

Marianne Crochu *¹

* Université Rennes 2, France

¹ marianne.crochu@univ-rennes2.fr

La ballade romantique allemande en action : interpréter un poème ou interpréter une musique ?

RÉSUMÉ

Des exigences littéraires nouvelles atteignent, dans la période d'émergence du lied romantique, les genres vocaux hérités du XVIII^e siècle. Or la poésie, narrative en particulier, est alors destinée à être dite à haute voix et écoutée : du poème dit au poème chanté, il est possible de retracer une démarche commune de récitation. Penser le lied à son tour comme un acte performatif, à la lumière d'une étude de l'art de dire en public au tournant du siècle, permet donc de mieux en saisir la démarche compositionnelle. Nous proposons de placer la destination interprétative, orale, de la partition comme un élément premier d'une démarche analytique. Un texte théorique antérieur aide à éclairer le répertoire selon cette perspective. Écrit à quatre mains par Goethe et Schiller à la fin de l'« année des ballades », 1797, *De la poésie épique et dramatique* oppose et caractérise l'une par rapport à l'autre deux figures incarnant l'attitude du poète vis-à-vis du public : le *rhapsode* et le *mime*. L'une renvoie au conteur, l'autre au personnage. La ballade romantique chantée réunit et confronte ces attitudes. À partir de cette définition est mise en évidence la constitution d'un modèle oral évoluant entre récitation et déclamation, qui contribue à déterminer l'écriture mélodique et musicale du répertoire entre 1800 et 1830. Ce modèle sera appréhendé à partir de quelques exemples : *Der Zauberlehrling* (L'apprenti sorcier, Goethe/Loewe) ; *Walpurgisnacht* (La nuit de Walpurgis, Alexis/Loewe) ; *Die junge Nonne* (La jeune religieuse, Craigher/Schubert).

1. INTRODUCTION : LA FORME EST UN RÉCIT VIVANT (« DIE FORM IST LEBENDIGE ERZÄHLUNG »)

Ouvrant le *Musikalisches Lexikon* de Johann Ernst Häuser (1803-1874) dans sa deuxième édition de 1833, à l'article « Lied », on lit :

Le lied est situé entre la ballade et l'aria. Dans la ballade, l'élément poétique prédomine : la forme est un récit vivant ; le compositeur doit la suivre pas à pas, et refléter dans sa composition le sentiment qu'elle contient, dans l'ensemble tout comme dans chaque élan singulier de l'affect, de sorte qu'il atteigne l'auditeur avec une force redoublée. Dans l'aria, c'est l'élément musical qui prédomine. [...] Dans le lied, ni le poétique ni le musical ne l'emporte ; l'un et l'autre s'interpénètrent, sans que l'un soit plié au service de l'autre ¹. (Häuser 1833, 229.)

L'importance relative du verbe et de la musique est désignée comme le critère distinguant l'esthétique d'un lied, d'une aria, d'une ballade. Häuser esquisse une gradation menant de la primauté du texte, dans la ballade, à la primauté de la musique, dans l'aria. Entre les deux, le lied constituerait l'équilibre enfin obtenu, justifiant l'épithète que Franz Grillparzer (1791-1872) avait proposée à la mort de Schubert : « il faisait chanter la poésie et parler la musique ». Ce n'est pas ici le lieu de discuter cette conception idéale du lied qui s'affirme dans la première partie du siècle ; en revanche, la définition de la ballade nous intéresse au premier chef. « L'élément poétique prédomine » ; « la forme est un récit vivant » : ces formulations renvoient à une manière de faire de la musique vocale où l'écriture est dans une dépendance permanente au texte, qui détermine à chaque instant sa structure formelle (« le compositeur doit [l]e suivre pas à pas ») et ses effets expressifs (« refléter dans sa composition le sentiment [du poème] »). L'article du *Musikalisches Lexikon* décrit la nouvelle manière de composer née avec les grandes ballades du Souabe Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802) et que les contemporains, avec Goethe, désignent comme « *das sogenannte Durch-Komponieren* » (« ce qu'on appelle la composition continue », Borchmeyer 2002, 434). « La forme est un récit vivant » : il apparaît que la ballade, dans sa structure musicale, est régie par un principe narratif et linéaire.

Cette typologie qui échelonne ballade, lied et aria est reprise par Carl Dahlhaus dans l'article qu'il consacre aux traditions du lied. Il associe chacun des genres à une attitude interprétative donnée, en définissant la relation que chaque genre initie — c'est là que réside la nouveauté — avec un public :

Le ton qui identifie un genre est étroitement lié à son « mode de présentation », au lien avec le public ou les auditeurs. [...] Une ballade (ou *Romanze*) est un récit chanté, et son mode de présentation propre est l'adresse immédiate de l'auteur à une audience. Le chanteur de ballades est un récitant ou un rhapsode, qui déclame une histoire à un cercle d'auditeurs ; et le fait que le compositeur et le chanteur soient séparés modifie certes, mais sans la supprimer, l'idée centrale du genre, la représentation selon laquelle l'auteur est un conteur musical face à un public.

Contrairement à la ballade, le compositeur d'une aria est en théorie caché aux yeux du public. [...] Au contraire, dans un lied c'est l'auteur lui-même qui s'exprime [...]. Un lied est une expression qui, contrairement à une narration chantée, ne se tourne pas ostensiblement vers un public, mais semble surprise à la

¹ « Das Lied steht in der Reihe der poetisch musikalischen Productionen zwischen Ballade und Arie. In der Ballade ist das poetische Element überwiegend : die Form ist lebendige Erzählung ; ihr muss der Componist von Schritt zu Schritt folgen und überdem auf das darin liegende Gefühl im Ganzen, sowie auf jedes einzelne Aufblitzen des Affekts in seiner Composition reflektieren, damit es hiernach mit verdoppelter Gewalt den Zuhörer treffe. In der Arie hingegen herrscht das musikali-

sche Element vor. [...] In dem Liede ist weder das poetische noch das musikalische Element überwiegend ; beide durchdringen sich wechselseitig, ohne das eine dem andern diene. » (Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'auteur.)

dérobée par le public. Les auditeurs, essentiels dans la ballade, sont accidentels dans le lied². (Dahlhaus 2003, 109.)

Pour Dahlhaus, la ballade se caractérise donc par le rapport tout à fait singulier qu'elle crée avec un auditoire, du point de vue de l'écriture comme du point de vue de l'interprète.

À bien y regarder, cette dépendance de la ballade à l'écoute du public est présumée chez Häuser : en qualifiant la forme de « récit vivant », il suggère à la fois la ductilité, la malléabilité de la conduite du discours musical écrit, et l'existence aussi bien d'une voix spécifique qui incarne le récit poétique que d'une oreille qui le reçoive. Ce que suggèrent tant l'article de 1833 que la réflexion du musicologue, c'est que la relation entre l'interprète et son public est consubstantielle au genre de la ballade, non seulement dans le lieu de sa profération, dans sa performance orale, mais aussi, et de ce fait même, en amont dans son écriture.

Nous nous interrogeons ici sur les conséquences qu'on peut en tirer dans l'exercice analytique d'une ballade. La ballade musicale est avant tout un récit. Le chanteur est un conteur avant d'être un musicien. Pour un interprète du début du XIX^e siècle, interpréter une ballade, est-ce d'abord interpréter un poème, ou interpréter une musique ? Cette question en appelle une seconde : comment l'oralité et la narrativité du genre se réfractent-elles sur la partition que nous avons entre les mains ? Autrement dit, peut-on isoler quelques traits d'une manière spécifique, pour un compositeur, d'écrire une ballade ? Nous proposons d'éclairer ce répertoire sous un angle particulier : celui de sa performance orale, de sa récitation, en nous appuyant sur l'étude de l'art de dire en public au tournant du siècle.

2. LE RHAPSODE ET LE MIME SELON GOETHE ET SCHILLER

Dans un texte de théorie littéraire écrit à quatre mains en 1797, Goethe et Schiller distinguent et détaillent deux attitudes possibles pour l'écrivain comme pour l'interprète, celle du rhapsode et celle du mime.

Dans l'histoire de leur production, 1797 est l'« année des ballades », d'après une expression employée d'abord par Schiller (lettre à Goethe du 22 septembre 1797 ; Goethe et Schiller 1994, 456). Elle est marquée par la proximité géographique : ils séjournent ensemble à Iéna au mois de février. C'est aussi un temps de création poétique. Schiller écrit cinq de ses plus importantes ballades : *L'anneau de Polycrate*, *Le gant*, *Les grues d'Ibycos*, *Le plongeur* et *Le chemin de la forge*. Quatre ballades de Goethe de la même année, *L'apprenti sorcier*, *Le chercheur de trésors*, *La fiancée de Corinthe* et *Le dieu et la bayadère*, sont publiées avec ces dernières dans

l'Almanach des Muses pour l'année 1798, dont Schiller est rédacteur. À l'exception de *L'anneau de Polycrate*, tous ces poèmes auront une postérité musicale notable.

La créativité poétique suscite et répond chez eux à des questions esthétiques. La même année est donc aussi un temps d'intenses échanges théoriques dans leur correspondance. À la fin de 1797, les deux poètes cosignent un bref écrit qu'ils intitulent *De la poésie épique et dramatique*. Mûri dans les échanges épistolaires du long de l'année, le texte en a été rédigé par Goethe et joint à une lettre à Schiller du 23 décembre pour relecture et approbation. Il n'est publié qu'en 1827, bien après la mort de Schiller. Dès les premières lignes, les deux modèles sont définis au moyen d'une série d'oppositions :

Le poète épique et le dramaturge sont tous deux soumis aux lois universelles de la poésie, [...] mais la grande différence, essentielle, qui réside entre eux tient à ce que le poète épique expose un fait *intégralement passé*, tandis que le dramaturge représente un fait *intégralement présent*. Si l'on voulait se fonder sur la nature humaine pour expliquer le détail des lois qui régissent leur démarche, il faudrait toujours se représenter un rhapsode et un mime, tous deux poètes, le premier entouré de son cercle qui lui prête une oreille tranquille, le second entouré de son cercle qui brûle de le voir et de l'entendre [...]. (Goethe et Schiller 2012, 327.)

Ne pouvant reproduire ici l'ensemble de ce texte dense, nous proposons de regrouper et schématiser au moyen d'un tableau la pensée des auteurs (Figure 1). L'ensemble est ordonné autour d'un double couple de notions : les deux protagonistes de la performance, « poète » et « public », dont on a déjà souligné le caractère essentiel ; les deux modèles de poète, « rhapsode » et « mime ».

POÈTE	épique <i>rhapsode</i>	drame <i>mime</i>	PUBLIC	épique <i>auditeur</i>	drame <i>(spectateur)</i>
type d'action	fait passé	fait présent	type de mise en public	récit	spectacle
attitude	sérénité	intensité	attitude	silence, tranquillité	impatience, passion
objectif	apaiser	passionner	effet	plaisir d'écouter longuement	intérêt pour le personnage, oubli de soi-même
traitement	exposition	représentation	type de participation	imagination	passion, réflexion, imagination
type de présence	abstraite (« voix des Muses »)	matérialisée (personnage)	sans sollicités	ouïe	ouïe et vue

Fig. 1. Tableau synthétique : Goethe et Schiller, « De la poésie épique et dramatique », 1797.

Par beaucoup de traits, le répertoire des ballades appartient à la sphère du premier des deux modèles, celui du conteur ou rhapsode. Celui-ci est présenté comme une voix abstraite : « [il] ne devrait point paraître lui-même dans son poème [...], l'idéal étant plutôt qu'il lise derrière un rideau, si bien que l'on ferait alors abstraction de toute personnalité et que l'on croirait n'entendre que l'universelle voix des Muses » (Darras 2012, 330). Le fait qu'il rapporte est éloigné dans le temps ; la sérénité du conteur doit susciter chez l'auditoire une écoute silencieuse d'un récit qui exige une attention soutenue dans la durée.

À l'inverse, l'attitude du mime relève d'un contexte théâtral. Confrontée au répertoire musical, elle renverrait d'emblée à l'univers de l'opéra. On y voit autant qu'on l'entend un personnage concret, physiquement présent, qui s'exprime en son

² « Mit dem 'Ton', der einer Gattung eigentümlich ist, hängt die 'Darstellungsweise', das Verhältnis zum Publikum oder den Zuhörern, eng zusammen, ein Aspekt, der nicht unberücksichtigt bleiben darf, wenn die Gattungsunterschiede zwischen Ballade, Lied (im engeren Sinne des Wortes) und Arie deutlich werden sollen. Eine Ballade (oder Romanze) ist eine gesungene Erzählung, und ihre eigentliche Darstellungsweise ist die unmittelbare Anrede des Autors an ein Publikum. Der Balladensänger ist ein Rezitator oder Rhapsode, der einem Kreis von Zuhörern eine Geschichte vorträgt [...]. Ein Lied ist eine Äußerung, die sich, im Unterschied zu einer gesungenen Erzählung, nicht ostentativ an ein Publikum richtet, sondern vom Publikum gleichsam nur mitgehört wird. Die Zuhörer, bei der Ballade essentiell, sind beim Lied akzidentell. »

propre nom et ne peut être confondu avec l'auteur du poème. Le fait qu'il évoque est présenté comme actuel ; l'intensité de l'expression a pour dessein de passionner l'auditeur. Le modèle du spectacle se substitue à celui du récit.

Tout semble devoir confirmer l'appartenance des ballades au premier de ces deux modèles. Est-ce cependant si évident ? Ce serait sous-estimer l'importance cruciale du paramètre musical sur le poème dans sa dimension de performance³.

La ballade romantique chantée réunit et confronte les deux attitudes exposées, recourant alternativement à chacune. Cela est vrai au plan littéraire : selon les poèmes, on rencontre aussi bien un narrateur extérieur à son récit que les personnages en mots et en actions, jusqu'aux plus violentes : duel, défi, rapt, meurtre, etc. Pour percevoir l'entremêlement des deux modèles, rhapsode et mime, il suffit de se remémorer la structure narrative du *Roi des aulnes*, son narrateur et ses trois personnages. La narration est renvoyée aux deux strophes extrêmes ; l'essentiel du poème est constitué par les échanges entre les personnages. Mais que modifient la mise en musique et la performance musicale d'un tel texte dans un salon ? Le rapport du récitant au récit, dès lors que ce récit est porté sur scène ou dans un salon, gagne encore en ambiguïté. Le corps de l'interprète est présent, mais il ne peut être identifié à un simple récitant, puisque sa voix fait entendre la parole d'un ou de plusieurs personnages. La présence physique du chanteur, prenant à son compte les paroles des personnages, tend à faire de la ballade un drame en l'absence de scène.

De là provient l'interrogation, d'une part sur ce qu'il advient de la présence du *rhapsode* et du *mime* lorsqu'on ajoute au poème le paramètre musical ; d'autre part, sur les modalités sous lesquelles la mise en musique reflète cet état de fait.

3. RÉCIT, CHANT, INTERPRÉTATION CHEZ LOEWE ET SCHUBERT

3.1 Loewe : un compositeur-interprète

Le cas de Carl Loewe est paradigmatique à plusieurs titres. D'abord, parce que son activité compositionnelle très riche le confond avec l'histoire de la ballade romantique chantée, genre dont il reste le principal champion au XIX^e siècle. Ensuite parce que, à la fois compositeur et interprète de ses ballades, il réunit dans son travail les deux aspects identifiés plus haut : celui de l'écriture musicale (aspect de la narrativité), et celui de l'interprétation (aspect de l'oralité, de la performance). Loewe est une personnalité artistique plus accoutumée à la scène que Schubert. Ses tournées à travers l'Allemagne sont rapportées par la *Selbstbiographie*, publiant peu après sa mort textes et lettres de sa main (Bitter 1870). Le quotidien du compositeur est tissé de l'exécution de ses propres œuvres en public. Ainsi a-t-il coutume d'improviser sur des poèmes donnés. Dans ses lettres, il note avec précision s'il a interprété telle ou telle de ses compositions. En 1832, il relate ainsi à sa femme une soirée à Berlin chez Gaspare Spontini (1774-1844), alors maître de chapelle à la cour de Prusse :

³ Il est vrai aussi que la lecture à voix haute, de poésie en particulier, reste une activité de société pratiquée à la fin du XVIII^e siècle. L'autobiographie de Goethe, *Poésie et vérité*, en offre de nombreux exemples. La destination orale du poème ne dépend donc pas d'abord de sa mise en musique.

Mardi soir. [...] Il m'a fallu chanter. Par cœur : *Le Roi des aulnes*, *La Petite Fille de l'aubergiste* et le charmant « Que le jour me dure ». [...] — Moser était transporté hors de lui-même. Il a dit : « De ma vie, je n'ai rien entendu de plus beau [...] ». Spontini est rentré ; j'ai poursuivi avec *Edward, Oluf, Sur tous les sommets*. [...] Spontini était décomposé. Quand j'ai joué *Oluf*, les larmes ruisselaient sur ses joues ; j'ai mis cela sur le compte de son humeur sombre, car il m'a prié de continuer à jouer ces tristes pièces ; il a qualifié *Oluf* de « grande tragédie ».

Tous ici s'étonnent que je veuille me produire sur scène entièrement seul ; on trouve cela incroyable. — On se réjouit fort de ma promesse d'improviser un lied ou une ballade⁴. (Bitter 1870, 131-132.)

3.2 L'écriture mélodique : « même les récits doivent être en quelque sorte donnés en spectacle »

Loewe insiste avec cette dernière remarque sur le caractère hors du commun que revêt son activité d'improvisateur, comme sa pratique de soliste : la ballade comique *L'apprenti sorcier* (*Der Zauberlehrling*) constitue un des exemples les plus significatifs de l'influence de la scène sur sa composition. Il le publie avec *Chant de noces* et *La cloche voyageuse* sous le numéro d'opus 20 en 1832, l'année de la mort de Goethe auquel il rend ainsi hommage.

Dans *L'apprenti sorcier* comme dans d'autres ballades, s'applique avec justesse à la technique de Loewe la remarque de *De la poésie épique et dramatique* à propos du mime : « même les récits doivent en quelque sorte être donnés en spectacle ». La ballade littéraire de l'année 1797 possède déjà des traits dramatiques réels : toute la narration, descriptions comprises, passe par la voix du protagoniste principal, puis par celle du maître dans l'ultime strophe. Le poème fait l'économie d'un narrateur externe. Chanté, *L'apprenti sorcier* pousse dans ses retranchements une analyse musicale qui prétendrait n'avoir affaire qu'à l'objet écrit. La pièce tire en effet son origine d'une improvisation en public. C'est lors d'un concert à la *Singakademie* de Berlin, le 10 mars 1832, qu'est née la ballade improvisée que Loewe affectionnera toujours particulièrement :

En seconde partie, j'avais promis une composition improvisée. De nombreux livres ainsi que des manuscrits m'attendaient. Zelter avait justement dans l'idée de me donner « Connais-tu le pays ? » de Goethe, lorsque le prince Anton Radziwill me fit parvenir *L'apprenti sorcier* par l'intermédiaire du docteur Förster. — L'exercice était certes très difficile ; toute solution médiocre aurait suscité à tout le moins l'hilarité, par exemple sur les mots « effroyable inondation », ou « Maître, quelle horrible affaire ». — Toutefois cela renforça mon courage ; j'inventai une mélodie dont je pourrais faire usage sur toutes les strophes suivantes en soutenant l'intensification de l'affect du discours, ainsi qu'un motif obligé pour l'accompagnement, et m'en allai bravement défier le

⁴ « Ich musste singen. Auswendig : Erlkönig, Der Wirthin Töchterlein und das süße 'wie der Tag mir schleicht'. [...] — Moser war außer sich. Er sagte: 'Etwas Schöneres habe ich in meinem Leben noch nie gehört [...]' Spontini kam wieder; ich fuhr fort: Edward, Oluf, Über allen Gipfeln. [...] Spontini war ganz aufgelöst. Bei Oluf strömten ihm Tränen die Wangen herab ; ich schob es auf seine unglückliche Stimmung, denn er bat mich, so traurig fortzusingen ; er nannte den Oluf eine große Tragödie.

Alle wundern sich, dass ich im Konzert ganz allein dastehen will ; man findet das unerhört. — Man freut sich auf die von mir gemachte Verheißung der Improvisation eines Liedes oder einer Ballade. »

dragon [...]. — Le coup porta. Des applaudissements soutenus furent la preuve que je n'avais pas eu tort de mettre au jour l'idée d'une improvisation musicale⁵. » (Bitter 1870, 133–134.)

Dans cette ballade, le matériau qu'emploie Loewe et la structure qu'il crée visent à l'efficacité.

Du matériau, le compositeur signale dans sa lettre deux éléments : la mélodie propre à être réemployée pour chaque strophe ; le motif d'accompagnement en doubles croches au piano — lequel se contente d'abord d'un minimum : la double monodique de la mélodie en octaves. Un collage de techniques d'écriture assure l'avancée permanente du discours à partir de quelques motifs peu élaborés : gammes ascendantes ; rythmes pointés répétés ; trilles au demi-ton ; sauts d'octaves (Exemples 1 et 2).

Quant à la structure, Loewe simplifie l'épreuve en épousant la forme régulière du poème, qui alterne une strophe de huit vers avec une strophe de six vers : les unes sont interprétées en *do* majeur, les autres au demi-ton supérieur.

Dans le contexte d'urgence qui est celui d'une improvisation vécue comme un défi, où faire effet sur le public est une nécessité, la logique du récit impose ses exigences au détriment de la vocalité. Il est ainsi impropre de parler de mélodie pour la mise en musique des strophes courtes : ces sauts d'octave descendants, suivis d'une broderie qui s'exaspère rythmiquement jusqu'à relancer la strophe suivante, relèvent davantage du trucage auditif : une mélodie-prétexte, pré-texte, pur support du texte (Exemples 1 et 2).

Ex. 1. Goethe/Loewe, *Der Zauberlehrling*, 1832, mes. 1-2.

Ex. 2. Goethe/Loewe, *Der Zauberlehrling*, 1832, mes. 9-11.

L'apprenti sorcier se prête particulièrement à un tel exercice. L'improvisation telle que la pratique Loewe, dans ce cas précis, vient en effet renforcer le sens du poème, reposant sur un unique motif : l'amplification du mouvement du balai éveillé à la vie et qui va puiser de l'eau, échappant toujours davantage au

contrôle de son maître. Aussi l'improvisateur tombe-t-il juste en élaborant sa ballade à partir d'un seul matériau, amplifié progressivement. La cohérence du sujet et de son traitement justifie peut-être que Loewe ait tenu à mettre par écrit et à publier cette improvisation singulière, quand on sait qu'il en a fait bien d'autres. Une telle composition improvisée déjoue la question de l'écriture musicale comme élaboration patiente : les enjeux interprétatifs passent au premier plan de la création.

L'interprétation représente en elle-même un défi. Le texte est énoncé de façon syllabique, à une cadence très rapide (tempo *vivacissimo*) et avec une tension croissante : le chanteur, par le risque d'épuisement ou d'erreur qu'il court, incarne d'autant mieux cet élève présomptueux, dépassé par la magie qu'il a mise en œuvre, et s'agitant en vain pour la faire cesser ; aussi est-ce le retour du maître qui seul peut mettre un terme à l'emballage du discours chanté. À l'instant où l'interprète change de personnage sur la dernière strophe (« Retourne dans ton coin, balai », s'écrie le maître), l'énergie accumulée retombe. Le piano s'interrompt pour la première fois tandis que la dynamique chute du *fortissimo* au *piano*, et c'est un choral en valeurs longues qui accompagne la conclusion ironique.

On trouve des traits similaires, au féminin, dans la *Nuit de Walpurgis* (*Walpurgisnacht*), ballade fantastique publiée en 1824 sur un poème de Willibald Alexis, connue pour compter parmi les privilégiées de Wagner, qui l'interprète lui-même en regrettant de l'entendre rarement chanter (Runze 1900, IX).

L'exaspération de la parole est mise au service d'un contexte autre : il s'agit d'un dialogue de structure parfaitement symétrique entre une enfant et sa mère, sans narrateur externe. L'enfant interrogeant la mère, le jeu des questions-réponses dévoile peu à peu la vérité : sorcière, elle rentre du sabbat au sommet du Blocksberg.

La musique exacerbe la terreur enfantine, jusqu'au dernier mot de la mère qui délaisse le champ du verbe pour se transformer en hurlement, laissant libre cours à une monstruosité pressentie (appuyée par la didascalie *feroce*). L'alternance des modes mineur pour l'enfant et majeur pour la mère⁶, comme la transposition incessante de l'unique motif mélodique, construisent une ballade très efficace sur le plan de la dynamique narrative : le récit est une fuite en avant menant à l'aveu final. Du point de vue de l'écoute du public, on est bien plus près du modèle du mime que de celui du conteur. Relisons *De la poésie épique et dramatique* : « Les sens de l'auditeur, qui est aussi spectateur, doivent donc être nécessairement et légitimement soumis à une tension permanente ». C'est le cas ici ; les sens de l'interprète ne le sont pas moins. Contraint par l'écriture à une cadence de récitation épuisante pour le souffle et la diction, périlleuse pour la justesse de l'intonation, le chanteur sert d'autant mieux le dessein du compositeur qu'il lui est ôté toute possibilité de se montrer vocal, harmonieux. La stratégie de dramatisation implique la mise en danger de l'interprète en tant que corps qui chante, là où la distance suggérée par l'expression « universelle voix des Muses » qu'emploient

⁵ « Im zweiten Teile hatte ich eine improvisierte Komposition verheißen. Viele Gedichtbücher, sogar Manuskripte, warteten meiner. Zelter war eben im Begriff, mir Goethes 'Kennst du das Land' zu geben, als der Fürst Anton Radziwill mir durch den Dr. Förster den Zauberlehrling sandte. — Die Aufgabe war in der Tat sehr schwierig; jede Mittelmäßige Lösung hätte wenigstens zum Gelächter geführt; z. B. bei den Worten 'welch' entsetzliches Gewässer' oder 'Herr, die Not ist Groß'. — Mein Mut wuchs indess; ich erfand mir eine Melodie, die ich mit steigendem Affekt des Vortrags auf alle Strophen zugleich anwenden konnte, sowie eine obligate Figur im Accompanement und ging frisch auf den Lindwurm los [...]. — Es gelang. Anhaltender, langer Beifall war Beweis dafür, dass ich die Idee einer musikalischen Improvisation nicht ganz unrichtig in's Leben hatte treten lassen. »

⁶ Procédé identique au *Roi des aulnes* de Schubert : le personnage y investit la tonalité de *sol* majeur tandis que le père et l'enfant chantent en *sol* mineur. Cette attribution commune de la tonalité majeure au personnage malfaisant, comme une inversion de valeurs, mérite d'être relevée.

Goethe et Schiller devait placer le conteur dans le confort d'une récitation impersonnelle. C'est pourquoi la compréhension de pièces comme *L'apprenti sorcier* ou la *Nuit de Walpurgis* suppose, entre la dimension poétique de la langue et sa dimension musicale, de passer par la dimension performative, orale du poème.

3.3 Schubert : l'ambiguïté de la récitation

Schubert se voit souvent dénier le titre de compositeur de ballades, sinon dans les premiers essais de son adolescence, pour privilégier sa production de lieder. La réalité est plus nuancée. Une ballade schubertienne tardive, *La jeune religieuse* (*Die junge Nonne*) D. 828, composée en 1825 pour voix de femme, en est un témoin. Pour Dietrich Fischer-Dieskau, cette ballade « manifeste dans la description d'une nuit de tempête à la basse une grande parenté avec Carl Loewe, même si l'imitateur n'atteint pas au niveau de l'initiateur quant à la puissance de la formulation artistique. » (Fischer-Dieskau 1979, 284–285). C'est l'expression d'une femme seule, qui a abandonné le monde et se souvient, par une nuit de tempête, des orages humains qu'elle a abandonnés pour une passion et une paix célestes.

Ici la ligne vocale est avant tout un chant. Mais cette substance lyrique n'anéantit pas la substance dramatique, au contraire : elle l'assume. Cette dernière s'exprime dans la structure harmonique, dans les trémolos de la main droite à l'accompagnement qui, comme souvent chez le compositeur, correspondent à l'agitation (voir *Der Zwerg* D. 771), et dans la superposition des plans : une basse thématique qui reprend le motif du destin, un accompagnement, une ligne de chant complémentaire de la basse.

La jeune religieuse offre un exemple du lieu où se pose par excellence la question de l'interprétation d'un texte plutôt que d'une musique : la récitation monocorde. Un récitatif constitue par excellence le moment où la parole l'emporte sur la musique. Ici la fin de la première strophe, sur le vers « und finster die Nacht wie das Grab », « et la nuit est obscure comme la tombe », fait entendre une récitation sur une note, *ré* bécarré, puis par affaïssissement harmonique *ré* bémol et enfin *do* (Exemple 3). Ce passage opère à l'inverse des semblants de mélodies évoqués plus haut chez Loewe : au lieu d'un motif court et transposé donnant l'illusion d'être du chant, on entend une hauteur fixe, intentionnellement a-mélodique. Elle est pourtant partie prenante de la courbe mélodique d'ensemble (le *ré* bécarré constitue l'acmé de la ligne mélodique qui précède), et dramatisée par le parcours harmonique et l'écriture de l'accompagnement. Quant au motif vocal du début de la ballade, il est d'abord modifié puis transposé : à l'inverse de Loewe transposant ses motifs sans repos, Schubert conçoit une pensée mélodique de long terme, jouant sur l'étirement des durées, et sur l'appel des modulations au demi-ton supérieur qui donne l'illusion d'une harmonie aspirée vers le haut, comme la jeune religieuse vers Dieu. Les passages monocordes trouvent leur sens dans cette orientation très forte du chant. Ils n'ont donc pas la valeur de récitatifs narratifs, qui privilégieraient l'exercice de diction sur la mélodie : le personnage-mime de Schubert est aussi le poète-conteur. L'ambiguïté est maintenue.

Ex. 3. Craigher/Schubert, *Die Junge Nonne*, 1825, mes. 21-28.

4. CONCLUSION

Loewe et Schubert composent en chassé-croisé : chez ce dernier, la logique reste mélodique. La longueur de souffle, le legato du chanteur priment donc sur la diction du texte pour lui-même. Selon la sémantique de Goethe et Schiller, l'« intensité » dramatique est délicatement dosée avec la « sérénité » et l'« apaisement » qui favorisent une « écoute attentive », deux qualités associées à une prise de distance vis-à-vis du récit rapporté. L'expression du drame est tout entière contenue à l'intérieur du cadre lyrique, dans un univers où ce drame est introverti et non plus exposé comme chez Loewe. Mais chez tous deux, si l'auditoire écoute *in fine* un récit, il s'agit bien d'un « récit vivant », incarné, selon la réussite de l'interprète à qui il revient d'allier avec subtilité les qualités du rhapsode à celles du mime, celles du conteur à celles du comédien, pour créer un théâtre insaisissable.

MOTS-CLÉS

Mélodie, musique vocale, signification musicale, oralité.

RÉFÉRENCES

- BACKÈS (Jean-Louis), 2003, *Le poème narratif dans l'Europe romantique*. Paris, Presses Universitaires de France.
- BITTER (Karl Hermann), dir., 1870, *Carl Loewes Selbstbiographie*. Berlin, Verlag von Müller.
- BORCHMEYER (Dieter), 2002, « 'Eine Art Symbolik fürs Ohr' : Goethes Musikästhetik », dans HINDERER (W.), dir., *Goethe und das Zeitalter der Romantik*. Würzburg, Königshausen & Neumann.
- DAHLHAUS (Carl), 2003, « Lied-Traditionen », dans *Gesammelte Schriften 5*. Laaber, Laaber-Verlag.
- DITTRICH (Marie-Agnes), 1997, « Die Lieder », dans DÜRR (W.) et KRAUSE (A.), dir., *Schubert Handbuch*. Kassel, Bärenreiter, p. 141-267.
- FISCHER-DIESKAU (Dietrich), 1979, *Les Lieder de Schubert*. Trad. fr. M.-F. Demet, Paris, Robert Laffont.
- GOETHE (Johann Wolfgang von), 1988, « Règles pour les acteurs », trad. fr. J. Lauxerois et E. Jochem, *Nouvelle revue française*, 422-423, p. 58-72 et p. 119-128.
- , 1991, *Poésie et vérité : souvenirs de ma vie*. Trad. fr. P. du Colombier, Paris, Aubier.
- GOETHE (Johann Wolfgang von) et SCHILLER (Friedrich von), 1994, *Correspondance 1794-1805*. Trad. fr. L. Herr, Paris, Gallimard.
- , 2012, « De la poésie épique et dramatique », dans *Écrits sur le théâtre*. Trad. fr. G. Darras, Paris, Les Belles

- Lettres, p. 327-330.
- HÄUSER (Johann Ernst), 1833, *Musikalisches Lexikon oder Erklärung und Verdeutschung der in der Musik vorkommenden Ausdrücke, Benennungen und Fremdwörter, mit Bezeichnung der Aussprache*, 2 vol. Meissen, F. W. Goedsche.
- MASSIN (Brigitte), 1977, *Franz Schubert*. Paris, Fayard.
- MONTGOMERY (David), 2010, *Franz Schubert's Music in Performance*. Hillsdale (NY), Pendragon Press.
- PROD'HOMME (Jacques-Gabriel), dir., 1997, *Schubert raconté par ceux qui l'ont vu*. Paris, Stock. (1^{re} éd. 1928.)
- RUNZE (Max), dir., 1900, *Carl Loewes Werke: Gesamtausgabe*, vol. 8. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- SAUER (Florian), 1994, « Ballade », dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 9. Cassel, Bärenreiter, p. 1134-1146.
- SPITTA (Philipp), 1894, *Musikgeschichtliche Aufsätze*. Berlin, Gebrüder Paetel.