

Symphilosophie

Revue internationale de philosophie romantique

L'« ironie romantique » comme procédé musical

L'exemple de Tieck, Brahms, Wagner et Weber

(Partie II)

*Manfred Frank**

RÉSUMÉ

L'ironie au sens où l'entend le premier romantisme allemand répond à l'exigence impossible en même temps que nécessaire d'exprimer « l'inconditionné » dans un langage « conditionné ». L'ironie romantique résout le dilemme en tenant en suspens la teneur spécifique de ce qui est dit par la *manière* dont cela est dit. C'est-à-dire qu'en même temps qu'elle dit quelque chose, elle annule son propre dire. C'est ce que la musique, art du temps par excellence, peut particulièrement faire, comme je le montre à l'appui de la mise en musique par Brahms des *Lieder* de la *Magelone* de Tieck et de quelques exemples tirés de la musique et de l'esthétique de Wagner.

Mots-clés : premier romantisme allemand, ironie, inconditionné, musique, Tieck, Brahms, Wagner, Weber

ABSTRACT

According to early German romanticism, irony responds to the simultaneous impossibility and necessity of expressing the “Unconditioned” in “conditioned” language. It resolves this dilemma by suspending the specific content of what is said through *how* it is said. In other words, irony suspends while speaking what has been said. Music, as the temporal art par excellence, is able to do this in a special way, as I show in Brahm's musical setting of Tieck's *Magelone Lieder* and some examples of Wagner's music and aesthetics.

Keywords: Early German Romanticism, irony, the Unconditioned, music, Tieck, Brahms, Wagner, Weber

* o. Prof. Dr. Dres. h.c. i. R., Eberhard Karls Universität Tübingen, Philosophisches Seminar, Bursagasse 1, 7270 Tübingen – manfred.frank@uni-tuebingen.de

Partie II**

Je voudrais vous faire entendre un troisième *Lied* du cycle de la *Maguelone*. Ce *Lied* a beau être un des sommets de l'œuvre poétique du premier romantisme allemand, il semble moins approprié pour illustrer la question qui nous intéresse. Il se compose de trois strophes dont la forme ne varie qu'imperceptiblement tout au plus du point de vue métrique et rythmique. Ces infimes variations, il nous faut chercher à les cerner avec d'autant plus d'attention. Je dirai même qu'écouter la poésie de Tieck suppose, comme chacun sait, une ouïe aussi fine que l'ouïe d'un lézard, et il nous faut la diriger vers les nuances subtiles par lesquelles le poème dément tacitement sa sémantique manifeste. Considérons d'abord le texte (texte III) :

Ruhe, Süßliebchen, im Schatten
Der grünen, dämmernden Nacht:
Es säuselt das Gras auf den Matten,
Es fächelt und kühlt dich der Schatten
Und treue Liebe wacht.
Schlafe, schlaf ein,
Leiser rauscht der Hain,
Ewig bin ich dein.

*Repose-toi, doux amour, dans l'ombre
de la nuit verte qui tombe :
L'herbe frémit sur les pâturages.
L'ombre t'évente et te rafraîchit,
Et un fidèle amour veille.
Dors, endors-toi,
Le bois bruit doucement,
Je serai à toi éternellement.*

Schweigt, ihr versteckten Gesänge,
Und stört nicht die süßeste Ruh'!
Es lauschet der Vögel Gedränge,
Es ruhen die lauten Gesänge,
Schließ, Liebchen, dein Auge zu.
Schlafe, schlaf ein,
Im dämmernden Schein,
Ich will dein Wächter sein.

*Taisez-vous, chants dissimulés,
Et ne dérangez pas le repos le plus doux !
La foule des oiseaux écoute,
Leurs chants bruyants se calment,
Ferme tes yeux, mon amour,
Dors, endors-toi,
Dans les lueurs du crépuscule,
Je veux être ton gardien.*

Murmelt fort, ihr Melodien,
Rausche nur, du stiller Bach.

*Murmurez encore, mélodies,
Chante donc, calme ruisseau.*

** Note des éditeurs : la première partie du texte a été publiée dans le premier numéro de la revue : *Symphilosophie. Revue internationale de philosophie romantique* 1 (2019), p. 23-37, en ligne, <https://symphilosophie.com/manfred-frank/>.

Le présent article de Manfred Frank est paru originellement en langue allemande sous le titre « ‚Romantische Ironie‘ als musikalisches Verfahren. Am Beispiel von Tieck, Brahms, Wagner und Weber », dans la revue *Athenäum – Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft*, vol. 13, 2003, p. 163-190 ; réédité in Manfred Frank, *Mythendämmerung. Richard Wagner im frühromantischen Kontext*, München, Fink, 2008, p. 119-141. Il est traduit ici en français par Laure Cahen-Maurel en tenant compte des suggestions de l'auteur et publié en deux parties avec son autorisation.

Schöne Liebesphantasien	<i>De belles fantaisies amoureuses</i>
Sprechen in den Melodien,	<i>S'expriment dans les mélodies,</i>
Zarte Träume schwimmen nach.	<i>De doux rêves flottent après elles,</i>
Durch den flüsternden Hain	<i>Dans les bois qui susurrent</i>
Schwärmen goldne Bielelein	<i>De petites abeilles dorées voltigent</i>
Und summen zum Schlummer dich ein ³³ .	<i>Et chantonnent pour t'endormir.</i>

Je passe sur tous les autres aspects qui mériteraient notre attention et me concentre sur la façon dont le poème (mais aussi la mise en musique de génie que Brahms en a donnée) peut se comprendre comme illustrant l'ironie romantique. Le poème tout entier est hanté par une tension entre ce qui est dit et ce qui est suggéré, sans être dit, par le seul rythme et la seule qualité sonore – à travers, par conséquent, des éléments que, normalement, on considère comme non pertinents pour le sens. C'est ainsi qu'un sens caché, voire refoulé, se trame à contre-courant de la signification exprimée. Quel sens ? Pour répondre à la question, il nous faut prendre en compte le contexte immédiat de la légende de la *Belle Maguelone de Naples et du comte Pierre de Provence*. Presque tous les poèmes de Tieck, du reste, ont la particularité d'avoir besoin, pour être interprétés, d'être éclairés par le contexte de l'action ou de l'histoire en prose dans lequel ils sont enchâssés. Toute parole, même poétique, doit, aux yeux de Tieck, être située, singularisée, et le discours ne parvient à ces effets qu'en lien avec d'autres discours qui excèdent son cadre. Là encore nous avons affaire à la façon romantique de voir comme fragmentaire tout dire défini : la substance sémantique du discours s'enrichit et se charge de manière inépuisable d'un surcroît de sens au contact avec des contextes inattendus – comme membre d'un « *infinitinomial* », pour reprendre le mot de Novalis³⁴. C'est donc la multiplicité des à-côtés qui nourrit un poème avec tout ce qu'il contient de contextes réels et possibles, et qui pétrit son sens. Chaque sentiment, était-il dit dans le *Livre sur Shakespeare* à propos de ce que Tieck nomme la « série des affects », tend à tirer sa richesse du précédent ou d'un autre sentiment : « passant à un degré plus grand de chaleur, plusieurs sentiments s'associent au précédent, des

³³ Ludwig Tieck, *Phantasia*, in L. Tieck, *Schriften in zwölf Bänden*, hg. von Manfred Frank, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, vol. 6, p. 277 sq. ; *Les Romances de la Maguelone de Ludwig Tieck*, trad. P. Mathé, en ligne, https://www.opera-lille.fr/fichier/o_media/11018/media_fichier_fr_.cdm_belle.maguelone.pdf, consulté le 6 décembre 2020.

³⁴ Novalis, *Das allgemeine Brouillon*, entrée n° 112, in Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Paul Kluckhohn, Richard Samuel et al., Stuttgart, Kohlhammer, 1960-... (= NS), vol. 3, p. 261 ; *Le Brouillon général*, trad. O. Schefer, Paris, Allia, 2000, p. 42.

perspectives toujours nouvelles s'ouvrent³⁵ ». Ce qui se reflète au niveau linguistique par le fait que le mot proféré absorbe la sémantique propre à ses contextes comme un cristal scintille et brille des diverses lumières qu'il réfléchit.

L'intrigue est vite ajoutée. Pierre a enlevé la belle Maguelone ; elle l'aime et court sinon le risque d'être mariée à un chevalier de Naples pour lequel elle n'éprouve pas d'amour. Après une chevauchée nocturne longue et épuisante, Maguelone ressent une grande fatigue. Elle se laisse glisser du cheval ; on l'allonge doucement sous l'abri formé par le feuillage d'un grand arbre et elle demande à son bien-aimé d'ajouter sa propre voix suave à « l'enchevêtrement harmonieux » des voix de la forêt « pour que la belle musique soit complète³⁶ » : « Je vais tâcher de dormir un peu ; mais réveille-moi le moment venu, afin que nous puissions rejoindre bientôt tes chers parents ». Suit la berceuse. Avant d'écouter l'œuvre musicale qu'en a tiré Brahms, j'attire votre attention sur le fait que les mots de la belle Maguelone parlent à peine du repos et de la tranquillité auxquels, généralement, une dormeuse aime se livrer. Au contraire. L'« enchevêtrement harmonieux » des voix de la forêt ne saurait guère être plus grand : viennent s'y ajouter la voix du chanteur, puis le bruisant ruisseau soi-disant « calme » et les « petites abeilles [qui] chantonent ». Le *Lied* dément donc par sa forme l'intention déclarée de bercer la bien-aimée. Dans la version parallèle du *Volksbuch* sur lequel Tieck s'est fondé³⁷, l'éveil du désir de Pierre, puis son essor, sont pour ainsi dire exprimés. La *maestria* de Tieck consiste à laisser se manifester par la musique, en quelque sorte, l'intention tacite (laquelle contredit l'intention explicite). La mise en musique de Brahms renforce ingénieusement ce trait : au lieu de s'engourdir, le chant se déploie d'une strophe à l'autre de plus en plus passionnément, avec une tension toujours accrue, en suivant le vocalisme étincelant et le rythme toujours plus agité des vers, la forme mettant le contenu en question. Le désir naissant des deux amants se déplace ainsi avec art de sa formulation presque explicite dans le *Volksbuch* vers la musicalité et la gestualité, par où il peut seulement se manifester (« se montrer », pourrait-on dire avec Wittgenstein). Dans la troisième strophe, le « calme ruisseau » est comme exhorté à « murmure[r] encore », à ne faire « que chanter » – et Brahms fait puissamment élever la voix à son chanteur. Ainsi –

³⁵ Ludwig Tieck, *Das Buch über Shakespeare*, in L. Tieck, *Schriften in zwölf Bänden*, vol. 6, p. 117.

³⁶ Ludwig Tieck, *Phantasia*, p. 277 ; cf. le commentaire des p. 1316 et 1321 sq. [Le *Volksbuch* est un genre narratif en prose de la littérature germanophone du XVI^e siècle, puisant dans la culture populaire. N.d.l.T.]

³⁷ Voir *ibid.*, p. 1321 sq.

de façon ironique au sens théorique – une intention déterminée est-elle plongée par des moyens artistiques extra-sémantiques dans une indétermination qui en annule le contenu ou le renverse dans le sens opposé sans qu'intervienne l'effet comique ordinairement associé au discours ironique.

Dans le *Volksbuch*, qui est à la base de la refonte raffinée de l'histoire par Tieck, ce désir naissant est le tournant dramatique du récit. Il déclenche un enchaînement de malheurs, de souffrances, d'épreuves. Alors que sa bien-aimée paraît endormie, Pierre a « l'impression » que Maguelone est oppressée :

[...] alors il dénoua légèrement son vêtement, les voiles de ses draperies laissèrent apparaître son sein blanc. Ravi par l'indicible beauté, Pierre pensait être au ciel ; elle attirait tous ses sens ; il ne pouvait s'empêcher de se repaître du spectacle et de se griser de l'éclat de sa beauté³⁸.

Il finit par remarquer, caché entre ses seins, le petit contenant dans lequel Maguelone garde les trois anneaux que Pierre lui a offerts. Pierre les saisit ; ce qui devait arriver arrive : un affreux corbeau noir fond sur lui, emporte le butin dans son bec, et le lâche dans la mer ; Pierre embarque dans un bateau pour repêcher les anneaux, une tempête se lève et le pousse vers le large, vers une terre lointaine.

Tout cela a trait à la sémantique explicite du poème. Seule l'oreille peut percevoir la part d'ironie dans la manière dont le poème est composé : par le travail sur tous les registres de sonorité des syllabes et le rythme rapidement changeant, extrêmement agité – autant d'éléments contrecarrant l'intention de bercer la bien-aimée. Brahms n'aurait pas pu mettre en musique pareille tension avec une plus grande habileté qu'il ne l'a fait.

Écoutez à présent la musique :

[Extrait n° 3 : « *Ruhe, Süßliebchen, im Schatten, / Der grünen dämmernden Nacht* », interprété par Dietrich Fischer-Dieskau, accompagnement de Sviatoslav Richter ; extrait à écouter ici : <https://symphilosophie.com/manfred-frank-partie-ii/>]

Dans les années qui ont suivi l'écriture des chants de la *Maguelone*, Tieck s'est aventuré dans des expérimentations poétiques bien plus audacieuses. Je vous en présenterais volontiers un échantillon si je ne contrevenais pas, ce faisant, à la règle de la concision. Ces formes totalement déséquilibrées, très dissonantes, auxquelles les critiques de l'époque reprochaient déjà leur difformité et cacophonie (comme par exemple, le chant au clair de lune du roman *Les Pérégrinations de Franz Sternbald*), n'ont pas été mises en musique

³⁸ *Ibid.*, p. 278.

– et ce n'est, bien sûr, pas un hasard. La théorie romantique de la musique est conservatrice malgré toute son audace avant-gardiste (je pourrais vous citer des exigences des plus étonnantes, qui se trouvent en particulier dans l'œuvre de Novalis : il réclame une « production intentionnelle [...] du hasard³⁹ », ou un « langage *n* universel de la musique⁴⁰ » : « Le faire *N* avec l'organe *N* est l'objet de cet art et théorie de l'art universels⁴¹ ». Novalis affirme d'ailleurs que « les plus grands chefs-d'œuvre sont tout simplement *déplaisants* – Ce sont des idéaux qui ne peuvent – et ne *doivent* – nous plaire qu'approximativement – des impératifs esthétiques⁴² »). Je dirai que les premiers romantiques allemands sont aussi conservateurs dans leurs goûts musicaux, et même – comparativement – dans leur pratique musicale, qu'ils sont audacieux dans les inventions de leur imagination esthétique. Il nous faut donc regarder bien plus avant dans le XIX^e siècle pour rencontrer une évolution des techniques d'écriture musicale adaptée à l'irrégularité et à polytonalité de la poésie de Tieck – une technique où, pour la première fois, le mélodrame lyrique est radicalement mis en pièces.

Adorno a apporté la démonstration d'une dissolution de la distinction entre thèmes et variations avant tout dans l'œuvre de Brahms (et à travers l'impact particulier qu'a eu sur la formation du style musical de Schönberg la musique de Brahms⁴³) ; et on peut mieux comprendre l'intérêt que Brahms a pu éprouver pour Tieck, précisément, à la lumière de cette démonstration.

Cela vaut également – d'une autre manière tout aussi prometteuse – de la « mélodie infinie » wagnérienne. Bien que l'on ait objecté – à juste titre – que cette unique occurrence de l'expression dans les *Œuvres complètes*⁴⁴ de Wagner n'offrait aucune prise pour l'interprétation, Wagner aurait voulu désigner par là une technique, ou un genre, de composition. C'est dans ce sens, du moins, que l'expression est demeurée dans l'histoire de la réception⁴⁵. Et ce pour des raisons qui renvoient aux propos de Wagner lui-même. D'une part, il attache une grande importance au fait d'avoir, dans ses

³⁹ Novalis, *Das allgemeine Brouillon*, entrée n° 953, NS III, p. 451 ; cf. *Le Brouillon général*, p. 236.

⁴⁰ *Ibid.*, entrée n° 245, p. 283 sq. ; *ibid.*, p. 65.

⁴¹ *Ibid.*, entrée n° 92, p. 257 ; *ibid.*, p. 39.

⁴² *Ibid.*, entrée n° 745, p. 413, cf. entrée n° 748 ; *ibid.*, p. 197.

⁴³ Voir Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M., Europäische Verlagsanstalt, 1958, p. 57 (en contexte).

⁴⁴ Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1871-1883 (= *SSD*), vol. VII, p. 130 ; les œuvres complètes de Wagner ont plusieurs fois été rééditées en éditions grand public.

⁴⁵ Fritz Reckow, « Zu Wagners Begriff der unendlichen Melodie », in *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, hg. v. Carl Dahlhaus, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1970, p. 81-103, en particulier p. 93, 99 et 103.

dramas musicaux, aboli en « un flux musical ininterrompu, véritablement inédit » la différence entre les airs et les récitatifs, et de les avoir égalisés sur une même ligne mélodique⁴⁶. Ce procédé aurait permis d'affranchir entièrement l'intrigue « de la nécessité de trouver sa justification [de l'extérieur]⁴⁷ ». « C'est désormais la musique qui, en nous faisant incessamment participer aux sentiments, nous permet en même temps de faire état de l'action avec une extrême netteté⁴⁸ ». On a enfin ici un flux ininterrompu de motivations, qui rend toute différenciation extrinsèque entre passages thématiques et orchestraux impossible. Wagner désigne notoirement cet « entrelacement continu de l'orchestre à ce qui est l'affaire des chanteurs » le *Durch-Komponieren*⁴⁹ de l'œuvre musicale-langagière, qui ne fonde pas sa vision sur des unités closes sur elles-mêmes, plus réduites – thèmes ou arias – mais « sur un réseau de thèmes fondamentaux (*Grundthemen*) traversant l'œuvre tout entière⁵⁰ ». Cette forme de phrase musicale est la seule à rendre compte de la réalité du moi humain, dont l'essence est la temporalité, le défaut d'accomplissement présent, l'aspiration infinie. Bref : la transcendance.

Si cet océan [de sons musicaux] s'agite du fond de ses propres abîmes, s'il engendre la raison de son mouvement du fondement primordial de son propre élément, alors son mouvement est également un retour sur soi sans fin, jamais apaisé, éternellement inassouvi, sans cesse excité par ce à quoi il aspire⁵¹.

Plus loin, Wagner évoque le thème romantique essentiel d'une aspiration infiniment insatisfaite :

Dans le royaume de l'harmonie, [...] il n'y a ni commencement ni fin : ainsi se consume l'ardeur du cœur où brûle un désir qui n'a pas d'objet et ignore sa source, qui n'est rien d'autre que lui-même, désir, aspiration, rage, langueur – mort à petit feu, soit la mort sans avoir tiré de satisfaction d'un objet, donc la mort sans mourir et, par suite, un perpétuel retour à soi⁵².

⁴⁶ Richard Wagner, *Über Schauspieler und Sänger*, SSD IX, p. 211.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 309.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Richard Wagner, *Über die Anwendung der Musik auf das Drama*, SSD X, p. 171.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 185 ; cf. *Mitteilung an meine Freunde*, SSD IV, p. 322 et 202.

⁵¹ Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, SSD III, p. 83.

⁵² *Ibid.*, p. 86 sq. ; cf. traduction in Henri Lichtenberger, *Richard Wagner : poète et penseur*, Metz, Félix Alcan, 1911, p. 209. Il s'agit, soit dit en passant, d'une citation libre d'un passage de *Phantastus*, dans lequel Tieck caractérise la musique de Beethoven : cf. *Phantastus*, op. cit., p. 354 sq.

De cette citation, je retiens surtout l'idée que le sujet de cette aspiration ne tient plus pour essentielles des unités fragmentaires. Il ne peut se satisfaire d'aucun but ou objet singulier. Et cette impossibilité interdit de composer selon la méthode d'écriture de la sonate, par exemple, avec sa différenciation trop claire du thème et une réflexion subjective limitée dans le temps, qui se fonde à nouveau avec le thème dans la reprise et, en tant que sa mise en œuvre, n'échappe jamais à son contrôle.

De telles considérations semblent nous éloigner de notre objet, car elles tendent à glisser toujours plus du domaine de l'analogie entre la musique et la poésie dans le domaine de l'art tonal proprement dit. Ce n'est, à vrai dire, pas tout à fait le cas. Le drame musical de Wagner – en tant que le résultat d'une fusion et d'un dépassement des frontières entre des formes d'art différentes, dont l'art du verbe au premier chef – devait garantir, par la composition phonétique et rythmique de ses textes, qu'une mélodie infinie puisse se déployer sur la base de ceux-ci, libérée du lit de Procuste de formes stéréotypées. D'autant plus que l'uniformité métrique d'un poème et le retour de la rime incitent à s'accrocher à un schéma périodique régulier et à une syntaxe musicale uniforme. Si ces répétitions devaient être bannies, alors le rythme du vers du texte d'origine devait non seulement être forcément travaillé de manière irrégulière mais tâcher de faire varier sans arrêt la mesure venant d'être posée. Si aucune syllabe ou séquence de notes ne pouvait par principe être répétée⁵³, alors il était judicieux de faire se répéter dans le texte, à titre d'exception, un seul type de mesure. Wagner écrit à ce sujet, dans *Communication à mes amis* :

Partout où l'expression du texte poétique me guidait avec tant d'autorité que mon sentiment ne pouvait admettre d'autre source pour la mélodie, celle-ci se trouvait bien préservée de toute relation forcée avec le vers, mais elle perdait d'un autre côté presque tout caractère rythmique [par là il entend la métrique au sens de A. W. Schlegel] ; dans ce processus, j'étais infiniment plus consciencieux et bien plus investi de ma tâche que lorsque, à l'inverse, je cherchais à insuffler à la mélodie une rythmique aléatoire. [...] Mais je compensais ce que ma mélodie perdait en

⁵³ Cette autodiscipline de la mélodie en agaçait plus d'un parmi les critiques contemporains de Wagner : « Aucune répétition, pas même d'une syllabe, dans tout cet opéra, mais un déroulement du drame ininterrompu, vif, rapide, fougueux, orageux » (compte rendu sur le *Lohengrin* par le Baron von Biedefeld dans la gazette *Europa. Chronik der gebildeten Welt* du 19.10.1850). Cf. Fr. D. dans l'*Augsburger Allgemeine Zeitung* du 04.09.1850 : « Ça se poursuit sans alinéa jusqu'à ce que le rideau tombe : nul récitatif, nul *andante*, nul *caberletta*, nul duo [...] ; nulle part un moment de repos, partout du mouvement, de l'agitation, une force sauvage » (cité dans *Situationsgeschichte der Musikkritik...*, hg. v. Helmut Kirchmeyer, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1968, vol. 3, Partie IV, col. 735 et 695).

détermination, ou mieux : en évidence, rythmique en insufflant une harmonie à l'expression, telle que moi seul pouvais en ressentir la nécessité pour la mélodie⁵⁴.

Cette « animation rythmique de la mélodie à conquérir moyennant sa motivation à partir du vers, de la langue même⁵⁵ » aurait conduit Wagner à l'allitération, l'irrégularité métrique de celle-ci, sa souplesse dans la modulation le rendant à même d'« exprimer de la manière la plus infiniment variée » des sentiments spontanés. Ramener le langage musical à la prose – et en faire une technique de composition – est un moyen particulièrement approprié pour l'expression tonale de ce que Tieck appelle la « série d'affects ». Les affects ne sont pas désordonnés ; ils acquièrent leur rythme dans l'instant même de l'expression, en déterminant la mesure de l'ensemble de la série par la qualité des « sons » successifs, et non pas sous la contrainte extérieure d'une métrique stéréotypée. Ce qui était inévitable tant que le schéma de la période musicale formait la charpente de la mélodie. Dans ces conditions prescriptives auxquelles les genres musicaux étaient soumis, la série d'affects devait forcément se couler dans une mesure métrique. Car la régularité rythmique – le schématisme, pour le dire péjorativement – imprime une forme, dans son interaction avec l'harmonie et les motifs.

Des éléments mélodiques d'égale longueur tendent à se compléter l'un l'autre et, si l'harmonie et les motifs soutiennent leur association, ou du moins ne la contrarient pas, ils tendent à s'unir en un groupe. L'élément quantitatif remplit une fonction qualitative, syntaxique. Et la syntaxe musicale classique est bien hiérarchique : deux mesures correspondantes forment une phrase, deux phrases forment une demi-période, deux demi-périodes constituent une période. Un groupe de quatre mesures peut, sans nuire au principe de la correspondance, être réduit à trois mesures, ou s'étendre à cinq. Mais pour que la syntaxe reste compréhensible malgré cet accroc à la norme de la symétrie, le sentiment musical de l'auditeur doit être fortement imprégné de cette règle⁵⁶.

⁵⁴ Richard Wagner, *Mitteilung an meine Freunde*, SSD IV, p. 327. Cf. *ibid.*, p. 325, 328 et *Oper und Drama* [*Opéra et Drame*], p. 191 sq. ; cf. Carl Dahlhaus, *Schönberg*, Essais édités par Philippe Albèra et Vincent Barras, trad. Vincent Barras, Eeva Hyvärinen, Tiina Hyvärinen, Dominique Leveillé et Peter Szendy, Genève, Éditions Contrechamps, 2017, p. 29.

⁵⁵ Richard Wagner, *Mitteilung an meine Freunde*, SSD IV, p. 328.

⁵⁶ Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, Velber, Friedrich Verlag, 1971, réédition en Reclam (Stuttgart) de la 2nde édition révisée, 1996 ; *Les drames musicaux de Richard Wagner*, trad. fr. Madeleine Renier, Liège, Pierre Mardaga, 1994, p. 110.

La syntaxe musicale de Wagner – la mélodie infinie – abolit cette norme de genre ; et il est significatif (pour notre propos) que cette abolition du rythme des vers allitérés aille de pair avec l'émancipation de la dissonance. À l'appui des onze premiers vers du récit de Waltraute dans *Le Crépuscule des dieux* :

Höre mit Sinn, was ich dir sage! –	Pèse le sens de mes paroles.
Seit er von dir geschieden,	Lorsque tu fus partie,
zur Schlacht nicht mehr	le dieu nous tint hors des batailles.
schickte uns Wotan;	Plus de règle,
irr und ratlos	nous chevauchons au
ritten wir ängstlich zu Heer.	hasard.
Walhalls mutige Helden	Au Walhall, loin des héros,
mied Walvater:	s'en va notre père.
einsam zu Roß	Sur son cheval,
ohne Ruh' und Rast	sans repos ni fin,
durchschweift' er als Wand'rer die	il parcourt en tous sens l'univers.
Welt ⁵⁷ .	

Dahlhaus a montré de façon convaincante comment la modulation des sons – qui tendent à la prose – déconstruit formellement le schéma de la période musicale ; et que l'effet unifiant de l'allitération ou de la rime finale ne parvient pas à entraver les effets dissolvants et dissonants de la prose discursive comme de la « prose musicale »⁵⁸. L'enchaînement des mesures ne suit pas non plus de règle ; il n'y a pas de logique identifiable dans la jonction des périodes : le seul ordre qui soit indéniable est celui de la « série des affects » qui s'étend à l'ensemble du drame comme un réseau infini – un texte – de *leitmotive* et à laquelle ne préside à aucun moment un système de règles traditionnel et extérieur, propre à l'économie du genre et qui

⁵⁷ Richard Wagner, *Die Götterdämmerung*, Acte I, Scène 3, scène du rocher, SSD VI, p. 201 sq. [= texte IV]. Voici la suite du texte : « Jüngst kehrte er heim;/ in der Hand hielt er/ seines Speeres Splitter:/ die hatte ein Held ihm geschlagen./ Mit stummem Wink/ Walhalls Starke/ wies er zum Forst,/ die Welt-Esche zu fällen;/ des Stammes Scheite/ Meß er sie schichten/ zum ragenden Häuf rings um der Seligen Saal./ Der Götter Rat/ ließ es berufen;/ den Hochsitz nahm/ heilig er ein:/ ihm zu Seiten/ hieß er die bängen sich setzen,/ in Ring und Reih'/ die Hall' erfüllen die Helden. » ; « Hier, il nous revint ;/ dans sa main il tenait sa lance brisée,/ du glaive d'un brave rompue./ Muet, d'un signe, aux guerriers,/ il fit à l'instant le frêne du Monde abattre./ Le tronc en pièces, le bois s'amoncelle/ ainsi qu'un bûcher entourant l'auguste palais./ Les dieux y font leur assemblée/ Au trône sublime il s'assied./ Près de lui se rangent, tremblants, tous les autres./ En cercle, autour, la foule immense des braves. » (*Le Crépuscule des dieux*, Acte I, Scène 2, « Le récit de Waltraute », livret de l'enregistrement en studio dirigé par Georg Solti avec l'Orchestre philharmonique de Vienne, 1958-1965, p. 99).

⁵⁸ Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen* (dans l'édition Reclam), p. 104 sq., 135 sq. et 151 sq.

permettrait de distinguer entre airs et récitatifs, passages thématiques et variations.

La règle classique est supprimée dans la syntaxe musicale wagnérienne. Dans le premier acte du *Crépuscule des dieux*, les vers allitérés au début du récit de Waltraute sont assemblés irrégulièrement ; et il semble que Wagner ait ressenti l'allitération comme une compensation et une justification de l'irrégularité rythmique des vers. Cela signifierait que, toute minime que soit son importance musicale manifeste, l'allitération serait la justification poétique de la tendance wagnérienne à s'émanciper du schéma périodique musical, une tendance qui le poussa à renoncer à la symétrie des temps forts. [Suit la citation des dix premières lignes de du récit de Waltraute].

Seul un apologiste pris d'excès de zèle affirmerait que l'allitération est le signe sonore d'associations sémantiques et les exprime, et qu'ainsi, en règle générale, les allitérations et les accentuations de sens coïncident. Il n'est pas rare que, soit un accent principal ne soit pas porté sur la rime (1 : « *dir* », 8 : « *einsam* »), ou que la rime relie un mot accentué (« *mied* » dans le septième vers) à un mot sans importance (« *mutige* » plutôt que « *Helden* » dans le sixième vers.) Si, en conséquence, l'allitération joue un rôle minime dans l'association des mots – et on ne peut pas s'attendre à autre chose – l'effet dissolvant de l'irrégularité des vers ressort d'autant plus clairement. La longueur des phrases mélodiques, qui correspondent aux phrases du récit de Waltraute, varie sans suivre de règle apparente : 1 + ½ + 1 + 1 + 1 + 2 + 1 ½ + 1 + 1 + 1 ½ mesures. Sans exagérer, on peut parler de prose musicale. Et même les groupes qui naissent de l'association de phrases étroitement reliées sémantiquement, c'est-à-dire les complexes de phrases 1-3, 4-5, 6-7, et 8-10, sont irréguliers dans leur nombre de mesures : 2 ½ + 2 + 3 ½ + 3 ½. Les brèches dans l'assemblage des mesures, là où les phrases vocales commencent ou se terminent par des demi-mesures, sont comblées par des motifs orchestraux. Mais même la syntaxe musicale qui résulte de cet emboîtement de la mélodie vocale et instrumentale est tout sauf régulière. Car, premièrement, au sein de la « mélodie orchestrale », comme l'appelait Wagner, des groupes de deux, trois et quatre mesures alternent (le groupe de quatre mesures à la fin du passage considéré ici, le motif du voyageur, ne consiste pas en 2 + 2, mais en 1 + 2 + 1 mesures.) Deuxièmement, les phrases vocales et les motifs instrumentaux sont souvent entrelacés, plutôt qu'échelonnés : la première phrase vocale, de deux mesures et demies, est bien complétée par l'orchestre pour former un groupe de trois mesures ; mais la troisième mesure, qui fait fonction de mesure finale dans la mélodie vocale, sert de première mesure dans la mélodie orchestrale, de début d'un motif de deux mesures. Troisièmement, les motifs orchestraux de *L'Anneau* s'enchaînent, plutôt qu'ils ne se complètent harmoniquement et mélodiquement, ou ne se fusionnent comme sous-périodes, en une

période au sens de la syntaxe classique. La forme syntaxique fondamentale qu'utilise Wagner est la parataxe et non l'hypotaxe⁵⁹.

[Extrait n° 4 : Gwendolyn Killebrew dans la Tétralogie du centenaire avec l'Orchestre du Festival de Bayreuth dirigé par Pierre Boulez, captation de 1980 ; à écouter ici (1:26:00) : <https://www.youtube.com/watch?v=NABPAbNf-BY>]

Nous avons aussi parfois affaire déjà, dans une moindre mesure, à ce que Dahlhaus nomme « prose musicale⁶⁰ » au sujet de *L'Anneau du Nibelung* de Wagner dans les opéras de Carl Maria von Weber. Certes, seul *Euryanthe* est réellement *durchkomponiert* en une forme continue et sans répétition, *Der Freischütz* et *Oberon* sont plutôt des *Singspiele*, interrompus par des parties dialoguées, voire des parties narratives. Le passage connu sous le nom de « Scène et Air de Rezia » offre cependant une impressionnante illustration de la tendance romantique à l'émancipation de l'irrégularité prosaïque en musique. L'opéra, que Weber a achevé (ou presque) de composer à Londres en 1826, rend au fond caduque la distinction entre les récitatifs et les airs. C'est le rythme plutôt irrégulier de l'emploi fait ici de la prose qui définit la mélodie ; autrement dit, celle-ci se démarque de la régularité du schéma périodique classique tout aussi résolument que la « mélodie infinie » wagnérienne. Voici l'ouverture de cette scène :

Océan ! prodige immense ! Tel un serpent/ Tu enlacs l'univers !/
Quel grandiose spectacle tu offres/ Quand, paisible, tu dors sous la clarté
de l'aube !/ Mais lorsque tu te déchaînes/ Et enroules ta victime dans tes
nœuds,/ Déchiquetant l'imposant vaisseau comme un roseau/ Océan, tu
nous remplis de frayeur⁶¹.

C'est encore plus impressionnant dans l'original anglais :

Ocean! thou mighty monster!/ That lies circled like a green serpent,
round about the world!/ To musing eye thou art an awful sight,/ When
calmly sleeping in the morning light;/ But when thou risest in thy wrath,/ As
now, and fling'st thy folds around some fated prow!/ Crushing the
strong ribbed bark as if it were a reed!/ Then, Ocean, art thou terrible
indeed.

⁵⁹ Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen* (cité d'après l'édition Reclam), p. 152 sq. ; *Les drames musicaux de Richard Wagner*, p. 111.

⁶⁰ L'expression « prose musicale » est en réalité de Wagner lui-même, dans *Opéra et Drame* ; cf. *SSD IV*, p. 114 et 116.

⁶¹ Cité d'après la traduction française du livret original anglais de James Robinson Planché et du livret allemand de Theodor Hell, en ligne, <https://odb-opera.com/joomfinal/index.php/les-livrets/summary/115-weber/982-oberon>, consulté le 6 décembre 2020.

L'irrégularité métrique de ces lignes ne rivalise certainement pas avec celle des vers de Tieck ou de Wagner ; Weber est du reste bien plus conventionnel dans l'expression musicale et moins radical que Wagner s'agissant d'atteindre les limites de la tonalité. Il tolère la répétition de syllabes, et même (plus tard aussi) de lignes entières, ou la distribution d'une syllabe sur plusieurs sons. La tendance à la prose dans le livret d'origine a trait constamment à des passages en vers blancs qui favorisent une certaine régularité de la progression mélodique et cultivent le caractère chanté de l'*aria*. Weber ne généralise toutefois pas ce trait ; mis à part dans la jubilation des derniers vers, l'œuvre évite la répétition uniforme de syntagmes musicaux (si je peux m'exprimer ainsi). Le caractère mélodique se déploie insensiblement à partir du chant, auquel il reconduit tout aussi imperceptiblement. Dans les vers plus fortement liés rythmiquement qui suivent le passage venant d'être cité (voir *infra*, note 63), l'on perçoit à peine une rupture dans la composition par rapport au récitatif d'ouverture, qui présentait déjà des parties très fortement mélodiques. Comme si la mélodie était un visiteur bienvenu mais non sollicité, un cas limite assez accidentel au sein d'une série d'affects rythmiquement déchaînés, qui ne tient pas la mélodie en tutelle, du moins pas structurellement, mais exige que le rythme se réduise jusqu'à l'arythmie, que la syntaxe musicale se dissolve et que la progression mélodique épouse les propriétés de ces sentiments changeants imprévisiblement. Les mélodies liées au plan de la mesure métrique ont tendance à la fixité. Les mélodies de Weber, au contraire, ont, dans leur liberté de mouvement et leur imprévisibilité, une grâce tout à fait propre à ce Maître, jusque dans les parties sombres, dramatiques ou jubilatoires qu'un Wagner aurait empreint de plus de gravité et d'un pathos souvent dérangeant. À cet égard, Weber est, des deux compositeurs, le plus léger et – pour cette raison – le plus romantique. Un trait stylistique qui lui a valu bien des reproches, voire d'être dédaigné, tout comme son ami poète, Ludwig Tieck, son voisin à Dresde et son interlocuteur régulier, bien que réservé sur sa musique. Écoutez à présent la scène et l'Air de Rezia dans *Oberon* (dans la nouvelle dramaturgie de Walter Panofsky) :

[Extrait n° 5, avec Inga Nielsen dans le rôle de Rezia, Orchestre symphonique de Berlin dirigé par Marek Janowski ; extrait à écouter: <https://www.youtube.com/watch?v=0J8OZXQjjic> ⁶²].

62

Ozean, du Ungeheuer! Schlangen gleich
hältst du umschlungen rund die ganze Welt!
Dem Auge bist ein Anblick voll Größe du,

Océan ! prodige immense ! Tel un
serpent
Tu enlaces l'univers !

wenn friedlich in des Morgens Licht du schläfst!
Doch wenn in Wut du dich erhebst, o Meer,
und schlingst die Knoten um dein Opfer her,
zermalmend das mächtige Schiff, als wär's ein Rohr,
dann, Ozean, stellst du ein Schreckbild dar.

Noch seh' ich die Wellen toben
Durch die Nacht ihr Schäumen schleudern
An der Brandung wild erhoben,
Jede Lebenshoffnung scheitern! –

Doch still! Seh' ich nicht Licht dort
schimmern?
Ruhend auf der fernen Macht,
Wie des Morgens blasses Flimmern

Heller nun empor es gluhet
In dem Sturm, dess' Nebelzug
Wie zerrissne Wimpel fliehet,
Wie wilder Rosse Mähnenflug! –

Und nun die Sonn' erstrahlt! Die Winde
lispeln leis;
Gestillter Zorn wogt nur im Wellenkreis.
Wolkenlos strahlt jetzt die Sonne
Auf die Purpurwellen nieder,
Wie ein Held nach Schlachtenwonne
Siegreich eilt zur Heimat wieder. –

Ach, vielleicht erblicket nimmer
Weder dieses Aug' ihr Licht!
Lebe wohl, du Glanz, fur immer!
Denn fur mich erstrahlst du nicht. –

Doch was glänzt so schön und weiß,
Hebt sich mit der Wellen Heben?
's ist die Möwe, sie schweift im Kreis,
Wo die Flut raubt ein Leben!
Heil! Es ist ein Boot, ein Schiff!
Und ruhig segelt's seinen Pfad,
Ungestört durch das Riff. –
O Wonne! Mein Huon! Zum Ufer herbei!
Schnell! Schnell! Diesen Schleier! Er weht!
O Gott, sende Rat!
Sie sehn mich! Schon Antwort! Sie rudern mit
Macht!
Huon! Huon! Huon! –
Mein Huon! Mein Gatte! Die Rettung, sie
naht!

Quel grandiose spectacle tu offres
Quand, paisible, tu dors sous la clarté de
l'aube !
Mais lorsque tu te déchaines
Et enroules ta victime dans tes nœuds,
Déchiquetant l'imposant vaisseau
comme un roseau
Océan, tu nous remplis de frayeur. –

Je vois encore les vagues en furie,
Moutonner dans la nuit,
Déferler violemment
Et réduire à néant tout espoir de survie !

Silence ! n'y a-t-il pas là-bas une lueur,
Dans cette nuit profonde,
Comme le pâle scintillement de l'aube
Au sortir de la nuit.

L'azur rayonne
Dans la tempête, les brumes
Flottent au vent comme des fanions
déchirés,
Telles la crinière d'un sauvage coursier !

Et voilà que le soleil embrase le ciel ! les
vents frémissent ;
Le courroux s'est apaisé
Le soleil rayonne sans nuage,
Sur les flots pourpres
Tel le héros qui, après l'ivresse de la
bataille,
S'en revient couvert de gloire.

Hélas, peut-être ne reverrai-je
Jamais cette clarté !
Adieu, lumière éclatante, à jamais adieu !
Jamais plus je ne te verrai.

Qu'est-ce que cette blanche clarté, là-
bas, au loin,
Qui se soulève au gré des vagues ?
Une mouette qui voltige
Au-dessus de l'abîme !
Non - ce n'est pas un oiseau ! cela se
rapproche !
Sauvée ! C'est un bateau, un esquif !
Il glisse doucement sur l'eau,
Contournant les récifs.
Oh transport !
O joie ! C'est Huon ! Il approche !

Dans la description que Carl Dahlhaus donne de la technique de composition de Wagner, on reconnaît les caractéristiques fondamentales de ce que Wilhelm Schlegel et (à sa suite) Schelling ont appelé la présence de la modulation sur le rythme. La libre subjectivité – entendons : le fait que la subjectivité ne se rattache à aucun absolu préexistant – se cherche sa propre mélodie conformément à la succession réelle de ses sentiments, et non plus selon un ordre régi par la syntaxe musicale de la composition classique ou par la contrainte métrique exercée par la tradition. Et comme les sentiments ne sont pas en eux-mêmes du langage, ils doivent se transmettre par le biais de médiums expressifs dont les qualités phonétiques laissent émerger le rythme de manière organique. Les syllabes « lourdes » – soit une syllabe renfermant une voyelle longue encadrée par plusieurs consonnes (par exemple, *Spätrot*⁶³) – ralentissent l'articulation des sons ; d'autres, plus aiguës et légères (telles *wie rieseln die Quellen*⁶⁴), accélèrent la prononciation du syntagme auquel elles appartiennent. La façon dont Wagner s'est emparé de l'idée prouve bien la valeur de ce que Wilhelm Schlegel et Schelling avaient nommé *modulation*⁶⁵. Dans le drame musical aussi, et surtout, la ligne mélodique peut être déterminée essentiellement par la prosodie et la sonorité du texte mis en musique. Pour Wagner, la musique n'est qu'un instrument accompagnant le langage sous-jacent ; elle peut, par conséquent, être guidée, jusque dans ses propriétés musicales les plus subtiles, par la manière d'être du langage. La musique de Wagner tire, en fin de compte, les propriétés qu'on lui attribue d'ordinaire (dissonance, a-métrie, variabilité, annulation de la différence entre thème et variation, air et récitatif) de l'irrégularité du texte au point de vue rythmique et phonétique – irrégularité qu'elle épouse. Ce que l'analyse présentée ici a fait ressortir comme étant également, bien

Rettung naht! Rettung naht! Rettung naht!

Vite ! vite ! le voile ! Il flotte au vent !
 O Dieu, dis-moi que faire !
 Ils m'ont vue ! Ils me font signe ! Ils font
 force de rames !
 Huon ! Huon ! Huon ! –
 Huon ! mon époux, mon salut est
 proche,
 Mon salut est proche, mon salut est
 proche, mon salut est proche.

⁶³ En français : « rougeur du soir » (N.d.l.T.).

⁶⁴ Littéralement : « comme coulent les sources » (N.d.l.T.).

⁶⁵ Les vues de A. W. Schlegel et de Schelling sont détaillées dans Manfred Frank, *Das Problem „Zeit“ in der deutschen Romantik*, Paderborn, München, Wien, Zürich, Schöningh, 2^e éd. 1990, p. 370 sq.

que dans une bien moindre mesure, le trait principal du cycle des *Romances de la Maguelone*.

C'est ainsi que l'ironie romantique – et par là j'en viens à ma conclusion – peut, d'un objet majeur de la théorie esthétique, devenir un trait stylistique de l'art lui-même. Une répétition régulière ne garantit pas nécessairement à chaque discours, à chaque séquence musicale, un élan, pour les avoir délivrés de leur nature fragmentaire, isolée – comme c'était le cas d'une parole ou d'une composition classiques, symboliques. La variation infinie a plutôt pour conséquence de nous faire considérer le fragment comme n'ayant qu'une importance relative par rapport à tous les autres fragments, mais de telle sorte qu'un esprit de gaieté imprégnant tout et dissolvant tout – un « esprit éthéré » (*Äthergeist*), selon la formule de Tieck – flotte sur tous. Cet esprit ne prend pas parti pour l'un, contre l'autre ; c'est l'esprit de l'ironie romantique. Bien qu'il soit destructeur à l'égard de tout individu singulier ou de tout être fini, c'est un esprit foncièrement libéral : il apporte enfin un correctif, tout en souriant, à la fausse axiologie d'une morale partielle qui se présente comme universelle. Il convient aussi à une époque – la modernité, non la *postmodernité* – dont les croyances ne sont plus garanties par un fondement ultime. L'attitude « religieuse » ne décourage toutefois pas non plus d'office l'ironie. Dans la mesure où elle met au jour la « discordance » et la « disproportion » de la « vie » dans son ensemble, elle s'avère être une « preuve *a contrario* » de la caducité du fini en même temps qu'une preuve positive de la valeur supérieure de l'infini⁶⁶. La poésie, la poésie romantique en particulier, parle de lui comme de son seul objet. Mais n'oublions pas le mot de Novalis : « ce dont on parle on ne le possède pas⁶⁷ ». On en revient donc à notre point départ : l'art est « aspiration à l'infini⁶⁸ » – nous le cherchons partout mais ne trouvons jamais que le fini. La musique en rend compte : comme présentification de l'ironie romantique.

⁶⁶ Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Paderborn, Darmstadt, Zürich, Schöningh, 1958 sq. (= KA), XVIII, p. 218, frag. n° 293 ; cf. *ibid.*, p. 213, frag. n° 207.

⁶⁷ Novalis, *Dialogen*, NS II, p. 671 ; « Dialogues », in Novalis, *Semences*, trad. O. Schefer, Paris, Allia, 2004, p. 264.

⁶⁸ Friedrich Schlegel, KA XVIII, p. 418, frag. n° 1168, et p. 420, frag. n° 1200.