



HAL
open science

Entre poésie chantée et “ musique véritable ”: les paradoxes esthétiques du lied romantique

Jean-François Laplénie

► To cite this version:

Jean-François Laplénie. Entre poésie chantée et “ musique véritable ”: les paradoxes esthétiques du lied romantique. Alain Muzelle. Romantisme et frontière, CEGIL, pp.99-116, 2009, Collection Le Texte et l’Idée. hal-03179708

HAL Id: hal-03179708

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03179708>

Submitted on 24 Mar 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.

Entre poésie chantée et « musique véritable »

Les paradoxes esthétiques du *lied* romantique

Jean-François Laplénie (Paris IV)

Le mouvement musical allemand qu'il est convenu d'appeler Romantisme présente une singularité frappante que la distance historique, comme c'est souvent le cas, efface ou atténue fortement. Il s'agit de l'important décalage chronologique qui sépare le Romantisme à proprement parler, mouvement d'idées, mouvement littéraire et pictural, de ce qu'on appelle la musique romantique. Une vision transmise par de nombreux auteurs¹ et que les travaux de Carl Dahlhaus² ne sont pas parvenus à dissiper complètement, ignore cet écart et se base sur l'usage d'un seul et même terme pour conclure à une continuité de tous ces « romantismes », voire à une équivalence que pourtant plusieurs faits immédiats semblent démentir : le fait, par exemple, que les compositeurs qu'on associe à ce mouvement sont pour la plupart d'une, voire deux générations postérieures à celle des penseurs et des écrivains ; le fait, par ailleurs, que les dénominations d'école – dans les cas paradigmatiques de Beethoven ou de Schubert – sont flottantes ou se recouvrent parfois fâcheusement. En outre, le terme même de *romantisch*, répété et varié sous la plume de Schlegel ou de Hoffmann, n'est que rarement revendiqué par les compositeurs eux-mêmes ou par les critiques musicaux de leur époque.

Une confusion comparable règne quant aux genres caractéristiques du romantisme musical. Outre les symphonies, que Tieck – dans le chapitre des *Phantasien über die Kunst* qui porte ce nom et qui lui est attribué – ou encore Hoffmann – dans des recensions devenues célèbres – ont reconnues comme étant un genre proprement romantique, plusieurs auteurs du XX^e siècle considèrent les pièces brèves, impromptus instrumentaux et *lieder* (*kunstlieder*), comme paradigmatiques de cette période. On voit notamment souvent dans ce dernier genre l'objectivation de certains aspects de l'esthétique du romantisme, principalement de celui d'Iéna, et, dans une moindre mesure, de celui de Berlin : abolition des limites entre les formes

¹ Citons ici, à titre d'exemple : Beate J. Perrey, *Schumann's Dichterliebe and early romantic poetics*, Cambridge, Cambridge University Press 2002.

² Notamment la somme *Klassische und romantische Musikästhetik*, Zurich, Laaber 1988.

d'art, fusion des langages différents, brièveté et caractère essentiellement fragmentaire, prééminence de la catégorie du poétique.

Or, à y bien regarder, cette cohérence d'ensemble est forcée : d'une part, si les formes vocales brèves existent déjà depuis longtemps, sous des aspects différents (airs, romances, chansons), et si les premiers traits caractéristiques du *kunstlied* se font déjà sentir dans la production de la fin du XVIII^e siècle, par exemple chez Mozart, cette forme ne connaît ses premières réalisations paradigmatiques que tardivement par rapport au mouvement romantique, qui est censé l'avoir influencé : 1816 pour le cycle *An die ferne Geliebte* de Beethoven, le milieu des années 1810 pour les premiers *lieder* et les années 1820 pour les grands cycles de Schubert, et même 1840 pour le fameux *Liederjahr* de Schumann. En outre, il s'agit à l'époque d'un genre tout à fait mineur, qui a certes sa place dans des manifestations à caractère privé, *Hauskonzerte* ou *Schubertiaden*, mais fort peu encore dans les concerts publics. La forme du récital, qui lui donnera ses lettres de noblesse, n'apparaît à proprement parler que plus tard. Enfin, le mécanisme invoqué d'interaction entre théorie esthétique et pratique compositionnelle ne semble pas tenir compte du discours sur la musique vocale tel qu'il existe à l'époque, et l'on se contente bien souvent d'appliquer de façon arbitraire des points de théorie isolés et somme toute abstraits à une forme plus tardive³.

Or c'est bien sur ce point que l'articulation de la théorie du premier romantisme à la pratique des années 1820-1840 s'avère délicate : si l'on trouve effectivement, dans l'esthétique de Schlegel ou Novalis, de nombreux passages qui prônent un rapprochement de la musique et de la parole, le concept de musique qui sert de base à ces développements est presque exclusivement un concept abstrait, qui de plus renvoie largement à la musique instrumentale, considérée comme seule « musique véritable » (*eigentliche Musik*). La musique vocale, elle, porte en quelque sorte le stigmate honteux d'une inféodation de la musique au texte. La synthèse de la musique et de la parole – ou de la « poésie » – ne semble donc pas, dans l'esthétique du premier romantisme, pouvoir se réaliser de façon satisfaisante dans une forme de poésie chantée. Le *lied* n'est donc pas préfiguré dans cette esthétique, mais pour autant, tel qu'il sera pratiqué par Schubert, Schumann et leurs continuateurs, il peut être vu comme une tentative de répondre par la pratique à cette difficulté théorique. En d'autres termes, il ne découle pas de principes esthétiques, mais il tente de résoudre un paradoxe constitutif de l'esthétique du premier romantisme.

³ Une exception notable : Hanna Stegbauer (*Die Akustik der Seele. Zum Einfluss der Literatur auf die Entstehung der romantischen Instrumentalmusik*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 2006) mène une enquête fine sur l'articulation précise entre le programme esthétique et sa réalisation.

La musique, horizon du langage et des autres arts

Le premier romantisme, dans son effort pour repenser les rapports entre les modes d'expression et les formes d'art, n'a pas cessé de réfléchir à la frontière, tantôt ténue, tantôt plus fermement marquée, entre poésie et musique, art qui, plus encore, représente l'un des points de comparaison les plus constants des auteurs du premier romantisme : Tieck et Wackenroder, dans les *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) et plus encore dans les *Phantasien über die Kunst* (1799) lui consacrent plusieurs textes par le truchement du compositeur Joseph Berglinger. Pour Novalis et Schlegel, qui utilisent très souvent la référence musicale dans le cadre d'analogies, elle sert dans de nombreux fragments de comparant universel et de pierre de touche des autres formes d'art. Jean Paul ensuite, et surtout Hoffmann, lui accordent une très large place dans leurs écrits de fiction. Chez tous ces auteurs, la musique est citée à deux titres, comme une langue et comme un art : une langue libérée des contingences et des limitations du langage articulé ; un art libéré de la contrainte de l'imitation de la nature. Sous ces deux aspects, la musique est un absolu vers quoi doivent tendre la langue articulée et les autres arts.

À l'automne 1798, on trouve dans le *Brouillon général* de Novalis un important fragment consacré à la « langue générale de la musique » :

Über die allg[emeine] *Sprache* der Musik. Der Geist wird frey, *unbestimmt* angeregt – das thut ihm so wohl – das dünkt ihm so bekannt, so vaterländisch – er ist auf diese kurzen Augenblicke in seiner indischen Heymath. Alles Liebe – und Gute, Zukunft und Vergangenheit regt sich in ihm – Hoffnung und Sehnsucht.

Vers[uch] *bestimmt* durch die Musik zu sprechen. Unsre Sprache – sie war zu Anfang viel musicalischer und hat sich nur nach gerade so prosaisirt – so *enttönt*. Es ist mehr *Schallen* geworden – *Laut*, wenn man dieses schöne Wort so erniedrigen will. Sie muß wieder *Gesang* werden. Die *Consonanten* verwandeln den *Ton in Schall*.⁴

Selon cette définition paradigmatique, qu'on retrouve variée tant chez Novalis que chez Friedrich Schlegel, la musique est une langue idéale en tant qu'elle est libre, et qu'elle libère, de la définition et donc en quelque sorte d'une contrainte référentielle. Au contraire du langage articulé et conceptuel, qui est une langue « définie » (*bestimmt*), la musique ne désigne pas, et c'est cette qualité qui en fait un idéal. Dans une tension caractéristique de tout le projet d'Iéna, Novalis prône un usage défini (*bestimmt*) de ce médium indéfini.

⁴ Novalis, *Schriften, Die Werke Friedrichs von Hardenberg*, Paul Kluckhohn und Richard Samuel éd., 2^e édition, Stuttgart, Kohlhammer 1960, Bd. III : *Das philosophische Werk II*, p. 283-284, fragm. 245.

Un tel programme, qui a son fondement dans une réflexion sur le sens et se teinte déjà d'un fort scepticisme envers le langage articulé, prend bientôt la forme d'un lieu commun qu'on retrouve chez de nombreux auteurs. Ainsi le personnage de Walt dans les *Flegeljahre* (1803-1804) de Jean Paul se félicite-t-il de l'imprécision des sons, de leur caractère en quelque sorte intransitif et abstrait :

O ihr unbefleckten Töne, wie so heilig ist eure Freude und euer Schmerz! Denn ihr frohlockt und wehklagt nicht über irgendeine Begebenheit, sondern über das Leben und Sein, und eurer Tränen ist nur die Ewigkeit würdig, deren Tantalus der Mensch ist.⁵

Les sons constituent donc en quelque sorte le langage de l'être en ce qu'ils ne désignent rien de précis et ne se rapportent pas à un « événement particulier ». C'est cependant Hoffmann qui, une dizaine d'années après ces textes précoces, en radicalise le propos. Dans le dialogue *Der Dichter und der Komponist*, que Hoffmann consacre en 1813 au problème du livret d'opéra, le compositeur Ludwig affirme que la musique est non seulement un langage libéré des contingences du réel, mais bel et bien

die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreichs, deren wunderbare Accente in unserm Innern widerklingen, und ein höheres, intensives Leben erwecken.⁶

On voit bien ici l'apport spécifique du romantisme à la théorie des sons et à l'esthétique musicale. Là où le dernier tiers du XVIII^e siècle voyait dans les sons l'expression directe des sentiments, et en quelque sorte leur conséquence, le romantisme inverse ce modèle et fait des sons un langage premier qui, justement parce qu'il ne dénote rien, permet l'éveil à une « vie supérieure et plus intense ».

C'est justement parce que le langage sonore ne dénote rien, que la musique, en tant que discours élaboré à l'aide de ce langage, peut s'abstraire de la contrainte d'imiter la nature, à laquelle les autres formes d'art sont astreintes. Dans le chapitre des *Phantasien über die Kunst* intitulé *Die Töne*, Wackenroder distingue les sons naturels [*Klänge*], audibles dans la nature, des sons artificiels [*Töne*] que produisent les instruments : les premiers sont

nur unverständlich und rauh, sprechen gleichsam nur im Schläfe, nur einzelne Laute, wenn sie sich gegen die Töne der Instrumente messen.⁷

tandis que les seconds,

⁵ Jean Paul, *Flegeljahre*, in : *Sämtliche Werke*, Bd. 1/2, Norbert Miller éd., München, Hanser 1987 (4. Aufl.), p. 759.

⁶ E. T. A. Hoffmann, *Der Dichter und der Komponist*, *Sämtliche Werke*, Hartmut Steinecke et Wulf Segebrecht éd., vol. I. *Frühe Prosa, Werke 1794-1813*, Frankfurt/Main, Deutscher Klassiker Verlag 2003, p. 752-775, ici p. 760.

diese Töne, die die Kunst auf wunderbare Weise entdeckt hat, und sie auf den verschiedensten Wegen sucht, sind von einer durchaus verschiedenen Natur, sie ahmen nicht nach, sie verschönern nicht, sondern sie sind eine abgesonderte Welt für sich selbst.⁸

La rupture avec le monde sensible est ainsi consommée : le monde sonore est clos et sans référent extérieur, à tel point qu'il constitue une recreation du monde – au sens artistique comme au sens théologique :

Sie sind gleichsam ein neues Licht, eine neue Sonne, eine neue Erde, die im Licht auf unserer Erde entstanden ist.⁹

Là encore, la conception des premiers temps va entrer en une dizaine d'années dans la vulgate des idées consacrées à la musique. Dès les premières lignes de sa critique de la cinquième symphonie de Beethoven, Hoffmann réaffirme le principe de la coupure sur le mode de l'évidence :

Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf ; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt [...].¹⁰

Dans l'esthétique du premier romantisme ainsi que dans ses prolongements immédiats, la musique est ainsi théorisée comme un art *absolu*¹¹, au sens strict du terme, c'est-à-dire séparé, autonome, « coupé » du réel et apparemment indépendant du langage articulé. En vertu de cela, elle est présentée comme l'art romantique par excellence ou tout au moins comme point de comparaison idéal pour tout art qui voudrait s'abstraire de la référence obligée au monde sensible. La musique permet en quelque sorte l'accès au spirituel et à l'infini à l'intérieur même du fini et du matériel¹². L'analogie musicale apparaît dès lors dans un grand nombre de textes, fragments programmatiques ou notes de réflexion à usage privé – ainsi Novalis peut-il affirmer dans un fragment de 1799 qu'« il faut écrire comme on compose »¹³ – mais il faut noter qu'à l'époque cette analogie dépasse largement le cercle

⁷ Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Die Töne*, in : *Sämtliche Werke und Briefe*, hist.-krit. Ausgabe, éd. Silvio Vietta et Richard Littlejohns, Heidelberg, Winter 1991, t. I, p. 236.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ E. T. A. Hoffmann, *Sämtliche Werke*, vol. I. *Frühe Prosa*, op. cit., p. 532.

¹¹ Voir à ce propos Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, trad. Martin Kaltenecker, Genève, Contrechamps 1997 [orig. 1978], notamment p. 14-22.

¹² Rappelons ici que la théorie physique et mathématique du son ne laisse pas de fasciner les romantiques d'Iéna.

¹³ Novalis, *Schriften*, t. III, op. cit., p. 563, fragm. 55 : « Man muß schriftstellen, wie Componiren. »

d'Iéna et qu'on trouve des idées similaires dans les notes de jeunesse de Schopenhauer en 1804¹⁴ comme dans une célèbre lettre de Kleist en 1811¹⁵.

Musique instrumentale et musique vocale

L'analyse de Tieck et de Novalis semble s'appliquer dans un premier temps à la musique dans sa globalité, voire à l'idée de musique plutôt qu'à une œuvre ou à un style en particulier. Or dès les *Phantasien über die Kunst*, les premiers romantiques opèrent une distinction fondamentale pour soutenir leur position. Ainsi Tieck explique-t-il dans le chapitre *Symphonien* que pareille absolutisation de la musique n'est possible qu'à condition de séparer plus nettement qu'on ne l'a fait jusqu'alors la musique vocale de la musique instrumentale.

Die Musik, so wir sie besitzen, ist offenbar die jüngste von allen Künsten ; sie hat noch die wenigsten Erfahrungen an sich gemacht, sie hat noch keine wirklich klassische Periode erlebt. Die großen Meister haben einzelne Theile des Gebietes angebaut, aber keiner hat das Ganze umfaßt, auch nicht zu einerley Zeit haben mehrere Künstler ein vollendetes Ganzes in ihren Werken dargestellt. Vorzüglich scheint mir die Vokal- und Instrumentalmusik noch nicht genug gesondert, [...] man betrachtet sie noch zu sehr als ein verbundenes Wesen, und daher kömmt es auch, daß die Musik selbst oft nur als Ergänzung der Poesie betrachtet wird.¹⁶

La musique vocale est en effet par nature composite, et le degré de progrès respectif de ses composantes amène Tieck à conclure à un déséquilibre intrinsèque : la présence de la poésie rabaisserait la musique au rang de moyen, la privant du même coup de son caractère inconditionné. La musique vocale est donc « immer nur eine bedingte Kunst [...] ; sie ist und bleibt erhöhte Deklamation und Rede »¹⁷.

Une telle attaque vise probablement la pratique opératique baroque et classique, marquée par la dramatisation et la prépondérance des canons scéniques. Le XVIII^e siècle n'aurait du reste pas renié l'idée selon laquelle la musique procéderait de la déclamation en la

¹⁴ Arthur Schopenhauer, *Handschriftlicher Nachlass, aus den auf den Königlichen Bibliotheken in Berlin verwahrten Manuskriptbüchern hrsg. von Eduard Grisebach*, Leipzig, Reclam 1893, t. IV : *Neue Paralipomena: vereinzelt Gedanken über vielerlei Gegenstände*, §15, p. 31 : « Wie die Musik zu werden ist das Ziel jeder Kunst. »

¹⁵ Heinrich von Kleist, Lettre à Marie von Kleist, Berlin, été 1811, *Sämtliche Werke und Briefe*, München, Hanser 1993 (9. Aufl.), t. II, p. 875 : « Denn ich betrachte diese Kunst als die Wurzel, oder vielmehr, um mich schulgerecht auszudrücken, als die algebraische Formel aller übrigen, und so wie wir schon einen Dichter haben – mit dem ich mich übrigens auf keine Weise zu vergleichen wage – der alle seine Gedanken über die Kunst, die er übt, auf Farben bezogen hat, so habe ich, von meiner frühesten Jugend an, alles Allgemeine, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, daß im Generalfaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind. »

¹⁶ Ludwig Tieck (?), *Symphonien*, in : Wackenroder, *Sämtliche Werke*, op. cit., p. 243.

¹⁷ *Ibid.*

sublimant¹⁸. Mais Tieck renverse cette définition et fait d'une justification ultime un défaut majeur ; à l'opposé, il exalte la musique instrumentale et son autonomie qui lui permet de négliger la parole solaire et de suivre ses « sombres élans » :

In der Instrumentalmusik aber ist die Kunst unabhängig und frei, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasiert spielend und ohne Zweck, und doch erfüllt und erreicht sie den höchsten, sie folgt ganz ihren dunkeln Trieben und drückt das Tiefste, das Wunderbarste mit ihren Tändeleien aus.¹⁹

Il pourrait paraître étrange de trouver un tel impératif de séparation dans des réflexions esthétiques caractérisées par des appels répétés au dépassement des frontières conventionnelles entre les formes d'art et les langages artistiques. Tieck prône ici, semble-t-il, qu'une frontière ne soit pas abolie, mais au contraire tracée plus nettement à l'intérieur d'un art considéré jusque-là comme un et homogène. Ce paradoxe apparent s'explique par deux exigences semble-t-il supérieures : d'une part, la musique instrumentale doit être défendue comme étant la forme musicale spécifiquement romantique, tandis que la musique vocale semble plutôt renvoyer à l'ancien monde et à la pratique baroque ; d'autre part, si la musique figure en quelque sorte l'absolu, alors tout contact avec des formes plus contingentes – plus matérielles, pourrait-on dire avec Hegel –, comme semble être la poésie ici, ne peut que la rabaisser et compromettre cette possibilité unique de présence de l'absolu dans le fini. La séparation nette apparaît en quelque sorte comme une mesure de sauvegarde de cette possibilité.

Novalis, dans des fragments de 1800, donc exactement contemporains des réflexions de Tieck, franchit même le pas de réserver l'appellation de musique à la seule musique instrumentale, et en reléguant les autres formes parmi les *genera humiliora* :

Tanz und Liedermusik ist eigentlich nicht die wahre Musik. Nur Abarten davon. Sonaten – Symphonieen – Fugen – Variationen [...] das ist eigentliche Musik.²⁰

La musique véritable est donc celle qui s'éloigne le plus des occasions, des formes fixes et du divertissement ; elle est la plus abstraite, semble-t-il. Les autres formes, liées au texte et à la danse, sont analogues aux genres littéraires mineurs :

¹⁸ C'est du reste un point essentiel de la définition qu'on trouve dans la *Théorie générale des Beaux-Arts* (cf. Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt, neue vermehrte zweyte Auflage, Leipzig 1792-1794 [1. Ausg. 1771-1774], Reprint Hildesheim, Zürich, New York, Olms 1994, art. « Singen », t. IV, p. 375).

¹⁹ Tieck, *Symphonien*, *loc. cit.*

²⁰ Novalis, *Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 685, fragm. 669.

Lieder, Epigramme etc. sind für die Poësie, was Arien, Angloisen etc. für die Musik sind. Sonaten und Symphonieen etc. – das ist wahre Musik.²¹

Le mécanisme de l'analogie qui anime la pensée par fragment permet cependant d'étendre cette distinction, en vertu de la fonction de comparant universel qu'a acquise la musique, jusqu'à en faire une règle poétique : « So muß auch die Poësie schlechthin bloß verständig – *künstlich* – *erdichtet* – Fantastisch! etc. seyn »²².

De même donc que, dans la musique, les formes les plus artificielles (c'est-à-dire les plus abstraites d'un usage immédiat ou d'un référent extérieur) sont les seules réellement musicales, de même la poésie véritable a-t-elle pour critère intrinsèque une coupure analogue du monde sensible et doit-elle cultiver un aspect artificiel²³.

L'exigence de pureté²⁴ exprimée par Tieck comme par Novalis trouve chez Hoffmann un écho direct, mais appliqué à une œuvre précise, dans la célèbre recension qu'il consacre en juillet 1810 à la cinquième symphonie de Beethoven dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitschrift* de Leipzig. Il y réaffirme l'exigence d'un art « autonome » et « purement romantique », mais réserve lui aussi ces qualificatifs à la seule musique instrumentale.

Wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumental-Musik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht. Sie ist die romantischste aller Künste, – fast möchte man sagen, allein *rein* romantisch.²⁵

En effet, c'est la seule musique instrumentale qui permet le passage dans ce monde coupé du monde réel,

eine Welt [...], in der er [der Mensch] alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben.²⁶

Ce texte célèbre met clairement en évidence que la nouvelle conception de la musique est adossée à une nouvelle théorie des affects. Là où le lexique de Johann Georg Sulzer (1771-1774) justifiait la supériorité de la musique vocale par le fait même qu'elle nomme l'affect qu'elle représente musicalement²⁷, Hoffmann, dans la continuité de Tieck et Wackenroder, affirme la primauté de l'ineffable sur les sentiments « déterminés » par les

²¹ *Ibid.*, p. 691, fragm. 695.

²² *Ibid.*

²³ On pourrait même voir là une définition *a minima* du fantastique romantique.

²⁴ Notons que les adjectifs *rein* et *absolut* se retrouvent encore en 1854 chez Hanslick dans son livre *Vom musikalisch Schönen* pour qualifier la musique instrumentale.

²⁵ E. T. A. Hoffmann, *Sämtliche Werke*, vol. I. *Frühe Prosa*, op. cit., p. 532.

²⁶ *Ibid.*

« concepts » du langage. Car dans ce modèle qui prend le contrepied exact du pathétique classique, l'affect lié au concept se révèle limité et, en tout état de cause, incommensurable à l'infini.

L'expérience de compositeur de Hoffmann transparait pourtant là où les profanes Tieck et Wackenroder se contentaient d'un discours dogmatique qui disqualifiait d'avance toute intrusion du langage, fût-il *poétique*, dans la musique. Pour Hoffmann, le « pouvoir magique » de la musique n'est pas si fragile que son effet se trouve dissipé ou diminué par la présence du langage articulé. Au contraire, la musique est suffisamment puissante pour « briser les chaînes » des autres arts.

In dem Gesange, wo die hinzutretende Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik, wie das Wunder-Elexier der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlich und herrlich machen. Jede Leidenschaft – Liebe – Haß – Zorn – Verzweiflung etc. wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen. So stark ist der Zauber der Musik, und, immer mächtiger wirkend, müßte jede Fessel einer andern Kunst zerreißen. –²⁸

Ce renversement de la logique radicale du premier romantisme représente un changement plus profond qu'il n'y paraît. Il s'agit en effet de la justification théorique d'une musique vocale, que le cercle d'Iéna avait rejetée parmi les genres mineurs. Ce retour en grâce des formes vocales s'effectue cependant au prix d'un profond bouleversement du rapport entre texte et musique. La logique illustrative et dramatique, qui caractérisait la musique baroque autant que la musique classique et qui s'appuyait sur une théorie des passions et de leur expression, est devenue proprement obsolète. Le romantisme n'y voit plus que « déclamation »²⁹ vide et convention inauthentique. Pour que puisse advenir une nouvelle musique vocale, il faut que la musique cesse d'être un complément rhétorique du texte et cherche au contraire à ouvrir dans celui-ci une dimension sémantique³⁰ qu'il ne contient pas : celle que Hoffmann désigne sous le terme d'ineffable. C'est là le rôle cardinal qui sera dévolu à la musique dans la pratique de l'opéra romantique plus tardif, notamment chez Wagner, mais aussi dans le *kunstlied* romantique, par exemple chez Schumann.

²⁷ Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, art. « Singen », *loc. cit.* : « [...] wie vielmehr muß nicht durch das Singen ausgedrückt werden können, da es noch die Worte zu Hülfe nimmt, und den Gegenstand nennt, der die leidenschaftlichen Töne verursacht ? »

²⁸ E. T. A. Hoffmann, *Sämtliche Werke*, Bd. I. *Frühe Prosa*, *op. cit.*, p. 532-533.

²⁹ Tieck, *Symphonien*, *loc. cit.*, p. 243.

³⁰ Au sujet de la sémantisation de la musique romantique, voir Hanna Stegbauer, *Die Akustik der Seele*, *op. cit.*, notamment p. 137-158.

Hoffmann et les apories pratiques de la musique vocale

Si Hoffmann semble représenter une thèse moins radicale que d'autres théoriciens, c'est que sa réflexion prend racine dans la pratique créatrice de la composition. Chez Novalis et Tieck, qui analysent le phénomène musical sans jamais évoquer d'œuvre précise, la musique renvoie à une idée et le mot qui la désigne est signe et figure, plutôt que concept recouvrant des réalités singulières. Hoffmann au contraire, tout en affirmant avec vigueur le primat de la musique instrumentale « absolue », ne s'interdit pas de réfléchir aux spécificités de la musique vocale³¹. Il est intéressant de voir que Hoffmann mène cette réflexion sans se limiter au cas de l'opéra, mais que plusieurs textes critiques du début de la décennie 1810-1820³² tracent les grandes lignes de sa réflexion pratique sur les rapports entre musique et poésie dans le cas des petites formes – et particulièrement du *lied*. Dans ces textes sans visée théorique large, Hoffmann est amené à aborder plusieurs questions pratiques fondamentales posées par la mise en musique des textes.

Constatant dès l'abord la force intrinsèque des textes schillériens choisis par le compositeur Andreas Romberg, Hoffmann ouvre l'une de ses critiques par la question de savoir quelle sorte de poème se prête à la mise en musique.

Es dringt sich nämlich gleich anfangs die Frage auf, ob wohl dergleichen größere, vornehmlich mit allem Prunk der Sprache, mit eher zu viel erhöhter Einbildungskraft ausgeschmückte, – ob es wohl didaktische und zugleich erzählende Dichtungen geeignet sind, überhaupt in Musik gesetzt zu werden?³³

Hoffmann ne semble pas trancher la question en faveur de Romberg, probablement coupable d'imprudence à se mesurer à une forme si achevée et si close sur elle-même. La musique, explique-t-il, justement parce qu'elle est un art autonome et qui prétend à l'absolu, veut un matériau plus ductile, qui ne tentera pas de la soumettre :

³¹ Il est peut-être bon de préciser que sa propre production de compositeur comprend plusieurs œuvres vocales, dont beaucoup de musique sacrée – dans laquelle, il est vrai, le texte souvent figé par la tradition est en quelque sorte un motif imposé et gêne moins le déploiement de l'absolu musical, pourrait-on penser – mais également quelques pièces profanes – la plupart, il est vrai, en langue italienne (cf. Paul Greeff, *E. T. A. Hoffmann als Musiker und Musikschritsteller*, Köln, Krefeld, Staufen-Verl. 1948, p. 147-149).

³² Deux de ces textes, les recensions de deux poèmes de Schiller mis en musique par Andreas Romberg (1767-1821), Kapellmeister à Hambourg et Gotha : « Das Lied von der Glocke » (1810) et « Die Macht des Gesanges » (1811), n'ont du reste été repris ni dans les *Schriften zur Musik* (Munich, Winkler 1977), ni dans les *Sämtliche Werke* (Frankfurt/Main, Deutscher Klassiker Verlag 2003-2004). La plupart des recensions de Hoffmann sont parues dans l'*Allgemeine Musik-Zeitung* sans nom d'auteur, et dans plusieurs cas, la paternité des textes est restée douteuse. Je commente donc ici des textes qui, s'ils ne sont pas de Hoffmann, semblent refléter un angle théorique qui se rapproche du moins du sien. Les textes sont tirés de l'édition bibliophilique éditée par le compositeur et musicographe Edgar Istel (1880-1949) : *E. T. A. Hoffmanns musikalische Schriften*, Stuttgart, Greiner und Pfeiffer [1907?], p. 255-260 et p. 260-265.

³³ *Ibid.*, p. 255-256.

Zur selbständigen Kunst ausgebildet, verschmäht es die Musik, als bloße treue Magd die Poesie zu begleiten, wie sie wohl einst getan. Nicht bloß dienend will sie sich dem Rhythmus, dem Worte des Dichters unterwerfen. Sie fühlt die eigene Kraft, die ihr beiwohnt, die Kraft, mit der sie auf das Menschenherz zu wirken fähig ist, und fordert daher von der Dichtkunst solche Ergießungen, die, in wenigern prunklosern Worten dahinfließend, ihr einen Stoff darbieten, den sie durch ihre Macht zur vollständigsten, lebendigsten, affektivollsten Darstellung ausbildet. Bloß in dem Liedchen *dienet* sie ihr noch und gibt in begleitenden Tönen ganz und unverändert das wieder, was jene dargeboten hat.³⁴

L'interrogation pratique sur le choix du poème apporte donc des nuances importantes à l'édifice théorique. La superbe autonomie de la musique est certes de nature à supporter la présence de la poésie – possibilité que disqualifiait dès l'abord le cercle d'Iéna – mais pareil compromis ne peut avoir lieu que sur la base d'un équilibre. Seul semble se prêter à la mise en musique un texte dont la simplicité de moyens laisse entière place à la musique. La poésie se doit donc de fournir un matériau qui ne soit encore que peu marqué par une forme préexistante. Que ce matériau véhicule en priorité des affects, des épanchements (*Ergießungen*), voilà qui ne saurait surprendre dans une théorie où la singularité de ceux-ci est prépondérante. Le reproche d'excessive précision conceptuelle formulé par Tieck se voit ici relayé par un reproche de clôture formelle qui met en concurrence les moyens littéraires et musicaux, au lieu de les associer.

On pourrait penser qu'une telle réflexion sur la simplicité des moyens mis en œuvre reste proche en réalité de la théorie ancienne du *lied*, telle qu'on la trouve chez Sulzer mais aussi chez Goethe et ses amis compositeurs Reichardt et Zelter. Selon cette définition ancienne, le *lied* est fondamentalement caractérisé par sa simplicité, ce qui fait justement sa difficulté.

Freylich erfordert das Lied weder schwere Künsteleyen des Gesanges, noch die Wissenschaft, alle Schwierigkeiten, die sich bey den weit ausschweifenden Modulationen zeigen, zu überwinden. Aber es ist auch darum nichts geringes, durch eine sehr einfache und kurze Melodie den geradesten Weg nach dem Herzen zu finden. Denn hier kommt es nicht auf die Belustigung des Ohres an, nicht auf die Bewunderung der Kunst, nicht auf die Ueberraschung durch künstliche Harmonien und schwere Modulationen; sondern lediglich auf Rührung.³⁵

Cet impératif découle en réalité d'un impératif de simplicité littéraire, qui impose au poème une forme strophique stricte, un mètre imitant le *Volklied*, un vocabulaire simple et une thématique unifiée³⁶. C'est en se basant sur une telle définition générique double que Goethe, on le sait, s'est opposé à plusieurs reprises dans sa vie à la mode du *durchkomponiert*,

³⁴ *Ibid.*, p. 256.

³⁵ Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, op. cit., art. « Lied (Musik) », t. III, p. 277.

³⁶ *Ibid.*, art. « Lied (Dichtkunst) », t. III, p. 252-253.

wodurch der allgemein lyrische Charakter ganz aufgehoben und eine falsche Theilnahme am Einzelnen gefordert und erregt wird.³⁷

Préférant Zelter et l'école de Berlin aux innovations d'un Schubert, il a affirmé sa prédilection pour une forme strophique simple, un piano se limitant à l'accompagnement, une mélodie sans variation³⁸. Si chez Hoffmann comme chez Goethe, se fait jour une exigence de simplicité, celle-ci a un sens presque diamétralement opposé. Dans la définition ancienne, le caractère populaire est invoqué comme garantie d'un effet juste qui « touche » le cœur humain et l'accompagnement – présenté toujours comme facultatif – n'est dans une telle poésie qu'un soutien harmonique presque superflu et qui doit autant que possible se faire oublier. Hoffmann nomme un tel genre, avec une pointe de mépris, une chansonnette (*Liedchen*) et y dénonce la servitude des sons musicaux par rapport au texte. Dans le programme hoffmannien, au contraire, la simplicité du texte permet le déploiement complet des pouvoirs de la musique chargés de transcender le texte lui-même.

Ce problème d'équilibre pourrait cependant trouver une solution aisée si l'on effaçait le plus possible la dimension signifiante du texte et qu'on le considérait comme pur matériau sonore. La réflexion musicale de l'époque associe du reste un tel traitement instrumental de la ligne vocale à la tradition italienne et c'est justement aux mérites comparés des langues italienne et allemande que Hoffmann consacre le second texte qu'il écrit sur des *lieder* de Romberg. A la question de savoir s'il est possible de composer une *cantilène*, une mélodie de forme instrumentale, sur un texte allemand comme cela est possible pour un texte italien, Hoffmann répond, après une assez longue analyse, par la négative.

Weh ihm [dem deutschen Komponisten], wenn er Silbe für Silbe wie der Italiener seinem Dichter folgt; wenn er nicht kürzet, drängt, rundet, über das Nichtssagende hineilt und nur bei jenem Worte verweilet, das seinem Gesang Nahrung und Sinn gibt! Aber so wird ja sein Gesang mehr musikalische Deklamation als reine Kantilena werden.³⁹

Le compositeur en langue allemande se trouve confronté à un double écueil : la monotonie d'une ligne vocale qui accorderait le même poids à toutes les syllabes, et la lourdeur d'une déclamation soulignée par la musique. Ce second risque marquait déjà chez Tieck⁴⁰ la limite extrême du musical et le cas paradigmatique d'une inféodation de la musique à son matériau textuel.

³⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Tag- und Jahres-Hefte als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse, von 1749 bis 1806, Goethes Werke, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen [Weimarer Ausg.]*, Weimar, Böhlau 1892, Bd. xxxv, p. 90-91.

³⁸ Sur cette question, voir notamment Claus Canisius, *Goethe und die Musik*, München, Piper 1998, p. 121-124 et p. 154.

³⁹ E.T.A. Hoffmanns *musikalische Schriften*, op. cit., p. 263.

⁴⁰ Voir *supra*, note 28.

Le compositeur de *lieder* se voit donc proposer un problème complexe et fort délicat de choix et de traitement du matériau littéraire, et dont la difficulté repose autant sur des considérations théoriques que pratiques. Cependant, dans un texte plus tardif, recension du recueil de douze *lieder* op. 27 de Wilhelm Friedrich Riem (1779-1837)⁴¹, Hoffmann propose des éléments de réponse. Partant d'une distinction entre l'air, genre ancien, marqué par la cantate et l'opéra, et le *lied*, genre montant à l'époque, mais encore assez indéfini⁴², il définit la composition d'un *lied* comme un travail tout à fait particulier. La mise en musique du texte ne peut en aucun cas se limiter à une illustration ou à une mise en valeur des moyens littéraires qui y sont à l'œuvre. Au contraire, il s'agit bien pour le compositeur de refaire le parcours créateur qui a présidé à l'écriture du poème.

Von dem tiefen Sinn des Liedes angeregt, muß der Komponist alle Momente des Affekts wie in einem Brennpunkt auffassen, aus dem die Melodie hervorstrahlt, deren Töne dann, so wie in der Arie die Worte symbolische Bezeichnung des Affekts wurden, hier das Symbol aller der verschiedenen Momente des innern Affekts sind, die des Dichters Lied in sich trägt.⁴³

La polysémie du terme *lied* lui-même⁴⁴ semble ici venir à l'appui de la thèse d'une création commune entre poète et compositeur. Cet acte commun, qui n'est pas sans rappeler les expériences de *sympoésie* et de *symphilosophie* caractéristiques du romantisme d'Iéna, semble être le seul qui permette de dépasser les limitations qu'imposent la forme langagière du poème. Du reste, comme le souligne Hoffmann, il ne s'agit pas pour le compositeur de se contenter de comprendre le poème, mais d'en devenir le créateur (*Dichter*) :

Um daher ein Lied zu komponieren, das der Intention des Dichters ganz zusagt, ist es wohl nötig, daß der Komponist nicht sowohl den Sinn des Liedes tief auffasse, als vielmehr selbst Dichter des Liedes werde. Der Funke, der im Innern des Dichters das Lied entzündete, muß, wie mit erneuerter Kraft, im Innern des Komponisten aufglühen, und mit dem Worte zugleich den Ton wecken, der in der Seele des Musikers wie ein wunderbares, alles in sich schließendes, alles beherrschendes Geheimnis ruht.⁴⁵

L'interdit théorique qui frappe depuis Iéna la musique vocale et qui ensuite semble s'être cristallisé assez vite en une sorte de lieu commun, celui de la musique instrumentale absolue, ne semble donc pas tenir face aux possibilités de travail synthétique que propose le

⁴¹ E. T. A. Hoffmann, *Sämtliche Werke*, Bd. II/2. *Die Elixiere des Teufels, Werke 1814-1816*, Frankfurt/Main, Deutscher Klassiker Verlag 1988, p. 360-369.

⁴² Ou du moins encore pris dans une définition ancienne qui ne lui est plus adaptée.

⁴³ *Ibid.*, p. 362.

⁴⁴ Le mot (*lied* en moyen-haut-allemand) désigne à l'origine un poème destiné à être chanté sur une mélodie, *wise*. Ce n'est que plus tard qu'il finit par recouvrir à la fois le texte et la pièce musicale. Les deux sens sont encore nettement séparés chez Sulzer.

⁴⁵ *Ibid.*

lied. La mise en musique *kongenial* et *sympoiétique* du poème se montre chez Hoffmann comme un dépassement en actes de la frontière pourtant réaffirmée entre langage articulé et langage sonore, mais également, de façon implicite, comme une remise en cause de la poésie musicale plus ancienne, qui ne semblait pas faire usage d'une telle co-création. La pratique du *lied* – puisqu'aussi bien on ne trouve à l'époque aucun texte théorique traitant explicitement de cette petite forme – semble chez Hoffmann être l'une des réponses à l'aporie de l'esthétique musicale que constituent les thèses radicales du romantisme d'Iéna.

Une réponse au paradoxe esthétique : le lied romantique

Il serait délicat d'affirmer de façon simpliste que ce programme hoffmannien a été effectivement réalisé par les lieder magistraux composés dans les années qui suivent immédiatement les textes que nous venons de commenter. Il est en effet très difficile de mesurer l'impact réel de l'esthétique romantique sur la génération ultérieure de compositeurs. Les textes de Tieck et Wackenroder ont par exemple fait l'objet d'une réception intense dans leurs passages consacrés aux beaux-arts, mais leur contenu musical a été longtemps négligé. Hanna Stegbauer souligne les difficultés spécifiques que pose notamment le retard de près de vingt ans entre l'esthétique d'Iéna et sa possible réception chez les compositeurs. Rejetant l'hypothèse nébuleuse d'un *Zeitgeist* commun qui aurait influé de manière analogue sur les uns comme sur les autres, elle décrit un « champ intellectuel »⁴⁶ qui aurait assuré la transmission d'une sorte de *doxa* musicale ; relayée par la littérature comme par la philosophie, celle-ci aurait fini vers 1820 par imprégner totalement le milieu culturel germanophone⁴⁷. Schubert lecteur de Novalis et de Friedrich Schlegel en 1819, Schumann parsemant ses œuvres d'allusions à Hoffmann, les traces sont nombreuses de cette diffusion lente en réseau.

Si l'on peut considérer que ce modèle – qui mériterait probablement d'être étayé de façon un peu plus solide – représente efficacement le parcours des idées musicales du cercle d'Iéna en direction des compositeurs, alors il nous faut probablement exclure une réception

⁴⁶ Hanna Stegbauer, *Die Akustik der Seele*, op. cit., p. 160.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 165 : « Und man sollte sich vor Augen halten, daß es sich um ein Konzept von großer Attraktivität und weitreichender Wirkung handelt, die nicht auf den innerliterarischen Diskurs beschränkt bleibt. Um 1820 ist das romantische Musikdenken in der Philosophie ebenso greifbar wie in der Literatur. Auf diesen Wegen findet es auch Eingang ins kollektive Denken, ins kulturelle Wissen der Zeit. Wer nun halbwegs vertraut ist mit den wichtigen philosophischen und künstlerischen Strömungen, der kennt auch das romantische Musikkonzept. Jean Paul transportiert es ebenso wie Hegels ästhetische Schule. Es ist so fraglos präsent, daß die wenigsten Rezipienten noch über seine Herkunft oder seine Bedingungen nachdenken ; es ist ganz einfach die Musikvorstellung der Epoche. Hier geht es um die scheinbare Selbstverständlichkeit eines künstlerischen Ideals, das noch keine Einlösung gefunden hat. [...] »

précise des idées de Hoffmann. On sait en effet que ses œuvres de fiction sont très rapidement connues des musiciens – le cas de Schumann ne devant pas occulter les autres –, il n'en est probablement pas de même pour les articles critiques de Hoffmann, publiés pour la plupart sans nom d'auteur et republiés seulement plusieurs décennies plus tard après une minutieuse enquête philologique. Seul l'article consacré à Beethoven en 1811 est effectivement repris dans les *Kreisleriana* des *Fantasiestücke* en 1814 et connaît de façon certaine une large diffusion.

Pourtant, certains écrits des plus théoriciens des compositeurs de la jeune génération romantique laissent entrevoir une troublante similitude avec les problématiques développées par Hoffmann dans ses recensions. On trouve par exemple chez Schumann une formulation qui rappelle le processus *sympoïétique* de création du *lied*. Celui qui aimait à s'appeler lui-même *Tondichter* écrit en 1834 dans la *Neue Zeitschrift für Musik* :

O Componisten, werdet doch erst Dichter, erst Menschen ! lernt ein Gedicht nur ein wenig fühlen, lesen, vortragen, eher ihr daran denkt, es durch Musik in eine höhere Kunstsphäre zu erheben.⁴⁸

Schumann reprend non seulement à son compte l'idée que le compositeur doit prendre une part active à la *création* du *lied*, mais il souscrit à une autre des thèses hoffmanniennes : celle d'un pouvoir de la musique capable de transcender le texte, de l'élever « dans une sphère artistique supérieure » ou à une « puissance supérieure »⁴⁹. De façon générale pourtant, Schumann s'est conformé très longtemps au jugement qui faisait de la seule musique instrumentale la « véritable musique ». Si le paradigme littéraire lui inspire titre et structure de nombre de ses pièces pour piano – *Kreisleriana*, *Nachtstücke*, *Phantasiestücke*, etc. – il se cantonne alors à la musique instrumentale, tout en préférant pourtant à la symphonie, qui fascinait tant les théoriciens, la musique de chambre et les pièces brèves. Cependant, ces pièces aux titres littéraires ne sont pas des évocations musicales de la littérature. Ainsi, lorsqu'il note dans son journal à la date du 8 mars 1833 : « Musikalische Gedichte, mit unterlegten Liedern von H. Heine, verfaßt u. Heine zugeeignet »⁵⁰ (il s'agit sans doute de courtes pièces à *motto*, inédites), il n'illustre pas ces poèmes qui sont sous-jacents à la musique. Il s'agit de la même démarche qu'aura plus tard Felix Mendelssohn-Bartholdy avec ses *Lieder ohne Worte*, dont, si l'on en croit une lettre de 1842, le contenu ne saurait être

⁴⁸ *Neue Zeitschrift für Musik*, n°1, 1834, p. 193-194.

⁴⁹ Robert Schumann, *Tagebücher*, t. 1 : 1827-1838, éd. Georg Eismann, Bâle, Francfort/Main, Stroemfeld / Roter Stern 1987, p. 96 : « Musik ist die höhere Potenz der Poesie. »

⁵⁰ *Ibid.*, p. 417.

exprimé par des mots⁵¹. Là encore, on retrouve ici un modèle littéraire plus ancien. C'est en effet le même mouvement qui animait Walt, dans un chapitre des *Flegeljahre* de Jean Paul, à imaginer un texte à placer (*unterlegen*) sous la musique du concert auquel il est en train d'assister :

[...] Und wie kann die grobe Zeit solche süße Wangen und Äuglein einst peinigen, naß und alt machen und halb auslöschen?« – –

Diesen Text legte Walt dem Prestissimo unter.⁵²

Ce n'est finalement qu'en 1839 que Schumann se met véritablement à composer de la musique vocale, et des centaines de *lieder* voient le jour dans la seule année 1840, qu'on a appelée son *Liederjahr*. Si l'influence du modèle schubertien se fait indéniablement sentir dans ce pas vers le *lied*, il n'en demeure pas moins que Schumann a longtemps hésité devant les textes, comme si cette hésitation correspondait au temps nécessaire pour trouver une réponse musicale au paradoxe de l'esthétique musicale romantique. Et c'est probablement cet aspect réflexif qui explique les spécificités du *lied* schumannien.

Le choix du texte de départ, premier élément du problème chez Hoffmann, fait l'objet d'une grande attention de la part de Schumann, qui néglige presque toujours les formes longues ou narratives, hymnes et ballades, que Schubert, lui, ne dédaignait pas. Les poèmes choisis semblent réaliser l'équilibre fragile entre simplicité de la forme et richesse littéraire. L'espace ainsi créé permet non seulement une grande autonomie du discours musical, qui n'est pas encombré par des structures formelles pesantes, mais aussi un véritable dialogue inventif avec le texte. En ce sens, Schumann radicalise la pratique de Schubert, chez qui on trouve, outre ce type de textes, également des hymnes, des ballades et des poèmes de faible qualité littéraire et n'admettant qu'un jeu limité avec la musique. Le traitement de ces textes est lui aussi caractéristique et correspond à l'idéal de fusion des moyens littéraires et musicaux prôné par Hoffmann. La forme des *lieder* de Schumann est en effet souvent très comparable à celle de ses petites formes pour piano seul. Elle est dirigée vers l'unité de l'effusion, ne répète presque jamais un texte, et ne l'orne que fort peu, artifices auxquels Schubert avait souvent recours pour nourrir la rhétorique musicale et qui, dans l'esthétique romantique, correspondraient plutôt à une pratique déclamatoire de la mise en musique.

⁵¹ Lettre du 15 octobre 1842, de Berlin, à Marc-André Souchay (Lübeck) dans : Willi Reich (éd.), *Felix Mendelssohn im Spiegel eigener Aussagen und zeitgenössischer Dokumente*, Zürich, Manesse 1970, 1987.

⁵² Jean Paul, *Flegeljahre*, *loc. cit.*

Enfin, le dépassement de la frontière entre texte et musique est en quelque sorte représenté au sein même de la pièce par l'abolition de la séparation entre voix et accompagnement. Dès les *lieder* de Schubert, le piano sort de la réserve où le cantonnaient les définitions plus anciennes du genre *lied* – y compris celles de Goethe. Loin de n'être que l'accompagnement de la ligne vocale, il entre dans un dialogue complexe avec la voix, et donc le texte. Le genre se nourrit ici en quelque sorte des évolutions parallèles de la sonate pour instrument et piano. Avec Schubert et surtout avec Schumann, la partie de piano est chargée de remplir la fonction qu'Hoffmann avait assignée à la musique dans ses rapports avec le texte : le compléter et exprimer l'ineffable. C'est là la fonction des préludes et postludes qui forment parfois, par exemple dans *Dichterliebe*⁵³, la part la plus importante, la plus expressive de la pièce, quand ce n'est pas le piano qui impose purement et simplement à la voix les inflexions musicales, dans un processus complexe de traitement motivique et d'échange de voix⁵⁴.

*

Tout semble donc se passer comme si l'impératif théorique du premier romantisme, reformulé par Hoffmann, avait lancé la musique vocale dans une direction qu'elle a suivie ensuite tout au long du XIX^e siècle. C'est probablement là un élément qui explique la prédilection particulière des compositeurs pour des poèmes dans lesquels la nature est parlante, tels les ruisseaux chez Wilhelm Müller⁵⁵, les cimes des arbres chez Joseph von Eichendorff⁵⁶, et les oiseaux jusque chez Wagner. Le bruit signifiant de la nature, ce *rauschen* et ce *säuseln*, voilà pour le compositeur la transposition exacte de cet ineffable à exprimer, et c'est souvent le piano qui doit signifier – non pas imiter ou évoquer – ce message ineffable que la poésie ne peut approcher que par la métaphore sonore ou langagière.

En termes plus purement musicaux, il semble que le point extrême de cette évolution vers une redéfinition de la musique vocale dans le *lied* soit atteint avec Strauss, mais surtout avec Hugo Wolf. Il n'est pas rare en effet que dans les Mörrike-Lieder, la voix chantée ne soit traitée non plus comme le *cantus*, mais seulement comme l'une des voix intérieures d'un

⁵³ Voir notamment le double postlude pianistique des n°12 (« Am leuchtenden Sommermorgen ») et 16 (« Die alten, bösen Lieder »).

⁵⁴ On pense ici par exemple à « Im wunderschönen Monat Mai » (*Dichterliebe*, op. 48, n°1). Voir l'analyse d'Henri Pousseur : *Schumann, le poète. Vingt-cinq moments d'une lecture de Dichterliebe*, Paris, Méridien Klincksieck 1993, p. 13 sq.

⁵⁵ Voir *passim* dans les deux grands cycles de Schubert, *Die schöne Müllerin* et *Die Winterreise*.

⁵⁶ Voir le *Liederkreis* op. 39 de Schumann.

édifice sonore unique qui englobe et même dépasse le tandem formé par le pianiste et le chanteur. La musique qui en résulte donne l'effet de n'être que le fragment d'une œuvre globale, et le texte de n'être que l'un des éléments d'une construction complexe. À la fin du XIX^e siècle, dans l'écriture postromantique qui fait à nouveau du *lied* l'un de ses genres caractéristiques, la direction prise par Schumann a été radicalisée et le programme romantique d'une refondation de la musique vocale pleinement réalisé : dans une position frontalière revendiquée et toujours maintenue aux confins de la musique vocale et de la musique de chambre. C'est en tenant cette position médiane que les compositeurs, réagissant aux thèses formulées par la première génération romantique, ont imposé un propos poétique et musical complexe et non hiérarchisé, et un dépassement spécifique des frontières internes aux genres vocaux.