Philharmonie Luxembourg

Prima la musica... poi le parole?

Music & Text

Sommaire – Inhalt – Content

4 Éditorial – Editorial – Editorial

10 Violaine Anger: *Un texte, de la musique : Lieder et mélodies. Mais où sont les frontières ?*

22 Françoise Decroisette: *Opéra et littérature : le livret en question(s)*

34 Christoph Vratz: *Die Verschwisterung*

46 Rainer Nonnenmann: *Zur Ununterscheidbarkeit verflochten*

58 Alban Ramaut: *Compositeurs et écrivains du long 19e siècle (1789–1914) en-deçà et au-delà : des eaux mêlées ou séparées ?*

68 Tatjana Mehner: *Lieder ohne Worte – ein romantisches Paradoxon?*

78 Hélène Pierrakos: *L'orchestre messager*

88 Tim Carter: *Resemblance and Representation: In Search of Musical Meaning*

100 Ute Elena Hamm: *Kein Klang ohne Worte*

112 Auteurs – Autoren – Authors

Nicolas Poussin, *L'Inspiration du poète,* 1629/30
Probablement, à gauche, la muse Euterpe, et à droite le poète Virgile sous l'inspiration d'Apollon

FR Éditorial

Si le début de la Bible semble affirmer sans appel qu'*«au commencement était le Verbe»,* la suite de l'histoire paraît un peu moins catégorique quant à la primauté du texte, notamment sur la musique. En effet, combien de querelles acharnées, de virulents débats et de formules assassines afin de démontrer la suprématie de l'une sur l'autre, et jusqu'à la facétieuse miniature, *Prima la musica e poi le parole (D'abord la musique, ensuite les paroles),* imaginée par Antonio Salieri à la fin du 18e siècle.

D'aucuns s'interrogeront peut-être, dans une salle de concert, sur le bienfondé de cette problématique, au premier abord si intrinsèquement liée à l'opéra. C'est qu'au-delà du seul livret – qui aura parfois été envisagé comme un objet littéraire en soi – les mots, y compris dans la musique instrumentale, s'immiscent dans des endroits parfois insoupçonnés.

Il y a certes la place centrale de la poésie dans le Lied et la mélodie, mais pensons aussi au mélodrame, où la voix parlée n'hésite pas à se superposer aux notes, aux *Lieder ohne Worte (Romances sans paroles)* de Felix Mendelssohn Bartholdy, qui ne fut toutefois pas le seul à s'engouffrer dans ces délicates contrées, au poème symphonique ou encore à l'intégration de parties chantées dans des genres en étant a priori dépourvus. Quels horizons Ludwig van Beethoven n'avait-il pas ouverts en intégrant l'*Ode à la joie* de son compatriote Friedrich Schiller à son ultime opus symphonique?

La musique se fait aussi parfois muse de la littérature, inspirant des textes remarquables à des hommes de lettres de renom, comme Léon Tolstoï avec *La Sonate à Kreutzer,* et faisant de grands compositeurs de véritables écrivains, à l'instar d'un Hector Berlioz dont les savoureuses *Mémoire*s continuent à régaler les lecteurs d'aujourd'hui.

Une dimension parfois nimbée d'un certain mystère lorsque les compositeurs se prennent à intégrer dans leurs partitions textes énigmatiques ou sertis de symboles, à l'intention de leurs interprètes.

Autant de bonnes raisons de consacrer ce nouvel ouvrage thématique – le huitième de notre série – au rapport si riche entre musique et texte. Loin de vouloir remettre en question, quoique, la péremptoire sentence biblique, il se propose plutôt d'aborder quelques aspects, sans exhaustivité aucune, de cette histoire aux multiples chapitres.

Bonne lecture!

Anne Payot-Le Nabour
Publications Editor

Matthew Studdert-Kennedy
Head of Artistic Planning Division

DE Editorial

Auch wenn der Beginn der Bibel unmissverständlich behauptet, dass *«am Anfang das Wort war»,* scheint der weitere Verlauf der Geschichte etwas weniger kategorisch hinsichtlich des Vorrangs des Textes zu sein, insbesondere gegenüber der Musik. Wie viele erbitterte Streitigkeiten, heftige Debatten und vernichtende Formulierungen gab es, um die Überlegenheit des einen gegenüber dem anderen zu beweisen, bis hin zu der scherzhaften Miniatur *Prima la musica e poi le parole (Zuerst die Musik, dann die Worte),* die Antonio Salieri Ende des 18. Jahrhunderts entwarf.

Manche mögen vielleicht zweifeln, ob diese Frage in einem Konzertsaal überhaupt relevant ist, da sie auf den ersten Blick so eng mit der Oper verbunden scheint. Doch über das Libretto hinaus – das hin und wieder als literarisches Werk an sich betrachtet wird – finden Worte, auch in der Instrumentalmusik, manchmal an unerwarteten Stellen, Eingang.

Zwar nimmt die Poesie im Lied und in der Melodie einen zentralen Platz ein, doch denken wir auch an das Melodram, in dem die Sprechstimme, ohne zu zögern, die Töne überlagert, an die *Lieder ohne Worte* von Felix Mendelssohn Bartholdy, der nicht der Einzige war, der sich in diese heiklen Gefilde vorwagte, bis hin zur symphonischen Dichtung oder der Integration von Gesangspartien in Genres, die a priori keine enthalten. Welche Horizonte hat Ludwig van Beethoven nicht eröffnet, indem er die Ode *An die Freude* seines Landsmanns Friedrich Schiller in sein letztes symphonisches Werk integrierte?

Musik ist manchmal auch Muse der Literatur und inspiriert renommierte Literaten zu bemerkenswerten Texten, wie Leo Tolstoi mit *Die Kreutzersonate,* und macht große Komponisten zu wahren Schriftstellern, wie Hector Berlioz, dessen köstliche Memoiren auch heute noch die Leser begeistern.

Eine Dimension, die manchmal von einer gewissen Mystik umgeben ist, wenn Komponistinnen und Komponisten beginnen, rätselhafte oder mit Symbolen versehene Texte in ihre Partituren aufzunehmen, die für ihre Interpretinnen und Interpreten bestimmt sind.

All dies sind gute Gründe, dieses neue Themenbuch – das achte unserer Reihe – der so reichhaltigen Beziehung zwischen Musik und Text zu widmen. Weit davon entfernt, das kategorische biblische Urteil in Frage stellen zu wollen, schlägt es vielmehr vor, einige Aspekte dieser vielschichtigen Geschichte anzusprechen, ohne dabei Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben.

Viel Spaß beim Lesen!

Anne Payot-Le Nabour
Publications Editor

Matthew Studdert-Kennedy
Head of Artistic Planning Division

EN Editorial

Although the Bible states emphatically that *«in the beginning was the Word»,* the rest of the story appears somewhat less categorical as to the primacy of text, particularly over music. After all, how many bitter disputes, fierce debates and scathing remarks have sought to demonstrate the supremacy of one over the other, right down to the facetious miniature *Prima la musica e poi le parole (First the music, then the words),* composed by Antonio Salieri at the end of the 18th century.

You may wonder, in a concert hall, if this issue is particularly relevant, since at first glance it seems so intrinsically linked to opera. But beyond the actual libretto – which has sometimes been seen as a literary work in its own right – words, even in instrumental music, can pop up in the most unexpected places.

Poetry certainly plays a central role in Lieder and melody, but there is also melodrama, where the spoken voice is readily superimposed on the notes, not to mention *Lieder ohne Worte (Songs without Words)* by Felix Mendelssohn Bartholdy, who was not the only one to venture into these delicate realms; or the symphonic poems, or indeed, the incorporation of sung parts into genres that would not normally have featured them. Think of the horizons Ludwig van Beethoven opened up by incorporating *Ode to Joy* by his fellow countryman Friedrich Schiller in his final symphonic work?

Music can also be a source of inspiration for literature, giving rise to remarkable texts by renowned writers, such as Leo Tolstoy's *The Kreutzer Sonata,* and transforming great composers into accomplished writers, for instance Hector Berlioz, whose delightful *Mémoire*s continue to enchant readers today.

This dimension is sometimes shrouded in mystery, when composers incorporate enigmatic texts or symbols into their scores for their performers.

For all of these reasons we have decided to devote this new thematic publication – the eighth in our series – to the fascinating relationship between music and text. Far be it for us, however tempting, to cast doubt on the peremptory biblical pronouncement: we simply wish to address – by no means exhaustively – a few aspects of this many-chaptered history.

We hope you enjoy it!

Anne Payot-Le Nabour
Publications Editor

Matthew Studdert-Kennedy
Head of Artistic Planning Division

FR Un texte, de la musique : Lieder et mélodies. Mais où sont les frontières ?

Violaine Anger

Chanter suppose des mots. Ces mots, on peut les dire sans les chanter : à ce moment, on parle ou on lit. Mais nous avons tous entendu des voix tellement mélodieuses que l'on croit entendre chanter. Il n'y a pas de frontière exacte entre le parlé et le chanté, d'autant que l'opéra s'ingénie à nous présenter des personnages qui croient parler alors que nous pensons qu'ils chantent. Sans compter les moments où ces personnages, de l'intérieur de leur « parole » paradoxale, se mettent à chanter… Cette frontière est d'autant moins claire que les poètes affirment tous, d'une façon ou d'une autre, comme Stéphane Mallarmé, vouloir *« reprendre à la musique son bien »,* qu'il s'agisse de Paul Verlaine lorsqu'il annonce composer *« de la musique avant toute chose »* pour ses poèmes, de Heinrich Heine qui leur donne le titre de *Lieder,* chants, de Johann Wolfgang von Goethe qui écrit par exemple un *« chant »* des esprits au-dessus des eaux, voire de Rainer Maria Rilke qui, lui, cherche la mélodie du monde… Ceci, sans compter la musique instrumentale symphonique, qui affirme son pouvoir égal voire supérieur à la langue verbale, parce qu'elle est *« plus vague et incomparablement plus puissante »* (Hector Berlioz) ou parce qu'elle est tout simplement un *« poème »* (Franz Liszt)… Et sans compter le développement de l'opéra qui travaille des voix de plus en plus chaleureuses, puissantes, capables de

grands écarts, brefs, proches des instruments de l'orchestre, organisés eux aussi en familles (basses, moyens, aigus), connaissant un déploiement conjoint. En un mot, au moment, au début du 19e siècle, où « la littérature » s'affirme, à travers les romans, comme le lieu où l'on travaille une parole autonome suscitant des images intérieures, la « symphonie » se met à revendiquer qu'elle fait la même chose, à égalité voire supériorité. Ce qui veut dire qu'on ne sait pas ce qu'est cette « autonomie »…

Edgar Degas, *La Chanteuse au gant*, 1878
Fogg Museum, Cambridge (États-Unis)

Les choses étaient peut-être (un peu) plus claires lorsqu'on s'intéressait aux mots comme à des signes qui évoquent des idées ; on pouvait étendre cela à la musique instrumentale : celle-ci évoquait des idées en imitant soit des sons préexistants, soit des idées, soit des manières de parler, soit aussi des musiques préalablement entendues ou composées. Dans ce cas, la parole « peignait », figurait, représentait et c'était un modèle pour comprendre toute manière de signifier. Et on était content : les mots disent quelque chose, les sons aussi, les deux convergent et l'auditeur apprécie comment, avec délectation.

Mais ces belles théories n'ont pas pu s'installer longtemps : si j'entends une musique qui imite un cheval au galop, il m'est très difficile de la distinguer d'une musique qui imiterait un mouvement de colère. En d'autres termes, les idées évoquées par les mots n'ont rien de clair et ce modèle ne fonctionne pas vraiment. Et le langage verbal se réduit-il vraiment à des signes qui renvoient, par les idées, aux choses ? Rien n'est moins sûr : une parole est d'abord affective ; la métaphore est première, les synonymes sont multiples et l'intonation véhicule au moins autant de sens que les mots… Avant de signifier, les mots sont une articulation, les images mentales qu'ils créent sont confuses, multiples, riches, intérieures… Et il y a aussi une « musique » propre à chaque langue… L'affect que les mots, écoutés ou lus intérieurement, ont un rôle essentiel dans l'activité même de compréhension, et la musique instrumentale, sans mots, a mille manières de signifier qui ne se laissent pas réduire au modèle d'une idée ou d'une chose à laquelle on se réfère… L'idée du mouvement est bien plus importante pour aborder un phénomène signifiant. Comme dit Jean-Jacques Rousseau, *« l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur ».* On n'est plus dans la question des signes mais dans celle de la présence : la musique instrumentale sans mots n'est-elle pas capable de faire entendre le silence, ou de faire revivre ce qui était enfoui dans la mémoire, voire de nous montrer le processus par lequel ce qui était enfoui advient à la présence ?

François Boucher, *Allégorie de la musique*, 1764

La frontière entre ce qui est parlé et ce qui est chanté est donc très incertaine. Ce flou est évidemment un terreau fertile à la créativité, à la recherche : là s'enracinent les recherches poétiques et musicales du 19e et du début du 20e siècle.

Des habitudes viennent préciser le contexte : on dit des poèmes, ou on les chante, en petit comité, fait de membres choisis, dans des salons ou dans des salles de concert un peu plus vastes, éventuellement un peu plus tard dans des cabarets, mais en se pensant comme les troubadours des temps présents. Des troubadours accompagnés au piano ou parfois par un quatuor à cordes ou un orchestre. Une donnée technologique vient préciser le contexte : le micro, la capacité d'amplifier la voix n'existe vraiment qu'à la fin des années 1930. Avant le micro, la voix du chanteur comme du lecteur est à nu, et les possibilités de différences internes au timbre, moins grandes. La voix est ce qui fait le lien entre la musique instrumentale qui l'accompagne et le texte qu'elle prononce, dans le corps d'un chanteur, d'une chanteuse, avec tout ce que sa présence physique apporte et condense. Tout est ouvert.

Les défis font toujours éclore des chefs-d'œuvre. Il n'y a pas « le texte » et « la musique » : il y a des œuvres chantées qui s'emparent de textes écrits et publiés sous un nom d'auteur identifié comme faisant de la « littérature » ; mais ceux-ci sont déjà situés par rapport à ce que pourrait être une « musique » des mots, des voix, du monde ; les chanter, en incluant la musique instrumentale, repense à sa façon la manière dont ces textes croient qu'ils font de la musique. Ce sont

deux œuvres différentes : celle qui existe, imprimée, écrite, destinée à être lue, en lecture intérieure ou à haute voix ; celle qui est chantée. Ainsi la musique interroge ce qu'est le texte, et le texte interroge ce qu'est la musique, chacun cherche sa vérité et celle-ci n'existe qu'au moment où l'œuvre est donnée, ici et maintenant… Il faut aussi avoir à l'esprit qu'un compositeur choisit le texte qu'il va confier au chant, en fonction de sa propre quête…

Jean-Honoré Fragonard, *La Liseuse,* vers 1769
National Gallery of Art, Washington

Moritz von Schwind, *Une Schubertiade chez Joseph von Spaun*, 1868

À partir de là, on ne peut que faire des sondages. Essayer de comprendre ce qui se passe, de façon singulière, dans une œuvre, si possible un chef-d'œuvre… La démarche ne peut être que partielle, partage, invitation.

Victor Hugo publie *Les Orientales,* une œuvre célèbre par ses explorations métriques nouvelles, en lien avec un Orient fascinant et cruel. Berlioz tombe, dans ce recueil, sur *« La Captive »,* un poème qu'il interroge pendant plus de dix ans, en proposant des réalisations sonores de plus en plus ambitieuses. Le texte de Hugo devient une « rêverie », un entre-deux entre le chant et la parole, entre la parole intérieure et la parole prononcée, entre la réalité et l'élan nostalgique vers un amour impossible… Berlioz casse toute la métrique hugolienne

et s'empare d'un élément, la rime, qui devient, sous sa plume, « musicale », c'est-à-dire en fait, un cri synthétisant cet entre-deux… Théophile Gautier publie une *Villanelle rythmique,* un poème explicitement pensé comme un texte destiné à une chanson, avec des brèves et des longues régulièrement placées. Berlioz s'en empare, démolit tout, et en fait une comptine d'une fraîcheur printanière et juvénile inégalées, la première pièce des *Nuits d'été*.

Victor Hugo compose les *Odes et ballades,* un titre qui annonce déjà qu'on est en train de faire de la « musique » en poésie. *« Oh ! quand je dors »,* poème amoureux d'une densité et d'une richesse exceptionnelles, donne lieu, pour Liszt, à une œuvre vocale, mais aussi une œuvre pour piano seul : alors, le texte est copié avant, détaché

des notes de musique, mais bien lié à elles, de manière écrite en revanche, pour une lecture intérieure, à charge pour le pianiste de nous le faire entendre… Il s'agit moins, ici, de prendre un texte dont on interprèterait musicalement ce qu'est sa qualité « musicale » que d'explorer les différents médiums sonores possibles et leurs façons d'être en contact avec les mots.

Charles Baudelaire écrit une *« Invitation au voyage »* qui est composée comme une chanson, avec un refrain, des couplets, des vers courts, un mètre balancé. Henri Duparc s'en empare, supprime une strophe, et s'efforce, par tous les moyens, de raconter en musique autre chose que Baudelaire : chez le poète, la dernière strophe est une arrivée apaisée dans le pays où *« tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté » ;* chez Duparc, la dernière strophe est un départ fantasmé et lumineux qui ne pourra jamais être vécu…

Goethe écrit des poèmes faussement folkloriques, comme une sorte de bien commun populaire immémorial qui renverrait à des mélopées ou des rhapsodies orales des temps reculés, donc traversés par des manières de dire qu'on peut éventuellement retrouver par une métrique archaïque. Franz Schubert en fait des chansons faussement folkloriques, que l'on apprend aujourd'hui dans les écoles primaires, mais qui sont pleines des subtilités « musicales » que seule une maîtrise des capacités expressives de la musique instrumentale permet…

Heine chante des *Lieder,* des chants, un *Buch der Lieder,* un « livre de chants » où la fêlure de l'âme est un défi musical : il la pense comme une « dissonance », mais la musique instrumentale est-elle capable de la faire entendre dans les mots chantés ? Robert Schumann a besoin pour cela d'inventer une forme narrative, le cycle de Lieder, en faisant, en musique, chanter son personnage, mais aussi marmonner, douloureusement, sarcastiquement, le menant au bord de la folie.

Ne parlons pas des Lieder qui n'auraient aucun mot et que la musique instrumentale seule ferait exister en tant que poèmes, en nous faisant écouter, grâce à la plume de Felix Mendelssohn Bartholdy, des « Chants sans mots », des *Lieder ohne Worte…*

Verlaine veut nous parler d'une âme où vont, *« charmant, masques et bergamasques, jouant du luth et dansant »,* il veut nous faire entendre des « romances », et même, des « romances sans paroles ». Claude Debussy, avec le texte de Verlaine, loin d'en prendre le prétexte d'une musique instrumentale « de l'âme », nous montre deux personnages en train de murmurer, à peine audibles, et le seul chant qu'il nous fasse entendre est celui, déchirant, du rossignol, qui sonne dans le vide et nous fait vivre la douleur d'un vide impossible à combler…

L'exploration est sans fin ; elle est passionnante ; elle oscille sans arrêt entre la métaphore et la réalité (qu'est-ce au fond que « la musique » ?) ; elle concerne une époque précise, celle où les tensions que nous avons évoquées ont habité poètes et compositeurs. Les mots ne sont pas encore des matériaux pour une expressivité qui, faisant fi de ces recherches affectives et de ces tensions, insiste aussi sur la dimension purement « sonore » de la musique. C'est une autre époque, peut-être la nôtre. Le micro et l'amplification électrique n'ont pas transformé les possibilités de diction d'un texte ; et pas encore investi, pour la faire éclater peut-être, l'idée même que celui qui parle (ou chante) est une personne unique, une origine de sa parole…

Charles Baudelaire
Les Fleurs du Mal
« Harmonie du soir »

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir,
– Valse mélancolique et langoureux vertige ! –

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ;
– Valse mélancolique et langoureux vertige ! –
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir !
– Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir ;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un cœur tendre qui hait le néant vaste et noir
Du passé lumineux recueille tout vestige ;
– Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige ;
Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir !

Alphonse Osbert, *Harmonie du soir sur la mer,* 1930
Musée d'Orsay, Paris

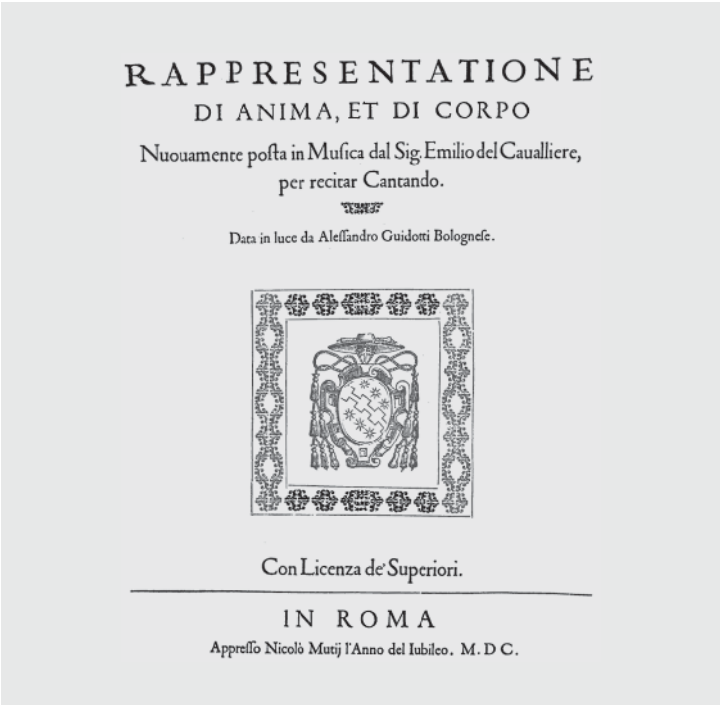
FR Opéra et littérature : le livret en question(s)

Françoise Decroisette

Le livret, un texte littéraire ?

« Le ‹ poème › ne devrait pas dépasser sept cents vers. Il faut qu'il soit simple, avec de petits vers, de sept mais aussi de cinq ou de huit syllabes, diversement accentués, et des rimes suivies, pour la beauté de la musique. » Tels sont les conseils énoncés en 1600 par Alessandro Guidotti dans la préface de la partition de *La Rappresentazione di Anima e di Corpo* d'Emilio de' Cavalieri, pour régler l'écriture des textes dramatiques entièrement chantés : une *« invention jamais tentée par personne »,* avait écrit trois ans plus tôt Orazio Vecchi, à propos de son *Amfiparnaso,* le double Parnasse, « comédie-en-musique » qu'il prenait soin de distinguer de la simple comédie car, dit-il, *« le rythme de la parole chantée est plus lent que celui de la parole ordinaire ».* Dès les origines de l'opéra, le statut ambigu du livret est fixé. Il s'agit d'un texte à mi-chemin entre poésie et musique, un pré-texte, incomplet, dépendant. *« Privés du chant et du son, et des ornements qui émeuvent le cœur et émerveillent l'œil, mes ‹ représentations › sembleront pauvres, humbles, simples, et arides »* note, en 1689, Giovanni Andrea Moniglia, à propos des drames en musique qu'il écrit pour la cour de Florence. Cette intermédialité constitutive doit-elle exclure les livrets du champ des textes littéraires ?

Certes le dilemme amoureux de la Comtesse dont le cœur hésite entre le Poète et le Musicien, dans *Capriccio* de Richard Strauss, belle métaphore de la question qui traverse toute l'histoire de



RAPPRESENTATIONE
DI ANIMA, ET DI CORPO
Nuouamente posta in Musica dal Sig. Emilio del Caualliere,
per recitar Cantando.

Data in luce da Alessandro Guidotti Bolognese.

Con Licenza de' Superiori.

IN ROMA
Appresso Nicolò Mutij l'Anno del Iubileo. M. D C.

Page de titre de l'édition originale de *La Rappresentazione di Anima e di Corpo* d'Emilio de' Cavalieri, publiée à Rome, chez Nicolò Muti en 1600

l'opéra : *prima la parola* ou *prima la musica ?,* doit rester sans réponse. Toutefois, ne peut-on admettre, comme fait Alberto Asor Rosa dans le sixième volume de sa *Letteratura italiana* (1986), qu'il existe une « *littérature-en-musique* » comme il existe une « *littérature-en-théâtre* » où le texte ne se réalise pleinement qu'incarné sur la scène, mais où les mots sont néanmoins reconnus comme une parole littéraire en soi ? Même si ces textes restent aux « *frontières du littéraire* », la question, ainsi posée, permet d'interroger la littérarité du livret et l'autorialité du librettiste de façon plus objective.

***Libretto :* petit livre ou vrai livre ?**
En Italie, le terme *libretto* est appliqué au texte-en-musique dans la première moitié du 18e siècle. On le trouve dans l'intermède comique métathéâtral de Pietro Metastasio, *L'Impresario delle Canarie* (1724), quand Nibbio, imprésario ridicule, affirme que *« le livret ne doit pas être compris ».*

En France, où la tragédie en musique s'est imposée contre l'opéra italien après 1661 en prônant au contraire l'intelligibilité du texte, il n'est adopté qu'en 1832, puis francisé en 1863, contrairement à d'autres aires linguistiques qui gardent *libretto.*

Le terme renvoie d'abord au livre bon marché, de petites dimensions (in-douze), sans paratexte, que les spectateurs-auditeurs lisent à la lueur d'une bougie pendant le spectacle : « *Voici la bougie, voici le livret »,* explique Nibbio à Dorina, la chanteuse, dans l'intermède de Métastase. Aux origines, quand la musique devait « servir » les émotions contenues dans les mots – c'est le *recitar cantando* des initiateurs florentins de l'opéra –, on parlait de « poème », « poésie dramatique » ou « représentation », tous termes qui situent le texte à « jouer en chantant » dans la sphère de la littérature théâtrale. Ces textes, écrits pour des fêtes princières, étaient publiés dans des éditions in quarto enrichies de gravures et de descriptions du spectacle : la splendeur du livre était garante de la mémoire future de l'événement que le texte célébrait.

Quand les théâtres deviennent des entreprises ouvertes au public payant, à Venise après 1637, le drame en musique perd sa vocation de louanges et les textes publiés n'ont le plus souvent qu'une fonction de consommation. Ils paraissent parfois sous le qualificatif *argomento e scenario (La Didone* de Giovanni Francesco Busenello, 1641), sorte de synopsis où l'intrigue est résumée acte par acte : le texte est effacé. Il l'est d'autant plus facilement que pour alimenter les saisons d'opéra, les livrets, produits de façon industrielle, circulent d'un théâtre à l'autre, d'une ville à l'autre, d'un pays à l'autre ; ils sont réécrits, adaptés, traduits, souvent sans l'accord du premier librettiste, pour être remis en musique selon l'usage des théâtres où ils sont joués. *« Une fois sortis de mes mains, ils ne sont plus à moi »,* déplore encore Moniglia en 1689. Les adversaires du drame en musique, comme l'historien Ludovico Antonio Muratori *(De la parfaite poésie italienne,* 1706) ou le compositeur Benedetto Marcello, auteur du pamphlet *Il Teatro alla moda* (1722), ont ainsi beau jeu d'ironiser sur l'ineptie des livrets et sur l'inintelligibilité du texte chanté qui ôte, sur la scène, toute gloire à la poésie.

Il faut l'autorité des librettistes-réformateurs du 18e siècle, Apostolo Zeno, et, surtout, Métastase, « poète impérial », suivi par Ranieri de' Calzabigi, pour que le diminutif perde son sens dépréciatif et que le *libretto* soit reconnu comme le fondement de tout l'édifice opératique, sans lequel rien n'existe :

« C'est la toile sur laquelle est dessiné le tableau qui est ensuite colorié par le musicien, et complété par les autres », écrit Francesco Algarotti dans son *Saggio sull'opera in musica* (1755). Giuseppe Verdi, pourtant despotique avec ses librettistes, ne dit pas autre chose lorsqu'il écrit à Léon Escudier en 1865 : *« Un livret, un livret, et l'opéra est fait. »*

Portrait de Pietro Metastasio par Pompeo Batoni, vers 1770

Le librettiste : « faiseur de vers » ou auteur à part entière ?
Francesco Algarotti donne au *libretto* valeur de vrai livre. Il rend aussi aux librettistes le statut dont ils ont été dépossédés par la transformation du système de production et par ceux qui, comme Pier Jacopo Martello, membre de la très classicisante Arcadie romaine, ne voient en eux que de *« mauvais faiseurs de vers » (Della tragedia antica e moderna,* 1715). Décalqué sur *libretto,* le mot réduit les *« poeti per musica »* des origines, souvent des patriciens, membres d'académies littéraires, et donc estimés, à une fonction artisanale, subalterne. Algarotti donne, lui, au poète la fonction unificatrice de *« diriger les acteurs, les danseurs, les peintres, les machinistes ».* Il anticipe ainsi le concept wagnérien d'œuvre d'art totale, en faisant toutefois du « poète », non du compositeur, *« l'âme du spectacle ».* Les librettistes œuvrent eux-mêmes contre cette dépossession en publiant leurs textes originaux en recueils organisés et argumentés, offerts à la seule lecture. En 1631, Ottavio Tronsarelli publie un recueil intitulé *Drammi musicali*. En 1644, Benedetto Ferrari, qui, avant Hector Berlioz, Richard Wagner, Modeste Moussorgski et d'autres, assume la double autorité créatrice de compositeur et de poète, choisit le titre *Poesie drammatiche,* qui rend aux textes leur valeur d'œuvre littéraire.

Moniglia le reprend pour publier ses livrets *seri e giocosi* en trois volumes, en 1689 et 1698 ; Zeno fait de même en 1744 ; et Métastase, qui affirmait que ses livrets pouvaient être joués sans musique, les inclut dans la première édition de ses *Opere drammatiche* (1733). Avant lui, Busenello, poète et académicien, avait projeté une édition de ses œuvres complètes, dont le premier volume – le seul réalisé – réunit ses principaux livrets *(Delle Hore ociose,* 1656). Cette revendication d'autorialité par la voie éditoriale a sans aucun doute contribué à rendre au métier de librettiste son prestige initial et favorisé la collaboration, parfois répétée, d'écrivains confirmés, poètes, romanciers, dramaturges, avec des compositeurs : les « couples » Quinault-Lully, Voltaire-Rameau, Calzabigi-Gluck, Goldoni-Galuppi,

44.

L'ANDROMEDA
Del Signor
BENEDETTO FERRARI.
Rappresentata in Musica
In Venetia l'Anno 1637.
Dedicata
ALL'ILLVSTRISSIMO
SIG. MARCO ANTONIO
PISANI.
Con Licenza de' Superiori, e Priuilegi.

IN VENETIA, MDCXXXVII.
Presso Antonio Bariletti.

Frontispice du recueil de Benedetto Ferrari *Poesie drammatiche*

Da Ponte-Mozart, Boito-Verdi, Meilhac et Halévy-Offenbach, Giacosa et Illica-Puccini, Hofmannsthal-Richard Strauss, Zola-Bruneau, Maeterlinck-Debussy, Claudel-Honegger, Cocteau-Milhaud, Colette-Ravel, Calvino-Berio, sont les plus célèbres.

Le livret, mémoire vivante des œuvres littéraires ?

Dans le prologue du premier livret de l'histoire de l'opéra, *Dafne* (1597), Ottavio Rinuccini confie à Ovide le soin de résumer, pour le public, les éléments essentiels de l'intrigue à venir, tirée des *Métamorphoses,* qu'il adapte au *recitar cantando* et aux circonstances. Ce faisant, il fixe aux librettistes à venir deux règles essentielles pour le choix

Page de titre de *La Princesse de Navarre* par Voltaire et Jean-Philippe Rameau, 1745

des sujets : la reprise d'œuvres connues, par-là mieux à même d'émouvoir les spectateurs ; et une totale liberté de réinvention des situations et personnages en fonction des contraintes musicales et scéniques, et de la réception. Algarotti, dans son traité, ébauche une liste qui comprend les poèmes chevaleresques de L'Arioste et du Tasse, l'*Énéide* de Virgile, les tragédies d'Euripide et de Racine. On peut ajouter à cette bibliothèque idéale du librettiste, les tragédies de Sénèque, l'*Iliade* et l'*Odyssée* d'Homère, les *Annales* de Tacite, la *Divine Comédie* de Dante, le *Don Quichotte* de Cervantès, les poèmes de Lord Byron, d'Alexandre Pouchkine, tous les récits, contes et légendes qui ont fixé par écrit les littératures orales, et, surtout,

les dramaturges modernes et contemporains, *in primis* William Shakespeare, mais aussi Felix Lope de Vega, Molière, Jean Racine, Carlo Goldoni, Carlo Gozzi, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Victor Hugo, Friedrich Schiller, Johann Wolfgang von Goethe, Georg Büchner ou encore Frank Wedekind.

La liste ne saurait être exhaustive car le livret est, sauf exceptions dans le répertoire *giocoso* ou dans les œuvres plus contemporaines, un palimpseste. Il est « l'autre » d'un texte littéraire préexistant, plus ou moins ouvertement nommé ou repérable : le finale de *Capriccio* doit ainsi beaucoup à Goldoni, d'ailleurs cité dans le texte, et à l'un de ses livrets, *La bella verità* (1761), où un librettiste en mal d'inspiration puise dans son vécu immédiat pour répondre à une commande. Les livrets s'inscrivent donc dans ce qu'on appelle la « littérature dépliée ». Ils sont, pour les œuvres littéraires-source qu'ils réinventent,

***L'Enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel et Colette, Premier tableau, décors d'Alphonse Visconti, Opéra de Monte-Carlo, 1925**

des activateurs de sens, ils en constituent la mémoire vivante et leur donnent une manière d'éternité. Cette seule constatation suffit à légitimer leur présence dans une histoire de la littérature.

Bibliographie succincte

Francesco Algarotti, *Saggio sull'opera in musica*. *Le edizioni di Venezia 1755,* e *di Livorno 1763,* Annalisa Bini (éd.), Lucques, Libreria Musicale italiana, 1989

Alberto Asor Rosa, « Le frontiere del letterario », in id., *Letteratura italiana,* vol. 6 *Teatro, musica, tradizione dei classici,* Turin, Einaudi, 1986

Françoise Decroisette (dir.), *Le livret d'opéra : œuvre littéraire ?,* Saint-Denis, PUV, 2010

Béatrice Didier, *Le livret d'opéra français au XVIII*e *siècle,* Oxford, Voltaire Foundation, 2013

Jean-Paul Engélibert et Yen Maï Tran-Gervat (dir.), *La littérature dépliée : reprise, répétition, réécriture,* Rennes, PUR, 2008

Camillo Faverzani (dir.), *Die Musik des Mörders. Les Romantiques et l'opéra,* Lucques, Libreria musicale italiana, 2018

Michèle Finck et Yves-Michel Ergal (dir.), *Littérature comparée et correspondance des arts,* Strasbourg, Presses Universitaires, 2014

Charlotte Segonzac, *Écrivains et livret d'opéra au tournant du XX*e *siècle,* Paris, Champion, 2023

Yoshikazu Nakaji (dir.), *L'autre de l'œuvre,* coll. Imaginaire du texte, Saint-Denis, PUV, 2007

Heinrich Heine
Auf Flügeln des Gesanges

Auf Flügeln des Gesanges,
Herzliebchen, trag ich dich fort,
Fort nach den Fluren des Ganges,
Dort weiß ich den schönsten Ort.

Dort liegt ein rotblühender Garten
Im stillen Mondenschein;
Die Lotosbumen erwarten
Ihr trautes Schwesterlein.

Die Veilchen kichern und kosen,
Und schaun nach den Sternen empor;
Heimlich erzählen die Rosen
Sich duftende Märchen ins Ohr.

Es hüpfen herbei und lauschen
Die frommen, klugen Gazelln;
Und in der Ferne rauschen
Des heiligen Stromes Welln.

Dort wollen wir niedersinken
Unter dem Palmenbaum,
Und Liebe und Ruhe trinken,
Und träumen seligen Traum.

Paul Verlaine
Romances sans paroles
« Le piano que baise une main frêle »

Son joyeux, importun d'un clavecin sonore.
(Petrus Borel)

Le piano que baise une main frêle
Luit dans le soir rose et gris vaguement.
Tandis qu'avec un très léger bruit d'aile
Un air bien vieux, bien faible et bien charmant
Rôde discret, épeuré quasiment,
Par le boudoir longtemps parfumé d'Elle.

Qu'est-ce que c'est que ce berceau soudain
Qui lentement dorlote mon pauvre être ?
Que voudrais-tu de moi, doux chant badin ?
Qu'as-tu voulu, fin refrain incertain
Qui vas tantôt mourir vers la fenêtre
Ouverte un peu sur le petit jardin ?

DE

Die Verschwisterung

Christoph Vratz

Vielsagend lautet die Regieanweisung in der Oper *Capriccio* von Richard Strauss: *«Immer leise, aber bestimmt».* Dazu behauptet der Dichter Olivier: *«Prima le parole – dopo la musica!»,* worauf der Musiker Flamand entgegnet: *«Prima la musica – dopo le parole!»* Ein heftiger Streit scheint sich anzubahnen, bis beide sich darauf verständigen, dass *«Ton und Wort»* als *«Bruder und Schwester»* gleichberechtigt nebeneinanderstehen.

Vielsagend nennt Strauss seine letzte Oper ein *«Konversationsstück für Musik»,* womit das Mit- und Ineinander von Wort und Musik bereits angedeutet ist. Bei der Bühnenpremiere im Jahr 1942 ist dieses Thema jedoch keineswegs neu. Bereits mehr als anderthalb Jahrhunderte zuvor, im Februar 1786, hatte Antonio Salieri einen Einakter mit dem Titel *Prima la musica e poi le parole* in Wien zur Uraufführung gebracht. Wer besitzt also die Vormachtstellung, Wort oder Ton? *«…bey einer opera muss schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn»,* behauptet Wolfgang Amadeus Mozart. Victor Hugo in seiner Lyrik-Sammlung *Les Feuilles d'automne* wiederum tendiert eher in eine Richtung wie später Richard Strauss in *Capriccio: «Poésie et Musique, deux sœurs»,* heißt es bei Hugo, zwei Schwestern also.

Doch was bedeutet ein solches Verwandtschaftsverhältnis? Sind Wort/Sprache und Ton/Musik im Idealfall sogar austauschbar? Oder führt ihre Symbiose womöglich zu einer höheren, vielleicht der höchsten denkbaren Kunstform? Die Frage ist (fast) so alt wie

die Menschheit. Man denke nur an die Chöre in der antiken Tragödie, wo beide Kunstformen zusammengeführt werden, oder an die christlichen Sequenzen im Mittelalter sowie die Lieder der Troubadoure. Auch hier sind Text und Musik aufs Engste miteinander verbunden.

Heutzutage spricht man gern in der Singularform «Kunst», wenn von Malerei und Musik, Plastik oder Literatur die Rede ist.

Das war nicht immer so. Im 18. Jahrhundert wurde die Pluralform «Künste» bevorzugt, als man tiefergehend nach Unterschieden und Gemeinsamkeiten zwischen den jeweiligen Kunstformen geforscht hat. Auf der einen Seite stehen die statischen Künste Malerei, Plastik und Architektur als Künste des Raumes, auf der anderen Seite Literatur und Musik, die durch das Phänomen des Hörens, durch dynamische Modulation und vor allem durch das Gesetz der Zeit miteinander verbunden sind. Akustische Wahrnehmungen sind durch ein zeitliches Nacheinander miteinander verbunden, während das räumliche Nebeneinander sekundär ist – bei der visuellen Wahrnehmung ist es genau umgekehrt.

Wie aber sehen sie aus, die unterschiedlichen Varianten einer Verschwisterung von Musik und Literatur? Ein Beispiel aus dem Alltag: Eine gute Freundin ruft an. Ist ganz begeistert. Sie hat soeben eine Musik im Radio gehört, die ihr bis dahin unbekannt war. Den Titel hat sie nicht parat. Auf die Frage, wie die Musik denn geklungen habe, stutzt sie und fängt an zu singen. Nein, so nicht. Sie solle das Gehörte doch bitte mit Worten beschreiben. Aber wie?

Damit betreten wir das Feld von Musik-Beschreibungen. Deren eigentliche Geburtsstunde liegt in der Romantik, von einzelnen Versuchen wie den Lautmalereien im Barock-Zeitalter einmal abgesehen: *«Es drummeln die küpfernen Drummel und summen / Es paukken die heiseren Paukken und brummen»,* wie Johann Klaj gedichtet hat. Eine substanziellere Beschreibung von Musik findet sich jedoch erst kurz vor der Jahrhundertwende um 1800 – und das nicht zufällig zu einem Zeitpunkt, als die üblichen Grenzen zwischen Gattungen zu verwischen beginnen, als die einzelnen Künste ihre genuinen Grenzen zu überwinden versuchen. Für die dichtenden Romantiker werden Töne zu Schlüsseln der Erkenntnis. Musik spukt in ihren Köpfen herum wie eine Reihe von Ohrwürmern, auch wenn Bau, Struktur, Rhythmus dieser Musik noch vage bleiben. *«Manche Stellen in der Musik waren ihm so klar und eindringlich, dass die Töne ihm Worte zu sein schienen»,* schreibt Wilhelm Heinrich Wackenroder. In den zusammen mit Ludwig Tieck herausgegebenen *«Phantasien über die Kunst»* heißt es im Abschnitt über *«Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik»:* Die *«tönende Seele»* wagt sich *«plötzlich mitten in die schäumenden Fluten zu stürzen, schmiegt sich durch Entzücken hinauf und hinab».* Musik als Lebensgefühl, Musik als Zement loser, bildhafter Wahrnehmungen. Friedrich Schlegel bezeichnet 1799 nicht von ungefähr die Musik als *«die Kunst des Jahrhunderts».*

An der Schwelle zum 19. Jahrhundert greifen Literatur und Musik zunehmend eng ineinander.

Ludwig Tieck versieht einige Abschnitte seiner Einleitung zum Schauspiel *Die verkehrte Welt* mit Ausdrücken, die der Musik entlehnt sind: *«Andante aus D dur», «Piano», «Crescendo».* Doch neben der Musikalisierung der Literatur orientiert sich gleichzeitig die Musik zunehmend an poetisch-literarischen Begriffen, was zu völlig neuen Gattungsbezeichnungen führt, *«Albumblatt», «Lied ohne Worte», «Ballade».*

Mit E.T.A. Hoffmann bekommt die literarische Umsetzung von Musik, die in der Fachwelt als *«Verbal Music»* bezeichnet wird, eine neue und eigene Qualität. Hoffmann, von seinem Werdegang her ein musik-literarischer Grenzgänger, schreibt nicht nur, fachlich fundiert, Musik-Rezensionen von erstaunlicher Präzision (etwa über Beethovens *Fünfte Symphonie),* sondern durchsetzt auch seine fiktionalen Texte mit zahlreichen Musik-Beschreibungen. Ob in *Don Juan, Ritter Gluck* oder *Kreisleriana* – bei Hoffmann wird die Wahrnehmung von Musik zum Ausdruck einer poetischen Verinnerlichung. Damit ist der Weg in Richtung Moderne beschritten.
Die Versprachlichung von Musik durchzieht die Literatur bis heute. Viele Romanfiguren gehen in die Oper, erleben dort Musik, die mehr oder weniger detailgetreu beschrieben wird. Madame Bovary lauscht Donizettis *Lucia di Lammermoor,* Heinrich Mann führt den *Untertan* in eine *Lohengrin*-Aufführung. Dabei geht es natürlich nicht (nur) um die Beschreibung der Musik, sondern (auch) um wichtige Momente der Selbsterkenntnis der jeweiligen Figuren sowie, daraus abgeleitet, um Umschwünge innerhalb der jeweiligen literarischen Handlung.

Ob Marcel Proust oder Thomas Mann: Musik-Beschreibungen sind immer mehr als ein *l'art pour l'art.* Wenn Hans Castorp in einem Davoser Bergsanatorium seine Lieblingsplatten auflegt, wenn der fiktive Komponist Adrian Leverkühn neue (fiktive) Werke komponiert, hat das Lese-Publikum immer das Gefühl, Musik vor dem inneren Ohr hören zu können. Beschreibungen von Musik beruhen demnach

E.T.A. Hoffmann

Marcel Proust

auf einer Illusion: der Vorstellung, zwei verschiedene Kunstformen so miteinander verschmelzen zu können, als seien sie untereinander austauschbar. Ein Leser *«hört»,* obwohl er liest. Dabei ist es egal, ob dem Text eine vom Dichter erfundene oder eine real existierende und damit überprüfbare Komposition zugrunde liegt. Um dieses *«innere Hören»* zu ermöglichen, muss eine sprachliche Darstellung von Musik jedoch verständlich bleiben. Sie braucht bestimmte Anker-Punkte – markante Harmonien, ein plötzlicher Rhythmus-Wechsel, auffällige Verläufe einer Melodie. Das sprachliche Nachahmen von Musik verlangt nicht nach Vollständigkeit, wohl aber muss sie das Prozesshafte der Musik abbilden. Letzteres gilt übrigens auch für die Musikkritik, selbst wenn sie von einem Literaten stammt wie Heinrich Heine, der über Chopin ebenso leidenschaftlich geschrieben hat wie über den Geiger Paganini.

Betrachten wir das Phänomen nun von der anderen Seite: Wie spiegeln sich literarische Einflüsse in der Musik? Gibt es eine musikalisierte Literatur? Hier sind an erster Stelle die «Symphonischen Dichtungen» eines Franz Liszt oder Richard Strauss zu nennen, die literarische Vorlagen musikalisch nacherzählen. Don Juan, Zarathustra, Don Quixote, Prometheus, Mazeppa sind einige der bekanntesten literarischen Figuren. Man könnte mühelos weitere prominente Titel finden. Paul Dukas' *L'Apprenti sorcier* fußt auf Goethes Gedicht *«Der Zauberlehrling»* und lebt von detaillierten Entsprechungen zwischen dichterischer Vorlage und musikalischer Adaption. Arnold Schönbergs *Pelleas und Melisande* fußt wiederum auf einem Drama von Maurice Maeterlinck, das auch Claude Debussy zu einer musikalischen Umsetzung verleitet hat – in Form einer Oper.

Damit betreten wir das Feld der Literaturoper. Eine engere Definition des Begriffs meint nicht die bühnengerechte Adaption irgendeines literarischen Stoffes. Bearbeitungen dieser Art gibt es zuhauf, ob bei einem Märchen wie *Hänsel und Gretel* bei Engelbert Humperdinck,

oder bei einem Roman wie *Manon Lescaut* vom Abbé Prévost und der Opernfassung durch Giacomo Puccini. Nein, die Literaturoper im eigentlichen Sinne meint die Musikalisierung eines bereits bestehenden Theaterstückes ohne größere Eingriffe in die Textsubstanz. Hatten Komponisten wie Giuseppe Verdi die Dramen eines Schiller oder Shakespeare noch durch Librettisten speziell auf das Genre Oper zuschneidern lassen, so hält sich ein Alban Berg in *Wozzeck* eng an Georg Büchner oder in *Lulu* die Vorlage von Franz Wedekind, Richard Strauss bleibt in *Salome* von 1905 der Dichtung von Oscar Wilde treu. Gerade Strauss bildet dank seiner langjährigen Zusammenarbeit mit Hugo von Hofmannsthal einen Sonderfall: der Komponist und der Dichter – zwei Künstler auf Augenhöhe. *«Das Zusammenkriegen fließender Übergänge, das Herauskriegen der Figuren bei einer nirgends stocken bleibenden Handlung, dies alles ist kein Kinderspiel, und sowohl Scribe als Da Ponte arbeiteten vielleicht innerhalb einer simpleren Konvention»,* schreibt Hugo von Hofmannsthal während der Arbeit am *Rosenkavalier.*

Die Zusammenarbeit zwischen Strauss und Hofmannsthal konnte vielleicht nur auf so geniale Weise gelingen, weil der Literat Hofmannsthal letztlich ein Sprach-Skeptiker war.

In *«Poesie und Leben»* schreibt er: *«Das Wort als Träger eines Lebensinhaltes und das traumhafte Bruderwort, welches in einem Gedicht stehen kann, streben auseinander und schweben fremd aneinander vorüber, wie die beiden Eimer eines Brunnens.»* Hier nun kann die

Musik jene Hilfe leisten, die das Wort allein nicht bietet. Die Musik macht mit ihren Mitteln da weiter, wo das Wort an Grenzen stößt. Musik interpretiert Literatur weiter, sie verinnerlicht, sie dramatisiert, sie psychologisiert.

Diese Beobachtung gilt besonders für das Kunstlied, die wohl engste Symbiose von Wort und Ton. Musik führt den Gedanken einer Dichtung in eine vertiefende, vielleicht auch in eine unverhofft neuartige Richtung. Man könnte hier die Vor- und Nachspiele in den Liedern von Robert Schumann oder Hugo Wolf als Beispiele heranziehen, oder die minutiösen Textänderungen, die Gustav Mahler für seine *Wunderhorn*-Vertonungen vorgenommen hat. Musik und Literatur sind eben, wie Victor Hugo behauptet, miteinander verschwistert – in die eine wie in die andere Richtung.

Hugo Wolf 1889

Gottfried Benn
Chopin

Nicht sehr ergiebig im Gespräch,
Ansichten waren nicht seine Stärke,
Ansichten reden drum herum,
wenn Delacroix Theorien entwickelte,
wurde er unruhig, er seinerseits konnte
die Notturnos nicht begründen.

Schwacher Liebhaber;
Schatten in Nohant,
wo George Sands Kinder
keine erzieherischen Ratschläge
von ihm annahmen.

Brustkrank in jener Form
mit Blutungen und Narbenbildung,
die sich lange hinzieht;
stiller Tod
im Gegensatz zu einem
mit Schmerzparoxysmen
oder durch Gewehrsalven:
Man rückte den Flügel (Érard) an die Tür
und Delphine Potocka
sang ihm in der letzten Stunde
ein Veilchenlied.

Nach England reiste er mit drei Flügeln:
Pleyel, Érard, Broadwood,
spielte für zwanzig Guineen abends
eine Viertelstunde
bei Rothschilds, Wellingtons, im Strafford House
und vor zahlreichen Hosenbändern;
verdunkelt von Müdigkeit und Todesnähe
kehrte er heim
auf den Square d'Orléans.

Dann verbrennt er seine Skizzen
und Manuskripte,
nur keine Restbestände, Fragmente, Notizen,
diese verräterischen Einblicke
sagte zum Schluß:
«Meine Versuche sind nach Maßgabe dessen vollendet,
was mir zu erreichen möglich war.»

Spielen sollte jeder Finger
mit der seinem Bau entsprechenden Kraft,
der vierte ist der schwächste
(nur siamesisch zum Mittelfinger).
Wenn er begann, lagen sie
auf e, fis, gis, h, c.

Wer je bestimmte Präludien
von ihm hörte,
sei es in Landhäusern oder
in einem Höhengelände
oder aus offenen Terrassentüren
beispielsweise aus einem Sanatorium,
wird es schwer vergessen.

Nie eine Oper komponiert,
keine Symphonie,
nur diese tragischen Progressionen
aus artistischer Überzeugung
und mit einer kleinen Hand.

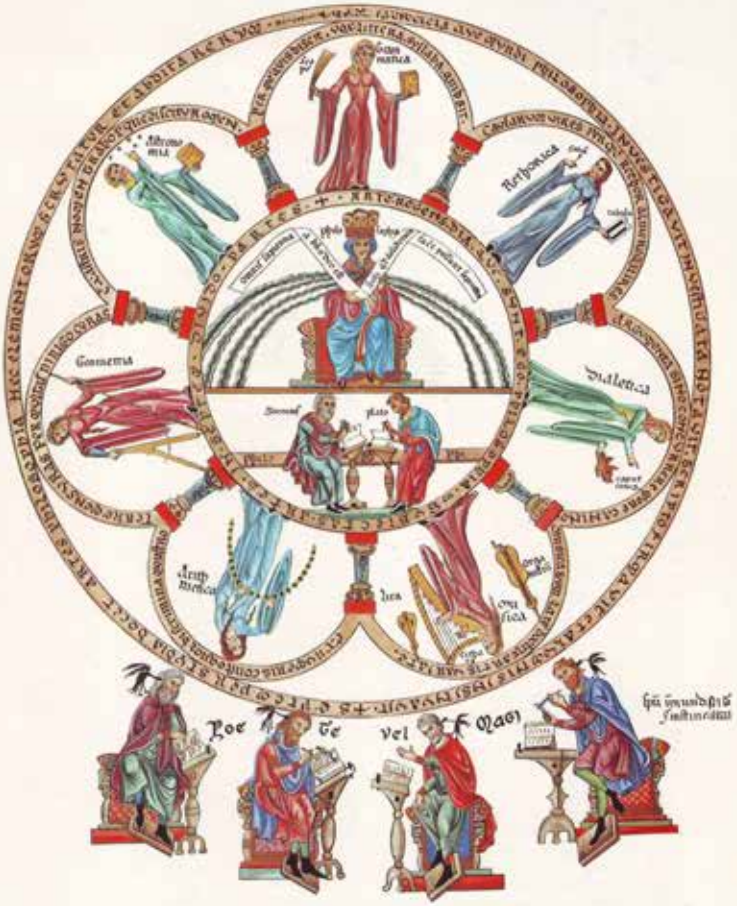
Frédéric Chopin, Portrait von Eugène Delacroix, 1838
Musée du Louvre, Paris

DE

Zur Ununterscheidbarkeit verflochten

Neue Musik und Literatur
Rainer Nonnenmann

Alle traditionellen und neueren Vokalgattungen sind musikalisch-literarische Hybride: Lieder, Opern, Arien, Rezitative, Chöre, Kantaten, Oratorien, Messen, Requien, Vokalsymphonien, Stimmperformances, Hörspiele, Klangkunst, *musique concrète…* Sie beziehen sich auf eigens zur Vertonung geschriebene oder unabhängig davon entstandene Texte. Literatur ist auch dann Teil von Musik, wenn sich Kompositionen programmatisch oder frei assoziativ an Dramen, Romanen oder Gedichten orientieren, wie etwa Symphonische Dichtungen, Programmsymphonien, Theatermusiken oder Konzertouvertüren. Bei Melodramen wird Literatur parallel oder in kleinteiligem Wechsel mit Klavier oder Orchester deklamiert. Alle diese Literatur-Musik-Verbindungen stützen sich auf die phänomenale Ähnlichkeit von musikalischem Klang und tönender Sprache. Begriffe wie «Sprachmelodie» oder «Musiksprache» deuten dies an. Beide Medien verfügen über ebenso sprachlich-poetische wie musikalische Eigenschaften: Klang, Dynamik, Lage, Register, Ambitus, Tonhöhe, Intonation, Artikulation, Tempo, Rhythmus, Metrum, Pause, Gestus, Performativität, Expression, Affekt.



Darstellung der septem artes liberales aus dem *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsberg (um 1180)

Das Nahverhältnis von Musik und Sprache ist so alt wie der Mensch.

Bis heute streiten Paläoanthropologen, ob Homo Heidelbergensis vor zweihundert- bis sechshunderttausend Jahren zuerst sang oder sprach. Und seit je verbanden sich Sprache und Musik in Mythen, Sagen, Versepen, Hymnen, Sonetten, Balladen, Minne- und Bänkelsang, die ebenso gesprochen wie gesungen und mit Instrumenten begleitet wurden. Die antike Klassifikation der «septem artes liberales» rechnete die Musik neben Arithmetik, Geometrie und Astronomie zum Quadrivium der vier mathematischen Künste. Erst im Barockzeitalter begriff man Musik als affektive Klangrede, so dass man sie dem Trivium der drei sprachlichen Künste Grammatik, Rhetorik und Dialektik zuschlug. Die derart «trivialisierte» Musik wurde sprachhaft mittels rhetorischer Figuren sowie in klassischen Sonaten und Symphonien durch syntaktische Phrasen- und Periodenbildungen, Vorder- und Nachsätze, Interpuktionen, Zäsuren, Frage- und Antwortmotive.

Musik verleibt sich Literatur ein und umgekehrt ist Literatur voll von Musik. Romantische Gedichte, Novellen, Romanzen und Romane handeln von Musikanten, fahrenden Gesellen und aufwühlenden Erlebnissen mit der Zauberkraft von Musik. Nicht selten inspirierten solche Texte – etwa von Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Tieck, Eichendorff oder Heine – dann wiederum Komponisten zu Musik. Seit Robert Schumann und Richard Wagner verfassten auch immer mehr Komponisten eigene Texte über ihre Musik sowie die Musik anderer oder allgemeine Gedanken über Gott und die Welt. Nach 1950 wurde es in der neuen Musik nachgerade zum Zwang, das eigene Komponieren verbal zu rechtfertigen. Und seit Ende des 18. Jahrhunderts

knüpfen journalistische und wissenschaftliche Publikationen ein immer dichteres Netz an Fachliteratur um Musik.

Sprachklang
Die Materialverwandtschaft von Musik und Literatur zeigt sich besonders deutlich in Poesie an Versmaß, Vokalstand, Onomatopoetik, Reim- und Strophenfolge. Viele Gedichte verwenden Sprachlaute als ebenso sensuelle wie formale und bedeutungstragende Konstruktionsschicht. Man denke an Lyrik von Novalis, Hölderlin, Leopardi, Puschkin, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Benn, Trakl, Jessenin, Achmatowa, Nooteboom, Arno Holz, Hilde Domin, Inger Christensen und andere. Ein eindrückliches Beispiel für Lautmalerei findet sich zu Anfang von Richard Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen.* Der Vorabend *Das Rheingold* beginnt mit einem 136 Takte lang auf und ab wogenden Es-Dur-Dreiklang, der mit Einsatz der Rheintöchter in eine Silbenfolge umschlägt, die sowohl die Wogen des Stroms und die darin schwimmenden Nixen symbolisiert als auch den kosmologischen Übergang von der reinen Natur zur Sprache und Menschwerdung: *«Weia! Waga! Woge, du Welle, walle zur Wiege! Wagalaweia! Wallala weiala weia!»*

In der Musik und Literatur des 20. Jahrhunderts wurde die Lautlichkeit der Sprache immer wichtiger.

Arnold Schönberg vertonte in *Pierrot lunaire op. 21* (1912) dreimal sieben Gedichte von Albert Giraud für Kammerensemble und die Sprechstimme der Berliner Schauspielerin Albertine Zehme. Die Solistin soll die notierten Rhythmen exakt umsetzen und auch die

Arnold Schönberg, Portrait von Egon Schiele (1917)

Tonhöhen genau treffen, aber doch so, dass diese durch Fallen oder Ansteigen der Stimme sofort wieder verlassen werden, damit anstelle realistisch-natürlichen Sprechens eine zwischen Musik und Literatur artifiziell changierende «Sprechmelodie» entsteht. Schönbergs freitonale Musik emanzipierte auf diese Weise sowohl

die geräuschhaften Konsonanten als gleichberechtigte Sonoritäten neben den Vokalen des Belcanto als auch die Dissonanz von den tonalen Auflösungsregeln.

Zeitgleich erhoben Dadaismus und Lettrismus in den 1910er und 1920er Jahren die lautliche Dimension der Sprache vollends zu einer autonomen Gestaltungsebene. Konkrete Poesie, *poésie sonore* und *sound poetry* nutzten Sprache nicht mehr nur als Mittel zur Kommunikation oder lautmalerischen Verklanglichung poetischer Inhalte, sondern behandelten den von lexikalischen, semantischen und syntaktischen Strukturen abgelösten Sprachklang selbst als Material, Form und Inhalt einer im Zwischenbereich von Musik und Literatur angesiedelten neuen Kunstform. Einschlägige Protagonisten dieser internationalen Entwicklung waren unter anderem Henri Chopin, Daniil Charms, Vladimir Chlebnikow, James Joyce, Tristan Tzara, Christian Morgenstern, Paul Scheerbart, Hugo Ball, Hans Arp, Raoul Hausmann und Gertrude Stein.
Kurt Schwitters *Sonate in Urlauten* (1922–1932) ist eine der ersten ausschließlich auf Sprachlauten basierenden Kompositionen. Der selbsterklärte «Merz-Künstler» führte seine fast dreiviertelstündige «Ursonate» wiederholt vor Publikum auf und zeichnete sie auch zweimal auf Grammophon auf. Die «Partitur» besteht aus Buchstaben- und Silbenfolgen, die mit Ausnahme des Worts «Rakete» keine lexikalische Übereinstimmung mit dem Deutschen aufweisen. Das Hauptthema des Sonatenkopfsatzes lautet *«Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee».* Gemäß dem klassisch viersätzigen Formmodell folgt ein «Largo», ein «Scherzo» mit Trio und ein Rondofinale «Presto». Abgesehen von wenigen Vortragsanweisungen «gesungen», «gekreischt», «munter», «langsam» oder «kräftig» müssen Rhythmik, Tempo, Dynamik und Artikulation aus dem Text selbst herausgelesen werden. Hinweise auf die intendierte Sprachmelodie geben lediglich die im Deutschen gebräuchliche Interpunktion, Groß- und Kleinschreibung, Vokal- und Konsonantdoppelung.

Verschmelzungen
Auch nach dem Zweiten Weltkrieg gestalteten Vertreter der konkreten Poesie die graphisch-lettristischen sowie lautlichen Eigenschaften der Schrift- und Wortsprache als visuelle bzw. auditive Poesie. Ernst Jandl, Gerhard Rühm, Carlfriedrich Claus, Ferdinand Kriwet, Franz Mon, Dick Higgins und Eugen Gomringer nutzten Sprache als künstlerisches Medium von ganz eigener Klanglichkeit und Expressivität. Zeitgleich erschloss sich auch die neue Musik die gesamte sprachliche und paralinguale Lautproduktion. Während traditionelle Vertonungspraktiken vom Lied bis zur Oper weiterhin Literatur als Träger von Gesang und Musik als Mittel der Textausdeutung nutzten, komponierten Vertreter der Nachkriegsavantgarde Sprache als Musik, indem sie deren Alltagsgebrauch durchkreuzten und die konkret physiologischen Voraussetzungen und akustischen Eigenschaften von Sprache freilegten.

Neben geräuschhaften Instrumentalpraktiken wurden auch stimmliche Artikulationsmöglichkeiten jenseits des traditionellen Kunstgesangs erkundet.

In den Fokus gerieten vor allem Lautäußerungen, die durch bestimmte Körperzustände, Tätigkeiten, Affekte und situationsbezogene Sprechweisen hervorgerufen werden. Der Begründer des französischen Lettrismus Isidore Isou ergänzte 1947 das gewöhnliche Alphabet um neunzehn weitere vorsprachliche Lautäußerungen zu einer Enzyklopädie der Artikulationsmöglichkeiten: Ein- und Ausatmen, Zischen, Röcheln, Knurren, Schnappen, Seufzen, Schnarchen, Gurgeln, Wimmern, Husten, Rülpsen, Zungenschnalzen, Lippenfurzen,

Rattern, Spucken, Küssen und Pfeifen. Mit diesem Material arbeiteten in den Zwischenbereichen von Literatur, Vokalperformance, Lecture und Autorenmusik Composer-Performerinnen wie Pauline Oliveros, Meredith Monk, Yoko Ono, Laurie Anderson, Diamanda Galas, Joan La Barbara, Jennifer Walshe oder Sofia Jernberg sowie männliche Stimmartisten wie David Moss, Jaap Blonk und Phil Minton.
Karlheinz Stockhausen transformierte in *Gesang der Jünglinge* (1956) einen Hymnus aus den Apokryphen des alttestamentarischen Buchs Daniel zu einem Kontinuum zwischen verständlicher Sprache und rein elektronischen Klängen. Mauricio Kagel permutierte in *Anagrama* (1957) das lateinische Palindrom *«in girum imus nocte et consumimur igni»,* das vorwärts wie rückwärts gelesen denselben Sinn ergibt *(«Wir drehen uns in der Nacht im Kreis und werden vom Feuer verzehrt»).* John Cage kreierte mit der *Lecture on Nothing* (1959) sowohl eine Partitur zum Vortrag als auch Literatur zum Lesen, indem er den selbstreferentiellen Text in Zeilen von je vier «Takten» mit verschieden langen Leerstellen bzw. Pausen gliederte: *«Ich habe nichts zu sagen – und ich sage es – und das ist Poesie – wie ich sie brauche».* Pierre Boulez verstand sein *Pli selon pli* (1960) als Portrait des französischen Symbolisten Stéphane Mallarmé, dessen «absolute Dichtung» er ohne semantisch-programmatische Referenzen in ebenso «absolute Musik» übersetzte. György Ligeti legte in *Aventures* (1962/63) und *Nouvelles Aventures* (1965) den Fokus auf die Expresseme, mit denen drei Vokalisten die verschiedenen Phoneme und Lexeme artikulieren: arrogant, herrisch, heiter, drohend, schmeichelnd, ängstlich, leidend, lästernd…
All diese Sprachmusik entfaltet aus wenigen Worten und Silben eine ungeahnte Vielfalt an Klang- und Ausdrucksnuancen, die weder eindeutig der Musik noch der Literatur zuzuordnen sind. Theodor W. Adorno beschrieb solche Verschmelzungen unterschiedlicher Sphären in seinem Essay *Die Kunst und die Künste* (1966/67) als einen für die 1960er Jahre symptomatischen «Verfransungsprozess»: Poesie wird musikalisch, Musik theatralisch, Theater skulptural, Skulptur

James Joyce

filmisch, Film bildnerisch, Malerei choreographisch, Ballett statisch, Architektur plastisch, Plastik szenisch, Szene literarisch, Literatur performativ, Sprache musikalisch etc. Heute sind es vor allem digitale Interfaces, VR-Brillen, Sensoren und Künstliche Intelligenz, die Klang, Text, Bild, Video, Licht, Bewegung und Raum zu immersiven Gesamtkunstwerken amalgamieren.

Bewusstseinsmedium

Große Faszination auf die Nachkriegsavantgarde übte James Joyce aus. Luciano Berio ordnete in *Thema (Omaggio a Joyce)* (1959) die Phoneme des Englisch, Französisch und Italienisch gesprochenen Anfangs des «Sirenen»-Kapitels aus *Ulysses* (1922) zu einem neuen Konglomerat aus Elektronik, Sprech- und Gesangspartie. Für die Sängerin Cathy Berberian komponierte er auch *Sequenza III* (1966) auf einen semantisch-syntaktisch vieldeutigen Satz des Schweizer

Dichters Markus Kutter, dessen neun mobile Satzglieder immer wieder anders kombiniert werden. In Anlehnung an Joyces *Finnegan's Wake* (1922–1939) schrieb Hans G. Helms das multilinguale Sprachkunstwerk *Fa:m' Ahniesgwow* (1960), dessen Buchstaben, Silben, Wörter und Neologismen sich im Sinne eines «offenen Kunstwerks» sowohl in unterschiedlichen Sprachen als auch wie bei einem Kreuzworträtsel in horizontalen und vertikalen Textachsen lesen bzw. artikulieren lassen. Für die Gesamtaufführung des polysemantischen Metatexts gründete sich 2004 das Sprachkunsttrio sprechbohrer.

Sprache ist das zentrale Medium menschlichen Denkens, Verstehens, Kommunizierens und Handelns.

Nahezu alle Lebensbereiche sind davon durchdrungen: Familie, Gesellschaft, Kunst, Kultur, Religion, Politik, Wissenschaft, Wirtschaft… Weil die Auseinandersetzung mit diesem existentiellen Verständigungsmedium teils direkt oder indirekt all diese Kontexte berührt, stand Sprache im Fokus der literarischen und musikalischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts. Vor allem während der Politisierungswelle nach 1968 wollte man das im Alltagsgebrauch einigermaßen funktionierende Denk- und Kommunikationsmedium dysfunktional stören, um seine phonetischen, lexikalischen und syntaktischen Eigenschaften neu zu beleuchten und seine ideologischen Aufladungen kritisch zu befragen. Die dabei entstandene Sprach- bzw. Autorenmusik sollte bewusstseinsverändernd wirken und Kunst in Lebenspraxis überführen. Bis heute ist dies ein zentrales Anliegen experimenteller Literatur und Musik geblieben.

Victor Hugo
Les Rayons et les Ombres
« Que la musique date du seizième siècle »

[…]

Puissant Palestrina, vieux maître, vieux génie,
Je vous salue ici, père de l'harmonie,
Car, ainsi qu'un grand fleuve où boivent les humains,
Toute cette musique a coulé dans vos mains !
Car Gluck et Beethoven, rameaux sous qui l'on rêve,
Sont nés de votre souche et faits de votre sève !
Car Mozart, votre fils, a pris sur vos autels
Cette nouvelle lyre inconnue aux mortels,
Plus tremblante que l'herbe au souffle des aurores,
Née au seizième siècle entre vos doigts sonores !
Car, maître, c'est à vous que tous nos soupirs vont,
Sitôt qu'une voix chante et qu'une âme répond !

Oh ! ce maître, pareil au créateur qui fonde,
Comment dit-il jaillir de sa tête profonde
Cet univers de sons, doux et sombre à la fois,
Écho du Dieu caché dont le monde est la voix ?
Où ce jeune homme, enfant de la blonde Italie,
Prit-il cette âme immense et jusqu'aux bords remplie ?
Quel souffle, quel travail, quelle intuition,
Fit de lui ce géant, dieu de l'émotion,
Vers qui se tourne l'œil qui pleure et qui s'essuie,
Sur qui tout un côté du cœur humain s'appuie ?
D'où lui vient cette voix qu'on écoute à genoux ?
Et qui donc verse en lui ce qu'il reverse en nous ?

[…]

Franz von Schober
An die Musik

Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,
Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,
Hast du mein Herz zu warmer Lieb' entzunden,
Hast mich in eine beßre Welt entrückt!

Oft hat ein Seufzer, deiner Harf' entflossen,
Ein süßer, heiliger Akkord von dir
Den Himmel beßrer Zeiten mir erschlossen,
Du holde Kunst, ich danke dir dafür!

FR Compositeurs et écrivains du long 19e siècle (1789–1914) en-deçà et au-delà : des eaux mêlées ou séparées ?

Alban Ramaut

« Seul l'invisible, qui plane au-dessus de nous, ne peut descendre en notre âme au moyen des mots » (Nur das Unsichtbare, das über uns schwebt, ziehen Worte nicht in unser Gemüt herab) affirment Ludwig Tieck et Wilhelm Heinrich Wackenroder en 1798.
Cette pensée au fondement du romantisme allemand a au 19e siècle trouvé en France auprès des romantiques un accueil enflammé. Elle s'inscrit dans la mouvance de revalorisation du statut de la musique par rapport aux Lettres et pose la question d'un signifié enfoui qu'elle seule libère.
Avec l'*Encyclopédie,* les philosophes des Lumières avaient eux aussi posé, quoique de façon plus raisonnée, les ferments de cette révolution. Sur la fin du siècle, la littérature a curieusement connu sous l'emprise du wagnérisme de réelles remises en cause, comme une inversion des autorités.
Ces sources vives que l'esprit classique avait au préalable cru bon de séparer, ont ainsi tenté le risque, dans le dialogue romantique, d'être de nouveau mêlées.

Pourtant aujourd'hui encore on dit du musicien qu'il *compose* tandis que l'homme de lettres *écrit.*

Cette subtilité de langue ne cesse depuis Denis Diderot au moins de se vérifier comme une indiscutable différence génétique. Quelques musiciens, héritiers et acteurs de l'idéologie nouvelle, ont dans le temps du long 19e siècle (1789–1914) et même jusqu'aux années 1950, pratiqué la double nature de ces modes d'expression. Poussés par les conditions que l'essor de la presse leur fournissait, ils ont tenté de concilier écrire et composer, ou se sont défendu, en le dénonçant, contre l'égarement qu'une telle tentative représentait. On pense à Hector Berlioz, Claude Debussy et Pierre Boulez.

Vocabulaire musical/vocabulaire littéraire

« Composer ne s'applique guere qu'aux productions des Arts qui supposent de l'invention & du génie » propose l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. À l'article « compositeur », l'idée de façonnage désigne deux métiers qu'on ne rapprocherait pas : *« quoique composition se dise dans tous les Arts libéraux, compositeur ne se dit guere qu'en Musique & en Imprimerie ; c'est celui qui compose ou qui fait la composition. »* On retrouve à : « composition, *en Musique* » l'idée artisanale que suppose cette réalisation : *« C'est l'art* […] *de faire* […] *une piece de musique complete avec toutes ses parties. »* Enfin l'article double « écrivain, auteur » (termes donnés pour synonymes), remarque : *« Ces deux mots s'appliquent aux gens de lettres, qui donnent au public des ouvrages de leur composition. Le premier ne se dit que de ceux qui ont donné des ouvrages de belles lettres, ou du moins il ne se dit que par rapport au style : le second s'applique à tout genre d'écrire indifféremment ; il a plus de rapport au fond de l'ouvrage qu'à la forme. »*

COMPOSITEUR, ſ. m. (*Juriſp.*) *amiable compoſiteur*, eſt celui qui eſt choiſi par les parties pour juger leur diférend, ou pour le terminer à l'amiable ſelon l'équité, ſans être aſtraint aux rigueurs du droit ni de la forme, à la différence de l'arbitre qui doit juger ſelon les lois. *Voyez ci-devant* ARBITRE & ARBITRATEUR. (*A*)

COMPOSITEUR: quoique *compoſition* ſe diſe dans tous les Arts libéraux, *compoſiteur* ne ſe dit guere qu'en *Muſique* & en Imprimerie; c'eſt celui qui compoſe ou qui fait la compoſition. *Voyez* au *mot* COMPOSITION, une eſquiſſe des connoiſſances néceſſaires pour ſavoir compoſer. Ce n'eſt pas encore aſſez pour faire le bon *compoſiteur*. Toute la ſcience poſſible ne ſuffit point, ſans le génie qui la met en œuvre: quelque effort que l'on puiſſe faire, il faut être né pour cet art, autrement on n'y ſera jamais rien que de médiocre. Il en eſt du *compoſiteur* comme du poëte: ſi ſon aſtre en naiſſant ne l'a formé tel:

S'il n'a reçu du ciel l'influence ſecrette;
Pour lui Phœbus eſt ſourd, & Pégaſe eſt rétif.

Ce que j'entens par *génie*, n'eſt point ce goût biſarre & capricieux, qui ſeme par-tout le baroque & le difficile, & qui ne ſait embellir ou varier l'harmonie qu'à force de bruit ou de diſſonnances; c'eſt ce feu intérieur qui inſpire ſans ceſſe des chants nouveaux & toûjours agréables; des expreſſions vives, naturelles, & qui vont au cœur; une harmonie pure, touchante, majeſtueuſe. C'eſt ce divin guide qui a conduit Corelli, Vinci, Haſſe, Gluck, & Rinaldo di Capua dans le ſanctuaire de l'harmonie; Leo Pergoleſe & Terradellas dans celui de l'expreſſion & du beau chant. (*S*)

C'eſt lui qui inſpira Lulli dans l'enfance de la muſique, & qui brille encore en France dans les opéras de M. Rameau, à qui nos oreilles ont tant d'obligation. (*O*)

COMPOSITEUR, *dans la pratique de l'Imprimerie*, s'entend de l'ouvrier qui travaille uniquement à l'arrangement des caracteres, c'eſt-à-dire à la caſſe; dans laquelle il leve, les unes après les autres, ce nombre prodigieux de lettres diſperſées dans les différens caſſetins, dont l'aſſemblage dirigé ſuivant la copie & ſuivant le format deſiré, donne les formes ou planches deſtinées à être imprimées.

Définitions du mot « compositeur » dans l'*Encyclopédie*, volume III (1753)

Les nuances apportées entre ces deux vocables, qui parfois s'échangent, indiquent la double manière d'accéder à un même but : l'expression juste, l'expression vraie. Double chemin selon que l'on veut représenter le monde par les sons qui s'intéressent à l'invisible ou par les mots qui procèdent de la clarté. Camille Saint-Saëns, un compositeur à la plume aisée, suit le parti de l'intelligibilité suprême des lettres lorsqu'il introduit avec une fine conscience son recueil *Harmonie et Mélodie* publié en 1885 : *« J'ai seulement pensé qu'il pourrait se trouver çà et là quelques esprits mal faits, préférant la vérité vraie à la vérité légendaire : c'est pour eux que j'ai pris la plume, et non pour le plaisir d'écrire sur du papier non réglé ; le papier réglé fait beaucoup mieux mon affaire. »*

Un peu d'histoire

L'essor dès le début du 19e siècle du Lied en Allemagne qui a suscité à la fin du siècle le genre de la mélodie française donne néanmoins la preuve indiscutable de l'aspiration au rapprochement des notes et des mots pour un idéal poétique. Le théâtre en musique de Giuseppe Verdi, le drame wagnérien tissent aussi d'une manière exceptionnelle l'indiscutable lien qui soumet le signifiant au signifié, le texte à la musique, les actes visibles à leurs invisibles motivations.

S'il semble aujourd'hui vain, depuis l'affirmation de Pierre Boulez *« si on veut connaître un poème, il faut le lire »,* d'affirmer que la musique vocale a besoin des mots pour exister, longtemps elle n'a été tentée que dans une relation de servante à maîtresse. On sait par ailleurs que l'écrivain aspire à être aussi directement captivant que sait l'être par exemple la musique d'un quatuor à cordes ou d'un trio. La phrase proustienne n'existerait pas sans la mélodie infinie wagnérienne. Le roman de Joseph d'Ortigue *La Sainte-Baume* (1834) choisit pour exergues de ses divers chapitres les thèmes musicaux de la *Symphonie fantastique.*

Le recours aux mots, en dehors de leur application à la composition, permet néanmoins au musicien de s'exprimer sur l'autre langue, celle en quelque sorte qui lui est maternelle. En utilisant les lettres,

il ne cherche a priori pas, dans ce cas, à entraîner son lecteur dans une œuvre littéraire. Il fait plutôt acte de critique, propose des recensions, recueille des avis, fournit les éléments favorables à une compréhension du contexte. Il se défend même d'être écrivain, c'est-à-dire auteur, mais espère simplement être lisible. Mais pour un romantique, comment parler d'un art vague, sensuel, dont Diderot disait quant à lui qu'il fonctionnait comme un hiéroglyphe, c'est-à-dire comme une écriture devenue indéchiffrable. Comment parler de cela quand on est compositeur sans être tenté de « faire » de la littérature musicale ?

Un antagonisme prononcé

Hector Berlioz et Claude Debussy que les années séparent, illustrent ce débat au fond bien français. Par des chemins très opposés et des époques qui ne se correspondent plus, ce sont sans doute les seuls grands compositeurs qui ont eu une véritable contribution littéraire. Richard Wagner a aussi laissé quelques nouvelles. Mais Debussy, auteur entre autres d'un *Entretien avec M. Croche* tout en se prenant lui-même au jeu, mesurait en Berlioz la déplorable déformation que les lettres avaient exercée sur sa musique. *« On peut même dire sans ironie que Berlioz fut toujours le musicien préféré de ceux qui ne connaissaient pas bien la musique »,* écrit-il en 1903 et il poursuit dix ans plus tard : *« Son génie trouva d'âpres délices à promener sa nostalgie dans un magasin de fleurs artificielles. »*

Autour de ces deux musiciens gravitent nombre de compositeurs à la bonne plume et qui ne se sont pas interdits de l'employer pour des textes de récits, souvent des mémoires, des lettres ouvertes, voire des poèmes calligraphiés ou non, tels Charles Gounod, Jules Massenet, Camille Saint-Saëns, Erik Satie. D'autres laissent des considérations sur la vie musicale, bâties en portraits et en évocations souvent amusantes, Adolphe Adam, encore Camille Saint-Saëns, Paul Dukas, Francis Poulenc. Parallèlement, dans la sphère germanique, l'activité littéraire de Carl Maria von Weber, Robert Schumann, Franz Liszt, Wagner, Ferruccio Busoni n'est plus à démontrer.

Page de titre de la première édition de *Monsieur Croche Antidilettante*

Les écrits de compositeurs abondent

Ces nombreuses pages sont souvent d'ordre esthétique, des prises de positions et relèvent d'articles polémiques. Les écrits de Pierre Boulez sont à cet égard déterminants, tout comme ceux d'Arnold Schönberg. Ils justifient la recherche créatrice que l'on retrouve parfois sublime dans les correspondances intimes désormais publiées. Souvent, on constate un style de belle qualité et des affirmations de premier intérêt. Tel est le cas notamment des lettres de Gustav Mahler à son épouse Alma, des échanges entre Alfred Bruneau et le critique Étienne Destranges, de la correspondance de Richard Strauss avec Hugo von Hofmannsthal. Autant de preuves de l'intense activité scripturaire des musiciens avec leurs librettistes ou d'autres artistes.

L'alliance impossible
Entre adhésion et rejet, le cours fluctuant du temps fait apparaître, à la suite de l'engagement romantique, des manières différentes pour les musiciens de « composer » avec l'écriture littéraire. La séparation, voire la haine de l'écriture romanesque, n'a pas tardé à revenir en force.

Le compositeur peut-il se positionner par sa plume comme écrivain, ou doit-il se refuser à ce domaine, mais écrire comme un analyste, un technicien ?

Pierre Boulez a beaucoup écrit. Il a clairement exprimé en quoi son affirmation créatrice a trouvé ses certitudes dans l'évolution contemporaine de la poésie et plus particulièrement celles de Stéphane Mallarmé, Antonin Artaud ou René Char comme aussi dans l'écriture de Franz Kafka ou de James Joyce. Il voit en ces auteurs la recherche d'une technique nouvelle qui libère ses propres aspirations créatrices. En aucun cas les écrits de Pierre Boulez ne prétendent à la création littéraire. Mais au fond les romantiques y prétendaient-ils ? Certes il faut être un Igor Stravinsky pour refuser de se prêter à l'exercice. Et pourtant des propos sur la musique, mis en forme par ses admirateurs ont pu paraître sous son nom…
Serait-ce la société qui désire trouver les mots d'une pensée créatrice informulée dans les partitions et pourtant si fortement affirmée ? Soif de comprendre que le compositeur n'a plus !

Épilogue
La réponse donnée à Betsy Jolas sur son « métier de musicienne » en 1949, n'a-t-elle pas été décisive à travers son échange avec le poète Pierre Reverdy dont elle avait mis en musique certains de ses

Ludwig Tieck en 1833 par Robert Schneider

poèmes : *« Il me dit : ‹ Pourriez-vous ne pas chanter ? › Par là il désignait, je le compris aussitôt, non pas la qualité certes discutable de ma voix, mais l'objet difficile de la transformation de son poème. C'était la voix qui entravait l'éclosion de cette nouvelle réalité.* […] *mon métier de compositeur commençait sur cette interrogation… »*

Alors, si composer est bel et bien « ne pas écrire », l'assemblage auquel est voué le compositeur donne raison à Tieck et Wackenroder : *« Nur das Unsichtbare… »*

William Shakespeare
Twelfth Night, I, 1

Duke Orsino
If music be the food of love, play on;
Give me excess of it, that, surfeiting,
The appetite may sicken, and so die.
That strain again! it had a dying fall:
O, it came o'er my ear like the sweet sound,
That breathes upon a bank of violets,
Stealing and giving odour! Enough; no more:
'Tis not so sweet now as it was before.
O spirit of love! how quick and fresh art thou,
That, notwithstanding thy capacity
Receiveth as the sea, nought enters there,
Of what validity and pitch soe'er,
But falls into abatement and low price,
Even in a minute: so full of shapes is fancy
That it alone is high fantastical.

William Wordsworth
The Solitary Reaper

Behold her, single in the field,
Yon solitary Highland Lass!
Reaping and singing by herself;
Stop here, or gently pass!
Alone she cuts and binds the grain,
And sings a melancholy strain;
O listen! for the Vale profound
Is overflowing with the sound.

No Nightingale did ever chaunt
More welcome notes to weary bands
Of travellers in some shady haunt,
Among Arabian sands:
A voice so thrilling ne'er was heard
In spring-time from the Cuckoo-bird,
Breaking the silence of the seas
Among the farthest Hebrides.

Will no one tell me what she sings?
Perhaps the plaintive numbers flow
For old, unhappy, far-off things,
And battles long ago:
Or is it some more humble lay,
Familiar matter of to-day?
Some natural sorrow, loss, or pain,
That has been, and may be again?

Whate'er the theme, the Maiden sang
As if her song could have no ending;
I saw her singing at her work,
And o'er the sickle bending;
I listened, motionless and still;
And, as I mounted up the hill,
The music in my heart I bore,
Long after it was heard no more.

DE

Lieder ohne Worte – ein romantisches Paradoxon?

Tatjana Mehner

«Lieder ohne Worte»: Eine romantische Idee, die Realität wird, und ein gattungstheoretisches Paradoxon – es gibt wohl wenige Begriffsgebilde, die so vielschichtig und gleichzeitig vielsagend Auskunft geben über einen speziellen Zeitgeist, soziale und ästhetische Zuschreibungen auf Musik und Literatur sowie über das Konzept musikalischer Kommunikation an sich und obendrein gleichermaßen einen poetischen und einen terminologischen Anspruch haben. Natürlich scheint das Konzept des textlosen Gesanges auf den ersten Blick untrennbar mit jenen Werksammlungen Felix Mendelssohn Bartholdys verbunden, die den Begriff der Lieder ohne Worte schon im Titel tragen, und dennoch gelingt es Mendelssohn mit der Begriffsschöpfung in allererster Linie eine romantische Versuchsanordnung zu schaffen, die viele Aspekte der Geistesbewegung – mit Blick auf die musikalische Einlösung eines Ideals – zusammenführt und auf spielerische Weise Grenzen ausreizt. Darüber hinaus verrät das vermeintliche Paradoxon manches über jene Gattung, die eigentlich ein Inbegriff der Romantik, zumindest in dieser Epoche einen künstlerischen Höhepunkt erreicht: das Lied.

Romantische Höhepunkte – Klingende Dichtkunst in Vollendung?
Wenn im ästhetischen Bewusstsein der Gegenwart eine Gattung als die romantische an sich verankert ist, so ist das zweifelsohne das Lied. Zumindest gilt dies für den deutschen Sprachraum. Nicht nur quantitativ haben Komponisten wie Franz Schubert, Hugo Wolf, aber auch Robert Schumann und Felix Mendelssohn Bartholdy selbst das Kunstlied zu völlig neuen Höhen geführt und schließlich gar dafür gesorgt, dass sich selbst in anderen Sprachkulturen der deutsche Name als Gattungsbegriff eingeprägt hat. Gewiss finden wir Lieder auch in anderen Epochen – Vorläufer mit Sicherheit seit es Musik gibt, letztlich ist die Kunstform ja eine Referenz auf eine volksmusikalische Tradition, ja eine Urform des musikalischen Ausdrucks. Und allein schon diese Referenz auf das Volkstümliche macht das Lied zu einem typischen Vertreter der Romantik, die Suche nach Natur, ein bewusstes Zurück-zu-den-Wurzeln lässt sich mit Fug und Recht als ein zentrales Merkmal der Romantik als Geistesbewegung beschreiben und zieht sich durch die Künste. Die Stilisierung, ja Ästhetisierung der Natur, die scheinbare Rückführung auf Urformen des Ausdrucks bzw. die Implementierung einer neuen Einfachheit in die Kunst vollzieht sich auf unterschiedlichen Ebenen und benötigt auch andere Darbietungskonzepte.

Anhand der Ausdifferenzierung des Liedes als eigenständige musikalische Gattung ließe sich ein entscheidender Schritt, der sich in der Entwicklung nahezu aller kammermusikalischen Gattungen findet, auf sehr plastische Art und Weise beschreiben und nachvollziehen: Dieser Ausdifferenzierung ist neben einer technisch ästhetischen Komponente, der Steigerung des Anspruchs, mit der eine Professionalisierung der Interpretierenden einhergeht, auch eine der Darbietung immanent – heraus aus dem Privaten in die Öffentlichkeit, wobei die Intimität als Charakteristikum des Ausdrucks erhalten bleibt; weg von der Hausmusik über den Salon in den Konzertsaal.

Die Herausbildung des Liederzyklus, der eine neue rahmende Geschlossenheit in Inhalt und Ausdruck vermittelt, ist hierbei ein entscheidender Schritt.

Dabei bleibt das wohl entscheidendste Charakteristikum, dass das Lied eine Zwittergattung ist, der die Suche nach der idealen Verschmelzung von Ton und Wort zugrunde liegt, wobei klarer als bei jeder anderen musikalisch-literarischen Gattung festgelegt scheint, dass das Wort, ja die «Dichtung» zuerst da ist. Es geht um «Vertonung», jene Kunst, in der klingenden Auseinandersetzung Ausdruck und Form der literarischen Grundlage kongenial gerecht zu werden. Die Qualität der literarischen Vorlage steht dabei außer Frage.

Das Vollkommene im Unvollständigen

Dieses Konzept der vermeintlichen Vollendung im Lied, in dem Musik und Poesie eine Symbiose bilden, sich wechselseitig befruchten und zu einem Ganzen verschmelzen, das eben mehr als die Summe seiner Teile ist, ist es, an dem die Idee bzw. eben das Paradoxon des «Liedes ohne Worte» ansetzt, ohne es in Frage zu stellen.

Das Lied in seiner romantischen Vollendung als Gleichzeitigkeit von poetischem Klang und klingender Poesie wird aufgegriffen und in paradoxer Überhöhung in die absolute Musik überführt.

Zwangsläufig erfolgt hierbei eine ideelle Verknüpfung mit zwei weiteren zeitgeisttypischen Gedankenwelten: der Idee, dass es sich bei Musik um eine Sprache über der Sprache handelt, und einer – abermals mit romantischer Naturverbundenheit in Beziehung stehenden – Suche nach Vollkommenheit im Unvollständigen bzw. Unvollendeten. Fraglos hebt die Begriffsschöpfung auf das Fehlen von Text ab. Indem aber gleichzeitig außer Frage steht, dass es sich dennoch um «Lieder» handelt, wird ein klares Bekenntnis zur Poesie abgegeben, quasi unterstrichen, dass hier eine Art «musikalischer Dichtung» vorliegt. Schon in jungen Jahren weitgereist und in einem wahrhaften Intellektuellenkreis aufgewachsen, dürfte Felix Mendelssohn Bartholdy sich den sprachlich-kulturellen Grenzen, die der Rezeption des romantischen Liedes durch den Text gesetzt waren, durchaus bewusst gewesen sein. Anders als andere musikalisch-literarische Gattungen verliert das Lied seine ästhetische Wirkung durch begrenztes Textverstehen nahezu komplett. Anders – als zu Zeiten – beim Opernlibretto erscheint die dichterische Übertragung in eine andere Sprache sinnlos, gerade weil ja der ästhetische Eigenwert der Dichtung außer Frage steht. Der Anspruch des Liedes ohne Worte ist somit, zugleich Dichtung und Vertonung zu sein, im Sinne einer Überhöhung einer Sprache über den Sprachen, einer Entgrenzung von Poesie. Das Lied ohne Worte wird damit auch zu Musik über Musik. In diesem gedanklichen Rahmen enthalten ist natürlich auch die besagte Vorstellung einer liedtypischen Schlichtheit und formalen Klarheit.

Auf der anderen Seite bleibt die Referenz auf das Fehlen, die die Idee ins Verhältnis zum Konzept des romantischen Fragments setzt, zu literarischen Projekten wie Romanfragmenten, deren Fragmentcharakter Formprinzip ist, oder architektonischen «Fragmenten» wie jener künstlichen Ruine, die im Wörlitzer Park eine Referenz an die Geschichtlichkeit von Kultur darstellt – quasi als Teil romantischer Erkenntnis. Die damit verbundene Vorstellung von einer Geschlossenheit im Offenen ist abermals typisch für die Geistesströmung.

Vision und Realität – die Probe aufs Exempel
Gewiss bringen wir heute die Idee des «Liedes ohne Worte» vor allem mit Felix Mendelssohn Bartholdy in Verbindung, in allererster Linie aber, weil er so nachhaltig die Probe aufs Exempel gemacht hat. Ab 1832 schuf er die Werke, die in insgesamt acht Heften zu je sechs Liedern veröffentlicht wurden, die letzten beiden Hefte gar posthum, Jahrzehnte nach Mendelssohns frühem Tod. Dies legt letztlich die Vermutung nahe, dass für Mendelssohn das «Gattungsexperiment» bei weitem noch nicht beendet war, er das Gattungsparadoxon gar für ästhetisch äußerst fruchtbar gehalten haben mag.

Acht Bände zu je sechs Liedern – schon damit stehen die *Lieder ohne Worte* tatsächlich eher in Beziehung zu Liedersammlungen, gar -zyklen, als zu den großen Sammlungen von Charakterstücken für Klavier, wie wir sie insbesondere bei Robert Schumann finden.

Die Parklandschaft in Wörlitz

Vor allem ist es aber eine Art musikalischer Doppeltextur, mit der Mendelssohn die Assoziation «Lied» aufruft. Er spielt mit traditionellen Liedformen und -modellen, begleitet Musik durch Musik, vor allem eben indem er sehr bewusst, klassische Begleitformeln ein- und durchführt. Häufig ist die dreiteilige Liedform mehr als deutlich, das klare Bekenntnis zu Sanglichkeit offenkundig. Oft eine pianistische Herausforderung, erscheinen die Stücke tatsächlich nicht selten als musikalische Kommunikation – im Sinne eines Selbstgesprächs des Interpreten, der gleichzeitig «singt» und diesen Gesang begleitet. Eine mögliche «Aussage» – einige der *Lieder ohne Worte* haben charakteristische Titel, wie «*Venezianisches Gondellied*» – und Ausdruck verschmelzen ganz im Sinne des romantischen Liedes – vielleicht auch die Antwort Mendelssohns auf den vorläufigen Höhepunkt dieser Gattung.

Felix Mendelssohn Bartholdy

Zwischen Konzertminiatur und Charakterstudie
Viel ist darüber diskutiert worden, wo die *Lieder ohne Worte,* namentlich jene Mendelssohns, ihren Platz im Kanon der Aufführungs- und Darbietungsformen haben. Manches von ihnen wurde in die Nähe der Konzertetüde gerückt, andere mit Robert Schumanns *Kinderszenen* verglichen, die ja selbst in ihrem pianistischen Anspruch alles andere sind als Lehrstücke, sondern Charakterstücke, die eindeutig auf jenen Zweischritt musikalischer Kommunikation abzielen, der die Person von Interpretierenden und Rezipierenden trennt. Gewiss sind auch diese Formen damit – genau wie im Zusammenhang des Liedes erwähnt – Teil jener Ausdifferenzierung des Kammerkonzerts, ein entscheidender Schritt auf dem Weg vom Salon in den Kammermusiksaal. Obschon mit sehr unterschiedlichem Schwierigkeitsgrad behaftet, handelt es sich um Werke, die eine spezielle Form interpretierender Gestaltung erfordern und damit eben auch ein bemerkenswerter Moment der Entwicklung professioneller Kammermusiker.

*

Gewiss zählen Mendelssohns *Lieder ohne Worte* heute nicht unbedingt zum meistgespielten Repertoire von Klavierrecitals. Als beliebte Zugabenstücke haben sich einige von ihnen dennoch ihren festen Platz erobert. Einen solchen hat sich aber vor allem das begriffliche Paradoxon des Titels selbst innerhalb des Kunstsystems geschaffen. Damit letztlich selbst eine Art kommunikativer Code, steht es gleichermaßen insbesondere für das beschriebene Konzept einer Vollkommenheit im Unvollständigen, für Sprache jenseits der Wortsprache, für eine Idee ästhetischer Grenzüberschreitung, der ein unausgesprochenes Einverständnis zwischen den Kunstformen immanent ist, in der Ausdruck und Aussage, Medium und Form auf vielleicht idealtypische, zumindest vordergründige Weise verschmelzen. Wenn bis heute Komponist*innen oder Musikschriftsteller*innen verbal diese Referenz wählen, so ist davon auszugehen, dass es ihnen zumeist deutlicher um dieses romantische Prinzip geht als konkret um Mendelssohns Stücke: Die Idee des «Liedes ohne Worte» erscheint letztlich als musikalisch kommunikative Rahmung.

Musiksalon im Mendelssohn-Haus Leipzig

René-François Sully Prudhomme
La musique

Ah ! chante encore, chante, chante !
Mon âme a soif des bleus éthers.
Que cette caresse arrachante
En rompe les terrestres fers !

Que cette promesse infinie,
Que cet appel délicieux
Dans les longs flots de l'harmonie
L'enveloppe et l'emporte aux cieux !

Les bonheurs purs, les bonheurs libres
L'attirent dans l'or de ta voix,
Par mille douloureuses fibres
Qu'ils font tressaillir à la fois.

Elle espère, sentant sa chaîne
À l'unisson si fort vibrer,
Que la rupture en est prochaine
Et va soudain la délivrer !

La musique surnaturelle
Ouvre le paradis perdu.
Hélas ! Hélas ! il n'est par elle
Qu'en songe ouvert, jamais rendu.

Laurent de La Hyre, *Allégorie de la musique*, 1649

FR L'orchestre messager

Hélène Pierrakos

Dans son *Cours d'Esthétique* donné à Berlin en 1828/29, le philosophe Georg Wilhelm Friedrich Hegel définit la musique comme *« mouvement de la pure intériorité ».* C'est ce qui lui permet de donner supériorité à la musique pure, entendez : dénuée de texte. *« Le moi,* écrit-il, *se perçoit lui-même en soi-même. C'est une perception sonore sans représentations ni contenu déterminés. En étant ce mouvement de la pure intériorité, la musique s'empare de cette région. La raison pour laquelle je suis complètement transporté par la musique, c'est que je ne me trouve plus en rapport avec quelque chose d'objectif. Le moi abstrait ici seulement est pris à partie. »*
À cet idéal prôné par le philosophe d'une absence de *« représentations et contenus déterminés »* dans la musique, les œuvres mettant en jeu un texte au cœur même de l'orchestre portent un coup fatal, tout en ouvrant un champ nouveau. On en prendra pour exemple l'*Ode à la joie* qui couronne la *Neuvième Symphonie* de Ludwig van Beethoven. La question du poème symphonique est une variante essentielle, du moins lorsque ce dernier s'inspire d'une œuvre écrite sans en mettre en musique le texte, comme c'est le cas pour le monumental *Also sprach Zarathustra* de Richard Strauss. On considérera enfin, à titre de comparaison, ce qu'un Gustav Mahler retient de la même œuvre de Friedrich Nietzsche, en mettant explicitement en musique le seul *« Chant de Minuit »* du dernier chapitre d'*Ainsi parlait Zarathoustra : « O Mensch, gib Acht »* (Ô homme, prends garde), dans le quatrième mouvement de sa *Troisième Symphonie*.

L'*Ode à la joie :* un final souverain

Dans l'écoute de ce que l'on appelle la musique pure, l'expérience de l'auditeur est entièrement dénuée de repères autres que la modification des hauteurs, des rythmes, des textures instrumentales, des tempos. L'irruption dans l'œuvre orchestrale d'un texte dont la signification est perceptible ouvre ainsi un nouveau champ : celui de l'idée, de sa formulation par un auteur particulier. D'un même geste cependant, elle referme, ou du moins limite pour un temps, le champ infini du rêve. C'est peut-être ce qui éclaire le fait que, dans l'imaginaire associé à la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, la seule *Ode à la joie* semble renfermer l'essence même de la symphonie dans son entier, comme si l'éclosion de ce mouvement final et monumental mettait en péril la force des mouvements précédents en en faisant les séquences vassales d'un final souverain…

De même que la *Cinquième Symphonie,* bien souvent réduite dans la mémoire collective à son « geste » musical initial – les supposés coups du destin, en accord avec la chevelure rebelle du portrait célèbre de Beethoven… – la *Neuvième* se voit tout naturellement résumée par le mouvement qui la clôture, l'*Ode à la joie.*

Gustav Klimt, *Fresque Beethoven, Un hymne à la joie,* 1902

Le compositeur tient en somme ici les promesses faites dans bien des œuvres antérieures : *Fidelio,* la *Missa solemnis,* tel mouvement de sonate ou de quatuor, dévoilant au détour d'une séquence de ténèbres, de douleur et d'anxiété, un paysage de paix et de lumière. Plus qu'une fascinante alternance de joie et de tristesse, telles qu'un Franz Schubert peut en dessiner, Beethoven semble bien souvent hisser in extremis tous les éléments de son discours musical vers un autre plan, d'une hauteur métaphysique. Une fois l'œuvre refermée,

on prend conscience rétrospectivement de l'impérieuse nécessité de cette conclusion : les tours et détours de la partition dans son entier prenant ainsi tout leur sens, dans l'après-coup.

L'éclosion de la voix au cœur de l'orchestre

Ainsi, le dernier mouvement de la *Neuvième Symphonie,* avec son architecture imposante – près d'une demi-heure pour ce finale qui sonne quasiment comme une « symphonie dans la symphonie » avec chœurs et solistes – apparaît-il tout à la fois comme la célébration magistralement menée d'une victoire sur les ténèbres et comme un étrange et dernier volet entièrement inattendu, du fait de ses proportions et de son message longuement explicité, si l'on ose dire. Rien, en somme, dans le déroulement des trois mouvements précédents et leur agencement, ne prépare à proprement parler au faste du finale, ni surtout à l'éclosion de la voix. Et d'une certaine manière, l'esprit de la symphonie, sa force d'abstraction fondamentale sont ici mis à mal. C'est d'ailleurs peut-être pourquoi Beethoven signa là sa dernière symphonie. Pourtant, l'*Ode à la joie* sonne aussi avec une lumineuse force d'évidence, faisant office d'une superbe péroraison finale après toutes les séquences rhétoriques présentées au long des trois premiers mouvements. Pour mener à l'éclosion du thème de l'*Ode à la joie* proprement dit, Beethoven prépare le terrain en présentant un à un tous les « acteurs » de la pièce. Le caractère hautement cacophonique des accords d'introduction du finale, en une polyphonie déchirée, s'oppose fortement au récitatif de contrebasse solo – lequel sonne là comme une voix qui n'oserait encore en être une. Les échos rêvés des différents thèmes des mouvements précédents de la symphonie semblent ensuite proposer comme une « liquidation » de l'œuvre préparant à l'hymne final, d'abord entonné aux vents, puis aux cordes graves. La voix de basse prend enfin la parole, inaugurant la séquence vocale proprement dite : alternance de soli et de chœurs, qui se verra assortie d'une *« marche turque »* (à l'évocation du *« héros marchant vers la victoire »).*

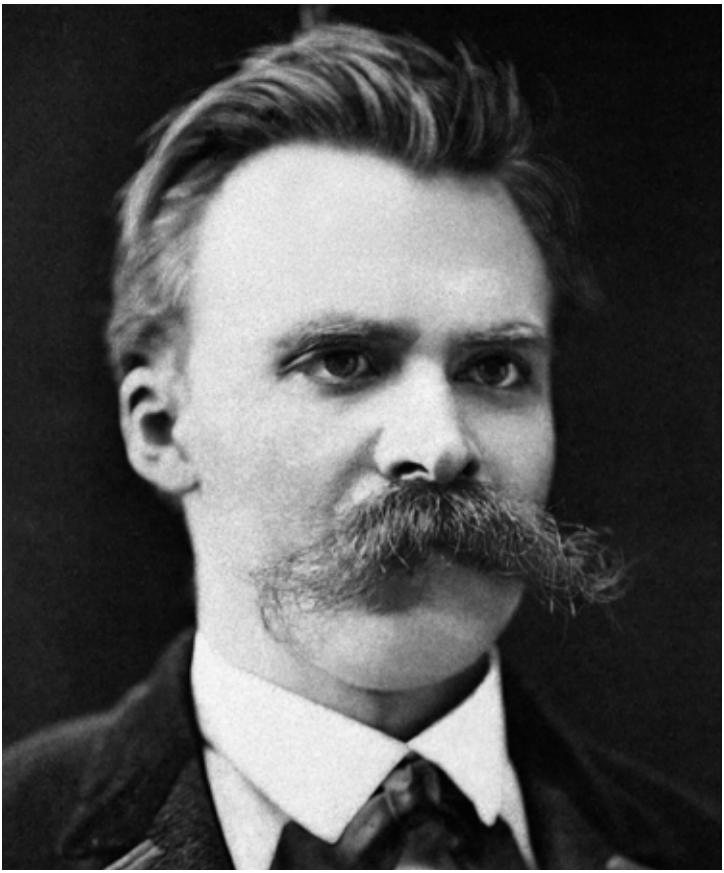
On voudrait citer ici quelques grands écrivains et philosophes allemands qui, chacun à leur manière, semblent faire de la *Neuvième* de Beethoven l'équivalent d'une conception du monde (susceptible d'être mise en question), en raison même de la présence de la voix – alliance entre Friedrich Schiller et Beethoven qui manifesterait le règne de l'humanisme et de la beauté… Herbert Marcuse écrit ceci dans *Vers la libération : « Ceux qui se révoltent aujourd'hui contre la culture établie s'en prennent aussi à la notion de beau que cette culture propose : à ses formes régulières et harmonieuses, par trop sublimées et aliénées.* […] *Le refus gagne maintenant jusqu'au chœur qui chante l'*Ode à la joie, *les chants sont récusés à l'intérieur même de la culture qui les chante. »* Nietzsche, quant à lui, écrit avec ironie dans *La Naissance de la tragédie : « Maintenant, l'esclave est un homme libre, maintenant, toutes les barrières rigides et hostiles que la misère ou l'arbitraire ont élevées entre les hommes se brisent. Maintenant, dans cet évangile de l'harmonie universelle, chacun se sent non seulement uni, réconcilié, fondu avec son prochain, mais également Un ».* Thomas Mann, enfin, dans le *Docteur Faustus,* fait dire à son héros, Adrian Leverkühn : *« Je veux révoquer la* Neuvième Symphonie. » (citations extraites du *Beethoven* de Maynard Solomon, Fayard 2003, traduction de Hans Hildenbrand).

Strauss et Mahler à l'écoute de Nietzsche

En composant son poème symphonique « librement inspiré » d'*Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche, Richard Strauss s'attaquait en 1896 à un monument philosophique qu'il ne s'agissait nullement d'illustrer (comment l'aurait-il pu, par la « simple » langue musicale ?) mais d'utiliser comme le support d'une construction musicale analogue, dans son esthétique et sa substance émotionnelle, au propos du philosophe et à son projet émancipateur… Analogue, disons-nous ? Impossible, évidemment. À l'écoute de ce long poème symphonique, il semble que ce soit l'idée nietzschéenne du *« surhomme »* qui, en tant que telle, insuffle à la musique sa force et son éclat. C'est en tout

Richard Strauss en 1894
photo: Atelier Hertel

cas ainsi que sonne la fameuse introduction, utilisée par Stanley Kubrick dans le film de 1968, *2001, l'Odyssée de l'espace,* où les cuivres à l'unisson, ponctués par les timbales, évoquent le lever du soleil… Bien évidemment, cet éclat initial se verra relayé au long de ces quelque quarante minutes de musique par un travail harmonique, une richesse de textures instrumentales et des idées musicales



Friedrich Nietzsche vers 1875
photo: Friedrich Hermann Hartmann

inspirées des concepts philosophiques énoncés par Nietzsche, de façon autrement plus subtile. C'est la dernière séquence de l'œuvre qui nous intéresse ici, *Das Nachtwandler Lied* (Le Chant du voyageur

de la nuit), puisqu'elle nous permet d'en mettre le traitement musical en relation avec celui de Mahler dans le quatrième mouvement de sa *Troisième Symphonie.*

Si Strauss dessine dans cette séquence finale un paysage sonore presque idyllique, dans la nuance piano, après l'ampleur des grands déploiements polyphoniques précédents, c'est peut-être pour donner à son œuvre une conclusion apaisée, même si la dissonance entre les tonalités de si et de do vient démentir cette sérénité conclusive. Mais il s'agit tout de même ici de refermer, dans la paix, un poème symphonique qui avait ouvert des territoires de ténèbres et de violence.

Comment l'orchestre se fait voix

Pour Mahler, le propos est tout autre : l'irruption du chant dans le quatrième mouvement de sa *Troisième Symphonie* fait effet, d'abord par la simple apparition de la voix humaine dans un champ sonore exclusivement orchestral jusque-là. Mais plus profondément, et de façon analogue à l'apparition de la voix dans la *Neuvième Symphonie*

de Beethoven, celle du texte de Nietzsche à ce stade de la symphonie semble proposer à l'auditeur comme une révélation du sens profond de toute la symphonie mais sonne également comme une invitation à la méditation. Car c'est bien l'intériorité qui est ici le maître-mot. La fin du troisième mouvement voit l'expansion d'un crescendo spectaculaire, conjugué à une accélération écrite des rythmes à tous les pupitres sur un fortissimo. L'entrée dans le monde ténu du mouvement suivant n'en est évidemment que plus saisissante. Comme si Mahler exposait à la fin du troisième mouvement tous les outils de la force, pour mettre en valeur avec d'autant plus d'éclat les outils de la méditation qui va suivre.

Celle-ci s'inaugure sur un motif de violoncelles et de contrebasses, à quoi répond l'invocation *« O Mensch »* sur une fascinante texture orchestrale (quatre parties de cor, quintette à cordes et harpe), la sonorité de la harpe suggérant le rêve mahlérien d'un Orphée et de sa lyre, survenant au cœur de la symphonie pour y réconcilier des forces jusque-là en conflit.

En revenant pour conclure au titre de ce texte, l'idée de l'orchestre messager s'illustre ici idéalement. Car ce n'est pas la voix d'alto qui semble énoncer à proprement parler le poème de Nietzsche, mais l'orchestre qui, par les effets d'« annonce » qu'il met en œuvre, semble permettre l'apparition de la voix. C'est lui qui prépare l'irruption de la messagère qu'est la voix d'alto en la faisant entrer sur un tapis sonore qui la transfigure. On l'entend par exemple dans l'appel du duo de trombones, sur une sublime harmonie de tierce, qui précède immédiatement l'injonction *« Gib Acht »* (Prends garde), juste après le double énoncé d'*« O Mensch »…*

Comme le pressentait Beethoven près d'un siècle plus tôt, l'orchestre aurait ainsi le pouvoir de donner pour ainsi dire naissance à la voix, ou du moins d'en permettre l'émergence par la substance même de la composition instrumentale…

William Shakespeare
Sonnet N° 8

Music to hear, why hear'st thou music sadly?
Sweets with sweets war not, joy delights in joy.
Why lovest thou that which thou receives not gladly,
Or else receives with pleasure thine annoy?
If the true concord of well-tuned sounds,
By unions married, do offend thine ear,
They do but sweetly chide thee, who confounds
In singleness the parts that thou shouldst bear.
Mark how one string, sweet husband to another,
Strikes each in each by mutual ordering,
Resembling sire and child and happy mother
Who all in one, one pleasing note do sing:
Whose speechless song, being many, seeming one,
Sings this to thee: «thou single wilt prove none.»

EN

Resemblance and Representation: In Search of Musical Meaning

Tim Carter

From the Renaissance period through much of the 18th century and even beyond, it was generally assumed that if music was to have any meaning at all, it would be by way of a poetic or similar text. This could be delivered vocally or somehow applied to an instrumental work by way of an attached program (as in Hector Berlioz's *Symphonie fantastique* or Richard Strauss's *Also sprach Zarathustra)*. «Abstract» music for music's sake was something to be dismissed – whether as mere entertainment or an intellectual pastime – until, in the course of the nineteenth century, it somehow became defined as transcendental (moving beyond words), and therefore «great». But even the last major symphonist of the Romantic period, Gustav Mahler, felt the need to bring singers onto the concert platform so as to explain what his music was about (in his *Second, Third, Fourth,* and *Eighth Symphony).*

Music can be slippery, however. So-called word-painting became common in the Baroque period within a broader category of rhetorical *Figurenlehre,* that is, a schema of musical gestures presumed somehow to express, reinforce, or even ensound what the text conveyed.

Window depicting Angels with Gloria in excelsis Deo
Saint-Étienne Church, Arcis-sur-Aube (France)

Some such gestures are obvious: in the *Gloria* of any Baroque or Classical mass setting, there will, or should, always be a contrast between the initial «Glory be to God on high» *(Gloria in excelsis Deo)* and the following «and peace on earth to all of good will» *(et in terra pax hominibus bonae voluntatis),* whether by way of higher/lower textures and/or by some change of musical pace. Likewise, in any

musical setting of the *Credo,* Christ's descent from Heaven *(descendit de caelis)* will be matched by solemn descending musical lines, and his subsequent resurrection *(et resurrexit tertia die)* by energetic rising ones. But these musical gestures can often be used in multiple contexts, perhaps pointing in the same direction but with different connotations.

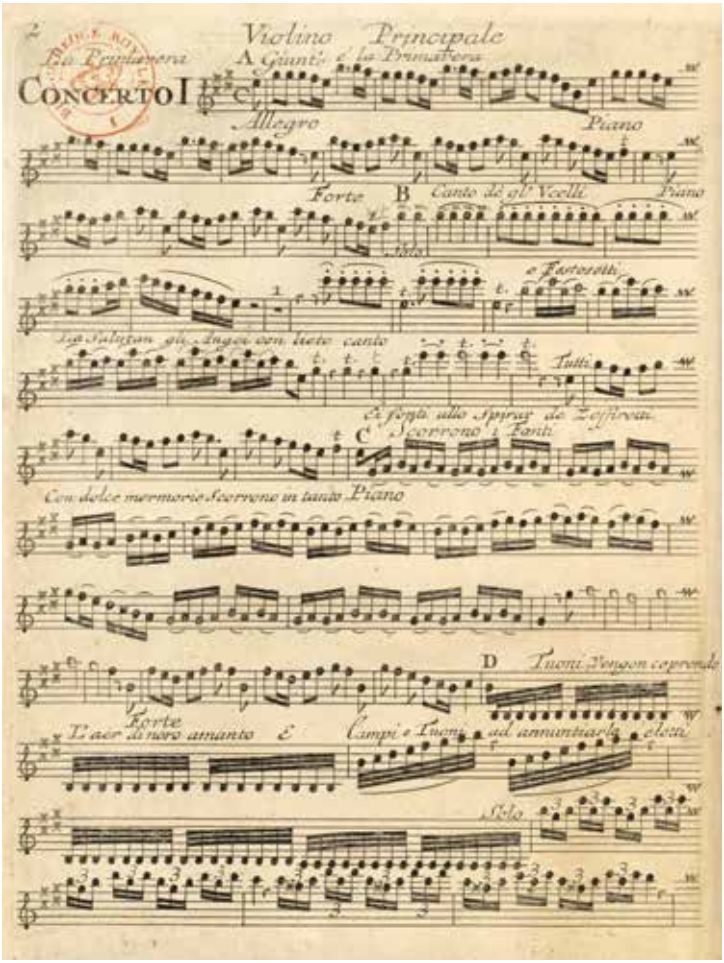
Some of these gestures physically resemble the meaning of the words they set (musical descents and ascents are obvious enough): they are like traffic signs containing an image that visually matches what lies ahead, such as a road with curves or a pedestrian crossing. Likewise, the use of violent musical motions in the *Dies irae* of a Requiem (Verdi's, for example), or of harsh dissonances at painful textual moments, are inevitable. Other gestures, however, can be presumed to represent their textual content, that is, to signify it without any such direct relationship. A musical figure descending through the minor tetrachord down three steps from tonic to dominant (or five steps in the chromatic form) was generally associated with some manner of lamentation. It can appear in a single melodic presentation (John Dowland's «*Flow My Tears*» from his *Second Booke of Songs or Ayres* of 1600) or as an ostinato ground bass (the lament near the end of Henry Purcell's *Dido and Aeneas,* composed before 1689). This association has lasted over centuries even if there is nothing inherent in the pattern to make the connection. But like those traffic signs that do not immediately resemble their content (for example, indicating a no-stopping zone), such representing musical signs need to be learned by a community of listeners, and they do not always mean the same thing in different places.

Other signs are purely symbolic and may not be apprehended by even the best-informed musical audiences. When writing sacred music for Easter services, Johann Sebastian Bach often wrote in tonalities that involve musical sharp signs whether in the initial key

signature or by way of additional accidentals. He clearly intended this to signify the Passion of the Cross (the German word for a sharp sign and a cross is the same: *Kreuz)*. Obviously, Bach was serious about his religious beliefs, but at the same time, this becomes something of a game between him and his performers, an in-joke, as it were, to lighten the burden of any professional musical life.

Drivers need to read their signs. Is the same true for musical listeners? In Antonio Vivaldi's ever-popular set of four violin concertos known as *Le quattro stagioni (The Four Seasons),* each provides a musical response to a poetic sonnet – a sound-painting, as it were – that goes line-by-line through what characterises a season of the year: spring awakening; summer heat and storms; autumn harvest festivals; winter snow and fireside warmth. Vivaldi wanted each concerto to be heard with the sonnet in mind: he also annotated his score with lines taken from it. Some of the musical sounds are onomatopoeic (birdsongs, barking dogs, rustic bagpipes, snoring drunkards), although we might still need to be told what they are. Others are more generally evocative (dancing nymphs and shepherds, or a peasant bacchanale). There is an element of musical showmanship here: the composer as sound-artist is no less a virtuoso than the solo violinist performing the work. Can one listen to *Le quattro stagioni* without knowing its line-by-line narrative? Clearly, yes. Does knowing the narrative produce a richer listening experience? Equally, yes.

A composer must cater for all types of audiences. In the eighteenth century, it was common to bracket musical consumers into two categories. In 1779, Carl Philipp Emanuel Bach published a set of six keyboard sonatas *für Kenner und Liebhaber*. The distinction was between connoisseurs with a refined knowledge and understanding of music, and amateurs (in the positive sense) who had a passion for it, but less technical understanding. Wolfgang Amadeus Mozart put



First movement of *Spring* from *The Four Seasons* by Antonio Vivaldi

it more bluntly when writing to his father in December 1782 about his plan to write three piano concertos of a type that would satisfy the *Kenner* alone, although the *Nichtkenner «will surely be content with it, without knowing why».* This reflected the realities of the Viennese musical marketplace in which Mozart was rather desperately trying to find his footing.

Music can be an intimidating subject that appears to demand highly specialised knowledge. There is also the claim that music's seemingly primary appeal to the emotions renders pointless any need for understanding – or even being aware of – its mechanical operations. The counterexample of any sport is instructive, however. While I might take some pleasure in being in the crowd at, say, a football game, the committed fan will have a much greater awareness of the ins and outs of every play, and of the sheer skill and artistry displayed on the pitch. Our various experiences might not be better or worse, but they will certainly be different in quality. So it is for any *Kenner* with a grasp of how composers play their musical games.

At that point, the question of how music can gain meaning from its powers of resemblance and representation opens the door to a much broader set of issues concerning the role of musical knowledge in any listening experience.

Those powers are also stretched to the limits in purely instrumental works that do not have a text to anchor their interpretation. Vocal or choral music can be «about» the words they set, which will in some degree explain what it does at any given moment. In this case, the music might create a mood – a backdrop, as it were, on which the text is sonically projected – or it might respond to one specific verbal image after another. Franz Schubert does either or both in his Lieder. Instrumental music, on the other hand, can only be «about» itself unless some program is attached to it, as in those Vivaldi concertos. We might hear in this music gestures whose meaning seems clear from our knowledge of operas, oratorios, and songs, or by way of other familiar theatrical music such as ballets (which are often underestimated in their role of teaching musical semiotics). But it is hard to piece these gestures together into a coherent narrative.

The tendency, therefore, has been to invent a story which the music might be said to perform. This became a game in the 19th century in the reception of those Beethoven symphonies (six out of nine) that appeared devoid of extra-musical meaning but were palpably great works. The *Seventh Symphony,* for example, was variously read as an exotic tale (Moorish knighthood; the love-dream of an odalisque; a masquerade), an autumnal pastoral (a peasant wedding), or more broadly, an *«apotheosis of the dance»* (so Richard Wagner said). Such readings also extended to the (auto)biographical: hence the *Fifth Symphony* as Beethoven's vehement outburst against the hammer blows of fate, which he then overcomes in the triumphant finale. Even in «abstract» music – so the argument goes – great composers must have something to say, and all the better if it is somehow about themselves.

These kinds of convenient fictions still have a life in certain kinds of program notes: they allow our wandering minds to give sense to what might otherwise be non-sense. However, they would tend

Erato, Muse of lyric poetry, and Euterpe, Muse of music
After Nicolas Vleughels

to be resisted by music analysts – the *Kenner* – who would prefer a Beethoven symphony to tell different, inherently musical tales about his articulation of specific formal principles (the conflicts and resolutions embedded within sonata form), his exploration of the different potentials of separate major and minor keys (only two of his symphonies are in the same one), or just what happens to a single note (a very strange C-sharp near the beginning of the first movement of the *Third,* in E-flat major). But these, too, are stories, with a beginning, middle, and end, and a plot to get from one to the other.

In 1936, Igor Stravinsky went out on a limb: *«Music is, by its very nature, essentially powerless to express anything at all.»* He was frustrated by attacks on musical modernism that accused it of being meaningless. But clearly, music can resemble, it can represent, or it can just present itself. How we hear it will depend on personal circumstances and preferences. Its greatest power, however, is that it is almost impossible not to listen to its sounds manipulating both space and time, often with stories as yet untold.

Further reading

Jean-Jacques Nattiez, *La musique, les images et les mots,* Montréal: Fides, 2010

Gottfried Hemetsberger, *Gedanken zur Musikästhetik: von Platon bis Adorno,* Hamburg, Kovač, 2019

Daniel K. L. Chua, *Music and Joy: Lessons on the Good Life,* New Haven, Conn., Yale University Press, 2024

Mark Evan Bonds, *Music's Fourth Wall and the Rise of Reflective Listening,* New York, Oxford University Press, 2025

Marcel Proust
Chopin

Chopin, mer de soupirs, de larmes, de sanglots
Qu'un vol de papillons sans se poser traverse
Jouant sur la tristesse ou dansant sur les flots.
Rêve, aime, souffre, crie, apaise, charme ou berce,
Toujours tu fais courir entre chaque douleur
L'oubli vertigineux et doux de ton caprice
Comme les papillons volent de fleur en fleur ;
De ton chagrin alors ta joie est la complice :
L'ardeur du tourbillon accroît la soif des pleurs.
De la lune et des eaux pâle et doux camarade,
Prince du désespoir ou grand seigneur trahi,
Tu t'exaltes encore, plus beau d'être pâli,
Du soleil inondant ta chambre de malade
Qui pleure à lui sourire et souffre de le voir…
Sourire du regret et larmes de l'Espoir !

Joseph von Eichendorff
Wünschelrute

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.

DE Kein Klang ohne Worte

Ute Elena Hamm

«Wo die Sprache aufhört, fängt die Musik an.» – Der beliebte Ausspruch, der E.T.A. Hoffmann zugeschrieben wird, fasst pointiert das in Worte, was nur schwer zu beschreiben ist: diese ganz besondere Wirkung, die Musik auf den Menschen haben kann: etwa aufzuheitern oder zum Weinen zu bringen, Erinnerungen aufleben zu lassen oder Träume zu begleiten, zum Mitsingen zu bewegen oder zum Tanzen zu motivieren… – kurz: uns tief im Innersten zu berühren.

Das wiederum scheint auch laut E.T.A. Hoffmann etwas zu sein, was allein der Musik vorbehalten ist. Sprache und damit auch der Literatur gelinge das so nicht. Was hier durchscheint, ist einer der ältesten kunst-ästhetischen Diskurse. Der *Paragone,* der Wettstreit der Künste, wird seit der Neuzeit in Theorie und künstlerischer Praxis immer wieder thematisiert und neu ausgefochten. Anhand der Unterschiede zwischen den Ausdrucksformen wird ausgehandelt, welche Kunst der anderen überlegen ist und zwar nicht nur in einzelnen Aspekten, sondern als ganze. Im 19. Jahrhundert wird vor diesem Hintergrund die Idee der sogenannten absoluten Musik entwickelt. Als Instrumentalmusik wird ihr von Befürwortern nicht nur die Vorrangstellung gegenüber anderen Musikformen verliehen, sondern auch die gegenüber allen anderen Künsten. Denn absolute Musik wirke unmittelbar: ohne Text und ohne Handlung, ohne Überschrift und ohne Motto – ohne jegliche Programmatik. Auch E.T.A. Hoffmann ist ein vehementer Verfechter dieser Idee einer puren Musik, sodass es nicht ohne Ironie ist, dass gerade diese ohne Außermusikalisches nicht auskommt. Was für die Zuhörerinnen und Zuhörer unsichtbar

E.T.A. Hoffmann
Deckfarbengemälde eines unbekannten Künstlers, um 1795

bleibt, ist für die Ausführenden umso präsenter: die vielen und differenzierten Vortragsbezeichnungen und Spielanweisungen im Notentext. Es braucht also offensichtlich enorm viel sprachliche Mittel, um ein Klangerleben zu erzielen, das ohne Sprache wirkt.

Natürlich ist es vor allem die Notenschrift, die der Musik ein äquivalentes Abbild zu geben versucht. Bis Ende des 18. Jahrhunderts sind Quantität und Qualität von zusätzlichen verbalen Angaben noch überschaubar. Tempo und Charakter werden einem ganzen Stück

oder allenfalls einem größeren Abschnitt vorangestellt. Im Notentext werden nur bei Bedarf Hinweise zur Dynamik gemacht, die dann weniger absolut als relativ zu verstehen sind: *piano* ist nicht gleich *piano.* Anfang des 19. Jahrhunderts nimmt die Bedeutung dieses Zusatztexts immer mehr zu: Spielanweisungen und Vortragsbezeichnungen werden häufiger, detaillierter, konkreter und auch elaborierter. So macht Ludwig van Beethoven, Vorreiter auch dieser Entwicklung, in seinen späten Klaviersonaten viel mehr Vorgaben zur Gestaltung als in frühen Kompositionen und schreibt nun nicht mehr nur *Moderato* oder *Allegro,* sondern beispielsweise *Moderato cantabile molto espressivo* oder *Allegro con brio ed appassionato* – eine Entwicklung, die nach ihm viele andere aufgreifen und die auch davon profitiert, dass das italienische Grundvokabular so um Formulierungen in der jeweiligen Landessprache erweitert werden kann und damit um einen schier unerschöpflichen Pool an Möglichkeiten, auch feinste Nuancierungen auszudrücken.

Bei Gustav Mahler beispielsweise, der nicht nur Komponist, sondern auch Dirigent seiner Werke war, wird nahezu jeder Abschnitt, jeder Einsatz eines Instruments, jede herausgehobene Figur näher erläutert.

In seiner *Neunten Symphonie* etwa genügt der Hinweis *«Pesante»* zu Beginn eines neuen Abschnitts nicht, sondern ist kombiniert mit dem Zusatz *«mit höchster Kraft».* Auch ein dreifaches Fortissimo in den Posaunen erscheint in Begleitung von *«mit höchster Gewalt»*.

Akseli Gallen-Kallela: Portrait des Komponisten Gustav Mahler (1907)

Ein langsameres Tempo wird zuerst mit *«Einhaltend»* verlangt, das nach drei Takten zum *«Ritardando»* wird und nach zwei weiteren zu einem *«Gehalten»*. Ein Horn-Solo soll nicht nur ausdrucksvoll *(molto espr.)* und leise sein *(p),* sondern auch *«sehr weich hervortreten»*. Ähnlich ist es beim Solo der Es-Klarinette, das *piano* und darüber hinaus *«sehr weich geblasen»* sein soll. Wenig später wird von den Flöten in höchster Lage nicht nur ein Pianissimo verlangt, sondern auch ein *«schwebend*[er]» Klang.

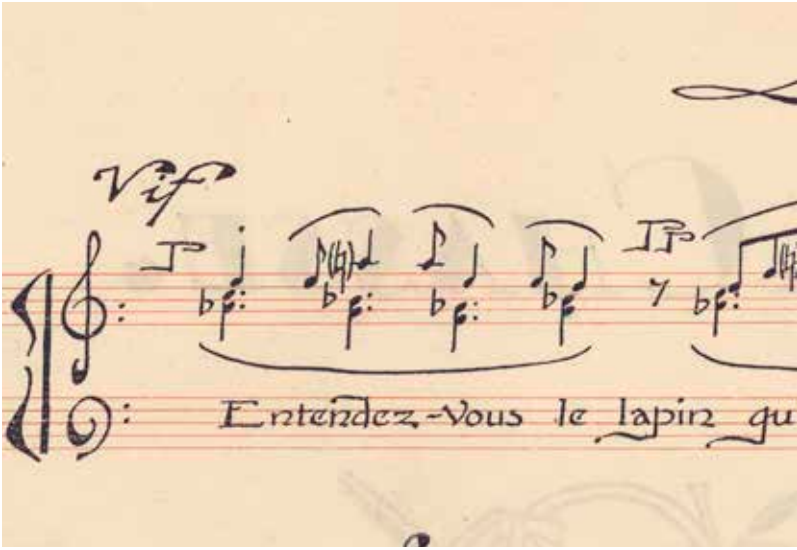
Was dadurch entsteht, ist eine neue Qualität des Musizierens. Die Interpretinnen und Interpreten werden nicht nur spieltechnisch herausgefordert, sondern auch intellektuell und emotional. Denn Vortragsbezeichnungen wie diese sind mehr als nur technische Spiel-, nämlich innere Handlungsanweisungen: etwa sich in eine bestimmte Stimmung versetzen oder sich konkrete Bilder vor Augen führen, die trotz der teils übergenauen Wortwahl erst von den Musizierenden entwickelt werden müssen – um dann daraus eine klangliche Gestaltung abzuleiten, nicht nur für einzelne Stellen, sondern auch für das gesamte Stück. Die Handlung des ersten Satzes der Mahler-Symphonie etwa lässt sich über viele Takte hinweg allein entlang seiner Vortragsbezeichnungen wie eine kleine Geschichte erzählen: *«Mit Wut!»* heißt es da, dann *«Leidenschaftlich»,* gefolgt von *«Sich mäßigend»,* schließlich *«Schattenhaft»,* aber wieder *«Allmählich an Ton gewinnend»* und *«bewegter»,* aber dann doch *«wie ein schwerer Kondukt».* Wird hier vielleicht die Geschichte einer unglücklichen Liebe nacherzählt? Was Mahler mit Anweisungen wie diesen intuitiv bedient, ist ein uraltes – sozusagen literarisches – Bedürfnis des Menschen: nämlich Musik zu narrativisieren.

Gerade das 20. Jahrhundert bringt hybride Werke hervor, die unter anderem auf diese Weise Musik und Literatur immer weiter annähern – aber eben nicht als Teil eines ästhetischen Diskurses, sondern aus einer künstlerischen wie lebensnahen Praxis heraus. Das bedeutet, dass sie dezidiert mit musikalischen und literarischen Eigenschaften

spielen, die von allgemeinen Zuschreibungen, alltagssprachlichen Verwendungen und populärkulturellen Praktiken bestimmt werden. In ihnen spiegelt sich das wider, was westlich sozialisierte Personen typischerweise mit Musik oder Literatur verbinden – etwa dass «ich lese» in der Regel das Lesen eines Romans impliziert, das aber auch durch das Hören eines Hörbuchs oder in Teilen durch den Besuch einer Lesung ersetzt werden kann – Settings wiederum, die eher der Musik zugeschrieben und mit dem Anhören einer CD oder dem Erleben eines Live-Konzerts verknüpft sind. Musikalische-literarische Hybride können so aus einem großen Fundus von Musikalischem und Literarischem schöpfen, das einerseits eindeutig zuzuordnen ist, andererseits aber auch Überschneidungen zulässt. Sie sind mal mehr, mal weniger der Musik oder der Literatur verpflichtet und können sogar vollständig in den Dienst der jeweils anderen Kunst treten. So besteht beispielsweise der ‹Notentext› der Partitur *Aus den sieben Tagen* (1968) von Karlheinz Stockhausen ausschließlich aus sprachlich elaborierten Anweisungen in Versen, etwa: «*Spiele einen Ton / Spiele ihn so lange / bis Du spürst / daß Du aufhören sollst.*»

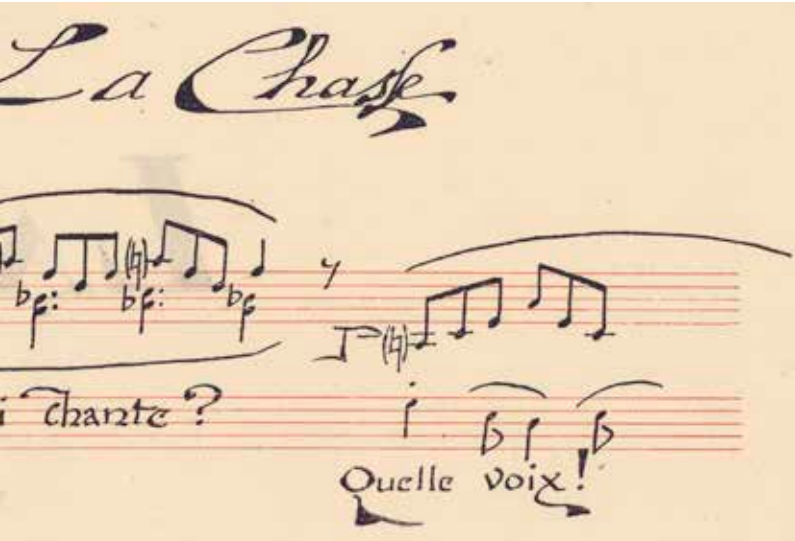
Es ist wie hier nicht immer klar zu entscheiden: Ist es Musik oder Literatur, beides, keines oder gar ein Drittes?

Die Spielformen musikalisch-literarischer Hybride sind vielfältig und durchdringen etablierte Gattungen. So handelt es sich beispielsweise bei *Sports et Divertissements* (1914) von Erik Satie zunächst um eine Sammlung kurzer humoristischer Stücke für Klavier solo. Musik und Literatur treffen hier insofern aufeinander, als Satie den Pianisten nicht nur den Notentext zu Hand gibt, sondern auch kleine Erzählungen, die er über oder unter die Klavierstimme setzt und so



Ausschnitt aus Erik Saties *La Chasse*
Faksimile-Ausgabe, Bibliothèque nationale de France

der Musik eine räumlich, zeitlich wie semantisch parallel verlaufende literarische Ebene beigibt. Zum Zweck dieser Texte äußert sich Satie selbst nicht, der im Übrigen nicht nur Musiker, sondern auch Literat war und wie in dem einen auch in dem anderen unkonventionell agierte. Viel deutet daraufhin, dass diese Erzählungen als Spielanweisungen fungieren, entlang derer ein Pianist sein Spiel musikalisch gestalten soll. Doch ihre inhaltliche Bedeutung erschließt sich nicht auf den ersten Blick, genauso wie ihr musikalisches Ansinnen zunächst unklar bleibt: «*Entendez-vous le lapin qui chante? Quelle voix!*» heißt es etwa in *La Chasse* zu einer beschwingten Melodie. Was Satie in der Partitur lediglich nebeneinander stellt, muss der Interpret aktiv zueinander in Beziehung setzen. Um zu einem



schlüssigen klanglichen Ergebnis zu gelangen, ist er hier nicht nur als Pianist, sondern auch genauso als Leser gefragt.

Eine literarische Konzeption wiederum dient bei Dieter Schnebels *MO-NO – Musik zu Lesen* (1969) einem ungewöhnlichen musikalischen Zweck: Äußerlich als Buch gestaltet, soll *MO-NO* dazu anleiten, Musik anhand von literarischen und musikalischen Textbausteinen, Grafiken sowie verschiedenen Zwischenformen und deren Abstufungen in unterschiedlichen Ausprägungen und Kombinationen sowohl in der Umgebung wahrzunehmen als auch in der eigenen Vorstellung entstehen zu lassen: *«Lauschen Sie!»* heißt es da etwa, oder in größer werdenden Buchstaben: *«Da nähert sich ein Klang».* Nicht näher

Gemälde von Frans van Mieris dem Älteren (1671)

bestimmte Notenzeichen, aber versehen mit Angaben zur Rhythmik, zur Dynamik und zur Artikulation kommen ebenso vor wie isolierte Pausenzeichen. Grafische Notationen stellen ganze Abläufe dar etwa von rein dynamischen Entwicklungen. Vieles erinnert an abstrakte Kunst, die auch als Bildzitat vertreten ist. Auch hier gibt es kein richtig oder falsch, *MO-NO* kann auf viele Arten gedeutet werden.

Der ‹solistische Leser› ist, ähnlich einem Sänger, sein eigenes Instrument, statt seines Körpers muss er aber sein Vorstellungsvermögen nutzen, um daraus Musik und Musikalisches in sich entstehen zu lassen.

Viel mehr noch als in einem Kunstlied oder in einer symphonischen Dichtung werden Musik und Literatur in Werken wie diesen auf verschiedenen Ebenen zu einer gemeinsamen Ausdrucksform zusammengeführt – einer Ausdrucksform, die sich nicht zufällig auch intuitiv erfassen und durchführen lässt. Denn aus der Mischung von Affektäußerungen, Mimik und Gestik, die sehr wahrscheinlich am Anfang menschlicher Kommunikation stand, entwickelten sich beide Mitteilungsformen: die musikalische und die sprachliche. Der Ursprung von Musik und Literatur ist also ein gemeinsamer.

William Shakespeare
A Midsummer Night's Dream, IV, 1

Oberon
Silence awhile. – Robin, take off this head. –
Titania, music call; and strike more dead
Than common sleep of all these five the sense.

Titania
Music, ho, music such as charmeth sleep!

Robin, removing the ass-head from Bottom
Now, when thou wak'st, with thine own fool's eyes peep.

Oberon
Sound music. *Music.*
Come, my queen, take hands with me,
And rock the ground whereon these sleepers be.
Titania and Oberon dance.
Now thou and I are new in amity,
And will tomorrow midnight solemnly
Dance in Duke Theseus' house triumphantly,
And bless it to all fair prosperity.
There shall the pairs of faithful lovers be
Wedded, with Theseus, all in jollity.

Robin
Fairy king, attend and mark.
I do hear the morning lark.

Oberon
Then, my queen, in silence sad
Trip we after night's shade.
We the globe can compass soon,
Swifter than the wand'ring moon.

Titania
Come, my lord, and in our flight
Tell me how it came this night
That I sleeping here was found
With these mortals on the ground.

Oberon, Robin, and Titania exit.

William Blake, *Oberon, Titania and Puck with Fairies Dancing*, ca. 1786

Auteurs – Autoren – Authors

Violaine Anger
Violaine Anger enseigne à l'Université d'Évry et à l'École polytechnique. Membre du Centre d'Étude de l'Écriture et de l'Image, elle a écrit *Tchaïkovski,* Gisserot, 1998 ; *Le Sens de la musique,* 2006 ; *Sonate, que me veux-tu ?,* ENS éditions, 2016 ; *Berlioz et la scène, penser l'incarnation théâtrale,* Vrin, 2016 ; *Giacomo Meyerbeer,* Bleu Nuit, 2017 ; *Victor Hugo et la mélodie française,* Hermann, 2023, et de nombreux articles.

Tim Carter
Tim Carter is David G. Frey Distinguished Professor Emeritus of Music, University of North Carolina at Chapel Hill. He has published extensively on Claudio Monteverdi, Wolfgang Amadeus Mozart, and American musical theatre.

Françoise Decroisette
Professeur émérite de l'Université Paris 8 en études italiennes, Françoise Decroisette a dirigé des ouvrages portant sur la naissance de l'opéra, le livret d'opéra comme œuvre littéraire, les voyages de la dramaturgie, des acteurs et des techniques entre l'Italie et la France, la dialectique histoire/théâtre. Elle a en outre traduit *Le Conte des contes* de Giambattista Basile, des livrets d'opéra, quatre comédies de Carlo Goldoni, trois fables théâtrales et les *Mémoires inutiles* de Carlo Gozzi, et récemment un ouvrage sur la *commedia dell'arte* en Europe de Siro Ferrone.

Ute Elena Hamm
Ute Elena Hamm studierte Schulmusik und Germanistik, Gesang und Musikjournalismus sowie Allgemeine und Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft in Trossingen, Freiburg im Breisgau, München und Madrid. Sie promovierte über musikalisch-literarische Hybride. Seit ihrem Studium arbeitet sie als freischaffende Sängerin und Musikjournalistin und beschäftigt sich mit Musik und Literatur aus künstlerischer, vermittelnder und wissenschaftlicher Perspektive. 2024 hatte sie eine Vertretung als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für Populäre Kultur und Musik in Freiburg im Breisgau inne.

Tatjana Mehner
Tatjana Mehner arbeitet seit 2015 als Publications Editor in der Philharmonie Luxembourg. Sie studierte Musikwissenschaft und Journalistik, promovierte 2003 an der Universität Leipzig und war als Publizistin und Forscherin in Deutschland und Frankreich tätig.

Rainer Nonnenmann
Rainer Nonnenmann, geboren 1968 in Ludwigsburg, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik an den Universitäten Tübingen, Köln und Wien, unterrichtete an den Musikhochschulen in Freiburg, Düsseldorf, Frankfurt und lehrt seit 2005 Musikwissenschaft an der HfMT Köln. Er ist Redakteur der *neuen musikzeitung,* von musiktexte.online, Chefredakteur von *Oper und Tanz* und veröffentlichte zahlreiche Aufsätze und Bücher zur Musik, Ästhetik, Medien- und Kulturgeschichte des 19., 20. und 21. Jahrhunderts.

Hélène Pierrakos
Musicologue et critique musicale, Hélène Pierrakos a présenté des émissions à France Musique et collaboré avec plusieurs revues musicales. Elle présente les concerts de musique de chambre de l'Opéra National de Paris. Elle est l'auteur d'une monographie de Chopin et de deux essais : *L'ardeur et la mélancolie* (Fayard) sur le romantisme allemand et *Failles dans le marbre* (Premières Loges) sur les musiciens et l'Antiquité grecque.

Alban Ramaut
Alban Ramaut, ancien élève du Conservatoire de Paris, est professeur émérite de l'Université Jean Monnet (Saint-Étienne) et membre de l'Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités. Outre Hector Berlioz, il étudie les courants musicaux du « long 19e siècle » (1789–1914).

Christoph Vratz
Christoph Vratz, 1972 in Mönchengladbach geboren, studierte in Wuppertal und Paris und promovierte über die Wechselbeziehungen von Musik in Literatur. Er arbeitet freischaffend von Köln aus für Printmedien *(Fono Forum, Opernwelt)* sowie für verschiedene Rundfunk-Sender.

Henri Fantin-Latour, *Musique et poésie*, 1883

Philharmonie Luxembourg

Impressum
© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2025
Pierre Ahlborn, Président
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher, Directeur général
Matthew Studdert-Kennedy, Head of Artistic Planning

Cheffe de projet publication: Anne Payot-Le Nabour

Rédaction: Charlotte Brouard-Tartarin,
Daniela Zora Marxen, Dr. Tatjana Mehner,
Anne Payot-Le Nabour

Design: NB Studio, London
Couverture et mise en page: Guy Martin

Imprimé par: Print Solutions
ISBN: 978-2-919837-02-1

Tous droits réservés.

Every effort has been made to trace copyright holders and to obtain their permission for the use of copyright material. Copyright holders not mentioned are kindly asked to contact us.

LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture

Mercedes-Benz