



HAL
open science

L'inspiration ossianique dans le lied allemand (1770-1840)

Jean-François Laplénie

► **To cite this version:**

Jean-François Laplénie. L'inspiration ossianique dans le lied allemand (1770-1840). Musicorum, 2020, D'un lied à l'autre? Dynamiques génériques et interculturelles du lied (numéro coordonné par Marie-Thérèse Mourey), 21, pp.87-101. hal-03180155

HAL Id: hal-03180155

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03180155v1>

Submitted on 26 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.

L'inspiration ossianique dans le lied allemand (1770-1840)

La prétendue traduction des poèmes d'un barde écossais du III^e siècle par James Macpherson (parue de 1760 à 1763) est rapidement devenue l'un des faux littéraires les plus célèbres, mais également un des exemples les mieux étudiés de la circulation européenne des textes dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Loin de se limiter au champ littéraire, la fascination pour cet « Homère du Nord »¹ n'a pas épargné les compositeurs et a donné lieu, dans la musique allemande, à une floraison de pièces qui, dans la pratique d'aujourd'hui, sont souvent assimilées à des lieder. En trois phases, des compositeurs comme Johann Rudolf Zumsteeg ou Johann Friedrich Reichardt (pour la période 1776-1806), Carl Friedrich Zelter et Franz Schubert autour de 1815, puis Johannes Brahms ou Ferdinand von Hiller pour l'après 1830 se sont montrés sensibles à l'exotisme écossais et à l'archaïsme mélancolique de cette poésie.

La recherche des trente dernières années a fait sortir Ossian du cul-de-sac intellectuel auquel son statut sans cesse répété de faux littéraire semblait l'avoir condamné. Dans le domaine des littératures européennes, il a été reconnu, notamment grâce aux travaux d'Howard Gaskill² et de Wolf Gerhard Schmidt³, comme une sorte de fixateur et d'accélérateur de bouleversements esthétiques. Dans le domaine de la musique, une hypothèse semblable a été défendue par Sarah Clemmens ; à partir de ses analyses, on affirmera ici que cette présence ossianique n'a pas seulement, comme tout choix de texte dans le lied, recomposé les canons de la poésie allemande et traduite, mais s'est située précisément sur le tracé de lignes de fracture esthétiques fondamentales du genre du lied moderne en formation : entre inspiration populaire héritée de Johann Gottfried Herder et forme ouvragée, entre l'exigence de brièveté et de simplicité de la chanson et la forme narrative plus développée de la ballade, entre le développement d'un répertoire national et les emprunts aux littératures et traditions étrangères. En étudiant le parcours des textes d'Ossian dans le répertoire du lied allemand aux XVIII^e et XIX^e siècles, on verra que l'inspiration ossianique participe à rendre le lied plus plastique que ne le laissaient penser les impératifs de strophisme et de simplicité fixés par l'École de Berlin autour de 1750, et qui avaient été réaffirmés au cours du demi-siècle suivant : ils le constituent en objet esthétique polymorphe, capable d'accueillir autant le simple que le complexe, le lyrique que le narratif, la trace étrangère que le substrat allemand.

1 - Cette formule abondamment citée, surtout dans la critique allemande, est souvent attribuée à Germaine de Staël bien qu'elle ne figure en réalité dans aucun de ses écrits. Il semble qu'il s'agisse d'un lieu commun circulant dès les années 1760, par exemple chez l'abbé Cesarotti, traducteur italien des poésies d'Ossian (et également traducteur d'Homère), qui l'utilise dans une lettre en français adressée en 1763 à Macpherson (communication personnelle de Gérard Gengembre).

2 - Parmi de nombreuses publications : Howard Gaskill (dir.), *The reception of Ossian in Europe*, Londres, Thoemmes, 2004.

3 - Wolf Gerhard Schmidt, « *Homer des Nordens* » und « *Mutter der Romantik* ». *James Macphersons « Ossian » und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin, New York, W. de Gruyter, 2003.

Le parcours européen des textes

Parmi les phénomènes d'engouement littéraire de dimension européenne, la mode ossianique occupe en effet une place particulière par sa rapidité, son intensité, son ampleur et sa durée. Elle commence avec la publication en 1760, par l'Écossais James Macpherson (1736-1796), des *Fragments of Ancient Poetry, Collected In the Highlands of Scotland and Translated from the Galic or Erse Language*. Macpherson s'y présente, comme dans les publications suivantes, comme le simple éditeur et traducteur des poèmes d'un barde gaélique du III^e siècle : Ossian, fils de Fingal. Suivront en 1762 *Fingal. An Ancient Epic Poem in Six Books; Together with Several Other Poems, Composed by Ossian, the Son of Fingal*, puis en 1763 *Temora : an Ancient Epic Poem, in eight books; together with several other Poems, composed by Ossian, the Son of Fingal*. Ces différents poèmes sont finalement réunis en 1765 dans une édition complète en deux volumes sous le titre : *The Works of Ossian, Son of Fingal*. Ces « œuvres d'Ossian » présentent une structure singulièrement fragmentaire. L'ensemble, structuré en plusieurs « livres », est constitué d'une série de poèmes assez brefs, que Macpherson rend dans une prose rythmée et lyrique, ainsi que de deux longs textes épiques, *Fingal* et *Temora*. Si les parties épiques ont fasciné les contemporains comme une possible concurrence nordique à Homère, ce sont les passages présentés comme chantés – parmi les poèmes autonomes ou insérés dans les récits –, la plupart du temps par le barde Ossian lui-même, qui ont retenu l'attention du public : éloges funèbres de guerriers tombés, souvenir nostalgique de l'aimé perdu, chants de l'attente sur la lande.

L'engouement qui suit cette salve rapprochée de publications est loin de se limiter à l'Écosse, qui voit dans cette découverte de son patrimoine ancien une manière de revanche sur l'Angleterre après l'union (1707) et surtout le récent écrasement du soulèvement jacobite (1745) lors de la bataille de Culloden (1746)⁴ ; il s'étend sur tout le continent européen, avec une réception particulièrement vive en France, en Italie et dans l'espace germanique. Le trait commun de cette réception européenne est d'une part, sa productivité particulière, et d'autre part, le doute presque immédiat sur l'authenticité des textes. Menée particulièrement par Samuel Johnson⁵ sur l'arrière-plan d'un affrontement entre les patrimoines anglo-saxon et celtique de la Grande-Bretagne, la controverse aboutit seulement en 1805 à la preuve, apportée par la *Highland Society of Scotland*, que le corpus ossianique publié par Macpherson repose certes sur une tradition orale en langue gaélique, mais ne s'appuie pas sur des manuscrits anciens. Pourtant, les doutes sur l'origine et l'authenticité des poèmes ne sont jamais parvenus à éteindre l'enthousiasme général ni à limiter leur influence, cela s'expliquant par la qualité esthétique propre des textes, que la critique académique a redécouverte récemment, soulignant l'apport déterminant de Macpherson dans la littérature européenne du XVIII^e siècle.

4 - Cf. Hugh Trevor-Roper, *The invention of Scotland : myth and history*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2008, p. 65-105.

5 - G. W. Schmidt, « Homer des Nordens », *op. cit.* vol. I, p. 207-251 et 259-290. Cf. Thomas M. Curley, *Samuel Johnson, The Ossian Fraud, and the Celtic Revival in Great Britain and Ireland*. Bridgewater State College, Massachusetts, 2009.

Les lettrés européens furent très rapidement sensibilisés à ces publications⁶. Si les premières traductions, dès 1760, le furent en langue française, des traductions partielles dans d'autres langues suivirent ces premiers pas, notamment en allemand dès 1762. La composition des recueils ossianiques permet une réception fractionnée : c'est d'abord le *Fingal* qui est traduit en 1764 par Albrecht Wittenberg, puis en 1767, des *Fragments* traduits par Ludwig Gottlieb Crome et repris en 1777 chez August Friedrich Ursinus⁷. Mais c'est en langue allemande que paraît en 1768-1769 la toute première traduction en langue étrangère des œuvres complètes d'Ossian (les deux volumes de 1765) : il s'agit de la traduction en hexamètres klopstockiens du Jésuite Michael Denis, publiée à Vienne sous le titre *Die Gedichte Ossians, eines alten celtischen Dichters aus dem Englischen übersetzt von M. Denis aus der G.[esellschaft] J.[esu]*⁸, accompagnée de la traduction de la *Critical Dissertation on the Poems of Ossian* liminaire de Hugh Blair, qui sera de toute première importance pour la réception du texte lui-même, notamment par Herder.

Malgré l'importance de cette traduction de Denis pour la réception allemande⁹, ce n'est pas elle qui sera le plus utilisée pour les mises en musique, mais, malgré sa qualité littéraire souvent contestée, celle d'Edmund von Harold, un Irlandais issu de la communauté d'Allemands du Palatinat installés dans ce pays au début du XVIII^e siècle, qui publie en 1775 les *Poems of Ossian* (édition de 1773) sous le titre *Die Gedichte Ossians eines alten celtischen Helden und Barden*, puis en 1787, simultanément en anglais et en allemand, une édition de poèmes ossianiques prétendument mis au jour par lui-même, les *Poems of Ossian, newly discover'd*. Enfin, plusieurs mises en musique s'appuient sur des traductions issues du intense dialogue littéraire mené dès 1770 entre Herder et Johann Wolfgang von Goethe.

L'histoire de la réception allemande d'Ossian recoupe en outre des questions esthétiques centrales au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. Elle n'est pas la simple illustration d'une « celtomanie¹⁰ », mais cristallise des questionnements sur les origines de la littérature européenne, le problème national, la rudesse (supposée) de l'inspiration populaire et la question de l'expression des affects et des émotions. L'engouement proprement « primitiviste » pour cette littérature est préparé au moins depuis l'*Enquiry into the Life and Writing of Homer* (1735) de Thomas Blackwell, ainsi que les écrits de Rousseau des années 1750-1760, ces ouvrages créant des attentes et des « lieux communs du discours primitiviste » qui « conditionnent la réception d'Ossian »¹¹, amplifiés par les *Reliques of Ancient English Poetry*, publiées en 1765 par Thomas Percy¹².

6 - Paul Barnaby, « Timeline : European Reception of Ossian », in H. Gaskill (dir.), *The reception of Ossian in Europe*, op. cit., p. xxi-lxviii.

7 - August Friedrich Ursinus, *Balladen und Lieder altenglischer und altschottischer Dichtart*, Berlin, C. F. Himburg, 1777.

8 - *Die Gedichte Ossians, eines alten celtischen Dichters, aus dem Englischen übersetzt von M. Denis, aus der G. J.*, Wien, Johann Thomas v. Trattner, 1768-1769.

9 - Ehrhard Bahr, « Ossian-Rezeption von Michael Denis bis Goethe: ein Beitrag zur Geschichte des Primitivismus in Deutschland », *Goethe yearbook*, Columbia, Camden House, vol. 12, 2004, p. 1-15.

10 - Cette mode n'est cependant pas à négliger. On notera que l'enthousiasme pour Ossian est à replacer dans une mode des « antiquités écossaises », toutes publications très vite traduites en allemand. Ainsi des *Galic Antiquities* de John Smith (1780), traduites dès 1781 sous le titre de *Gallische Alterthümer*, et dans lesquelles figurent d'autres poèmes attribués à Ossian

11 - Howard Gaskill, « Ossian, Homer, and the idea of folksong », in David Hill (dir.), *Literature of the Sturm und Drang*, Rochester, Camden House, 2003, p. 97 : « many ideas that became commonplaces of the primitivist discourse and so conditioned the reception of Ossian » (sauf indication contraire, nous traduisons, JFL).

12 - *Ibid.*

Cette force interculturelle d'Ossian est particulièrement sensible dans les deux premières phases de la réception allemande¹³. À la phase précoce correspond le mouvement des « bardes », groupés autour de Friedrich Gottlieb Klopstock, mouvement représenté entre autres par Michael Denis et Karl Friedrich Kretschmann¹⁴. Sur le plan de la poétique, les poèmes du barde écossais permettent à ces poètes de briser les effets d'homogénéité générique en « imitant l'hybridité générique des compositions de Macpherson » et en intégrant à la poésie la « composante dramatique du dialogue ainsi qu'une forte proportion d'incantations psalmodiées¹⁵ ». Dès cette première période, Ossian devient le support de changements profonds dans la grammaire des motifs, des « ambiances » (*Stimmungen*) climatiques et littéraires, et dans la conception même par le poète de ses rapports à la nation. La phase principale de réception se groupe ensuite autour d'une réflexion collective et profondément orientée par les liens intellectuels qui unissent à l'époque Herder et Goethe¹⁶. C'est notamment Goethe qui prête à Herder l'édition anglaise complète de 1765, alors fort rare, qu'il avait trouvée dans la bibliothèque de son père à Francfort. Enfin, c'est la traduction de Denis qui permet à Herder de prendre connaissance du texte complet ainsi que de la riche préface de Hugh Blair, qui oriente sa lecture. On trouve des traces approfondies de cette réflexion dans une correspondance en partie reprise dans *Von deutscher Art und Kunst* en 1773, et finalement dans l'essai *Homer und Ossian* de 1795. Herder, qui considère Ossian comme un exemple de poésie populaire, intègre même trois poèmes ossianiques dans ses *Volkslieder* de 1778.

Si l'attention de Herder pour la poésie d'Ossian est déterminante pour la réflexion des Allemands sur ce sujet, c'est Goethe qui œuvre à la diffuser¹⁷, voire à lui donner son « statut de texte culte tant en Allemagne qu'au-delà¹⁸ ». Le support de cette diffusion est un autre phénomène de librairie, le roman épistolaire *Die Leiden des jungen Werthers*, publié en 1774. Goethe insère à la fin du roman, dans la séquence qui mène au suicide du protagoniste¹⁹, un très large extrait d'Ossian, dans sa propre traduction – « étonnamment bonne » selon Gaskill, et qui n'occupe pas moins de 7% du texte du roman²⁰. Une partie de cette citation ossianique est même en réalité le fruit de sa propre traduction²¹, réalisée à l'aide de grammaires et de dictionnaires du gaélique, de l'extrait original du livre VII du poème *Temora*, tiré des *Songs of Selma*, que Macpherson avait publié dans les éditions de 1763 et 1765²². On a ainsi pu lire tout le roman comme un geste qui

13 - Je m'appuie ici sur la périodisation proposée par W. G. Schmidt (*op. cit.*).

14 - W. G. Schmidt, *op. cit.*, vol. I, p. 488-587. Cf. Sandro Jung, « The Reception and Reworking of Ossian in Klopstock's *Hermanns Schlacht* », in Howard Gaskill (dir.), *The reception of Ossian in Europe, op. cit.*, p. 144.

15 - *Ibid.*

16 - W. G. Schmidt, *op. cit.*, vol. II, p. 642-807.

17 - Sonja Klein, « Goethes "Ossian"-Übersetzung oder Werthers Aufbruch in die deutsche Moderne », in Bernd Kortländer (dir.), « *Das Fremde im Eigensten* » : die Funktion von Übersetzungen im Prozess der deutschen Nationenbildung, Tübingen, Narr, 2011 (« Transfer », 21), p. 63-64.

18 - H. Gaskill, « Ossian, Homer, and the idea of folksong », *op. cit.* p. 108 (« Goethe's inclusion in the novel of stunningly good translations of Macpherson at his best contributed mightily to raising Ossian to the status of a cult text both in Germany and beyond. »).

19 - Sur la fonction de l'intertextualité ossianique, voir Gerald Bär, « Ossian by Werther; or, the 'respect for this author' », *Journal for Eighteenth-Century Studies*, vol. 39 / 2, 2016, p. 223-234 ; E. Bahr, « Ossian-Rezeption von Michael Denis bis Goethe », *op. cit.*, p. 10 et E. Bahr, « Unerschlossene Intertextualität: Macphersons "Ossian" und Goethes "Werther" », *Goethe-Jahrbuch*, vol. 124, 2007, p. 188.

20 - W. G. Schmidt, « *Homer des Nordens* », *op. cit.*, vol. II, p. 773.

21 - C'est cette traduction que retravaille Herder pour deux des trois poèmes qu'il publie dans les *Volkslieder* de 1778.

22 - Cf. Cairtriona Ó Dochartaigh, « Goethe's Translation from the Gaelic Ossian », in H. Gaskill (dir.), *The reception of Ossian in Europe, op. cit.*, p. 156-175.

« intègre Ossian à la culture nationale²³ », et dont l'importance est notamment visible dans le grand nombre de mises en musique de la traduction d'Ossian tirée du roman *Werther*.

L'ossianisme dans la culture allemande : dynamiques interculturelles

Le phénomène ossianique est donc, si l'on s'en tient à l'histoire des publications, traductions partielles ou complètes, et adaptations plus ou moins fidèles, un phénomène d'une extraordinaire complexité²⁴. Parmi les multiples entrées dégagées par la critique à la suite de Gaskill et Schmidt, trois niveaux d'analyse sont d'un intérêt particulier. Tout d'abord, les textes ossianiques sont à la fois le symptôme, l'effet et le moteur d'un primitivisme européen qui, directement (dans les îles britanniques) ou indirectement (en Allemagne notamment) joue un rôle important dans la définition de la nation, de la culture nationale et de la place de celle-ci par rapport à la culture gréco-latine classique²⁵. Ensuite, Ossian est à la fois le révélateur et l'introducteur d'un nouveau style émotionnel aux teintes nostalgiques, pour lequel Friedrich Schiller utilisera en 1795 le terme de « sentimentaliste »²⁶ ; enfin, l'intense circulation de ces textes ne cesse de poser la question du propre et de l'étranger, de la traduction et de l'acclimatation, révélant sans cesse des dynamiques interculturelles de transfert mouvantes et complexes.

Le recours primitiviste aux héros écossais anciens entre tout d'abord dans un processus de construction de la notion moderne²⁷ de nation. Les dynamiques interculturelles de transfert qui se condensent dans l'« ossianomanie »²⁸ des quarante dernières années du XVIII^e siècle permettent, par la lecture, le commentaire et l'imitation d'Ossian, de valoriser l'héritage culturel imaginé comme nordique et, en opposition avec l'antiquité gréco-latine²⁹, posé comme origine alternative de la littérature européenne, notamment allemande. Ce primitivisme ossianique, « icône de l'anticlassicisme venue du nord de l'Europe »³⁰, ne se limite cependant pas à une posture de refus – Werther n'affirme-t-il pas qu'Ossian aurait « supplanté Homère dans [son] cœur »³¹ ? – mais s'appuie positivement sur une nouvelle conception de la déclamation poétique, celle du barde, et sur une mythologie alternative, « écossaise », peuplée de personnages nouveaux et opposables aux mythologies classiques. Ossian occupe donc un place centrale dans la construction progressive du paradigme national « nordique » dans la culture allemande, tout en participant à la valorisation d'un patrimoine oral.

23 - S. Klein, « Goethes "Ossian"-Übersetzung », *op. cit.*, p. 75 (« Es ist Werther, der Ossian auf diese Weise in die eigene Nationalkultur integriert »).

24 - H. Gaskill, « Introduction: "Genuine poetry... like gold" », in Howard Gaskill, (dir.), *The reception of Ossian in Europe*, *op. cit.* p. 14-15.

25 - Cf. Anne-Marie Thiesse, *La fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*. Paris, Gallimard, 2019.

26 - Cf. Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung. Werke und Briefe in 12 Bänden*, vol. 8: *Theoretische Schriften*, dir. Rolf-Peter Janz, Frankfurt/Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1992, p. 706-810.

27 - Le terme même de « primitivisme » renvoie au paradoxe fondamental d'une fascination *moderne* pour un phénomène perçu et construit comme *ancien*. Voir E. Bahr, « Ossian-Rezeption von Michael Denis bis Goethe », *op. cit.*, p. 5.

28 - W. G. Schmidt, « *Homer des Nordens* », *op. cit.*, vol. I, p. 5.

29 - *Ibid.*, vol. I, p. 326-348.

30 - *Ibid.*, p. 296 : « einer Art Ikone des Antiklassizismus aus dem Norden Europas ».

31 - Johann Wolfgang Goethe, *Les souffrances du jeune Werther*, trad. Bernard Groethuysen, in *Romans*, Paris, Gallimard Pléiade, 1954, p. 79 (*Die Leiden des jungen Werthers, Sämtliche Werke: Briefe, Tagebücher und Gespräche [Frankfurter Ausgabe]*, 1. Abteilung, vol. 8, dir. Waltraud Wiethölter, Frankfurt/Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1994, p. 171 : « Ossian hat in meinem Herzen den Homer verdrängt. »).

Dans le même temps, Ossian donne les lettres de noblesse de l'antiquité à une sensibilité moderne faite d'un certain style d'expression des émotions³², ou d'une attention à de nouveaux paysages, à l'instar du paysage sauvage nord-européen³³ souvent évoqué en arrière-plan des plaintes du barde, qui « constituait une sorte de contrepoint aux paysages méridionaux de la pastorale antique »³⁴. Les textes ossianiques sont tout autant la légitimation d'une remise en cause des canons hérités de la Renaissance européenne et du modèle culturel français classique que le vecteur ancien d'une émotion moderne³⁵ – « lamentation dans une lamentation dans une lamentation, allant jusqu'à invoquer l'avenir en termes d'un acte anticipé de remémoration³⁶ » – dont la formule, on le notera, a eu au moins autant de succès dans sa variante originale anglaise (*joy of grief*, « joie de la tristesse ») que dans la traduction qu'en propose Denis : *Wonne der Wehmut* (« délices de la mélancolie »)³⁷. Au-delà des textes, Ossian fonctionne donc comme le support littéraire de nouvelles manières de sentir et de percevoir pour lesquelles l'époque est en train d'inventer des termes : le sauvage, le sublime³⁸, la nation.

Troisième point : le caractère par essence transculturel d'Ossian affleure jusque dans le texte lui-même, qui dès les premières éditions se donne comme la traduction d'originaux gaéliques absents, dont l'existence même sera vivement contestée lorsque Macpherson se verra contraint de les publier pour attester sa démarche. Gaskill souligne cependant que Macpherson est particulièrement habile à créer la « patine de la poésie ancienne », soit « en soulignant la nature fragile et fragmentaire de la transmission », soit « en comblant les attentes contemporaines du *genus abruptum* 'primitif'³⁹ ». Il fait particulièrement ressortir « l'énergie expressive » de la langue⁴⁰, les « sauts et les jets » (« *Sprünge und Würfe* ») évoqués par Herder⁴¹, et conserve les ruptures « dans les images et les affects⁴² ». Ce sont d'ailleurs les traductions allemandes qui gardent ce tranchant de la langue qui, même en musique, seront préférées à la régularité des hexamètres choisis par Denis. De même, Macpherson maintient souvent la syntaxe *verbe-sujet-objet* de la langue gaélique, provoquant un effet d'exotisme dans la langue anglaise⁴³, quelquefois conservé en allemand. Ces traces inscrivent l'origine étrangère dans le cœur du texte lui-même⁴⁴. Elles en soulignent le caractère brut, archaïque, et s'opposent par exemple au texte beaucoup plus

32 - W. G. Schmidt, « *Homer des Nordens* », *op. cit.*, vol. I, p. 311.

33 - H. Gaskill, « Introduction », *op. cit.*, p. 5.

34 - *Ibid.*, p. 312.

35 - Torlach Mac Con Mí, « Die Emotionen Ossians », *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 84 n°3, 2010, p. 302-303.

36 - H. Gaskill, « Introduction », *op. cit.*, p. 4 : « lament within lament within lament, even invoking the future in terms of an anticipated act of remembrance ».

37 - *Ibid.*

38 - Fiona J. Stafford, *The Sublime Savage: A Study of James Macpherson and the Poems of Ossian*, Edinburgh University Press, 1988.

39 - *Ibid.*, p. 98 : « Macpherson deliberately attempts to convey something of a patina of ancient poetry, not only by underlining the fragile and fragmentary nature of tradition [...] but also, and above all, by fulfilling contemporary expectations of the "primitive" *genus abruptum*. » .

40 - *Ibid.*, p. 103 : « expressive energy ».

41 - Johann Gottfried Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker, Von deutscher Art und Kunst*, in : *Werke in zehn Bänden*, Frankfurt/Main, Deutscher Klassiker Verlag, vol. 2, p. 486.

42 - *Ibid.*, t. 2, p. 448 : « Ossian so kurz, stark, männlich, abgebrochen in Bildern und Empfindungen ».

43 - H. Gaskill, « Ossian, Homer, and the idea of folksong », *op. cit.*, p. 106.

44 - H. Gaskill, « Introduction », *op. cit.*, p. 12-13.

lisse des *Reliques of Ancient Poetry* de Percy⁴⁵. Enfin, le texte publié, du fait qu'il est la traduction en prose d'un original en vers, pointe vers cette imperfection constitutive⁴⁶.

Point essentiel pour la productivité de la réception de ces textes dans le domaine musical, Ossian se donne à lire comme une œuvre transmédiale, entre littérature et musique : non seulement le personnage du barde se place par nature au point de rencontre entre musique et poésie, reprenant ainsi une position déjà occupée par l'aède grec, mais la musique est traitée comme un motif structurant, ayant part notamment aux rituels funéraires. La harpe remplira dans l'imaginaire musical une fonction métonymique qui incarne ces valeurs : harpe du barde, harpe éolienne de *Dar-Thula*, motifs arpégés évoquant l'instrument.

Lieder d'après Ossian

Au vu de l'intensité de la réception allemande d'Ossian dans la littérature, on pourrait s'attendre à ce que ces textes aient été abondamment mis en musique par des compositeurs allemands. Cependant, le nombre de telles mises en musique (une trentaine en tout, avec une majorité de mélodies accompagnées et les deux tiers composées avant 1820) est très limité, comparé à l'abondance des mises en musique de poèmes de Goethe. C'est qu'Ossian présente à la fois un intérêt indéniable pour le compositeur, et constitue pour eux un défi : Sarah Clemmens montre que la facture même des textes, leur contenu et leur structure, eurent des effets profonds sur les genres musicaux mis en œuvre, donnant aux compositeurs allemands « l'élan permettant de rompre avec le néoclassicisme français et la galanterie⁴⁷ ». Par la variété des émotions dépeintes, l'archaïsme des images et la tonalité générale de déploration mélancolique, les passages mettant en scène spectres et apparitions, Ossian oblige à renouveler les habitudes de formalisation musicale baroques, à redéfinir, hybrider les genres, *aria*, *arioso*, récitatif, mélodrame, monodrame, *fantasia*, *ombra*, etc. dont la recombinaison constitue, aux yeux de Clemmens, « une continuité rarement prise en considération entre le *Sturm und Drang* et le romantisme musical du XIX^e siècle⁴⁸ ».

La complexité du phénomène ossianique se reflète tout d'abord dans le choix du genre dans lequel mettre en musique les textes. Génériquement composites, ceux-ci présentent au moins trois angles possibles : la narrativité de la ballade, le lyrisme hymnique ou élégiaque, la force dramatique des scènes⁴⁹. Selon les contextes de réception, les composantes de ce genre mêlé ont été différemment pondérées. Il semble qu'en France, les compositeurs aient plutôt perçu le potentiel dramatique de l'œuvre ossianique et en aient tiré un matériau scénique pour l'opéra⁵⁰. Dans le contexte allemand, au contraire, la perception d'Ossian comme modèle nordique exclut presque automatiquement un traitement opératique qui reviendrait à italianiser, d'une manière ou d'une autre, cette matière écossaise. Elle pousse les compositeurs à « exploiter les possibilités

45 - *Ibid.*, p. 13.

46 - T. Mac Con Mí, « Die Emotionen Ossians », *op. cit.*, p. 313.

47 - Sarah Clemmens Waltz (dir.), *German settings of Ossianic texts, 1770-1815*, Middleton, A-R Editions, 2016, p. IX : « the impetus to break away from French neoclassicism and galanterie ».

48 - *Ibid.* : « a rarely considered continuity between the *Sturm und Drang* and nineteenth-century musical romanticism. »

49 - H. Gaskill, « Introduction », *op. cit.*, p. 4.

50 - Christopher Smith, « Ossian in music », in H. Gaskill (dir.), *The reception of Ossian in Europe*, *op. cit.*, p. 378-386.

dramatiques d'Ossian dans d'autres genres⁵¹ », à savoir des œuvres pour un chanteur (parfois deux) et un accompagnement au clavier et, dans de rares cas, un instrument *obbligato*, que les conditions modernes d'exécution assimilent au genre du lied. Cependant, la composante dramatique des textes, les fréquents changements d'affect qui les caractérisent, font que le traitement sous forme de lied proprement dit, c'est-à-dire de chanson simple et strophique telle que définie par la première École de Berlin et illustrée par la pratique compositionnelle de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, est quasiment impossible. Les petites formes musicales sur des textes d'Ossian se présentent certes comme des mélodies accompagnées avec piano, imitant explicitement le barde avec sa harpe, mais elles empruntent beaucoup, dans leur forme, à des genres non strophiques tels que le mélodrame, le monodrame (sorte de mélodrame chanté), la ballade ou la scène dramatique, propices à rendre les fréquentes ruptures dramatiques, les changements d'ambiance et d'émotions, les affects brusques et violents. Ossian jouerait donc un grand rôle dans l'ouverture progressive du genre du lied à la *Durchkomposition* avant Schubert et avec lui. Par ailleurs, la présence constante d'un narrateur (souvent le barde Ossian lui-même) qui est aussi un chanteur, justifie cette position intermédiaire entre le pur drame – l'opéra – et le pur lied – l'hymne lyrique. D'un point de vue formel, ces deux contraintes, ruptures fréquentes et présence d'un narrateur, ont donné dans la plupart des mises en musique, à l'exception notable de Johann Friedrich Reichardt qui conserve une sorte de strophisme, un traitement des textes sous forme de scènes d'une dizaine de minutes alternant récitatifs, *secco* ou avec un accompagnement expressif, *arioso* et séquences instrumentales descriptives, de caractère madrigaliste.

Ces contraintes rejaillissent presque automatiquement sur le choix des textes. Le format choisi (une dizaine de minutes de musique) explique le choix des musiciens en faveur d'épisodes qui forment des scènes closes et cohérentes. Le récit chanté favorise également la sélection de morceaux où la musique est traitée comme un thème et mise en abyme à l'intérieur de la pièce chantée elle-même, la fiction d'un narrateur-barde rendant ce type de textes très courant⁵². Les *Songs of Selma* constituent à ce titre une source largement mise à contribution, car elle répond aux deux exigences : ces trois récits tragiques, qui sont également l'occasion de déployer le style de la lamentation, se présentent en effet comme trois participations à un concours de bardes organisé à la cour de Fingal, ce qui réduit l'habituelle artificialité de la scène dramatique chantée. De ces trois poèmes, c'est le chant de Colma qui a été le plus fréquemment choisi⁵³ ; cependant⁵⁴, il est difficile de savoir si c'est le contenu propre de ce chant, notamment la célèbre hymne à la lune qu'il contient, ou le fait qu'il ait été souvent traduit, comme à la fin du roman *Werther*, qui explique cet engouement.

La chronologie de la trentaine de pièces en langue allemande recouvre trois périodes de production⁵⁵. Les premières mises en musique datent de 1776 : *Ullin zum tapfern Carthon* de Christian Gottlob Neefe (1748-1798) sur la traduction en hexamètres, par ailleurs très rarement

51 - S. Clemmens Waltz, *German settings, op. cit.*, p. XV : « As German opera was somewhat underdeveloped in the late eighteenth century, however, and as opera itself exemplified the southern style that Germans sought to escape, German composers attempted to exploit the dramatic possibilities of Ossian in other genres. »

52 - Ces scènes sont particulièrement abondantes chez Ossian. Cf. *ibid.*, ainsi que Marjorie Hirsch, « Mirrors, Memories, and Mirages : Songs-within-Songs in Schubert's Lieder », *Journal of Musicological Research*, vol. 26/1, janvier 2007, p. 1-32.

53 - Voir notamment le récent ouvrage de James Porter, *Beyond Fingal's Cave : Ossian in the Musical Imagination*, Rochester, University of Rochester Press, 2019, p. 123-145.

54 - S. Clemmens Waltz, *German settings, op. cit.*, p. X.

55 - Cf. J. Porter, *Beyond Fingal's Cave, op. cit.*, p. 9-17. Pour la première phase, jusqu'à Schubert, je me réfère aux

choisie, de Denis, et effectivement intégré à un volume d'odes, *Oden von Klopstock, mit Melodien* ; de même, le monodrame *Colma: Ein Monodram mit Prolog, nach Ossian* de Friedrich Wilhelm Rust (1739-1796). On trouve ensuite un lied intitulé *Dauras Trauer*, de Karl Siegmund von Seckendorff (1744-1785), probablement sur une adaptation ossianique de sa main, publié dans un volume de *Volks- und andere Lieder* (1779) sur des textes en majorité tirés des *Volkslieder* (1778-1779) de Herder. De fait, le troisième volume de cette collection (1782) contient un *Darthulas Grabesgesang*, dans la traduction de Herder.

L'empreinte mélodramatique est confirmée par l'intérêt pour Ossian du compositeur souabe Johann Rudolf Zumstegg (1760-1802), connu pour ses longues *Balladen* traitées en *Durchkomposition*. Trois pièces peuvent lui être attribuées : *Ossians Sonnengesang*, avec violon *obbligato*, paru pour la première fois (sous une attribution erronée) dans le recueil de Heinrich Philipp Bossler *Blumenlese für Klavierliebhaber* (1785)⁵⁶. Suit *Ossian auf Slimora*, paru en 1790 dans le *Musikalischer Potpourri*. Mais c'est la pièce *Colma. Ein Gesang Ossians* (1793), sur la traduction donnée par Goethe dans *Werther*, qui a le plus grand retentissement et lance la première série de mises en musique. À la suite de cette pièce, on trouve un *Darthulas Grabesgesang* [sic] (1795) de Hans Georg Nägeli (1773-1836), dans la traduction de Herder, ainsi que *Die Mondnacht* (1795), toujours sur le texte goethéen de Colma (« Stern der dämmernden Nacht »). Reichardt publie ensuite, dans la deuxième livraison (1804) des *Lieder der Liebe und Einsamkeit, zur Harfe und zum Clavier zu singen*, une version de *Kolmas Klage*, dont aucun spécialiste n'a pu déterminer avec certitude l'origine du texte, un autre chant de Selma (*Armins Klage um seine Kinder*), et *Kolnadora*. Cette première salve de pièces s'achève avec *Ossians Klage um Uthal und Oithona* (1806) de Friedrich Adrian Götzloff. C'est la fin de la grande période d'engouement pour Ossian, et semble-t-il, la seule où la production aura atteint un tel effet de masse.

La deuxième période, en effet, se caractérise par le petit nombre de compositeurs impliqués : Karl Friedrich Zelter (1758-1832) et Franz Schubert (1797-1828), mais également par la qualité des pièces. Zelter publie en 1813 une autre version de la complainte de Colma, *Colma: Ein altschottisches Fragment aus den Liedern der Selma des Ossian*, dans la traduction de Ludwig Crome. Probablement doublement inspiré par cette pièce de Zelter et celle de Reichardt, Schubert compose, en l'espace de quelques mois (1815-1816), une douzaine de pièces dont quelques-unes resteront des fragments, la plupart d'après la traduction d'Edmund von Harold⁵⁷. La chronologie des mises en musique d'Ossian par Schubert montre un intérêt vif mais de brève durée, globalement ramassé sur une année. Un lied comme *Minona* (D. 152), composé le 8 février 1815, bien que n'étant pas directement d'Ossian, ouvre l'intérêt pour le monde ossianique : *Minona* est le nom d'un des bardes des poèmes de Macpherson. Le début de l'année 1815, peut-être à cause du contexte politique de fin des guerres napoléoniennes, voit un fort intérêt de Schubert pour les textes où s'exprime une vision héroïque de la guerre et des batailles, comme les deux lieder sur des poèmes de Theodor Körner *Amphiaros* (D 166, 1^{er} mars 1815) et *Gebet während der Schlacht* (D 171, 12 mars 1815). Ces compositions préparent le langage que Schubert déploiera avec plus de systématisme dans ses mises en musique d'Ossian : la forme du récitatif et *arioso* (*Amphiaros*), les trémolos au piano (*Gebet während der Schlacht*).

travaux de S. Clemmens Waltz (*op. cit.*).

56 - *Ibid.*, p. XX.

57 - Il semble que Schubert ait reçu l'exemplaire de cette traduction début 1815 de son camarade Anton Holzapfel. Cf. Walther Dürr, *Vorwort*, in F. Schubert, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, vol. IV, 10, p. XXI, et la discussion détaillée dans S. Clemmens, *The Highland muse in romantic German music*, Ph. D., Ann Arbor, 2007, p. 229 et 283.

Schubert commence par composer *Kolmas Klage*⁵⁸ (D 217), sur le même texte et avec la même structure que le lied de Reichardt, le 22 juin 1815. Puis après l'été, il reprend le volume d'Ossian, notamment la section *Carric-Thura* avec *Cronnan* (5 septembre 1815, D 282), *Shilric und Vinvela* (20 septembre 1815, D 293), *Das Mädchen von Inistore* (datée du même mois de septembre, sans indication de jour, D 281). *Ossians Lied nach dem Falle Nathos* (daté de l'automne 1815, D 278) et la première version de *Lorma* (28 novembre 1815, D 327) sont à dater de la même période de création. Ensuite, ce sont les mois de janvier et février 1816 qui voient l'écriture de *Lodas Gespenst* (17 janvier 1816, D 150), *Der Tod Oskars* (février 1816, D 375) ainsi que la deuxième version de *Das Mädchen von Inistore* et la troisième version de *Ossians Lied nach dem Falle Nathos*. Les versions remaniées de *Cronnan* et *Shilric und Vinvela* datent probablement également de 1816⁵⁹. Seul le lied *Die Nacht*, daté de février 1817, sort de cette période d'intense mais brève confrontation avec le texte, la construction et l'esthétique ossianiques.

Cette condensation temporelle autour d'Ossian s'explique partiellement par le projet qu'a Schubert de systématiser sa production de lieder en les regroupant par poète. La célèbre lettre de Josef von Spaun à Goethe (du 17 avril 1816) laisse entendre qu'il prévoyait deux fascicules de lieder d'après Ossian, soit autant que pour Goethe et Klopstock. Schubert semble entretenir ce projet de *Liederbuch*, peut-être imité de Reichardt⁶⁰, d'après des auteurs canoniques qui sont tous des écrivains incontournables de la fin des années 1760-1790, et non des auteurs récents, jusqu'à l'été 1816, et l'abandonner ensuite⁶¹. L'intérêt que l'entourage de Schubert a pu porter à ces lieder d'après Ossian se manifeste dans le choix précisément de ces compositions pour les premiers fascicules de l'édition posthume par Diabelli en 1830. Le systématisme du projet, l'influence de compositeurs des générations précédentes pourraient expliquer pourquoi, mis à part *Kolmas Klage* et surtout *Das Mädchen von Inistore*, simples et de dimension modeste, ces lieder ossianiques, compositions dramatiques développées avec alternance de récitatif et d'*arioso* sont une exception dans l'évolution de Schubert⁶², depuis 1814, vers un lied strophique ou du moins sectionnel, à la structure tonale plus régulière (fin du lied dans la tonalité de départ) et d'où le récitatif disparaît progressivement. Après 1817, Schubert abandonne la matière ossianique, même si l'Écosse, représentée désormais par Robert Burns et Walter Scott, reste présente dans son inspiration. Il semble même que plus personne depuis 1806, mis à part Zelter et lui, ne se soit intéressé à Ossian comme objet musical.

L'intérêt ne reprend que dans les années 1830, très probablement en réponse à la publication posthume des mises en musique schubertiennes en 1830⁶³. Parmi les lieder ossianiques de cette période, on peut citer une nouvelle Colma, *Die Klage der Kolma* (1836) de Vinzenz

58 - Les quatre mises en musique de cette plainte sont un bel exemple d'imitation, émulation et contamination. La première concrétion se fait autour des pièces de Zumsteeg, notamment son *Colma* de 1793. Sarah Clemmens a commenté de façon très convaincante les analogies de tonalité, de tempo et de style qui groupent, autour de la mise en musique de Zumsteeg, les pièces de Reichardt, Zelter et Schubert comme autant de « réponses à Zumsteeg » (S. Clemmens, *The Highland muse*, op. cit., p. 279). Tant l'architecture des pièces que la prédilection pour les tonalités en bémol, ou le traitement pastoral similaire de la scène d'apparition de la lune font penser que les pièces des quatre compositeurs se répondent, notamment les architectures « étendues et fantastiques » de Zumsteeg et Zelter, alors même que ce dernier partageait avec Goethe la défense du strophisme contre la *Durchkomposition*.

59 - Walther Dürr, Michael Kube, Uwe Schweikert, Stefanie Steiner (dir.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel etc., Bärenreiter, 2012, p. 219-220.

60 - S. Clemmens, *The Highland muse*, op. cit., p. 283.

61 - W. Dürr, *Vorwort*, op. cit., vol. IV, 10, p. XV.

62 - *Ibid.*, vol. IV, 7, p. XIII.

63 - On peut trouver quelques traces d'Ossian dans les *Hébrides* (1829-1833, op. 26) de Felix Mendelssohn – sous-

Lachner (1811-1893), une version pour soprano et piano ou orchestre qui n'est publiée qu'en 1874 (op. 47). Puis *Alpin's Klage um Morar* (1844, op. 95) de Johann Karl Gottfried Loewe (1796-1869), sur le texte de Goethe. Dans les années 1860, on pourrait citer une résurgence ossianique chez Johannes Brahms, mais dans des œuvres chorales : un *Gesang aus Ossians Fingal* (1861, op. 17 n°4) pour chœur de femmes, deux cors et harpe, d'après une traduction d'Eduard Brinckmeier (1839), et un *Darthulas Grabesgesang* pour chœur à six voix a cappella dans les *Drei Gesänge* (op. 42 n°3, 1872), dans la traduction de Herder. On retrouve encore une Colma en 1873 (*Colma's Klage nach Ossian*, dans la traduction « schubertienne » d'Edmund von Harold) chez Ferdinand von Hiller (1811-1885), parue en 1874 dans les *Vermischte Gesänge für [eine] Singstimme mit Pianoforte*, op. 153 n°3, un *Ossians Lied* dans la traduction de Wilhelm Dunker par Benjamin Hamma (1831-1910) (op. 23, 1884). La dernière mention répertoriée est celle d'un *An den Abendstern* (1915) chez Robert Kahn (1865-1951).

Des objets esthétiques hybrides et expérimentaux

Les mises en musique dont la chronologie vient d'être esquissée se présentent toutes sous les dehors de pièces brèves caractérisées par un haut degré de clôture formelle, si l'on excepte le *Colma* de Zumsteeg et plusieurs pièces qui en sont inspirées chez Zelter et Schubert, dont l'exécution peut dépasser quinze minutes. Ainsi le théoricien Christian Friedrich Daniel Schubart qualifie-t-il, dans une recension, le *Ossian auf Slimora* de Zumsteeg de *Meisterwerk im Kleinen*⁶⁴. Pourtant, cette clôture entre en tension avec une irrégularité intrinsèque de ces objets, caractérisés par l'esthétique du disparate, de la rupture, du saut d'une émotion à l'autre. Cette caractéristique peut s'entendre, dès l'abord, sur le plan de la versification, puisque les poèmes édités par Macpherson se donnent comme la traduction en prose d'un original en vers. Dans l'opération de traduction vers l'allemand, la question de la versification se pose à nouveau : si Denis, le premier à traduire l'œuvre complète, opte pour des vers classiques, les hexamètres, les autres traducteurs, notamment Herder, Harold ou Goethe, choisissent de conserver la prose, choix privilégié à leur tour par l'écrasante majorité des compositeurs. L'abandon du vers mesuré (*gebundene Rede*) et de la rime n'est pas un cas isolé dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle ; la question du vers libre et de la prose rythmée, tant en poésie lyrique qu'au théâtre, étant une question centrale de la littérature du *Sturm und Drang*, les compositeurs férus de littérature moderne sont tenus de s'y confronter dès les années 1780. La conséquence compositionnelle la plus courante en est le recours au récitatif, stratégie évidente de composition tant pour le vers libre que pour la prose, et ce jusqu'au jeune Schubert inclus⁶⁵. Si le récitatif est un moyen sémantiquement pauvre de faire passer le texte, il permet cependant de « préserver les accents syntaxiques et rhétoriques des phrases⁶⁶ ».

C'est précisément cette souplesse du récitatif et celle, comparable, de l'*arioso* préféré à la rigueur de l'*aria*, qui, au-delà de la question de la versification, ont retenu l'attention des théoriciens. Ainsi, à la suite de Macpherson qui, dans ses notes, indique que l'original gaélique présenterait une « versification [...] variée » et « tout à fait adaptée aux différentes passions de

titrées *La grotte de Fingal* –, ou encore les pièces symphoniques de Niels Wilhelm Gade (*Efterklange af Ossian*, 1839).

64 - Christian Friedrich Daniel Schubart, [*Vaterländische*] *Chronik*, 9 novembre 1790.

65 - Jürgen Thym et Ann C. Fehn, « Schubert's Strategies in Setting Free Verse », in Jürgen Thym (dir.), *Of poetry and song: approaches to the nineteenth-century Lied*, University of Rochester Press, 2010 (« Eastman studies in music »), p. 277-278.

66 - *Ibid.*

l'esprit humain⁶⁷ », Herder affirme vouloir que ces différents « passages purement humains » et ces « affects » [*Empfindungen*] soient « tous composés », un par un, « comme des perles ». Le chant s'adapterait ainsi de lui-même aux émotions variées, devenant « ici un doux récitatif, là une exclamation mélancolique de l'affect, ici une déclamation passionnée, là des voix et chœurs alternés⁶⁸ ». Si donc on a pu relever comme une exception la persistance du récitatif⁶⁹ dans les mises en musique d'Ossian ou de textes inspirés de lui, cette persistance peut s'expliquer au moins par les questions esthétiques que posent ces textes.

Ces « lieder dramatiques »⁷⁰ sont donc caractérisés par un flou générique qui les inscrit dans de multiples filiations. Certains des genres convoqués, comme la cantate profane, semblent être déjà en bout de course dans les années 1770 ; d'autres, au contraire, jouissent d'une grande vogue, comme le mélodrame (parlé) et le monodrame (chanté), ce dernier reprenant la forme « dégénérée⁷¹ » de la cantate profane, sans véritable air à proprement parler, ni délimitation franche entre récitatif et *arioso*. Un troisième ensemble de genres est formé par des genres en émergence, telle la ballade (vocale), qui dans les années 1770 est en train de se constituer précisément au contact de la littérature et en référence explicite à une inspiration nordique et souvent « gothique ». Sarah Clemmens y identifie nombre de traits qui concordent avec les mises en musique ossianiques jusqu'à Schubert : modulations fréquentes, changements de mesure, prédilection pour les tonalités mineures et réputées sombres (en bémols) ainsi que pour les intervalles diminués, formules illustratives au clavier, et un usage abondant du récitatif⁷². Dans les mises en musique les plus réussies, comme le *Colma* de Zelter, elle pointe une intégration et une hybridation avancée des différents genres mis en présence, notamment une « texture fluide récitatif-arioso » et des sections entières traitées comme des chansons (lieder). Ainsi la limite bien nette entre chanson (lied, « ode », formes simples et strophiques) et « cantate » (formes complexes), qui avait été posée par Christian Gottfried Krause en 1752⁷³, se trouve redéfinie par une hybridation générique qui fait des lieder d'après Ossian, jusqu'à Schubert, des terrains expérimentaux mêlant récitatifs accompagnés, ariosos et chanson, dans un continuum musical scandé par de nombreuses ruptures (tonalité, dynamique, mesure).

L'on retrouve un flou similaire dans la question de l'exécution de ces pièces. À propos d'une soirée musicale chez Zumsteeg où est donnée sa *Colma*, Goethe note dans son journal⁷⁴ que la mise en musique « sous forme de cantate mais seulement avec l'accompagnement de

67 - J. Macpherson à propos de *Fingal*, cité par S. Clemmens, *The Highland muse, op. cit.*, p. 250 : « It is more than probable that the whole poem was originally designed to be sung to the harp, as the versification is so various, and so much suited to the different passions of the human mind. »

68 - J. G. Herder, *Homer und Ossian (Die Horen, 1795)*, in *Werke in zehn Bänden*, Frankfurt/Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1998, vol. 8, p. 83 : « Indessen gibts in [Ossian] auch eine so reine Übersicht der Menschheit, in ihren innigsten Verbindungen und Situationen, daß ich diese, wenn ich so sagen darf, *rein-menschliche Stellen und Empfindungen*, wie Perlen gefaßt, sämtlich komponiert wünschte. Von selbst würde der Gesang hier ein sanftes Recitativ, dort ein wehmüthiger Ausruf der Empfindung, hier eine leidenschaftliche Deklamation, dort wechselnde Stimmen und Chöre werden, denen man schwerlich sein Ohr und Herz verschliessen könnte. » Herder cite comme parfait exemple de cette manière de composer le *Darthulas Grabesgesang* de Seckendorf, sur sa propre traduction.

69 - Cf. Joachim Kramarz, *Das Rezitativ im Liedschaffen Franz Schuberts*, thèse de doctorat, Berlin, Freie Universität, 1959.

70 - Marjorie Wing Hirsch, *Schubert's Dramatic Lieder*, Cambridge University Press, 1993.

71 - S. Clemmens Waltz, *German settings, op. cit.* p. XVI.

72 - S. Clemmens, *The Highland muse, op. cit.*, p. 229.

73 - Christian Gottfried Krause, *Von der Musikalischen Poesie*, Berlin, Johann Friedrich Voß, 1752.

74 - J. W. Goethe, *Tagebücher*, 2 septembre 1797, in *Werke*, Weimarer Ausgabe, Weimar, Böhlau, 1888, III.

clavier » fait « très bon effet », et il ajoute immédiatement qu'il faudrait « peut-être l'arranger pour le théâtre ». Il semble en effet que ce lied ait fait l'objet d'une exécution scénique avec orchestre⁷⁵. De même, la partition de la *Colma* de Zelter comprend explicitement des didascalies, par lesquelles le compositeur indique que le personnage, ou peut-être l'interprète, doit se lever, s'asseoir ou montrer telle ou telle émotion⁷⁶. La vigueur dramatique du texte lui-même semble donc, à plusieurs moments, dépasser l'intériorité mélancolique des complaintes ossianiques, comme celle qui empreint la scène de la lune dans les différentes mises en musique de la plainte de Colma. Après Schubert, cependant, cette composante dramatique diminue fortement, laissant aux lieder d'après Ossian le seul caractère lyrique et mélancolique. Peut-être faut-il attribuer cette clarification générique tardive à l'essor de l'opéra allemand dans les premières décennies du XIX^e siècle, ainsi qu'à la force d'exemple des derniers lieder schubertiens des années 1820, qui offrent aux compositeurs des générations suivantes (Schumann, Mendelssohn, Brahms) un nouveau modèle de dramatisation qui ne recourt plus aux procédés du monodrame et de la cantate.

Enfin, le flou générique et la dimension expérimentale et hybride des formes employées pour mettre en musique les textes ossianiques offre un espace de jeu avec les représentations culturelles et nationales dans cette forme du lied. Ainsi, les compositeurs allemands du XVIII^e siècle montrent une volonté de traduire dans la forme la couleur locale celtique, mais semblent manquer de connaissances précises à ce sujet. La plupart du temps, ils se limitent à imiter la harpe du barde dans des accompagnements arpégés au clavier (ainsi dans le *Colma* de Reichardt), et dans certains cas, l'antiquité des textes est rendue par l'archaïsme harmonique (quintes et octaves) : ainsi, le lied se donne-t-il ainsi à entendre comme une reconstitution fictive du poème chanté original, unissant la rêverie primitiviste, la mise en abyme du chant bardique à l'intérieur du lied, et la dramatisation implicite qui amène l'interprète à incarner le barde lui-même.

Sur un dernier plan, enfin, la recherche de la couleur locale archaïque rejoint la recherche du national. Il s'agit des passages, au fort potentiel dramatique, qu'on pourrait qualifier de « gothiques », au sens que lui donne la littérature anglaise, ou se rapprochant de la *Schauerliteratur* au sens allemand. Ils mettent en scène tempêtes, spectres et apparitions, éléments communs du répertoire opératique depuis *Orphée* jusqu'à *Don Giovanni*, des ballades et, bien entendu, des textes ossianiques. Dans ces très nombreux passages, tel celui de Colma cherchant son frère et son amant dans la tempête (notamment chez Zumsteeg et Zelter), on voit la conjonction particulière de l'opéra, de la ballade et du lied, ainsi que la combinaison des filiations italiennes et nordiques. Dans les mises en musique jusqu'à Schubert, et jusque chez Mendelssohn dans les *Hébrides*, ces épisodes gothiques sont rendus en recourant à un ensemble de procédés hérités de l'opéra du XVIII^e siècle et qui portent le nom d'*ombra*. Dans les scènes de catabase infernale, l'effroi est représenté par des procédés bien identifiés⁷⁷ : trémolos (aux cordes ou, dans le lied, au clavier), usage abondant d'accords diminués et du chromatisme, exclamations *forte*, contrastes dynamiques et rythmiques, répétitions sur la même note à la voix, prédilection pour certaines tonalités (*ré*

Abteilung, Bd. 2, p. 119-120 : « Abends bey Herrn Capellmeister Zumsteeg, wo ich verschiedne gute Musik hörte. Er hat die Colma, nach meiner Übersetzung, als Cantate, doch nur mit Begleitung des Claviers gesetzt, sie thut sehr gute Wirkung und wird vielleicht auf das Theater zu arrangiren seyn, worüber ich nach meiner Rückkunft denken muß. Wenn man Fingaln und seine Helden sich in der Halle versammeln ließe, Minona, die sänge, und Ossian, der sie auf der Harfe accompagnirte, vorstellte, und das Pianoforte auf dem Theater versteckte, so müßte die Aufführung nicht ohne Effect seyn. »

75 - S. Clemmens Waltz, *German settings*, *op. cit.* p. XVI.

76 - Ainsi mes. 43 (« setzt sich ») ou mes. 108 (« steht unruhig auf »), *ibid.*, p. 126, 131.

77 - S. Clemmens, *The Highland muse*, *op. cit.*, p. 253.

mineur ou *mi* bémol majeur, voire *mi* bémol mineur, que Schubart désigne comme étant la tonalité dans laquelle parleraient les spectres⁷⁸). Les différents traits qui semblent caractériser la coloration celtique ou nordique – mélancolie, rudesse de l'expression, forte empreinte fantastique – prennent donc forme musicale selon des formules héritées de l'opéra italien du XVIII^e siècle, combinées à des évocations schématiques de l'archaïsme et de la couleur locale, dans une forme d'hybridation qui redéfinit partiellement les limites entre chanson et scène dramatique, ainsi qu'entre héritage italien et recherche d'un langage musical allemand.

Malgré le nombre limité d'œuvres directement appuyées sur ces textes dans le répertoire de la musique allemande, l'inspiration ossianique a concouru à transformer le lied en un genre expérimental dans lequel les compositeurs ont cherché à trouver un équilibre fructueux entre impératifs génériques, élaboration de nouvelles formules compositionnelles et influences étrangères. Depuis la circulation des textes entre les îles britanniques et l'espace germanique, la stratégie de choix des poèmes et les questions esthétiques qui en résultent pour les compositeurs, Ossian se révèle être un puissant catalyseur qui concourt à ouvrir le genre du lied, très fermement défini autour de 1750, à un répertoire générique, formel, imaginaire et émotionnel nouveau.

Jean-François Laplénie, Paris

78 - Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* [1806], in *Gesammelte Schriften und Schicksale*, Stuttgart, Scheible, 1839, t. 5, p. 382 (réédition Hildesheim, Olms, 1972) : « Es moll. *Empfindungen der Bangigkeit, des allertiefsten Seelendrangs, der hinbrütenden Verzweiflung ; der schwärzesten Schwermuth, der düstersten Seelenverfassung.* Jede Angst, jedes Zagen des schauernden Herzens athmet aus dem gräßlichen *Es moll.* Wenn Gespenster sprechen könnten, so sprächen sie ungefähr aus diesem Tone. »

Abstract

From their first publication in 1760, the poems of Ossian, a Scottish bard of the third century whom James Macpherson claimed to have edited and translated, had a European trajectory which was both intercultural and transmedial. This reception was particularly strong in Germany, mainly due to the earliness, number and stylistic diversity of the translations, to their critical echo (notably in Johann Gottfried Herder's works) and to their impact on leading literary works (notably *The Sorrows of Young Werther* in 1774). This fascination also affected German composers and gave rise to three phases of Ossianic settings: first with Johann Rudolf Zumsteeg and Johann Friedrich Reichardt in the period 1776-1806, then with Carl Friedrich Zelter and Franz Schubert around 1815 and finally with Johannes Brahms and Ferdinand von Hiller for the post-1830 period. However, these texts raised major aesthetic questions for composers. On the one hand, by staging a bard accompanied on the harp and singing the glory or mourning of Scottish heroes, they question the issue of music and song. On the other hand, their highly dramatic contents, their frequent discontinuities and the diversity of emotions they depict, question the limits of the lied genre as it was defined in the mid-eighteenth century. By providing texts for lieder, short forms of accompanied melody, Ossian forces composers to redefine generic boundaries and to hybridize genres, thus opening the lied to both ballad and cantata forms, with recitatives and arioso for the latter. Even beyond Schubert, an Ossianic tinge remains in these lieder, which combine Celtic local colour, a certain musical archaism and borrowings from the fantastic and ghostly *ombra* style.