9. – F. von Schiller, *Die Erwartung*, extrait.

En juin, Schubert achève *Klage der Ceres* D. 323, commencé en novembre 1815. Datée du 18 mars 1816, *Der Flüchtling* D. 402 est la plus caractéristique de ce groupe de ballades schillériennes ; pour cette raison, elle mérite un traitement à part, et nous reviendrons à elle lorsqu'il sera question de la relation entre le paysage et le personnage.

D'Ossian ou de Schiller, toutes ces pièces s'échelonnent entre 1811 et 1817. Or, après l'assèchement de 1818, Schubert revient à la composition vocale³⁷. De 1820 à 1828, on identifie donc un deuxième groupe de ballades, qui présente cette fois une remarquable diversification des auteurs, mais aussi un recentrement géographique des paysages vers l'Europe continentale. C'en est fini des mers celtiques. Sur quinze pièces, onze déploient un paysage, tantôt décor et cadre de la contemplation, tantôt personnage principal. Ce second groupe frappe autant par l'omniprésence de la nature que par la variété des sources poétiques auxquelles Schubert a désormais recours, comme si Ossian lui avait servi de point de départ : Mayrhofer (*Der Entschühnte Orest, Oreste purifié* D. 699), Heinrich Hüttenbrenner (*Der Jüngling auf dem Hügel*), Friedrich Schlegel (*Im Walde, Dans la forêt* D. 708), Collin (*Der Zwerg*), Schober (*Vergissmeinnicht, Myosotis* D. 792), Craigher (*Die junge Nonne*), Pyrker (*Das Heimweh, Le Mal du pays* D. 851, *Die Allmacht, La Toute-Puissance* D. 852), Schulze (*Über Wildemann, Au-dessus de Wildemann* D. 884)... La nature devient essentielle dans sa musique, de manière symbolique jusqu'au lied *Der Hirt auf dem Felsen (Le Pâtre sur le rocher)* D. 965, sur un texte de Wilhelm Müller, qui clôt et couronne la lyrique schubertienne avec *Die Taubenpost* D. 965A en octobre 1828³⁸. On a l'impression qu'après avoir découvert la puissance du paysage et puisé en deux ans autant qu'il a pu à la source ossianique sous l'effet d'un enthousiasme transitoire, Schubert a développé sa propre veine de paysagiste, et fait désormais feu de tout vers. Mais davantage qu'autrefois, ce qui l'inspire se trouve dans les territoires qu'il connaît. L'exotisme écossais a

36. Hör' ich das Pfortchen nicht gehen? Hat nicht der Riegel geklirrt? / Nein, es war des Windes Wehen, Der durch die Pappeln schwirrt.

O schmücke dich, du grün belaubtes Dach, / Du sollst die Anmuthstrahlende empfangen, / Ihr Zweige, baut ein schattendes Gemach, / Mit holder Nacht sie heimlich zu umfassen, / Und all ihr Schmeichellüfte werdet wach / Und scherzt und spielt um ihre Rosenwangen, / Wenn seine schöne Bürde, leicht bewegt, / Der zarte Fuß zum Sitz der Liebe trägt. [...]

Rief es von ferne nicht leise, Flüsternden Stimmen gleich? / Nein, der Schwan ists, der die Kreise Zieht durch den Silberteich.

37. Revenu habiter chez son père à vingt-et-un ans, Schubert enseigne dans l'école de ce dernier, activité qui lui déplaît immensément. L'année 1818 se révèle donc très difficile pour lui. Il est engagé en juillet comme maître de musique par le comte Esterházy, et séjourne en Hongrie à l'été : occasion pour lui de quitter Vienne pour la première fois, de revenir à la composition et de découvrir avec soulagement que sa sécheresse passée n'est pas définitive. À la fin de l'année, il quittera son poste à l'école pour y substituer sa fonction chez les Esterházy, et s'installera dans Vienne avec son ami Mayrhofer : un poète et un musicien réunis, la floraison des lieder peut reprendre.

38. Ce lied étrange mériterait un développement à part. Il semble avoir intégré plusieurs données issues du « théâtre sonore » des ballades : la clarinette y suggère un dédoublement du personnage, un dialogue intérieur, tout comme elle joue un rôle dans le paysage. Elle amplifie en effet le cadre par sa résonance, sous-entendant un écho naturel au chant, donnant à la nature une présence sonore. Sur ce point que nous ne pouvons développer ici, voir Mathieu Schneider, *L'Utopie suisse dans la musique romantique*, Paris, Hermann, 2016, p. 272-275.

vécu et le cède au pittoresque germanique ; logique aboutissement d'un parcours qui, dans la littérature également, a réorienté la poésie de l'inspiration celtique vers l'Allemagne.

Quelques paysages récurrents se développent dans sa musique. La montagne, d'abord. Sur le versant théorique, on sait la fortune de la montagne dans la musique romantique, à travers là encore Rousseau ou le thème du *ranz des vaches*, air très ancien lié à la marche des troupeaux dans les Alpes suisses³⁹. La montagne se mue en lieu de la musique parce qu'elle recèle elle-même des musiques particulières, chants entendus de vallée en vallée, utilisés comme appel, cloches prises comme moyen pour ne pas égarer les troupeaux.

Davantage que d'autres musiciens, Schubert connaît les Alpes autrichiennes ou bavaroises. Au service des Esterházy, c'est en Hongrie qu'il a voyagé ; mais en 1825, un séjour chez Vogl l'emmène de mai à octobre à travers la Haute-Autriche et le Salzkammergut⁴⁰. C'est un voyage déterminant. Une lettre du 12 septembre à son frère Ferdinand montre assez sa sensibilité à ces paysages :

« Cher frère,

[...] tu sais comme je suis peu apte à raconter et à décrire ; cependant [...] je préfère le faire maintenant par écrit que plus tard oralement, espérant ainsi mieux réussir [...] à esquisser une faible image de toutes ces extraordinaires beautés. [...]

Nous sommes passés à Kremsmünster [...]. On voit notamment de là une très charmante vallée parsemée de quelques petites et douces collines ; à sa droite s'élève une montagne relativement importante au sommet de laquelle se dresse le vaste monastère ; il est déjà visible de la route sur la rive opposée du ruisseau qui traverse la vallée. C'est alors un coup d'œil magnifique à cause de son élévation, notamment celle de la "tour mathématique".

[...] À une heure à peu près de Neumarkt, les environs sont déjà admirables. Le Wallersee, qui étale ses eaux claires d'un bleu-vert à droite de la route, anime magnifiquement ce gracieux paysage. L'altitude est importante, et de là jusqu'à Salzbourg on ne fait que descendre ; les montagnes s'élancent toujours plus vers les hauteurs, et le fabuleux Untersberg culmine, comme par magie, au-dessus des autres. [...] Le soleil s'efface, les nuages lourds passent sur les montagnes sombres comme des esprits nébuleux, mais ils ne touchent pas le sommet de l'Untersberg, ils glissent devant lui comme s'ils fuyaient l'horreur qui le remplit. La large vallée, qui est comme parsemée de châteaux, d'églises et de fermes isolées, devient de plus en plus visible aux regards enchantés. Clochers et palais se montrent peu à peu ; on passe enfin devant la montagne des Capucins dont la gigantesque muraille rocheuse s'élève, abrupte, et dont la masse redoutable domine le voyageur. L'Untersberg et son massif deviennent énormes, leur grandeur est presque oppressante. Et voici que de merveilleuses "allées" s'ouvrent jusqu'au cœur de la ville. Des remparts de pierre de taille entourent cette résidence si célèbre des anciens princes-électeurs. Les portes de la ville annoncent, par leurs inscriptions, la puissance disparue de l'Église.

[...] lorsque l'après-midi nous permet de sortir, nous gravâmes le Nonnberg qui n'est pas haut mais offre la plus belle des vues. On voit notamment la vallée derrière Salzbourg. Te décrire le charme de cette vallée est presque impossible. Imagine-toi un immense jardin de la superficie de plusieurs milles, et dans lequel d'innombrables châteaux et domaines apparaissent devant ou à travers les arbres, imagine un fleuve qui serpente de la manière la plus capricieuse ; imagine-toi des prairies et des champs comme autant de tapis des plus

39. Sur le *ranz des vaches*, voir en particulier *ibid.*, p. 150-153.

40. Pour le détail de ses déplacements lors de séjour, voir B. Massin, *Franz Schubert, op. cit.*, p. 309.

belles couleurs, le tout entouré de masses grandioses qui les enserrent comme des liens, et enfin des allées d'arbres immenses, longues de plusieurs lieues. Tout cela environné à perte de vue des plus hautes montagnes, comme si elles étaient les gardiennes de ces vallées célestes ; imagine ça et tu auras une faible idée de son indicible beauté. »⁴¹

Nous redonnons ce passage final de la lettre cité plus haut, car il manifeste à quel point Schubert résonne avec les panoramas qu'il traverse. Le plus long écrit conservé du musicien est donc une lettre... qui décrit un paysage. Sa plume s'échauffe peu à peu, et de la description distancée du début, on arrive assez vite à la mise en branle de l'imagination et de la sensibilité par la contemplation du paysage, à l'évocation de l'Untersberg. Malgré la prudence avec laquelle Schubert ouvrait sa lettre, on partage aisément l'enthousiasme suscité en lui par ces vues. La mise en mouvement du paysage au cours du voyage est bien rendue dans le récit, qui amène enfin son lecteur aux portes de Salzbourg, avant cette vue dont il avoue peiner à rendre la beauté. L'appel répété à l'imagination de Ferdinand souligne l'effort de Franz pour transmettre à son frère ne fût-ce qu'une partie, non pas seulement du paysage lui-même, mais de la vive impression, toute singulière et par là peut-être incommunicable, qu'il a ressentie à sa contemplation. Il ne s'agit pas de décrire mais de faire ressentir – c'était exactement le projet de Beethoven dans *La Symphonie pastorale* de 1805-1808⁴². Cela rappelle aussi la manière dont Schubert évoque en musique des visions furtives et imprégnées d'une « beauté indicible », comme s'il cherchait à faire apparaître par oui-dire (ou oui-chanter) un spectacle que lui seul aurait contemplé. On pourrait ainsi faire le rapprochement avec ce passage du *Alpenjäger* D. 524 sur un poème de Mayrhofer, composé plus tôt, en janvier 1817⁴³ :

41. F. Schubert, lettre à son frère Ferdinand du 12 septembre 1825, citée dans

42. Voir la didascalie en tête du premier mouvement : « *Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande* » (Éveil d'impressions joyeuses, agréables, en arrivant à la campagne), ou celle du dernier : « *Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm* » (Sentiments de joie et de reconnaissance après l'orage).

43. Schubert a aussi mis en musique sous ce titre une ballade de Schiller (D. 588). Ce second *Alpenjäger* est un lied en trois parties : trois strophes reprises sur une première musique, les trois suivantes sur une seconde, les deux dernières *durchkomponiert*. Schubert semble avoir voulu à la fois conserver le caractère d'un lied au poème, et suivre les péripéties de cet apologue qui décrit l'appétit de possession et de destruction de l'homme envers la nature, incarnée par la gazelle qu'il chasse à travers la montagne. La divinité (le Vieux de la montagne) l'arrête au dernier instant avec cette morale : « La terre a de la place pour tous, / pourquoi pourchasses-tu mon troupeau ? » (« *Raum für Alle hat die Erde, / Was verfolgst du meine Heerde?* ») Le paysage n'est pas au cœur de cette ballade, ni d'ailleurs de sa mise en musique.

Sur la haute crête de la montagne,
 Où tout est plus frais et vert,
 À regarder en bas vers la vallée,
 Où la brume légère se dissipe,
 Le chasseur des Alpes se réjouit.
 Plus abrupts et raides
 Sont les sentiers,
 Plus dangereux les ravins,
 Plus son cœur bat librement.

De la bien-aimée lointaine
 Qui est restée à la maison,
 Il est plus heureusement conscient.

Et désormais il touche au but :
 Alors dans le silence apparaît
 Une douce image devant lui ;
 Les rayons d'or du soleil
 Tissent et peignent
 Celle qu'il a choisie dans la vallée ⁴⁴.

POÈME 8.10. – J. Mayrhofer, *Der Alpenjäger*.

Le lied en *fa* majeur de forme ABA reprend en guise de clôture les neuf premiers vers. Cette modification permet à Schubert de mettre au centre de la scène la vision imaginaire de la femme aimée confondue avec les rayons du soleil (strophe 3 du poème). Deux moments se distinguent dans le lied. Il s'ouvre et se conclut par une mélodie fraîche en *fa* majeur à 6/8, de caractère tout rustique (ex. 8.8).

(Frisch, doch nicht zu schnell)

Auf ho - hem Ber - ges - rü - cken, wo fri - scher al - les grünt, in's

44. Auf hohen Bergesrücken, / Wo frischer Alles grünt, / In's Land hinabzublicken, / Das nebelleicht zerrinnt
 – / Erfreut den Alpenjäger. / Je steiler und je schräger / Die Pfade sich verwinden, / Je mehr Gefahr aus Schlünden,
 / So freyer schlägt die Brust.

Er ist der fernen Lieben, / Die ihm daheim geblieben, / Sich seliger bewußt.

Und ist er nun am Ziele : / So drängt sich in der Stille / Ein süßes Bild him vor ; / Der Sonne goldne Strahlen,
 / Sie weben und sie mahlen, / Die er im Thal erkor.

Land hin - ab zu bli - cken, das ne - bel - leicht zer - rinnt, er...

Ex. 8.8. – J. Mayrhofer / F. Schubert, *Der Alpenjäger* D. 524, 1817, mes. 3-10 (*FSW V*, p. 12).

Au centre, après une transition austère en *fa* mineur, un *ré* majeur inattendu, immobilisé sur pédale, nimbe l'image évoquée dans les trois derniers vers du poème, comme une véritable apparition au sein de ce lied simple et typé (ex. 8.9).

Und ist er nun am Zie - le, so drängt sich in der Stil - le ein sü - sses

Bild ihm vor; der Son - ne gold - ne Strah - len, sie we - ben und sie

ma - len, die er im Thal er - kor,— die er im Thal er - kor.—

Ex. 8.9. – J. Mayrhofer / F. Schubert, *Der Alpenjäger* D. 524, 1817, mes. 38-53 (*FSW V*, p. 14).

La fin du lied retrouve la première mélodie. Mais la modulation vers la tierce inférieure si propre à Schubert dessine ici l'échappée vers l'idéal, avec une véritable puissance de transfiguration de l'image aimée. De même que la nouvelle tonalité n'appartient pas à l'ancienne, (pas

de *fa* dièse en *fa* majeur) mais constitue un autre univers souverain, de même le monde des cimes est inaccessible à celui de la vallée, qu'il contient pourtant ⁴⁵.

Der Zwerg se déroule également dans un cadre de montagnes évoquant quelque lac des Alpes suisses ou autrichiennes. En novembre 1820, Schubert met encore en musique *Der Jüngling auf dem Hügel* (*Le Jeune Homme sur la colline*) D. 702 de son ami Heinrich Hüttenbrenner. Ce texte assez naïf met en scène un jeune homme en deuil. Assis en altitude, son attitude présente une parenté avec celle fréquente dans les textes d'Ossian. Du haut de la colline, il suit des yeux le cortège funèbre de celle qu'il aime. Contempler les troupeaux, le ruisseau qui descend vers la vallée, ou encore les nuages l'attriste. Le paysage se dessine progressivement, au fil d'une description qui tient lieu de récit :

Ah, le morne timbre du glas
Sonnait à présent dans le village,
Déjà dans le lointain
Résonnait un chant plaintif;

Il voyait maintenant les lumières briller,
Le noir cortège funèbre,
Et commença à pleurer amèrement,
Parce qu'on portait sa Röschen. [...]

Et comme apparaissaient les étoiles,
La lune voguait là-haut,
Il lut alors dans les étoiles
Le message de l'espoir ⁴⁶.

POÈME 8.11. – H. Hüttenbrenner, *Der Jüngling auf dem Hügel*, extrait.

Comme dans *Der Alpenjäger*, le contraste entre les hauteurs et la vallée est présent. L'isolement de l'amant, l'auto-exclusion de la société lors de ce geste éminemment communautaire des funérailles, le repli dans la nature sauvage, tous ces éléments qui nous paraissent convenus ne peuvent l'être que parce qu'ils participent d'une sensibilité romantique déjà partagée par les contemporains de Hüttenbrenner et de Schubert. Le premier se saisit des images de son époque; le second transporte dans la musique l'évocation de ce paysage. Le passage le plus

45. On peut déplorer que la discographie récente prenne trop peu en compte la demande de *pianissimo* faite par Schubert, faisant davantage sinon uniquement justice au caractère pastoral et enjoué de la première partie du lied. Stephan Genz et Hartmut Holl tentent de rendre ce caractère contrastant dans le disque *Franz Schubert : Lieder*, CD, Hong Kong, Naxos, 2004.

46. Ach, dumpfes Grabgeläute / Im Dorfe nun erklang, / Schon tönte aus der Weite / Ein klagender Gesang;
Sah nun die Lichte scheinen, / Den schwarzen Leichenzug, / Fing bitter an zu weinen, / Weil man sein Röschen trug. [...]

Und wie die Sterne kamen, / Der Mond heraufgeschifft, / Da las er in den Sternen / Der Hoffnung hohe Schrift.

caractéristique de la ballade est l'hypotypose sonore de la procession funèbre, avec sa pédale de *sol* et le glas faisant passer des superpositions de quintes (*sol - ré - la*) entre le piano et la voix, comme si Schubert avait voulu imiter les résonances de la cloche. Nägeli trouverait peut-être ici et dans les mesures qui suivent la réalisation de sa théorie sur la *polyrythmie* de *Sprache, Stimme* et *Spiel* : piano et voix sont absolument conçus comme un tout harmonique, la main droite immobilisée sur une pédale constituant la voix centrale de la polyphonie (ex. 8.10).

Langsam

Ach, dump - fes Grab - ge-läü - te im Dor - fe nun er-klang, schon

tön - te aus der Wei - te ein kla - gender Gesang; sah nun die Lich - ter scheinen, den schwarzen Leichenzug, fing

bit - ter an zu wei - nen, weil man, weil man sein Rös - chen trug.

ppp

cresc.

fz

pp

Ex. 8.10. – H. Hüttenbrenner / F. Schubert, *Der Jüngling auf dem Hügel* D. 702, 1820, mes. 49-60 (FSW VI, p. 128).

Ce caractère et ces éléments stylistiques se retrouveront dans un autre chant de deuil : *Die liebe Farbe* (*La Couleur aimée*), n° 16 de *Die schöne Müllerin*. Les noires répétées qui envahissent le paysage évoquent aussi, bien sûr, le pas cadencé des porteurs du cercueil. L'évocation de la mort amène l'effondrement bien connu d'un demi-ton, ici vers *fa* dièse mineur (mes. 58-60).

Avec la montagne, la forêt, haut lieu de la conscience nationale allemande en cours de renforcement, deviendra un lieu essentiel du romantisme. Cette affection a une dimension politique : le souvenir d'Arminius, vainqueur des légions romaines à la bataille de la forêt de Teutoburg, règne sur l'imaginaire nationaliste et anti-napoléonien. Cet Hermann, chanté par Klopstock, se retrouve dans la ballade *durchkomponiert Hermann und Thunselda* D. 322

(1815), qui le montre revenant victorieux. La dimension nationaliste n'est donc pas absente chez Schubert, surtout en cette année 1815 de victoire sur Napoléon⁴⁷. Toutefois, ce n'est pas d'abord cette symbolique qui prédomine dans la suite de son œuvre musicale.

Ce motif de la forêt est donc très chargé symboliquement et idéologiquement. Lieu originel et archaïque de l'esprit germanique, elle inspire Weber en 1821 pour le *Freischütz* qui connaît un triomphe, en particulier dans les milieux nationalistes et anti-aristocratiques. La forêt romantique sera le lieu des rencontres mystérieuses, menaçantes ou joyeuses, et encore de la solitude :

<i>Es zog eine Hochzeit den Berg entlang,</i>	Une noce passait en bas de la montagne,
<i>Ich hörte die Vögel schlagen,</i>	J'entendais les oiseaux s'ébattre,
<i>Da blitzten viel Reiter, das Waldhorn klang,</i>	Soudain brillèrent de nombreux cavaliers, le
<i>Das war ein lustiges Jagen!</i>	cor sonna, C'était une joyeuse chasse!
<i>Und eh' ich's gedacht, war alles verhallt,</i>	Et avant que j'y songe tout s'évanouit,
<i>Die Nacht bedeckt die Runde,</i>	La nuit recouvre les alentours,
<i>Nur von den Bergen noch rauschet der Wald</i>	Seule bruisse maintenant la forêt dans les
<i>Und mich schauert's im Herzensgrunde.</i>	montagnes, Et frissonne au profond de mon cœur.

POÈME 8.12. – J. von Eichendorff, *Im Walde*.

Im Walde, n° 11 du *Liederkreis* op. 39 de Schumann sur des poèmes d'Eichendorff (1840), en sera comme la quintessence. Il rassemble en quelques mesures les impressions et rencontres jaillies de la forêt, l'écho du cor et le calme de la nuit. Chez Schumann encore, le chevalier rencontre pour son malheur la Lorelei dans le n° 3 du même cycle, *Waldesgespräch* (*Conversation dans la forêt*). Schumann fera aussi de la forêt une suite de petits tableaux dans les *Waldszenen* op. 82 (1848-1849) : *Entrée*, *Chasseur aux aguets*, *Fleurs Solitaires*, *Lieu maudit*, *Doux paysage*, *Auberge*, *L'Oiseau prophète*, *Chant de chasse* et *Adieu*.

Avant Schumann, Schubert a mis en musique la forêt. *Nachtgesang im Walde* (*Chant de nuit dans la forêt*) D. 913 pour la rare formation d'un chœur d'hommes et quatre cors est composé en avril 1827. Deux *Im Walde* l'ont précédé : une ballade (D. 708) sur un poème de

47. Prolongeant cette dimension politique du paysage, le rapprochement entre *Winterreise* et l'épopée satirique en vers de Heine *Deutschland, ein Wintermärchen* (1844), où l'hiver est une métaphore de la situation politique de l'Allemagne à l'époque de la Restauration et de Metternich, n'est d'ailleurs pas indéfendable. Ian Bostridge par exemple n'hésite pas à y voir une « explicita[tion] des courants politiques souterrains qui tourbillonnent sous la surface Biedermeier » du cycle. Pour lui, il ne fait aucun doute que Schubert a su reprendre à son compte les symboles subversifs glissés par Müller dans sa poésie, tous deux partageant la même insatisfaction. I. Bostridge, *Le Voyage d'hiver de Schubert. Anatomie d'une obsession*, op. cit., p. 41 et p. 329-330.

Friedrich Schlegel et un lied (D. 834) sur un poème d'Ernst Schulze (1789-1817). La première est particulière et nous y reviendrons. Le second *Im Walde* a eu deux versions, l'une en *sol* mineur, l'autre en *si* bémol mineur, toutes deux de mars 1825. La seconde est publiée comme opus 93 n° 1 en 1828.

Cette pièce réalise une étonnante synthèse des divers éléments de la sensibilité schubertienne et des styles forgés au contact de la ballade et du *Lied*. Ce n'est pas une ballade, pourtant le caractère est celui d'une pièce emportée au rythme de triolets hâtifs qui ne relâcheront jamais leur cadence sur les cent soixante-seize mesures de musique. C'est bien un lied, pourtant sa structure est tout sauf commune : ses six strophes, car il reste strophique, se partagent deux mélodies de manière irrégulière, après une introduction de huit mesures qui revient ponctuer la pièce de à la manière du « prélude » du *Zwerg*, par cinq fois. Un autre élément pianistique de neuf mesures apparaît, quant à lui, deux fois ; appelons-le « interlude ». Voici la structure de la pièce (tableau 8.1) :

Prélude	(<i>si</i> ♭ mineur)
Strophe 1	mélodie 1 (<i>si</i> ♭ mineur, <i>sol</i> ♭ majeur, <i>si</i> ♭ mineur)
Prélude	
Strophe 2	mélodie 2 (<i>fa</i> majeur, <i>si</i> ♭ majeur puis mineur, <i>fa</i> mineur)
Interlude	(<i>si</i> ♭ mineur)
Strophe 3	mélodie 1
Prélude	
Strophe 4	mélodie 1 (commence en <i>si</i> ♭ majeur)
Prélude	
Strophe 5	mélodie 2 (finit en <i>fa</i> majeur)
Interlude	
Strophe 6	mélodie 1
Prélude	

Tableau 8.1. – Structure de *Im Walde* D. 834 de F. Schubert.

Avec l'unité de motif au piano et le resserrement du matériau mélodique, l'extrême simplicité de la macrostructure harmonique contribue puissamment à l'impression d'unité qu'offre la pièce : *si* bémol mineur, ou sa dominante *fa* majeur devenue provisoirement ton principal. Si des couleurs plus étonnantes passent, toute la pièce est bâtie sur ces tonalités. La grande réussite d'*Im Walde* réside en fait dans la subtilité de la construction. Schubert passe avec finesse de l'une à l'autre de ses deux mélodies, de ses deux ritournelles de piano, colore de majeur ou de mineur ses deux tonalités selon les besoins de son texte. La souplesse de l'agencement anéantit toute sensation de monolithisme, qu'aurait pu engendrer la restriction du matériau. On l'observe en comparant par exemple les conclusions de la mélodie 2, en *fa* mineur à la fin de la deuxième strophe, mais en *fa* majeur à la fin de la cinquième.

Le matériau mélodique principal est chantant : ambitus de neuvième mineure, mouvements de croches non syllabiques, saut de quarte puis de sixte... Il l'est même assez pour que ses deux premières mesures servent d'amorce au prélude de piano qui ouvre le lied, et qui pourrait exister sans la voix (ex. 8.11).

Nicht zu schnell

Singstimme

Pianoforte

mf

f

p

4

7

Ich wan - dre ü - ber Berg und Thal,

Ex. 8.11. – E. Schulze / F. Schubert, *Im Walde D.* 834, 1825, mes. 1-10 (*FSW VIII*, p. 96).

Mais comme dans *Die junge Nonne*, une phrase, la troisième, est issue de la pratique de la récitation monocorde (mesures 19 à 22 dans la mélodie 1, voir le tableau 8.1). Accompagné par un jeu d'octaves, monodique, elle présente une progression chromatique dépouillée (ex. 8.12).

Und schiff' ich auch durch's wei - te Meer, sie kãm auch dort wohl

p

cresc.

22
hin - ter - her, sie kām auch dort wohl hin - ter - her;

Ex. 8.12. – E. Schulze / F. Schubert, *Im Walde* D. 834, 1825, mes. 19-24 (FSW VIII, p. 97).

L'intégration du récitatif dans le lyrique se fait de manière fluide, nouvel exemple de la fusion de différentes techniques d'écriture dans la pièce.

Une fois n'est pas coutume, nous avons abordé la musique avant son texte. Le thème d'*Im Walde* condense lui aussi certains des tropismes spirituels les plus forts de Schubert. L'errance à travers la forêt, aiguillonnée par le souvenir d'un amour sans espoir, en constitue tout le fond. Le vocabulaire et l'ethos résonnent familiers :

<i>Ich wandre über Berg und Thal</i>	Je vais par monts et par vaux
<i>Und über grüne Haiden,</i>	Et sur la verte lande,
<i>Und mit mir wandert meine Qual,</i>	Et avec moi va mon tourment,
<i>Will nimmer von mir scheiden;</i>	Qui jamais ne veut me quitter;
<i>Und schiff't' ich auch durch's weite Meer,</i>	Et si je sillonnais la vaste mer,
<i>Sie kām' auch dort wohl hinterher.</i>	Il viendrait aussi derrière moi.

POÈME 8.13. – E. Schulze, *Im Walde*, extrait.

Le paysage donc, mais plus encore le voyage et la marche à travers ce paysage, jamais assez profond ni étendu pour le *Wanderer* poussé en avant. Le « *ich* » anonyme et souffrant du lied décrit les prairies, les nuages et les flots pour aboutir à cette ultime strophe :

<i>Ich wandre hin, ich wandre her</i>	Je vais de ça, de là,
<i>Bey Sturm und heitern Tagen,</i>	Dans la tempête et les jours radieux,
<i>Und doch erschau' ich's nimmermehr</i>	Et pourtant je ne les verrai jamais
<i>Und kann es nicht erjagen.</i>	Et ne peut le pourchasser.
<i>O Liebesehnen, Liebesqual,</i>	Ô désir d'amour, tourment d'amour,
<i>Wann ruht der Wanderer einmal?</i>	Quand le voyageur trouvera-t-il enfin le repos?

POÈME 8.14. – E. Schulze, *Im Walde*, extrait

Une question sans réponse pour clore un lied inquiet et agité : « *Wann ruht der Wanderer einmal?* » C'est là que s'avoue le cœur de la pièce soulevée par les triolets sans répit. Sous cet aspect, *Im Walde* évoque irrésistiblement *Erstarrung* (*Engourdissement*), le quatrième lied de *Winterreise* aux mêmes triolets, cette fois à la main droite. Schubert leur donne un élan similaire de sorte que la tension vers l'avant reste maîtrisée : « *nicht zu schnell* » (« *pas trop rapide* ») pour *Im Walde*, « *nicht zu geschwind* » (« *pas trop vite* ») dans le manuscrit d'*Erstarrung*, corrigé ensuite en « *ziemlich schnell* », « *plutôt rapide* » dans l'impression. En fin de compte, Schubert parvient avec *Im Walde* à élaborer une véritable ballade dans l'esprit à partir des exigences du lied strophique.

8.1.2 LE PERSONNAGE DANS LE PAYSAGE

L'esthétique du tableau induit un rapport inédit entre le personnage et son paysage. Ossian réduit la place du personnage dans un cadre démesuré, tout en recentrant l'intérêt sur son émotion. Les lieder de Schubert le montrent errant mais omniprésent. Intériorité, intimité, subjectivité constituent la triade romantique bien connue qui fait le personnage à la fois introuvable, indéfinissable et pourtant seul repère dans le monde. C'est à travers ses yeux que nous percevons, ressentons et interprétons le paysage.

Personnages défigurés

Personnages dé-figurés, personnages estompés, pourrait-on aussi dire : le visage se laisse de moins en moins deviner. Les traits physiques s'effacent, l'histoire individuelle disparaît, le passé et l'avenir ne sont plus décrits. C'est l'aspect fondamental de l'érosion du modèle narratif au sein même des ballades schubertiennes. Sur le personnage reposent en effet le contexte temporel et géographique, le rythme des événements et donc la possibilité même du récit. Or, à ce personnage échappent peu à peu dans le répertoire lyrique les caractéristiques qui le faisaient unique : dé-figuré, évidé, il perd sa consistance sociale et extérieure en faveur d'une hypertrophie du sentiment, nouveau et seul garant de son unicité. Unique, mais non plus identifiable. Ainsi l'essentiel de la figure se réfugie à l'intérieur, dans sa psychologie, par un mouvement qui du personnage tire comme d'une chrysalide l'individu. Tout personnage est encore un masque, donc un faux-semblant, semble dire le répertoire du lied. L'équivoque du terme, qui désigne aussi le rôle qu'on endosse au théâtre, signale en creux ce fait.

Au premier plan bien sûr, le renforcement et bientôt la suprématie du « *ich* ». Héros, puis simple personnage, puis sujet anonyme : cela nomme la lente dépersonnalisation de la figure humaine au sein du répertoire. Les héros des ballades, par tradition, ont des noms. Ceux d'Ossian

encore. *Die junge Nonne*, *Der Zwerg* surtout se tiennent à la frontière de ce basculement : leurs figures se réfèrent encore à une indentification sociale, une fonction, un titre. Mais déjà, elles sont vidées de leur substance, on l'a vu : la reine et le nain se meuvent dans un univers onirique, sans passé ni lendemain, sans référence extérieure. La jeune religieuse est un personnage-type et non une personne. Au regard de Gretchen, cette jeune femme n'est plus qu'une silhouette sans consistance extérieure – ce qui ne signifie pas qu'elle est inconsistante : elle tient toute sa puissance d'évocation dramatique de ses sentiments, mis en scène par la musique. *Erlkönig* franchit un pas supplémentaire dans l'ordre de l'estompement : les personnages du *Vater* et du *Sohn* n'y sont plus que des ombres sans attache sociale, définies de façon autoréférentielle par leur lien de parenté. Plus de personnage défini enfin dans *Der Jüngling auf dem Hügel*, dans *Im Walde* D. 834, dans *Das Heimweh*, dans *Über Wildemann*. La figure unique qui habite les vastes paysages de ces ballades est enfin ce « je » souffrant dont le mal-être se diffuse à son environnement. Le même processus s'observe dans les deux cycles, de *Die schöne Müllerin* à *Winterreise* : l'apprenti meunier, la meunière, le meunier, le chasseur cèdent la place au « je », à la fiancée effacée, aux rencontres de hasard – charbonnier peut-être (*Rast, Repos*), vieilles (*Der Leiermann*). On pourrait objecter à ce survol : les poèmes, après tout, ne sont pas de la plume de Schubert. Mais ce sont bien ces textes-là et non d'autres qu'il choisit, réunissant au fil des mises en musique un corpus spécifique. On ne peut se le représenter hors du mouvement esthétique qui fait naître ces poèmes. Or, si ce parcours sélectif n'est pas tout à fait chronologique dans l'œuvre de Schubert, il reste néanmoins évident que ses ballades de jeunesse ont toutes des héros, à l'exception unique de *Der Geistertanz* (D. 15 puis D. 116). Au contraire, les dernières ballades, si l'on excepte les régulières *Romanze des Richard Löwenherz* D. 907 et *Eine altschottische Ballade* D. 923, n'en ont plus. Même le nationaliste *Zürnende Barde* D. 785 est un « je » véhément dont la lyre résonne comme la métaphore du chant allemand.

Personnages égarés, paysages de souffrance

Avec l'estompement du personnage, un second élément est déterminant. Dans l'ancien décor élargi et approfondi en paysage, comme naturellement, l'action et le récit se muent et se concentrent en voyage. Marche, errance : arpenter le paysage sans en épuiser l'horizon toujours renouvelé devient la véritable et unique aventure, qui prend la place de tous les événements légendaires ou quotidiens auparavant contés dans les ballades. Le paysage devient ainsi la raison d'être des rencontres de hasard évoquées plus haut (dans *Winterreise*, *Die Krähe*, *Der Leiermann*) : sans lui, pas d'interactions entre des silhouettes qui tirent toujours moins leur densité de leurs actes.

La grande caractéristique de la nature romantique est son permanent mouvement. Le paysage acquiert cela de fascinant qu'il change à mesure qu'on le traverse. Charles Rosen cite à ce propos une lettre de l'abbé Aurelio di Giorgio Bertòla dans le *Viaggio pittorico e sentimentale sul Reno* (*Voyage sentimental et pittoresque sur le Rhin*) de 1795.

« Je me retournai ; en voyant l'enfilade des collines pour ainsi dire de profil, sommets pointés dans une autre direction, les proportions nouvelles des groupes d'arbres, les villages à demi cachés ou soudain plus importants qu'auparavant, j'eus grand plaisir à reconnaître le pays que je venais de traverser avec un regard si ouvert et si curieux : cela aussi était source de plaisir ; je n'aurais jamais cru que l'incertitude pût en procurer autant. »⁴⁸

L'incertitude : contrairement au « Grand Tour » dont les points d'intérêt européens sont connus et balisés, bien qu'offrant l'étrangeté de l'inconnu, le voyage romantique est une errance. La vision présente déforme le souvenir passé. Le monde n'est pas connu et stable, mais mystérieux dans ses multiples présentations. Cette dimension d'incertitude est une caractéristique de la poésie mise en musique par Schubert, mais elle perd la dimension d'agrément qu'on percevait dans le passage cité ci-dessus. Les personnages voyageurs ou errants ne sont pas apparus dans ses lieder de la maturité. On se souvient du Mörös de *Die Bürgschaft* en 1815, luttant contre la nature contraire pour rejoindre son ami à temps. Toujours chez Schiller, *Der Flüchtling* (*Le Fugitif*) surtout semble être la préfiguration des ballades à venir. On avait croisée brièvement, dans le groupe des ballades schillériennes dessinant des paysages, cette ballade composée le 18 mars 1816. Le jeune homme prêt à s'élancer pour la route admire un panorama naturel mais habité, dont Schiller a soigné le détail, par exemple ici :

Si haut au-dessus des villes fument les panaches de fumée,
Fort hennissent, soufflent, crissent, martèlent
Les chevaux, les bœufs,
Les voitures grincent
Dans la vallée gémissante.
Les forêts vivent,
Et les aigles, les faucons, les éperviers planent,
Et bercent leurs ailes dans l'aveuglant rayon⁴⁹.

POÈME 8.15. – F. von Schiller, *Der Flüchtling*, extrait.

Est-ce parce qu'il a lu la mise en musique de Zumsteeg (*KBL* V, 41, renommée *Morgenfantasie*) ? La ballade est écrite dans le style *durchkomponiert* juxtaposé cher au Schubert des

48. Aurelio di Giorgio Bertòla, *Viaggio pittorico e sentimentale sul Reno*, 1795, lettre 9. Cité par C. Rosen, *La Génération romantique*, op. cit., p. 189.

49. Wie hoch aus den Städten die Rauchwolken dampfen, / Laut wiehern und schnauben und knirschen und strampfen / Die Rosse, die Farren, / Die Wagen erknarren / Ins ächzende Thal. / Die Waldungen leben, / Und Adler, und Falken und Habichte schweben, / Und wiegen die Flügel im blendenden Stral.

premières années, varie les armures, *si* bémol majeur, *ré* majeur, *sol* mineur, les formules d'accompagnement, les profils mélodiques, les indications de tempo. La lumière, les montagnes sont dessinées trait à trait avec un souci du détail qui disqualifie celui de la forme d'ensemble. Peu importe : Schubert tient là un thème qui ne cessera jamais de résonner chez lui. Car en dépit de l'aspect riant du paysage saturé de lumière matinale et de cris d'oiseaux, l'univers contemplé s'avère ambigu et déjà se profile la prescience de la mort, thème si schubertien : « la terre n'est pour moi qu'une tombe ». Et la question « vers où dois-je me tourner pour trouver la paix ? » du jeune homme appuyé sur son « bâton de misère » préfigure le « *wo? immer wo?* » du *Wanderer* (ex. 8.13).

Unruhig

Den Frie-den zu fin-den, wo-hin soll ich wen-den am e-len-den Stab? Die

la-chen-de Er-de mit Jüng-lings-ge-ber-de, für mich nur ein Grab!

Ex. 8.13. – F. Schiller / F. Schubert, *Der Flüchtling* D. 402, 1816, mes. 85-92 (FSW IV, p. 39-40)⁵⁰.

Sept mois après ce *Fugitif*, c'est en effet le chef-d'œuvre du *Wanderer* D. 493 sur un poème de Georg Schmidt von Lübeck (1766-1849). *Der Wanderer (Le Voyageur)* : sur les trois versions (les deux premières classées D. 489 chez Otto Deutsch), Schubert a d'abord intitulé son lied *Der Unglückliche (Le Malheureux)*, en suivant la publication poétique. Puis, le poète ayant changé ce nom en *Der Fremdling (L'Étranger)*, il l'adopte à son tour avant de se fixer sur le titre connu de *Wanderer*. Le voyageur n'a rien d'un visiteur épris de pittoresque. Sa marche est toujours saisie en étau entre la fuite d'un passé douloureux et l'aspiration vers un ailleurs inaccessible : entre ces deux incertitudes, reste l'espace présent du voyage. La destination n'est plus l'essentiel.

Les figures de Schubert, d'ailleurs, traversent le paysage à pied, c'est-à-dire lentement et en luttant contre les intempéries⁵¹. On pourrait accumuler les scansion de marche dans sa

50. Pour trouver la paix, / Vers où dois-je me tourner / Sur mon bâton de misère? / La terre riante / Aux mouvements du jeune homme / N'est pour moi qu'une tombe.

51. Rémy Stricker esquisse un lien entre l'obsession du *Wanderer* et l'errance du grand-père maternel de Schubert, qui gagna Vienne en mendiant avec sa famille après avoir été ruiné par la guerre de Sept Ans. Voir *Franz Schubert : le naïf et la mort*, Paris, Gallimard, 1997, p. 25.

musique ; on y retrouverait la même régularité inaltérable, en noires ou en croches, la même alternance de main gauche et de main droite qu'on rapproche de l'alternance des pas. Les tempi varient en fonction de l'émotion supportée et de la tourmente extérieure, mais reste le pas, chez l'errant du *Wegweiser* (*Winterreise* n° 20), dans *Der Flüchtling* (voir *supra* ex. 8.13), dans *Im Walde* D. 834 (voir *supra* ex. 8.11), dans la marche forcenée d'*Über Wildemann* (voir *infra* ex. 8.17) ou dans celle résignée du harpiste mendiant d'*An die Thüren will ich schleichen* D. 479 (voir *infra* ex. 8.23).

La proximité d'esprit entre ces voyageurs anonymes qui emportent avec eux leur douleur est frappante. En novembre 1820, *Der Jüngling auf dem Hügel* présente un personnage à la troisième personne pris dans une situation concrète qui le distingue. Dans *Im Walde* D. 834 (mars 1825) le désir d'amour est devenu abstrait, ne se pose plus sur aucun visage. En août 1825, *Das Heimweh* n'est pas non plus à la première personne et renvoie encore à une catégorie : elle évoque le mal-être du « fils de la montagne », arraché à sa patrie pour vivre dans les « plaines » : le personnage y est généralisé. Le poème est de Johann Ladislaus Pyrker (1772-1847), poète que Schubert admire et auquel il rend hommage par deux mises en musique : celle-ci et *Die Allmacht* D. 852, dédiée à la puissance de Jéhovah. Schubert se préoccupe alors « d'une nouvelle expression épique »⁵², on le sent dans ces deux ballades comme dans *Auf der Bruck* (*Sur le pont*) D. 853 dont l'atmosphère évoque *Im Walde* D. 834 (le poème est du même Ernst Schulze) et dans le travail sur la *Sonate en ré majeur* D. 850.

Introduire de l'épique dans le paysage, voilà bien ce que fait la ballade. *Das Heimweh* est composé en plein voyage en Haute-Autriche et dans le Salzkammergut entre Steyr, Linz, Gmunden et Salzbourg. Schubert y rencontre à Gastein Pyrker qu'il connaît déjà, et qui lui fournit ce texte⁵³. Si la volonté de faire honneur à un auteur qu'il admire contribue au style large de la mise en musique, il est impossible de négliger à l'écoute la forte impression qu'ont faite sur Schubert les paysages traversés⁵⁴. Pourtant le poème de *Das Heimweh* renverse le

52. B. Massin, *Franz Schubert, op. cit.*, p. 1112.

53. Brigitte Massin, suivant Fischer-Dieskau, formule l'hypothèse selon laquelle Pyrker compose ce poème inédit à l'intention de Schubert (*ibid.*, p. 1107) ; mais les vers sont en réalité extraits du poème épique *Tunisia, ein Heldengedicht in 12 Gesänge*, publié en 1820 et réédité pour la 3^e fois en 1826 (chant 6, vers 607-623 ; voir Otto Erich Deutsch, *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge. Neuauflage*, Walther Dürr et al. (éd.), Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1978, p. 537. Il semble plutôt que Pyrker ait mis au propre ce passage pour l'offrir à Schubert en vue d'une mise en musique.

54. Après la lettre à Ferdinand du 12 septembre citée *supra*, celle du 21 contient une longue relation du voyage de Salzbourg à Gastein, qui éclairent l'écriture de *Das Heimweh* : « Ainsi nous allâmes plus loin, par Golling, où apparaissent déjà les premières hautes et inaccessibles montagnes au travers desquelles, par d'effrayants ravins, se faufile la passe du Lueg. Après nous avons lentement progressé, agrippés à une montagne devant notre nez avec aussi, des deux côtés, de terribles montagnes, de telle sorte que le monde paraissait soudain clos, muré avec des planches. On voit soudain, lorsque le sommet de la montagne est atteint, au-dessous, une épouvantable gorge, et ce premier coup d'œil menace en quelque sorte d'ébranler le cœur. Après qu'on s'est un peu remis de cette première frayeur, on voit ces furieuses et immenses murailles de pierre qui paraissent se rejoindre dans le lointain, comme un cul-de-sac, et on cherche en vain où peut être l'issue. Dans cette effrayante nature l'homme a cherché à éterniser sa bestialité plus effrayante encore. » Lettre à son frère Ferdinand du 21 septembre 1825, citée dans B. Massin, *Franz Schubert, op. cit.*, p. 324-325.

mouvement de voyage : la fuite n'a pas lieu au sein de la nature, mais seulement hors de la cité qui retient le sujet prisonnier, pour contempler de loin les montagnes inaccessibles – et voici qu'apparaît le mot *Sehnsucht*, aspiration et nostalgie, magnifié par Schubert dans les ultimes mesures avec un rarissime mélisme. Que de richesse musicale dans les deux cent cinq mesures de cette ballade, dont il faudrait tout citer ! L'introduction fait onze mesures, et étonnamment longue, elle est à elle seule une image de la solitude avec sa mélodie monodique en *la* mineur, la tonalité du *Leiermann* avec lequel elle entretient une étroite parenté (ex. 8.14).

Ziemlich langsam

Singstimme

Pianoforte

6

11

Ach, der Gebirgs-sohn hängt mit kind-li-cher Lieb' an der Hei-math,

Ex. 8.14. – J. L. Pyrker / F. Schubert, *Das Heimweh* D. 851, 1825, mes. 1-15 (*FSW VIII*, p. 120).

Lorsqu'elle entre, la voix chante sa première phrase à l'unisson avec ce piano austère : isolement et dénuement. Solitude mais aussi aspiration douloureuse : il faut comparer ce début « sans forme et sans couleur » avec la fin, où les efforts de pénibles croches pointées et double, entendus dès le début pour s'arracher aux notes inférieures par sauts jamais concluants (de *mi* vers *do*, de *la* vers *mi*, de *la* vers *la*), s'exacerbent et révèlent soudain une toute autre dimension (ex. 8.15).

Ziemlich langsam

Ach, es zieht ihn da-hin, es zieht ihn da-hin, mit un-wi-der-steh - li-cher Seh - sucht,

cresc. *ff* *p*

Ex. 8.15. – J. L. Pyrker / F. Schubert, *Das Heimweh* D. 851, 1825, mes. 169-173 (FSW VIII, p. 126).

Dans cette ballade, le paysage est un protagoniste en tant qu'il est l'objet du désir et de la souffrance. Il justifie la structure musicale ; il justifie l'effrayante répétition des mots « *es zieht ihn dahin mit unwiderstehlicher Sehnsucht* » (littéralement « il est attiré là-bas avec une nostalgie irrésistible »), la montée chromatique frappante surtout par le large et terrible *fa* mineur en valeurs surpointées auquel elle aboutit, en relation de tierce majeure inférieure avec la tonalité générale de la pièce. Renversé sur la sixte avec à la basse un *la* bémol, l'accord est comme le signe d'un éloignement irrémédiable d'avec les tonalités principales de la pièce. Harmoniquement, l'absence de réconciliation des tonalités est le principe paradoxal de structuration de la ballade. Le *la* mineur du début butera contre le *ré* bémol majeur de la première évocation des montagnes⁵⁵. Le *la* majeur du passage central est seul, enlevé dans un rapide $\frac{3}{4}$, qui vient à la fois des ballades par juxtaposition et du ländler pour piano, mais se résout par un retour au premier thème, créant une forme lied. Cette partie du poème fait place à de pleines évocations sonores de la montagne, qui exemplifient à la perfection la manière dont le romantisme s'attachera à rendre présent sans cependant illustrer, par une évocation musicale distanciée et débordant toujours un peu les mots : après le meuglement des vaches, le tintement de leurs cloches et les chansons des filles de laiterie résonnent dans la partie de piano (ex. 8.16).

(Geschwind)

und hoch von den Al-pen her - un - ter Glöck - lein klin - gen; ihm

cresc.

55. On relève au passage le caractère presque effrayant de la montagne dans le souvenir, tout au contraire de la classique admiration pour un panorama harmonieux qu'on observe de loin, et qui rappelle la lettre à Ferdinand du 21 septembre (voir *supra*) : « *Sieht das dunkele Föhrengehölz, die ragende Felswand / Über ihm, und noch Berg' auf Berg' in erschütternder Hoheit / Aufgethürmt, und glühend im Rosenschimmer des Abends.* » « Il voit la sombre forêt de pins, la paroi de roche en surplomb / Au-dessus de lui, et toujours montagne sur montagne entassées dans une majesté accablante / luisant dans le rose éclat du soir. » Charles Rosen note cette aversion du goût classique pour les montagnes vues de près, et le renversement qui les rend attirantes pour la mode gothique au cours du XVIII^e siècle. Voir *La Génération romantique*, *op. cit.*, G. Bloch (trad.), p. 195-204, « Des montagnes considérées comme ruines ».

114

däucht, er hö - re das Ru - fen der Hir - ten, o - der ein

123

Lied der Sen - ne - rin, die mit um - schlagen der Stim - me freu - dig zum Wiederhall

132

auf - jauchzt Me - lo - di - en des Alp - lands; im - mer tönt es ihm

140

nach, im - mer tönt es ihm nach.

148

2
2
2

decres. pp

Ex. 8.16. – J. L. Pyrker / F. Schubert, *Das Heimweh* D. 851, 1825, mes. 106-157 (*FSW VIII*, p. 124-125)⁵⁶.

56. Et, d'en haut dans l'alpage, le tintement des clochettes; / il lui semble qu'il entend l'appel des bergers, / Ou le chant d'une fille de laiterie, qui d'une voix mobile / Lance joyeusement vers l'écho des mélodies des Alpes; / Elles résonnent toujours pour lui.

Schubert se livre dans ces mesures à l'exercice de la peinture de paysage. Le souvenir s'éteint enfin dans un *ré* mineur qui annonce le retour du thème principal. Le *la* mineur final, attiré à trois reprises vers *fa* mineur (voir *supra* ex. 8.15), sonne en contraste comme le paroxysme de la souffrance : rythme doublement pointé unique dans le lied, élargissement vers le grave et l'aigu en octaves, accord de sixte instable et lancinant. On pourrait encore s'intéresser aux transitions dans cette ballade si unitaire de ton malgré les différents moments qu'elle offre. L'effacement de l'image des montagnes et le retour à la terne réalité, par exemple, offre un basculement de *la* majeur vers *la* mineur et deux mesures complètes de silence, certes encore dans le tempo rapide de la partie centrale (ex. 16, mes. 148-157). Ce geste a germé dans les ballades par juxtaposition, dans leurs cadences et leurs silences abrupts droit venus de la pratique du récitatif. Mais ici le silence endosse une signification bien précise : il articule et à la fois sépare le souvenir du présent, le lieu dont on est écarté du lieu où l'on se trouve. Il est préparé par un affaiblissement dynamique (*piano*, *decrescendo*, *pianissimo*), d'attaque (disparition des accents qui scandaient les premiers temps du *ländler*) et harmonique (*ré* majeur / *la* majeur, *ré* mineur / *la* mineur, *si* bémol majeur / *fa* majeur, dominante de *la* mineur précédée de sa sixte et quarte). La demi-cadence est étirée en vue du retour du *Tempo I*, d'une manière qui annonce le passage central du *Wegweiser* (voir les mesures 33-40).

Über Wildemann (Au-dessus de Wildemann), du nom d'un petit village du Harz, est le couronnement de ce parcours musical. Composé en mars 1826, c'est un lied de paysage, de marche et de *Sehnsucht* conjuguées, où la souffrance envahit toute la nature ; il emporte le « *ich* » dépersonnalisé à travers le vent et la forêt enneigée, comme s'il s'agissait déjà de celui de *Winterreise*. La similitude d'atmosphère est frappante : hiver, nature hostile, amour contrarié, noirceur. La préférence du sujet souffrant pour l'hiver est elle aussi caractéristique :

*Die Winde sausen
Am Tannenhang,
Die Quellen brausen
Das Thal entlang;
Ich wand're in Eile
Durch Wald und Schnee,
Wohl manche Meile
Von Höh zu Höh.*

Les vents sifflent
Sur la pente de sapins,
Les sources rugissent
Le long de la vallée;
Je me hâte
À travers la forêt et la neige,
Sur bien des lieues
De hauteur en hauteur.

*Und will das Leben
Im freien Thal
Sich auch schon heben
Zum Sonnenstrahl;
Ich muß vorüber
Mit wildem Sinn
Und blicke lieber
Zum Winter hin.*

Et même si la vie
Dans la libre vallée
Veut se lever
Aux rayons du soleil,
Je dois continuer
Avec des pensées sauvages
Et regarde plus volontiers
Vers l'hiver.

POÈME 8.16. – E. Schulze, *Über Wildemann*, extrait.

Les quatre-vingt-trois mesures de la pièce ne font certes pas d'elle une ballade aux mesures d'*Im Walde D.* 834 ou de *Das Heimweh*. Mais le style musical est homogène avec celui des pièces évoquées plus haut. Le poète en est d'ailleurs Ernst Schulze, celui d'*Im Walde* un an plus tôt. Comme dans cette dernière pièce, comme dans *Erstarrung*, les croches sont emportées par trois de la main gauche à la main droite. L'amour contrarié n'est plus qu'un élément d'arrière-plan : « *Und ach! nur Eine Ihr Herz verschließt.* » (« Et une seule, hélas! me ferme son cœur. ») Toute autre action que la marche a disparu, seul le présent subsiste. Le style musical de la ballade nourrit désormais l'unique événement intérieur, démultiplié, qu'est le ravage de la souffrance et du désespoir. Il trouve son pendant dans le paysage : le sujet fuit la vallée et le redoux avec lequel vient la vie, pour s'enfoncer dans les hauteurs désolées où triomphe un hiver perpétuel (ex. 8.17).

Die Win - de sau - sen am

Tan - nen - hang, die Quel - len brau - sen das Thal ent - lang;

Ex. 8.17. – E. Schulze / F. Schubert, *Über Wildemann* D. 884, 1826, mes. 1-11 (FSW VIII, p. 216).

La sauvagerie de la pièce se nourrit des triolets ininterrompus, des dynamiques sans repos, en perpétuels sursauts et contradictions, des rageurs accords à contretemps qui ponctuent la monodie du chant doublé au piano (mes. 10-11). Le mode majeur (*fa*, puis *do*) lorsqu'il apparaît est d'une dureté rare (mes. 3-4, 5-6, 9-11). « *Unruhig* », comme le disait la didascalie à la fin de *Der Flüchtling*, pourrait être le résumé de cette pièce.

Si *Über Wildemann* creuse déjà l'univers littéraire désolé qui sera celui de *Winterreise*, *Das Heimweh* en est tout aussi sinon plus proche dans les sonorités. Schubert a publié le second en mai 1827 ; le premier le sera parmi les premiers posthumes, dès janvier 1829. Il reste certain que les impressions de voyage et de paysages, vécues lors de son séjour de l'été 1825 en Haute-Autriche, marquent de façon indélébile ces pièces et leur style.

Paysages sans humains en ballades-tableaux

Le centre de gravité s'éloigne du personnage en tant que figure extérieure. Le dilemme du lied-contemplation et de la ballade-récit trouve une résolution dans la nouveauté de la ballade-tableau. L'essence intimiste du lied se déployait surtout dans un espace d'énonciation qui n'est pas celui du récit mais de la vision immédiate, et de la sensibilité intime, organisée autour du « *ich* » subjectif et anonyme. Au contraire, la ballade n'était initialement que récit et scène. La mutation esthétique et littéraire de fond qu'est l'attrait pour le paysage sauvage apporte avec elle cette nouvelle manière de composer. Et cela au point que le personnage pourra aussi parfois disparaître du paysage, du lied, de la musique. Dans un passage de *La Génération*

romantique consacré aux liens du paysage et de la musique, Charles Rosen a écrit que « la poésie lyrique de paysage devait être [...] la principale inspiratrice du développement du lied et donner à la musique vocale la grandeur jusqu'alors réservée à l'opéra et à l'oratorio. »⁵⁷ Cette observation est corroborée par l'ensemble des pièces étudiées plus haut. Dans une seconde remarque, toutefois, Rosen semble pour les besoins de sa démonstration réduire la ballade à son substrat dramatique, contre la tradition nouvelle du paysage :

« Le style de *Marguerite* ne doit rien à l'opéra et que peu à la tradition théâtrale. Même si *Le Roi des aulnes* témoigne jusqu'à un certain point de l'influence des formules d'opéra, la ballade resta une enclave isolée dans le domaine du lied et eut une influence limitée sur les développements parallèles qui allaient mener à *Winterreise*. »⁵⁸

Il propose de distinguer nettement le lied romantique de l'héritage dramatique, et de le relier au contraire à une donnée nouvelle : l'irruption du paysage dans l'esthétique picturale, littéraire puis musicale du siècle⁵⁹. C'est vrai mais toutefois, on l'a vu à de nombreuses reprises, il ne serait pas juste de classer la ballade dans ce domaine du pur dramatique, dont le lied se détournerait pour atteindre son plein développement romantique. Le cas de la ballade-tableau chez Schubert montre précisément le contraire : il met la nature au cœur du récit.

Il faut citer ici Schiller dans un article de 1794 à propos de poèmes de Matthisson :

« Il y a quelque chose de fondamentalement différent dans le fait de prendre la nature pure, sans personnage vivant, comme le simple *cadre* d'un tableau [...], à l'instar du peintre d'histoire ou du poète épique, ou de procéder exactement à l'inverse, comme le peintre de paysage, et de faire de la nature inanimée l'*héroïne* même du tableau et des humains de simples figurants. [...] il revenait aux modernes [...], grâce à la peinture et à la poésie de paysage, de faire au contraire de cet aspect de la nature l'objet de sa propre représentation et d'enrichir ainsi le domaine de l'art d'un nouveau territoire [...]. »⁶⁰

Ce que Schiller décrit de façon prémonitoire en poésie et en peinture et qu'il a voulu réaliser dans un poème comme *Der Flüchtling* ne pouvait que se propager au lied, en raison à la fois de la matière poétique et de la convergence des évolutions esthétiques dans les différents arts, convergence réelle bien que non synchronisée. La question reste de savoir comme ce phénomène agit sur la musique.

57. C. Rosen, *La Génération romantique*, op. cit., p. 174.

58. *Ibid.*, p. 174.

59. La valorisation de la peinture de paysage en Allemagne, qui fait passer au second plan la peinture d'histoire (laquelle était jusqu'alors le grand genre) est souvent datée par les historiens de l'art de la lettre envoyée par Philipp Otto Runge à son frère Daniel en février 1802, au retour d'une exposition organisée par Goethe à Weimar. Il y explique que la peinture d'histoire (le *Jugement Dernier* de Michel-Ange) appartient désormais au passé et affirme : « *es drängt sich alles zur Landschaft* » (« tout converge vers le paysage »). Cité par Friedmar Apel (éd.), *Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1992, p. 402.

60. F. von Schiller, cité dans C. Rosen, *La Génération romantique*, op. cit., p. 176.

La disparition du personnage est un fait dans l'autre *Im Walde* de Schubert, D. 708. Publiés en 1807, les vers sont un peu plus anciens que ceux de Schulze datés du 22 juillet 1814. En cinq sizains, Friedrich Schlegel a composé une majestueuse méditation poétique, à la limite du fantastique et de la philosophie. En voici les première et dernière strophes :

<i>Windes Rauschen, Gottes Flügel,</i>	Le vent bruisse, aile de Dieu,
<i>Tief in kühler Waldesnacht ;</i>	Au profond de la nuit froide dans la forêt ;
<i>Wie der Held in Rosses Bügel,</i>	Comme le héros sur son destrier,
<i>Schwingt sich des Gedankens Macht.</i>	La puissance de la pensée glisse.
<i>Wie die alten Tannen sausen,</i>	Comme les vieux sapins murmurent,
<i>Hört man Geistes Wogen brausen.</i>	On entend rugir des vagues de fantômes.
[...]	[...]
<i>Windes Rauschen, Gottes Flügel,</i>	Le vent bruisse, aile de Dieu,
<i>Tief in dunkler Waldesnacht,</i>	Au profond de la nuit obscure dans la forêt ;
<i>Frei gegeben alle Zügel</i>	Libérée de toute bride,
<i>Schwingt sich des Gedankens Macht,</i>	Plane la puissance de la pensée,
<i>Hört in Lüften ohne Grausen</i>	Qui écoute sans terreur dans les airs
<i>Den Gesang der Geister brausen.</i>	Le chant des esprits rugir.

POÈME 8.17. – F. Schlegel, *Im Walde*, extrait.

Les esprits mugissent et chantent, les flammes jaillissent, la nuit de la forêt est parcourue par la pensée et le souffle créateur. Le temps est comme suspendu : tous les verbes sont au présent. Ils dilatent la durée de la nuit envahie de phénomènes étranges. Le tableau peint de l'indéfinissable. De ce poème romantique où nulle figure d'homme n'apparaît plus, Schubert tire un lied titanique, emporté sans interruption sur un rythme de doubles croches dans un tempo « *geschwind* », sur deux cent quinze mesures. À nouveau le *Durchkomponieren* est unitaire, à nouveau le galop est sans trêve malgré de rares accalmies. Les impressionnants soufflets de l'introduction de piano annoncent le souffle des vents, « aile de Dieu » (mes. 1-8), pour lequel il revient à l'interprète de trouver une sonorité effrayante. Toute la ballade redécouvre l'éclat dramatique des essais de jeunesse, mais avec une maîtrise souveraine du geste et de la forme en ce mois de décembre 1820. Libres sont les nombreuses modulations au sein du *mi* majeur de début et de fin, libre la forme, libre l'écriture du piano qui, dans son unicité de rythme et de tempo, trouve un caractère propre pour chaque élément. L'efficacité dramatique du style s'affranchit cette fois de la description du réel, fût-ce celle d'une action glorieuse ou d'un paysage imposant, pour s'appliquer à une vision, une véritable fantasmagorie impossible à illustrer. Ainsi la musique ne décrit plus ce qui n'est pas montrable, et rejoint par

là les aspirations romantiques en cours d'élaboration : atteindre un au-delà du dicible⁶¹. On imagine d'ailleurs à plusieurs reprises cette pièce sans chant, comme une fantaisie pour piano seul, tant l'écriture suit le « débridement » évoqué dans le poème (ex. 8.18, 8.19 et 8.20).

The musical score consists of four systems, each with a vocal line (Singstimme) and a piano accompaniment (Pianoforte). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Geschwind'. The piano part features a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (p), fortissimo (fp), and pianissimo (pp). The vocal line is mostly silent, with a few notes in the first system.

Ex. 8.18. – F. Schlegel / F. Schubert, *Im Walde* D. 708, 1820, mes. 1-8 (FSW VI, p. 149).

61. Dahlhaus nomme cela *der Unsagbarkeitstpos*. On trouve ce dernier chez Novalis : « *Der Sinn für Poesie hat viel mit dem Sinn für Mystizism gemein. [...] Er stellt das Undarstellbare dar* ». Novalis, *Fragmente und Studien 1799-1800*, Gerhard Schulz (éd.) (Novalis Werke), München, Beck, 2001, p. 561.

Rasch die Flam - me zuckt und lo - dert, wie zu...

mf *cresc.*

Ex. 8.19. – F. Schlegel / F. Schubert, *Im Walde* D. 708, 1820, mes. 60-61 (FSW VI, p. 153)⁶².

E - wig's Rau - schen sanf - ter Quel - len

ppp

77
zau - bert Blu - men aus dem Schmerz,

Ex. 8.20. – F. Schlegel / F. Schubert, *Im Walde* D. 708, 1820, mes. 75-78 (FSW VI, p. 154)⁶³.

Schubert retrouve quelquefois les détails simples peints dans tant d'autres lieder, l'évocation des sources le montre (mes. 75-78). Il se maintient cependant très loin du gracieux, pour brosser un tableau musical grandiose et terrible à la manière de *Gruppe aus dem Tartarus* D. 583, mais à sa différence sans plus évoquer une seule figure humaine : ne subsistent que la nature déifiée, le divin et l'esprit. Qu'un tel poème ait pu susciter une telle musique dans le répertoire du lied romantique, même sous l'impact de la poésie de paysage, voilà qui n'aurait pu exister sur le plan technique sans le travail d'élargissement mené au travers des ballades pendant dix ans. Au contact fécond de ces vers, l'art musical, pianistique et vocal, conquiert des éléments de langage nouveaux.

La réflexion, menée autour des deux pôles du drame-opéra d'un côté et du paysage de l'autre, devient donc : à quelle ampleur peut consentir une définition du lied romantique en 1820 ou 1830 ? Une acception restreinte ne peut qu'exclure de telles pièces. Ne sont-elles pas justement le signe de la fertilité du genre ? Enrichie des procédés narratifs appris au fil des

62. Vite, la flamme jaillit et brûle [...].

63. Le murmure éternel des douces sources fait naître des fleurs de la douleur [...].

récits, la musique chez Schubert s'enhardit pour s'emparer de textes descriptifs mais encore philosophiques, abstraits, symboliques auquel elle communique la vie apprise dans les ballades épiques, davantage encore que dramatiques. C'est dans cet espace que se déploient les lieder *Ganymed* D. 544, *Gruppe aus dem Tartarus* D. 583, *Prometheus* D. 674, *Grenzen der Menschheit (Frontières de l'humanité)* D. 716.

Un pas de côté dans la théorie littéraire permettra enfin de mettre en perspective les réflexions sur le paysage schubertien menées dans cette partie. Dans « Frontières du récit », Gérard Genette évoque les places respectives de la narration et de la description :

« La narration s'attache à des actions ou des événements considérés comme purs procès, et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit ; la description au contraire, parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace. Ces deux types de discours peuvent donc apparaître comme exprimant deux attitudes antithétiques devant le monde et l'existence, l'une plus active, l'autre plus contemplative et donc, selon une équivalence traditionnelle, plus "poétique". »⁶⁴

Les ballades de 1820, 1825 et 1826 fusionnent ces deux modes opposés : la contemplation n'est plus celle d'un personnage, distinct du paysage qu'il observe. Bien plus, il n'est plus simple observateur extérieur, mais arpenteur intérieur du paysage. L'attitude « poétique » se confond donc avec l'action. Enfin, s'il n'y a plus aucun observateur, comme c'est le cas dans *Im Walde* D. 708, il ne peut y avoir contemplation : la description se mue alors pleinement en narration, s'opérant sans référent extérieur. Dans *Im Walde*, la nature déifiée se meut hors de tout regard. Dans cet ordre, « la description significative » et « symbolique »⁶⁵ qui prend le dessus au cours du XIX^e siècle dans la littérature européenne a toute sa place dans le lied : autrement dit, la signification du discours s'y réfugie dans le paysage. Genette remarque enfin que cette mutation littéraire, « en substituant la description significative à la description ornementale, a tendu [au XIX^e siècle] à renforcer la domination du narratif »⁶⁶. L'épique n'est pas aboli par le descriptif, ni le récit par le tableau : les premiers se réfugient au sein même des seconds. En musique, c'est cela qui rend possible le transfert d'éléments de style de la ballade épique vers des pièces apparemment descriptives (sur le plan littéraire), comme *Das Heimweh* ou *Über Wildemann*. Pour le reste, la musique, art du temps, partage avec le discours la question qui parcourt le duo narration-description :

« La différence la plus significative serait peut-être que la narration restitue, dans la succession temporelle de son discours, la succession également temporelle des événements,

64. G. Genette, *Communications*, « Frontières du récit », *op. cit.*, p. 158.

65. *Ibid.*, p. 157.

66. *Ibid.*, p. 157.

tandis que la description doit moduler dans le successif la représentation d'objets simultanés et juxtaposés dans l'espace : le langage narratif se distinguerait ainsi par une sorte de coïncidence temporelle avec son objet, dont le langage descriptif serait au contraire irrémédiablement privé. »⁶⁷

Genette nuance sans attendre sa position. Mais ce qui nous intéresse ici est la transposition musicale de cette réflexion. Comme le récit, la musique ne peut atteindre un objet que de manière chronologique, et ne peut s'affranchir de la durée. Trois éléments, cependant, lui ouvrent dans ce domaine des possibilités inconnues au poème seul : les virtualités quasi infinies des procédés de variation, de répétition, de rappel, de cumul des lignes... ; la superposition de ces structures mouvantes à celles du poème, qui multiplie les ouvertures interprétatives ; et surtout, la possibilité qu'elle seule possède de s'échapper du temps diachronique. La musique possède la capacité de synthétiser en un éclair de perception ce que le langage mettra longtemps à déployer, qu'il s'agisse d'un récit poétique ou d'une analyse⁶⁸. Ainsi, ce n'est pas seulement le langage musical qui est en première ligne, mais les potentialités expressives de la musique au travers de la forme : « En déplaçant vers la structure la force expressive autrefois réservée au motif et à la mélodie, la musique de la fin des années 1760 et de la décennie suivante a signé l'une de ses plus belles réussites ; désormais affranchie des conventions, l'expression s'en est trouvée libérée. »⁶⁹

La structure devient signifiante, et il est permis de penser que dans le champ du lied romantique, les impératifs narratifs qui pèsent sur la forme des ballades contribuent à ce mouvement. Avec l'ordre que le poème doit conférer au paysage en le « racontant » dans le temps linéaire, la musique fait coexister un autre ordre, en chronologie (ex : retour d'une mélodie déjà entendue en dernière partie de *Das Heimweh*) et en profondeur (ex : superposition du registre émotionnel au registre descriptif dans la description des montagnes). La musique se trouve donc positionnée en avant des autres arts en ce début de XIX^e siècle. L'usage d'une structure souple – qu'on se souvienne de celle d'*Im Walde D. 834* – y est déterminant, et c'est l'autre aspect de la mutation des traits de la ballade au sein de nouveaux genres : la fragmentation et la recomposition du récit.

8.2 Épopée, fragment et cycle

67. *Ibid.*, p. 158.

68. R. Stricker, *Franz Schubert : le naïf et la mort*, *op. cit.*, p. 45. L'auteur livre une belle analyse des mesures d'ouverture de *Gretchen am Spinnrade*, montrant comment elles « forment quelque chose de plus sensuel que le sens, perméable à l'intuition, cent fois plus immédiat [...]. Ces quelques mesures court-circuitent la pensée, le concept et la verbalisation ». *Ibid.*, p. 46.

69. C. Rosen, *La Génération romantique*, *op. cit.*, p. 186, « Paysage et musique ».

« Le cycle de mélodies a été inventé alors que la poésie de paysage se substituait à la poésie épique et que la peinture de paysage remplaçait au premier plan la peinture religieuse et historique – plus que parallèles, ces phénomènes participaient d’une même évolution cohérente et se renforçaient mutuellement. »⁷⁰

Le paysage, si l’on en croit Charles Rosen, n’est pas indifférent à la mutation qui, dans l’histoire du récit chanté en Allemagne, substitue le cycle aux grandes ballades. Car à l’extérieur aussi, la forme se recompose. Ils partagent plusieurs thématiques, mais on ne saurait imaginer esthétiques plus opposées que celles de la ballade au long cours *Der Liedler (Le Ménétrier)* D. 209 et celle de *Winterreise*. *A priori*, le cycle est l’antithèse de la ballade épique. Il s’avère donc nécessaire de clarifier immédiatement les questions de chronologie. L’émergence du cycle de lieder structuré est de plusieurs décennies postérieure à celle des grandes ballades. Il est pour cette raison aisé de considérer qu’il supplante ces dernières. Il les détrône sans doute dans la mesure où c’est en partie dans *Die schöne Müllerin*, dans *Winterreise*, dans les grands cycles schumanniens et brahmsiens que s’accomplit l’histoire du lied romantique comme forme esthétique achevée. Cependant, pour esquisser une histoire esthétique du genre, il faut à la fois se souvenir qu’historiquement les deux genres perdurent de façon simultanée au cours du XIX^e siècle – ne fût-ce que chez Carl Loewe, auteur de plusieurs cycles –, et remarquer qu’esthétiquement le choix formel inédit qu’est le cycle est, en plus de la clef de quelques chefs-d’œuvre, la caisse de résonance d’une pensée et d’une conception de l’art à laquelle les ballades héritées du tournant du siècle ne font pas autant honneur. Intimement liée à la forme du cycle, la question du fragment dans les esthétiques de la constellation romantique est un sujet à elle seule et il ne saurait être question d’en faire le tour ici. Nous renvoyons donc d’emblée aux pages que Charles Rosen lui a consacrées dans *La Génération romantique*⁷¹.

8.2.1 LES AVATARS DU RÉCIT

Le récit disparaît-il dans les grands cycles de lieder ? Autrement dit, les cycles racontent-ils une histoire ? La réponse pourrait sembler flagrante si l’on pense par exemple à *Frauenliebe und -leben* mais elle s’avère épineuse. Le sujet est débattu dès ceux de Schubert, d’évidence davantage pour *Die schöne Müllerin* que pour *Winterreise*. Pour ce premier cycle, Fischer-Dieskau emploie la périphrase de *Lieder-Novelle* (« nouvelle en lieder ») et détaille à l’appui la précision avec laquelle Schubert structure son parcours de sens, en choisissant parmi les *Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten (Soixante-dix-sept poèmes trouvés dans les papiers légués par un corniste ambulante)* de Müller (1821)⁷². Gilles Cantagrel

70. C. Rosen, *La Génération romantique*, op. cit., p. 176.

71. *Ibid.*, p. 72-164, chapitre 2 : « Fragments ».

72. D. Fischer-Dieskau, *Les Lieder de Schubert*, op. cit., p. 240-243.

parle de « dramaturgie simple »⁷³ ; Brigitte Massin souligne la différence entre *Erkönig* ou *Der Zwerg*, et ces *Müller-Lieder* où règne le « je » sous les traits de l'apprenti meunier, et où « la situation n'est pas décrite de l'extérieur »⁷⁴. Charles Rosen insiste sur le fait que le cycle « fait allusion » à une histoire qui n'est jamais racontée : tout au plus présente-t-il « une ébauche d'intrigue »⁷⁵... Tous s'attardent sur le retour des « motifs » essentiels de ces vingt lieder, suggérant par là un primat de la sensation et du tableau sur la narration. Il est très délicat de démêler le récit dans cette succession de moments, et ce quelle que soient la persistance des personnages, la cohérence chronologique, l'inévitable compréhension des péripéties les unes par rapport aux autres, au sens où chaque lied est écouté en fonction de ceux qui le précèdent et le suivent (comment ne pas établir de lien entre la jalousie envers le chasseur et l'ambivalence des émotions suscitées par le vert, couleur favorite de la meunière, dans *Eifersucht und Stolz, Jalousie et Fierté* puis *Die liebe Farbe, La Couleur aimée* et *Die böse Farbe, La Couleur mauvaise*?) Ce qui reste certain, c'est que l'intrigue n'est plus le principal objet de l'intérêt de l'auditoire : à preuve que le cycle de Schubert ne parvient ni ne cherche à créer l'effet d'attente cher au romancier⁷⁶. S'il reste présent, le récit se réfugie dans les microstructures. Il fait des apparitions fugitives, mais toujours au passé : l'événement a eu lieu et n'est jamais montré. Il est détourné dans l'intervalle de silence qui sépare les mélodies : c'est un trait de *Die schöne Müllerin*, où n'apparaissent jamais que des situations narratives figées, communes (le chemin de *Das Wandern, Le Voyage*, le retour des soirs après le travail dans *Am Feierabend, À la veillée*) et des états d'âme (*Mein!, Mienne!*) Le récit, absent des lieder, se constitue dans l'esprit de l'auditeur par des associations réalisées *a posteriori*.

Fragments poétiques

Il faut rechercher dans l'histoire récente les éléments qui font ainsi éclater le récit construit en bribes ou en instantanés. Issu des aphorismes et maximes au siècle du classicisme français

73. B. François-Sappey et G. Cantagrel (éd.), *Guide de la mélodie et du lied*, op. cit., p. 666.

74. B. Massin, *Franz Schubert*, op. cit., p. 1026.

75. C. Rosen, *La Génération romantique*, op. cit., p. 232. Il est intéressant de relever juste après cette considération à propos de la trame narrative apparemment incontestable de *Frauenliebe und -leben* : « On pourrait penser [qu'il] représente une exception, mais à vrai dire le cycle n'a rien de narratif : chaque mélodie illustre un événement marquant de la vie ordinaire d'une femme idéale ».

76. On pourrait objecter qu'il en allait de même dans le style classique de la tragédie française imité par toute l'Europe. À l'évidence *Phèdre* de Racine ne repose pas davantage sur l'incertitude de la résolution, parce que la trame est déjà connue de tous. Néanmoins, le récit (au sens de contenu de narration de la pièce) y occupe une place primordiale : si le dénouement est connu, l'intérêt pour la manière dont il va être atteint demeure, avec les aléas intérieurs des personnages. L'événement est aussi l'occasion de la manifestation du héros. Rien de tel dans le cycle de Schubert. Le récit de Thérémène rend l'événement qu'est la mort d'Hippolyte plus violent encore que s'il était représenté sur scène, et il assoit également le statut de héros du personnage. S'ils ont également lieu « hors-scène », les événements de récit de *Die schöne Müllerin* (la mort du meunier) n'ont pas vocation à être racontés. Ils fonctionnent comme le prétexte pour l'expression de soi.

(La Rochefoucauld, La Bruyère), le fragment va devenir un élément majeur de l'esthétique romantique, d'abord en Allemagne où se forment ses concepts⁷⁷. Tel que Friedrich Schlegel le définit et l'immortalise à la fois, il apparaît dans la revue de l'*Athenaeum* en 1798 en ces termes : « Pareil à une petite œuvre d'art, le fragment doit être entièrement détaché du monde environnant et parfait en lui-même, tel un hérisson. »⁷⁸ À la fois tournée vers l'intérieur et projetée vers l'extérieur comme le hérisson, protégeant sa signification, autonome et achevée en elle-même, cette forme n'en reste pas moins imparfaite justement par sa dimension fragmentaire. Là où l'esthétique classique cherchait à bâtir un tout ordonné, le fragment est pour ainsi dire arraché au monde, auquel il renvoie – le sens du fragment est dynamique et n'est pas épuisé par le contenu interne à ses contours, d'ailleurs flous. Schlegel souligne aussi dans le fragment 24 que les œuvres des Anciens sont devenues des fragments, tandis que nombre d'œuvres des modernes sont telles dès l'origine⁷⁹. Il ressort de la réflexion de Schlegel que le rapport au temps qui passe et défait est essentiel dans l'émergence de la notion même de fragment : le temps a usé et démantelé les œuvres anciennes pour n'en laisser au jour que des pièces ; au contraire, les romantiques vont s'emparer de cette « non-forme », de cette ruine en fait, pour la créer eux-mêmes et revendiquer son esthétique comme moderne, justement parce qu'imparfaite aux yeux du classicisme. Le lied romantique chez Schumann, et au sein du cycle surtout, sera la quintessence musicale de cette esthétique – alors qu'un lied de Schubert peut s'écouter seul, même isolé d'un cycle, la technique de ceux de Schumann fait qu'ils perdent tout leur sens si on les isole, Charles Rosen l'a bien montré⁸⁰. Mais dans le domaine du récit littéraire, il faut faire un pas de côté pour ressaisir le fragment. Quelle que soit son importance dans la musique instrumentale de la période romantique, qui relève d'autres motivations, l'origine pour le domaine du lied en est à chercher avant tout dans la poésie. On a souligné déjà que la poésie brève non narrative conquiert peu à peu le monopole de la dignité lyrique, tandis que la poésie narrative trouve son chemin vers la prose et le roman. Avant Schlegel et l'élaboration d'une esthétique du fragment, beaucoup plus simplement, la fragmentation de la narration est un fait d'époque. Tandis que l'ère classique tenait ferme l'articulation du récit, le siècle qui reprend de grandes épopées narratives en poésie est aussi celui qui voit naître de nouvelles formes, brèves, discontinues, jouant sur l'ellipse et l'inachèvement. Une fois encore, quelque part dans la genèse de cette mutation on rencontre la poésie d'Ossian. Les brisures du discours, la pratique des ellipses, des retours en arrière, a été analysée par

77. Charles Rosen propose une présentation précise et nourrie de littérature de son apparition dans le chapitre déjà cité, *La Génération romantique*, op. cit., G. Bloch (trad.), p. 81-58. Nous lui empruntons l'essentiel de notre propos.

78. « Ein Fragment muss gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel. » F. Schlegel, Fragment 206, *Athenaeum*, vol. I, 2, 1798 ; traduction de *ibid.*, p. 81.

79. « Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung. » F. Schlegel, Fragment 24, cité par *ibid.*, p. 83. Nous renvoyons à nouveau à P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy (éd.), *L'Absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*, op. cit.

80. C. Rosen, *La Génération romantique*, op. cit., p. 89-90.

Jean-Louis Backès⁸¹. À partir de l'exemple du poème *Conlath et Cuthona*, il analyse comment les analepses et les ellipses rendent presque obscur un récit à la trame assez simple. D'autre part, une partie du récit se compose de prémonitions ou de prophétiques, mais non signalées comme telles. Ce que montre surtout cette construction, c'est le lieu où porte l'attention de l'auteur et de ses lecteurs : il ne sera pas surprenant de le constater, l'intrigue compte moins que les tableaux successifs qu'elle dégage⁸². « Chose étrange, lu par toute l'Europe, traduit et imité de Lisbonne à Saint-Petersbourg, l'Ossian de Macpherson n'a pas laissé d'histoires, de schémas narratifs, mais des noms propres et des scènes répétitives, obsédantes. »⁸³ Mais l'obscurité volontaire de la narration a aussi une seconde fonction : elle est le signe de l'éloignement temporel irréparable des événements rapportés. Le présent n'est que l'évocation nostalgique et ressassée d'une « tradition en train de s'éteindre. [...] la forme même du fragment peut être mise en relation avec cette célébration de la mémoire. »⁸⁴ On retrouve ici le rapport au passé et le premier aspect temporel du fragment, celui d'une ruine. Contrairement à Homère, Ossian n'est pas un être inspiré par les dieux mais un homme âgé, qui a connu ceux dont il parle. La mémoire, peut-être défaillante, du dernier des bardes justifie le caractère fragmenté et fragmentaire de sa poésie. Cette technique, enfin, marque suffisamment ses contemporains pour que certaines traductions remodelent les vers, créant de nouveaux fragments au sein des textes (P. M. L. Baour-Lormian trad., *Ossian, barde du III^e siècle, Poésies galliques*, Paris, Louis Janet, s. d.). La forme du fragment vient déjouer les procédés structurels qui régissaient le style littéraire de l'épopée classique. Dans plusieurs des ballades de jeunesse de Schubert étudiées plus haut, on voit ainsi la musique se coupler à une progression narrative discontinue, alliée à une esthétique de l'obsession en partie due à l'imprégnation ossianique.

Dialogues à une voix

Avec l'exacerbation de l'émotion intime, la fragmentation et l'effacement du récit, la définition du lied romantique se recentre sur le registre lyrique. C'est pourquoi Rémy Stricker voit après coup dans la ballade chez Schubert une « forme de contagion scénique », n'ayant rien à voir avec le lied⁸⁵. S'il est certain qu'appliqué à *Hagars Klage* (D. 5, rappelons-le) ce commentaire est juste, il ne recouvre pas, on l'a vu, le répertoire des ballades épiques dont la tendance opératique moins évidente. Rémy Stricker note en effet aussi à juste titre que la ballade schubertienne, dans ses grandes réussites ultérieures, met le représenté à distance, une « distance

81. J.-L. Backès, *Le Poème narratif...*, op. cit., p. 70-76, « Une technique narrative étonnante ».

82. *Ibid.*, p. 75.

83. *Ibid.*, p. 76.

84. *Ibid.*, p. 76.

85. R. Stricker, *Franz Schubert : le naïf et la mort*, op. cit., p. 63.

de narration »⁸⁶. C'est ce qui la distingue de l'esthétique de Loewe, qui recherche au contraire pour assurer un effet la plus immédiate proximité avec le sujet. Distance ou immédiateté : l'alternative du rhapsode et du mime revient là encore. Le répertoire des ballades met le lied romantique à l'épreuve de l'épique et du drame.

Un aspect de cette mise à l'épreuve devient manifeste dans la pratique du dialogue, lieu qui en principe nécessite et justifie l'existence de personnages. On a vu à quel point ces derniers sont malmenés, réinventés, repensés par la lyrique romantique. Dans le dialogue aussi, une métamorphose est donc en cours. Ossian monologue dans ses récits. Le dialogue fictif qu'entretiennent Shilric et Vinvela dans *Carric-Thura*, par exemple, ne peut être autre chose, puisqu'il sont physiquement séparés l'un de l'autre : le dialogue entre dans un espace de rêve. Le lied ne peut aussi être qu'un monologue, quelque dialogue qu'il puisse par ailleurs esquisser ou mimer (*Der Müller und der Bach*, *Le Meunier et le Ruisseau* en donne un exemple fameux). Et qui plus est, un monologue adressé à soi-même, c'est-à-dire un monologue intime. Rappelons en effet Dahlhaus : « le lied est un propos [...] non pas adressé expressément à un public, mais pour ainsi dire surpris à la dérobée par l'auditoire. »⁸⁷ Le *Wanderer* ne s'adresse à personne sinon lui-même. Dès lors, le récit peut devenir superflu – que ne sait-il déjà? –, ou encore ressassement – l'événement douloureux en est le prétexte, la douleur l'objet. S'il se mue en dialogue, c'est un dialogue avec soi-même : l'image du double qui préoccupe tant les romantiques n'y est pas étrangère, qui trouve sa transposition tardive chez Schubert dans le terrifiant *Doppelgänger* du *Schwanengesang* (*Chant du Cygne*) D. 957⁸⁸.

Quoi qu'il en soit, le dialogue apparaît *a priori* comme l'envers, à la fois de la narration et du lyrisme. Le monologue peut être un « flux narratif » (Jacqueline Waeber)⁸⁹, mais le dialogue est interdit de récit, contraint à la brièveté, enchaîné par les répliques. Le ménagement d'une gradation semble réservé au monologue. On peut imaginer le dialogue comme le lieu par excellence du drame pur. C'est pourquoi il est intéressant d'examiner quelques pièces qui mettent en lieder de tels dialogues dans le répertoire des années 1820. Dans la tension entre dédoublement des figures et unité lyrique, il s'y joue un peu du devenir du lied romantique. *Das Ständchen* (*La Berceuse*⁹⁰) op. 9, cahier 2 n° 4 est de 1826, *Eine altschottische Ballade* D. 923 de 1827. La première est de Loewe, la deuxième de Schubert. Les deux textes, un anonyme importé par Herder il y a déjà presque un demi-siècle via les *Reliques of Ancient English Poetry*

86. R. Stricker, *Franz Schubert : le naïf et la mort*, op. cit., p. 68.

87. « Ein Lied ist eine Äußerung, die sich [...] nicht ostentativ an ein Publikum richtet, sondern vom Publikum gleichsam nur mitgehört wird. » C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, « Lied-Traditionen », op. cit., p. 109.

88. Il apparaît entre particulier dans deux romans : chez Jean Paul dès 1796-1797 dans *Siebenkäs*, et chez E.T. A. Hoffmann en 1815-1816 dans *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Capuziners* (*Les Élixirs du diable. Papiers laissés après sa mort par le frère Médard, capucin*).

89. J. Waeber, *En musique dans le texte : le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, op. cit., p. 44.

90. Nous préférons ici cette traduction à celle plus fréquente de *Sérénade*, par souci de fidélité au caractère du poème.

de Thomas Percy, et un poème de Ludwig Uhland publié en 1815, sont des ballades ; du moins, sur le papier. Car dans le chant, toutes deux deviennent des lieder.

Schubert et Loewe se croisent dans ces deux mises en musique. Le second y est hors de sa manière de prédilection avec ce Uhland dont il fait un pur lied. Le premier s'intéresse au texte de l'*Ancienne Ballade écossaise* après avoir pris connaissance de la version de Loewe (*Edward* op. 1 n° 1, 1818) : la toute première ballade du Nordique devient ainsi la toute dernière du Viennois. De *Eine altschottische Ballade*, on connaît déjà le texte, pur dialogue célèbre chez les contemporains, et l'intrigue : l'aveu progressif du meurtre de son père par le fils. Le meurtrier maudit sa mère et prend le chemin de l'errance. Dialogue entre une mère et son fils, donc. Il en va de même pour *Das Ständchen*, mais cette fois il s'agit d'un enfant malade – sans doute une fille, semble avoir voulu Uhland⁹¹ :

*Was wecken aus dem Schlummer mich
Für süße Klänge doch?
O Mutter, sieh! wer mag es sein,
In später Stunde noch?*

« *Ich höre nichts, ich sehe nichts,
O schlummre fort so lind!
Man bringt dir keine Ständchen jetzt,
Du armes, krankes Kind!* »

*Es ist nicht irdische Musik,
Was mich so freudig macht;
Mich rufen Engel mit Gesang,
O Mutter, gute Nacht*⁹³ !

De mon sommeil
Quels doux sons m'éveillent ?
Mère, regarde! Qui cela peut-il être
À cette heure tardive ?

« Je n'entends rien, je ne vois rien,
Dors encore!
Personne ne t'offre de berceuse,
Pauvre enfant malade! »

Ce n'est pas une musique terrestre
Qui me rend si joyeux ;
Les anges m'appellent en chantant,
Ô mère, bonne nuit !

POÈME 8.18. – L. Uhland, *Das Ständchen*.

Étonnante pièce que ce petit lied d'aspect modeste : les soixante-deux mesures et trois minutes d'exécution de la mise en musique sont loin du style coutumier de Carl Loewe. Dans ce lied de forme ABA', chaque personnage a sa propre mélodie, son propre mètre et sa propre tonalité, côte à côte sans rivalité ni perméabilité. Une introduction de six mesures, monodique en *do* mineur (tonalité de la mère), se défait aussitôt vers l'aigu et le *do* dièse majeur de l'enfant qui ouvre le chant et conclura le lied (ex. 8.21).

91. Voir C. Loewe, *Geisterballaden und Geschichten, Todes- und Kirchhofs-Bilder*, op. cit., p. XIX.

93. Ludwig Uhland, *Das Ständchen, Sterbeklänge (Sons de mort), Balladen und Romanzen*, n° 1, 1815.

Ex. 8.21. – L. Uhland / C. Loewe, *Das Ständchen* op. 9, cahier 2 n° 4, 1826, mes. 1-6 (CLW VIII, p. 110).

« *Gedehnt* », « dilaté », indique la didascalie de cette introduction : toute la pièce baigne dans un climat très doux, se refusant à l'évocation dramatique de la mort pour lui préférer une dimension éthérée et distanciée. Loewe établit ici cette même distance qui confère à la ballade un caractère *liedhaft* lorsqu'elle passe entre les mains de Schubert. La phrase de l'enfant, très étirée, évoque une atmosphère presque straussienne⁹⁴ dans un contexte tonal très simple, où le principal événement est très schubertien : le *do* dièse majeur glisse en rapport de tierce inférieure vers *la* majeur, avant que la sixte augmentée *la* naturel – *do* dièse – *mi* double dièse ne ramène la tonalité première. Ce qui frappe ici, c'est la façon dont Loewe s'interdit de céder à la tentation du macabre : il ne finit pas sa pièce en *do* mineur comme il nous y a habitué : la tonalité enfantine et céleste persiste. La mélodie de la mère, tassée dans le grave, est plus convenue dans ses effets expressifs (saut de septième mineure vers le bas, retards et appoggiatures).

Toute la subtilité de la pièce réside dans les transitions qui font aller et venir *do* mineur et *do* dièse majeur. La première, de l'introduction à l'entrée du chant, est un simple mouvement mélodique en octaves monodiques ; la deuxième est abrupte, juxtaposant l'accord de *sol* majeur (dominante) aux *sol* dièse répétés qui concluaient la phrase de l'enfant avec un jeu de couleurs de sixième degré puis de *la* majeur. La dernière transition, plus subtile, se joue sur l'accord de sixte augmentée *la* bémol – *do* naturel – *fa* dièse (pourtant orthographié déjà *sol* bémol) qui précède la dominante en *do* mineur, dominante qui n'arrive jamais : entretemps l'accord s'est fondu en dominante de *do* dièse majeur (ex. 8.22).

94. Sont-ce les deux tonalités à dièses, *do* dièse majeur et *fa* dièse majeur, les *pianissimi* et l'accompagnement suspendu dans l'aigu ? L'atmosphère de ce passage fait songer à la présentation de la rose au deuxième acte de *Rosenkavalier* (« *Mir ist die Ehre widerfahren* »). La mélodie qui clôt la phrase est, en *do* dièse majeur, identique à celle de Sophie « *wie Rosen von hochheiligen Paradies* » en *fa* dièse majeur, sur ce mot « *Paradies* ». Hasard ou réminiscence pour Strauss ? En tout cas, on est frappé par la proximité des contextes de sens, avec cette ouverture sur le *Jenseits*, l'autre monde céleste. Voir aussi l'ex. 8.22.

(Mässig)

Man bringt dir kei - ne Ständ - chen jetzt, du ar - mes kran - kes Kind.

37

Es

una corda

con Ped.

40

ist nicht ir - di - sche Mu - - sik,

45

was mich so freu - dig macht,

Ex. 8.22. – L. Uhland / C. Loewe, *Das Ständchen* op. 9, cahier 2 n° 4, 1826, mes. 33-49 (CLW VIII, p. 111-112).

Ainsi, les répliques des deux personnages, qui auraient pu être juxtaposées de façon brutale et contradictoire, sont réunies dans un tout, sans que soit déchiré l'unique *ethos* du lied. Loewe signe ici une petite réussite dans le registre lyrique, quittant ses grandes dramaturgies pour une miniature où le dialogue scénique le cède à l'atmosphère intime.

Le dialogue de *Das Ständchen* est aux antipodes de celui d'*Edward* de 1818 qui a lancé la carrière dramatique de Loewe. Dans ce dernier, le compositeur juxtaposait les épisodes, les

grands élans et les éclats. C'est l'inverse que fait Schubert avec sa version de 1827 de ce texte, rebaptisée *Une Ancienne ballade écossaise*. Ce lied est un véritable mystère dans son catalogue. Pourquoi donc revenir précisément au lied strophique pour cette ballade si dramatique ? Est-ce esprit de contradiction, parce que Marie Pachler lui soumet le texte dans la mise en musique de Carl Loewe ? Mais encore, quelle mouche pique donc Schubert pour qu'il mette en musique en septembre 1827, alors qu'il achève la première partie du *Winterreise*, cette (ultime dans son œuvre, il l'ignore) ballade, dont le texte, emblème de la redécouverte de la poésie celtique, est déjà presque passé de mode⁹⁵ ? Les circonstances de la composition sont bien connues : la ballade est écrite lors d'un séjour à Graz. Schubert est invité avec son ami Johann Baptist Jenger (1792-1856) chez Marie Pachler (1794-1855), épouse d'un magistrat, excellente pianiste⁹⁶ et grande amatrice de musique, dont la maison est alors considérée comme un centre musical, réunissant les Viennois lors de leurs passages à Graz. Il y réside du 4 au 22 septembre. Nombre de schubertiades se suivent ; Schubert joue aux bougies pendant un concert en l'honneur des Amis de la musique. Ce séjour est aussi riche en compositions nouvelles, parmi lesquelles les *Quatre Impromptus* D. 899. Mme Pachler lui remet également deux poèmes : *Heimliches Lieben* (*Amour secret*) D. 922 de Karolina Luise von Klenke, et le *Edward* de Loewe publié en 1823 par Schlesinger. On se souvient que ce dernier donnera cette ballade de Herder comme modèle de « l'art dramatique le plus élevé », car elle offre « de l'action au lieu de récit »⁹⁷. Et Schubert, donc, de composer une musique répétée sur les sept strophes de la ballade, prenant à contrepied le précédent loewien. Il en fait alors deux versions, qui diffèrent à peine l'une de l'autre. Toutes deux sont en *sol* mineur ; la première fait ouvrir la ballade par une spartiate introduction de quatre mesures, qui installe essentiellement le balancement noire-croche qui règne sur le lied (les vers sont trochaïques, mais le rythme crée aussi à distance une sorte de mirage de chevauchée). La mélodie vise cette simplicité du *Volkslied* prônée par Herder. Le parcours harmonique est massif : *sol* mineur (avec alternance de I^{er} et de IV^e degré) puis *si* bémol majeur pour la question de la mère ; transposition sur *si* bémol mineur (avec ce même IV^e degré) pour la réponse du fils, qui revient à *sol* mineur. Une modification nouvelle mais de taille, enfin : la partition indique l'alternance entre une *weibliche* et une *männliche Stimme*. Le lied est donc écrit pour deux interprètes qui se partageront les répliques. La transposition mélodique se justifie dans le changement de tessiture. On revient dans le théâtre. Mais Fischer-Dieskau constate qu'« il faut renoncer à toute interprétation »⁹⁸. La deuxième version modifie

95. Autour des versions de Loewe et Schubert, les plus récentes datent déjà de 1779 : Seckendorff (deuxième volume des *Volks- und andere Lieder*), Josef Antonín Štěpán (1726-1797, *Edward und seine Mutter*). Bien plus tard, Brahms en donnera une à son tour (*Edward, Vier Balladen und Romanzen* op. 75 n° 1, 1877), avant le Norvégien Catharinus Elling (1858-1942, *Edward, Catharinus Elling-Album* op. 12 n° 1, [s. d.])

96. Beethoven appréciait vivement ses interprétations de ses propres œuvres. Voir D. Fischer-Dieskau, *Les Lieder de Schubert*, op. cit., p. 335.

97. C. Loewe, cité dans M. Runze (éd.), *Schottische, englische und nordische Balladen*, op. cit., p. VI-VII.

98. D. Fischer-Dieskau, *Les Lieder de Schubert*, op. cit., p. 336.

les quatre accords de conclusion et renonce à l'introduction ; l'alternance des deux voix n'est plus précisée. Alternance et introduction réapparaissent enfin dans une troisième version, qui date d'avril 1828. Six mois après les précédentes, Schubert reprend son lied pour quelques modifications qui ne remettent pas en cause le strophisme, mais affinent la structure : deux groupes de trois strophes, la septième étant isolée et s'achevant sur une reprise à l'unisson par les deux interprètes, ajout de Schubert. L'anaphore « O! » des autres versions devient « Weh! », et se répète en tenue à l'aigu dans les ultimes mesures du lied. On passe ainsi de 24 ou 28 à 60 mesures. Cette version n'a été publiée qu'en 1971.

En réalité, Schubert semble avoir voulu ici revenir à la quintessence de la ballade strophique d'avant Zumsteeg, d'avant la nouvelle manière *durchkomponiert* que signalait déjà Koch en 1802 dans le *Musikalisches Lexikon*. L'austérité de la mise en musique le suggère. On pourra rapprocher ce choix de la définition que donne la *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* un an plus tard, au sujet d'un recueil de lieder et ballades : « De loin la majorité sont des lieder, à tout le moins des ballades, et celles-ci au sens le plus vrai du mot, c'est-à-dire des chants narratifs romantiques avec une seule mélodie pour toutes les strophes. »⁹⁹ Peut-être aussi, pour couper court à toute tentation dramatique décousue « à la Zumsteeg » désormais loin derrière Schubert, le dialogue a-t-il exigé le strophisme. En tout cas, la répartition des voix suggère à la fois le maintien de la dimension théâtrale et le refus de toute dramaturgie musicale. La présence des deux chanteurs, plus fidèle au poème, suffit à créer une dramaturgie pour cette pièce où Schubert cherche surtout à préserver l'origine archaïque et populaire de la ballade.

Au-delà d'un « dialogue en une seule voix », *Das Ständchen* est un monologue englobant et surmontant un dialogue, une petite ballade mise en véritable lied ; *Eine altschottische Ballade*, un dialogue maintenu dans l'espace sans controverse du lied par le choix du strophisme. Dans les deux cas, mais de manière bien différente, l'unité lyrique est préservée : le danger que le dialogue pourrait présenter pour cette dernière est tenu à l'écart par des choix formels délibérés.

Signalons pour finir que *Der Müller und der Bach* (du cycle D. 795) pose des problèmes différents. L'illustre échange du meunier et du ruisseau qui précède l'ultime *Berceuse du ruisseau* (*Des Baches Wiegenlied*) est sans doute un dialogue, mais Wilhelm Müller le souligne dans la dérision même de son introduction, non conservée par Schubert :

99. « Bei Weitem die Mehrzahl sind Lieder, am allerwenigsten Balladen, und diese im eigentlichsten Sinne des Wortes, d. h. romantisch erzählende Gesänge mit einer einzigen Melodie für alle Strophen. » [Anonyme], « *Lyra, eine Sammlung von Lieder, Balladen, Duettinis der vorzüglichsten Komponisten mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre*. 4 Bändchen. Freiberg, im Breisgau in der Herder'schen Kunst- und Buchhandlung », *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 39, 24 septembre 1828, p. 655-656.

Mais si vous me demandez qui sont les personnages du spectacle,
 Je ne peux, accusez-en les Muses,
 Vous en présenter qu'un, simple et vrai,
 C'est un jeune et blond garçon meunier ;
 Car si à la fin, le ruisseau prononce bien lui-même une parole,
 Le ruisseau ne peut en être pour autant un personnage¹⁰⁰.

POÈME 8.19. – W. Müller, *Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*, extrait de l'introduction.

L'ambiguïté des figures qui parlent dans le cycle est là encore manifeste. Le dialogue lui-même est une forme de dédoublement. En outre, si Müller désigne l'apprenti meunier comme l'unique personnage – dans un récit classique il aurait pu, après tout, convoquer le chasseur, la meunière, son père même –, c'est bien sûr que nul sinon le meunier (et le ruisseau) ne parle ; mais il faut aussi faire le lien avec le patronyme du poète, signifiant « Meunier », qui fait *in fine* de lui l'unique locuteur du cycle. Le personnage est en dernière analyse le poète... et n'est-ce pas par rebond, même, le compositeur ?

8.2.2 BALLADE ET CYCLE

A priori, voilà deux formes de mélodie accompagnée au piano qui se contredisent parfaitement. La ballade a du temps pour élaborer ses motifs, développer ses scènes. Le cycle cherche au contraire à réinventer chaque nouvelle miniature, tout en ne s'interdisant pas des rappels thématiques ou des symétries (ainsi des postludes des numéros 12 et 16 des *Dichterliebe*, *Am leuchtenden Sommermorgen*, *Par un matin d'été brillant* et *Die alten, bösen Lieder*, *Les anciens et mauvais lieder*). La ballade se meut librement dans les tonalités. L'architecture des cycles s'appuie souvent sur celle du parcours tonal : moduler trop vite au sein de chaque court lied virerait à l'anarchie. Cependant, le second l'emportera sur la première comme réussite d'un nouvel ordre. Recherche d'une nouvelle cohérence autour d'une histoire, le cycle signe-t-il la reconnaissance de l'échec du genre de la ballade épique ? C'est en partie vrai. Mais on ne perçoit pas assez qu'il existe aussi une continuité entre la pratique en musique de la narration au long cours issue de l'épopée, et l'élaboration d'une force structurelle dans le cycle. Cette continuité ne réside pas dans la forme aboutie. Elle est d'ordre artisanal : elle se montre dans l'atelier de Schubert, qui travaille en parallèle l'une et l'autre. Cela se vérifie de manière indirecte, dans la

100. « Doch wenn Ihr nach des Spiels Personen fragt, / so kann ich Euch, den Musen sei's geklagt, / nur eine präsentieren, recht und echt, / das ist ein junger, blonder Müllersknecht ; / denn ob der Bach zuletzt ein Wort auch spricht, / so wird der Bach deshalb Person noch nicht. » Traduction de M.-F. Demet dans D. Fischer-Dieskau, *Les Lieder de Schubert*, op. cit., p. 241.

pratique de la forme ample, dans les essais de liens entre plusieurs mélodies, et de manière plus directe autour de *Die schöne Müllerin*.

« Chants libres » et *lieder*

Les transformations que subit entre autres le récit dans le corpus schubertien affectent la forme, on le sait, faisant de beaucoup de ses *lieder* des lieux d'expérimentation formelle et harmonique qui poussent l'*eigentliches Lied* dans ses retranchements. C'est aussi ainsi qu'on le percevra quelques décennies plus tard en Europe. Laissons d'abord la parole à Henri Blaze de Bury :

« Musset avait à cette époque, une amie qui lui jouait les *transcriptions* de Liszt. C'est dire qu'il savait par cœur son Schubert et croyait l'avoir découvert. Le pittoresque l'émerveillait ; il ne se lassait pas d'y revenir, admirant ce qu'il appelait "des effets spéciaux".

« Ne remarquez-vous pas, ajoutait-il, que Schubert a le pittoresque en largeur, plutôt qu'en hauteur ou en profondeur et qu'il lui faut, comme à Lamartine, un grand espace pour se développer, tandis que Schumann, comme La Fontaine, opère en un rien de temps ?

Et là-dessus, il me citait la *Marguerite au rouet*, la *Sérénade*, les *Chants du voyageur*, la *Jeune Fille et la Mort*, *Mater dolorosa*¹⁰¹, puis s'interrompant tout à coup :

— Et le *Roi des aulnes* ! s'écria-t-il au paroxysme de son ravissement.

— Et la *Religieuse* ! » répliquai-je sur le même ton. »¹⁰²

De Schubert, Musset retient davantage l'ampleur que la miniature, d'où la comparaison avec Schumann. Étonnant peut-être ; mais au milieu du XIX^e siècle (Musset meurt en 1857), la présence de la grande forme musicale narrative est bien ancrée. Les exemples que donne le poète sont d'ailleurs pour plusieurs des ballades. Mais cette appréhension du musicien par son public ne date pas de la période posthume. Elle a d'abord pris la forme d'un porte-à-faux avec ses contemporains. « M. Fr. S. n'écrit pas de véritables *lieder* [*eigentlichen Lieder*] et ne veut pas en écrire », affirme en 1824 l'article de la *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* mis en exergue de ce chapitre. La relative notoriété de Schubert dans sa ville natale se heurte ainsi à une prédéfini-tion du lied, dont ses trop *freie Gesänge* ne peuvent que déborder. L'idée que Schubert, l'inventeur même du lied, aurait un style « *liedhaft* » ne fait pas consensus chez ses contemporains. Comment apparaissent de telles pièces à leurs yeux ? Les *Leipziger* et *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* offrent des pages qui le montrent assez. Mais à travers leur perplexité, elles indiquent également que Schubert n'a pas été aussi méconnu par ses contemporains qu'on se plaît encore parfois à le croire :

« Parmi le nombre remarquable de ses chants au piano, M. Sch. a livré nombre de très bonnes pièces et quelques-uns excellentes. Il semble moins doué pour le lied authentique

101. Il s'agit de *Gretchen vor der Mater Dolorosa* (*Marguerite face à la Mater dolorosa*) D. 564 de 1817.

102. H. Blaze de Bury, « À propos de *La Religieuse* de Schubert et de Diderot », art. cit., p. 431.

que pour des pièces *durchkomponiert*, à quatre voix, ou à une voix avec accompagnement obligé, parfois riche jusqu'à l'excès. [Juillet 1826] »¹⁰³

La *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* va dans ce sens mais se montre plus dure, à l'occasion de la publication du joyeux tableau nocturne *Im Freien (À l'air libre)* D. 880, sur des vers de Johann Gabriel Seidl (1804-1875) :

« „Im Freien“ appartient à ces lieder de Monsieur Schubert dont on dit avec raison qu'ils seraient trop bons; mais à être trop bons, ils ne le sont plus; ainsi des lieder exagérés comme celui que l'on voit ici ne peuvent nous donner satisfaction. La faute majeure réside dans l'accompagnement dominant du piano, qui repousse le chant dans l'ombre. Dans les pièces chantées, ce procédé est toujours blâmé; il faut d'autant plus le désapprouver dans les lieder, où l'accompagnement ne doit être utilisé qu'en soutien du chant. [Mai 1828] »¹⁰⁴

Ici le « lied authentique » est dénié au jeune compositeur : ce sont précisément ses pièces complexes, dont plus tard une musicographie prescriptive ne saura que faire, qui semblent considérées comme le cœur de son style – et parfois lui attirent des reproches cuisants. Par ailleurs son art surprenant de la modulation est souvent mis en avant, non pas toujours comme un tort – même si cela arrive aussi :

« La musique de M. Schubert est recherchée et artificielle – non pas dans la mélodie, mais dans l'harmonie, et surtout il module dans le ton le plus lointain d'une façon étrange et soudaine qu'on ne retrouve chez aucun autre compositeur au monde, du moins dans les lieder et autres petits chants. [...] mais il est non moins vrai (comme c'est le cas ici) que sa recherche n'est pas vaine; qu'il crée vraiment quelque chose qui, si on l'interprète avec une sûreté et une aisance parfaites, parle véritablement à l'imagination et à aux sentiments, et quelque chose de substantiel. Qu'on s'essaie donc à eux et qu'on les essaie sur soi-même! [Avril 1827] »¹⁰⁵

103. « Hr. Sch. hat unter der beträchtlichen Anzahl seiner Gesänge beim Klavier mehre sehr gute und einige treffliche Stücke geliefert. Für das eigentliche Lied scheint er weniger geeignet zu sein, als für durchkomponierte Stücke, vierstimmige, oder für eine Stimme mit obligater, wohl auch bis zum Übermaass [sic] voller Begleitung. » [Anonyme], « Die Sehnsucht, Gedicht von Schiller, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, von Franz Schubert », *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 29, juillet 1826, col. 480.

104. « „Im Freien“ gehört unter die Lieder des Herrn Schubert, von denen man mit Recht sagt : sie wären zu gut ; da aber zu gut, nicht mehr gut ist ; so können uns auch übertriebene Lieder, wie das hier angezeigte, nicht zufrieden stellen. Der Hauptfehler liegt in der dominierenden Begleitung des Pianoforte, die den Gesang zurück im Schatten drängt. Bei Gesangstücken wird dieses Verfahren stets getadelt ; wie viel mehr aber ist es bei Liedern zu missbilligen, wo die Begleitung höchstens nur den Gesang unterstützend gebraucht werden darf. » M. E., « Der Wanderer an den Mond. Das Ziegenlöcklein. Im Freien. Gedichte von Seidl. In Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. – Von Franz Schubert. », *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 20, 14 mai 1828, p. 158.

105. « Hr. Schubert sucht und künstelt – nicht in der Melodie, aber in der Harmonie, gar sehr, und besonders moduliert er so befremdlich und oft so urplötzlich nach dem Entlegensten hin, wie, wenigstens in Liedern und anderen kleinen Gesängen, kein Komponist auf dem ganzen Erdboden. [...] aber eben so wahr ist, dass er (wie hier auch) nicht vergebens sucht ; dass er wirklich etwas herauskünstelt, das, wird es dann mit vollkommener Sicherheit und Zwanglosigkeit vorgetragen, der Phantasie und der Empfindung wirklich etwas sagt, und etwas Bedeutendes. Möge man darum sich an ihnen, und sie an sich versuchen ! » [Anonyme], « Kurze Anzeigen. Vier Gedichte, von Rückert und Graf Platen, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Franz Schubert. » In *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 17, 1827, col. 291-292.

Les ballades font partie de la critique de ce corpus déjà élaboré et jouent un rôle non négligeable dans la manière dont le style de Schubert est perçu. À l'hiver du début de 1828, la publication conjointe de *Das Heimweh* et *Die Allmacht* avec deux autres cahiers de lieder s'attire ce commentaire mitigé :

« Voici les derniers cahiers de lieder et de chants plus ou moins accomplis du compositeur susnommé, depuis quelques temps fort apprécié et aimé partout ; et plusieurs pièces parmi eux font visiblement de ce qu'il a fait de plus remarquable. Ce qui, dans ces pages et dans d'autres, a déjà été loué ou blâmé des chants de M. Sch. est ici encore à louer ou à blâmer, à cette différence que le premier cas se présente plus souvent qu'auparavant, et il peut déjà en tirer gloire. [...] M. Sch. sait choisir de très bons poèmes (en eux-mêmes et pour l'exécution musicale) et qui n'ont pas déjà été employés ; il est compétent et réussit la plupart du temps à entendre dans chacun la sensation et donc la musique qui y domine. Il met cela en avant dans sa mélodie, souvent simple, et il le rehausse encore par son accompagnement, qui est rarement un pur accompagnement ; pour cela il emploie aussi volontiers les tableaux, les paraboles ou les scènes du poème. Dans les deux, il fait souvent preuve de singularité dans l'invention et dans la réalisation, d'une connaissance habile de l'harmonie et d'un travail scrupuleux : en revanche, il va souvent, et parfois loin, au-delà des lois du genre, mais aussi au-delà de ce qu'on aurait pu à raison réaliser dans l'œuvre précise en question ; il aime les harmonies recherchées pour se montrer neuf et original ; et il aime au-delà de la mesure à mettre beaucoup de notes dans la partie de piano, superposées ou les unes après les autres. [Janvier 1828] »¹⁰⁶

De nouveau le reproche de complexité de gratuite de l'harmonie, de nouveau la reconnaissance de l'expressivité de l'écriture schubertienne. Ce qui est neuf ici en revanche, c'est d'abord que le rédacteur offre un peu de profondeur temporelle à la réception de Schubert comme *Liederkomponist* : il souligne ses progrès, ainsi que la faveur croissante du public. C'est ensuite que sa grande capacité à choisir ses poèmes est soulignée. C'est enfin que le dépassement des limites du lied est formulé : « il va souvent, et parfois loin, au-delà des lois du genre ». À la lecture de cette critique contemporaine, il n'est donc pas interdit de penser que c'est la lecture postérieure de Schubert à la lumière des grands cycles de Schumann, des lieder de Wolf ou de

106. « Das sind die neuesten Hefte Lieder und mehr oder weniger ausgeführter Gesänge des genannten, seit einiger Zeit überall nicht wenig geschätzten und beliebten Komponisten ; und mehre Stücke in denselben gehören offenbar zu seinen vorzüglichsten. Was in diesen Blättern und dann auch in anderen an Hrn. Sch.s. Gesängen gerühmt oder getadelt worden : das ist auch an diesen zu rühmen oder zu tadeln, doch mit dem Unterschiede, dass man jetzt zum Ersten mehr, zum Zweiten wenig Gelegenheit findet, als früher, und das ist schon selbst wieder ein Ruhm. [...] Hr. Sch. weiß Gedichte zu wählen, die wirklich gut (an sich und für musikalische Ausführung) und auch nicht schon abgebraucht sind ; er ist fähig und es gelingt ihm meistens, aus jedem das herauszuhören, was für die Empfindung und mithin für die Musik darin vorherrscht : das legt er vor Allem in seine, meist einfache Melodie, und seine Begleitung, die aber sehr selten bloß Begleitung ist, lässt er dies weiter ausmalen und benutzt dazu auch gern Bilder, Gleichnisse, oder Szenisches der Dichtungen. In beidem zeigt er oft Eigentümlichkeit der Erfindung und Ausführung, tüchtige Kenntnis der Harmonie und treuen Fleiß : dagegen greift er öfters, und zuweilen weit über die Gattung hinaus, oder auch über das, was in dem einzelnen Stücke mit Recht auszuführen gewesen wäre ; künstelt gern an den Harmonieen, um neu und pikant zu sein ; und liebt es über die Maassen, in der Klavierpartie viele Noten zu machen, über oder nach einander. » [Anonyme], « Recension. *Das Heimweh. Die Allmacht. Gedichte von Joh. Ladislaus Pyrker – für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Franz Schubert* », in *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 4, 1828, col. 49-53, ici col. 49-50. Pour la critique détaillée des deux ballades, voir col. 50-51.

Brahms qui orientera une compréhension trop restreinte du compositeur comme « créateur du lied ». L'aperçu de ses contemporains et de la génération suivante est plus en demi-teinte – même étant admis que le corpus de ses pièces vocales est alors loin d'être publié en intégralité, créant *de facto* un biais d'appréciation. Quoi qu'il en soit, la forme ample est associée à Schubert de son vivant, davantage que la miniature. *Gruppe aus dem Tartarus* est un extrême dans le domaine du chant accompagné au piano, c'est indéniable. Mais il ne nous apparaît peut-être si détonnant que parce qu'*Heidenröslein* et plus tard *Mondnacht* du *Liederkreis* op. 39, par exemple, ont fourni les canons du genre, et non pas, en fin de compte, *Gretchen am Spinnrade*. *Marguerite au rouet* est sans conteste l'acte fondateur du lied romantique¹⁰⁷ ; mais il n'en fournit ni la direction unique ni même le contenu le plus caractéristique.

La ronde des personnages, de la meunière à la Dame du lac

1815-1816, Beethoven et *An die ferne Geliebte* (*À la bien-aimée lointaine*) : voilà le premier véritable cycle, si l'on consulte par exemple le *Guide de la mélodie et du lied* (1994). Charles Rosen souligne son unité formelle maîtrisée : « le cycle de Beethoven enchaîne toutes les mélodies en une séquence ininterrompue et voit sa forme parachevée par un retour thématique. »¹⁰⁸ Rémy Stricker ne l'entend pas de cette oreille, qui lit dans le cycle de Beethoven « un effort évident pour écarter la gêne »¹⁰⁹ qu'il éprouve à travailler dans des formes miniatures, gêne que n'éprouve pas Schubert, lui : « le volontarisme des enchaînements pianistiques d'un lied à l'autre » lui en paraît le signe irréfutable, alors qu'« un vrai compositeur de lieder n'a pas besoin de ce cimentage ». En somme, « c'est manifestement par accident que Beethoven a soi-disant créé le cycle de lieder, en cherchant désespérément comment agrandir un cadre où ne tenaient pas ses idées. » Il est vrai, à tout le moins, que les six lieder mis bout à bout n'ont ni les mêmes dimensions ni le même impact esthétique que *Die schöne Müllerin*, et à plus forte raison que les vingt-quatre de *Winterreise*. Carl Loewe, lui, sera l'auteur de six « cycles » de lieder sous les vocables *Liederkreis*, *Liedergabe* et *Liederkrantz*¹¹⁰. Un seul date d'avant 1832 : *Der Heinesche Liederkreis* op. 9, réunissant six lieder du poète qui vient d'être publié. Il paraît en 1828. Mais on ne peut guère parler de cycle : les tonalités en sont certes toutes proches, autour de *sol* dièse mineur, *la* bémol majeur et *la* majeur. Ce procédé isolé ne crée pourtant pas l'unité de caractère qui permettrait d'appeler cycle ces quelques pièces. Plus proche de

107. Voir à ce sujet R. Stricker, *Franz Schubert : le naïf et la mort*, op. cit., p. 44 sqq.

108. C. Rosen, *La Génération romantique*, op. cit., p. 268.

109. Pour cette citation et les suivantes, voir R. Stricker, *Franz Schubert : le naïf et la mort*, op. cit., p. 228-229.

110. Les cinq autres cycles sont le *Serbischer Liederkreis* op. 15 (chants traditionnels serbes), *Frauenliebe* op. 60 (Chamisso), *Rückerts Gedichte, Zwei Liederkreise* op. 62, le *E. von Gerstenberg mystischer Liederkreis* op. 69 et *Waldblumen, ein „Liedergabe“ von Dilia Helena* en deux « bouquets » (« Strausse ») op. 89 et op. 107. On peut y ajouter le *Liedergabe* op. 130 et le *Liederkrantz für die Bassstimme* op. 145, deux pots-pourris de différents poètes réunis pour la publication. Aucun d'eux n'excède les neuf lieder.

l'univers épique, on relèvera enfin chez Conradin Kreutzer l'ensemble *Folko und Isula, Sieben Lieder eines Troubadours* (*Folko et Isula, Sept lieder d'un troubadour*) op. 22 sur des textes de La Motte-Fouqué, publié par Schlesinger à Berlin à une date inconnue. La présence d'un support narratif y joue davantage un rôle unificateur.

La ballade épique joue-t-elle donc un rôle dans l'émergence de l'idée si séduisante qu'on peut raconter, en lieder, une histoire très distanciée, bien avant que Schumann ne l'étende à la poésie lyrique pure? On admet en général qu'il existe quelques précurseurs du cycle dans le corpus schubertien. Or chacun d'eux a à voir avec la ballade poétique, que leurs mises en musique soient ou non des lieder lyriques. Avant de parler de musique, il y a d'abord chez Goethe ces ballades de la belle meunière, qui n'est pas encore celle de 1823 et que Schubert ne mettra d'ailleurs pas en musique. *Der Edelknabe und die Müllerin* (*Le Page et la Meunière*), *Der Junggesell und der Mühlbach* (*Le Jeune Homme et le Ruisseau*), *Der Müllerin Verrat* (*La Trahison de la meunière*), *Der Müllerin Reue* (*Le Repentir de la meunière*) : voici quatre ballades de 1797 – toujours l'année des ballades – dont les noms sonnent bien familiers, si ce n'est le dernier. Les textes ne sont pas assez proches les uns des autres pour former un récit : le page de la première n'est pas le jeune homme des suivantes ; la meunière se grime en bohémienne dans la dernière... Suite de petites scènes (les répliques sont introduites par le nom des personnages) parfois libertines, souvent humoristiques (surpris par sa famille dans le lit de la jeune meunière, le jeune homme s'enfuit sans ses vêtements et rumine son humiliation), cet ensemble n'est pas vraiment un cycle de ballades. Mais on sait que Goethe considérait ses quatre poèmes comme liés ensemble par le personnage de la meunière ; il l'écrit à Schiller dans une lettre du 10 novembre 1797. La chronologie d'écriture des poèmes est la suivante : 26 août à début septembre pour la première, 4 septembre pour la deuxième (Goethe y ajoute la mention « *altenglisch* » pour en indiquer l'origine), 5 novembre 1797 au printemps 1798 pour la troisième, 5 et 6 septembre 1797 pour la quatrième (« *altspanisch* »)¹¹¹. Ce cycle qui n'en est pas un a été mis en musique par Reichardt dans le troisième volume des *Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen* (n° 5, 9, 10 et 11, 1811). Zelter en a retenu la plus poétique, *Le Jeune Homme et le Ruisseau*, publiée dans les *Zwölf Lieder am Clavier zu singen* (n° 10, 1801). Au-delà de la musique, la thématique fait sans conteste un saut de Goethe jusqu'à Wilhelm Müller qui la refondra entièrement dans son moule naïf et romantique. Les *Volkslieder* qu'invente Müller secouent la rhétorique pastorale et libertine du XVIII^e siècle pour lui substituer une nouvelle lyrique. Mais jusqu'à Schubert, on est frappé des similitudes entre l'avant-dernier lieder de *Die schöne Müllerin* et cet échange goethéen du jeune homme et du ruisseau :

111. Voir J. W. von Goethe, *Goethe, Ballades et autres poèmes*, op. cit., p. 240-243.

Gesell	<i>Le jeune homme</i>
<i>Wo willst du klares Bächlein hin,</i>	Si vite où portes-tu, ruisseau,
<i>So munter?</i>	Ton onde claire?
<i>Du eilst mit frohem, leichtem Sinn</i>	Tu t'enfuis, joyeux et dispos,
<i>Hinunter.</i>	L'âme légère.
<i>Was suchst du eilig in dem Tal?</i>	Que vas-tu chercher au vallon,
<i>So höre doch und sprich einmal!</i>	Écoute-moi, réponds-moi donc!
Bach	<i>Le ruisseau</i>
<i>Ich war ein Bächlein, Junggesell;</i>	Ô jeune homme, j'étais torrent,
<i>Sie haben</i>	Mais ils me prirent
<i>Mich so gefaßt, damit ich schnell</i>	Dans un canal et promptement
<i>Im Graben,</i>	Me conduisirent
<i>Zur Mühle dort hinunter soll,</i>	Là-bas, vers la roue du moulin,
<i>Und immer bin ich rasch und voll.</i>	Toujours rapide, toujours plein.
Gesell	<i>Le jeune homme</i>
<i>Du eilest mit gelaßnem Mut</i>	Vers le moulin l'esprit en paix
<i>Zur Mühle,</i>	Ton cours t'entraîne;
<i>Und weißt nicht, was ich junges Blut</i>	De mon jeune cœur, tu ne sais
<i>Hier fühle.</i>	Quelle est la peine!
<i>Es blickt die schöne Müllerin</i>	La belle meunière sur toi
<i>Wohl freundlich manchmal nach dir hin?</i>	Tourne-t-elle ses yeux parfois ¹¹³ ?
[...]	[...]

POÈME 8.20. – J. W. von Goethe, *Der Junggesell und der Mühlbach*, extrait.

Faire parler le ruisseau n'est donc pas une invention fantasque de Müller. Il est courant, à l'époque, de composer des poèmes avec un apprenti meunier pour héros, et l'on en trouve dans *Des Knaben Wunderhorn* ¹¹⁴. Sur le plan de la chronologie, seuls vingt-trois ans séparent les deux meunières : Müller écrit ses poèmes entre 1818 et 1820. Reste que le cyclique ici, c'est bien la réapparition de ces personnages-types à l'autre bout de notre parcours, dans un genre tout neuf.

Toujours chez Goethe, voici à présent un deuxième cycle, celui-là unitaire et mis en musique par Schubert : celui du *Harfenspieler* (*Le Harpiste*). Cette fois c'est d'un roman que vient le texte, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, ce même ouvrage qui lui a déjà inspiré deux ballades, *Der Sänger* D. 149 et *Mignon* D. 321. Sur les treize poèmes de l'ouvrage, il en aura mis huit en musique.

113. Trad. J. Malaplate, *Ibid.*, p. 90-91. Goethe, *Ballades et autres poèmes*, op. cit., J. Malaplate (trad.), p. 90-91.

114. B. Massin, *Franz Schubert*, op. cit., p. 1025.

Et selon Alfred Einstein d'abord, c'est bien là le premier cycle de lieder de Schubert. Tous s'accordent là-dessus. Gilles Cantagrel y voit « le fruit d'une mise au point attentive. »¹¹⁵ Plus récemment l'interprète qu'est Ian Bostridge ne pense pas autrement¹¹⁶. Il est intéressant de noter que ce cycle, de lieder à n'en pas douter, possède cependant une thématique très *balladesque* : le harpiste évoque Ossian comme Homère. Via Goethe, c'est d'un univers d'errance que Schubert s'empare avec grande réussite à l'automne 1816. Pour rassembler divers poèmes sous un même régime narratif, il faut un sujet, un personnage unificateur. C'est un tout petit cycle, en vérité, qui se compose de trois pièces, le tout durant à peine plus de dix minutes : *Wer sich der Einsamkeit ergibt...* (« Celui qui se veut solitaire... »), *An die Türen will ich schleichen...* (« De porte en porte je m'en irai... ») et *Wer nie sein Brot mit Thränen ass...* (« Qui jamais ne mangea son pain dans les larmes... ») Mais il n'en est pas moins superbement homogène de climat et volontaire de projet. C'est une incontestable réussite formelle et expressive. Schubert a réuni et mis en musique ces poèmes, connus sous les cotes D. 478 (pour ce premier, il existe une version plus ancienne au numéro D. 325), D. 479 et D. 480, en échangeant leur ordre d'apparition dans le roman, signe de sa propre idée. Composés ensemble au mois de septembre 1816, ils sont publiés ensemble en décembre 1822 chez Diabelli sous le titre *Gesänge des Harfners* (*Chants du harpiste*) op. 12.

Chacun de ces lieder a connu plusieurs versions (huit en tout pour les trois). *La* mineur est leur tonalité partagée, premier indice d'une conception unitaire. Leur histoire est complexe ; nous renvoyons à Brigitte Massin pour ses développements¹¹⁷. Entre la première et la deuxième version (publiée comme op. 12) du cycle, Schubert a échangé les numéros 2 et 3. Il faut surtout en retenir qu'il s'est donné du mal en reprenant ses versions, pour accorder ses trois pièces. Il a ainsi retravaillé le deuxième lied (« *langsam* », « lent ») au moment de publier le cycle, en 1822 : il s'en ouvre à Spaun. Auparavant strophique (mélodie en *la* mineur transposée sur *fa* dièse mineur pour la seconde strophe) mais à présent *durchkomponiert*, le lied gagne en intensité et acquiert sa profondeur. L'unité des deux premières pièces s'en trouve renforcée. Fait notable d'ailleurs, ces lieder dans leur version publiée échappent entièrement au strophisme. Le *Harfenspieler I* (« *sehr langsam* », « très lent ») s'ouvre sur une introduction qui fait résonner la harpe (piano *arpeggiando*) ; les quatre strophes se déroulent sur un accompagnement qui évolue, les croches par trois en restant le point commun à partir de la deuxième strophe. Le troisième lied (« *mässig, in gehender Bewegung* », « modéré, dans un mouvement allant »), une mélodie endurente sur une basse en noires descendantes, se distingue des deux précédents dont il partage pourtant l'atmosphère et la tonalité. Les accords esquissant un semblant de contrepoint, presque toujours à trois voix, au-dessus de la basse forment une écriture aussi

115. B. François-Sappey et G. Cantagrel (éd.), *Guide de la mélodie et du lied*, op. cit., p. 630.

116. I. Bostridge, *Le Voyage d'hiver de Schubert. Anatomie d'une obsession*, op. cit., p. 241.

117. B. Massin, *Franz Schubert*, op. cit., p. 705-707.

éloquente que rare dans un lied (ex. 8.23). Encore et toujours, la métaphore du pas du marcheur domine la pensée musicale.

Mässig, in gehender Bewegung

Singstimme

Pianoforte

pp

p sempre legato

7 An die Thü - ren will ich schlei - chen,

Ex. 8.23. – J. W. von Goethe / F. Schubert, *An die Thüren will ich schleichen* D. 479, 1816, mes. 1-12 (FSW IV, p. 196).

Schubert élargit enfin le nombre modeste des vers (seize pour le I, huit pour le II et le III) à des dimensions plus modelables dans un grand lied, en mettant en œuvre sa pratique de la répétition poétique.

L'image du harpiste mendiant, le *Durchkomponieren* assumé des trois poèmes semblent indiquer que, dans le projet architectural de Schubert, le support du roman et l'unicité du personnage qui parle ont joué un grand rôle. Et certainement il est plus aisé de projeter un ensemble à partir d'un récit qu'à partir de poèmes disparates. Cela semble en tout cas être confirmé par un autre groupe de lieder plus tardif, à nouveau publié comme un tout : les *Sieben Gesänge aus Walter Scott's Fräulein vom See* (*Sept Chants de la Dame du lac de Walter Scott*) op. 52, parus à Vienne chez l'éditeur Matthias Artaria le 5 avril 1826¹¹⁸. *The Lady of the Lake* a été publié par Walter Scott (1771-1832) en 1810. Le jeune auteur a déjà traduit *Lenore* en anglais (en 1794), et s'essaie à divers ballades et « lais » (par exemple *The Lay of the Last Minstrel*, *Le Lai du dernier ménestrel* en 1805), avant d'inventer le roman historique. Nous sommes au cœur de la question. *The Lady of the Lake* n'est pas un roman mais bien un poème narratif, justement une de ces formes jugées hybrides par l'analyse littéraire rétrospective. Son succès est suffisant pour que Rossini en tire un opéra en 1819 (*La Donna del lago*). Six chants le composent, dont

118. F. Schubert, *Sieben Gesänge aus Walter Scott's Fräulein vom See in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte und der Hochgeborenen Frau Sophie Gräfin v. Weissenwolf geborne Gräfin v. Breunner hochachtungsvoll gewidmet von Franz Schubert* op. 52, Matthias Artaria, 2 Hefte, Vienne, 1826. Les deux cahiers regroupent les quatre premiers puis les trois derniers chants.

l'action se situe en Écosse, elle à nouveau, au XVI^e siècle. Schubert a mis en musique sept des poèmes insérés dans le cours du récit ; la forme épique et la poésie brève s'entremêlent dans cette œuvre. En 1819, Adam Storck la traduit en allemand¹¹⁹ ; c'est le texte dont dispose Schubert. Projeté et en partie composé entre avril et juillet 1825, le groupe des lieder appartient aux mêmes circonstances de la vie du musicien que *Das Heimweh* et *Die Allmacht* : le voyage à Salzbourg puis Gastein. Au cours de l'été, plusieurs de ces pièces seront d'ailleurs interprétées et très appréciées en société :

« Je ne suis resté que quelques jours à Steyr, après quoi nous [Vogl et moi] sommes allés à Gmunden où nous avons passé six semaines très agréables. [...] On a fait beaucoup de musique chez le conseiller à la Cour von Schiller, entre autres quelques-uns de mes nouveaux lieder, tirés de *La Dame du lac*, et parmi eux l'*Hymne à Marie* a particulièrement plu. »¹²⁰

« En particulier mes nouveaux lieder, tirés de *La Dame du lac* de Walter Scott, ont fait grand plaisir. On s'est aussi émerveillé de la piété que j'ai exprimée dans un hymne à la Sainte Vierge et qui, comme il me semble, touche tous les esprits et les incite au recueillement. »¹²¹

« À Steyereck [*sic*] nous descendîmes chez la comtesse Weissenwolff qui est une grande admiratrice de ma petitesse ; elle possède toutes mes œuvres et en chante beaucoup de façon charmante. Les lieder de Walter Scott lui ont fait une impression si extraordinairement favorable que la dédicace ne lui causerait pas le moindre déplaisir [elle en sera en effet la dédicataire]. Avec l'édition de ces lieder je pense faire une autre combinaison que celle ordinaire qui rapporte si peu. Puisqu'en effet ils portent le nom célèbre de Scott au frontispice, ils pourraient éveiller plus de curiosité et me faire davantage connaître en Angleterre si j'y adjoignais le texte anglais. »¹²²

Des lieder sur des textes de Walter Scott, le plus célèbre restera ce futur *Ave Maria*, passeport universel de Schubert avec *La Fruite* D. 550. On le voit, le regroupement de ces pièces, d'après une œuvre d'un poète connu, fait espérer à Schubert une bonne rémunération (il touchera 200 florins, une somme importante pour lui) et un début de notoriété en Angleterre (ce ne sera pas le cas). Ces lieder pourtant, on ne songerait pas à les présenter comme un cycle malgré leur publication groupée. Pourquoi ? La réponse la plus évidente serait : ils ne sont pas écrits pour une seule voix. Pris ensemble, leur exécution n'est pas une activité de soliste mais un divertissement de société, à plusieurs, et leur distribution leur montre : deux d'entre eux sont

119. Walter Scott, *Das Fräulein vom See. Ein Gedicht in sechs Gesängen von Walter Scott. Aus dem Englischen, und mit einer historischen Einleitung und Anmerkungen von D. Adam Storck, Professor in Bremen*, Essen, bei G. D. Bädeker, 1819.

120. Lettre de F. Schubert à J. von Spaun du 21 juillet 1825, citée dans B. Massin, *Franz Schubert, op. cit.*, p. 310.

121. Lettre de F. Schubert à ses parents du 25 juillet 1825, citée dans *ibid.*, p. 311.

122. *Ibid.*, p. 316.

des chœurs, pour quatre voix d'hommes puis pour trois voix de femmes. L'exécution nécessite des moyens mis en commun (d'ailleurs, seuls cinq lieder, certainement ceux pour une voix, sont interprétés à Linz¹²³). Il ne sera pas inutile de présenter l'ensemble, dont la composition ne correspond pas à l'ordre final de publication (tableau 8.2).

Nom	N° Deutsch	Ordre de composition	Emplacement dans le poème	Formation	Tonalité
<i>Ellens Gesang I</i> (« Raste Krieger »)	D. 837	3	Chant 1, XXXI	voix et piano	Ré \flat majeur
<i>Ellens Gesang II</i> (« Jäger, ruhe »)	D. 838	4	Chant 1, XXXII	voix et piano	Mi \flat majeur
<i>Bootgesang</i>	D. 835	1	Chant 2, XIX	chœur d'hommes T-T-B-B et piano	Do mineur
<i>Coronach</i>	D. 836	2	Chant 3, XVI	chœur de femme S-S-A et piano	Fa mineur
<i>Normans Gesang</i>	D. 846	7	Chant 3, XXIII	voix et piano	Do mineur
<i>Ellens Gesang III</i> (« Ave Maria »)	D. 839	5	Chant 3, XXIX	voix et piano	Si \flat majeur
<i>Lied des gefangenen Jägers</i>	D. 843	6	Chant 6, XXIV	voix et piano	Ré mineur

Tableau 8.2. – Les lieder sur *Die Fräulein vom See* de Walter Scott, 1825.

On le constate, Schubert a suivi l'ordre chronologie des textes dans le poème de Walter Scott. Les tonalités présentent, sinon une cohérence réelle, du moins des liens incontestables qui évacuent le hasard. Elles sont toutes à bémols, et s'enchaînent parfois avec évidence : au relatif mineur pour les numéros 2 et 3 en *mi* bémol majeur et *do* mineur, au troisième degré – relation de tierces – entre les numéros 6 et 7 en *si* bémol majeur et *ré* mineur. Dans ces enchaînements, il n'est guère surprenant que Schubert ait été guidé par un souci de fluidité. Cependant, de *ré* bémol majeur (*Ellens Gesang I*) à *ré* mineur (*Lied des gefangenen Jägers*), on doute que l'ensemble ait été pensé comme une progression harmonique propre à mettre en valeur une architecture¹²⁴. Le plan interne des lieder présente davantage de cohérence : au refus de toute pensée riche en surprises *durchkomponiert*, chaque pièce est bâtie sur quelques éléments motiviques qui soutiennent toutes les mesures, avec un vrai souci d'économie malgré la richesse des colorations harmoniques d'*Ellens Gesang I*. Au final, l'élément le plus probant qui lie à la ballade cette

123. Voir la lettre d'A. Ottenwald à J. von Spaun du 27 juillet 1825, citée dans B. Massin, *Franz Schubert, op. cit.*, p. 315.

124. À titre de comparaison, après les trois lieder du *Harfenspieler* en *la* mineur, *Die schöne Müllerin* évolue de *si* bémol majeur vers son triton *mi* majeur, accusant le hiatus entre le début et la fin du parcours du jeune meunier ; *Winterreise*, de *ré* mineur vers *la* mineur, dans un contexte plus uni que justifie tout le cycle : à son commencement, l'histoire est déjà derrière. Avec *la* mineur, on revient à la couleur morne et sans espoir du cycle du *Harpiste*.

œuvre, qui connut un certain succès¹²⁵, c'est la source littéraire où puise Schubert, celle d'un auteur modèle avéré pour les auteurs germaniques de poèmes narratifs. Les lieder de Walter Scott ne font donc pas figure de chaînon manquant entre la ballade narrative et le cycle. Quoiqu'il en soit, il faut évoquer à nouveau la recherche d'une « nouvelle expression épique » qui parcourt les compositions de Schubert en cette période de 1825, que ce soit dans *Im Walde* D. 834, la *Sonate en ré majeur* D. 850 ou la chevauchée de *Normans Gesang*¹²⁶. Si la littérature n'en est pas le déclencheur, elle lui fournit néanmoins un lieu d'exploration privilégié.

S'il est incontestable que l'origine épique joue un rôle dans ces différentes recherches, que ce soit sous la forme de la petite ballade, du roman ou du poème épique long, on serait en droit de penser que la mise en musique, elle, n'est guère sous la même influence, même si l'on y reconnaît la liberté schubertienne vis-à-vis du strophisme. En tout cas, aucune architecture notable n'apparaît pour l'heure qui vienne structurer un cycle à partir de la continuité du récit dont sont tirés les poèmes. Or, deux étranges pièces de 1823 semblent mettre au jour un lien tout autre, non plus sur le plan de la narration mais sur celui de la technique musicale.

Fleurs pour la belle meunière

La ballade, lieu d'expérimentation du cycle? Cette hypothèse est tout à fait soutenable. *Viola (Violette)* D. 786 et *Vergissmeinnicht (Myosotis)* D. 792 : ces deux « ballades de fleurs » ou « ballades fleuries » de Schubert au printemps 1823 sont bien la preuve que les thématiques du genre, dans la deuxième décennie du siècle, ne correspondent pas au préjugé sur l'histoire de revenants doublée de galop et propre à susciter la terreur par des détails macabres. Les ballades de paysage l'ont déjà montré; ces ballades fleuries sur un sujet digne d'une comptine le soulignent encore. Les dix-sept années qui vont de *Hagars Klage* à *Winterreise* opèrent un renversement : la ballade se définissait par sa thématique; voilà que, chez Schubert tout au moins, c'est l'écriture musicale qui justifie le genre, quel que soit son sujet. Walther Dürr le remarquait : déjà la ballade libre inventée par Zumsteeg est devenu un modèle utilisable pour les autres genres de poésie polystrophique, la forme permettant d'associer aria, arioso, air, strophisme, de sorte qu'il devient possible au compositeur de faire un « lied » même à partir d'un long poème épique. Il cite en exemple de l'accomplissement de ce processus le choix de neuf vers du poème épique *Elisa* de Pyrker pour la ballade *Die Allmacht*, dont on a croisé plus haut la genèse en même temps que celle de *Das Heimweh*¹²⁷. En mars, puis en mai, Schubert met en musique ces deux longs poèmes de son ami Schober, qui lui fournit dans le même temps

125. *Normans Gesang* et le *Lied des gefangenen Jägers* sont créés au Musikverein du vivant de leur auteur, le premier le 8 mars 1827 par Ludwig Tietze avec Schubert au piano, le second le 8 février 1827 par la basse Johann Karl Schoberlechner.

126. Voir *infra*; *ibid.*, p. 1112.

127. W. Dürr, « Poésie et musique dans le lied avec piano du romantisme allemand », art. cit., p. 1143.

le texte de *Pilgerweise* D. 789. Dix-neuf quatrains pour *Viola*, vingt pour *Vergissmeinnicht*. Presque quinze minutes de musique pour chacune. Il faut convenir que les dimensions et l'effort semblent presque excessifs pour les mésaventures d'une violette qui, sortant la première de terre au printemps, se laisse mourir de ne pas trouver de compagnes (*Viola*); ou celles plus métaphoriques encore du myosotis, toute jeune fille éveillée à l'adolescence par le baiser du printemps, et qui part à la recherche de l'amour entrevu (*Vergissmeinnicht*). Il est donc admis de les considérer comme un moment d'égaré amical, un intermède fleuri sans grande signification dans le corpus schubertien. La littérature musicologique n'est guère engageante. Gilles Cantagrel passe rapidement sur ces deux « tableaux de nature un peu languissants en leurs multiples épisodes » après lesquels Schubert enfin « revient à ses hantises »¹²⁸ – on convient que le sujet est un peu loin de *Winterreise*; mais Schubert n'en aurait-il donc pas le droit? Brigitte Massin y voit « un certain côté théâtral et déclamatoire » – cela semble discutable au moins pour *Viola*¹²⁹ –, un « retour à la forme des ballades à épisodes multiples » – c'est vrai mais elle ne relève pas leur unicité de parcours pourtant frappante –, et même un « jeu d'esbrouffe [...] non dépourvu de poésie »¹³⁰. L'inexactitude de son résumé du contenu littéraire de *Viola* semblerait peut-être suggérer qu'elle a survolé assez vite ces deux ballades à la longueur rebutante.

Au premier abord, Dietrich Fischer-Dieskau n'est pas tendre non plus pour ces pièces. Malgré « quelques détails charmants », elles font figure de « bibelots musicaux qui souffrent de leurs proportions trop grandes. [...] force nous est d'admirer la politesse de Schubert envers son ami, en acceptant de se charger d'un tel fardeau. »¹³¹ Néanmoins, il précise ensuite :

« On pourra voir dans ces deux lieder une sorte de travail préliminaire à la formation des cycles de lieder. Les mesures à $\frac{12}{8}$ et $\frac{6}{8}$, propres à d'innombrables œuvres de Schubert, donnent l'impression que l'on tourne en rond à l'intérieur d'un rythme à $\frac{3}{4}$ et, quand on y a échappé, le sentiment d'un inimitable légèreté ailée. Les éléments binaires et ternaires, même s'ils sont fort différents dans l'expression, se mêlent dans leurs harmonies et donnent aux rythmes à $\frac{6}{8}$ et à $\frac{12}{8}$ un mouvement de progression qui s'enroule en même temps comme une spirale. »¹³²

On sent l'interprète pris entre son malaise vis-à-vis d'un sujet à la fois ingénu et désuet, et sa réelle admiration pour les qualités musicales qui s'y expriment. Que les deux ballades aient pu servir à Schubert d'atelier pour la future élaboration de ses cycles, il est le premier à dire cela, Rémy Stricker le relève. Ce dernier prend d'ailleurs à contrepied ses prédécesseurs en matière de jugement esthétique : « la musique de Schubert est admirable et [...] ces ballades n'ont rien à voir avec les emphases dramatiques que l'on a déjà rencontrées. »¹³³ Ayant lu Fischer-Dieskau,

128. B. François-Sappey et G. Cantagrel (éd.), *Guide de la mélodie et du lied*, op. cit., p. 654.

129. Il n'est que de voir les dynamiques, on y reviendra.

130. B. Massin, *Franz Schubert*, op. cit., p. 1004.

131. D. Fischer-Dieskau, *Les Lieder de Schubert*, op. cit., p. 237.

132. *Ibid.*, p. 237.

133. R. Stricker, *Franz Schubert : le naïf et la mort*, op. cit., p. 229-230.

il pose aussi une question cruciale : « [l']invention [du cycle de lieder] surgit-elle vraiment avec la soudaineté qu'on croit ? »¹³⁴

En effet la chronologie est claire : *Viola* en mars et *Vergissmeinnicht* en mai 1823, le mois même où Schubert met *Die schöne Müllerin* sur le métier. Quelle que soit la valeur littéraire des deux ballades, peut-être Schubert s'y est-il surtout « attaché encore une fois à un problème de temps et d'élaboration du discours musical dans la durée. »¹³⁵ Le plus frappant, à l'écoute de ces pièces, est la qualité si *liedhaft* de la mélodie et de ses formules d'accompagnement, toutes plus inventives les unes que les autres, qualité qui évacue tout dramatisme démonstratif – excepté deux moments (voir *infra* les ex. 8.27 et 8.29). Pour des ballades, celles-ci n'ont pas en partage le caractère de *Die junge Nonne* ou d'*Erlkönig*. Ce sont presque deux grands lieder par leur style, coulés dans le moule des grandes ballades *durchkomponiert*. Or la composition continue laisse ici, malgré la variété des épisodes, une impression d'unité et de continuité tout à fait remarquable. Les épisodes et les tonalités s'enchaînent avec un naturel et une souplesse que l'on a rarement connus. Il semble bien injuste de mépriser deux pièces dont la forme musicale et les trouvailles de détail méritent qu'on s'y intéresse. On pourrait ajouter que l'adhésion géniale de Schubert au projet de Müller de recréer l'esprit du *Volkslied* peut tout à fait avoir trouvé à s'entraîner sur le sujet enfantin de *Viola*¹³⁶.

Les deux pièces sont des hapax par leur structure. Dans *Viola*, il reste encore une ritournelle, que suggère à Schubert le texte aux strophes 1 (mes. 9-20), 5 (mes. 59-70), 14 (mes. 197-219) et 19 (mes. 3165-328). Après l'introduction de piano qui l'annonce (les deux mains sont écrites en clef de sol), le perce-neige (*Schneeglöcklein*, littéralement « clochette de neige ») tinte délicatement. On entendra à quatre reprises, dans l'aigu du piano, cette ritournelle toujours légèrement différente dont la première occurrence est aussi la plus simple (ex. 8.24).

134. *Ibid.*, p. 229-230.

135. *Ibid.*, p. 229-230.

136. L'interprétation de Matthias Goerne et Helmut Deutsch rend pleinement justice à ce lieder. *Schubert : Lieder*, enreg. cit., CD n° 10, "Wanderers Nachtlied". Dans le livret qui accompagne l'album, Christophe Ghristi ose un lien entre le sens de l'enfance chez Schubert, la « comptine » *Viola* et le « conte » *Der Zwerg*. Le regard d'un dramaturge a cela de bon qu'il fait ressortir la simple histoire, parfois obliérée par des considérations musicologiques plus techniques. Voir le livret, p. 4.

Ex. 8.24. – F. Schöber / F. Schubert, *Viola* D. 786, 1823, mes. 1-20 (FSW VII, p. 76)¹³⁷.

Est-ce un hasard? Un clin d'œil à quelques mois de distance? Les premières mesures (disposition de l'accord et noires posées) sont très semblables, en majeur, au début d'un des deux « lieder de fleurs » de *Die schöne Müllerin*, *Trockne Blumen* (n° 18). Les *Fleurs séchées* en *mi* mineur rappellent peut-être au musicien les fleurs de ce décevant printemps de *Viola*, qui aboutit à la mort. Il y aurait beaucoup à dire de ce début très simple, en accords de trois sons où les frêles renversements de sixtes ont la part belle. À la première écoute, il est en complète contradiction avec la longueur démesurée de la pièce. Comment une introduction si fragile pourra-t-elle soutenir plus de trois cents mesures? est-on tenté de se demander. Un lied de vingt mesures lui siérait mieux. En fait, cette ritournelle est déterminante pour la structure et le caractère : le climat *liedhaft* et délicat qu'elle introduit ne sera jamais vraiment remis en cause. La « tentation de l'opéra » est évacuée d'emblée. Comme *Vergissmeinnicht*, toute la ballade s'étend ensuite sur des formules d'accompagnement régulières, souvent changées – procédé que reprendra à petite échelle par exemple *Der Müller und der Bach* (n° 19).

Si vraiment étude pour un cycle il y a, alors les transitions méritent toute notre attention. Elles sont simples et presque invisibles, recherchant avant tout le naturel. C'est d'abord une note répétée, *mi* bémol puis *do*, qui assure le passage d'un épisode au suivant ; avant la ritournelle de la strophe 14, ce seront quatre mesures de trille mesuré glissant en chromatisme (*ré* bémol *mi* bémol – *ré* naturel *mi* bémol), à la manière des ponts qui réintroduiront le thème dans la *Fantaisie en fa mineur* pour piano à quatre mains D. 940, la relation harmonique de tierces en moins (mes. 193-196)¹³⁸. Le seul changement de tonalité qui ne soit pas en bémol intervient

137. Perce-neige, ô perce-neige, / Tu tintes dans la prairie, / Tu tintes dans le bosquet silencieux, / Tinte, tinte toujours!

138. Voir dans la *Fantaisie* D. 940, au *secondo*, les mesures 63-65 et 89-91 qui réintroduisent le thème, respectivement en *la* bémol mineur et en *fa* mineur.

deux pages avant la fin. On était en *mi* bémol puis *ré* bémol majeur, on module vers *si* majeur ; mais rien dans cette transition assurée ne rappelle les juxtapositions d'harmonies des premières ballades, d'autant plus que la voix prend toute sa part du mouvement de modulation avec aisance (ex. 8.25).

(Etwas geschwinder)

sieht er al - le die vereint, und ver - misst sein

267

Sehr geschwind

lieb - - - - - stes Kind.

fp *p*

Ex. 8.25. – F. Schober / F. Schubert, *Viola D. 786*, 1823, mes. 263-269 (*FSW VII*, p. 88-89)¹³⁹.

Pour la ritournelle conclusive, c'est de nouveau le *mi* bémol répété, esseulé, qui assure la transition ; cependant, il faut noter que les trois mesures précédentes (ex. 8.26) ont amené sans frémir de la morale attristée à l'ultime ritournelle, et de la cadence parfaite en *ré* mineur (mes. 310-311) à *la* bémol majeur, à un intervalle de quinte diminuée, peut-être à rapprocher du triton de *Die schöne Müllerin*.

(Langsam)

ach, der Lieb' und Sehn-sucht Schmerz hat die Zärt - li - che er-drückt, hat die Zärt - li - che er-drückt.

p *mp*

139. Il les voit tous réunis, / Et lui manque son plus cher enfant.

312

Langsam

Schnee-glöck-lein, o Schnee-glöck-lein,

f *pp* *pp*

Ex. 8.26. – F. Schober / F. Schubert, *Viola D.* 786, 1823, mes. 305-318 (*FSW VII*, p. 90)¹⁴⁰.

Moduler donc, sans heurt mais sans non plus stagner dans des tonalités ressassées ou attendues. Dans le cycle D. 795, la question des transitions de piano entre lieder n'existera plus – Schubert n'est pas Beethoven – : resteront les enchaînements de tonalités, comme si ces transitions, coups de crayon temporaires, étaient désormais passées sous silence¹⁴¹. Il importe enfin de noter que Schubert, dans ces ballades comme dans *Die schöne Müllerin*, n'agit pas selon une structure stricte et préméditée, élaborant son plan tonal de façon systématique : il fixe plutôt ce que Charles Rosen appelle « un cadre lâche » qui libère l'histoire¹⁴².

Étude pour un futur cycle de lieder ? L'esprit du lied, et même précisément du *Volkslied*, qui est aussi celui de *Die schöne Müllerin* – contrairement par exemple aux cinq *Rückert-Lieder* contemporains, D. 775-778A –, est éclatant dans ces ballades, on l'a remarqué. Avec la mélodie, il passe ici par un élément essentiel mais souvent peu observé : les dynamiques. Elles ne plaident pas en faveur d'une pièce « déclamatoire » et « théâtrale ». Certes, l'interprète conserve une réelle liberté de palette : passé le premier système, rien n'est par exemple indiqué jusqu'à la mesure 59. On ne peut tout interpréter *pianissimo*. Toutefois, difficile d'imaginer une ballade de quinze pages « déclamatoire » presque toujours retenue dans le *pianissimo*, le *piano*, le *decrescendo*. L'introduction est toute entière en *pianissimo*, souvent adouci de *diminuendi* (voir *supra*, ex. 8.24). Le *sforzando* (noté *ffz* puis *fz*) n'apparaît que deux fois en 335 mesures (mes. 139 et 140), le *forte* également (mes. 179 et 313) ! Ce qui s'en rapproche le plus serait le *forte piano* qui revient régulièrement pour lancer les premiers temps dans les passages plus énergiques (mes. 117-122, 147-152, 265-266). Mais tous aboutissent pour finir à un *piano* ou un *pianissimo*. L'élan est davantage donné par les soufflets et, dans l'attaque, par les nombreux accents. L'unique passage qui correspondrait au qualificatif de Brigitte Massin correspond justement aux deux *sforzandi* : c'est aussi le seul où s'interrompt toute formule d'accompagnement pour céder la place à

140. Ah ! la douleur de l'amour et du désir / A écrasé la pauvrete. / Perce-neige, ô perce-neige...

141. Dans *Die schöne Müllerin*, la conservation d'une même tonalité entre deux lieder signifiera le repos sur un moment non événementiel : l'attente amoureuse hésitante de *Des Müllers Blumen* (*Les Fleurs du meunier*) et *Thränenregen* (*Pluie de larmes*) n° 9 et 10 en *la* majeur, le repos dans la certitude presque hébétée du bonheur de *Pause* et *Mit dem grünen Lautenbande* (*Avec le ruban vert du luth*) n° 12 et 13 en *si* bémol majeur.

142. Sur le détail de l'organisation des tonalités dans *Die schöne Müllerin*, voir C. Rosen, *La Génération romantique*, *op. cit.*, p. 245-246.

des accords sur les premiers temps, dans un lointain souvenir du récitatif si fréquent dans les premières ballades (ex. 8.27).

Etwas langsamer

Und sie hemmt den schnellen Lauf, schon bestrahlt von Sonnenschein, doch mit
Schrecken blickt sie auf, denn sie steht ganz, ganz allein.

Ex. 8.27. – F. Schober / F. Schubert, *Viola D. 786*, 1823, mes. 135-146 (*FSW VII*, p. 82)¹⁴³.

Quant à *Vergissmeinnicht* en *fa* mineur – ton relatif du *la* bémol majeur de *Viola*, dénotant une visible continuité –, on y retrouve la liberté absolue du mouvement dans un tissu musical pourtant parfaitement uni, mais cette fois sans plus aucun retour d'un refrain fixe. Quand Brigitte Massin loue dans *Die schöne Müllerin* « la solidité de la construction [...] tissant la trame d'un tissu unique » (« que dire ici du jeu sur les courses fluides de doubles croches qui accompagne le ruisseau à chacune de ses apparitions [...] ? »¹⁴⁴, et d'autres exemples), on ne peut que rapprocher ce qu'elle admire de ce que l'analyste observe dans *Vergissmeinnicht*. Le plus étonnant sur le plan des tonalités est que cette ballade commencée en *fa* mineur trouve très vite (dès la mesure 34) son centre de gravité en *mi* majeur (via un *la* bémol mineur enharmonique de *sol* dièse), ton dans lequel elle conclura après maintes péripéties (ex. 8.28).

143. Et elle retient sa course rapide, / Déjà éclairée des rayons du soleil, / Mais elle lève les yeux avec effroi, / Car elle se trouve seule.

144. B. Massin, *Franz Schubert, op. cit.*, p. 1028-1029.

36 *Langsam*

Da im wei - chen Sammt des Moo - ses sieht er,
halb vom Grün ver - deckt, schlum - mer - süß, ein kum - mer -
lo - - ses, hol - des We - - sen hin - ge - streckt, schlum - mer -
süß, ein kum - mer - lo - - ses, hol - des We - - sen hin - ge - streckt.

Ex. 8.28. – F. Schober / F. Schubert, *Vergissmeinnicht* D. 792, 1823, mes. 32-48 (FSW VII, p. 115-116)¹⁴⁵.

Dans *Myosotis*, les répétitions de motifs existent mais pas à la façon de *Leitmotive*. Leur fonction est moins de structurer la pièce que de créer des échos : là encore Schubert s'essaie à élaborer une forme souple et non un cadre rigide¹⁴⁶. En *mi* majeur apparaît ainsi l'élément qui reviendra le plus souvent dans la ballade : une mélodie constituée de trois éléments sur

145. Là dans le tendre velours de la mousse / Il voit, à demi couvert par la verdure, / Dans un doux sommeil, insouciant / Un être charmant étendu.

146. On rapproche cela de la remarque de Charles Rosen à propos de plusieurs motifs apparentés dans *Die schöne Müllerin* : « Il existe un lien saisissant entre plusieurs de ces motifs, mais, curieusement, Schubert ne tente pas, contrairement à Beethoven avant lui et à Schumann plus tard, d'exploiter leurs ressemblances ; et s'il s'avérait que *Die schöne Müllerin* dû une part non négligeable de son efficacité aux relations motiviques, alors le cycle de Schubert serait moins impressionnant que ceux de Beethoven ou Schumann. » *La Génération romantique*, op. cit., p. 245.

des carrures de quatre mesures, *a* (ex. 8.28, mes. 37-40 avec levée), *b* descendant sur quatre harmonies simples (I5 – VI5 – I6 – V5), suivi de sa variante *b'*, qui monnaie la première croche pointée en doubles croches avec l'ajout d'une broderie inférieure (mes. 41-44 et 45-47 avec levées). La section *a* ne revient qu'une fois (mes. 55-58). À eux deux, *b* et *b'* sont entendus en revanche cinq fois et constituent un indéniable repère pour l'oreille (voir aussi les mesures 58-61, 85-88 et 89-92). Repère d'autant plus marquant que cette mélodie est très mémorable. Toute la première partie de l'euphonique passage en *mi* majeur auquel elle est intégrée est un lied dans le lied; lied non strophique mais d'un tissage mélodique subtil, unifié par l'élément mélodico-harmonique juste mentionné¹⁴⁷. Ce « lied » se développe des mesures 36 à 92. Peu à peu les nouveaux tempi (« *Geschwinder* » mes. 93, « *Geschwind* » mes. 110) et les transformations de la formule d'accompagnement (mes. 93, 103, 110) lui feront perdre ce caractère avant de le dissoudre dans la grande ballade. L'évidente progressivité de la modification renforce l'hypothèse d'une étude en vue d'un cycle.

L'autre élément unificateur est l'usage des répétitions poétiques et musicales. Dans la moitié des strophes, Schubert répète le dernier ou les deux derniers vers : une façon d'élargir sa mélodie pour lui assurer son propre équilibre en *arsis* et *thesis*. La répétition donne au texte une forme mélodique, un retour du même qui enveloppe et déborde le vers en une bouffée de lyrisme. Un exemple emblématique dans *Die schöne Müllerin* en sera l'ultime répétition de *Der Müller und der Bach* n° 19, « *ach, Bächlein, liebes Bächlein, so singe nur zu* », « Ah, petit ruisseau, cher petit ruisseau, continue de chanter » (mes. 75-82). Comme *Viola* enfin, *Vergissmeinnicht* présente des traits de déclamation, plus accentués. Deux fois, la formule d'accompagnement s'interrompt pour laisser place à un récitatif. D'abord sur les mots « *heiß der Scheidekuss, und in Duft ist er entschwunden* », « [sur ses lèvres brûla] le baiser ardent de l'adieu, et dans une brume légère il disparaît » (mes. 103-108). Puis dans l'exclamation angoissée « *Ach! sie weiss es selbst nicht* », « Ah, elle-même l'ignore », que tendent des chromatismes au chant et une septième diminuée *sfz* au piano (ex. 8.29).

147. C'est en fin de compte ce que souligne Dietrich Fischer-Dieskau à travers cet éloge ambigu, non dénué d'humour : « [...] le schubertien imperturbable considérera peut-être comme un chef-d'œuvre autonome digne de son enthousiasme la délicieuse partie en *mi* majeur du *Myosotis*. » D. Fischer-Dieskau, *Les Lieder de Schubert*, op. cit., p. 237.

169

selbst nicht, ach! sie weisst es selbst nicht.

Etwas geschwind

fp

Ex. 8.29. – F. Schöber / F. Schubert, *Vergissmeinnicht* D. 792, 1823, mes. 166-172 (*FSW VII*, p. 121).

Lui répond, dans une nouvelle section, le motif rythmique du destin à la main gauche, en *si* mineur comme au milieu de *Der Zwerg*, mais cette fois sur la tonique et non plus la dominante (voir ex. 6.9). Dans un contexte narratif et non plus dramatique, ce récitatif n'est pas sans rappeler le cri « *Und ach! sein Kuss* » de Gretchen (mes. 66-68). Narration et drame offrent d'ailleurs tous deux des moments de récitatif dans *Die schöne Müllerin*. Dans des atmosphères souvent en demi-teinte, le récitatif aura toute sa place dans *Am Feierabend* (*À la veillée*, n° 5) par exemple, où les discours rapportés direct (le père), puis indirect (la jeune fille) ouvriront cette déchirure de récitatif dans le tissage du chant et de l'accompagnement, en accords posés sur les premiers temps (mes. 46-58). Et davantage encore la question intime du meunier avant le basculement du cycle, dans *Pause* (n° 12, mes. 64-69 et 72-77) : « Est-ce l'écho de ma peine d'amour ? Ou le prélude à de nouveaux lieder ? »

Ainsi le récit ne survit pas dans le cycle : il s'y modifie nettement en se développant sur le mode lyrique. L'histoire s'intériorise, comme la plongée dans les paysages a fixé la narration évolutive des ballades épiques. On pourrait dire que l'histoire se développe désormais en profondeur plus qu'elle ne se déroule en linéarité. Ce sont ces multiples replis du temps sur lui-même à force d'échos, de rappels et de variations, qui font la densité de *Die schöne Müllerin* et de *Winterreise* après lui. Chaque événement musical dégage ainsi l'aura des différentes strates qu'il recouvre. À un moment où l'histoire en cycle de poèmes apparaît seulement avec Wilhelm Müller, les deux ballades fleuries, pensées comme une série de petites pièces toutes liées dans un parcours dynamique, offrent par leurs dimensions exceptionnelles un lieu d'exploration à ces nouvelles manières d'habiter la durée musicale qui feront du premier grand cycle de Schubert « une succession d'images, de réflexions lyriques qui révèlent les traces du passé et du futur au sein du présent. »¹⁴⁸

148. C. Rosen, *La Génération romantique*, op. cit., p. 241.

Conclusion

À suivre Herder, c'est à l'intérieur de la voix que se joue le devenir du poème : renversement qui initie l'histoire du genre avec l'irruption de la poésie populaire, et noue la musique à la poésie¹.

« Pour Herder, la véritable musique n'appelait guère qu'un instrument : la voix humaine. Comme le dira sa femme, il s'arrêtait de travailler dès qu'un chant retentissait près de lui, écoutait et souvent y mêlait sa voix. Et une mélodie n'allant pas sans paroles, il a pu reporter d'abord sur les chansons populaires sa prédilection pour la musique, et l'y satisfaire sans réserves par la conception d'un lyrisme exactement musical où les exigences que requiert la mélodie deviennent normatives du texte, de son cheminement, de sa structure interne, de sa substance même. »²

La poétique qui se formule à travers les tâtonnements de la création est une poétique empirique, conçue à partir du poème. En nous consacrant à la poétique de la ballade, nous n'avons donc pas eu pour objet le prolongement philosophique de ce terme, tel par exemple que Catherine Kintzler avait pu le développer dans sa *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, à partir du vaste support théorique et philosophique de l'époque. « L'objet d'une théorie poétique, c'est le *texte poétique* et le traitement des problèmes soulevés, en amont, par cet objet. [...] Plus généralement, penser un objet esthétique oblige à penser une philosophie entière. »³ Une approche de ce type ne pouvait convenir à un objet aussi peu théorisé que le lied romantique naissant, qui justement exclut toute systématisation ; le corpus même des

1. Cela est à rapprocher de l'intention énoncée par Achim von Arnim (1781-1831) en 1804, année clef pour le romantisme allemand : « De même que Tieck a pris le chemin inverse pour donner une culture aux gens soi-disant cultivés et a rapproché d'eux la poésie véritable, et générale de tous les peuples et de toutes les couches sociales, les livres populaires, — de même nous allons amener au peuple les accents de poésie perdus dans les couches supérieures ». Lettre du 9 juillet 1804 à Clemens Brentano, citée par Roger Ayrault, *La Genèse du romantisme allemand*, t. 4, Paris, Aubier, 1976, p. 533. Il imagine ainsi une « école » apportant au peuple une poésie musicale, celle de Goethe, Reichardt et Mozart, ainsi que la formation de chanteurs ambulants ayant pour fonction de les interpréter et de les diffuser. *Ibid.*, p. 533-535.

2. Roger Ayrault, *La Genèse du romantisme allemand*, t. 2, Paris, Aubier, 1961, p. 684.

3. C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, *op. cit.*, Introduction, p. 9.

ballades se développe en dehors du champ théorique. La démarche adoptée ne fut donc pas une approche philosophico-théorique de l'invention du répertoire des ballades en musique, mais une approche descriptive rendant justice à une poétique empirique. Nous l'avons suivie au fil de son élaboration dans les œuvres, et c'est davantage vers la *Poétique musicale* d'Igor Stravinski qu'il faut se tourner pour reconnaître le regard sur le *faire* musical que nous nous sommes efforcée de respecter.

« Le verbe ποιεῖν [*poiein*] ne signifie pas autre chose que faire (*to make*). La poétique des philosophes de l'Antiquité ne comportait pas de dissertations lyriques sur le talent naturel et sur l'essence de la beauté. Le même mot τέχνη [*tekhne*] englobait pour eux les beaux-arts et les arts utiles, et s'appliquait à la science et à l'étude des règles certaines et déterminées du métier. C'est ainsi que la "poétique" d'Aristote suggère constamment les idées de travail personnel d'agencement et de structure. »⁴

Les musiciens ont développé une esthétique – multiple et mobile – des ballades en composant des ballades, plus qu'en couchant sur le papier une théorie de leurs pratiques de composition. L'esthétique du genre s'est donc développée au sein des œuvres, et non d'abord dans la médiation de la réflexion intellectuelle, présente cependant par touches que nous avons relevées : encore une fois, rien dans l'histoire de la ballade n'est exempt de nuances. La malléabilité d'un répertoire peu défini justifiait de ne pas écraser cette éclosion sous une structure théorique surplombante. Le genre ne se comprend pas *in abstracto*. Décrire et non pas prescrire, observer et non pas statuer : nous avons cherché à suivre la dynamique du *faire* musical déployée dans l'Allemagne et l'Autriche des années 1780 à 1830, attentive aux échos qui parviennent à notre siècle des perceptions des divers acteurs et observateurs de cette naissance, compositeurs, interprètes, publics divers, théoriciens des lettres et de la musique, critiques de presse comme amis et proches des musiciens.

Au terme de cette recherche, de nombreuses réalités musicales et esthétiques resteraient encore à étudier, mais la tâche allait au-delà de nos possibilités et de notre temps : entre autres, travailler à une histoire de l'interprétation du lied de la *Goethezeit*, pour viser une interprétation historiquement informée, serait un travail passionnant. Nous regrettons encore de n'avoir pu proposer une traduction intégrale de l'article « *Die Liederkunst* » d'Hans Georg Nägeli de 1817, rare en tant qu'effort de théorisation du lied à l'orée du romantisme. Sur le plan de la théorie de l'art, le confronter au répertoire de façon répétée serait une mine de découvertes. Serait également à explorer le fonds édité en 2013-2017 à partir des manuscrits du Danois Georg Gerson, un ensemble de sources nouvelles, encore qu'excentré dans le cadre géographique que nous avons déterminé, et ne renfermant que peu de ballades. Enfin, il y aurait profit à revisiter nos sources schubertiennes à l'aune de la nouvelle édition des lieder par Walther Dürr⁵.

4. Igor Stravinsky, *Poétique musicale*, Myriam Soumagnac (éd.), Paris, Flammarion, 2000, p. 63-64.

5. Franz Schubert. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IV : Lieder, op. cit.*

Nous voudrions à présent saisir dans un même mouvement l'ensemble de notre démarche et nos résultats.

Le « *faire* dans l'ordre de la musique »⁶ a été la préoccupation constante des artisans du lied romantique, qui ont rencontré dans les ballades une matière poétique et musicale à même de provoquer et de supporter l'expérimentation formelle, harmonique, mélodique, vocale ou encore interprétative. La voie royale du lied romantique se fraie à travers les étendues changeantes de la ballade. Elle ne pourra jamais les oublier. La problématique disparité du lied, point de départ de notre questionnement, reçoit de l'itinéraire d'écriture des ballades un éclairage nouveau. Il s'y avère que les *freie Gesänge*, les « libres chants » schubertiens, sont issus de cet atelier où se sont rencontrés des poèmes novateurs dans leurs contenus et leurs mises en forme, dans leur esthétique, et des traditions diverses de mise en musique issues du siècle précédent. Nous avons tâché de donner une idée de la variété des genres concourant à nourrir l'écriture de la ballade-lied de la *Goethezeit*, depuis les différents genres du *Lied* du XVIII^e siècle jusqu'au mélodrame ou à la ballade de *singspiel*, depuis la récitation théâtrale jusqu'à l'aria d'opéra. L'atelier de la ballade est ainsi un lieu de rencontre inédit entre des matériaux musicaux encore jamais mis en relation de cette manière. S'y ouvre pour le futur lied un champ de déploiement nouveau. Élucider les causes et certaines conséquences de cette rencontre a été notre préoccupation. Reprenons les principaux éléments de notre parcours.

Il fallut décrire l'espace historiographique à la fois très dense, et lacunaire en français, dans lequel notre recherche s'inscrivait : ce fut notre premier chapitre. Partant dans le deuxième chapitre d'un constat : la malléabilité d'un lexique en train de se forger, nous avons dégagé quelques lignes indiquant un début de singularisation des genres dans la première moitié du siècle. D'abord décrite sans support théorique, la ballade chantée semble diverger peu à peu du lied par des critères formels : le *Durchkomponieren* qui la caractérise s'oppose au strophisme de ses origines. Elle se confond encore avec la *Romanze*, genre européen protéiforme, avant de s'en séparer graduellement à travers deux mouvements : le rapprochement entre la *Romanze* et la notion de « romantique » ; l'émergence d'une *Stimmung* nouvelle associée à la ballade, pensée comme nordique par contraste avec l'esprit méditerranéen et « roman » de la *Romanze*. La démarche est neuve. Avec ce terme intraduisible, elle définit un genre par une « atmosphère » ou un « état d'âme » général, et non plus par des caractéristiques formelles. Or cela pose à la musique des questions inconnues. En effet cette *Stimmung* a en propre d'être d'abord littéraire, telle que formulée par Goethe. Elle se propage ensuite aux attendus musicaux. C'est encore une idée nouvelle, qui atteste un changement de paradigme esthétique. D'abord appuyée sur les textes qu'elle accompagne, la musique se voit en effet créditée d'une puissance d'évocation inédite. De ce fait et par ses nouvelles propriétés techniques, elle acquerra

6. I. Stravinsky, *Poétique musicale*, op. cit., p. 64.

la capacité d'assumer jusqu'à la disparition des mots dans la ballade instrumentale (ou la *Romanze sans paroles*)... Dahlhaus soulignera combien l'écoute de la *Ballade en sol mineur* de Chopin suppose la perception immédiate par les auditeurs du XIX^e siècle d'une « posture de narration » (*Erzählhaltung*)⁷. Mais cela est une autre histoire. Pour donner toutefois une idée de la portée en musique de cette singularisation de la ballade à travers une *Stimmung*, demeurons quelques instants dans le domaine instrumental. Nous avons observé la ballade aux prises avec sa jumelle, la *Romanze*. Pour se convaincre que la séparation de deux *Stimmungen* marque durablement l'esthétique au-delà de l'Allemagne, il suffirait d'un saut dans le temps et d'une expérience pratique : écouter tour à tour la *Romanze en fa* majeur pour alto et orchestre op. 85 de Max Bruch de 1911, et la *Ballade* pour alto et orchestre à vent de 1972 de Frank Martin. La formation instrumentale est proche, mais le caractère de chacune est si prononcé qu'on ne peut s'y tromper. Au *Ton* élégiaque et tendre de la *Romanze*, s'oppose la *Stimmung* menaçante de la *Ballade*. Elle ne convoie pas d'abord une émotion intérieure mais un climat externe. Au-delà pourtant, les deux pièces conservent en commun l'empreinte d'une voix solitaire : conteur, barde ou rhapsode, personnage ou mime, de quelque manière qu'on l'appelle, le narrateur ou le personnage ressurgit dans le chant de l'alto solo, voisin de la voix humaine par sa tessiture.

L'effort de création de caractéristiques propres à la ballade se reflète donc dans le vocabulaire : instaurer une *Stimmung* particulière, telle est l'injonction qui constitue le fondement de la poétique des ballades. Mais cet effort s'opère dans l'écriture musicale : c'est le contenu de cette poétique. Il s'élabore avant tout au contact des poèmes. C'est ce qu'a montré, en premier lieu, le retour sur les pressions littéraires exercées sur le *Lied* représenté par la Seconde École de Berlin, avec Ossian-Macpherson et le courant celtique, Herder, Schulz et la recherche du *Volkston*, puis les requêtes de Goethe, dans le chapitre 3. Au contact des poèmes encore, mais dans leur vitalité sonore et acoustique, le quatrième chapitre a suivi les voies détournées de la mise en musique. Lus, récités, déclamés, chantés : les lieder et ballades de la *Goethezeit* sont un espace de verbe, où s'impliquent aussi bien des théoriciens de la littérature et de la diction (Goethe, Schiller) que des compositeurs-chanteurs (Corona Schröter) ou des comédiens parfois eux-mêmes chanteurs amateurs (Eduard Genast). Les ballades constituent en effet au sein du *Lied* un répertoire unique, car elles présupposent un locuteur et un auditoire. Leur structure littéraire suppose une musicalité, leurs thématiques convoquent fréquemment un imaginaire musical. Ces phénomènes infra-musicaux éclairent les parcours de trois compositeurs emblématiques, Zumsteeg, Schubert et Loewe, suivis au chapitre 5. L'influence du Souabe sur le Viennois est avérée. Ses liens avec le Poméranien sont moins précis. Mais il s'avère que la vérité a souffert de la position prééminente de Loewe dans l'histoire de la ballade : il semble que ce dernier, et plus encore ses partisans, aient effacé les traces de ses prédécesseurs. Ainsi a contribué à s'établir le

7. C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, « Lied-Traditionen », *op. cit.*, p. 109.

mythe d'un Carl Loewe créateur de la ballade. Il est certain que ce dernier formule un cœur du genre musical, destiné à marquer son siècle et ses héritiers, dont Wagner. Le rapport de Schubert aux possibilités formelles et expressives des ballades est plus indécis : la recherche générique que ses premières compositions trahissent se poursuit sur vingt ans. Mais son corpus appartient tout autant à la ballade de la *Goethezeit* et à son artisanat que les compositions de son confrère : ce n'est que par une perspective rationalisante établie *a posteriori* qu'il put parfois en être écarté.

Au sein de son atelier, le compositeur se confronte à une impasse. Des formes littéraires inédites tentent en effet d'être absorbées au sein de la musique : le récit en vers, et la scène dramatique. Le répertoire pour voix et piano hérité du XVIII^e siècle n'est pas taillé pour cela. L'écriture du *Lied* n'en a pas les moyens : elle ne sait manier ni l'ambition scénique et la richesse de personnages du théâtre lyrique, ni le temps long, que l'on peut écourter, remettre ou segmenter, du récit lu ou écouté en bonne compagnie. En un mot, la ballade pose aux compositeurs ce problème : comment faire tenir ensemble du disparate ? La polyphonie des voix du récit doit se résoudre en une voix chantante ; les ruptures de temporalités, de lieux, de paysages, d'états intérieurs poussent dans ses retranchements l'esthétique de la miniature. Les chapitres 6 et 7 ont exploré diverses stratégies, narratives et dramatiques, pour résoudre cette question. Sa résolution est en effet un passage décisif vers le lied romantique, qui assume les contradictions du genre tout en recréant un espace uni. Ici encore, il suffit d'une expérience d'oreille pour l'appréhender : réécoutons le récit et le dialogue entre le poète et la reine des elfes de *Dichters Genesung* de Schumann, évoqué en introduction. Le poème d'abord : les contours oniriques de l'histoire offrent juste assez de place aux personnages et à l'action, tout en laissant douter de leur existence. L'énonciation est ambiguë : le conteur nous raconte en effet sa propre histoire, occupant ainsi une position intermédiaire entre narrateur et personnage. Le théâtre est mis sous verre : les autres personnages ne surgissent et ne parlent jamais qu'à partir du narrateur, seul locuteur « présent » de cette mystérieuse présence de l'interprète. Elfes comme reine des elfes s'évaporent à la fin du lied. La rencontre a eu lieu dans une vallée aux apparences de *Geistersaal*, salle envahie de fantômes. La musique ne laisse jamais le doute se dissiper. Les frottements extravagants en trémolos – figures de caractère si *balladeske* depuis Schubert et Loewe – qui accompagnent l'apparition contreviennent à la logique : ils rendent le rêve plus réel que la réalité. Mais la reine des elfes chante d'abord sur une pédale de dominante figée. Elle est par là rejetée hors de la dynamique du récit : celui-ci est en effet conduit depuis le commencement par des enchaînements harmoniques limpides, dans un rythme à la mesure. À travers la fixité harmonique, le personnage se signale donc comme en-deçà des événements réels, ce que confirmera le dénouement du lied. L'enchantement tissé par les trémolos se brise à la fin du lied sur des accords péremptoires en figures pointées, qui disent le dégrisement du poète. Enfin, la réapparition de la première phrase mélodique du lied au début de l'ultime

strophe atteste que le strophisme ne s'est pas absenté du lied avec le développement du récit. Il s'est plutôt assoupli et renouvelé au contact du texte : et c'est là un acquis majeur de la ballade selon Schubert.

Revenons à ce dernier. Soumise aux transformations littéraires que nous avons rappelées, la ballade s'étire et se déforme. Les aspects littéraires infléchissent les paramètres de la composition : ainsi par exemple de la forme. Elle évolue face au défi de la narration. L'écriture fut linéaire et rhapsodique, voici avec *Erlkönig* D. 328, avec *Der Zwerg* D. 771, qu'elle se soumet à une tension vers l'unité, dans une forme modelée, façonnée (« *gestaltet* »). Où en est la cause ? Peut-être ici, dirons-nous avec Dahlhaus : la forme fut dominée par l'illustration occasionnelle, d'esprit figuraliste ; voici avec les ballades citées ou encore *Die junge Nonne* D. 828 qu'est projetée dans le son immédiat, dès la première mesure, une atmosphère, la *Stimmung*, qui se donne à la perception avant d'être pensée, et vit de se renouveler sans pourtant se perdre. C'est la recherche de la *Stimmung* propre à la ballade qui détermine l'unité de la forme. Une autre trouvaille encore dans l'atelier des ballades : le déploiement intérieur du drame. Chez Loewe (*Herr Oluf* op. 2 n° 2) comme chez Schubert, encore que sous des modalités différentes, il migre en grande partie dans le piano, par la création de textures, de contrepoints à la voix ou d'ébauches de *Leitmotive* ; mais chez Schubert, il se déplace aussi dans une vocalité malléable, qui se nourrit de récitatif, de déclamation, d'arioso sans jamais se confondre entièrement avec un style préexistant. Enfin, un nouveau défi pour la ballade chantée apparaît : en effet, la poésie romantique, matrice du style des ballades, est en devenir en 1820 ou 1830. Là se situe le point d'arrivée de notre parcours au chapitre 8. La pérennité des acquis techniques et esthétiques de la ballade s'y trouve mise à l'épreuve par les nouvelles formes poétiques. Effacement du personnage ou glissement vers la contemplation du paysage éprouvent la résistance de la narration musicale et du drame sans scène. Or c'est ici que se révèle la fécondité de ces acquis : on observe que le « style de ballade » irrigue de nouvelles formes poétiques (*Über Wildemann* D. 884, par exemple). Dans une certaine mesure, l'émergence des premiers cycles est aussi une création de cet atelier des ballades. Cela semble discutable : on perçoit intuitivement l'opposition entre la ballade et le cycle de lieder. Il est vrai que l'émergence du second signe une forme d'échec de la première comme long récit musical. Il constitue une cassure dans l'esthétique de la narration. La ballade, forme extrême dans l'espace restreint du répertoire pour voix et piano, ne peut suffire à la maintenir vivante. Mais sous un autre angle, nous avons suivi comment le cycle prolonge et réforme cette esthétique narrative. Sans l'expérimentation structurelle permanente qu'est la composition de ballades à l'époque de Goethe, concevoir une série de lieder comme un tout, au-delà de la brièveté de quelques vers unitaires, aurait été une gageure compositionnelle.

Un fait demeure : dans la suite du siècle, la ballade cède le pas au lied. Et là où subsiste tout de même le récit musical, la fragmentation de la forme est un fait. Paradoxalement, à

l'exception de l'opéra, c'est dans des formes sans chant que renaît le récit de longue haleine ou le théâtre, de la symphonie dramatique selon Berlioz au poème symphonique lisztien ou à la ballade instrumentale, soliste ou concertante de Chopin, de Brahms et d'autres. Les voies divergent. Le lied romantique, lui, se forme par l'épure : il s'affranchit du récit comme du drame, non pas en les niant mais parce qu'il est devenu capable de les absorber au sein d'une tonalité lyrique. Il se défait du récit illustratif et circonstancié, de la théâtralité immédiate – celle-là même que Carl Loewe va cultiver dans son répertoire de prédilection. Il se délivre enfin d'une forme trop libre, celle des « grands ravaudages » de périodes musicales du jeune Schubert que fustigeait Marcel Beauvils. Ainsi tombe le premier critère musical qui distingua les ballades. *Durchkomponieren*, ou strophisme ? La voie royale du lied romantique sera une troisième voie. Nous rejoignons l'hypothèse de Walter Wiora : la forme strophique ne s'oppose pas à la forme *durchkomponiert*. Elle n'est pas à concevoir comme le tout du lied, mais plutôt comme un centre d'où rayonnent d'autres formes, qui lui demeurent reliées. Ainsi s'éclaire l'écriture de *Dichters Genesung* ; ainsi est évacuée la vaine quête de l'*eigentliche Lied* qui ouvrait cette recherche. Le *Kunstlied* du XIX^e siècle, comme chef-d'œuvre de la musique occidentale, ne se comprend qu'au sein des tensions génériques qui l'enrichissent.

BIBLIOGRAPHIE, TABLES ET ANNEXES

Bibliographie

Sources

SOURCES MUSICALES

- Beethoven Ludwig van, *Schottische Lieder, mit englischem und deutschem Texte, für eine Singstimme und kleines Chor mit Begleitung des Piano-Forte, Violine und Violoncelle obligato*, Berlin, Schlesinger, 1822.
- Böhme Franz (éd.), *Altd deutsches Liederbuch*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1877.
- Erk Ludwig (éd.), *Deutscher Liederhort*, Berlin, Th. Chr. Fr. Enslin, 1856.
- Erk Ludwig et Franz Böhme (éd.), *Deutscher Liederhort*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1893-1894, réimpression à partir de Erk Ludwig (éd.), Berlin, Th. Chr. Fr. Enslin, 1856.
- Fink Gottfried W. (éd.), *Musikalischer Hausschatz der Deutschen*, Leipzig, Mayer und Wigand, 1843.
- Friedländer Max (éd.), *Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen*, 2 t., Weimar, Verlag der Goethe-Gesellschaft, 1896-1916.
- Gerson Georg, *Lieder*, Mondrup Christian (éd.), International Music Score Library Project, 2013-2018, (visité le 18 juil. 2018).
- Haydn Josef, *Dr. Haydn's VI original Canzonettas for the Voice with an Accompaniment for the Piano-Forte, dedicated to Mrs. John Hunter*, London et Corri, Dussek & Co, 1794.
- , *Second Sett of Dr. Haydn's VI original Canzonettas for the Voice with an Accompaniment for the Piano-Forte, dedicated to the Right Honble. Lady Charlotte Bertie*, London et Corri, Dussek & Co, 1795.
- Jusdorf Johann Carl, *Zumsteegs Ballade Des Pfahrrers Tochter von Taubenhayn, mit Begleitung einer Guitarre und Flöte eingerichtet von Jusdorf*, Braunschweig, Im musikalischen Magazine auf der Höhe, 1810.

- Kunzen Friedrich, *Auswahl der vorzüglichsten altdänischen Volksmelodien, Balladen und Heldenlieder*, Copenhagen, Hein. Wenzler, 1818.
- Loewe Carl, *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme im Auftrage der Loeweschen Familie*, Runze Max (éd.), 17 t., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899-1904.
- Meier John (éd.), *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien*, t. 1 : *Balladen*, Leipzig, Walter de Gruyter, 1935.
- Moser Hans Joachim, *Die Ballade*, in Martens Heinrich (éd.), *Musikalische Formen in historischen Reihen*, t. 7, Wolfenbüttel, Mösseler Verlag, 1959.
- , *Das deutsche Sololied und die Ballade*, 1957, réimpr. Laaber, Laaber-Verlag, 2005.
- Napier William (éd.), *A Selection of Original Scots Songs in Three Parts*, t. 2 & 3, London, [s. n.], 1792-1795.
- Reichardt Johann Friedrich, *Lenore. Eine Ballade von Bürger*, Berlin, Henry Frölich, 1801.
- , *Romantische Gesänge*, Leipzig, Ambrosius Kühnel, 1805.
- , *Schillers lyrische Gedichte*, 2 t., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1810.
- , *Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen*, 3 t., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1809-1811.
- , *Le Troubadour italien, français et allemand*, 36 t., Berlin, Henry Frölich, 1805-1806.
- , *Oden und Lieder*, 2 t., Berlin, Joachim Pauli, 1779-1780.
- Schröter Corona, *Fünf und Zwanzig Lieder, in Musik gesetzt von Corona Schröter*, Weimar, [s. n.], 1786.
- Schubert Franz, *Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IV: Lieder*, Dürr Walther (éd.), 14 t., Kassel, Bärenreiter, 1970-2015.
- , *Franz Schubert's Werke: kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Serie XX. Sämtliche einstimmige Lieder und Gesänge*, Mandyczewski Eusebius (éd.), 10 t., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1894-1895.
- Schulz Johann Abraham Peter, *Lieder im Volkston bey dem Klavier zu singen*, Berlin, G. J. Decker, 1782, « Vorrede ».
- Seckendorff Karl Siegmund von, *Volks- und andere Lieder mit Begleitung des Forte piano*, 3 t., Weimar et Dessau, Karl Ludolf Hoffmann et Verlags-Kasse, 1779-1782.
- Waltz Sarah Clemmens (éd.), *German Settings of Ossianic Texts, 1770-1815*, Middleton, Wisconsin, A-R Editions, 2016.
- Zelter Carl Friedrich, *Zwölf Lieder am Clavier zu singen*, Berlin, [s. n.], 1801.
- , *Sammlung kleiner Balladen und Lieder, 1*, Hamburg, Johann August Böhme, 1803.
- , *Neue Liedersammlung*, Zürich, Hans Georg Nägeli, 1821.
- , *Sämtliche Lieder, Balladen und Romanzen für das Piano-Forte*, 4 t., Berlin, Kunst und Industrie Comptoir, 1810-1813.
- Zumsteeg Johann Rudolf, *Colma*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1793.

- , *Hagars Klage in der Wüste Bersaba*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1797.
- , *Lenore*. Von G. A. Bürger, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1797.
- , *Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung*, 7 t., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1800-1805.

SOURCES LITTÉRAIRES ET ÉCRITS DU TEMPS

- Asselineau Charles, *Livre des Ballades*, Paris, Lemerre, 1876.
- Ballades de Goethe et de Schiller*, Mis Léon (trad.), Paris, Aubier, 1943.
- Berlioz Hector, *Mémoires*, Austin Michel (éd.), 1870, réimpr. Paris, Éditions du Sandre, 2010.
- , *Symphonie Fantastique en 5 parties, n° 1*, programme littéraire écrit par Berlioz, imprimé et distribué lors de la première exécution de l'œuvre, le 5 décembre 1830, conservé à la Bibliothèque Nationale de France (consultable sur Gallica, IFN-10020205), Paris.
- Bitter Karl Hermann (éd.), *Dr Carl Loewe's Selbstbiographie*, Berlin, Wilh. Müller, 1870.
- Bodmer Johann Jakob, *Altenglische und altschwäbische Balladen*, t. 2, Zürich, [s. n.], 1781.
- Boie Heinrich Christian (éd.), *Gedichte der Brüder Christian und Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg*, Leipzig, in der Weygandschen Buchhandlung, 1779.
- Brentano Clemens, *Romantiques allemands*, t. 2 : *Godwi*, Schneider Jean-Claude (trad.), Paris, La Pléiade, 1973.
- Bürger Gottfried August, *Gedichte von Gottfried August Bürger, mit Kupfern, zweiter Teil*, J. C. Dieterich, Göttingen, 1789.
- , *Lehrbuch der Ästhetik*, t. 2, Berlin, Schüppel, 1825.
- Genast Eduard, *Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers von Eduard Genast*, t. 1, Leipzig, [s. n.], 1862.
- Goethe Johann Wolfgang von, *Les Affinités électives*, [anonyme] (trad.), Paris, chez S. C. L'Huillier, 1810.
- , *Goethe's Werke*, 1, Stuttgart, J. G. Cotta, 1815, « Balladen ».
- , *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, Porchat J. (trad.), Paris, L. Hachette et Cie, 1860.
- , *Poésies – Gedichte*, 2 : *Du « Voyage en Italie » jusqu'aux derniers poèmes*, Ayrault Roger (trad.), Paris, Aubier Montaigne, 1982.
- , *Conversations avec Eckermann*, Chuzeville Jean (trad.), Paris, Gallimard, 1988.
- , *Poésie et Vérité. Souvenirs de ma vie*, Colombier Pierre du (trad.), Paris, Aubier, 1991.
- , *Goethe, Ballades et autres poèmes*, Malaplate Jean (trad.), Paris, Aubier, 1996.
- , *Les Souffrances du jeune Werther*, Leroux Pierre (trad.), Paris, Livre de poche, 1999.
- , *West-Östlicher Divan*, Cassagneau Laurent (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2012.

- Goethe Johann Wolfgang von, *Aus meinem Leben : Dichtung und Wahrheit*, 4 t., Stuttgart & Tübingen, Cotta'sche Buchhandlung, 1811-1833.
- , « Règles pour les acteurs », Lauxerois Jean et Erik Jochem (trad.), in *NRF*, n° 422 (1993/03), p. 58-72.
- , « Règles pour les acteurs », Lauxerois Jean et Erik Jochem (trad.), in *NRF*, n° 423 (1993/04), p. 119-128.
- , *Sämtliche Werke*, Apel Friedmar et al. (éd.), 40 t., Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1985-2013.
- Goethe Johann Wolfgang von et Friedrich von Schiller, *Correspondance 1794-1805*, Herr Lucien (trad.), 2 t., Paris, Gallimard, 1994.
- Goethe Johann Wolfgang von et Carl Friedrich Zelter, *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832*, Riemer Friedrich Wilhelm (éd.), 3 t., Berlin, Duncker und Humblot, 1833.
- , *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Zweiter Band 1819-1827*, Hecker Max (éd.), Leipzig, Insel-Verlag, 1915.
- , *Briefwechsel, Auswahl*, Pfister Werner (éd.), Zürich & München, Artemis Verlag, 1987.
- , *Johann Wolfgang von Goethe & Carl Friedrich Zelter, Briefwechsel, Auswahl*, Pfister Werner (éd.), Zürich et München, Artemis Verlag, 1987.
- , *Goethe and Zelter: Musical Dialogues*, Bodley Lorraine Byrne (éd. et trad.), Farnham, Ashgate, 2009.
- Grillparzer Franz, *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, Frank Peter et Karl Pörnbacher (éd.), t. 1, München, Hanser, 1960.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik*, t. 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.
- , *Cours d'esthétique*, Lefebvre Jean-Pierre et Veronika von Schenck (trad.), Paris, Aubier, 1997.
- Herder Johann Gottfried, *Stimmen der Völker*, Tübingen, J. G. Cotta, 1807.
- , *Von deutscher Art und Kunst*, Stuttgart, G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, 1892, « Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker », réimpression à partir de Hamburg, Boden, 1773.
- , (éd.), *Stimmen der Völker*, 1807, réimpr. Stuttgart, Reklam, 1975, (visité le 22 oct. 2019).
- , (éd.), *Volkslieder*, 2 t., Leipzig, Weygand, 1778-1779.
- , *Werke*, 11 t., Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1985-2000.
- Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, *Écrits sur la musique*, Hébert Brigitte et Alain Montandon (trad.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985.
- Iffland August Wilhelm, *Mémoires de Aug. Guil. Iffland*, Picard Louis-Benoît (trad.), Paris, Ponthieu, 1823.
- Klopstock Friedrich Gottlieb, *Klopstocks Werke*, 12 t., t. 1, Leipzig, Göschen, 1798.

- Macpherson James, *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Galic or Erse Language*, Edinburgh, G. Hamilton & J. Balfour, 1760.
- , *Die Gedichte Ossians*, Harold Edmund von (trad.), Mannheim, im Verlage der Herausgeber der ausländischen schönen Geister, 1782, « Carric-Thura ».
- , *Ossian – Œuvres complètes*, Lacaussade Auguste (trad.), Paris, Delloye, 1842.
- , *Ossian, barde du IIIe siècle, Poésies galliques*, Baour-Lormian Pierre-Marie-François (éd. et trad.), Paris, Louis Janet, [s. d.]
- Nerval Gérard de (éd. et trad.), *Poésies allemandes : Klopstock, Goethe, Schiller, Bürger*, Paris, Bureau de la Bibliothèque choisie, 1830.
- , (éd.), *Johann Wolfgang von Goethe, La Bohème galante*, Paris, M. Lévy frères, 1855.
- Novalis, *Fragmente und Studien 1799-1800*, Schulz Gerhard (éd.) (Novalis Werke), München, Beck, 2001.
- Percy Thomas (éd.), *Reliques of Ancient English Poetry, consisting of Old Heroic Ballads, Songs, and other Pieces of our earlier Poets, together with some few of later Date*, London, J. Dodsley, 1765.
- Prod'homme Jacques-Gabriel (éd.), *Schubert raconté par ceux qui l'ont vu*, 1928, réimpr. Paris, Stock, 1997.
- Reichardt Johann Friedrich, *Vertraute Briefe aus Paris*, Hamburg, B. G. Hoffmann, 1804.
- , *Briefe, die Musik betreffend*, Herre Grita et Walther Siegmund-Schultze (éd.), Leipzig, Reclam, 1976.
- , *Johann Friedrich Reichardt : autobiographische Schriften*, Hartung Günther (éd.), Halle, Mitteldeutscher Verlag, 2002.
- , *Vertraute Briefe über Frankreich*, Berlin, J. F. Unger, 1792-1793.
- Rousseau Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Aubier Montaigne, 1974.
- Schiller Friedrich von, *Écrits sur le théâtre*, Darras Gilles (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2012.
- , *Werke und Briefe*, 12 t., Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1988-2004.
- Schlegel August Wilhelm von, *Sämmtliche Werke*, Böcking Eduard (éd.), 16 t., Leipzig, Weidmann, 1846.
- Schlegel Friedrich, « Athenäums »-*Fragmente, Kritische und theoretische Schriften*, Stuttgart, Reclam, 1978.
- Scott Walter, *Das Fräulein vom See. Ein Gedicht in sechs Gesängen von Walter Scott. Aus dem Englischen, und mit einer historischen Einleitung und Anmerkungen von D. Adam Storck, Professor in Bremen*, Essen, bei G. D. Bädeker, 1819.
- Staël Germaine de, *Œuvres complètes de Madame la Baronne de Staël-Holstein*, t. 2 : *De l'Allemagne*, Paris, Firmin-Didot, 1836.
- Wagner Richard, *Sämmtliche Schriften und Dichtungen*, 16 t., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912-1914.

Winckelmann Johann Joachim, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755, réimpr. Stuttgart, Reclam, 2003.

SOURCES DE PRESSE

Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den Österreichischen Kaiserstaat, Wien 1817-1824.

[Anonyme], « Recension. *Auf der Donau. Der Schiffer. Wie Ulfru fischt*. Für eine Bassstimme. Op. 21, *Der Zwerg. Wehmuth*. Für eine Singstimme. Op. 22, *Die Liebe hat gelogen. Die selige Welt. Schwanengesang. Schatzgräbers Bekehr*. Für eine Singstimme. Op. 23, *Gruppe aus dem Tartarus. Schlummerlied*. Für eine Singstimme. Op. 24, *Sämmtliche Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, comp. von Franz Schubert* », in *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 26, 1824, col. 425-428.

—, « Kurze Anzeigen. *Sechs hebräische Gesänge von Lord Byron, nach der deutschen Übersetzung von Theremin, für eine Singstimme mit Begleit. Des Pianoforte, componiert von C. Löwe*. » In *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 27, 1827, col. 471-472.

—, « Kurze Anzeigen. *Vier Gedichte, von Rückert und Graf Platen, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Franz Schubert*. » In *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 17, 1827, col. 291-292.

—, « Recensionen. *Greisen-Gesang aus den östlichen Rosen von F. Rückert und Dithyrambe von F. von Schiller, in Musik gesetzt für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte von Franz Schubert* », in *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 11, 1827, p. 81-83.

—, « Recension. *Das Heimweh. Die Allmacht. Gedichte von Joh. Ladislaus Pyrker – für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Franz Schubert* », in *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 4, 1828, col. 49-53.

Barbedette Hippolyte, « Weber, sa vie et ses œuvres. Œuvres dramatiques et vocales », in *Le Ménestrel*, année 29, n° 30, 1862, p. 233-234.

Benelli Antonio, « Freie Aufsätze », in *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 13, 1824, p. 115-116.

Berliner Allgemeine musikalische Zeitung, Berlin, Schlesinger, 1824-1830.

Blaze de Bury Henri, « À propos de *La Religieuse* de Schubert et de Diderot », in *Revue des Deux Mondes* 3^e période, tome 50, 1882, p. 421-443.

Boie Heinrich Christian *et al.* (éd.), *Musenalmanach*, Göttingen, Johann Christian Dieterich, 1772-1797, pour les éditions consultées.

Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, « Recension./Sinfonie pour 2 Violons, 2 Violes, Violoncelle et Contre-Violon, 2 Flûtes, petite Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons,

- Contrebasson, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et 5 Trompes, composée et dédiée etc. par Louis van Beethoven. À Leipsic, chez Breitkopf et Härtel, Oeuvre 67. N^o . 5. des Sinfonies », in *Allgemeine musikalische Zeitung*, n^o 40, col. 633, 1810.
- Le Ménestrel : journal de musique*, Paris 1662-1867, pour les éditions consultées.
- Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1798-1848.
- Marx [?], « Recensionen. *Drei Balladen von Göthe, Herder, Uhland, für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von K. Loewe* », in *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung*, n^o 13, 1824, p. 116-119.
- Marx Adolf Bernhard, « Korrespondenz. Webers Euryanthe in Berlin », in *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung*, 4 jan. 1826, p. 4-8.
- Musikalisches Centralblatt*, Leipzig 1881-1884.
- Musikalisches Wochenblatt /Musikalische Monatschrift*, Berlin 1791-1792.
- Nägeli Hans Georg, « Die Liederkunst », in *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, n^o 45, 1817, col. 761-767.
- , « Die Liederkunst (Beschluß) », in *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, n^o 46, 1817, col. 777-782.
- Pougin Arthur, « Albert Grisar. Esquisse artistique », in *Le Ménestrel*, année 36, n^o 50, 1869, p. 393-395.
- Schiller Friedrich von (éd.), *Musenalmanach*, 5 t., Tübingen, J. G. Cotta, 1796-1800.

ENCYCLOPÉDIES

- Adelung Johann Christoph, *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart*, Leipzig, Breitkopf, 1774-1786.
- Brockhaus Friedrich Arnold, *Conversations-Lexikon*, 6 t., Amsterdam, Kunst- und Industrie-Comptoir, 1809-1811.
- Campe Joachim Heinrich, *Wörterbuch zur Erklärung und Verdeutschung der unserer Sprache aufgedrungenen fremden Wörter*, 2 t., Braunschweig, Schulbuchhandlung, 1801.
- , *Wörterbuch zur Erklärung und Verdeutschung der unserer Sprache aufgedrungenen fremden Wörter*, 3 t., Braunschweig, Miller, 1813, réimpression à partir de Braunschweig, Schulbuchhandlung, 1801.
- , *Wörterbuch der deutschen Sprache*, 5 t., Braunschweig, Schulbuchhandlung, 1807-1811.
- Eschenburg J. J., *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, 1783, réimpr. Berlin ; Stettin, F. Nicolai, 1789.
- Häuser Johann Ernst, *Musikalisches Lexikon*, 2^e éd., 2 t., Meissen, Goedsche, 1833.

- Heinsius Theodor, *Vollständiges Wörterbuch der deutschen Sprache mit Bezeichnung der Aussprache und Betonung für die Geschäfts- und Lesewelt*, 4 t., Wien, Christian Friedrich Schade, 1828-1830.
- Jakob Grimm & Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, S. Hirzel, 1854-1960.
- Jeitteles Ignaz, *Aesthetisches Lexikon. Ein alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste*, 2 t., Wien, Carl Gerold, 1835-1837.
- Koch Heinrich Christoph, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main, August Hermann der Jüngere, 1802.
- Mendel Hermann et August Reissmann (éd.), *Musikalisches Conversations-Lexikon*, 12 t., Berlin, Robert Oppenheim, 1869-1879.
- Rousseau Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique. Facsimilé de l'édition de 1768*, Dauphin Claude (éd.), Arles, Actes Sud, 2007.
- Schilling Gustav, *Universal-Lexikon der Tonkunst*, 6 t., Stuttgart, Franz Heinrich Köhler, 1835-1838.
- Schweizer Johann Conrad, *Wörterbuch zur Erklärung fremder, aus andern Sprachen in die Deutsche aufgenommener Wörter und Redensarten*, 2 t., Zürich, [s. n.], 1811.
- Sulzer Johann Georg, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste, neue vermehrte 3. Auflage*, 3^e éd., 4 t., Leipzig et Frankfurt, [s. n.], 1798, réimpression à partir de 1^{re} éd., Leipzig, Weidmann, 1771-1774.
- , *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt*, 1^{re} éd., 2 t., Leipzig, Weidmann, 1771-1774.
- , *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Blanckenburg Christian Friedrich (éd.), 2^e éd., 4 t., Leipzig, Weidmann, 1792-1794, réimpression à partir de 1^{re} éd., Leipzig, Weidmann, 1771-1774.
- Wolf Georg Friedrich, *Kurzgefaßtes musikalisches Lexikon, zusammengetragen von Georg Friedrich Wolf, Musikdirektor, Stadtkantor, Lehrer der Ober-Stadtschule, und Organisten an der Ober-Pfarrkirche zu Wernigerode*, Halle, Hendel, 1806, réimpression à partir de Halle, Hendel, 1787.

Littérature scientifique

USUELS

- Accaoui Christian (éd.), *Éléments d'esthétique musicale*, Arles, Actes Sud, 2011.
- Blume Friedrich (éd.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 17 t., Kassel, Bärenreiter, 1994, *MGG, Personenteil*.

- François-Sappey Brigitte et Gilles Cantagrel (éd.), *Guide de la mélodie et du lied*, Paris, Fayard, 1994.
- Goubault Christian, *Vocabulaire de la musique romantique*, Paris, Minerve, 1997.
- Montalembert Eugène de et Claude Abromont (éd.), *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010.
- Nattiez Jean-Jacques (éd.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2003-2007.
- Sadie Stanley (éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 t., London, Macmillan, 2001.

THÉORIE ET ESTHÉTIQUE

- Accaoui Christian, *Le Temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.
- Adorno Theodor, *Moments musicaux*, Adorno Gretel et Rolf Tiedermann (éd.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982.
- Anger Violaine (éd.), *Le Sens de la musique*, 2 t., Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2005.
- Aristote, *La Poétique*, Gernez Barbara (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- Genette Gérard, *Communications*, t. 8, 1966, « Frontières du récit », p. 152-163.
- Gisbertz Anna-Katharina (éd.), *Stimmung: zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, München, W. Fink, 2011.
- Grabócz Márta, *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Kintzler Catherine, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991.
- Muller Robert et Florence Fabre (éd.), *Philosophie de la musique. Imitation, sens, forme*, Paris, Vrin, 2013.
- Sherringham Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, 1992, réimpr. Paris, Payot, 2003.
- Stravinsky Igor, *Poétique musicale*, Soumagnac Myriam (éd.), Paris, Flammarion, 2000.

XVIII^e ET XIX^e SIÈCLES – HISTOIRE, IDÉES, LITTÉRATURE ET MUSIQUE

- Apel Friedmar (éd.), *Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1992.
- Ayrault Roger, *La Genèse du romantisme allemand*, 4 t., Paris, Aubier, 1961-1976.
- Backès Jean-Louis, *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, PUF, 2003.
- Badura-Skoda Eva, *The Eighteenth-Century Fortepiano Grand and Its Patrons: From Scarlatti to Beethoven*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 2017.

- Bara Olivier, « Influence et détournement du mélodrame dans le livret d'opéra-comique, des lendemains de la Révolution à la Restauration », in Lorenzo Frassà (éd.), *The Opéra-comique in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Turnhout, Brepols, 2011.
- Beaufils Marcel, *Comment l'Allemagne est devenue musicienne*, Paris, Laffont, 1983.
- Béguin Albert, *L'Âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, José Corti, 1939, réimpr. Paris, Librairie générale française, 1991.
- Betzwieser Thomas, *Sprechen und singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart; Weimar, J. B. Metzler, 2002.
- Blume Friedrich, *Goethe und die Musik*, Kassel, Bärenreiter, 1948.
- Borchmeyer Dieter, « "Eine Art Symbolik fürs Ohr". Goethes Musikästhetik », in Walter Hinderer (éd.), *Goethe und das Zeitalter der Romantik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002.
- Braungart Wolfgang, « „Aus denen Kehlen der ältesten Müttergens“ : Über Kitsch und Trivialität, populäre Kultur und Elitekultur, Mündlichkeit und Schriftlichkeit der Volksballade, besonders bei Herder und Goethe », in Otto Holzapfel *et al.* (éd.), *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 41, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1996, p. 11-32.
- Bruford W. H., *Culture and Society in Classical Weimar*, Cambridge, Cambridge University Press, 1962.
- Busch Gudrun, Die Fischerin, in Gabriele Busch-Salmen et Benedikt Jessing (éd.), *Goethe Handbuch. Supplemente*, t. 1, Stuttgart, J. B. Metzler, 2008.
- Candoni Jean-François, « Le fantastique dans l'opéra romantique allemand », in Hervé Lacombe et Timothée Picard (éd.), *Opéra et fantastique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 91-103.
- , *Penser la musique au siècle du romantisme. Discours esthétiques dans l'Allemagne et l'Autriche du XIX^e siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012.
- Candoni Jean-François et Laure Gauthier (éd.), *Les Grands Centres musicaux dans le monde germanique (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2014.
- Canisius Claus, *Goethe und die Musik*, München, Piper, 1998.
- Cassirer Ernst, *La Philosophie des Lumières*, Quillet Pierre (trad.), Paris, Fayard, 1966.
- Clemmens Sarah Jean, *The Highland Muse in Romantic German Music*, thèse de doct., Yale University, 2007.
- Dahlhaus Carl, *Gesammelte Schriften*, Laaber, Laaber-Verlag, 2002.
- Dahlhaus Carl et Norbert Miller, *Europäische Romantik in der Musik*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1999.
- Drewitz Ingeborg, *Berliner Salons. Gesellschaft und Literatur zwischen Aufklärung und Industriezeitalter*, Berlin, Haude und Spener, 1984.
- Duff David, *Romanticism and the Uses of Genres*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

- Fabre Florence, « Images, lumière et sensations dans la littérature romantique allemande », in *Imaginaire & Inconscient* 2002/1, p. 7-15, (visité le 27 nov. 2019).
- Forget Philippe (éd.), *Nouvelle histoire de la littérature allemande*, t. 2 : *Sturm und Drang, premier romantisme, classicisme*, Paris, Armand Colin, 1998.
- François-Sappey Brigitte, *La Musique dans l'Allemagne romantique*, Paris, Fayard, 2009.
- Frank Manfred, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989.
- Grabócz Márta, « Métamorphoses de l'intrigue musicale (XIX^e-XX^e siècles) », in *Cahiers de Narratologie* 21 | 2011, (visité le 6 sept. 2018).
- Gusdorf Georges, *Les Sciences humaines et la pensée occidentale*, t. 9 : *Fondements du savoir romantique*, Paris, Payot, 1982.
- Hajduk Stefan, *Stimmung. Ein ästhetisches Phänomen der frühen Goethezeit*, Bielefeld, Transcript-Verlag, 2016.
- Hinderer Walter (éd.), *Goethe und das Zeitalter der Romantik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002.
- Jacobshagen Arnold, « Éléments d'un vocabulaire musical "fantastique" dans l'opéra romantique allemand », in Hervé Lacombe et Timothée Picard (éd.), *Opéra et fantastique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 75-89.
- Korff Hermann August, *Geist der Goethezeit, 1 : Sturm und Drang*, Leipzig, J. J. Weber, 1923.
- Lacombe Hervé, *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997.
- Lacombe Hervé et Timothée Picard (éd.), *Opéra et fantastique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- Lacoue-Labarthe Philippe et Jean-Luc Nancy (éd.), *L'Absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- Le Moël Sylvie, *Le Corps et le Vêtement : écrire et penser la musique au siècle des Lumières : Wilhelm Heinse (1746-1803)*, Paris, H. Champion, 1996.
- , « La redistribution de l'espace musical entre la cour et la ville à la fin des Lumières : Mayence et Düsseldorf dans le dernier tiers du XVIII^e siècle », in Jean-François Candoni et Laure Gauthier (éd.), *Les Grands Centres musicaux dans le monde germanique (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2014, p. 251-266.
- Le Vot Valérie, *Des livres à la vie : lecteurs et lectures dans le roman allemand des Lumières*, Bern, Berlin et New York, Peter Lang, 1999.
- Miller Norbert, *Die ungeheure Gewalt der Musik: Goethe und seine Komponisten*, München, C. Hanser, 2009.
- Moser Hans Joachim, *Goethe und die Musik*, Leipzig, C. F. Peters, 1949.
- Muzelle Alain, *L'Arabesque – la théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'Athenäum*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

- Reibel Emmanuel, *Comment la musique est devenue « romantique » de Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard, 2013.
- Reiter Cornelia et Klaus Albrecht Schröder (éd.), *Welten der Romantik. Ausstellung, Albertina Wien, in Kooperation mit dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, 13. November 2015 bis 21. Februar 2016*, Ostfildern, Hatje Canz, 2015.
- Rigaudière Marc, *La Théorie musicale germanique du XIX^e siècle et l'idée de cohérence*, Paris, Société française de musicologie, 2009.
- Rosen Charles, *La Génération romantique*, Bloch Georges (trad.), Paris, Gallimard, 2002.
- , « *Sturm und Drang* et Lumières en littérature et en musique », in *Revue germanique internationale* 3/1995.
- Schmusch Rainer, « Sillages germaniques du *Dictionnaire* : la lexicographie musicale en Allemagne autour de 1800 », in Emmanuel Reibel (éd.), *Regards sur le Dictionnaire de musique de Rousseau*, 2016, p. 223-247.
- Schneider Mathieu, *L'Utopie suisse dans la musique romantique*, Paris, Hermann, 2016.
- Stanguennec André, *La Philosophie romantique allemande*, Paris, Vrin, 2011.
- Tadday Ulrich, *Das Schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*, Stuttgart, Metzler, 1999.
- Thiesse Anne-Marie, *La Création des identités nationales : Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1999.
- Waeber Jacqueline, *En musique dans le texte : le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, Paris, Van Dieren, 2005.

BALLADE

- Bach Albert Bernhard, *The Art Ballad. Loewe and Schubert*, London, Blackwood, 1890.
- Bartl Andrea (éd.), *Die Ballade: neue Perspektiven auf eine traditionsreiche Gattung*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2017.
- Bonet-Maury Gaston, *G. A. Bürger et les origines anglaises de la ballade littéraire en Allemagne*, Paris, Hachette & Cie, 1889.
- Entwhistle William J., *European Balladry*, Oxford, Clarendon Press, 1939.
- Goldschmidt Joseph, *Die deutsche Ballade*, Hamburg, Druck v. S. Nissensohn, 1891.
- Hinck Walter, *Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht : Kritik und Versuch einer Neuorientierung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1972.
- Kayser Wolfgang, *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlin, Junker und Dünnhaupt Verlag, 1936.
- Labarthe Judith et Claudine Le Blanc (éd.), *La Ballade, XVIII^e-XX^e siècles, littérature savante, littérature populaire et musique*, Nantes, Cécile Defaut, 2008.

- Laufhütte Hartmut, *Die deutsche Kunstballade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte*, Heidelberg, Carl Winter, 1979.
- Northcote Sydney, *The Ballad in Music*, London, Oxford University Press, 1942.
- Ossenkop David Charles, *The Earliest Settings of German Ballads for Voice and Clavier*, thèse de doct., Columbia University, 1968.
- Spitta Philipp, *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin, Gebrüder Paetel, 1894.
- Weissert Gottfried, *Die Ballade*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1980.
- Wessel Matthias, *Die Ossian-Dichtung in der musikalischen Komposition*, Laaber, Laaber-Verlag, 1994.
- Woesler Winfried, *Ballade und Historismus : die Geschichtsballade des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg, C. Winter, 2000.

LIED : GÉNÉRALITÉS

- Bie Oscar, *Das deutsche Lied*, Berlin, S. Fischer, 1926.
- Bücken Ernst, *Das deutsche Lied. Probleme und Gestalten*, Hamburg, Hanseatische Verlagsanstalt, 1939.
- Reissmann August, *Geschichte des deutschen Liedes*, Berlin, J. Guttentag, 1874.
- Schuré Édouard, *Histoire du lied, ou La Chanson populaire en Allemagne*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1868.
- Stein Jack M., *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1971.
- Wiora Walter, *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*, Wolfenbüttel, Mösel, 1971.

LIED CLASSIQUE ET ROMANTIQUE

- Beaufils Marcel, *Le Lied romantique allemand*, Paris, Gallimard, 1956.
- Dürr Walther, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1984.
- , « Poésie et musique dans le lied avec piano du romantisme allemand », in Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, t. 4 : *Histoire des musiques européennes*, Arles, Actes Sud, 2006.
- Friedländer Max, *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Quellen und Studien*, Hildesheim, Georg Olms, 1970.

- Günther Georg et Reiner Nägele (éd.), „*Frühling lässt sein blaues Band...*“: *Das Lied im deutschen Südwesten im 18. Jahrhundert und in der erste Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, J. B. Metzler, 2002.
- Gut Serge, *Aspects du lied romantique allemand*, Arles, Actes Sud, 1994.
- Hallmark Rufus (éd.), *German Lieder in the Nineteenth Century*, New York, Schirmer Books, 1996.
- Moser Hans Joachim, *Das deutsche Lied seit Mozart*, Berlin et Zürich, Atlantis Verlag, 1937.
- Schwab Heinrich, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied: Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770-1814*, Regensburg, Gustav Bosse, 1965.
- Tubeuf André, *Le Lied allemand. Poètes et paysages*, Paris, François Bourin, 1993.

COMPOSITEURS

Johann Friedrich Reichardt

- Beetz Manfred (éd.), *Johann Friedrich Reichardt (1752-1814). Zwischen Anpassung und Provokation*, Halle an der Saale, Händel-Haus, 2003.
- Fischer-Dieskau Dietrich, *Johann Friedrich Reichardt Hofkapellmeister dreier Preussenkönige*, Stuttgart, DVA, 1992.
- Salmen Walter, *Johann Friedrich Reichardt*, Hildesheim, Georg Olms, 2002.

Carl Friedrich Zelter

- Filips Christian (éd.), *Der Singemeister Carl Friedrich Zelter*, Berlin, Schott, 2009.
- Fischer-Dieskau Dietrich, *Carl Friedrich Zelter und das Berliner Musikleben seiner Zeit: Eine Biographie*, Berlin, Nicolai, 1997.
- Taubert Karl Heinz, *C. F. Zelter, Ein Leben durch das Handwerk für die Musik*, Berlin, Ries & Erler, 1959.
- Victor Walther, *Carl Friedrich Zelter und seine Freundschaft mit Goethe*, Weimar, Aufbau-Verlag, 1970.
- Zehm Édith, « La correspondance Goethe-Zelter : de l'écriture privée à l'écrit public », in *Revue germanique internationale* 12/1999, p. 101-109.

Johann Rudolf Zumsteeg

- Dürr Walther, « Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802) oder, Besonderheiten des schwäbisches Liedes im Ausgang des 18. Jahrhunderts », in *Musik in Baden-Württemberg* 9, 2002, p. 23-40.
- Landshoff Ludwig, *Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802). Ein Beitrag zur Geschichte des Liedes und der Ballade*, Leipzig, O. Brandstetter, [1901].
- Maier Gunter, *Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs und ihr Verhältnis zu Schubert*, Göppingen, Alfred Kümmerle, 1971.
- Nägele Reiner (éd.), *Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802): der andere Mozart?* Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, 2002.

Carl Loewe

- Altenburg Otto, *Carl Loewe. Beiträge zur Kenntnis seines Lebens und Schaffens*, Stettin, Leon Saunier, 1924.
- Elson James, « Carl Loewe and the Nineteenth Century German Ballad », in *NATS Bulletin* 28/1, 1971-2, p. 16-21.
- Musketa Konstanze (éd.), *Carl Loewe, 1796-1869*, Kassel, Bärenreiter, 1997.
- Waidelich Till Gerrit, « „Auf einen höheren Standpunkt der Kunst gestellt“ : B. A. Webers Melodram *Der Gang nach dem Eisenhammer* und seine kompositorische Aneignung durch Carl Loewe in der zeitgenössischen Rezeption », in Michael Kube, Werner Aderhold et Walburga Litschauer (éd.), *Schubert und das Biedermeier: Beiträge zur Musik des frühen 19. Jahrhunderts*, Kassel, Bärenreiter, 2002, p. 185-207.

Franz Schubert

- Bostridge Ian, *Le Voyage d'hiver de Schubert. Anatomie d'une obsession*, Canal Denis-Armand (trad.), Arles, Actes Sud, 2018.
- Deutsch Otto Erich (éd.), *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1957.
- , (éd.), *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1964.
- , *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge. Neuauflage*, Dürr Walther et al. (éd.), Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1978.
- Dürr Walther et al. (éd.), *Schubert-Liedlexikon*, Kassel, Bärenreiter, 2012.
- Dürr Walther et Andreas Krause (éd.), *Schubert Handbuch*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1997.

- Einstein Alfred, *Franz Schubert : portrait d'un musicien*, Delalande Jacques (trad.), Paris, Gallimard, 1958.
- Fischer-Dieskau Dietrich, *Les Lieder de Schubert*, Demet Michel-François (trad.), Paris, Robert Laffont, 1979.
- Hascher Xavier, « Schubert's Reception in France: a chronology (1828-1928) », in Christopher Howard Gibbs (éd.), *The Cambridge Companion to Schubert*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 263-269.
- Massin Brigitte, *Franz Schubert*, Paris, Fayard, 1993.
- Montgomery David, *Franz Schubert's Music in Performance*, Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2010.
- Stricker Rémi, *Franz Schubert : le naïf et la mort*, Paris, Gallimard, 1997.
- Wing-Hirsch Marjorie, *Schubert's Dramatic Lieder*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Youens Susan, *Schubert's Poets and the Making of Lieder*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

ANALYSE D'ŒUVRES ET COMPARAISONS ENTRE COMPOSITEURS

- Dalke John Arthur, *Poetry and the Lied, ca. 1780 to ca. 1850 : a comparative study of settings of Goethe's "Der Erlkönig"*, thèse de doct., London, Ontario : Faculty of Graduate Studies et University of Western Ontario, 1976.
- Düring Werner-Joachim, *Erlkönig-Vertonungen. Eine historische und systematische Untersuchung*, Regensburg, Gustav Bosse, 1972.
- Dürr Walther, « *Hagens Klage* in der Vertonung von Zumsteeg und Schubert: zu Eigenart und Wirkungsgeschichte der „Schwäbischen Liederschule“ », in Gudrun Busch et Anthony J. Harper (éd.), *Chloe. Beihefte zum Daphnis*, n° 12 (1992), *Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts*, Amsterdam, p. 309-327.
- , « Des Pfarrers Tochter von Taubenhain: über Zumsteeg's Ballade und Loewe », in Konstanze Musketa (éd.), *Carl Loewe, 1796-1869*, Kassel, Bärenreiter, 1997.
- , « *Kolmas Klage*: Schuberts Auseinandersetzung mit Reichardts Liedästhetik », in Konstanze Musketa (éd.), *Schubert-Jahrbuch 2006-2009*, Kassel, Bärenreiter, 2010.
- Henning Ingolf, « Zumsteegs Monodie *Die Erwartung* – und was Schubert daran fasziniert haben mag », in *Musik & Bildung*, n° 25/4 (1993), p. 14-19.
- Patier Dominique, « Les premiers lieder de Schubert et l'héritage de Zumsteeg », in *Ostinato rigore : Revue internationale d'études musicales*, n° 11-12 (1998), p. 47-56.

- Ruetz Robert George, *A Comparative Analysis of Goethe's 'Der Erlkonig', 'Der Fischer', 'Nachtgesang' and 'Trost in Tränen' in the Musical Settings by Reichardt, Zelter, Schubert, and Loewe*, thèse de doct., Bloomington : Indiana University, 1964.
- Youens Susan, « Of Dwarves, Perversion, and Patriotism : Schubert's "Der Zwerg" D. 771 », in *19th-Century Music* 21 n° 2, 1997, p. 177-207.

DIVERS

- Barthes Roland, *L'Obvie et l'Obtus*, 1982, réimpr. Paris, Seuil, 1992, « Le grain de la voix ».
- Cook Susan C. et Judy S. Tsou (éd.), *Cecilia Reclaimed : Feminist Perspectives on Gender and Music*, Chicago, University of Illinois Press, 1991.
- La Villemarqué Théodore Hersart de, *Barzaz-Breiz*, Paris, Charpentier, 1839.
- Lehmann Lilli, *Mein Weg*, 1913, réimpr. Bremen, Dearbooks, 2012.
- Marie Laurence, « Lectures allemandes et françaises de la théorie du jeu développée par Hamlet », in *Revue germanique internationale*, mai 1993, p. 133-146, (visité le 6 jan. 2016).
- McClary Susan, *Feminine Endings : Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- Meschonnic Henri, *La Rime et la vie*, 1989, réimpr. Paris, Gallimard, 2006.
- Schwarzkopf Elizabeth, *Les Autres Soirs. Mémoires*, Paris, Tallandier, 2004.
- Tolstoï Léon, *Qu'est-ce que l'art ?*, Wyzewa Teodor de (trad.), 1898, réimpr. Paris, Perrin, 1918.

Discographie

- Ameling Elly et Jörg Demus, *Schubert / Schumann : Lieder* (enregistrement 1965), CD, Hamburg, Deutsche Harmonia Mundi, 2013.
- Banse Juliane et Helmut Deutsch, *Carl Loewe, Lieder und Gesänge*, CD, Königsdorf, Capriccio, 1998.
- Bernius Frieder, Kammerchor Stuttgart et Hofkapelle Stuttgart, *Johann Rudolf Zumsteeg, Die Geisterinsel. Oper in drei akten*, CD, Stuttgart, Carus, 2010.
- Équibey Laurence, Accentus et Insula Orchestra, *Schubert, Nacht und Träume, Lieder with Orchestra*, CD, [s. l.], Warner Classics, 2017.
- Fassbaender Brigitte et Aribert Reimann, *Schubert: Winterreise*, CD, [Deutschland], EMI Classics, 2004.
- Fischer-Dieskau Dietrich et Gerald Moore, *Franz Schubert. Sämtliche Lieder*, 21 CD, Hamburg, Deutsche Grammophon, 2005.
- , *Mendelssohn, Lieder – Loewe, Ballads*, 2 CD, [s. l.], EMI Records, 2007.

- Flagstad Kirsten et Edwin McArthur, *The Decca Recitals* (enregistrement 1957), CD, London, Decca, 2012.
- Forrester Maureen, *Enregistrements (1955-1963)*, 3 CD, [s. l.], Audite Musikproduktion, 2016.
- Garben Cord, *Carl Loewe, Lieder & Balladen: Complete Edition*, 21 CD, Georgsmarienhütte, CPO, 2009.
- Genz Stephan et Hartmut Holl, *Franz Schubert : Lieder*, CD, Hong Kong, Naxos, 2004.
- Goerne Matthias, Elisabeth Leonskaja, Helmut Deutsch, Eric Schneider, Christoph Eschenbach, Ingo Metzmacher, Alexander Schmalcz et Andreas Haefliger, *Schubert : Lieder*, 12 CD, Arles, Harmonia Mundi, 2007-2012.
- Ingenfeld Dorothe, Anita Keller et Katrin Dasch, *Von Müttern und Töchtern, Lieder*, CD, [Deutschland], Dreyer Gaido, 2017.
- Kobow Jan et Ludger Rémy, *Seckendorff: Lieder from Goethe's Weimar*, CD, Georgsmarienhütte, CPO, 2000.
- Lehmann Lotte et Paul Ulanowsky, *Schubert: Die schöne Müllerin* (enregistrement 1942), CD, [s. l.], Vocal Archives, 1998.
- , *Schubert: Winterreise*, (enregistrement 1940-1941), CD, [s. l.], Vocal Archives, 1998.
- Ludwig Christa et James Levine, *Franz Schubert. Die Winterreise*, CD, Hamburg, Deutsche Grammophon, 1995.
- Ludwig Christa et Charles Spencer, *Franz Schubert: Die Winterreise*, DVD, Leipzig, Arthaus Musik, [2008].
- Max Hermann et das Kleine Konzert, *Johann Friedrich Reichardt. Die Geisterinsel*, CD, Georgsmarienhütte, CPO, 2018.
- Memmel Hans-Jörg et Ludwig Holtmeier, *Zelter: Goethe-Lieder*, 2 CD, Freiburg, Ars Musici, 2000.
- Norman Jessye, Philipp Moll et Irwin Gage, *Jessye Norman Sings Schubert and Mahler*, CD, London, Decca, 2005.
- Prégardien Christoph et Andreas Staier, *Schubert: Lieder nach Gedichten von Schiller*, CD, Hamburg, Deutsche Harmonia Mundi, 1993.

Liste des images

3.1	F. G. Klopstock, <i>Die frühen Gräber</i> , <i>Göttinger Musenalmanach</i> , J. H. Voss (éd.), 1775, p. 16.	108
4.1	G. M. Kraus, <i>Szene aus Die Fischerin</i> (<i>Scène tirée de La Pêcheuse</i>), aquarelle, 1782.	168
5.1	Ballades publiées entre 1789 et 1845, par ville (frontières de 1783).	191
5.2	G. A. Bürger / J. R. Zumsteeg, <i>Lenore</i> , Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1798, couverture. W. Böhm, gravure ovale.	202
5.3	F. Campe, <i>Ritter Toggenburg</i> , gravure, ca 1810-1820.	212
5.4	Couverture de la première édition de <i>Erlkönig</i> par F. Schubert, Vienne, Cappi und Diabelli, 1821.	239
7.1	M. von Schwind, <i>Der Graf von Gleichen geleitet seine muslimische Gemahlin</i> (<i>Le Comte de Gleichen conduit son épouse musulmane</i>), crayon, 51,5 x 42,7 cm, 1833-1834.	318
7.2	L. Kupelwieser, <i>Der Sündenfall</i> (<i>La Chute</i>), aquarelle, 1821.	325

Liste des tableaux

2.1	Dictionnaires généralistes consultés.	51
2.2	Dictionnaires d'esthétique et de musique consultés.	52
3.1	Principaux recueils de lieder avec musique parus entre 1770 et 1783.	100
3.2	J. F. Reichardt, contenu du premier volume des <i>Oden und Lieder</i> , 1779.	110
3.3	J. F. Reichardt, contenu du second volumes des <i>Oden und Lieder</i> , 1780.	112
4.1	« De la poésie épique et dramatique » : le rhapsode et le mime.	149
4.2	Relevé des poèmes mis en musique et des ballades dans le <i>Musenalmanach</i> de Schiller (1796-1800).	166
5.1	Ballades germaniques publiées entre 1789 et 1845.	190
5.2	Les ballades de J. R. Zumsteeg.	199
5.3	La structure de <i>Des Mädchens Klage</i> de J. R. Zumsteeg (1801).	207
5.4	Les ballades de F. Schubert.	211
5.5	La structure de <i>Des Mädchens Klage</i> D. 6 de F. Schubert (1811).	216
5.6	<i>Des Mädchens Klage</i> D. 6 de F. Schubert (1811) – adaptation des strophes par Schubert.	220
5.7	Les deux versions a et b de <i>Des Mädchens Klage</i> D. 191.	222
5.8	Les ballades de C. Loewe (1817-1832).	228
5.9	Trame harmonique de <i>Erkönig</i> op. 1 n° 3 de C. Loewe.	236
6.1	Distribution vocale et situation d'énonciation des ballades de Schubert (créées de son vivant).	265
6.2	Les caractéristiques et la progression de <i>Walpurgisnacht</i> op. 2 n° 3 de C. Loewe.	273
6.3	Structure de <i>Der Zwerg</i> chez M. von Collin.	289
6.4	Structure de <i>Der Zwerg</i> chez Schubert.	293
8.1	Structure de <i>Im Walde</i> D. 834 de F. Schubert.	396
8.2	Les lieder sur <i>Die Fräulein vom See</i> de Walter Scott, 1825.	436

Liste des exemples musicaux

2.1	F. de La Motte-Fouqué / F. Schubert, <i>Don Gayseros</i> D. 93, 3, 1814[-1815].	65
3.1	F. L. von Stolberg / J. F. Reichardt, <i>Thränen der Liebe, Oden und Lieder</i> I, Berlin, Joachim Pauli, 1779, p. 33, mes. 1-15.	113
3.2	J. G. von Herder / K. S. von Seckendorff, <i>Darthulas Grabes-Gesang, Volks- und andere Lieder</i> , 3, Dessau, Auf Kosten der Verlags-Kasse, 1782, p. 26, mes. 1-32.	119
3.3	M. Claudius / J. A. P. Schulz, <i>Abendlied, Lieder im Volkston</i> , 1, 1782 (Bernhard Engelke éd., Leipzig, Steingräber Verlag, 1909, p. 38).	126
3.4	J. W. von Goethe / K. S. von Seckendorff, <i>Der Fischer, Volks- und andere Lieder</i> , 1, Weimar, Karl Ludolf Hoffmann, 1779, p. 4.	131
3.5	J. W. von Goethe / F. Schubert, <i>Der Fischer</i> D. 225, 1821, mes. 1-8 (FSW II, p. 171).	133
4.1	G. A Bürger / F. W. Weiß, <i>Ballade, Göttinger Musenalmanach für das Jahr 1774</i> , Göttingen, J. C. Dieterich, 1774, annexe à la p. 155.	162
4.2	J. W. von Goethe / C. Schröter, <i>Der Erlkönig</i> (1782), <i>Fünf und Zwanzig Lieder</i> , Weimar, [s. n.], 1786, p. 24.	169
4.3	J. W. von Goethe / J. F. Reichardt, <i>Italien, Wilhelm Meisters Lehrjahre</i> , 2, Frankfurt und Leipzig, [s.n.], 1795, annexe à la p. 7.	175
4.4	J. W. von Goethe / C. F. Zelter, <i>Der Gott und die Bajadere, Sämtliche Lieder, Balladen und Romanzen</i> , 3, Berlin, Kunst und Industrie Comptoir, 1812, n° 9.	179
4.5	J. W. von Goethe / J. F. Reichardt, <i>Der Sänger, Göthe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen</i> , 2, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1809, p. 52.	181
5.1	F. von Schiller / J. R. Zumsteeg, <i>Des Mädchens Klage</i> , 1801, mes. 49-52 (KBL III, p. 36-37).	207

- 5.2 J. W. von Goethe / J. R. Zumsteeg, *Das Blümlein wunderschön*, 1801, mes. 22-24 (*KBL* III, p. 27). 214
- 5.3 W. Müller / F. Schubert, *Winterreise* D. 911, n° 11, *Frühlingstraum*, 1827, mes. 33-36 (*FSW* IX, p. 37). 214
- 5.4 F. von Schiller / F. Schubert, *Des Mädchens Klage* D. 6, 1811, mes. 96-109 (*FSW* I, p. 21). 217
- 5.5 F. von Schiller / F. Schubert, *Des Mädchens Klage* D. 6, 1811, mes. 1-4 (*FSW* I, p. 16). 218
- 5.6 F. von Schiller / F. Schubert, *Des Mädchens Klage* D. 6, 1811, mes. 8-16 (*FSW* I, p. 16-17). 218
- 5.7 F. von Schiller / F. Schubert, *Des Mädchens Klage* D. 6, 1811, mes. 77-82 (*FSW* I, p. 20). 219
- 5.8 F. von Schiller / F. Schubert, *Des Mädchens Klage* D. 191 a, 1815, mes. 1-4 (*FSW* II, p. 104). 222
- 5.9 F. von Schiller / F. Schubert, *Des Mädchens Klage* D. 191 b, 1815, mes. 1-6 (*FSW* II, p. 106). 223
- 5.10 F. von Schiller / F. Schubert, *Des Mädchens Klage* D. 191 a, 1815, mes. 9-10 (*FSW* II, p. 104-105). 224
- 5.11 F. von Schiller / F. Schubert, *Des Mädchens Klage* D. 191 b, 1815, mes. 13-14 (*FSW* II, p. 107). 224
- 5.12 F. von Schiller / F. Schubert, *Des Mädchens Klage* D. 389, 1816, mes. 8-9 (*FSW* IV, p. 52-53). 226
- 5.13 J. W. von Goethe / C. Loewe, *Erlkönig* op. 1 n° 3, 1817-1818, mes. 1-4 (*CLW* XI, p. 85). 231
- 5.14 J. W. von Goethe / C. Loewe, *Erlkönig* op. 1 n° 3, 1817-1818 (piano), mes. 46-47 (*CLW* XI, p. 89). 232
- 5.15 J. W. von Goethe / C. Loewe, *Erlkönig* op. 1 n° 3, 1817-1818, mes. 50-58 (*CLW* XI, p. 89-90). 232
- 5.16 Th. Körner / C. Loewe, *Wallhaide* op. 6, 1817-1819, mes. 473-482 (*CLW* VIII, p. 41). 234
- 5.17 J. W. von Goethe / C. Loewe, *Erlkönig* op. 1 n° 3, 1817-1818, mes. 88-95 (*CLW* XI, p. 93). 236
- 6.1 J. W. von Goethe / F. Schubert, *Der König in Thule* D. 367, 1816, mes. 1-8 (*FSW* IV, p. 202). 254
- 6.2 J. W. von Goethe / F. Schubert, *Der König in Thule* D. 367, 1816, mes. 26-34 (*FSW* IV, p. 202). 254

6.3	J. W. von Goethe / C. F. Zelter, <i>Der König von Tule, Sämtliche Lieder, Balladen und Romanzen</i> , 3, Berlin, Kunst und Industrie Comptoir, [1812], n° 3.	256
6.4	W. Alexis / C. Loewe, <i>Walpurgisnacht</i> op. 2 n° 3, 1824, mes. 1-11 (<i>CLW VIII</i> , p. 15).	271
6.5	W. Alexis / C. Loewe, <i>Walpurgisnacht</i> op. 2 n° 3, 1824, les six versions de la mélodie (<i>CLW VIII</i> , p. 15-19).	272
6.6	W. Alexis / C. Loewe, <i>Walpurgisnacht</i> op. 2 n° 3, 1824, mes. 72-81 (<i>CLW VIII</i> , p. 19).	275
6.7	M. von Collin / F. Schubert, <i>Der Zwerg</i> D. 771, 1822, mes. 1-6 (<i>FSW VII</i> , p. 95).	294
6.8	M. von Collin / F. Schubert, <i>Der Zwerg</i> D. 771, 1822, mes. 24-31 (<i>FSW VII</i> , p. 96).	296
6.9	M. von Collin / F. Schubert, <i>Der Zwerg</i> D. 771, 1822, mes. 51-59 (<i>FSW VII</i> , p. 97).	297
6.10	M. von Collin / F. Schubert, <i>Der Zwerg</i> D. 771, 1822, mes. 129-132 (<i>FSW VII</i> , p. 100).	298
6.11	M. von Collin / F. Schubert, <i>Der Zwerg</i> D. 771, 1822, mes. 102-109 (<i>FSW VII</i> , p. 99-100).	299
6.12	Comparaison de différents <i>Reitmotive</i>	303
6.13	M. von Collin / F. Schubert, <i>Der Zwerg</i> D. 771, 1822, mes. 113-123 (<i>FSW VII</i> , p. 100).	305
6.14	F. von Schiller / F. Schubert, <i>Der Taucher</i> D. 77, 1813, mes. 534-542 (<i>FSW I</i> , p. 99).	306
7.1	W. Shakespeare / C. Loewe, <i>Lied der Desdemona</i> op. 9, II n° 2, 1828, mes. 18-30 (<i>CLW VIII</i> , p. 105-106).	322
7.2	Motif de l'« amen » dans <i>Der Gang nach dem Eisenhammer</i> op. 17 de C. Loewe, 1829, et motif du Graal dans <i>Parsifal</i> de R. Wagner, 1877-1882.	329
7.3	G. Byron / C. Loewe, <i>Belsazar's Gesicht</i> op. 13 n° 2, 1825, mes. 99-102 (<i>CLW VIII</i> , p. 64).	335
7.4	J. W. von Goethe / C. Loewe, <i>Der Zauberlehrling</i> op. 20 n° 2, 1832, mes. 99-109 (<i>CLW XI</i> , p. 112).	336
7.5	J. W. von Goethe / C. Loewe, <i>Der Zauberlehrling</i> op. 20 n° 2, 1832, mes. 1-2 (<i>CLW VIII</i> , p. 104).	343
7.6	J. W. von Goethe / C. Loewe, <i>Der Zauberlehrling</i> op. 20 n° 2, 1832, mes. 9-15 (<i>CLW VIII</i> , p. 104-105).	344

- 7.7 F. von Schiller / F. Schubert, *Die Bürgschaft* D. 246, 1815, mes. 112-121 (*FSW* III, p. 15). 349
- 7.8 F. von Schiller / F. Schubert, *Die Bürgschaft* D. 246, 1815, mes. 411-424 (*FSW* III, p. 28). 350
- 7.9 W. Müller / F. Schubert, *Die schöne Müllerin* D. 795, n° 20, *Des Baches Wiegenlied*, 1823, mes. 1-4 (*FSW* VII, p. 185). 350
- 7.10 F. von Schiller / F. Schubert, *Die Bürgschaft* D. 246, 1815, mes. 16-24 (*FSW* III, p. 11-12). 353
- 7.11 F. von Schiller / F. Schubert, *Die Bürgschaft* D. 246, 1815, mes. 28-34 (*FSW* III, p. 12). 354
- 7.12 L. Hölty / F. Schubert, *Seligkeit* D. 433, 1816, mes. 13-28 (*FSW* IV, p. 108). 355
- 7.13 J. Craigher / F. Schubert, *Die junge Nonne* D. 828, 1825, mes. 9-20 (*FSW* VIII, p. 62-63). 360
- 7.14 J. Craigher / F. Schubert, *Die junge Nonne* D. 828, 1825, mes. 21-29 (*FSW* VIII, p. 63). 360
- 7.15 J. Craigher / F. Schubert, *Die junge Nonne* D. 828, 1825, mes. 69-74 (*FSW* VIII, p. 66). 363
- 7.16 J. Craigher / F. Schubert, *Die junge Nonne* D. 828, 1825, mes. 85-94 (*FSW* VIII, p. 67). 363
- 8.1 Ossian / F. Schubert, *Cronnan* D. 282, 1815, mes. 1-10 (*FSW* IV, p. 21). 378
- 8.2 Ossian / F. Schubert, *Cronnan* D. 282, 1815, mes. 14-18 (*FSW* IV, p. 22). 379
- 8.3 Ossian / F. Schubert, *Das Mädchen von Inistore* D. 281, 1815, mes. 6-9 (*FSW* III, p. 110). 381
- 8.4 Ossian / F. Schubert, *Das Mädchen von Inistore* D. 281, 1815, mes. 23-28 (*FSW* III, p. 111). 382
- 8.5 Ossian / F. Schubert, *Lodas Gespenst* D. 150, 1815-1816, mes. 1-12 (*FSW* II, p. 21). 383
- 8.6 Ossian / F. Schubert, *Lodas Gespenst* D. 150, 1815-1816, mes. 15-19 (*FSW* II, p. 21). 383
- 8.7 F.A. Bertrand / F. Schubert, *Minona* D. 152, 1815, mes. 1-11 (*FSW* II, p. 6). 385
- 8.8 J. Mayrhofer / F. Schubert, *Der Alpenjäger* D. 524, 1817, mes. 3-10 (*FSW* V, p. 12). 392
- 8.9 J. Mayrhofer / F. Schubert, *Der Alpenjäger* D. 524, 1817, mes. 38-53 (*FSW* V, p. 14). 392
- 8.10 H. Hüttenbrenner / F. Schubert, *Der Jüngling auf dem Hügel* D. 702, 1820, mes. 49-60 (*FSW* VI, p. 128). 394
- 8.11 E. Schulze / F. Schubert, *Im Walde* D. 834, 1825, mes. 1-10 (*FSW* VIII, p. 96). 397

- 8.12 E. Schulze / F. Schubert, *Im Walde* D. 834, 1825, mes. 19-24 (*FSW* VIII, p. 97). 398
- 8.13 F. Schiller / F. Schubert, *Der Flüchtling* D. 402, 1816, mes. 85-92 (*FSW* IV, p. 39-40). 402
- 8.14 J. L. Pyrker / F. Schubert, *Das Heimweh* D. 851, 1825, mes. 1-15 (*FSW* VIII, p. 120). 404
- 8.15 J. L. Pyrker / F. Schubert, *Das Heimweh* D. 851, 1825, mes. 169-173 (*FSW* VIII, p. 126). 405
- 8.16 J. L. Pyrker / F. Schubert, *Das Heimweh* D. 851, 1825, mes. 106-157 (*FSW* VIII, p. 124-125). 406
- 8.17 E. Schulze / F. Schubert, *Über Wildemann* D. 884, 1826, mes. 1-11 (*FSW* VIII, p. 216). 409
- 8.18 F. Schlegel / F. Schubert, *Im Walde* D. 708, 1820, mes. 1-8 (*FSW* VI, p. 149). 412
- 8.19 F. Schlegel / F. Schubert, *Im Walde* D. 708, 1820, mes. 60-61 (*FSW* VI, p. 153). 413
- 8.20 F. Schlegel / F. Schubert, *Im Walde* D. 708, 1820, mes. 75-78 (*FSW* VI, p. 154). 413
- 8.21 L. Uhland / C. Loewe, *Das Ständchen* op. 9, cahier 2 n° 4, 1826, mes. 1-6 (*CLW* VIII, p. 110). 422
- 8.22 L. Uhland / C. Loewe, *Das Ständchen* op. 9, cahier 2 n° 4, 1826, mes. 33-49 (*CLW* VIII, p. 111-112). 423
- 8.23 J. W. von Goethe / F. Schubert, *An die Thüren will ich schleichen* D. 479, 1816, mes. 1-12 (*FSW* IV, p. 196). 434
- 8.24 F. Schober / F. Schubert, *Viola* D. 786, 1823, mes. 1-20 (*FSW* VII, p. 76). . . 440
- 8.25 F. Schober / F. Schubert, *Viola* D. 786, 1823, mes. 263-269 (*FSW* VII, p. 88-89). 441
- 8.26 F. Schober / F. Schubert, *Viola* D. 786, 1823, mes. 305-318 (*FSW* VII, p. 90). 442
- 8.27 F. Schober / F. Schubert, *Viola* D. 786, 1823, mes. 135-146 (*FSW* VII, p. 82). 443
- 8.28 F. Schober / F. Schubert, *Vergissmeinnicht* D. 792, 1823, mes. 32-48 (*FSW* VII, p. 115-116). 444
- 8.29 F. Schober / F. Schubert, *Vergissmeinnicht* D. 792, 1823, mes. 166-172 (*FSW* VII, p. 121). 446

Liste des poèmes

2.1	Anonyme, <i>L'Amant trahi</i> , extrait (in <i>Le Troubadour italien, français et allemand</i> , XXVIII).	62
2.2	Anonyme, <i>Romance</i> , extrait (in <i>Le Troubadour italien, français et allemand</i> , XXVI).	62
3.1	Ossian / J. G. Herder, <i>Darthulas Grabesgesang</i>	118
3.2	J. W. von Goethe, <i>An Lina</i>	130
4.1	G. A. Bürger, <i>Ballade</i>	160
4.2	J. W. von Goethe, <i>Der Sänger</i>	173
5.1	F. von Schiller, <i>Des Mädchens Klage</i> , in <i>Wallenstein, III, Die Piccolomini</i>	206
5.2	F. von Schiller, <i>Ritter Toggenburg</i> , extrait.	213
6.1	J. W. von Goethe, <i>Der König in Thule</i>	251
6.2	W. Alexis, <i>Walpurgisnacht</i>	270
6.3	M. von Collin, <i>Der Zwerg</i>	284
7.1	J. Craigher, <i>Die junge Nonne</i>	358
8.1	Ossian, <i>Cronnan</i> , extrait (Schubert D. 282).	375
8.2	Ossian, <i>Lodas Gespenst</i> , extrait (Schubert D. 150).	375
8.3	Ossian, <i>Shilric und Vinvela</i> , extrait (Schubert D. 293).	375
8.4	Ossian, <i>Der Tod Oskars</i> , extrait (Schubert D. 375).	376
8.5	Ossian, <i>Kolmas Klage</i> , extrait (Schubert D. 217).	376
8.6	Ossian, <i>Das Mädchen von Inistore</i>	380
8.7	F. A. Bertrand, <i>Minona</i> , extrait.	384
8.8	J. W. von Goethe, <i>An Schwager Kronos</i> , extrait.	386
8.9	F. von Schiller, <i>Die Erwartung</i> , extrait.	387
8.10	J. Mayrhofer, <i>Der Alpenjäger</i>	391
8.11	H. Hüttenbrenner, <i>Der Jüngling auf dem Hügel</i> , extrait.	393

8.12	J. von Eichendorff, <i>Im Walde</i>	395
8.13	E. Schulze, <i>Im Walde</i> , extrait.	398
8.14	E. Schulze, <i>Im Walde</i> , extrait	398
8.15	F. von Schiller, <i>Der Flüchtling</i> , extrait.	401
8.16	E. Schulze, <i>Über Wildemann</i> , extrait.	408
8.17	F. Schlegel, <i>Im Walde</i> , extrait.	411
8.18	L. Uhland, <i>Das Ständchen</i>	421
8.19	W. Müller, <i>Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten</i> , extrait de l'introduction.	426
8.20	J. W. von Goethe, <i>Der Junggesell und der Mühlbach</i> , extrait.	432

Index des noms de personnes

A

Abeille, Ludwig, 198
Adelung, Johann Christoph, 51, 54, 56, 65,
68
Alexis, Willibald, 228, 269, 337
Alighieri, Dante, 286
Ameling, Elly, 356, 357
André, Johann, 93, 99, 100, 104, 121, 134,
158, 201
Andreä, Luise, 197
Apollinaire, Guillaume, 38, 174
Aristote, 9, 88, 148, 245, 448
Arnim, Achim von, 447
Asselineau, Charles, 45, 46, 52, 60

B

Bach, Albert Bernhard, 36, 41, 183, 189
Bach, Carl Philipp Emmanuel, 99, 100
Bach, Johann Sebastian, 49, 104, 183
Backès, Jean-Louis, 24, 25, 40, 63, 64, 86,
88, 146, 257, 316, 369, 370, 419
Banse, Juliane, 258
Barthes, Roland, 282
Bauernfeld, Eduard von, 317

Beaufils, Marcel, 25, 30, 38-41, 97, 99, 101,
102, 123, 280, 281, 361, 453
Beethoven, Ludwig van, 28, 32, 71, 97, 98,
120, 129, 183, 184, 186, 192, 279,
294, 390, 424, 430, 442, 444
Benelli, Antonio, 337, 338, 340
Benvéniste, Émile, 249
Berlioz, Hector, 6, 135, 247-249, 251, 316,
364, 453
Bertrand, Friedrich Anton, 22, 210, 374,
384
Bie, Oscar, 27
Bindemann, Ferd., 264, 269, 276
Bizet, Georges, 29
Blaze de Bury, Henri, 307, 371, 427
Bodley, Lorraine Byrne, 180
Bodmer, Johann Jakob, 78
Böhme, Franz, 27
Boie, Heinrich Christian, 159
Boieldieu, François-Adrien, 61, 316
Borchmeyer, Dieter, 92, 127
Bostridge, Ian, 301, 371, 372, 395, 433
Bothwell, Julie von, 55, 184, 189, 243, 269,
276, 339, 341

Brahms, Johannes, 6, 11, 25, 28, 34, 51, 52,
81, 122, 269, 369, 424, 430, 453
Breitkopf, Johann Gottlob, 8, 198, 200–202
Brentano, Clemens, 21, 38, 171, 173, 174,
447
Brion, Friederike, 142
Brockhaus, Friedrich Arnold, 51, 60, 61, 63,
73, 80, 81
Bruch, Max, 450
Brunswick, Anna Amalia von, 98, 142
Bürger, Gottfried August, 4, 19, 20, 23, 24,
32, 36, 38, 46, 50, 73, 75, 79, 80,
86, 87, 94, 99, 100, 105, 111, 134,
158–161, 163, 188, 199–201, 203,
208

C

Campe, Joachim Heinrich, 47, 49, 51, 54,
57, 58, 65, 68, 74, 78, 129
Candoni, Jean-François, 68, 327
Cantagrel, Gilles, 348, 416, 433, 438
Chopin, Frédéric, 6, 34, 89, 249, 279, 280,
450, 453
Claudius, Matthias, 99, 100, 105, 109, 110
Clemmens, Sarah Jean, 37, 76, 81, 115, 116,
120, 147, 377, 385
Coleridge, Samuel, 8, 36
Collin, Matthäus von, 88, 211, 283–286,
294–296, 299, 300, 374, 388
Craigher de Jachelutta, Jakob Nikolaus,
357

D

Dahlhaus, Carl, 60, 83, 84, 89, 90, 105, 106,
145, 146, 167, 169, 176, 246, 315,
326, 420, 450, 452
Dalayrac, Nicolas, 61
Deutsch, Helmut, 258, 348, 439

Deutsch, Otto Erich, 285, 402, 436
Devienne, François, 61
Duparc, Henri, 378
Dürr, Walther, 34–36, 39, 41, 186, 187, 198,
200, 212, 227, 295, 325, 330, 357,
437, 448

E

Eberwein, Karl, 90, 137, 317
Eichendorff, Joseph von, 2, 174, 395
Eidenbenz, Christian, 198
Einstein, Alfred, 361, 433
Erk, Ludwig, 27
Eschenburg, Johann Joachim, 22
Esterházy, famille, 264, 388, 389
Esterházy, Karoline, 263, 264

F

Fassbaender, Brigitte, 260, 269
Fink, Gottfried W., 26
Fischer-Dieskau, Dietrich, 215, 254, 258,
261, 268, 313, 362, 380, 383, 416,
424, 438
Forrester, Maureen, 259
Friedländer, Max, 312
Friedrich, Caspar David, 371, 387

G

Garrick, David, 151
Genast, Eduard, 137, 450
Genette, Gérard, 146, 244, 245, 247–249,
252, 255, 286, 414, 415
Genz, Stephan, 393
Gerson, Georg, 7, 190, 197, 448
Gluck, Christoph Willibald, 30, 99, 100,
104, 183
Goerne, Matthias, 439

- Goethe, Johann Wolfgang von, 1, 2, 5, 6, 8-10, 18-21, 23-25, 27, 32, 34, 38, 39, 42, 43, 46, 48-50, 54, 55, 62, 63, 70, 77, 78, 80, 84-88, 90-92, 94, 98, 101-103, 105, 106, 111, 112, 114, 116, 122, 127-132, 135, 137-139, 142-152, 154-159, 164-172, 174, 176-178, 180, 181, 186, 188, 193, 194, 199, 200, 203, 204, 210, 211, 213-215, 221, 227, 228, 230, 231, 238, 245, 247, 250-252, 255-257, 261, 262, 266, 267, 269, 270, 304, 307-311, 314, 316, 330, 331, 333, 335, 338, 339, 342, 353, 370, 373, 374, 386, 387, 410, 431-433, 447, 449, 450, 452
- Goldschmidt, Joseph, 20
- Goubault, Christian, 211, 301
- Gounod, Charles, 29, 251, 316
- Grabócz, Marta, 278, 287
- Grillparzer, Franz, 280, 356
- Grimm, frères, 48, 49, 51, 65, 73, 91, 373
- Gura, Eugen, 275
- Gusdorf, Georges, 55
- Gut, Serge, 27, 30, 38-40, 52, 53, 97, 98, 209
- Gymnich, August von, 265, 267
- H**
- Hanslick, Eduard, 280
- Harold, Edmund von, 377
- Härtel, Gottfried Christoph, 198, 199, 202
- Haug, Johann Christoph Friedrich, 165, 199, 208
- Häuser, Johann Ernst, 52, 63, 66, 69, 70, 76, 82, 83
- Haydn, Josef, 28, 32, 71, 97-100, 120, 183
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 3, 22, 50, 87, 88, 92, 93
- Heine, Henrich, 6, 21, 174, 270, 334, 395
- Heinsius, Theodor, 51, 66, 70
- Herder, Johann Gottfried, 1, 3-5, 8, 18, 19, 27, 32, 36, 63, 68, 73, 80, 86, 88, 100, 102, 103, 115-117, 121-123, 128, 130, 133, 164, 165, 169, 171, 176, 209, 211, 228, 308, 373, 420, 424, 447, 450
- Hiller, Johann Adam, 100-102
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 64, 68, 71, 72, 420
- Hölderlin, Friedrich, 159
- Holtei, Karl von, 317
- Hölty, Ludwig Heinrich Christoph, 99, 105, 109, 110, 113, 133, 134, 210, 227, 374
- Holzappel, Anton, 186, 187
- Homère, 123, 141, 143, 245, 419, 433
- Hotter, Hans, 258
- Hoven, Friedrich Wilhelm von, 119, 199
- Hoven, Johann, 309
- Humperdinck, Engelbert, 329
- Hüttenbrenner, Anselm, 193, 372
- Hüttenbrenner, Heinrich, 211, 372, 374, 388, 393
- Hüttenbrenner, Joseph, 53
- I**
- Iffland, August Wilhelm, 152, 326
- Ingenfeld, Dorothe, 277
- J**
- Jabach, Evrard, 102, 144, 177
- Jacobi, Friedrich Heinrich, 102, 144
- Janowitz, Gundula, 357

Jeitteles, Ignaz, 47, 52, 54, 67, 70, 79, 82, 83,
91, 120

Jenger, Johann Baptist, 424

K

Kayser, Wolfgang, 20, 163

Kenner, Josef, 186, 210, 374

Kind, Johann Friedrich, 317

Kintzler, Catherine, 447

Kirnberger, Johann Philipp, 49, 52, 99, 100

Klein, Bernhard, 170, 189-191, 194, 205, 301

Klopstock, Friedrich Gottlieb, 38, 99, 102,
104, 105, 109, 110, 115, 139, 140,
187, 210, 373, 374, 394

Klosseck-Müller, Luise, 267

Koch, Heinrich Christoph, 2, 33, 34, 47,
52, 54, 63, 66, 67, 74-76, 150, 260,
369, 425

Koller, Josephine von, 324

Korff, Hermann August, 5

Kreutzer, Conradin, 189-195, 431

Kunzen, Friedrich, 7, 48, 93, 134, 189-192,
197, 201

Kupelwieser, Leopold, 285, 325, 326

L

La Motte-Fouqué, Friedrich de, 64, 210,
374, 431

La Villemarqué, Théodore Hersart de, 18

Lacombe, Hervé, 274

Le Vot, Valérie, 140, 141

Lehmann, Lilli, 259, 267, 275-277, 323

Lehmann, Lotte, 260, 269

Lessing, Gotthold Ephraim, 122, 152

Levine, James, 260

Liszt, Franz, 21, 36, 134, 248, 275, 303, 320,
365, 427

Loewe, Carl, 1, 5-10, 12, 13, 32-34, 36, 37,
40-43, 54-56, 81, 82, 88, 90, 94,
102, 122, 127, 134, 170, 173,
183-192, 194-197, 227, 229-235,
237, 238, 243, 253, 256, 258, 259,
262-264, 268, 269, 271-277, 279,
295, 300, 301, 304, 308-313,
319-321, 323, 324, 326-329,
331-337, 339, 341, 342, 344-348,
352, 354, 361, 362, 368, 369, 377,
416, 420-424, 430, 450-453

Lortholary, Bernard, 131

Löwen, Johann Friedrich, 317

Ludwig, Christa, 260, 261, 269, 357

M

Macpherson, James, 3, 7, 36, 115-117, 119,
121, 200, 374, 375, 384, 419, 450

Marschner, Heinrich August, 28, 81

Marx, Adolf Bernhard, 315, 327

Massin, Brigitte, 7, 64, 226, 254, 300, 320,
349, 351, 384, 403, 417, 433, 438,
442, 443

Matthisson, Friedrich von, 165, 210, 281,
374, 410

Mayrhofer, Johann Baptist, 210, 211, 226,
374, 388, 390

Mendel, Hermann, 27, 47, 52, 77

Mendelssohn, Felix, 28, 29, 31, 63, 81, 127,
128, 205, 249, 328

Meyerbeer, Giacomo, 316

Milder, Anna, 264, 267

Moll, Kurt, 259

Montaigne, Michel de, 122

Montgomery, David, 260, 261, 263

Moore, Gerald, 268, 313

Moser, Hans Joachim, 31-36, 97, 99, 128

Moussorgski, Modeste, 316
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 32, 62, 71, 97,
 98, 113, 183, 184, 207, 447
 Müller, Sophie, 264, 265, 323, 359
 Müller, Wilhelm, 211, 214, 307, 388, 395,
 416, 425, 426, 431, 432, 439, 446
 Mysz-Gmeiner, Lula, 277

N

Nägeli, Hans Georg, 102, 338, 339, 356, 357,
 359, 362, 364, 394, 448
 Naumann, Johann Gottlieb, 99, 100, 328
 Neefe, Christian Gottlob, 4, 99, 100, 102,
 116, 122, 201
 Nerval, Gérard de, 38, 135, 251
 Norman, Jessye, 260
 Northcote, Sydney, 30, 36, 37, 41, 147
 Nourrit, Adolphe, 364, 365

O

Ossian, 3, 4, 7, 19, 25, 36, 42, 73, 99, 100,
 115-117, 119-121, 123, 133, 139, 143,
 171, 180, 200, 204, 210, 257, 258,
 266, 268, 269, 315, 374, 376, 377,
 380, 381, 383, 384, 386-388, 393,
 399, 418-420, 433, 450

P

Pachler, Marie, 424
 Paradis de Moncrif, François-Augustin de,
 61
 Patier, Dominique, 208, 281
 Percy, Thomas, 73, 122, 133, 421
 Pichler, Karoline, 195, 211, 284, 346, 374
 Platon, 245, 252, 286, 300
 Pouchkine, Alexandre, 88, 370
 Pougin, Arthur, 60, 61
 Pratobevera, Adolf von, 320

Prégardien, Christoph, 259
 Preisinger, Josef, 265, 285
 Prey, Hermann, 258
 Pyrker, Johann Ladislaus, 211, 374, 388,
 403, 437

Q

Quantz, Johann Joachim, 99

R

Reibel, Emmanuel, 47, 67, 72, 247
 Reichardt, Johann Friedrich, 6-8, 23, 28,
 34, 37, 39, 48, 50, 61, 62, 75-77, 93,
 98-101, 103-107, 110, 113-115, 121,
 127, 134, 137, 138, 147, 164, 165,
 168, 170, 173, 174, 176, 177, 181,
 192, 204-206, 208, 227, 238, 253,
 282, 283, 301, 321, 330, 331, 333,
 377, 431, 447
 Reinick, Robert, 1
 Reissmann, August, 47, 52, 77
 Rigaudière, Marc, 319
 Rosen, Charles, 88, 401, 405, 410, 416-418,
 430, 442, 444
 Rossmann, Gabriele, 259, 269, 277, 323
 Rousseau, Jean-Jacques, 53, 59-61, 65, 105,
 121, 151, 372, 389
 Rubinstein, Joseph, 275
 Rückert, Friedrich, 262
 Rudolphi, Caroline, 100, 177
 Runze, Max, 36, 54, 194, 237, 238, 259, 263,
 267, 275-277, 308, 311-313, 323,
 328, 329, 344

S

Schiller, Friedrich von, 6, 19, 24, 32, 34, 38,
 46, 49, 50, 56, 80, 87, 129, 135, 138,
 143, 144, 147-154, 159, 163-167,

- 178, 188, 193–196, 199, 203, 204,
207, 208, 210, 211, 214–216, 221,
226–228, 238, 245, 262, 282, 305,
311, 314, 316, 326, 332, 348, 352,
373, 374, 386–388, 390, 401, 410,
431, 435, 450
- Schilling, Gustav, 2, 47, 52, 67, 70–73, 77,
82, 91, 120
- Schindler, Karoline, 264, 265, 359
- Schlegel, August Wilhelm, 68, 79, 151, 159,
166
- Schlegel, Friedrich, 56, 71, 88, 211, 284, 358,
374, 388, 396, 411, 418
- Schober, Franz von, 211, 238, 325, 326, 345,
374, 388, 437
- Schöpke, Adalbert, 128
- Schröter, Corona, 42, 101, 122, 159,
168–170, 314, 450
- Schubert, Ferdinand, 370, 389, 390, 403
- Schubert, Franz, 2, 3, 5–10, 13, 14, 22, 27,
28, 30, 32, 34, 36, 38, 39, 41, 43, 53,
54, 56, 64, 82, 86, 88, 98, 164, 170,
171, 173, 183–195, 197, 204, 205,
208, 209, 211–217, 219–227,
229–232, 235, 237–239, 249, 251,
253–255, 257, 259–261, 263–265,
267, 268, 272, 274, 279–281,
283–286, 290, 291, 294–301,
304–307, 309, 311, 312, 324–326,
331, 341, 342, 345, 346, 348, 349,
351–359, 361–365, 368–371, 373,
374, 376, 377, 379–396, 398–404,
407, 409–411, 413, 414, 416–422,
424–439, 442, 444–446, 450–453
- Schücking, Clemens August, 199, 200, 210,
211, 374
- Schulz, Johann Abraham Peter, 49, 52, 58,
78, 99, 100, 102–106, 115, 121, 124,
125, 192, 208, 450
- Schulze, Ernst, 374, 388, 396, 403, 408, 411
- Schumann, Clara, 21, 127
- Schumann, Robert, 1, 2, 6, 28, 51, 52, 69,
171, 173, 174, 237, 248, 333, 334,
369, 370, 379, 395, 418, 427, 429,
431, 444, 451
- Schuré, Édouard, 28, 30, 38
- Schwab, Heinrich, 33, 103, 104, 176
- Schwarzkopf, Elizabeth, 261, 277, 355, 357,
359
- Schwegler, Johann David, 198
- Schweizer, Johann Conrad, 49, 51, 54, 67
- Schwind, Moritz von, 317, 371
- Scott, Walter, 211, 265, 347, 374, 434–437
- Seckendorff, Karl Siegmund von, 1, 5, 7, 23,
48, 99, 100, 104, 116, 117, 119, 121,
122, 130, 131, 168, 253, 333, 424
- Seidl, Johann Gabriel, 428
- Shakespeare, William, 64, 142, 152, 197,
320, 321, 326
- Spaun, Anton von, 189, 286
- Spaun, Josef von, 5, 132, 183, 186, 187, 193,
209, 284, 285, 351, 433
- Spitta, Philipp, 7, 82, 93, 94
- Spoehr, Ludwig, 28, 127, 129
- Spontini, Gaspare, 127, 329, 342, 346, 347
- Staël, Germaine de, 38, 55, 91, 115, 135, 141,
150–155, 178–180
- Staudigl, Gisela, 267
- Stolberg, Friedrich Leopold zu, 105, 109,
110, 113, 114, 188, 199, 200, 210,
317, 373
- Storck, Adam, 435
- Strauss, Richard, 34, 359, 365, 422

- Stricker, Rémy, 419, 430, 438
- Sulzer, Johann Georg, 47, 49, 52, 58, 59, 61, 63, 66, 67, 82, 99
- T**
- Talma, François-Joseph, 151
- Tieck, Ludwig, 68, 159, 284, 447
- Tietze, Ludwig, 265, 437
- Tolstoï, Léon, 279
- Tomášek, Václav, 7, 190, 195, 196
- U**
- Uhland, Ludwig, 6, 34, 80, 88, 193, 227, 228, 238, 421
- V**
- Vogl, Johann Michael, 264, 265, 285, 324, 389, 435
- Volkert, Franz, 317
- Voss, Johann Heinrich, 99, 103, 105, 111, 112, 159, 192
- W**
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich, 68, 92
- Waeber, Jacqueline, 113, 268, 281, 283, 300, 303, 319, 420
- Wagner, Richard, 6, 34, 36, 42, 78, 81, 129, 184, 237, 248, 259, 275-277, 279, 313, 316, 319, 328, 331, 361, 451
- Waidelich, Till Gerrit, 326
- Weber, Bernhard Anselm, 326, 327
- Weber, Carl Maria von, 113, 127, 128, 167, 194, 247, 314, 315, 327, 395
- Weissert, Gottfried, 21-24, 89, 94
- Weiß, Friedrich Wilhelm, 161
- Winckelmann, Johann Joachim, 55, 84
- Wiora, Walter, 11, 25, 27, 30, 35, 39, 40, 281, 453
- Wolf, Georg Friedrich, 52, 66, 68, 69, 74, 76
- Wolf, Hugo, 28, 30, 34, 51, 52, 173, 365, 369, 429
- Wordsworth, William, 8, 36, 134
- Y**
- Youens, Susan, 284, 290, 299
- Z**
- Zelter, Carl Friedrich, 6-8, 23, 34, 37, 48-50, 70, 81, 90-92, 98, 101, 103-105, 127, 129, 134, 164, 165, 167, 170, 173, 178-180, 194, 204-206, 208, 227, 238, 253, 255, 256, 262, 266, 267, 342, 377, 431
- Zumsteeg, Johann Rudolf, 7, 8, 13, 34, 37, 38, 40, 41, 75, 76, 82, 93, 94, 102, 119, 134, 147, 164, 165, 183-191, 195, 197-205, 207-209, 211-217, 222, 227, 229, 230, 233, 235, 237, 280, 281, 305, 306, 348, 370, 377, 401, 425, 437, 450

Index des lieder et des œuvres lyriques

Les lieder sont répertoriés par titre de poème. La même entrée regroupe donc, le cas échéant, les mises en musique d'un même texte par différents compositeurs. Sont également signalés les titres de cycles. Les œuvres lyriques sont distinguées par le signe *.

A

Abschied von der Erde, 320
Adelwold und Emma, 22, 210, 268, 349,
374, 386
*Alfonso und Estrella**, 345
Allmacht, die, 211, 260, 265, 365, 374, 388,
403, 429, 435, 437
*Alpenhütte, die**, 346
Alpenjäger, der (D.524), 390, 391, 393
Alpenjäger, der (D.588), 211, 265, 374, 390
alten, bösen Lieder, die, 426
altschottische Ballade, eine, 209, 211, 230,
400, 420, 421, 425
Am Feierabend, 417, 446
Am leuchtenden Sommermorgen, 426
Amphiaraos, 210, 374
An den Frühling, 203
An die ferne Geliebte, 430
An die Thüren will ich schleichen, 403
An Lina, 10, 129
An Mignon, 165, 204

An Schwager Kronos, 210, 253, 265, 283, 301,
374, 386
Archibald Douglas, 36, 331
Auf dem Flusse, 379
Auf der Bruck, 403
Auf der Donau, 368

B

Baches Wiegenlied, 350, 425
*Ballade vom vertriebenen und
zurückkehrenden Grafen*, 85
Bardengesang, 377
Belsazar's Gesicht, 228, 334-336
Blümlein wunderschön, das, 166, 199, 204,
213
*Boris Godounov**, 316
böse Farbe, die, 417
Braut von Corinth, die, 165, 194, 228, 266
Brutus und Caesar, 203
Bürgschaft, die, 166, 210, 349, 350, 353, 354,
361, 362, 364, 374, 387, 401
*Bürgschaft, die**, 315, 348, 351, 352

Büssende, die, 188, 199, 200, 230

C

*Claudine von Villa Bella**, 112, 114

Colma, 116, 187, 204, 370, 377

Cronnan, 210, 374, 377, 379

D

*Dame Blanche, la**, 316

*Damnation de Faust, la**, 316

Darthulas Grabes-Gesang, 100, 117

Das ist ein Flöten und Geigen, 69

Dauras Trauer, 100, 119

Der Müllerin Reue, 431

Der Müllerin Verrat, 431

Der Mutter Geist, 228, 268

Des Glockentürmers Töchterlein, 262

Des Jägers Abendlied, 137

Des Mädchens Klage, 199, 203, 205, 207, 208,
210, 214, 215, 217, 221, 226, 227,
229, 253, 268, 281, 282, 300, 374,
386, 387

Des Pfarrers Tochter von Taubenhain, 75, 93

*Des Teufels Lustschloss**, 351

Dichterliebe, 28, 69, 370, 426

Dichters Genesung, 1, 451, 453

Dithyrambe, 263

Don Gayseros, 39, 64, 210, 374

*Donna del lago, la**, 434

Doppelgänger, der, 283, 420

*Drei Pintos, die**, 314

*Drei Wünsche, die**, 347

E

Edelknabe und die Müllerin, der, 431

Edward, 5, 32, 36, 122, 228, 230, 256,
308–310, 332, 333, 342, 373, 421,
423, 424

Eifersucht und Stolz, 417

*Elbondocani**, 197

Elfenkönigin, die, 333

Ellens Gesang I, 436

Ellens Gesang III, 436

Elvershöb, 5, 228

Elysium, 56, 210, 374

Emma, 221

*Emmy**, 347, 348

Entführung, die, 188, 199, 200, 230

Entzückung an Laura, die, 203

Erlkönig, 2, 3, 7, 23, 32, 34, 41, 42, 82, 101,
127, 157, 169, 170, 184, 194, 210,
212, 228, 230, 233, 235, 238, 256,
260, 265–267, 280, 283, 294, 295,
298, 301, 304, 309, 311–313,
324–326, 333, 341, 365, 372, 374,
377, 385, 400, 417, 439, 452

Erlkönigs Tochter, 1, 233

*Ernst, Graf von Gleichen**, 317

Erwartung, die, 53, 166, 187, 196, 199, 203,
210, 374, 387

*Erwin und Elmire**, 111, 112, 114, 168, 314

*Euryanthe**, 314–316

F

*Faust**, 251, 316

Feuerreiter, der, 34

*Fidelio**, 347, 351

*Fierabras**, 345

Fischer, der, 23, 77, 94, 130, 132, 134, 210,
211, 221, 230, 238, 349, 374

*Fischerin, die**, 42, 157, 167, 168, 170, 171,
314

*fliegende Holländer, der**, 34, 81, 316, 318

Flüchtling, der, 199, 203, 210, 374, 387, 388,
401, 403, 409, 410

- Folko und Isula*, 431
Frauenliebe und -leben, 28, 268, 416
*Freischütz, der**, 247, 315, 317, 327, 395
*Frühlingsfeier, die**, 197
Frühlingstraum, 213
- G**
Gang nach dem Eisemhammer, der, 238
Ganymed, 331, 414
Gebet während der Schlacht, 196, 268
*Geisterinsel, die**, 197, 202
Geistertanz, der, 115, 210, 281, 374, 400
Gesang der Geister über den Wassern, 54, 215
Gott und die Bajadere, der, 70, 91, 165, 167,
 178, 180, 194, 210, 221, 230, 262,
 349, 374
Graf von Gleichen, der, 317, 345
Greisengesang, 263
Grenzen der Menschheit, 331, 414
Gretchen am Spinnrade, 2, 27, 210, 212, 221,
 261, 268, 283, 294, 295, 301, 365,
 415, 430
Gruppe aus dem Tartarus, 56, 211, 265, 368,
 413, 414, 430
Gute Nacht, 296, 372
- H**
Hagars Klage, 187, 199, 200, 210, 211, 214,
 217, 221, 268, 279, 280, 374, 419,
 437
Handschuh, der, 49, 165, 262
Harfenspieler, 432, 433, 436
Heidenröslein, 2, 132, 221, 348, 349, 430
Heimliches Lieben, 424
Heimweh, das, 211, 374, 388, 400, 403, 408,
 409, 414, 415, 429, 435, 437
Heinesche Liederkreis, der, 430
Hektors Abschied, 210, 221, 373
Hermann und Thusnelda, 210, 373, 374, 394
Herr Oluf, 1, 32, 228, 301, 333, 452
Hirt auf dem Felsen, der, 264, 388
Hochzeitlied, 6, 42, 146, 178, 228, 339
- I**
Im Walde (D.708), 374, 388, 395, 411, 414
Im Walde (D.834), 396, 398-400, 403, 408,
 415, 437
Im Walde n° 11, 395
- J**
*Jery und Bätely**, 168
Johanna, 147, 203
junge Nonne, die, 209, 211, 221, 264, 265,
 268, 283, 304, 357, 359, 361, 362,
 364, 372, 374, 380, 385, 386, 388,
 397, 400, 439, 452
Jungfrau von Orleans, die, 147, 203, 204
Junggesell und der Mühlbach, der, 166, 204,
 431
Jüngling auf dem Hügel, 211, 371, 374, 388,
 393, 400, 403
- K**
Klage der Ceres, 56, 210, 268, 374, 387, 388
Kolma, 204
Kolmas Klage, 210, 374, 377, 380, 384
König in Thule, der, 34, 157, 210, 253, 256,
 262, 374
*Königskinder**, 329
Krähe, die, 400
- L**
Leichenphantasie, eine, 195, 210, 374
Leiermann, der, 355, 400, 404
*Lélio ou le Retour à la vie**, 249, 316
Lenore, 4, 7, 23, 94, 99, 100, 133-135, 158,
 159, 161, 188, 191, 192, 195,

199–202, 230, 232, 233, 267, 301,
303, 317, 320, 434
liebe Farbe, die, 394, 417
Liebe hat gelogen, die, 368
Lied der Desdemona, 320, 323
Lied des gefangenen Jägers, 436, 437
Lied von Treue, das, 199, 203
Liedesend, 210, 226, 374
Liedler, der, 210, 227, 374, 416
*Lila**, 168
Lodas Gespenst, 210, 374, 377, 382, 383
Lorma, 210, 268, 374, 377, 380

M

Mädchen von Inistore, das, 377, 380
*Malekadhel**, 346, 347
Maria Stuart, 203, 204
Mignon, 129, 172, 174, 176, 198, 210, 268,
343, 374, 432
Minona, 210, 374, 384
Mondnacht, 2, 430
Müller und der Bach, der, 324, 420, 425, 440,
445

N

Nacht und Träume, 284, 294, 358
Nacht, die, 210, 374, 377, 383
Nachtgesang im Walde, 395
*Nachtlager in Granada, das**, 193
nächtliche Heerschau, die, 195, 228
Nadowessische Todtenklage, 166, 203
Nebensonnen, die, 373
*Neckereien, die**, 347
Nonne, die, 133, 210, 374
Normans Gesang, 265, 436, 437

O

Odins Meersritt, 331

Ossians Lied nach dem Falle Nathos, 377
Ossians Sonnengesang, 119, 199

P

*Parsifal**, 328
Pause, 442, 446
Pilgerweise, der, 438
Post, die, 301
Prometheus, 211, 331, 414

R

Rast, 400
Rattenfänger, der, 210, 221, 349, 373
Reiterlied, 165, 167, 203
Ritter Toggenburg, 33, 34, 165, 187, 188, 194,
199, 203, 208–210, 212, 213, 230,
374, 386, 387
*Robert le Diable**, 316
Romanze des Richard Löwenherz, 209, 211,
265, 374, 400
*Rosamunde, Fürstin von Cypern**, 345
*Rudolph, der deutsche Herr**, 346

S

Sänger, der, 42, 172–174, 177, 181, 210, 230,
262, 374, 386, 432
Saul und Samuel, 228, 334
Schatzgräber, der, 165, 210, 221, 230, 349,
374
Schatzgräbers Bekehr, 368
Schiffer, der, 368
Schlummerlied, 368
Schöne Müllerin, die, 260, 263, 304, 350
Schwanengesang, 368, 420
Sehnsucht, die, 193, 428
selige Welt, die, 368
Seligkeit, 355
Shilric und Vinvela, 210, 374, 377, 380

Spinnerin, die, 210, 221, 268, 304, 349, 373
Ständchen, 49
Ständchen, das, 228, 259, 269, 420, 421, 423,
 425
Suleika, 267

T

*Tamira**, 197
Taubenpost, die, 388
Taucher, der, 9, 165, 210, 305, 348, 349, 361,
 362, 371, 374
Thränen der Liebe, 110, 113, 114
Tod Oskars, der, 210, 374, 377, 380, 386
Tod und das Mädchen, der, 215
Totengräberlied, 323
Trockene Blumen, 440

U

Über Wildemann, 374, 388, 400, 403, 407,
 409, 414, 452
untreue Knabe, der, 63

V

Veilchen, das, 49, 112, 114, 168, 172, 314
Vergissmeinnicht, 211, 364, 374, 388,
 437-440, 443, 445
*Verschwender, der**, 193
*Verschworenen, die**, 345
Viola, 211, 374, 437-440, 443, 445

W

Wallhaide, 228, 233, 243, 244, 267, 280, 301,
 335, 336
Walpurgisnacht, 228, 264, 268, 269, 274,
 276, 277, 300, 337, 339, 361
wandelnde Glocke, die, 6, 228
Wanderer, der, 402
Wandern, das, 417
Wassermann, der, 157, 169
Wegweiser, der, 65, 69, 355, 403, 407
Wehmut, 284, 285
Wer nie sein Brot mit Thränen ass, 433
Wer sich der Einsamkeit ergiebt, 433
Wie Ulfru fischt, 368
Wilhelms Geist, 122
Winterreise, 65, 69, 209, 211, 213, 260, 261,
 296, 301, 318, 355, 372-374, 379,
 395, 399, 400, 403, 407, 409, 410,
 416, 424, 430, 436-438, 446
Wirthin Töchterlein, der, 228, 230, 342
Wohin?, 304

Z

Zauberlehrling, der, 6, 165, 188, 199, 204,
 227, 228, 336, 339, 342, 361
Zwerg, der, 39, 88, 209, 211, 219, 257, 260,
 265, 283-285, 295, 300, 301, 304,
 352, 356, 362, 364, 368, 374, 385,
 388, 393, 396, 400, 417, 439, 446,
 452

Annexe 1 : Tomaison des éditions critiques des lieder de Franz Schubert et de Carl Loewe employées

Franz Schubert – édition intégrale et critique d'Eusebius Mandyczewski (1894-1895) :

Franz Schubert, *Franz Schubert's Werke : kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Serie XX. Sämtliche einstimmige Lieder und Gesänge*, Eusebius Mandyczewski (éd.), 10 t., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1894-1895.

Volumes :

1. *Band 1. 1811-1814* (1894)
2. *Band 2. Januar bis Juli 1815* (1894)
3. *Band 3. August bis Ende 1815* (1895)
4. *Band 4. 1816* (1895)
5. *Band 5. 1817 und 1818* (1895)
6. *Band 6. 1819-1821* (1895)
7. *Band 7. 1822 bis zu « Die schöne Müllerin »* (1895)
8. *Band 8. Zwischen « Die schöne Müllerin » und « Winterreise », 1823-27* (1895)
9. *Band 9. Von der « Winterreise » bis zum « Schwanengesang », 1827-28* (1895)
10. *Band 10. Anhang* (1895)

Carl Loewe – édition intégrale et critique de Max Runze (1899-1904) :

Carl Loewe, *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme im Auftrage der Loeweschen Familie*, Max Runze éd., 17 t., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899-1904.

— *Synopsis der Gesamtausgabe* (synopsis de l'édition complète)

1. *Lieder aus der Jugendzeit und Kinderlieder* (lieder de jeunesse et lieder pour enfants, 1899)
2. *Bisher unveröffentlichte und vergessene Lieder, Gesänge, Romanzen und Balladen* (lieder, Gesänge, romances et ballades inédites et oubliées, 1899)
3. *Schottische, englische und nordische Balladen* (ballades écossaises, anglaises et nordiques, 1899)
4. *Die deutschen Kaiserballaden* (les ballades impériales allemandes, 1899)
5. *Hohenzollernballaden und -lieder* (ballades et lieder sur les Hohenzollern, 1899)
6. *Französische, spanische und orientalische Balladen* (ballades françaises, espagnoles et orientales, 1900)
7. *Die Polnischen Balladen* (les ballades polonaises, 1900)
8. *Geisterballaden und Geschichten, Todes- und Kirchhofs-Bilder* (ballades et histoires de revenants, scènes de mort et de cimetières, 1900)
9. *Sagen, Märchen, Fabeln aus Thier- und Blumenwelt* (légendes, contes de fées, fables du monde des animaux et des fleurs, 1900)
10. *Romantische Balladen aus dem höfischen wie bürgerlichen Leben, Bilder aus Land und See* (ballades romantiques de la vie courtoise et bourgeoise, images de la terre et de la mer, 1900)
11. *Goethe und Loewe – Lieder und Balladen* (Goethe et Loewe – lieder et ballades, 1901)
12. *Goethe und Loewe – Gesänge im großen Stil und Oden, Großlegenden und Großballaden* (Goethe et Loewe – chant en style noble et odes, grandes légendes et grandes ballades, 1901)
13. *Legenden I. Abteilung* (légendes, 1^e partie, 1901)
14. *Legenden II. Abteilung* (légendes, 2^e partie, 1902)
15. *Lyrische Fantasien, Allegorien, Hymnen und Gesänge. Hebräische Gesänge* (fantaisies lyriques, allégories, hymnes et chants. Chants hébraïques, 1902)
16. *Das Loewesche Lied* (le lied de Loewe, 1903)
17. *Liederkreise* (cycles de lieder, 1904)

Annexe 2 : Johann Friedrich Reichardt, deux romances tirées du
Troubadour italien, français et allemand (ca 1806)

- Johann Friedrich Reichardt, « L'amant trahi », *Le Troubadour italien, français et allemand*, XXVIII, Berlin, Henry Frölich, 1805-1806, p. 109.
- Johann Friedrich Reichardt, « Romance », *Le Troubadour italien, français et allemand*, XXVI, Berlin, Henry Frölich, 1805-1806, p. 104.

Le Troubadour.

XXVIII.

Doucement. L'amant trahi.

Canto.

Quand tu m'ai - mais, in - con - stan - te So - pli - e, j'e - tais heu - reux je che - ris - sois le

Pianoforte.

jour, tu m'as quit - té je de - te - ste la vi - e tout man bon - heur n'etoit que mon a - mour,

tout mon bon - heur n'etoit que mon a - mour.

R o m a n c e .

104

Naivement.

C a n t o .

Thémi - re est belle et trop bel - le, douce et fier en son maintien ; tant d'at-trait brillent en

P i a n o f o r t e .

el - le, qu'on ne sait di-re com-bien ; el - le est sensi-ble et cru-el - le, et rien n'at-ta-che si

bien ; elle est sen-si-ble et cru-el - le et rien n'at-ta-che si bien.

Annexe 3 : Franz Schubert, partition de *Don Gayseros* D.93 (1814-1815)

Édition : Eusebius Mandyczewski (éd.), *Franz Schubert's Werke, Serie XX. Sämtliche einstimmige Lieder und Gesänge*, vol. 1 : 1811-1814, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1894, p. 132-143.

132

Don Gayseros.

Drei Romanzen

aus dem Roman „Der Zauberring“ von Fr. de la Motte Fouqué.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Nº 13-15.

Schubert's Werke.

FRANZ SCHUBERT.

I.

Mässig.

Singstimme. „Don Gay - se - ros, Don Gay - se - ros, wun - der - li - cher, schö - ner Rit - ter,

Pianoforte.

hast mich aus der Burg be - schworen, Liebli - cher, mit deinen Bit - ten. Don Gay - se - ros, dir im

Bündniss lock - ten Wald und A - bend - lichter. Sieh' mich hier nun, sag' nun wei - ter, wo hin wan - deln

wir, du Lie - ber?“ „Don - na Cla - ra, Don - na Cla - ra, du bist Her - rin,

188

ich der Die - ner, du bist Lenk' - rin, ich - Pla - net nur, sü - sse Macht, o

wollst ge - bie - ten!“ „Gut, so wan - deln wir den Berghang dort am Kru - zi -

fi - xe nie - der; wenden drauf an der Ka - pel - le heimwärts uns, ent - längs den Wie - sen.“

„Ach, wa - rum an - der Ka - pel - le? ach, wa - rum beim Kru - zi - fi - xe?““

„Sprich, was hast du nun zu - strei - ten? Meint'ich - ja, du wärest mein Die - ner.“

134

„Ja, ich schrei - te, ja, ich wand - le, Her - rin, ganz nach dei - nem Wil - len.“

Und sie wan - del - ten zu - sam - men, sprachen viel von sü - sser Min - ne.

„Don Gay - se - ros, Don Gay - se - ros, sieh, wir sind am Kru - zi - fi - xe, hast du

nicht dein Haupt ge - bo - gen vor dem Herrn wie an - dre Christen?“ „Donna

Cla - ra, Don - na Cla - ra, konnt'ich auf was An - dres bli - cken, als auf

135

dei - ne zar - ten - Hän - de, wie sie mit den Blu - men spiel - ten? " "

„Don Gay - se - ros, Don Gay - se - ros, konn - test du denn nichts er - wi - dern, als der

from - me Mönch dich grüss - te, sprechend: „Chri - stus geb' dir Frie - den? " " „Donna

Cla - ra, Don - na Cla - ra, durft' in's Ohr ein Laut mir drin - gen, irgend

noch ein Laut auf - Er - den als du flü - sternd sprachst: „Ich lie - be? " "

136

„Don Gay - se - ros, Don Gay - se - ros, sieh' von der Ka - pel - le blinket des ge - weih - ten Wassers

Scha - le! komm' und thu' wie ich, Ge - lieb - ter!“ „„Donna Cla - ra, Don - na Cla - ra,

gänzlich muss ich jetzt er - blin - den, denn ich schaut' in dei - ne - Au - gen,

kann mich selbst nicht wie - der fin - den.“ „Don Gay - se - ros, Don Gay - se - ros,

thu' mir's nach, bist du mein Die - ner! Tauch' in's Was - ser dei - ne Rechte, zeichn' ein Kreuz auf

137

dei - ne Stir - ne!¹⁶ Don Gay - - se - ros schwie - er - schro - cken, Don Gay - se - ros
 floh von hin - nen; Donna Cla - ra lenk - te be - bend zu der Burg die scheu - en Trit - te,
 Donna Cla - ra lenk - te - be - bend zu der Burg die scheu - en Trit - te.

II.

Gemässigt.

Singstimme. Nächstens klang - die sü - sse Lau - te, wo sie oft - zu Nacht ge - klun - gen, näch - tens
 sang - der schö - ne Rit - ter, wo er oft - zu Nacht ge - sun - gen. Und das

Pianoforte.

138

Fen - - ster klirr-te wie-der, Don - na Cla - - ra schaut her - un - ter, a - ber

furcht - - sam ih - re Bli - cke schwei - fend durch - - das thau' ge Dun - kel. Und statt

sü - - sser Min - ne - der, statt der Schmei - chel - wor - te Kun - de, hub sie

an ein streng Be - schwö - ren: „Sag' wer bist du, finst - rer Buh - le? Sag' bei dein' und mei - ner

Lie - be, sag' bei dei - ner See - len Ru - he, bist ein Christ du? bist ein

189

Spa-ni-er? stehst du in der Kir-che Bun.de?“ „Herrin,
hoch hast du be.schwo-ren, Her-rin, ja, du sollst's er-kun-den; Her-rin,
ach, ich bin kein Spa-ni-er, nicht in dei-ner Kir-che Bun.de. Her-rin,
bin ein Moh-ren-kö-nig, glühnd in dei-ner Lie-be Glu-then, gross an
Macht und reich an Schä-tzen, son.der Gleich an tapfrem Muth.

140

Röthlich blühen — Grana - das Gär - ten, gol - den

stehn — Al - hamba's Bur - gen, Moh - ren har - - ren ih - rer Kö - nigin, fleuch mit

mir — durch's thau - ge Dunkel! " " „Fort, du fal - scher Seelen - räuber, fort du Feind! " sie wollt' es

ru - fen, doch be - vor sie Feind ge - spro - chen, losch das Wort ihr aus im Mun - de. Ohnmacht

hielt in dunklen Ne - tzen ihr den schö - nen Leib um - schlun - gen. Er als - bald trug sie zu

Ros - se rasch dann fort im nächstgen Flug.

III.

Singstimme. Recit.
An dem jungen Morgen.

Pianoforte. *sf*

himmel steht die rei.ne Sonne klar, - a.ber Blut quillt auf der Wie - se, und ein

142

Ross, des Reiters bar, tragt ver-schüchtert in der Run-de, starr steht ei-ne reis-ge Schaar. Mohren-

kö-nig, bist er-schla-gen von dem tapfern Brüderpaar, das dein kühnes Räuberwagnis nahm im

Etwas geschwind, doch kraftvoll.
grü-nen Horste wahr! Donna Cla-ra kniet beim Leichnam, aufge-

löst ihr gold-nes Haar, son-der Scheu-e nun be-ken-nend wie ihr lieb der To-dte

war. Brüder bit-ten, Priester leh-ren, eins nur bleibt ihr-of-fenbar. Son-ne geht und

148

Sterne kommen, auf und nieder schwebt der Aar, al . les auf der Welt ist Wan . del, sie al . lein un .

wan . del . bar. Endlich bau'n die treu . en Brü . der dort Ka . pell' ihr und Al . tar, —

be . tend nun ver . rinnt ihr Leben, be . tend nun ver . rinnt ihr Leben, Tag für

Tag und Jahr — für Jahr, bringt verhauchend sie als Opfer für des Liebsten See . le

dar, für . des Liebsten See . le . dar.

senza sordini

Annexe 4 : Johann Wolfgang von Goethe, *Ballade vom vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen* (1816)

- Allemand d'après la première édition : *Goethe's Werke, Vollständige Ausgabe letzter Hand*, t.3., Stuttgart und Tübingen, J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1828, p. 3-6.
- Traduction : Jean Malaplate, *Goethe. Ballades et autres poèmes*, Paris, Aubier, 1996, p. 160-167.

*Herein, o du Guter! du Alter herein!
Hier unten im Saale, da sind wir allein,
Wir wollen die Pforte verschließen.
Die Mutter, sie betet, der Vater im Hain
Ist gängen die Wölfe zu schießen.
O sing uns ein Märchen, o sing es uns oft,
Daß ich und der Bruder es lerne,
Wir haben schon längst einen Sänger gehofft –
Die Kinder, sie hören es gerne.*

*Im nächtlichen Schrecken, im feindlichen Graus
Verläßt er das hohe, das herrliche Haus,
Die Schätze, die hat er vergraben.
Der Graf nun so eilig zum Pfortchen hinaus,
Was mag er im Arme denn haben?
Was birget er unter dem Mantel geschwind?
Was trägt er so rasch in die Ferne?
Ein Töchterlein ist es, da schläft nun das Kind. –
Die Kinder, sie hören es gerne.*

« Entre, ô bon vieillard, entre par ici,
Nous sommes tous seuls dans la salle; aussi
Nous allons sur toi refermer la porte.
Mère est en prière et père est parti;
Pour chasser les loups, il fallait qu'il sorte.
Oh, chante une histoire, et dis-la souvent
Que mon frère et moi nous puissions l'apprendre.
Qu'un chanteur viendrait, nous l'espérions tant! »
Les enfants toujours sont ravis d'entendre.

« Par une âpre nuit, meurtre et trahison,
Un comte a quitté la noble maison
Ayant enterré des trésors sans nombre.
Quel fardeau léger emporte-t-il donc,
Passant la poterne et fuyant dans l'ombre?
Qu'a-t-il sur le bras, sous son grand manteau?
Quel dernier trésor a-t-il voulu prendre?
Sa fille, une enfant qui s'endort bientôt. »
Les enfants toujours sont ravis d'entendre.

*Nun hellt sich der Morgen, die Welt ist so weit,
In Thälern und Wäldern die Wohnung bereit,
In Dörfern erquickt man den Sänger,
So schreitet und heischt er undenkliche Zeit,
Der Bart wächst ihm länger und länger;
Doch wächst in dem Arme das liebliche Kind,
Wie unter dem glücklichsten Sterne,
Geschützt in dem Mantel vor Regen und Wind –
Die Kinder, sie hören es gerne.*

*Und immer sind weiter die Jahre gerückt,
Der Mantel entfärbt sich, der Mantel zerstückt,
Er könnte sie länger nicht fassen.
Der Vater, er schaut sie, wie ist er beglückt!
Er kann sich für Freude nicht lassen;
So schön und so edel erscheint sie zugleich,
Entsprossen aus tüchtigem Kerne,
Wie macht sie den Vater, den theuren, so reich! –
Die Kinder, sie hören es gerne.*

*Da reitet ein fürstlicher Ritter heran,
Sie reckt die Hand aus, der Gabe zu nah,
Almosen will er nicht geben.
Er fasset das Händchen so kräftiglich an :
Die will ich, so ruft er, aufs Leben!
Erkennst du, erwidert der Alte, den Schatz,
Erhebst du zur Fürstin sie gerne;
Sie sei dir verlobet auf grünendem Platz. –
Die Kinder, sie hören es gerne.*

*Sie segnet der Priester am heiligen Ort,
Mit Lust und mit Unlust nun ziehet sie fort,
Sie möchte vom Vater nicht scheiden.
Der Alte, er wandelt nun hier und bald dort,
Er trägt in Freuden sein Leiden.
So hab ich mir Jahre die Tochter gedacht,
Die Enkelein wohl in der Ferne;
Sie segn' ich bei Tage, sie segn' ich bei Nacht –
Die Kinder, sie hören es gerne.*

« L'aurore survient, le monde apparaît.
Il trouve à dormir dans chaque forêt.
On donne au chanteur dans chaque village.
Il erre longtemps, marchant sans arrêt ;
La barbe, à présent, couvre son visage.
Dans ses bras grandit la très douce enfant,
Sur elle le ciel verse un regard tendre ;
Le manteau, de pluie ou vent la défend. »
Les enfants toujours sont ravis d'entendre.

« Lentement les ans ont tourné, nombreux ;
Le manteau déteint – un haillon poudreux –
Ne protège plus la charmante fille.
Oh, comme à la voir le père est heureux
Et comme la joie en son regard brille !
Sa beauté, cet air si noble à la fois
Disent de quel sang elle doit descendre.
Le père se sent plus riche que rois. »
Les enfants toujours sont ravis d'entendre.

« Passe un jour un prince, un beau cavalier ;
Elle tend la main, pour le supplier.
Mais d'aumône point ; avec courtoisie,
Il saisit la main, de son geste altier,
Disant : "Je la veux pour toute la vie."
« Tu sais, dit le vieux, choisir un trésor ;
Tu peux pour princesse aujourd'hui la prendre.
Je te la promets en ce vert décor. »
Les enfants toujours sont ravis d'entendre.

« Le prêtre à l'église a béni leur lien.
Il lui faut partir, elle voudrait bien
Ne pas laisser seul ainsi son vieux père.
Mais lui veut aller son propre chemin,
Portant avec joie un lot de misère.
« Qu'un bonheur viendrait, j'y ai cru toujours.
Oh, qu'à ses enfants il puisse s'étendre !
S'il en est, bénis soient leurs nuits, leurs jours ! »
Les enfants toujours sont ravis d'entendre.

*Er segnet die Kinder; da poltert's am Thor,
Der Vater, da ist er! Sie springen hervor,
Sie können den Alten nicht bergen –
Was lockst du die Kinder! du Bettler! du Thor!
Ergreift ihn, ihr eisernen Schergen!
Zum tiefsten Verlies den Verwungenen fort!
Die Mutter vernimmt's in der Ferne,
Sie eilet, sie bittet mit schmeichelndem Wort –
Die Kinder, sie hören es gerne.*

*Die Schergen, sie lassen den Würdigen stehn,
Und Mutter und Kinder, sie bitten so schön;
Der fürstliche Stolze verbeißet
Die grimme Wuth, ihn entrüstet das Flehm,
Bis endlich sein Schweigen zerreiße.
Du niedrige Brut! du vom Bettlergeschlecht!
Verfinsterung fürstlicher Sterne!
Ihr bringt mir Verderben! Geschieht mir doch Recht –
Die Kinder, sie hören's nicht gerne.*

*Noch stehet der Alte mit herrlichem Blick,
Die eisernen Schergen, sie treten zurück,
Es wächst nur das Toben und Wüthen.
Schon lange verflucht' ich mein ebliches Glück,
Das sind nun die Früchte der Blüthen!
Man leugnete stets, und man leugnet mit Recht,
Daß je sich der Adel erlerne,
Die Bettlerin zeugte mir Bettlergeschlecht –
Die Kinder, sie hören's nicht gerne.*

*Und wenn euch der Gatte, der Vater verstößt,
Die heiligsten Bande verwegentlich löst,
So kommt zu dem Vater, dem Ahnen!
Der Bettler vermag, so ergraut und entblößt,
Euch herrliche Wege zu bahnen.
Die Burg, die ist meine! Du hast sie geraubt,
Mich trieb dein Geschlecht in die Ferne;
Wohl bin ich mit köstlichen Siegeln beglaubt! –
Die Kinder, sie hören es gerne.*

Le vieux les bénit. On heurte soudain :
Le père! D'un bond, les enfants, en vain,
Veulent s'expliquer, cacher le pauvre homme.
« Suborneur d'enfants, vagabond, gredin!
Prenez-le, varlets, et jetez-le comme
Il sied à ce fol au plus noir cachot! »
La mère de loin perçoit cet esclandre,
Accourt, intercède avec un doux mot.
Les enfants toujours sont ravis d'entendre.

Les soldats, surpris, n'osent qu'à moitié
Sévir; mère, enfants, implorent pitié
Et l'orgueil princier retient en balance
La fureur, mais las d'être supplicié,
Il éclate enfin et rompt le silence :
« Race mendicante! Ainsi sous mon toit
Ma princière étoile est réduite en cendre!
Ah, quel déshonneur j'ai voulu pour moi! »
Les enfants voudraient ne jamais entendre.

Devant le vieillard au regard si fier
Tremblent les soldats, tout bardés de fer,
Et du prince alors redouble la rage :
« Voilà donc le fruit de ces fleurs d'hier!
J'ai maudit vingt fois ce sot mariage.
On l'a souvent dit et l'on n'eut pas tort :
Noblesse jamais ne saurait s'apprendre,
D'une mendicante un mendiant sort. »
Les enfants voudraient ne jamais entendre.

« Puisque vous repousse un père, un époux,
Qu'il brise des liens si saints et si doux,
Retrouvez un père et vous un ancêtre.
Ce vieux mendiant méprisé de tous
A de beaux secrets à faire connaître.
Le burg est à moi, par les tiens volé
Ce jour où par ruse on put me surprendre.
J'ai la preuve ici, parchemin scellé. »
Les enfants alors sont ravis d'entendre.

*Rechtmäßiger König, er kehret zurück,
 Den Treuen verleiht er entwendetes Glück,
 Ich löse die Siegel der Schätze.
 So rufet der Alte mit freundlichem Blick :
 Euch künd' ich die milden Gesetze.
 Erhole dich, Sohn! Es entwickelt sich gut,
 Heut einen sich selige Sterne,
 Die Fürstin, sie zeugte dir fürstliches Blut –
 Die Kinder, sie hören es gerne.*

« Le roi légitime, enfin revenu,
 Nous rend notre bien sans droit retenu.
 Les anciens trésors vont sortir de terre.
 Pour toi, poursuit le vieillard chenu,
 Entends les décrets d'un roi débonnaire.
 Remets-toi, mon fils. Tout va s'apaisant.
 Deux astres unis pourront se comprendre.
 Tes garçons sont nés d'un très noble sang. »
 Les enfants toujours sont ravis d'entendre.

Annexe 5 : Friedrich von Schiller et Johann Wolfgang von Goethe,
Über epische und dramatische Dichtung (1797)

- Première édition : F. von Schiller et J. W. von Goethe, « Über epische und dramatische Dichtung », *Über Kunst und Altherthum. Von Goethe. Sechsten Bandes erstes Heft*, Stuttgart, in der Cotta'schen Buchhandlung, 1827.
- Édition reproduite : Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, Band 5, München, Hanser, 1962, p. 790-792. Lien visité en ligne le 22 février 2019. <http://www.zeno.org/nid/20005610168>
- Traduction : F. von Schiller, *Écrits sur le théâtre*, Gilles Darras trad., Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 327-330.

« ÜBER EPISCHE UND DRAMATISCHE DICHTUNG.

Der Epiker und Dramatiker sind beide den allgemeinen poetischen Gesetzen unterworfen, besonders dem Gesetze der Einheit und dem Gesetze der Entfaltung; ferner behandeln sie beide ähnliche Gegenstände und können beide alle Arten von Motiven brauchen; ihr großer wesentlicher Unterschied beruht aber darin, daß der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt, und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt. Wollte man das Detail der Gesetze, wonach beide zu handeln haben, aus der Natur des Menschen herleiten; so müßte man sich einen Rhapsoden und einen Mimen, beide als Dichter, jenen mit seinem ruhig horchenden, diesen mit seinem ungeduldig schauenden und hörenden Kreise umgeben, immer vergegenwärtigen, und es würde nicht schwer fallen zu entwickeln, was einer jeden von diesen beiden Dichtarten am meisten frommt, welche Gegenstände jede vorzüglich wählen, welcher Motive sie sich vorzüglich bedienen wird; ich sage vorzüglich: denn, wie ich schon zu Anfang bemerkte, ganz ausschließlich kann sich keine etwas anmaßen.

Die Gegenstände des Epos und der Tragödie sollten rein menschlich, bedeutend und pathetisch sein: die Personen stehen am besten auf einem gewissen Grade der Kultur, wo die Selbsttätigkeit noch auf

sich allein angewiesen ist, wo man nicht moralisch, politisch, mechanisch, sondern persönlich wirkt. Die Sagen aus der heroischen Zeit der Griechen waren in diesem Sinne den Dichtern besonders günstig.

Das epische Gedicht stellt vorzüglich persönlich beschränkte Tätigkeit, die Tragödie persönlich beschränktes Leiden vor; das epische Gedicht den außer sich wirkenden Menschen: Schlachten, Reisen, jede Art von Unternehmung, die eine gewisse sinnliche Breite fordert; die Tragödie den nach innen geführten Menschen, und die Handlungen der echten Tragödie bedürfen daher nur wenig Raums.

Der Motive kenne ich fünferlei Arten:

- 1) Vorwärtsschreitende, welche die Handlung fördern; deren bedient sich vorzüglich das Drama.
- 2) Rückwärtsschreitende, welche die Handlung von ihrem Ziele entfernen; deren bedient sich das epische Gedicht fast ausschließlich.
- 3) Retardierende, welche den Gang aufhalten oder den Weg verlängern; dieser bedienen sich beide Dichtarten mit dem größten Vorteile.
- 4) Zurückgreifende, durch die dasjenige, was vor der Epoche des Gedichts geschehen ist, hereingehoben wird.
- 5) Vorgreifende, die dasjenige, was nach der Epoche des Gedichts geschehen wird, antizipieren; beide Arten braucht der epische so wie der dramatische Dichter, um sein Gedicht vollständig zu machen.

Die Welten, welche zum Anschauen gebracht werden sollen, sind beiden gemein:

- 1) die physische, und zwar erstlich die nächste, wozu die dargestellten Personen gehören und die sie umgibt. In dieser steht der Dramatiker meist auf einem Punkte fest, der Epiker bewegt sich freier in einem größern Lokal; zweitens die entferntere Welt, wozu ich die ganze Natur rechne. Diese bringt der epische Dichter, der sich überhaupt an die Imagination wendet, durch Gleichnisse näher, deren sich der Dramatiker sparsamer bedient.
- 2) die sittliche ist beiden ganz gemein und wird am glücklichsten in ihrer physiologischen und pathologischen Einfalt dargestellt.
- 3) die Welt der Phantasien, Ahnungen, Erscheinungen, Zufälle und Schicksale. Diese steht beiden offen, nur versteht sich, daß sie an die sinnliche herangebracht werde; wobei denn für die Modernen eine besondere Schwierigkeit entsteht, weil wir für die Wundergeschöpfe, Götter, Wahrsager und Orakel der Alten, so sehr es zu wünschen wäre, nicht leicht Ersatz finden.

Die Behandlung im ganzen betreffend, wird der Rhapsode, der das vollkommen Vergangene vorträgt, als ein weiser Mann erscheinen, der in ruhiger Besonnenheit das Geschehene übersieht; sein Vortrag wird dahin zwecken, die Zuhörer zu beruhigen, damit sie ihm gern und lange zuhören, er wird das Interesse egal verteilen, weil er nicht imstande ist, einen allzu lebhaften Eindruck geschwind zu balancieren, er wird nach Belieben rückwärts und vorwärts greifen und wandeln, man wird ihm überall folgen, denn er hat es nur mit der Einbildungskraft zu tun, die sich ihre

Bilder selbst hervorbringt, und der es auf einen gewissen Grad gleichgültig ist, was für welche sie aufruft. Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen, er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahierte und nur die Stimme der Musen im allgemeinen zu hören glaubte.

Der Mime dagegen ist gerade in dem entgegengesetzten Fall, er stellt sich als ein bestimmtes Individuum dar, er will, daß man an ihm und seiner nächsten Umgebung ausschließlich teilnehme, daß man die Leiden seiner Seele und seines Körpers mitfühle, seine Verlegenheiten teile und sich selbst über ihn vergesse. Zwar wird auch er stufenweise zu Werke gehen, aber er kann viel lebhaftere Wirkungen wagen, weil bei sinnlicher Gegenwart auch sogar der stärkere Eindruck durch einen schwächern vertilgt werden kann. Der zuschauende Hörer muß von Rechts wegen in einer steten sinnlichen Anstrengung bleiben, er darf sich nicht zum Nachdenken erheben, er muß leidenschaftlich folgen, seine Phantasie ist ganz zum Schweigen gebracht, man darf keine Ansprüche an sie machen, und selbst was erzählt wird, muß gleichsam darstellend vor die Augen gebracht werden. »

« SUR LA POÉSIE ÉPIQUE ET LA POÉSIE DRAMATIQUE.

Le poète épique et le dramaturge sont tous deux soumis aux lois universelles de la poésie, en particulier à celle de l'unité et à celle du développement ; ils traitent l'un et l'autre en outre d'objets semblables et peuvent tous deux utiliser toutes sortes de motifs, mais la grande différence, essentielle, qui réside entre eux tient à ce que le poète épique expose un fait *intégralement passé*, tandis que le dramaturge représente un fait *intégralement présent*. Si l'on voulait se fonder sur la nature humaine pour expliquer le détail des lois qui régissent leur démarche, il faudrait toujours se représenter un rhapsode et un mime, tous deux poètes, le premier entouré de son cercle qui lui prête une oreille tranquille, le second entouré de son cercle qui brûle de le voir et de l'entendre, si bien que l'on pourrait en déduire aisément ce qui convient le mieux à chacun de ces genres poétiques, quelques objets chacun d'eux choisira principalement, de quels motifs chacun se servira principalement, je dis principalement : car ainsi que je le faisais remarquer en commençant, aucun de ces genres ne saurait s'arroger quelque exclusivité que ce soit.

Les objets de l'épopée et de la tragédie devraient être purement humains, signifiants et pathétiques : le mieux est que les personnages se trouvent à un certain degré de culture où l'activité autonome ne dépend encore que de soi-même, où l'on n'agit point moralement, politiquement, mécaniquement, mais personnellement. En ce sens, les mythes propres aux temps héroïques des Grecs étaient particulièrement favorables aux poètes.

Le poème épique présente principalement une action restreinte à la personne, la tragédie présente une souffrance restreinte à la personne ; le poème épique présente l'homme *agissant hors de soi* : batailles, voyages, toutes sortes d'entreprises qui requièrent une certaine ampleur matérielle ; la tragédie présente l'homme *tourné vers l'intérieur* et les actions de la véritable tragédie n'ont donc besoin que d'un petit espace.

Je connais cinq sortes de motifs :

1) Les motifs *progressifs*, qui font avancer l'action ; ils sont principalement utilisés par le drame.

2) Les motifs *digressifs*, qui éloignent l'action de son terme ; ils sont presque exclusivement utilisés par le poème épique.

3) Les motifs *retardateurs*, qui suspendent le déroulement de l'action ou en prolongent le cours, l'un et l'autre genre utilisent ces motifs avec le plus grand profit.

4) Les motifs *rétrospectifs*, qui intègrent au poème ce qui s'est produit avant l'époque de ce dernier.

5) Les motifs *prospectifs*, qui anticipent ce qui se produira après l'époque du poème ; le poète épique tout comme le dramaturge ont besoin de ces deux sortes de motifs pour parachever leur poème.

Les *mondes* qu'ils donnent à voir sont communs à l'un et à l'autre :

1) Il s'agit du monde *physique* et *d'abord* du monde *proche*, auquel appartiennent les personnages représentés et qui les entoure. Le dramaturge, la plupart du temps, ne dévie pas d'*un point fixe*, tandis que le poète épique y évolue avec plus de liberté, dans un plus grand espace ; c'est *ensuite* le monde *éloigné*, dont toute la nature fait partie à mes yeux. Le poète épique, qui ne s'adresse d'ailleurs qu'à l'imagination, nous le rend proche à travers des figures imagées dont le dramaturge se sert quant à lui avec parcimonie.

2) Le monde *moral* est tout à fait commun aux deux et c'est dans sa simplicité physiologique et pathologique qu'il est le mieux représenté.

3) Le monde des *fantaisies*, *pressentiments*, *phénomènes*, des *hasards* et des *destins*. Il est ouvert aux deux genres, mais il va de soi qu'il faut le rapprocher du monde sensible ; auquel cas les Modernes ne manqueront point de se heurter à une difficulté particulière, car il n'est guère aisé pour nous, si souhaitable que cela fût, de trouver un substitut aux créatures surnaturelles, aux dieux, aux devins et aux oracles des Anciens.

Pour ce qui touche au traitement dans son ensemble, le rhapsode, qui expose un objet intégralement passé, apparaîtra comme un homme sage, promenant un regard serein et avisé sur les choses advenues ; son exposé aura pour dessein d'apaiser les auditeurs afin qu'ils aient plaisir à l'écouter longuement, il répartira l'intérêt d'une manière égale, n'étant pas en mesure de contrebalancer promptement une trop vive impression, il retournera en arrière et ira de l'avant, comme bon lui semble, on le suivra partout, car il ne s'adresse qu'à l'imagination, laquelle produit elle-même ses propres images et ne se soucie guère, à un certain degré, des images qu'elle évoque. Le rhapsode ne devrait point paraître lui-même dans son poème sous l'aspect d'un être supérieur, l'idéal étant plutôt qu'il lise derrière un rideau, si bien que l'on ferait alors abstraction de toute personnalité et que l'on croirait n'entendre que l'universelle voix des Muses.

Le mime, en revanche, se trouve dans le cas exactement contraire, il se présente comme un individu précis, il veut que l'on s'intéresse exclusivement à sa personne et à son environnement immédiat, que l'on prenne part aux souffrances de son âme et de son corps, que l'on partage ses embarras et que l'on s'oublie soi-même en étant tout à lui. Certes, il procédera lui aussi graduellement, mais il peut se risquer à produire des effets bien plus intenses, car la présence matérialisée fait que même l'impression forte peut être effacée par une impression plus faible. Les sens de l'auditeur, qui est aussi spectateur, doivent donc être nécessairement et légitimement soumis à une tension permanente, il ne faut pas qu'il puisse s'élever à la réflexion, il faut qu'il suive avec passion, son imagination est totalement réduite au silence, l'on ne doit rien exiger d'elle et même les récits doivent être en quelque sorte donnés en spectacle. »

Annexe 6 : Tableau à double entrée : mises en musique de ballades,
classées par auteurs et par compositeurs (1779-1832)

Abréviations des titres de recueils :

- *VL* : Karl Siegmund von Seckendorff, *Volks- und andere Lieder mit Begleitung des Forte piano*, Weimar, Hoffmann (vol. 1 et 2), Dessau, Verlags-Kasse (vol. 3), 1779-1782.
- *GLOBR* : Johann Friedrich Reichardt, *Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen*, 3 vol., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1809-1811.
- *OL* : Johann Friedrich Reichardt, *Oden und Lieder*, 2 vol., Berlin, Joachim Pauli, 1779-1780.
- *TIFA* : Johann Friedrich Reichardt, *Le Troubadour italien, français et allemand*, 36 cahiers, Berlin, Henry Frölich, 1805-1806.
- *RG* : Johann Friedrich Reichardt, *Romantische Gesänge*, Leipzig, Ambrosius Kühnel, 1805.
- *SLG* : Johann Friedrich Reichardt, *Schillers lyrische Gedichte*, 2 vol., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1810.
- *DGC* : Johann Friedrich Reichardt, *Deutsche Gesänge beim Clavier von Matthisson und Reichardt*, Berlin, im Verlage der neuen Musikhandlung, 1794.
- *SLBR* : Carl Friedrich Zelter, *Sämmtliche Lieder, Balladen und Romanzen für das Piano-Forte*, 4 vol., Berlin, Kunst und Industrie Comptoir, 1810-1813.
- *ZL* : Carl Friedrich Zelter, *Zwölf Lieder am Clavier zu singen*, Berlin, 1801.
- *NL* : Carl Friedrich Zelter, *Neue Liedersammlung*, Zürich, Hans Georg Nägeli, 1821.
- *SBL* : Carl Friedrich Zelter, *Sammlung kleiner Balladen und Lieder*, 1, Hamburg, Johann August Böhme, 1803.
- *KBL* : Johann Rudolf Zumsteeg, *Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung*, 7 vol., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1800-1805.

Remarques :

- Auteurs et compositeurs sont classés par ordre chronologique de naissance.
- Lorsque le compositeur a renommé la pièce, son nouveau titre est indiqué entre parenthèses dans la colonne correspondante.

AUTEUR / SOURCE	TITRE	K. S. VON SE- CKENDORFF (1744-1785)	J. F. REICHARDT (1752-1814)	C. F. ZELTER (1758-1832)	J. R. ZUMSTEEG (1760-1802)	F. SCHUBERT (1797-1828)	C. LOEWE (1796-1869)
ANONYME	<i>Ossian auf Slimora</i> <i>Romanze</i> « Komm Schwester » <i>Der Mutter Geist</i> (danois, trad. T. von Jakob)				<i>KBL</i> V, 9 <i>KBL</i> V, 36		op.8 n° 2
F. VON ULMEN- STEIN [?-?]	<i>Elwina</i>		1801?				
F. G. KLOPSTOCK 1724-1803	<i>Hermann und Thunelda</i>					D.322	
OSSIAN - J. MACPHERSON 1736-1796	<i>Loda's Gespenst</i> <i>Kolmas Klage</i> « Rund um mich Nacht! » (trad. anonyme) <i>Kolma</i> « Um mich ist Nacht » (trad. L. G. Crome) <i>Cronnan</i> <i>Shirik und Virela</i> <i>Der Tod Oskars</i> <i>Die Nacht</i> <i>Das Mädchen von Inistore</i> <i>Lorna</i> <i>Colma</i> « Stern der dämmern- den Nacht » (trad. J. W. von Goethe)		1804	<i>SLBR</i> 4, 11 (<i>Colma</i>)		D.150 D.217 D.282 D.293 D.375 D.534 (inach.) D.281 D.376	
K. S. VON SECKEN- DORFF 1744-1785	<i>Daribula's Grabesang</i> <i>Hans an Veit</i> <i>Gretchen an Veit</i>	<i>VL</i> 3, 12 <i>VL</i> 1, 3 <i>VL</i> 1, 4				[1793]	

à suivre

AUTEUR / SOURCE	TITRE	K. S. VON SE- CKENDORFF (1744-1785)	J. F. REICHARDT (1752-1814)	C. F. ZELTER (1758-1832)	J. R. ZUMSTEEG (1760-1802)	F. SCHUBERT (1797-1828)	C. LOEWE (1796- 1869)
	<i>Dauas Trauer</i>	VL 1, 5					
J. G. HERDER (ÉD. / TRAD.) 1744-1803	<i>Edward</i> (anonyme / T. Percy)	VL 2, 9				D.923	op.1 n° 1
	<i>Erlkönigs Tochter</i> (anonyme da- nois)	VL 3, 7					op.2 n° 2
	<i>Eifersüß</i> (anonyme danois)	VL 1, 2					op.3 n° 2
	<i>Wilhelms Geist</i> (trad. J. G. Her- der)	VL 1, 11					
	<i>Lied eines wahnsinnigen Mäd- chen</i> (anonyme anglais)	VL 1, 12					
	<i>Die Wiese</i> (anglais)	VL 2, 4					
	<i>O weh! O weh!</i> (écossais / T. Percy)	VL 2, 12					
G. A. BÜRGER 1747-1794	<i>Lenore</i>		1801		1798		
	<i>Des Pfarrers Tochter von Tau- benhain</i>			[1791]			
	<i>Die Entführung</i>			[1794]			
	<i>Das Lied von Treue</i>			[1803] (inach.)			
L. H. HÖLTY 1748-1776	<i>Die Nonne</i> « Es liebt' in Wel- schland irgendwo »					D.212	
FRIEDRICH AU- GUST WERTHES 1748-1817	<i>Robert und Käthe</i>						KBL I, 11
	<i>Raymund und Otilie</i>						KBL I, 12
	<i>Ernestine an Ferdinand, Ferdi- nand an Ernestine</i>						KBL II, 1

à suivre

AUTEUR / SOURCE	TITRE	K. S. VON SE- CKENDORFF (1744-1785)	J. F. REICHARDT (1752-1814)	C. F. ZELTER (1758-1832)	J. R. ZUMSTEEG (1760-1802)	F. SCHUBERT (1797-1828)	C. LOEWE (1796- 1869)
<i>Gesang « O! seht uns »</i>							
J. W. VON GOETHE 1749- 1832	<i>Mignon</i>		1795 (<i>Italien</i>) / GLOBR 2, p. 53	1795 (<i>Mignons Lied</i>)		D.321	
	<i>Der Sänger (Wilhelm Meister)</i>		GLOBR 2, p. 52	SLBR 3,1		D.149	<i>op.59 n° 2 (1837)</i>
	<i>Das Veilchen (Erwin und El- mire)</i>	VL 1, 6 (<i>Ro- manze</i>)	GLOBR 3, p. 1 / OL 2, p. 6				
	<i>Der unreue Knabe (Claudine von Villa Bella)</i>	VL 1, 9 (<i>Ro- manze</i>)	TIFA XXXII, 3 / GLOBR 3, p. 18				
	<i>Erlkönig</i>		GLOBR 3, p. 2	1807		D.328	<i>op.1 n° 3</i>
	<i>Der Fischer</i>	VL 1,1	GLOBR 3, p. 4	SLBR 2, 12		D.225	<i>op.43 n° 1 (1835)</i>
	<i>Der König in Thule</i>	VL 3, 3	TIFA XIII, 3 / GLOBR 3, p. 19	SLBR 3, 3 (<i>Der Ko- nig von Thule</i>)		D.367	
	<i>Das Blümlein wunderschön</i>		GLOBR 3, p. 9 / RG p. 8		KBL III, 10		
	<i>Ritter Curts Brauifahrt</i>						
	<i>Hochzeitlied</i>			SLBR 2, 8			<i>op.20 n° 1</i>
	<i>Der Rattenfänger</i>					D.255	
	<i>Der Schatzgräber</i>					D.256	<i>op.59 n° 3 (1837)</i>
	<i>Die Spinnerin</i>		GLOBR 3, p. 5			D.247	
	<i>Der Edelknabe und die Müllerin</i>		TIFA XXXVI, 2 / GLOBR 3, p. 6				
	<i>Der Junggesell und der Muhl- bach</i>		GLOBR 3, p. 20	ZL n° 10			
	<i>Der Müllerin Vernath</i>		GLOBR 3, p. 22				
	<i>Der Müllerin Reue</i>		GLOBR 3, p. 24				
	<i>Die wandelnde Glocke</i>						<i>op.20 n° 3</i>
	<i>Der getreue Eckart</i>			NL n° 7			<i>op.44 n° 2 (1835)</i>
							<i>à suivre</i>

AUTEUR / SOURCE	TITRE	K. S. VON SE- CKENDORFF (1744-1785)	J. F. REICHARDT (1752-1814)	C. F. ZELTER (1758-1832)	J. R. ZUMSTEEG (1760-1802)	F. SCHUBERT (1797-1828)	C. LOEWE (1796- 1869)
	<i>Die erste Walpurgisnacht</i> « Es lacht der Mai! »						op.25
	<i>Der Zauberteufel</i>			SBL n° 1	KBL VII, 20		op.20 n° 2
	<i>Die Braut von Corinth</i>			SBL n° 7			op.29
	<i>Der Gott und die Bajadere</i>			SLBR 3, 9		D.254	op.45 n° 2
	<i>Ballade</i> « Herein, o du Guter! »						op.44 n° 1 (1835)
	<i>Prometheus</i>		GLOBR 2, p. 16			D.674	
	<i>Der Totentanz</i>		1814				
F. L. STOLBERG- STOLBERG 1750-1819	<i>Romanze</i> « In der Väter Halle »				KBL VI, 15	D.144 (fragment)	
J. H. VOSS 1826	<i>Die Büssende</i>			[1797]			
J. H. VOSS 1751- 1826	<i>Die Braut am Gestade</i>			SLBR 3, 6			
F. A. BERTRAND 1757-1830	<i>Minona</i>					D.152	
C. K. BURI 1758- 1817	<i>Adelwold und Emma</i>				KBL VII, 12	D.211	
C. A. SCHÜCKING 1759-1790	<i>Hexenballade</i>						
C. A. SCHÜCKING 1759-1790	<i>Hagens Klage</i>				[1797]	D.5	
F. VON SCHILLER 1759-1805	<i>Die Bürgschaft - Ballade</i>					D.246	
	<i>Ritter Toggenburg - Ballade</i>		SLG 2, p. 10		KBL I, 1	D.397	
	<i>Der Taucher - Ballade</i>					D.77, D.111	
	<i>Der Kampf mit dem Drachen - Romanze</i>			SBL n° 5			

à suivre

AUTEUR / SOURCE	TITRE	K. S. VON SE- CKENDORFF (1744-1785)	J. F. REICHARDT (1752-1814)	C. F. ZELTER (1758-1832)	J. R. ZUMSTEEG (1760-1802)	F. SCHUBERT (1797-1828)	C. LOEWE (1796- 1869)
	<i>Der Gang nach dem Eisenham- mer - Ballade</i>						op.17
	<i>Der Graf von Habsburg - Bal- lade</i>		SLG 2, p. 26				
	<i>Der Handschuh - Erzählung</i>			SLBR 3, 12 / ZL n° 9			
	<i>Die Erwartung</i>		SLG 1, p. 14		KBL II, 4	D.159	
	<i>Eine Leichenphantasie</i>					D.7	
	<i>Klage der Ceres</i>					D.323	
	<i>Der Flüchtling</i>				KBL V, 41 (<i>Mor- genphantasie</i>)	D.402	
	<i>Hektors Abschied</i>		SLG 1, p. 28			D.312	
	<i>Des Mädchens Klage (Die Picco- lomini)</i>		SLG 1, p. 9	ZL n° 6	KBL III, 12 (<i>Thekla</i>)	D.6, D.191,	
	<i>Der Alpenjäger</i>					D.389	
	<i>Die Teilung der Erde</i>		SLG 2, p. 2			D.588	
	<i>Nadovevssische Totenklage</i>			SLBR 2, 11			
F. W. VON HOVEN 1759-1838	<i>Osiaris Sonnengesang</i>				KBL III, 17		
F. L. MEYER 1759- 1840	<i>Una</i>				KBL VI, 1		
F. HAUG 1761- 1829	<i>Was ist Liebe?</i>				KBL I, 3		
	<i>Richard und Mathilde</i>						
	<i>Die Wittwe</i>				KBL II, 11		
	<i>Fernando's Lied</i>				KBL II, 12		
	<i>Romanze « Ein Fräulein klagt »</i>				KBL III, 11		
F. VON MATTHIS- SON 1761-1831					KBL V, 33		
						D.114	

à suivre

AUTEUR / SOURCE	TITRE	K. S. VON SECKENDORFF (1744-1785)	J. F. REICHARDT (1752-1814)	C. F. ZELTER (1758-1832)	J. R. ZUMSTEGG (1760-1802)	F. SCHUBERT (1797-1828)	C. LOEWE (1796-1869)
	<i>Das Kloster</i>		DGC, p. 10				
K. L. VON WOLTMANN 1770-1817	<i>Der Nebelgeist</i>				KBL IV, 3		
W. SCOTT 1771-1832	<i>Romanze des Richard Löwenherz (Ivanhoé; trad. K. L. Mülller)</i>					D.907	
S. C. PÄPE 1774-1817	<i>Das Fischermädchen</i>				KBL IV, 21		
A. A. VON IMHOFF 1776-1831	<i>Die Geister des Sees</i>			SBL n° 3			
F. DE LA MOTTE-FOUQUÉ 1777-1843	<i>Don Gaiyeros</i>					D.93	
M. VON COLLIN 1779-1824	<i>Der Zwerg</i>					D.771	
F. VON KUROWSKI-EICHEN 1780-1853	<i>Der grosse Kurfürst und die Sprengungsfrau</i>						op.7 n° 1
J. B. MAYRHOFER 1787-1836	<i>Liedesend</i>					D.473	
L. UHLAND 1787-1862	<i>Der Wirthin Töchterlein</i>						op.1 n° 2
	<i>Abschied</i>						op.3 n° 1
	<i>Die drei Lieder</i>						op.3 n° 3
	<i>Goltschmieds Töchterlein</i>						op.8 n° 1
	<i>Geisterleben</i>						op.9 - 1 n° 4
	<i>Das Ständchen</i>						op.9 - 2 n° 4
G. BYRON 1788-1824	<i>Belsazar's Gesicht (trad. F. The-remin)</i>						op.13 n° 2

à suivre

AUTEUR / SOURCE	TITRE	K. S. VON SE- CKENDORFF (1744-1785)	J. F. REICHARDT (1752-1814)	C. F. ZELTER (1758-1832)	J. R. ZUMSTEEG (1760-1802)	F. SCHUBERT (1797-1828)	C. LOEWE (1796-1869)
	<i>Saul und Samuel</i> (trad. F. Thermanin)						op.14 n° 1
	<i>Elipha's Gesicht</i> (trad. F. Thermanin)						op.14 n° 2
J. C. VON ZEDLITZ 1799-1862	<i>Die nächtliche Heerschau</i>						op. 23
T. KÖRNER 1791-1813	<i>Amphitruos</i>					D.166	
	<i>Gebet während der Schlacht Treuerschöben Wallhaide</i>					D.171	op.2 n° 1 op.6
J. KENNER 1794-1868	<i>Ballade « Ein Fräulein schaut vom hohen Thurm » Der Liedler</i>					D.134 D.209	op.99 n° 3
A. VON PLATEN 1796-1835	<i>Der Pilgrim von St. Just</i>						
F. X. VON SCHLECHTA 1796-1865	<i>Auf einem Kirchhof</i>					D.151	
J. CRAIGHER JACHELUTTA 1797-1855	<i>Die junge Nonne « Wie braust durch die Wipfel »</i>					D.828	
W. ALEXIS 1798-1871	<i>Totenräbers Heimwebe Walpurgisnacht « Liebe Mutter, heut' Nacht » Der späte Gast</i>					D.842	op.2 n° 3 op.7 n° 2 op.21
E. VON PUTTKAMER 1800-1874	<i>Die Gruft der Liebenden</i>						

Annexe 7 : Franz Schubert, partition des deux versions de *Der Taucher*
D.77 et D.111 (1813-1814)

- D.77 : Eusebius Mandyczewski (éd.), *Franz Schubert's Werke, Serie XX. Sämtliche einstimmige Lieder und Gesänge*, vol. 1 : 1811-1814, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1894, p. 73-101.
- D.111 : Eusebius Mandyczewski (éd.), *Franz Schubert's Werke, Serie XX. Sämtliche einstimmige Lieder und Gesänge*, vol. 1 : 1811-1814, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1894, p. 102-131.

Der Taucher.

Ballade von Fr. v. Schiller.

Für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte

Schubert's Werke.

componirt von

Nº 125

FRANZ SCHUBERT.

Erste Bearbeitung.

17. September 1843.

Allegro. **Recit.**

Singstimme. **Wer wagt es, Rit.tersmann o.der**

Pianoforte.

Knapp', zu tauchen in die - sen Schlund? Einen goldnen

Becher werf'ich hin - ab, verschlungen schon hat ihn der schwarze Mund.

Wer mir den Becher kann wieder zeigen, er mag ihn be - hal - ten, er ist sein

74

in tempo

ei - gen. Der

Kö - - - - nig spricht es, und wirft von der Höh' der

Klip - pe, die schroff und steil hin - aus - hängt in die un -

end - - li - - che See, den Becher in der Cha - ryb - de Ge -

heul. Wer ist der Beherzte, ich

fra - ge wieder, zu tauchen in die-se Tiefe nieder?

Und die Rit - ter und Knappen um ihn her ver - nehmen's und schweigen

still, sehen hin - ab in das wil - de Meer, und kei - ner den

Be - - cher ge - win - - nen will.

Mit Ausdruck.

Und der Kö - nig zum drit - tenmal wieder fra - get: Ist kei - ner,

76

dersich hinun - ter waget? *p* Und al - les noch stumm bleibt wie zu -

vor; *f* und ein E - delknecht, sanft und keck, tritt aus der Knappen za - gendem

Chor, und den Gür - tel_ wirft er, den Man.tel weg, und al - le die Männer umher und

Frauen auf den herr - lichen Jüngling ver - wun - dert schau'n. *p*

Und wie er tritt an des

Fel - sen Hang und blickt in den Schlund hin - ab, die

Was - ser, die sie hin - un - ter schlang, die Cha - ryb - de jetzt brül - lend

wie - der gab, und wie mit des Don - ners fer - nem Ge -

to - se, ent - stür - zen sie schäu - mend dem fin - stern Schoo - sse.

cresc.

decresc.

78

affettuoso *p*

Und es wal - - let und sie - - det und

pp

brau - set und zischt, wie wenn Was - ser mit Feu - er sich mengt, wie wenn

Was - ser mit Feu - er sich mengt, bis zum Him - mel sprit - zet der

dam - pfende Gischt, und Fluth auf Fluth sich ohn' En - de drängt und will sich nimmer er -

schöpfen und lee-ren, als woll - te das Meer noch ein Meer ge -

fz *fz cresc.* *fz* *fz* *fz* *fz*

fz *fz* *fz cresc.* *ffz* *p*

bä-ren.

Doch end-lich, da legt sich die wil-de Ge-walt,

und schwarz aus dem wei-ssen Schaum klapft hin-un-ter ein

gäh-nen-der Spalt, grund-los als ging's in den Höl-lenraum,

und rei-ssend sieht man die bran-den-den Wo-gen hin-

80



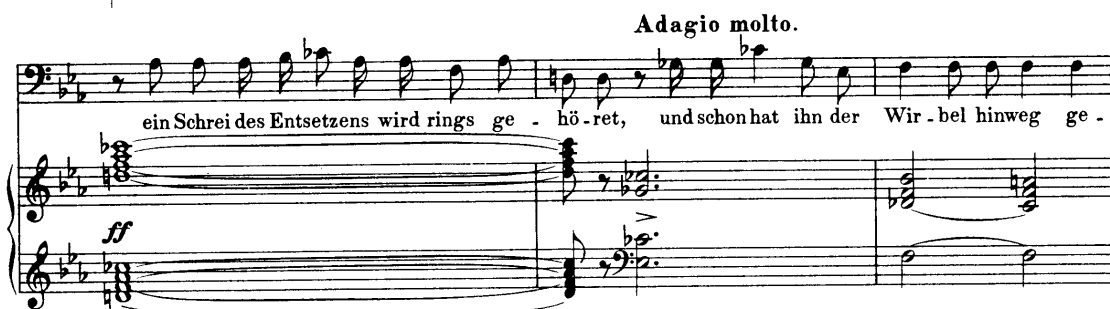
ab in den stru - delnden Trichter ge - zo - - gen.

Recit.



Jetzt schnell, eh' die Brandung wieder - kehret, der Jüngling sich Gott be - fiehlt, und

Adagio molto.



ein Schrei des Entsetzens wird rings ge - hö - ret, und schon hat ihn der Wir - bel hinweg ge -



spült. Und ge - heimniss - voll ü - ber dem kühnen Schwimmer schliesst sich der Ra -

Adagio.



chen, erzeugt sich nim - mer. Und

stil - - le wird's ü - - - ber dem Was - - serschlund,

in der Tie - - - fe nur brau - - - set es

hohl, und be - bend hört man von Mund zu Mund:

Recit. *p* Hochher-zi-ger Jüngling, fah - re wohl! *in tempo* Und *in tempo. Largo.*

hoh - - - ler und hoh - - - ler hört man's heu - len,

82

und es harrt noch mit ban - gem, mit schrecklichem Wei - len.

Recit.

Und wärfst du die Kro - ne sel - ber hin - ein, und sprächst: Wer mir bringet die

Kron', er soll sie tra - gen und Kö - nig sein, mich ge - lü - ste - te nicht nach dem theu - ren Lohn.

Andante.

Was die heu - lende Tie - fe da un - - ten ver -

heh - le, das er - zählt keine le - bende, glück - liche See - le;

das er - zählt keine le - bende, glück - liche See - - le.

Recit.

Wohl man - ches Fahr - zeug vom Stru - del er - fasst, schoss gäh in die Tie - fe hin -

ab, doch zerschmettert nur rangen sich Kiel und Mast her - vor aus dem al - les verschlin - gen - den

Grab.

Und hel - ler und hel - ler wie

Stur - mes Sau - sen hört man's nä - her und im - mer nä - her

scen - do

84

brau - sen.

ff *pp*

Und es wal - let und sie - det und

p *pp*

brau - set und zischt, wie wenn Was - ser mit Feu - er sich mengt, wie wenn

Was - ser mit Feu - er sich mengt, bis zum Him - melsprit - zet der

dam - pfen.de Gischt und Fluth auf Fluth sich ohn' En - de drängt, und wie mit des fer - nen

Donners Ge.to - se ent - stürzt es brül - lend dem fin - stern Schoosse.

Und sieh! aus dem fin - ster flu - thenden

Schooss da he - bet sich's schwa - nen weiss, und ein Arm und ein glänzender

Na - cken wird bloss. Und es rudert mit Kraft und mit em - si - gem

86

Fleiss, und er ist's,

und hoch in sei-ner Lin - ken schwingter den Be - cher mit

freu - digem Winken. Und ath - mete lang und

ath - mete tief, und be - grüss - te das himm - li - sche

Licht. Mit Froh - lo - cken es ei - ner dem an - - dern

rief: Er lebt, er ist da, es behielt ihn nicht! Aus dem Grab,

cresc. *f*

aus der strudelnden Was - ser - höh - le hat der Bra - ve ge - ret - tet die le - bende Seele!

f *p* *f*

Recit.

Und er kommt; es um - ringt ihn die ju - belnde Schaar, zu des Königs Füßen er

Tempo.

sinkt, den Becher reicht er ihm knie - end dar. Und der König der lieb - lichen Tochter winkt, die

Recit.

füllt ihn mit fun - kelndem Wein bis zum Rande, und der Jüng - ling sich al - so zum

88

Allegro moderato.

Kö - nig wandte: Lan - ge le - be der Kö - nig! Es freu - e sich,
 wer da ath - met im ro - sigten Licht! A - ber da un - ten ist's
 fürch - ter - lich. Und der
 Mensch ver - su - eh - e die Göt - ter nicht,
 und be - geh - re nim - mer und nim - mer zu

schauen, was sie gnä - dig be - de - cken mit Nacht und Grau - en,

was sie gnä - dig be - de - cken mit Nacht und Grauen.

Presto.

Es riss mich hin - un - ter bli - tzes - schnell, da

stürzt' mir aus fel - sig - tem Schacht ent - ge - gen ein rei - ssen - der

Quell; mich pack - - te des Dop - - pelstroms

90

wü - thende Macht und wie einen Kreisel mit schwindelndem Drehen trieb mich's um,

Più presto.

trieb mich's um, ich konn - te nicht wi - der - stehn. Da

zeig - te mir Gott, zu dem ich rief, in der

höch - sten, schreck - li - chen Noth, aus der Tie - fe ein ra - gend

Fel - - sen - riff. Das er - fasst' ich be -

hend und ent - rann dem Tod, und da

hing auch der Be - cher an spit - - zen Ko -

ral - len, sonst wär' er ins Bo - den - lo - se ge - fal - len. Denn un - ter

mir lag's noch ber - - ge - tief in pur - pur - ner

Fin - ster - niss da. Und ob's hier dem Oh - re gleich e - wig schief, das

92

Au - ge mit Schaudern hin - un - - ter sah, wie's von Sa - la - man - dern und

Mol - chen und Dra - chen sich reg - te in dem furcht - ba - ren Höl - - len -

ra - chen. Schwarz wim - melten da, in grau - sem Ge -

misch, zu scheusslichen Klumpen ge - ballt, der stach - lich - te Ro - che,

der Klippenfisch, des Ham - mers gräu - li - che Un - ge - stalt, und

dräu - end wies mir die grim - mi-gen Zäh - ne der ent - setz - li - che Hay, des

Mee - res Hy - ä - ne.

decresc.

Recit.

Und da hing ich und

pp

Adagio con moto.

war mir's mit Grausen be - wusst, von der menschlichen Hil - fe so weit, so weit,

f>

p

unter Lar - ven die ein - zi - ge füh - lende Brust, al -

cresc.

94

lein — in der gräss - li - chen Einsamkeit, tief un - ter dem

Schall der mensch - lichen Re - de bei den Un-geheuern der trau - rigen Ö - de.

Allegro.

Und schau - dernd dacht'ich's, da kroch's her - an, reg - te

hun - dert Ge - len - ke zugleich, will schnap - pen nach mir, in des Schre - ckens

Wahn lass' ich los der Ko - ral - le umklammerten Zweig, gleich fasst mich der

95

Stru - del mit ra - sen-dem To - ben. Doch es war mir zum Heil, er riss mich nach

Recit.

o - ben. Der

Kö - nig da - rob sich ver - wun - dert schier und spricht: Der Be - cher ist dein, und die - sen

Ring noch bestimm' ich dir, geschmückt mit dem köstlichsten E - del - gstein, versuchst du's noch

einmal und bringst mir Kunde, was du sahst auf des Meerstief un - terstem Grunde.

96

Andante con moto.

Das hör - te die Toch - ter mit wei - chem Ge - fühl, und mit schmeichelndem

pp

Recit.

Mun - de sie flieht: Lass Va - ter ge - nug sein das grau - same Spiel,

er hat euch bestanden was kei - ner besteht.

Und könnt ihr des Herzens Ge - lüsten nicht zähmen, so mö - gen die Rit - ter den

pp

Knap - pen beschämen, so mö - gen die Rit - ter den Knappen be - schämen.

Allegro.

Drauf der Kö - nig

p

greift nach dem Be - cher schnell, in den Stru - del ihn schleu - dert hin.

cresc.

Recit.

ein, und schaffst du den Becher mir wie - der zur Stell', so sollst du der

trefflichste Rit - ter mir sein, und sollst sie als Eh'gemahl heut'noch um - armen, die jetzt für dich

bit - tet mit zar - tem Er - barmen.

ff *p* *f*

98

Da er - - greift's ihm die See - le mit

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'Da er - - greift's ihm die See - le mit'. The piano accompaniment features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Him - mels-gewalt, und es blitzt aus den Au - gen ihm kühn und er

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics 'Him - mels-gewalt, und es blitzt aus den Au - gen ihm kühn und er'. The piano accompaniment maintains its rhythmic intensity with sixteenth-note figures.

sie - het er-rö - thendie schö - ne Ge - stalt, und sieht sie erlei - chendie schö - ne Ge - stalt und

The third system shows the vocal line with the lyrics 'sie - het er-rö - thendie schö - ne Ge - stalt, und sieht sie erlei - chendie schö - ne Ge - stalt und'. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *mf* and continues with its characteristic sixteenth-note accompaniment.

sin - ken hin, da treibt's ihn, den köst - li-chenPreis zu er - wer - ben, da

The fourth system features the vocal line with the lyrics 'sin - ken hin, da treibt's ihn, den köst - li-chenPreis zu er - wer - ben, da'. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *cresc.* and continues with its sixteenth-note accompaniment.

treibt's ihn, den köst - li - chen Preis zu er - wer - ben, und

The fifth system concludes the musical score on this page. The vocal line has the lyrics 'treibt's ihn, den köst - li - chen Preis zu er - wer - ben, und'. The piano accompaniment includes dynamic markings of *cresc.* and *ff*, and continues with its sixteenth-note accompaniment.

stürzt hin-un-ter auf Le-ben und Sterben.

p

p

pp

Wohl hört man die

pp

Bran-dung, wohl kehrt sie zu-rück, sie ver-

pp

100

kün - digt der don - nern-de Schall; da

bücht's sich hin - un - ter mit lie - ben-demBlick,

pp

da bücht's sich hin - un - ter mit lie - ben-demBlick,

es kom - men, es

kom - men die Was - - ser all, es kom - men, es kom - men die Was - - ser

all, sie rau - - - - - schen her - auf, sie

rau - - - - - schen nie - der, doch den Jüng-ling bringt kei-nes

wie - - - - - der.

pp

102

Der Taucher.

Ballade von Fr. v. Schiller.

Für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

FRANZ SCHUBERT.

Zweite Bearbeitung.

Schubert's Werke.

№ 12b

Allegro. Sept. 1813 bis Aug. 1814.

Singstimme.

Pianoforte.

Wer wagt es, Rittersmann o - der
Knapp; zu tau - chen in die - sen Schlund?
Ei - nen goldnen Becher werf' ich hin - ab. Verschlungen schon hat ihn der schwarze
Mund. Wermir den Becher kann wieder zei - gen, er mag ihn be - hal - ten, er ist sein

Tempo moderato. 103

ei - gen. Der

Kö - - - nig spricht es und wirft von der Höh' der

Klip - pe, die schroff und steil hin - aus - hängt in die un -

end - li - che See, den Be - cher in der Cha - ryb - de Ge -

heul. Wer ist der Beherr - sche, ich

104

fra - ge wieder, zu tau - chen in die - se Tie - fe nie - der?

Und die Rit - ter und Knappen um ihn her ver - nehmen's und schweigen still, seh'n hin -

ab in das wil - de Meer und kei - ner den Be - - cher ge -

win - - nen will.

Und der König, zum drit - ten - mal wie - der fra - get: Ist kei - ner, der sich hin - un - - ter

waget? Doch al - les noch stumm bleibt wie zu -

vor. Und ein

E - delknecht, sanft und keck, tritt aus der Knappen zagendem Chor, und den Gür - tel - wirft er, den

Man - tel weg, und al - le die Män - ner um - her und Frauen auf den herr - li - chen Jüngling ver -

wun - dert schau'n.

pp

decresc.

f

sf

sf

cresc.

f

106

Und wie er tritt an des Fel - - sen Hang und blickt in den Schlund hin -

ab, die Was - ser, die sie hin - un - - ter schlang, die Cha -

ryb - de jetzt brül - lend wie - - der gab, und wie mit des

Don - ners fer - nem Ge - to - se ent - stür - zen sie schäu - mend dem fin - stern

Schoo - sse.

p *cresc.* *ff* *sf* *sf* *sf* *sf* *decresc.*

Mit Ausdruck.

Und es wal - - let und sie - - det und
 brau - set und zischt, wie wenn Was - ser mit Feu - er sich mengt, und es
 wal - let und brau - set und zischt, bis zum Him - mel spri - tzet der
 dam - pfen.de Gischt, und Fluth auf Fluth sich ohn' En - de drängt und will sich nimmer er -
 schöpfen und lee - ren, als woll - te das Meer noch ein Meer ge - bä - ren.

108

Doch

endlich, da legt sich die wil.de Ge.walt, und schwarz aus dem

wei.ssen Schaum klafft hin.un.ter ein gäh.nen.der Spalt, grundlos als ging's in den

Höl.lenraum, und rei.ssend sieht man die bran.den.den Wo.gen hin.

ab in den stru.deln.den Trichter ge.zo.gen.

p *decresc.* *cresc.* *ff* *f* *>* *>*

Recit.

Jetzt schnell, eh' die Brandung wieder - keh - ret, der Jüng - ling sich Gott be - fiehlt und
 ein Schrei des Entsetzens wird rings ge - hö - ret, und schon hat ihn der Wirbel hinweg ge - spült. Und ge -
 heim - niss - voll ü - ber dem küh - nen Schwimmer schliesst sich der Ra - chen, erzeugt sich

Adagio.

nim - mer. Und stil - - le wird's
 ü - - - ber dem Was - - serschlund, in der

The musical score consists of five systems. The first system is the beginning of the recitative, with a vocal line in bass clef and piano accompaniment in treble and bass clefs. The second system continues the recitative. The third system is the end of the recitative and the beginning of the adagio. The fourth system is the beginning of the adagio, marked 'Adagio.' and 'nim - mer.' The fifth system continues the adagio, marked 'decrease.' and 'pp'.

110

Tie - - fe nur brau - - set es hohl, und

be - bend hört man von Mund zu Mund: Hoch.her.zi.ger

Jüng.ling fah - re wohl. Und

hoh - - ler und hoh - - ler hört man's heu - len,

und es harrt noch mit ban - gem, mit schreck - li - chem Wei - len.

Recit.

pp

in tempo

111

Recit.

Und wärfst du die Krone sel-ber hin-ein, und sprächst: Wemir bringet die
Kron, er soll sie tra-gen und Kö-nig sein, mich ge-lü-ste-te nicht nach dem theu-ren Lohn!

Andante. **Recit.**

Was die heu-len-de Tie-fe da un-ten ver-heh-le, das er-zählt kei-ne
le-ben-de, glück-li-che See-le. Wohl man-ches Fahr-zeug, vom Stru-del ge-
Allegro.

fasst, schoss gäh in die Tie-fe hin-ab, doch zerschmet-tert nur ran-gen sich

112

Kiel und Mast her - vor aus dem al - les verschlin - gen - den Grab.

pp

Und hel - ler und hel - ler wie Stur - mes Sau - sen

cre - - - - - scen -

hört man's nä - her und im - mer nä - her brau - - - sen:

do - - - - - f

Und es

ff *decresc.* *p* *pp*

114

Und sieh! aus dem fin-ster flu-thenden Schooss da he - bet sich's schwanenweiss,

und ein Arm und ein glänzen-der Na - cken wird bloss.

Und es ru-dert mit Kraft und mit em - si-gem Fleiss, und er

ist's! und hoch in seiner Lin-ken schwingt er den Be - cher mit freu-di-gem

Winken. *Più andante.* Und ath - me-te lang und ath - me-te

tief, und be-grüss-te das himm-li-sche Licht.

Con moto.

Mit Froh-lo-cken es ei-ner dem an-dern rief: Er lebt, er ist

da, es be-hielt ihn nicht! Aus dem Grab, aus der strudelnden Was-ser-

höh-le hat der Bra-ve ge-ret-tet die le-ben-de See-le.

Recit.

Und er kommt; es um-ringt ihn die ju-belnde Schaar, zu des Kö-nigs Fü-ssen er

116

sinkt, den Becher reicht er ihm knie-*end* dar. Und der König der lieb - lichen Tochter winkt, die

füllt ihn mit funkelndem Wein bis zum Rande, und der Jüngling sich al - so zum Kö - nig wandte:

Lan - ge le - be der Kö - nig! Es freue sich, wer da athmet im ro - sigten Licht!

A - ber da un - ten ist's fürchter - lich. Und der Mensch ver - su - che die Göt - ter nicht

und be - geh - re nim - mer und nim - mer zu schauen, was sie gnä - dig be -

de-cken mit Nacht und Grau-en, was sie gnä-dig be-de-cken mit Nacht und Grauh.

Piu moto.
Es riss mich hin-ter bli-tzes-schnell, da stürzt mir aus fel-sigtem

Schacht ent-ge-gen ein rei-sen-der Quell; mich pack-te des Dop-pelstrom's

wü-then-de Macht, und wie ei-nen Krei-sel mit schwin-delndem Dre-hen trieb's mich um,

trieb's mich um, ich kann-te nicht wi-der-steh'n.

118

Recit.

Da zeig-te mir Gott, zu dem ich rief in der höchsten, schreckli-chen Noth, em-por-ra-gend ein

in tempo

Fel-sen-riff, das er-fasst' ich behend und ent-rann dem Tod, und da

hing auch der Becher an spi-tzen Ko-rallen, sonst wär' er in's Bo-den-lo-se ge-fal-

len. Denn un-ter mir lag's noch ber-ge-tief in pur-purner Fin-ster-niss

da. Und ob's hier dem Oh-re gleich e-wig schlief, das Au-ge mit Schau-der-n hin-

un - ter sah, wie's von Sa - la - man - dern und Mol - chen und Dra - chen sich

reg - te in dem furcht - ba - ren Höl - - len - ra - chen.

Schwarz wimmelten da im grau - sen Gemisch, zu scheusslichen Klumpenge-

ballt, der stach - lich - te Ro - che, der Klip - - pen - fisch, des

Ham - mers gräu - li - che Un - - ge - stalt, und

120

dräu - end wies mir die grim - mi - gen Zäh - ne der ent - setz - li - che

Hay, des Mee - res Hy - ä - ne.

Recit.
Und da hing ich, und war mir's mit Grausen be - wusst, von der menscli - chen Hül - fe so

Adagio moto.
weit, un - ter Larven die ein - zi - ge füh - len - de Brust, al - lein, - in der

gräss - li - chen Einsamkeit, tief un - ter dem Schall der mensch - li - chen

122

Recit.

Der Kö-nig dar-ob sich ver-wun-dert schier, und spricht: der Be-cher ist dein, und die-sen

Ring noch be-stimm' ich dir, geschmückt mit dem köst-lich-sten E-del-gestein, versuchst du's noch

einmal und bringst mir Kun-de, was du sahst auf des Meer's tief-un-ter-stem Grunde.

Andante con moto.

Das hör-te die Toch-ter mit wei-chem Ge-fühl, und mit schmeichelndem

Mun - - de sie fleht: Lass, Va - ter, ge - nug sein das grau - same Spiel,

er hat euch be - stan - den, was kei - ner be - steht.

Und könnt ihr des Herzens Ge - lü - sten nicht zäh - men, so mö - gen die Rit - ter den

Knap - pen beschä - men, so mö - gen die Rit - ter den Knap - pen be - schä - men.

pp

124

Allegro moderato.

Drauf der Kö - nig

p

greift nach dem Be - cher schnell, in den Stru - del ihn

cresc. *f*

Recit.

schleu - dert hin - ein, und schaffst du den Be - cher mir wie - der zur

Stell, so sollst du der treff - lichste Rit - ter mir sein, und sollst sie als Eh - gemahl heut' noch um -

ff *p*

ar - men, die jetzt für dich bit - tet mit zar - tem Er - barmen.

Da er - greift ihm die See - le mit Him - mels - gewalt, und es

blitzt aus den Au - gen ihm kühn, und er sie - het er - rö - then die schö - ne Gestalt, und

sieht sie er - blei - chen und sin - ken hin, da treibt's ihn den köst - lichen Preis zu er -

126

wer - ben, und stürzt hin - un - ter auf Le - - - ben und

sf *cresc.* *sf* *sf* *ff* *f*

Ster - ben.

ff

fz *fz*

fz

fz *p*

The image displays a musical score for piano, organized into five systems. Each system consists of a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo), and *decresc.* (decrescendo). There are also accents (>) and slurs over the notes. The notation includes chords, arpeggios, and melodic lines in both hands. The first system features a *p* dynamic. The second system features a *sf* dynamic. The third system features a *ff* dynamic and a *decresc.* marking. The fourth system features a *p* dynamic. The fifth system continues the melodic and harmonic development.

128

Musical score for piano and voice, page 128. The score is in G major and 3/4 time. It consists of five systems of staves. The first system shows the piano introduction with a *pp* dynamic. The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces the vocal line with a *ppp* dynamic and the instruction *bedauernd*. The fourth and fifth systems continue the vocal line and piano accompaniment, with the vocal line ending on a fermata.

pp
Più lento.
p
cresc.
 Wohl hört man die Brandung,
 wohl kehrt sie zurück, sie verkündet der donnern-de
 Schall; da bückt sich's hin- unter mit
decresc.
p

180

lie - ben dem Blick, da

bü - ckt sich's hin - un - ter mit lie - ben dem Blick,

es kom - men, es kom - men die Was - - ser

all', es kom - men, es kom - men die Was - - ser all', sie

rau - - - schen her - auf, sie rau - - - schen

nie - der, doch den Jüng - ling bringt

kei - nes wie - der.

decresc.

pp

sfp *dim.*

sfp

c.p.

Annexe 8 : Tableau : ambitus mélodique des différents locuteurs dans les ballades de Carl Loewe (1818-1832)

Remarques :

- Les hauteurs ont été indiquées selon la clef notée sur la partition (clef de sol). Pour les interprétations masculines, les indications sont donc à transposer d'une octave vers le bas. Ex : *si* 3 en clef de sol devient *si* 2 si la pièce est chantée par une voix d'homme.
- Les caractères gras signalent la note la plus basse et la plus haute de la mélodie dans la ballade concernée, tous locuteurs confondus.

TITRE	VOIX	TONALITÉ	AMBITUS GÉNÉRAL	AMBITUS NARRATEUR	AMBITUS PERSONNAGES	REMARQUES
<i>Edward</i> op.1 n° 1	Non précisé	Mi b mineur	la b 2-sol 4	non	Mère : ré 3-sol b 4 Edward : la b 2-sol 4	
<i>Der Wirthin Tochterlein</i> op.1 n° 2	Non précisé	Si b majeur	si b 2-sol 4	do 3-mi b 4	Hôtesse : fa 3-fa 4 1 ^{er} garçon : fa 3-mi b 4 2 ^e garçon : mi 3-mi 4 3 ^e garçon : si b 2-sol 4	Extrêmes de la tessitures concentrés dans la dernière intervention, celle du 3 ^e jeune homme
<i>Eulenkönig</i> op.1 n° 3	Non précisé	Sol mineur	la 2-sol 4	la 2-ré 4	Enfant : sol 3-sol 4 Père : si 2-ré 4	Ligne diatonique du roi des aulnes, qui separe père et fils (tessiture centrale).
<i>Treuerschén</i> op.2 n° 1	Non précisé	Do majeur	sol 2-sol 4	sol 2-sol 4	Roi des aulnes : ré 3-mi b 4 Chasseur : ré 3-mi 4 Treuerschén : do 3-fa 4	Début plus aigu, fin plus grave (mort).
<i>Walpurgisnacht</i> op.2 n° 2	Non précisé Personnages mère / enfant	Si mineur	si 2-si 4	non	Enfant : si 2-sol 4 Mère : mi 3-si 4	Mère plus aiguë que l'enfant : tension – inquiétude, terreur; si4 : limite de tessiture.
<i>Herr Oluf</i> op.2 n° 3	Non précisé	Mi mineur	la 2 (mi 2)-fa # 4	la 2 (mi 2)-fa # 4	Fille du roi des aulnes : do 3-ré # 4 Oluf : do 3-do 4 Mère : ré # 3-mi 4 Fiancée : fa # 3-mi 4	
<i>Abschied</i> op.3 n° 1	Non précisé	Do majeur	ré 3-sol 4	mi 3-mi 4	Amis : sol 3-sol 4 Garçon : mi 3-fa 4 Jeune fille : ré 3-mi 4	Style <i>Valkslied</i> , d'où la ressemblance dans les tessitures : mélodie répétitive.
<i>Elversböh</i> op.3 n° 2	Non précisé « ich » masculin	Sol majeur	si 2-sol # 4	si 2-sol # 4	2 ^e jeune femme : si 2-sol # 4 Les deux ensemble : si 2-do # 4	Tête du thème identique, comme dans un lied. D'où le si 2 pour tous.
<i>Die drei Lieder</i> op.3 n° 3	Non précisé	Fa # mineur	fa # 2-mi 4	do # 3-mi b 4	Roi : do # 3-la 3 Jeune homme : fa # 2-mi 4	Tessiture du jeune homme très tendue (renues à l'aigu).
<i>Wallhaide</i> op.6	Non précisé	Ré mineur	la 2-sol b 4	la 2-fa 4	Rudolph : si 2-fa # 4 Comte : sib 2-sol b 4 Wallhaide : si 2-mi 4	Tessitures moins significantes que l'alternance parlando / arioso.
<i>Die Spree-Norne</i> op.7 n° 1	Non précisé	Mi majeur	si 2-la 4	si 2-la 4	Ondine : si 2-sol # 4	Mélodie très ornée – aria.

à suivre

TITRE	VOIX	TONALITÉ	AMBITUS GÉNÉRAL	AMBITUS NARRATEUR	AMBITUS PERSONNAGES	REMARQUES
<i>Der späte Gast</i> op.7 n° 2	Non précisé	<i>La</i> mineur	<i>la 2-fa</i> 4	non	Mère : <i>la 2-fa</i> 4 Voix : <i>la 2-mi</i> 4	Tessitures quasi équivalentes.
<i>Goldschmieds Töchterlein</i> op.8 n° 1	Non précisé	<i>Do</i> majeur	<i>do 3 (la 2)-sol</i> 4	<i>do 3 (la 2)-sol</i> 4 « Ritter »	Orfèvre : <i>mi 3-mi</i> 4 Cavalier : <i>do 3-sol</i> 4	
<i>Der Mutter Geist</i> op.8 n° 2	Non précisé	<i>Ré</i> mineur	<i>la 2-sol</i> 4	<i>la 2-sol</i> 4	Petite fille : <i>mi 3-fa</i> 4 Mère : <i>do 3-sol</i> 4	
<i>Geisterleben</i> op.9 - 1 n° 4	Non précisé « <i>ich</i> » masculin	<i>La</i> mineur	<i>la 2-mi</i> 4	non	Fille : <i>si 2-do</i> 4 <i>la 2-mi</i> 4	Tout très calme. Dans l'ensemble <i>pp, sotto voce</i> .
<i>Das Ständchen</i> op.9 - 2 n° 4	Non précisé Personnages mère / enfant	<i>Do</i> mineur / <i>Do</i> # majeur	<i>do 3-mi</i> # 4	non	Enfant : <i>do # 3-mi</i> # 4 Mère : <i>do 3-do</i> 4	Deux tessitures bien distinctes, deux caractères, deux tonalités. Mère dans le grave.
<i>Belshazar's Gesicht</i> op.13 n° 1	Non précisé	<i>Ré</i> mineur	<i>la 2-fa</i> 4	<i>la 2-fa</i> 4	Roi : <i>do # 3-mi</i> 4 « Voix » : <i>la 2-ré</i> 4	Hiératisme et solennité du passage final. Voix dans une tessiture médium, et valeurs longues.
<i>Saul und Samuel</i> op.14 n° 1	Non précisé	<i>Mi</i> mineur	<i>si 2-fa</i> # 4	<i>si 2-fa</i> # 4 (mon- tée progressive- chute)	Saul : <i>si 2-mi</i> 4 Nécroman : <i>mi 3-mi</i> 4 Samuel : <i>si 2-si</i> 3 <i>si 2-mi</i> 4	Samuel : dans le grave. Voix très continue (monocordé, peu de mélodie). Fin sur la note la plus grave. Forme strophique : Job et « Voix » ont le même ambitus.
<i>Eliphaz's Gesicht</i> op.14 n° 2	Non précisé « <i>ich</i> » masculin	<i>Mi</i> hypo- phrygien	<i>si 2-mi</i> 4	<i>si 2-mi</i> 4	Aucun	Style lied. Tête du thème identique, passage central différent.
<i>Hochzeitlied</i> op.20 n° 1	Non précisé	<i>Mi</i> majeur	<i>sol 2-la</i> 4	<i>sol 2-la</i> 4	Aucun	Improvisé au départ. Quasi-monologue : tessitures peu significatives.
<i>Der Zaubertebr- ling</i> op.20 n° 2	Non précisé Personnages mas- culins	<i>Do</i> majeur	<i>si 2-fa</i> 4	non	Apprenti : <i>si 2-fa</i> 4 Maître : <i>do 3-ré</i> b 4	
<i>Die wandelnde Glocke</i> op.20 n° 3	Non précisé	<i>Fa</i> majeur	<i>do 3-ré</i> 4	<i>do 3-ré</i> 4	Mère : <i>do 3-ré</i> 4	<i>Volkstied</i> . Pas de tessitures distinctes. Citation du choral <i>Eime feste Burg ist unser Gott</i> .
<i>Die Grift der Lie- benden</i> op.21	Non précisé	<i>La</i> majeur	<i>sol 2-sol</i> # 4	<i>sol 2-sol</i> # 4	Roi : <i>sol 2-mi</i> 4 Don Pedro : <i>si 2-sol</i> 4 Fille du roi : <i>si 2-mi</i> 3	<i>Ossia</i> pour voix aigües sur dernière intervention du roi.

à suivre

TITRE	VOIX	TONALITÉ	AMBITUS GÉNÉRAL	AMBITUS NARRATEUR	AMBITUS PERSONNAGES	REMARQUES
<i>Die nächtliche Heerschau</i> op.23	Non précisé	Sol mineur	sol 2-fa 4	sol 2-fa 4	Aucun	L'ambitus s'élargit peu à peu. <i>Ossia</i> descendant au sol 2 sur phrase conclusive.
<i>Die Braut von Corinth</i> op.29	Non précisé	Sol majeur	la 2-sol 4	la # 2-fa 4	Jeune homme : do 3-sol 4 Jeune fille : la 2-sol 4 Mère : la 3-sol 4	Jeune homme : vocalité lyrique, parfois mélismatique, ornée.

Annexe 9 : Hans Georg Nägeli, « *Die Liederkunst* » (« L'Art du lied »,
1817)

Hans Georg Nägeli, « Die Liederkunst », *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 45, 5 novembre 1817, col. 761-767 ; n° 46, 12 novembre 1817, col. 777-782.

761

762

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten November.

N^o. 45.

1817.

Die Liederkunst,

von
Hans Georg Nägeli.

Die Vorrede zum vorjährigen *Liederkrantz* enthält einige Gesichtspunkte über die Liederkunst, an die ich um so lieber einige andre anknüpfe, als ich theils aus der öffentlichen Kritik, theils aus meiner Privat-Correspondenz wahrgenommen habe, dass man solche nicht ungern aufgestellt sieht. Es ist auch der Sache ganz angemessen, dass mit der Erweiterung jeder Kunstgattung in ihren wesentlichen Formen auch die kunstwissenschaftlichen Ansichten gleichen Schritt halten.

Von den vielen möglichen Erweiterungsarten der Liederkunst werden also hier vorläufig einige wesentliche angeführt, die nebst den übrigen in meinen weitem Ausarbeitungen (methodisch und pädagogisch in den Fortsetzungen der Gesangbildungslehre, historisch und kritisch in diesen Blättern) mit hinlänglicher Vollständigkeit darzulegen ich mich neuerdings verpflichte, und das um so lieber, als ich jetzt nur einen so kleinen Theil meiner Verpflichtung erfülle.

Wir nehmen den in jener Vorrede festgesetzten Standpunkt an. Von diesem aus untersuchen wir, auf welcherley Weise durch Vorherrschen bald des Declamatorischen, — des Cantabeln — des Instrumentalischen, bald die Sprache — die Stimme — das Spiel hervortreten könne.

A. Die Sprache tritt hervor:

a) Wo die Einförmigkeit des blossen Metrums (des Gedichts) zu einem wirklichen Tonkunst-Rhythmus gesteigert wird, welches geschieht, indem man mitunter die Längen mehrfach längt und im Verhältnis zu denselben die Kürzen mehrfach kürzt, vorausgesetzt, dass dies nach den

19. Jahrgang.

Gesetzen des Wortandrucks (nach der relativen Wichtigkeit der Phrasen, Wörter, Sylben) Statt finde.

b) Wenn in eben demselben Stücke bald drey Versfüsse, bald zwey, bald einer in den Takt gestellt sind, auch wenn mitunter Ein Fuss (eine Stammsylbe) durch Bindung mehr als einen Takt einnimmt. Durch dieses tonkünstlerische Vertheilen der Füsse und Verse wird der einfachere Sprach-Rhythmus zu einem höhern Sang-Rhythmus gesteigert. Ich nenne dies die Kunst der *Wortgebung* in dem Sinne, in welchem die Theorie der Malerey von Farbengebung spricht.

c) Durch Wiederholung und Zergliederung (und zergliederte Wiederholung) wichtiger Stellen (Phrasen) des Gedichts.

d) Durch geschwinden sylbischen Gesang, wo die Worte im Durchschnitt beynahe oder wirklich so schnell, wie gesprochen, vom Munde springen.

B. Die Stimme tritt hervor:

a) In einem grossen Tonumfang der Melodie, und vorzüglich, wenn die Accente oft sprunghaft bald in die Kopf- bald in die Brusttöne fallen.

b) Wenn, auch in einem engen Tonumfang, die Accente unter die verschiedenen Tonstufen mit einem gewissen Ebenmaass vertheilt sind (wobey jedoch die erste, dritte und fünfte Stufe ein in der Harmonik gegründetes Vorrecht hat.) Ich nenne dies die Modulations-Kunst im engsten Sinne, und gründe darauf eine Theorie (Schönheitslehre) der Melodik.

c) Im Gebrauche der Melismatik, wodurch der (gesungene, tonkünstlerische) Sprach-Rhythmus zu einem höhern Sang-Rhythmus gesteigert wird.

d) In langen Dehnungen (Haltungen, Bindungen) bey mitunter geschwinden, figurirten Tonreihen.

45

Digitized by Google

C. Das Spiel tritt hervor:

a) Wenn das Instrument einen andern, hauptsächlich geschwindern (aus geschwindern Tonreihen bestehenden) Rhythmus hat, als der Rhythmus der Singstimme.

b) Indem die Melodie (die Tonreihe der Singstimme) wirklich umspielt wird, welches geschieht, wenn das Spiel zum Ton der Stimme oft zu-, oft abspringt, wenn es dieselbe öfter-, öfters auch überschreitet, ferner, wenn es fortschreitet, während die Stimme weilt.

c) In den Vor-, Zwischen- und Nachspielen, am Wesentlichsten in den Zwischenspielen, die das Kunstwerk in seinen Theilen fühlbar machen, dadurch, dass sie es gleichsam gruppieren.

d) In einem mannigfaltigen, dabey vollstimmigen, auch modulatorischen Accorden-Wechsel, wo das Accorden-Spiel, als Harmonie, mit der Singstimme, als Melodie, einen fortlaufenden Contrast bildet.

Alle diese Kunstmittel sind zu einem guten Liederstyl wichtig; aus dem historischen Standpunkt betrachtet sind es aber, nach unserm gegenwärtigen Culturstand, vorzüglich folgende:

A. b. Dadurch erhalten gute Gedichte, die, in matte Verse und flache Strophen (z. B. jambische oder trochäische Strophen von 4 Zeilen zu 4 Füßen) eingekleidet, in ihrer äussern Form vernachlässigt sind, und deren es so viele giebt, erst die Belebung, wodurch allein ein Kunstwerk Eingang findet und vor frühem Veralten gesichert wird, indem es historisch erweislich ist, dass selbst Mode und Zeitgeschmack auf die rhythmischen Formen bey weitem nicht den Einfluss haben, wie auf die melodischen.

A. d. An guten Allegro-Liedern haben wir, wenn man gewisse komische Schmabeleyen weg-rechnet, einen so grossen Mangel — was zum Theil von der in unserer Cultur der Dichtkunst nur allzubekanntem Wehmuth-Periode herrührt — dass man sogar beliebte Liederkünstler aufzählen könnte, von denen das Publicum fast lauter Adagio's zu hören bekommt und zu singen pflegt. — Hieher gehören auch solche Stücke von geschwin-derem Tempo, die, auf einer leichten Fortschrei-tung beruhend, eine eben so leichte Aussprache erheischen. (In meinen Sammlungen sind sie mit Andantino und Allegretto überschrieben). Gerade in solchen Stücken ist der declamatorische Inhalt besonders wichtig und bildend für Alle, die nach

unfeinem Gefühl unter musikalischer Declamation einseitig einen männlichen Kraftgesang verstehen, der in grossen Sprüngen und gewaltigen Tonstößen hervorbricht, gleich als wenn sie Declamation von clamor (Geschrey) herleiten müssten, — denen mithin auch der Sinn für das Geistigschöne einer erleichterten Aussprache noch nicht aufgegangen ist.

B. b. Melismata sind der wahre und höchste Schmuck der Melodie, nicht blos der Arie, sondern auch der Lieder; ja, jedes gut angebrachte (textgemäss placirte) Melisma auch nur von drey oder vier Tönen ist in der Liederkunst eine Perle, die gleichsam an einer goldenen Kette hängt. Eigentlich ist die Melismatik dadurch so wirksam, dass sie den (gesungenen) Sprach-Rhythmus zu einem höhern Sang-Rhythmus steigert. Sie darf aber auch nicht blos bey Schlussfällen, Ruhepunkten, Uebergängen (cadenzirend) angebracht werden, sonst wird das Melismatisiren zur blossen Manier herabgewürdigt. Solche Manier-Melismata weg-gerechnet, ist unsere Liederkunst so arm, als unausgebildet. Man könnte die Liederkünstler in dieser Hinsicht eintheilen: in die dürftigen, die fast gar keine Melismata haben, wie Schuls, die verkehrten, die sich gar nichts daraus machen, sie auf Biegungssylben zu setzen, wie Himmel, die styllosen, welche sie bald gut, bald schlecht anbringen, wie Zumsteeg. Ueberlegen erscheint auch in dieser Beziehung Emanuel Bach, der die Melismata am ausdrückvollsten und zugleich zwanglosesten in die Form der Lieder verwebt hat. In seinen Compositionen zu Cramers Psalmen und Sturms Gedichten (2 Sammlungen) finden sich mitunter Melismata, die ein wahrer Perlenschmuck sind.

B. d. Durch dieses Kunstmittel, das der Stimme zunächst zu Schwelltönen dient, kommt auch in die Liederkunst etwas Grossartiges hinein, womit eine ergussreiche Stimme ihre Uebermacht ausübt. Sänger von langem Athemzug bey grosser Tonstärke sind eigentlich die gebornen Individual-Helden der Singkunst. Aber nicht allein für diese sind solche Gesänge die rechten; zur Ausbildung sind sie für alle und jede wichtig, weil alle die Aufgabe haben, ihren Athemzug durch Uebung zu verlängern, um auch für längere Text- und Musik-Phrasen einen zusammenhängendern Vortrag zu gewinnen.

C. b. Wesentlich hierin besteht der wahre Styl des obligaten Accompagnements. Denn dieser

— was wohl zu merken ist — darf nicht so eingerichtet seyn, wie wenn in der Instrumentalmusik das Klavier, als harmonieführendes Instrument, ein melodieführendes zu begleiten hätte. Bey solcher Begleitung nämlich ist es schön, wenn das begleitende Instrument so wenig als möglich mit dem Tone des begleiteten zusammentrifft. Hier aber ist gerade das Gegentheil, das öftere Zusammentreffen des Spiel- und Singtons, schön. Daher müssen z. B. auch alle Brechungsarten der Accorde, wo man mit einem Intervall des Accords den Ton der Singstimme nachschlägt, gebraucht werden, sie mögen nach dem Zeitgeschmack, sumal in der Instrumentalmusik, gerade beliebt oder veraltet seyn.

C. c. Die Vor-, Zwischen- und Nachspielkunst scheint in unserm Liederwesen seit ein paar Jahrzehenden zwar schon eine wichtige Rolle zu spielen; es ist aber darin viel blosser Schein und falscher Reiz. Denn es sind alle jene Vor- und Nachspiele verwerflich, die mit der Singstimme und ihrem Mitspiel kein Ganzes ausmachen; eben so alle langen Zwischenspiele, die, indem sie die Theile des Gesanges zu weit auseinanderhalten, auch den Text zerreißen und so den Gedankengang dem Hörer erschweren. Ueberhaupt wird die Kunst des Zwischenspiels, wo nur Ein Zwischenspiel Statt findet, und zwar in der Mitte einer Strophe von 6 oder 8 Zeilen, zwar nicht unkünstlerisch, aber so einförmig als möglich ausgeübt. Um das Ganze, warum es mit diesem Zweig der Kunstdarstellung zu thun ist — zu einer höhern Eurhythmie zu steigern, sind wenigstens zwey Zwischenspiele erforderlich, und zwar schon in der strophischen Behandlung der Lieder. (Beym durchcomponirten Liede wird das Nachspiel der Strophe zum Zwischenspiel.)

Durch den allseitigen Gebrauch dieser Kunstmittel muss ein höherer Liederstyl begründet werden, und daraus eine neue Epoche der Liederkunst (nach meiner Eintheilung, die vierte) hervorgehen, deren ausgeprägter Charakter eine bisher

noch unerkannte *Polyrhythmie* seyn wird; also dass *Sprach-, Sang- und Spiel-Rhythmus* zu Einem höhern *Kunstganzem* verschlungen werden — eine *Polyrhythmie*, die in der Vocal-Kunst völlig so wichtig ist, als in der Instrumental-Kunst die *Polyphonie*, die aus der Anwendung des doppelten Contrapunktes hervorgehet. Und wie diese höhere Vocal-Kunst vielseitig verwirklicht wird, muss sie, nebst andern Bildungsvortheilen, auch denjenigen einbringen, dass sie die deutsche Dichtkunst, die sich gerade in den neuesten Zeiten vorzüglich in der Gestaltung des Liedes gefällt, in einem neuen Glanze ins Leben einführen wird. Denn alle diese Kunstmittel dienen, wahrhaft angewandt, zur *Erhöhung des Wortausdruckes* — in Luthers einfacher Sprache zu reden: zum *Lebendigmachen des Textes*. Sie sind nichts Gesuchtes, sondern etwas ungesucht Gefundenes, das sich dem Tonkünstler darbieten muss, der, als echter Vocal-Künstler, auf dem rechten Wege, das heisst hier, an der Hand der Dichtkunst, fortzuschreiten bemühet ist, indem er, von jedem Gedicht individuell angesprochen, dasselbe in seiner speciellen Form zu idealisiren strebt, und so aus jedem eben so gewiss ein *neues Kunstganzes* hervorbringt, dem kein anderes gleicht, als eine zwey Gedichte geben kann, wozu eben dieselbe Musik passen würde. Sollte dies zu viel gesagt scheinen, so füge ich gern hinzu: wir Liederkünstler sind, aus dem historischen Standpunkte betrachtet, in diesem höhern Liederstyl eben erst die ersten Anfänger. *)

Aber auch alle diese Beweise und Hinweisungen dürften kaum hinreichen, mich gegen gewisse Kunst- und Culturfreunde vor dem Vorwurf einer Erweiterungsucht zu schützen, die, als Folge einer falschen Cultur, in der Weite sucht, was näher liegt, und eben, indem sie um sich greift, sich vergreift. Es ist daher nicht überflüssig, solchen Erweiterungsversuchen auch *Beschränkungsversuche* beyzugesellen, beydes, in der Theorie-Begründung und im Kunstwerk.

*) Für solche Anfangsversuche gebe ich auch nicht einmal alle meine Lieder-Compositionen aus, sondern nur folgende: Lieder für die Jugend mit obligater Klavierbegleitung — Gesänge deutscher Frauen — Hess, Liedersamml. — Wessenberg, Liedersamml. — Liederkranz; nicht aber die mehrstimmigen, die, als solche, nothwendig in einem andern Styl gesetzt sind, indem die Grundgesetze der Wortgebung in der mehrstimmigen Vocal-Composition, eine wesentlich verschiedene, theils erweiterte, theils beschränkte Anwendung, theils zulassen, theils erheischen.

767

1817. November.

768

Ich versuche daher darzuthun, dass und wie im Liederfache eben auch das kleinste (kürzeste) Lied gerade in seiner *Kleinheit*, seinem kleinen Umfange, einen grossen, einen *besondern* Kunstwerth hat — und wirklich, gelänge mir dieser Beweis vollkommen, so hätte ich wol damit etwas Grosses geleistet. Ich will es wagen, die Grossen in der Kunst und Kunstwissenschaft hier auf etwas herauszufordern — eine Herausforderung, die übrigens nicht auf Tod und Leben geht, wol aber diesen und jenen aufwecken, und dieses und jenes zur *Sprache* bringen mag.

(Der Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

Königsberg. Anf. Octobers. Ich war mit meinen Berichten bis zu dem Zeitpunkt gekommen, wo wir die Aussicht hatten, durch die Gesellschaft des Hrn. Huray aus Danzig wieder einigen Kunstgenuss zu erhalten. Hr. H. eröffnete die Bühne im Sept. vor. J. Manches wurde im Lustspiel, weniger im Trauerspiel geleistet. Für die Oper können wir nur erwähnen: Dem Zeis (jetzt Mad. Weise) als eine Sängerin mit starker, wohlklingender Stimme und nicht zu verkennendem Fleis, die ihrem Platze genügen würde, wenn sie im Acussern mehr von der Natur begünstigt wäre; Mad. Carlsberg (dieselbe, welche später bey dem Brande des berliner Schauspielhauses ihren Gatten verlor) zu zweyten und dritten Partien brauchbar, und Hrn. Huray d. ält. Sohn, dessen Stimme u. Figur aber nicht zum ersten Liebhaber passt und der daher besser thäte, in das Fach des Bariton überzugehen. Den Spässen des Hrn. Weise konnten wir keinen Geschmack abgewinnen. Ein ernster Bassist fehlte gänzlich und alle übrigen Mitglieder wurden zwar bey Opern benutzt, ohne jedoch eigentlich singen zu können. Dem Fleisse dieser Gesellschaft muss man Gerechtigkeit widerfahren lassen; es wurden ausserordentlich viel neue Stücke gegeben, woran es die vorige Direction sehr mangeln liess. Hierdurch und durch wohlfeile Preise erhielt sich Hr. H. einige Monate. Von hier neuen Opern erwähne ich: *Jouconde*, *Achilles*, *Sänger und Schneider*, *Soliman II.*, *den Hund des Aubry*, (ein Cassenstück, wie überall!) die *blaue Insel*, *Agnes Sorel*, die

Marketenderin, die *christliche Judenbraut* (eine werth- und sittenlose Posse.) Auch *Deodata* wurde wieder vorgesucht, wobey sich die Maschinerie des Hauses, wie früher, durch ihre Elenigkeit auszeichnete; die letzte Decoration, der Brand des Raubnestes, war eines Theaters in Krähwinkel vollkommen würdig. Die *Jagd*, die *Sternenkönigin*, desgleichen die *Schwestern von Prag* mit verkehrter Besetzung als Fastnachtsposse, kamen auch an die Reihe. Von Mozarts Opern hörten wir nur die *Entführung*. — Der Musikdirector dieser Gesellschaft, Hr. Friedrich, dirigirt (wie Hr. Präger) mit der Violine: bey unmusikal. Sängern ohne Widerrede die sicherste Art der Direction. Die Tempi des Hrn. Friedrich fand man hier, durch sehr rasche (oft wol zu rasche) Tempi verwöhnt, zu träge. Als neues Mitglied trat eine Dem. Lindner aus Cassel auf, ohne grossen Beyfall zu finden. Bey einer sehr kleinen Figur ist ihre Action sehr lebhaft, aber

auch oft geziert; die Stimme vom g an auffallend distonirend; schon in der ersten Castrolle, Fanchon, zeigte sie wenig Musikkenntnis, und als Olivier im *Johann von Paris* gefiel sie noch weniger. Sie ging ab.

Hr. Huray hatte nach vielem Hin- und Herunterhandeln mit dem Comité der Schauspielhausbesitzer endlich einen Contract auf drey Jahre abgeschlossen. Im Februar aber bemerkte er eine Ebbe in seiner Casse, der die erwartete Fluth nicht folgen wollte. Bey genauer Untersuchung ergab sich, dass, ungeachtet des, bey wohlfeilem Abonnement, in der Regel ziemlich gefüllt gewesenen Theaters, in den Wintermonaten wenig Gewinn geblieben war, weil die Kosten gegen die Einnahmen zu gross sind; wie dies die frühern Directionen auch so gefunden hatten. Der diesjährige frühe Frühling machte das Uebel ärger, und das Haus blieb nun stets beynahe leer; noch grössern Schaden bereitete dem Unternehmer Hr. Gropius aus Berlin, der mit seinen Prospecten die Königsberger ergötzte. Hr. Huray gerieth auf den Einfall, im *alten* Hause zu spielen, um die Kosten fürs *neue* Haus zu gewinnen, welches schon Hr. Schwarz vergeblich vorgeschlagen hatte. Allein Hr. H. erhielt, wie damals Hr. Sch., eine abschlägige Antwort. Er suchte nun einen andern Ausweg, indem er den, über dem neuen Theater befindlichen sogenannten (zu Concerten untaug-

Digitized by Google

777

778

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten November.

N^o. 46.

1817.

Die Liederkunst.

(Beschluss aus der 45ten No.)

Das kleine Lied, das kleinst mögliche, thut vermöge seiner Kleinheit eine viel höhere ästhetische Wirkung, als das kleine Product der schönen Natur oder der bildenden Kunst, als etwa die *Blume* im Garten oder im Gemälde. In wie kürzere Zeitmomente nämlich eine musikalische Idee zusammengedrängt ist, jemehr wirkt sie zugleich auch bildnerisch (plastisch, die Anschauung concentrirend). Kommt nun vermittelt des Textes noch der Gedanke zum Ton, die poetische Idee zur musikalischen hinzu, und zwar künstlerisch in Eins verschmolzen: so wird das ganze Gemüth ergriffen — der Mensch *augenblicklich begeistert*. Diese augenblickliche Begeisterung (dieses ästhetische Momentsleben) ist eben die nächste Aufgabe der Lyrik. Sie ist auch ihr höchster Triumph. Das wollten schon die Griechen mit jener sinnvollen Mythe andeuten, indem sie von ihrem Leyergott, der in Liedern die irdischen Fluren zu segnen kam, sagen: „Schnell, wie ein Gedanke, war er wieder bey den Göttern.“ Jede andere poetische und musikalische Kunst ergiebt ihre Wirkung mehr auf Umwegen, als die Liederkunst. Denn hier wirkt gerade das Kleinartige grossartig. Alle echte Lyriker unter den Tonkünstlern, so wie, seit *Goethe*, alle vorzüglichen Dichter, haben sich daher im kleinsten Liede echt künstlerisch zusammenzufassen und auszudrücken gesucht und vermocht; ja, es ist von dieser Seite ein ziemlich sicherer Maassstab der Würdigung der Lieder-Componisten, wenn man unter-

sucht, was sie im kleinsten Umfange zu leisten vermögen. Von allen guten Lieder-Componisten, die auch nur eine mässige Anzahl Lieder gesetzt haben, hat man auch einige *ganz kleine*, wobey sie im Wortausdruck das Wahre getroffen haben, womit auch das Schöne zusammenfällt. Dies gilt seit mehr als einem halben Jahrhundert, von Vater *Hiller* — eigentlich zu sagen, dem deutschen Kinderliedervater an, bis auf unsere Zeit. Sogar hilft das grösste Genie, die reichste Erfindungsgabe in der Instrumental-Composition und die äusserste Gewandtheit in derselben nicht aus, vielmehr führt sie oft nur auf Abwege. Jenes kann man an obscuren oder vergessenen, dieses an ruhmumstrahlten Namen gar leicht beurkunden. Wir wollen uns diesmal, zu Verhütung von Aergerniss, an die Verstorbenen halten, wenn es auch heilsamer wäre, wir liessen die Todten ruhen, und würden vielmehr die Lebenden, so fern sie missbildet oder missbildend sind, ein klein wenig beunruhigen. *Seckendorf*, ein Dilettant, der in der Composition nicht einmal correct heissen kann, der noch dazu sein Talent unter Tou- und Dichtkunst theilte, ist ein besserer Lieder-Componist, als *Haydn* u. *Mozart*. Es ist um so statthafter, dessen *klein schöne* Lieder hier anzuführen, als sie zugleich Texte enthalten, die jetzt weit besser gewürdigt werden, als zur Zeit ihrer Erscheinung, die oben drein seit 3 Jahrzehnden ziemlich oft, aber von Einem Jahrzehend zum andern immer schlechter componirt worden sind, nämlich, die Gedichte aus der seither so berühmt gewordenen Sammlung *Herders*, des grossen Erweckers zu einem höhern Kunst- und Volksleben auch in der Liederkunst. (S. *Goethes* Leben *).

*) Volks- und andere Lieder von Siegmund Freyherr von Seckendorf. 3 Sammlungen. Weimar 1779 und 1782. Die ausgezeichneten Stücke, deren Trefflichkeit nicht nur der Kenner, sondern jeder gebildete Gesangsfreund schon an den Themas erkennt, sind folgende: *Elvershöh* — *Dauras Trauer* — *Lindor* — *Liebesdrang* — 19. Jahrgang.

779

1817. November.

780

So Schönes als frühere Lieder-Componisten nicht selten geleistet haben — noch Schöneres bleibt uns vorbehalten. Sie, namentlich *Reichardt* in seiner frühern Periode, und *Schulz*, befiessen sich bey dem Liede vom kleinsten Umfange immer auch der möglichsten Einfachheit. Sie mussten es zum Theil, wenn sie volksthümlich seyn wollten. Denn damals war die Stimm- bildung noch zu sehr vernachlässiget, man war mit einer blossen reinen Naturstimme leicht zufrieden. Auch war das Klavier noch nicht so allgemein und nicht so weit getrieben; *Pianofortes* fanden sich selten genug: desto mehr *Federklaviere*, worauf man nicht piano, und *Klavichorde*, worauf man zur Begleitung einer volltönenden Stimme nicht hinlänglich forte spielen konnte — Gründe genug, auf keine höhere Stimm- bildung Rechnung, und den Gesang vom Spiel so wenig abhängig zu machen, als möglich. Diese Beschränkung liegt aber nicht nothwendig im Wesen der Kunst. Auch bey dem kleinsten Liede sind, mit Ausnahme von *B. d.*, (S. oben) alle Kunst- mittel, Melismatik, obligates Spiel u. a. m. anwendbar. Wirklich kann solch ein kleines Lied schon ein combinatorisches Kunstwerk seyn in ziemlich hohem Grade; ja ich sage noch viel mehr, und sage es vornämlich den Tonkunst- gelehrten zu Gehör: So gewiss, als die oben nachgewiesene Polyrhythmie überhaupt eben so wichtig ist, als die Polyphonie, eben so gewiss ist auch die Vocal-Kunst schon in den Schranken und Formen des (einstimmigen) Liedes eine eben so combinatorische Kunst, als die Kunst des doppel- ten Contrapunkts. Das Contrapungiren findet ja eben auch in der Vocal-Kunst Statt, und ist ganz begreiflich, wenn man sich nur durch das Wort „contra“ auf keinen Nebenbegriff verleiten lässt, sondern sich statt eines Entgegenstehens ein Gegenüberstellen, *Parallelsiren* denkt. Im doppel- ten Contrapunkt muss nämlich eine Tonreihe mit einer andern Tonreihe parallel laufen, muss nach den Erfordernissen des (*consonirenden*) Zusammen- klangs harmonisirt seyn; eben so, dem Wesen nach gar nicht anders, muss in der Vocal-Com-

position eine Tonreihe mit einer Wortreihe parallel laufen und dergestalt in Kunsteinklang ge- bracht werden. Dazu, um zu Einer Wortreihe Eine Tonreihe gut zu combiniren, erfordert es schon Erfindungskraft, so wie es zur guten Durch- führung einer solchen Composition Geistesstärke erfordert, und zwar in dem Maasse, dass bey steter Befolgung der Gesetze des Wortausdrucks und dessen tonkünstlerischem Steigern schon eine einstimmige Composition, etwa ein polyrhythmisch durchcomponirtes Lied, völlig so combinatorisch ist, als ein polyphonisches Instrumentalstück, so- gar ein fugirtes, canonisches.

Aus dieser Ableitung oder Herleitung ziehe ich nun die wichtige Folgerung: Haben wir in der Liederkunst die wahren Erweiterungsmittel gefunden, so müssen wir auch die wahren Beschränkungsmittel zum Bewusstseyn erheben; stehen uns jene zu Gebot, so müssen wir uns auch diese zu eigen machen; und so wäre unsere Auf- gabe genau diese: ja in der möglichsten Beschrän- kung (im kleinsten Umfange) die möglichste Er- weiterung (durch Zusammengebrauch der Kunst- mittel) geltend zu machen.

Darf ich nun herausagen, wie ichs eigent- lich mit meiner Herausforderung meyne? — Ich meyne, wir Liederkünstler jetziger Zeit sollten von allen Seiten mit theilnehmender Handbietung, und uns auch von Seite der Kunst erfreuend an deutscher Einheit und Eintracht, eine Concurrenz in diesem Fache eröffnen, welcher Keiner aus- weichen darf, wenn er sich nicht nachreden lassen will, er habe eine wesentliche Stufe seiner Künstlerbildung übersprungen. Vor einem halben Jahrhundert war es eine schöne, ernste, würdige Kunstsitte, woran alle grosse Künstler theilnahmen, in Kunstwerken vom allerkleinsten Umfange ihr Meisterstückchen abzulegen, nämlich in den *Cannons*, wovon alle frühern musikal. Zeitschrif- ten voll sind, und auch die spätern, bis auf diese Zeitung inclusive, hin und wieder noch Muster enthalten. Dies war auch für jene Zeit nicht bloß Uebung des Scharfsinnes für den Erfinder und den Beschauer. Könnte man wol manchen

Süsser Tod — Edward — Schlachtgesang — Liebeserscheinung — Der kurze Frühling — Land- lied — Erlkönigs Tochter — Gespräch mit der Laute. Dabey sind noch folgende Stücke, zwar eigentlich keine Lieder, anzuführen: Gesang aus Göthes Proserpina und Dardhulas Grabgesang. Ersteres ist ganz ent- zückend, letzteres stellenweise ausgezeichnet schön. Es findet sich auch besonders gedruckt unter dem Titel: Das Mäd- chen von Kola, und dem falschen Namen Dittersdorf.

Digitized by Google

Räthsel-Canon eine Grubeley für Grübler nennen: im Ganzen war es doch ein Mittheilungsmittel für die in sich abgeschlossene Künstlerwelt, noch dadurch würdig, dass jeder Uneingeweihte ausgeschlossen blieb. Nun aber heisst es mit vollem Recht: „Gut ist gut, besser ist besser.“ Wir können als Künstler von Beruf für Künstler, und zugleich als berufene Volksbildner für unser gesamtes Publicum wirken, wenn wir uns auf solche Weise auf die Liederkunst einlassen. (Wozu die Redaction ohne Zweifel gern den kleinen Raum gönnen wird, vorausgesetzt, dass die Concurrenten vorgeschriebenermaassen das *cum grano salis* nicht vergessen; wo dann jedes Kunstwerk, ganz artig, auf einer quartseitigen Notenleiter, sammt dem obligaten Klavier auf dreyen, dargestellt werden kann.) Es ist ohnehin von Jedem, in was für einem Beruf er auch immer der Welt etwas darbieten hat, zu fordern, dass er im Kleinen treu sey. Auf diesem, von der Natur wie von der Moral vorgeschriebenen Wege wird jeder am leichtesten tauglich, tüchtig, tugendhaft, thatkräftig u. allmächtig für Grösseres reif. Er hat alsdann in sich begründet und entwickelt, was, als eins der wichtigsten Bildungs-Resultate unsers Zeitalters in Einem Wort ausgesprochen werden kann; aber in einem Buche in seiner ganzen Wichtigkeit auseinandergesetzt werden könnte: *Die Elementaranschauung der Kunst im Kunstwerk selbst.* —

Hierbey nun ein *Liederkränzchen*. Der geneigte Leser oder Sänger — für abgeneigte, die es nicht wohl ertragen können, wenn ein Kunstmann sich über seine eigene Kunst kritisch ausspricht, hätte ich allenfalls eine andere Kritik, nämlich eine, aus dem Wesen des Criticismus hergenommene Rechtfertigung der Selbstkritik in Bereitschaft — mag nun untersuchen, ob und wie darin — immer zum Hauptzwecke der Lebendigmachung des Textes — etwas Treffendes vom Hervortreten der Sprache — der Stimme — des Spiels anzutreffen sey; hauptsächlich aber, ob und wie sich mehre Ausdrucksarten, in ebendemselben Stück vereinigen finden. Hier nur noch ein Fingerzeig! Bey solchen Stücken, die den Umfang von höchstens 12 Takten nicht überschreiten dürfen, ist die höhere Kunst der Eurhythmie unerlässlich, wonach die Tonfiguren nach den Gesetzen der strengen und der freyen Nachahmung, und zwar bald melodisch streng und rhythmisch

frey, bald rhythmisch streng und melodisch frey, so beschaffen sind, dass sich innerhalb des Umfangs eines Satzes (Absatzes), allenfalls von 4 Takten, kleinere Theile wiederholen, und so zu den Hauptgliedern gleichsam die *Gelenke* bilden; und bey solchem Styl müssen dann auch die Accompagnements hin und wieder mit Pausen durchschnitten seyn, wodurch ein idealer (wie *Apel* sich ausdrückte, „intentioneller“) Rhythmus erzeugt wird. Dabey muss endlich noch bemerkt werden, dass die Kunst, durch Pausen zu wirken, von den Musikern keineswegs als die negative Seite der Tonkunst angesehen werden darf, da gerade das Gegentheil, *lange an Einem fort zu musiciren*, in jeder Form und in jedem Betracht unidealisch, der wahren Idee der Musik zuwider, und in so fern *unmusikalisch* ist!

Nägeli.

NACHRICHTEN.

Königsberg. (Beschluss aus der 45ten No.) Hr. Carl Dübbelin wird nun das Pandoratheater, das auch Panoramatheater heisst, übernehmen und hat seine Gesellschaft von Posen und Bromberg hergeführt. Die Aussichten sind freylich schlecht, denn von den Probedarstellungen, worin Hr. D. sein eignes Talent producirt, kam, wegen Mangel an Zuschauern, die angekündigte zweyte nicht zu Stande und die folgende brachte ihm nicht die Kosten. — Von oben herab scheint man nun endlich des Unfugs auch satt zu seyn, und es heisst, die Regierung wolle die 2000 Thaler, welche sie jährlich zur Unterstützung des Theaters hergiebt, einziehen, wenn bis zum Herbst kein stehendes Theater begründet wird. (Wahrscheinlich ist auch ein gutes gemeynt.)

Der Zustand des rielschen Singinstituts, mit welchem Hr. R. früher die *Schöpfung*, die *Jahreszeiten*, Mozarts *Requiem*, und ähnliche Werke aufführte, ergibt sich aus dem Obengesagten. Hr. Haberhies, ein junger, fleissiger Mann, leitet einen andern Cirkel, der sich aber nicht auf öffentliche Productionen einlässt. Wir entbehren also alle und jede Musik. —

Ich bin mit meiner Schilderung am Ende: ein inniges Bedauern über den erstorbenen Geschmack für das Schöne in einer so bedeutenden Stadt, die einen Kaat, Hamann, Hippel, Werner,

Table des matières

Introduction	1
---------------------	----------

Prolégomènes

Chapitre 1 Parcours historiographique	17
1.1 Définitions	17
1.1.1 <i>Ballad</i> , ballade, <i>Ballade</i> : le mot et ses significations jusqu'au XVIII ^e siècle <i>La ballade traditionnelle</i> , 17 ; <i>La ballade gothique française</i> , 19 ; <i>La Kunstballade germanique</i> , 19.	17
1.1.2 Circonscrire un genre poétique ?	19
1.2 Panorama de la recherche en littérature	20
1.2.1 L'univers de la ballade littéraire <i>La ballade et les genres littéraires</i> , 22 ; <i>Typologie des ballades?</i> , 23.	21
1.2.2 Des poèmes narratifs	24
1.3 La recherche musicologique	25
1.3.1 Préalable : <i>das Lied</i> et le lied « <i>Das deutsche Lied</i> », 26 ; <i>Le lied vu de France</i> , 28 ; <i>Choix terminologiques</i> , 31.	26
1.3.2 La musicologie allemande et l'insaisissable ballade <i>L'approche historique : Loewe, père de la ballade</i> , 32 ; <i>L'approche analytique : le style durchkomponiert</i> , 33 ; <i>L'approche anthologique : le cas des recueils musicaux</i> , 33 ; <i>Reposer le problème</i> , 34.	31

1.3.3	La musicologie anglo-saxonne	35
1.3.4	« Voyez le poète allemand... »	37
1.4	Un laboratoire stylistique	40
1.4.1	Croisée des chemins <i>Vers le lied, 41 ; Vers l'opéra, 41.</i>	40
1.4.2	Époques en jeu : autour de 1814	43
 Chapitre 2 L'imbroglie des termes		45
2.1	<i>Romanze, Ballade, Lied, Gesang, Gedicht, Legende</i>	48
2.1.1	Lieux définitionnels	49
2.1.2	De quelques noms de poèmes musicaux	51
2.2	Les genres à l'épreuve du lexique	56
2.2.1	<i>Romanze. Les Allemands, l'Espagne et la France</i> <i>Premières définitions, 56 ; Intermède : des genres européens ?, 58 ; La romance française. Histoire d'un malentendu franco-germanique, 59 ; La Romanze et le romance espagnol, 63 ; La Romanze allemande : quelques éléments récurrents de définition, 65.</i>	56
2.2.2	Dans le sillage du <i>romantisch</i> <i>Brève histoire d'un adjectif, 67 ; La musique, catalyseur de la « romantisation » de la Romanze, 68.</i>	67
2.2.3	<i>Romanze et ballade</i> <i>Isoler la ballade : le critère formel, 74 ; Ballade ou Romanze ? Trois couples d'antithèses, 78.</i>	73
2.2.4	Ballade et <i>Romanze</i> , des <i>lieder</i> ?	82
2.3	Un ton indéfinissable ? Critère générique et critère de la <i>Stimmung</i>	84
2.3.1	Le critère du genre	84
2.3.2	Le <i>Ton</i> et la <i>Stimmung</i> <i>La Stimmung musicale, 91 .</i>	89

Partie I

La formation d'un espace poético-musical inédit

Chapitre 3	Le <i>Lied</i> allemand autour de 1780	97
3.1	Sociologie et esthétique du <i>Lied</i> autour de 1780	97
3.1.1	L'Allemagne bourgeoise musicienne <i>Entre Vienne et l'Allemagne du Nord</i> , 97 ; <i>Les succès du Lied</i> , 98 ; <i>Cités, interprètes et public</i> , 101.	97
3.1.2	Principes d'écriture du <i>Lied</i> <i>Sangbarkeit et Popularität</i> , 103 ; <i>Vers le complexe : l'Ideale Deklamation dans les Oden und Lieder (1779-1780) de Reichardt</i> , 104.	103
3.2	Une nouvelle donne : Ossian et le celtisme	115
3.2.1	Réception germanique d'Ossian	115
3.2.2	Haydn, l'Écosse et l'Irlande	120
3.3	À la recherche du <i>Volkston</i>	121
3.3.1	Naissance du <i>Volkslied</i> chez Herder et Schulz <i>Le Volkslied dans la pensée de Herder</i> , 121 ; <i>Le Volkston musical chez J. A. P. Schulz</i> , 124.	121
3.3.2	Des <i>Volkslieder</i> à Weimar « Immer singen » : <i>esthétique goethéenne du lied</i> , 127 ; <i>Seckendorff, compositeur pour Goethe</i> , 130.	127
3.4	<i>Deutsche Balladen</i>	133
Chapitre 4	Les voix du poème narratif	137
4.1	Le rhapsode derrière un rideau ? Dire le poème	138
4.1.1	Pratiques de la lecture poétique. Fuite du monde, divertissement social <i>L'essor de la lecture silencieuse et solitaire</i> , 140 ; <i>Lire pour un auditoire</i> , 141 ; <i>Autoportrait du poète en conteur</i> , 142.	139
4.1.2	La ballade et son auditoire <i>Théorie : le poème et l'auditoire</i> , 145 ; <i>Théorie à quatre mains : le rhapsode et le mime</i> , 147.	145
4.1.3	Réciter : timbre et ton. Témoins et théoriciens « Pas d'autre affectation que celle de la simplicité » ?, 151 ; <i>La terminologie de Goethe</i> , 155.	150
4.2	Du récit au chant	158

4.2.1	Chansons narratives, poèmes mis en musique : une ambiguïté	158
	<i>Prémices : la Ballade musicale de Bürger (1774), 159 ; Le Musenalmanach de Friedrich von Schiller et le chant (1796-1800), 163 ; Un exemple de publication musicale : Corona Schröter (1782 / 1786), 167.</i>	
4.2.2	Pourquoi chanter ? Réseaux de symbolique du chant narratif	171
	<i>Les chansons silencieuses du roman, 171 ; Chanter pour rendre présent un temps révolu, 177.</i>	
 Chapitre 5 Un modèle et ses réappropriations : Zumsteeg, Schubert, Loewe		183
5.1	Le modèle	185
5.1.1	La notion de modèle	185
5.1.2	Zumsteeg et Schubert en quelques témoignages	186
5.1.3	Zumsteeg et Loewe ? Pour combler un manque historiographique . . .	187
5.2	D'autres compositeurs	189
5.2.1	Friedrich Kunzen, maître de chapelle à Copenhague (1761-1817)	192
5.2.2	Conradin Kreutzer, homme de théâtre (1780-1849)	192
5.2.3	Bernhard Klein, un compositeur tôt disparu (1793-1832)	194
5.2.4	Václav Tomášek, précurseur de l'école tchèque (1774-1850)	195
5.2.5	Un <i>Liederkomponist</i> amateur discret : Georg Gerson (1790-1825)	196
5.3	Johann Rudolf Zumsteeg ou l'« École du lied souabe »	197
5.3.1	La trajectoire du compositeur	197
	<i>La décennie des ballades (1791-1802), 200.</i>	
5.3.2	Zumsteeg et Schiller, une amitié artistiquement féconde ?	203
	<i>L'École souabe face à l'École de Berlin, 204 ; Des Mädchens Klage (1) : le triomphe de l'expressivité, 205.</i>	
5.4	Franz Schubert, l'héritage remodelé	209
5.4.1	L'élève affranchi de Zumsteeg	209
5.4.2	Vers l'indépendance. <i>Des Mädchens Klage (2)</i>	214
	<i>La ballade de 1811, 215 ; Les deux lieder de 1815, 221 ; Le lied de 1816, 225.</i>	
5.5	L'apport dramatique de Carl Loewe	227
5.5.1	Loewe et ses ballades : le refus du modèle ?	227
	<i>À partir d'Erlkönig : le motif comme principe d'écriture, 230 ; À partir d'Erlkönig : la polychromie harmonique, 235.</i>	
5.6	Pour conclure : Schubert et Loewe, frères ennemis ?	237

Partie II

Les stratégies littéraires à l'épreuve de la musique

Chapitre 6	Epos : le récit en musique	243
6.1	Aux frontières du récit	243
6.1.1	Récit et représentation, ou les deux visages de la ballade romantique	244
6.1.2	Musique et récit en perspective <i>Autour de la Symphonie fantastique, 247.</i>	247
6.2	Qui raconte?	249
6.2.1	Du côté littéraire. Y a-t-il un prototype du conteur? <i>« Personne ne parle », 249 ; Der König in Thule : La narration sans le conteur?, 250 ; Effacement du narrateur et présence du personnage, 256 ; La voix grave du barde, 257.</i>	249
6.2.2	Du côté des interprètes. Genre et posture de narration <i>L'assignation vocale et genrée des ballades, 260 ; Transposition et changement de voix sexuée, 262 ; La voix féminine, voix narratrice ou voix narrée?, 268 ; Walpurgisnacht, une ballade féminine et ses interprètes, 269.</i>	258
6.3	Comment raconter?	277
6.3.1	La narrativité musicale comme objet d'étude	278
6.3.2	Du « ravaudage » à l'unité	280
6.3.3	Façonnement d'un récit romantique : <i>Der Zwerg D. 771</i> <i>Les origines de la ballade, 283 ; Structure du récit poétique, 286 ; La ballade selon Schubert, 291.</i>	283
6.3.4	Principes unificateurs <i>La course ou l'urgence du récit, 301 ; L'eau, le rouet. Mouvements, 303 ; Le piano raconte, 304.</i>	301
Chapitre 7	Drama : le théâtre sans la scène	307
7.1	Les enjeux dramatiques du style de ballade	308
7.1.1	La théorie loewienne	308
7.1.2	Montrer ou évoquer	310
7.2	Un opéra en miniature	314
7.2.1	Les chansons de l'opéra	314
7.2.2	Influences réciproques <i>Un sujet d'opéra condensé?, 316 ; Du mélodrame à la ballade, 319.</i>	316

7.2.3	Silhouettes de personnages et profils mélodiques (1) : la déclamation chantée	330
	<i>Une voix, des personnages, 331 ; Malédictions et prophéties, ou la parole efficace, 334 ; Le chant au défi de la diction, 336 ; Le corps du chanteur, 340.</i>	
7.2.4	À la ville comme à la scène	341
7.3	Un théâtre intérieur	345
7.3.1	Échec du drame	345
	<i>Des opéras sur le métier, 345 ; Die Bürgschaft, de la ballade vers l'opéra, 348 ; Le « Fidelio de l'amitié » et le spectre de l'inachèvement, 351.</i>	
7.3.2	Silhouettes de personnages et profils mélodiques (2) : la récitation musicale selon Schubert	352
	<i>Récitation musicale : quelques ambiguïtés à lever, 353 ; « L'art du lied », mais lequel ?, 356 ; Dans le chant d'une femme : poésie et mélodie, langue et voix, 357 ; Voix et accompagnement, piano et scène, 362.</i>	
Chapitre 8 Érosion et fragmentation de la ballade : vers le lied romantique		367
8.1	L'estompement des figures	370
8.1.1	Du personnage au paysage	372
	<i>Contrées celtiques, 374 ; Paysages germaniques, montagnes et forêts imaginaires, 386.</i>	
8.1.2	Le personnage dans le paysage	399
	<i>Personnages défigurés, 399 ; Personnages égarés, paysages de souffrance, 400 ; Paysages sans humains en ballades-tableaux, 409.</i>	
8.2	Épopée, fragment et cycle	415
8.2.1	Les avatars du récit	416
	<i>Fragments poétiques, 417 ; Dialogues à une voix, 419.</i>	
8.2.2	Ballade et cycle	426
	<i>« Chants libres » et lieder, 427 ; La ronde des personnages, de la meunière à la Dame du lac, 430 ; Fleurs pour la belle meunière, 437.</i>	
Conclusion		447
Bibliographie, tables et annexes		455
	Bibliographie	457

Liste des images	475
Liste des tableaux	475
Liste des exemples musicaux	477
Liste des poèmes	483
Index des noms de personnes	487
Index des lieder et des œuvres lyriques	494
Annexes	500
Annexe 1 : Tomaison des éditions critiques des lieder de Franz Schubert et de Carl Loewe employées	501
Annexe 2 : Johann Friedrich Reichardt, deux romances tirées du <i>Troubadour italien, français et allemand</i> (ca 1806)	503
Annexe 3 : Franz Schubert, partition de <i>Don Gayseros</i> D.93 (1814-1815)	507
Annexe 4 : Johann Wolfgang von Goethe, <i>Ballade vom vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen</i> (1816)	521
Annexe 5 : Friedrich von Schiller et Johann Wolfgang von Goethe, <i>Über epische und dramatische Dichtung</i> (1797)	525
Annexe 6 : Tableau à double entrée : mises en musique de ballades, classées par auteurs et par compositeurs (1779-1832)	531
Annexe 7 : Franz Schubert, partition des deux versions de <i>Der Taucher</i> D.77 et D.111 (1813-1814)	541
Annexe 8 : Tableau : ambitus mélodique des différents locuteurs dans les ballades de Carl Loewe (1818-1832)	601
Annexe 9 : Hans Georg Nägeli, « <i>Die Liederkunst</i> » (« L'Art du lied », 1817)	605

L'Atelier du lied romantique : poétique de la ballade de la *Goethezeit*

Résumé

Lorsque l'on se penche sur les poèmes appelés ballades, objets d'une furieuse vogue dans le monde germanique depuis le *Sturm und Drang*, on se heurte partout à l'absence d'accord sur ce qui fait leur spécificité. C'est en partie dans cet espace poético-musical protéiforme qu'est forgé le lied romantique. Franz Schubert (1797-1828) passe ses premières années de compositeur à mettre en musique de longues ballades, et y revient jusqu'à la fin de sa vie ; Carl Loewe (1796-1869) passe maître de cet art. La ductilité du genre, sa résistance aux tentatives de définition sur le double terrain des lettres et de la musique (Sulzer 1771-1774, Koch 1802, Hegel 1818-1830, Häuser 1833...) mettent en péril sa propre pérennité, mais font aussi de lui un extraordinaire terrain d'expérimentation pour la lyrique musicale en effervescence. Il entre en résonance avec bien des enjeux de la musique du XIX^e siècle, parmi lesquels la pratique orale des interprètes, récitants et chanteurs, la question de la narration musicale, et les passerelles entre musique de salon et scène lyrique, entre domaine vocal et domaine instrumental.

Cette thèse souhaite contribuer à éclairer le devenir du *Kunstlied* à travers le prisme d'un de ses lieux privilégiés d'élaboration. Avec la ballade, cet étrange hybride de récit sans conteur identifiable, de drame sans scène et de musique, les dimensions du traditionnel *Lied* germanique s'élargissent jusqu'à l'émergence du *Kunstlied* ; mieux, elle fait d'entrée de jeu éclater l'unité émotionnelle de ce dernier. Notre recherche retrace ce parcours imprévisible et les questions qu'il soulève, pour mieux comprendre, non pas l'objet abouti que serait « le lied romantique », mais plutôt le passionnant travail de création artistique, le progressif modelage d'un objet musical, entre-deux des genres, dans ses multiples formes au fil du temps.

Mots clés : ballade, lied, XIX^e siècle, Allemagne, histoire des genres, esthétique, romantisme

Carving the Romantic Lied: Poetic of the *Goethezeit* Ballad

Abstract

When we look at the poems called ballads, which have been furiously popular in the Germanic world since the *Sturm und Drang*, we encounter a general lack of agreement on their specificity. The Romantic Lied was partly forged in this multifaceted poetic-musical space. Franz Schubert (1797-1828) spent his early composing years setting long ballads to music, and was to return to do so until the end of his life; Carl Loewe (1796-1869) became a master of this art. The ductility of the genre and its resistance to all attempts at defining it in the two fields of literature and music (Sulzer 1771-1774, Koch 1802, Hegel 1818-1830, Häuser 1833...) jeopardize its own durability, but also make it an extraordinary experimental field for the vibrant musical lyricism. It is in tune with many of the issues at stake in 19th-century music, including the vocal practice of performers, reciters and singers, the issue of musical narration, and the connections between salon music and lyric stage performance, between the vocal and instrumental realms.

This dissertation attempts to shed light on the becoming of *Kunstlied* through the prism of one of its key development settings. The ballad, a strange hybrid of storytelling without an identifiable storyteller, of music and stageless drama, broadens the dimensions of the traditional German Lied until the emergence of *Kunstlied*; better still, it shatters the emotional unity of the latter from the outset. Our research retraces this unpredictable process and the questions it raises, in order to better understand not the accomplished object that would be “the romantic Lied”, but rather the exciting work of artistic creation, the progressive modelling of a musical object, between the genres, in its multiple expressions over time.

Keywords: ballad, lied, 19th century, Germany, history of genres, aesthetics, romanticism