

La naissance de la musique romantique allemande

La musique est un art qui a su à chaque époque exprimer ce que le compositeur voulait dire. Elle possède donc un caractère différent chez Bach, chez Mozart ou bien chez Schubert. L'aspect musical qui m'intéresse est celui du sentiment chez le compositeur, celui où on le voit poser son âme sur la musique, qui n'est autre que son moyen intime d'expression du cœur. L'époque à laquelle le rôle d'exprimer les sentiments du compositeur est attribué à la musique s'appelle la période romantique. Comment est-elle née ? Où trouve-t-elle ses origines ? Quelles sont les nouvelles aspirations des musiciens romantiques allemands ? Quelles sont les caractéristiques qui distinguent la musique romantique de celle qui la précède, à savoir : la musique classique ? Voilà les questions qu'englobe notre problématique, à savoir : la naissance de la musique romantique allemande, et qui nous guideront tout au long de notre recherche. Ces quelques pages s'articuleront donc en 4 parties : la première portera sur le contexte social européen de la fin du XVIIIe au début du XIXe siècle; la deuxième traitera du romantisme ; la troisième sera consacrée à la musique romantique et ses caractéristiques et la quatrième partie sera consacrée à quelques compositeurs austro-allemands de la première génération du romantisme, à savoir : Beethoven (1770-1827), qui ouvre la voie à la musique romantique, Weber (1786-1826), et Schubert (1797-1828). En observant leurs œuvres, nous pourrons avoir un aperçu des différents styles et des premières traces de la musique romantique.

I. Le contexte social européen de la fin du XVIIIe au début du XIXe siècle

Les origines socioculturelles de la musique romantique remontent loin dans le XVIIIe siècle. C'est l'époque à laquelle de nouvelles forces profondes se font sentir et modifient la nature de la vie européenne¹. Elles transforment la société et la sensibilité du

¹ Leon Plantinga, dans *La musique romantique le XIXe siècle de Beethoven à Mahler*, dit que ces forces profondes et ces racines sociales du romantisme proviennent de la nouvelle structure sociale, qui date du XVIIIe siècle. Ce fond social aurait fait naître des sentiments de mécontentement et de contestation, qui furent présents dans le monde intellectuel des Lumières jusqu'à la naissance du romantisme. (PLANTINGA, Leon, *La musique romantique : Histoire du style musical au XIXe siècle en Europe*, trad. D. Collins. [Paris], J.-C. Lattès, 1989 [éd. originale américaine 1984] (Musiques & Musiciens), pp. 13-14.)

continent. Ces modifications sont associées à plusieurs facteurs. Le premier est la croissance du commerce et de l'industrie en parallèle à la croissance du pouvoir et de richesse dont jouit la bourgeoisie naissante. Le deuxième facteur se trouve dans le monde intellectuel où un mécontentement se fait sentir à l'égard du système politique qui n'était pas conçu pour le bénéfice du simple citoyen. On peut également évoquer le système de patronage, bien connu depuis les siècles précédents, dans lequel le musicien était sous la dépendance de l'Eglise ou bien d'un mécène, - le plus souvent l'empereur -, qui commence à se désintégrer peu à peu. La place de l'individu, et en particulier de l'artiste est perçue d'une façon nouvelle et c'est avec la personnalité de Beethoven que cette nouvelle conception du musicien se crée. L'artiste ne se met plus au service de l'aristocratie mais, dans le cas de Beethoven par exemple, c'est l'aristocratie qui se met au service de l'artiste. Il y a donc l'apparition d'un rapport nouveau de l'artiste vis-à-vis de la société². L'artiste perçoit les choses autrement et tout particulièrement son art. En effet, Beethoven est un des premiers musiciens à obéir au principe de l'art pour l'art que nous verrons par la suite. L'œuvre n'est plus commandée comme avant et le concept du génie méconnu émerge dans la pensée occidentale, ce qui était chose impossible entre 1500 et 1800³. Toutes ces transformations d'ordre politique et social forment un nouvel environnement pour la pratique des arts⁴. En Allemagne, le concert est populaire et l'on voit se développer des *-collegia musica-*, centres de musique pour amateurs, dont un est dirigé par G.P. Telemann (1681-1767), à Francfort et Hambourg dans lesquels nombreux professionnels sont conviés. La musique exige à présent l'intérêt d'un nouveau public plutôt que l'intérêt de l'ordre dominant, à savoir l'Eglise ou bien l'aristocratie. Cela montre l'importance de ce nouveau public populaire, qui est un élément clé et novateur dans l'évolution de la forme du concert. C'est en cette fin de XVIIIe siècle que le mot "public" revêt son sens moderne⁵. Le développement du concert public est une forme de conséquence de la part des musiciens envers la transformation radicale de la société européenne.

II. Le romantisme

² EINSTEIN, Alfred, *La musique romantique*, trad. J. Delalande. [Paris], Gallimard, 2006 [éd. originale 1947], p. 23.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ *Ibidem*, p.16

⁵ *Ibidem*, p.20

On est beaucoup quand on est poète, et surtout quand on est un grand poète lyrique en Allemagne, parmi ce peuple qui en deux choses, la philosophie et la poésie lyrique, a surpassé toutes les autres nations.⁶

Pour bien saisir l'idée de la musique romantique, il me semble important de bien comprendre sa conception philosophique car elle prend naissance dans la nouvelle tendance à remettre en cause des valeurs comme l'art. La musique romantique constitue un nouvel esprit d'une nouvelle époque, et c'est une chose que de nombreux philosophes allemands tels que E.T.A Hoffmann, Wackenroder, Tieck et plein d'autres ont compris et dont les textes ont eu une grande influence sur les compositeurs. Nous développerons dans cette seconde partie quatre aspects : la musique pensée par les sons, la théorie de l'art pour l'art, la musique instrumentale et la fusion entre les arts.

La musique pensée par les sons :

Le fait de penser la musique avec des sons est digne de sens, car la musique à cette époque, est l'objet de réflexions philosophiques qui la conceptualisent d'une façon nouvelle. Adolf Bernhard Marx conceptualise la musique dans sa "théorie de la musique idéale" comme un "jeu avec les sons", celui-ci étant l'expression d'affects et de sentiments indéterminés⁷. Elle constitue aussi un "discours sonore" comme le dit Johann Mattheson en 1739 en évoquant la musique instrumentale⁸. Un nouveau paradigme musical se fait sentir sous l'ère de la bourgeoisie du XVIIIe siècle en Allemagne. Pour être plus précis, il s'agit d'un paradigme esthétique lié à ce qu'on appelle "l'idée de la musique absolue"⁹. C'est grâce à cette nouvelle attitude qui consiste à penser la musique différemment et notamment avec les sons qu'est née cette notion de « musique absolue ». Ce terme concerne plutôt la musique instrumentale qui commence à être autonome et dépourvue de fonction extra-musicale. Cette nouvelle conception est née sous la forme d'un paradoxe provocateur car à cette époque où règne la bourgeoisie, la musique était perçue comme un jeu gratuit et n'avait qu'un but, celui de divertir. L'idée que la musique instrumentale n'ait pas de but extra-musical était donc impossible pour

⁶ FRANCOIS-SAPPEY, Brigitte, *La musique dans l'Allemagne romantique*, [Paris], Fayard, 2009, p.408

⁷ DAHLHAUS, Carl, *L'idée de la musique absolue, une esthétique de la musique romantique*, trad. M. Kaltenecker. Genève, Contrechamps, 1997 [éd. originale allemande 1978, p. 13

⁸] Ibidem, p.13

⁹ Ibidem, p.11

ces gens-là. En d'autres termes comme le dit très clairement Hanns Eisler, qui méprisait cette ère bourgeoise, l'essor de la musique concertante est lié à la naissance de la société bourgeoise allemande du XVIIIe siècle¹⁰. Dalhaus précise que le concept de musique absolue s'oppose à l'esthétique bourgeoise dans laquelle l'aspect moral est essentiel¹¹.

La théorie de l'art pour l'art :

C'est ainsi que Karl Philippe Moritz institue le nouveau principe de l'art pour l'art¹² : on formule une nouvelle philosophie sur l'art dans laquelle le point de départ est la conception d'une œuvre qui est fermée sur elle-même et qui se suffit à elle-même. Celui-ci connaît deux sources : la première est la lassitude que produit le raisonnement moralisateur sur l'art et deuxièmement, un désir d'escapade de la vie bourgeoise et du monde du travail vers une contemplation esthétique. Ainsi, l'implication de l'oubli de soi et du monde est essentielle pour la contemplation du beau¹³. Le beau ne m'est pas destiné mais est déjà achevé en lui. Son but est en lui et n'est pas en fonction de moi.¹⁴

La musique instrumentale :

La pensée de l'autonomie esthétique naît dans un cadre de théorie générale de l'art et comprend parmi ses objets de réflexions la musique absolue.¹⁵ En d'autres termes, la musique instrumentale devient autonome. Celle-ci a dû s'opposer à la conception antique dans laquelle la musique est considérée comme étant formée par l'*harmonia*, le *rythmos* et le *logos*.¹⁶ A l'époque, la musique instrumentale était perçue comme un langage au dessous du langage alors que les romantiques la placent au dessus du langage. La musique instrumentale est vue par la plupart des romantiques comme la "véritable" musique,¹⁷ malgré le fait qu'il y a eu de nombreuses formes de musiques vocales durant cette période. C'est la thèse que soutient notamment Hoffmann, qui va

¹⁰ Ibidem, p.10

¹¹ Ibidem, p.10-11

¹² Ibidem, p.12

¹³ Ibidem, p.13

¹⁴ Ibidem, p.12

¹⁵ Ibidem, p.13

¹⁶ Ibidem, p.15

¹⁷ Ibidem, p.14

jusqu'à dire que la symphonie, modèle le plus adéquat à cette idée de musique absolue¹⁸ (idée partagée par Wackenroder dans son *Traité psychologique de la musique instrumentale actuelle* et par Tieck dans *Symphonien*), est comme un « opéra des instruments ». Il pousse l'idée jusqu'à dire qu'il s'agit d'un « drame musical » (comme le dit également Wackenroder et Tieck)¹⁹. C'est ainsi que la critique effectuée par Hoffmann sur la *Cinquième symphonie* de Beethoven, est considérée comme l'un des textes fondateurs de l'esthétique musicale romantique. Hoffmann dit également que la musique romantique est poussée non pas seulement par l'idée du « beau style » comme les classiques, mais par celui du sublime.²⁰

La fusion entre les arts :

En Allemagne, les *Stürmer* (partisans du romantisme) qui s'opposent aux *Aufklärer* (partisans du classicisme) ne souhaitent pas un schisme, car derrière eux se trouvent une grande tradition classique dans laquelle les premiers romantiques puiseront quelques-unes de leurs sources mais veulent aller au delà de l'idéal rationnel prôné par les *Aufklärer*.²¹ C'est pourquoi ils font appel à d'autres dimensions que la dimension rationaliste, comme la dimension imaginaire, afin de dépasser les idéaux classiques. La citation de Schlegel est également intéressante : « Est romantique tout ce qui expose un fond sentimental sous forme fantaisiste ou fantastique. »²² Cette citation invite l'auditeur à exercer son imagination et à intensifier ses sens pour mieux sentir ses sentiments. Pour cela, et surtout en Allemagne, la musique a tendance à se fusionner avec la poésie. Il y a un oscillement entre eux qui commence à apparaître au début du XIXe siècle et peu à peu, notamment avec le Lied, il n'existera plus de frontière entre ces deux arts. Chaque artiste professe la fraternité d'âme entre poètes, peintres et musiciens²³. Il est intéressant de comparer cette nouvelle philosophie à celle que promulguait Gotthold Ephraïm Lessing dans l'un de ses écrits esthétiques le fameux *Laocoon* dans lequel il fait une cloison entre les arts rendant impossible tout lien entre musique et poésie.²⁴ La

¹⁸ Ibidem, p.14, p.17

¹⁹ Ibidem, p.18

²⁰ Ibidem, p.45

²¹ FRANCOIS-SAPPEY, *op. cit.*, p.29

²² Ibidem, p.31

²³ Ibidem, p.35

²⁴ Ibidem, p.29

nouvelle esthétique qui rend possible ces relations entre les arts est purement romantique. Wackenroder et Novalis voient une prééminence de cette tendance de nouvelle expression dans la musique.²⁵

En sommes, ce qui est essentiel de retenir c'est que la différence entre le romantisme et le classicisme se mesure en degré : la musique romantique sera plus émotive, sera plus extrême dans les sonorités instrumentales, sera plus énigmatique. La musique est l'art le plus romantique car c'est l'art dans lequel les sons et les rythmes ne sont pas forcément le miroir du monde concret mais donnent cette impression d'une dimension divine et plus que réelle, qui est propre aux romantiques. Comme Schopenhauer le dit : « la musique incarne la réalité interne ». Le romantisme musical, par l'importance qu'il accorde à la musique instrumentale autonome, mènera plus tard à l'évolution fulgurante de la musique à programme. Il réussit à réconcilier la musique et la parole notamment par cette fusion des arts entre la musique et la poésie.²⁶

III. La musique romantique

Le véritable triomphe de la musique est d'exprimer ce dont la parole n'est pas capable, surtout dans les passions vives où l'on ne pense plus en mots mais où l'on est pénétré des choses elles-mêmes.²⁷

Cette citation de Jean Chantavoine, célèbre musicologue français du XXe siècle, révèle clairement comment la musique est mise à l'honneur lorsqu'elle arrive à dépasser le langage parlé, quand une personne veut transmettre quelque chose. Il est vrai qu'elle est un langage unique, compréhensible de tout le monde mais pourtant indicible et intraduisible, et qu'elle recèle une vertu mystérieuse. Quel paradoxe que de trouver quelque chose d'intelligible sans pouvoir le formuler par des mots. Ce qu'on ne peut pas forcément dire par des mots est plutôt une affaire personnelle d'ordre sentimental et émotionnel. Il est certes difficile voire même impossible de donner une définition nette et compréhensible pour tous du romantisme. Comme le dit Alfred Einstein : « C'est en vain que nous chercherions à définir sans équivoque la notion du romantisme

²⁵ *Ibid.*, p.195

²⁶ NORTON ANTHOLOGY, p.565

²⁷ Citation de Heine dans son roman *Hildegard von Hoenthal*, cit. in CHANTAVOINE, Jean et GAUDEFROY-DEMOMBYNES, Jean, *Le romantisme dans la musique européenne*. Paris, Albin Michel, 1955 (L'ère romantique ; 3), p.29

musical »²⁸, L'approche que nous ferons de cette notion consistera à donner les caractéristiques essentielles du romantisme, à savoir : le thème des états affectifs du compositeur, le goût de l'historicisme, et à comprendre cette tendance esthétique. Pour les Romantiques, la musique est le langage du cœur et l'expression la plus pure du sentiment. En effet, elle est la manifestation la plus pure de la subjectivité.

Rappelons, sur une échelle chronologique, que la musique romantique se place après l'âge d'or du classicisme. Aux environs de 1770, nous pouvons toutefois déjà sentir un affaissement de la rigidité qui caractérisait cette musique, comme un coup de vent que l'on peut nommer *Sturm und Drang*. Les romantiques ne veulent pas rompre avec l'idéal esthétique des compositeurs du XVIIIe siècle qu'ils admirent et qu'ils considèrent presque comme des dieux, mais veulent dépasser cette rationalité pour atteindre un idéal plus élevé. Ils parviennent à distinguer leur musique notamment grâce aux changements sociaux et politiques qui se sont produits au XVIIIe dont nous avons parlé au début de cette première partie.

Les états affectifs du compositeur :

Le thème qui semble être un parmi les plus dignes d'intérêt et qui distingue la musique romantique de la musique classique n'est autre que les états affectifs du compositeur. Dans le romantisme, le compositeur fait prédominer la sensibilité et l'imagination contrairement à la musique classique où demeure la souveraineté de la raison par rapport aux forces irrationnelles. Nous pouvons citer plusieurs exemples connus comme « Les moments musicaux » de Schubert ou bien les « Lieder ohne Worte » de Mendelssohn. Ce sont des morceaux englobés dans un nouveau genre qui est purement un nouveau genre du XIXe siècle, les « pièces de caractères » ou « Charakterstücke » en allemand. Ce nouveau genre est un énorme terrain dans lequel de nombreux compositeurs romantiques (Schubert, Mendelssohn, Beethoven, Schumann...) pourront exprimer leur voyage spirituel, leur objet d'attention et d'inspiration (si l'on pense aux ballades, fantaisies...). L'avantage de ce genre est cette liberté dont peut profiter les compositeurs romantiques, chose impossible pour les compositeurs classiques qui se

²⁸ EINSTEIN, *op. cit.*, p.10

limitaient aux « divertimenti » comme pièce plus tolérante en dehors de la sonate par exemple. Les romantiques révèlent donc une soif de sensation et de mouvement plus grand que les partisans du classicisme grâce à l'évolution des formes musicales qui les invitent peu à peu à s'exprimer eux-mêmes.

Le goût de l'historicisme :

De plus, un nouveau goût pour le passé prend naissance grâce à un phénomène connu aujourd'hui sous le nom d'"historicisme"²⁹ dans lequel les intellectuels perçoivent l'histoire d'un point de vue différent que leurs prédécesseurs. C'est ce qui explique la modification de la perception du passé, la renaissance de l'intérêt pour l'histoire et en particulier le Moyen Age et pour la redécouverte des compositeurs du passé. L'attitude prise par les romantiques vis-à-vis de la redécouverte de Bach est un bon exemple. En effet, Bach n'est plus perçu comme le maître de la polyphonie mais comme un artiste pur d'une perfection et d'un éclat divin qui a su porter l'art musical d'une époque à sa perfection. Il est le « maître gothique »³⁰ de la musique. Cet intérêt pour le passé crée chez les romantiques un sentiment d'éloignement et de charme pittoresque et médiéval³¹.

Les autres inspirations romantiques :

Les romantiques puisent leurs sources aussi dans l'exotisme, ou dans l'Orient, comme nous pouvons le voir dans la littérature, contrairement aux sources les plus évidentes de l'époque des lumières qui ne sont autres que celles de l'Antiquité, comme par exemple la *Clémence de Titus* de Mozart. Plus tard, la tendance romantique mettra en valeur le sentiment de la nationalité, chose qu'aucun compositeur classique n'a mis en valeur auparavant. La musique des compositeurs romantiques ne manque pas d'originalité et cela s'explique par le fait que les romantiques veulent s'éloigner des traditionnelles règles musicales régies à l'époque classique, dans laquelle une œuvre devait être

²⁹ PLANTINGA, *op.cit.*, p.29

³⁰ EINSTEIN, *op. cit.*, p. 96.

³¹ *Ibidem*, p.61

immédiatement accessible à l'auditeur³². Ce trait rebelle contre la tradition crée une originalité purement romantique. Une œuvre à l'époque classique, devait immédiatement plaire et être aux goûts du siècle des lumières tandis qu'une composition du début du XIXe siècle est attrayante par sa démarcation et son originalité, (cela rejoint la nouvelle conception de l'artiste dans la deuxième partie dans laquelle il n'est plus au service d'une cour mais au service de la beauté de l'œuvre elle-même). Le compositeur n'hésitera donc pas à s'éloigner des règles classiques pour montrer son originalité.

En somme, le mouvement, l'originalité, la profondeur du sentiment, la diversité des sources d'inspirations et des contrastes musicaux sont les traits essentiels qui modèlent le visage de cette musique du début du XIXe siècle. La règle d'or étant que la musique n'est plus à l'écoute de la raison mais à l'écoute du cœur, nous pouvons dès lors définir les points essentiels nommés ci-dessus à savoir : le thème des états affectifs du compositeur, l'intérêt pour le passé et les autres sortes d'inspirations (comme l'exotisme, l'orient, l'esprit de nationalité...) comme les caractéristiques indiscutables et fondatrices de la musique romantique.

IV. Les compositeurs austro-allemands:

Beethoven (1770-1827):

La musique pour piano

« Mon piano, jusqu'ici, c'est moi, c'est ma parole, c'est ma vie. »

Liszt³³

³² *Ibid.*, p.26

³³ *Ibid.*, p.282

Beethoven est sûrement le premier musicien avec lequel l'idée d'une mission du compositeur en tant qu'artiste est née. Beethoven est considéré par plusieurs comme le premier chantre du romantisme. Cependant, il est essentiel de prendre conscience de la place de Beethoven dans l'histoire de la musique. Beethoven est un compositeur qui reçu une éducation quasi classique. Il étudia le contrepoint de Bach chose qui évoque bien le caractère de la musique romantique dans le fait qu'il redécouvre le passé musical de ses ancêtres mais il rencontra aussi les plus grands compositeurs de l'époque classique tel que Haydn, pour qui il dédia ses premières sonates, Salieri, qui fut son professeur de chant ou encore Mozart pour qui il joua et qui lui a dit qu'il promettra beaucoup dans son futur. Cependant, bien qu'il se fût formé sur les conventions musicales classiques typiques de l'époque, Beethoven prit cet héritage pour créer un nouveau terrain stylistique qui deviendra un modèle musical nouveau, celui des futurs compositeurs romantiques³⁴. En effet, sa musique présente un élan jamais vu et une fougue ardente, caractéristique d'un nouveau style musical. Déjà, les titres des plus grandes œuvres de Beethoven, tels que la *sonate pathétique (1799)*, la *symphonie héroïque (1804)*, la *sonate appassionata (1807)*, nous indique bien qu'il s'agit d'un grondement d'âme qui présente un drame intérieur. Cependant, les caractéristiques musicales qui marquent l'évolution de Beethoven vers la musique romantique sont tout d'abord présentes dans ses œuvres pour piano et en particulier dans ses sonates pour piano. L'évolution du style de Beethoven peut être judicieusement divisée en trois périodes : la première qui va jusqu'en 1802 et qui comprend ces premières sonates est celle dans laquelle Beethoven forme sa propre voix musicale personnelle, la deuxième, qui s'étend jusqu'aux environ de l'an 1816 et qui comprend l'œuvre de « Fidelio » son célèbre opéra, et qui est une période dans laquelle Beethoven a acquis une très grande indépendance qui lui permettra d'épanouir plus son style. La troisième et dernière période est celle où l'œuvre de Beethoven devient plus abstraite et est dans sa forme la plus complexe. En effet, cette période se caractérise par une introspection du compositeur qui fait que sa musique devient plus personnelle et est moins compréhensible aux autres contemporains de son temps. Cette période est couverte par ses cinq dernières sonates³⁵. La sonate dite de « la tempête » de Beethoven illustre bien ses tendances musicales novatrices. Beethoven reprend en fait un mouvement tiré d'un

³⁴ DONALD, Jay Grout, V.PALISCA. Claude, *Norton anthology of Western music, 5^e edition*, p.534

³⁵ Ibidem, p.534

quatuor avec piano en ut majeur, WoO36 qu'il avait composé en 1785 pour le réadapter en version pour piano seul. Citons également la célèbre *Sonate pathétique* op. 13 dans laquelle nous pouvons observer comment Beethoven utilise la formule de la basse en octaves brisées. En effet, si l'on compare cette œuvre avec le premier mouvement de la *Sonate* op. 2 n°2 de Clementi, on peut apercevoir comment l'application de ce modèle faite par Beethoven crée une nouvelle atmosphère dramatique et une expression pianistique jamais vue auparavant. Il est intéressant de constater que Clementi fut une grande inspiration pour Beethoven à ses débuts car son style comprend beaucoup de modulations inconventionnelles, des harmonies audacieuses et des changements d'humeur soudaines (exemple : *Sonate* op.34 n°2)³⁶. Autre pièce qu'il emprunta et qui fut chose très surprenante fut le thème et variation avec lequel il commença sa *Sonate* op. 26 (1800-1801)³⁷. En effet, ce genre de pièce était à la base de caractère populaire (à l'exception des Variations Goldberg de Bach) et ne reflétait pas un genre qui promettait de telles révélations musicales. Aussi d'un point de vue plus musical, Beethoven est un esprit anticonformiste, car il aime à se détourner des canons musicaux et des règles classiques pour errer dans de nouvelles harmonies tout en adoptant un style improvisé, c'est le cas dans sa *sonate* op. 31 n°2 dite "la tempête"³⁸ et des sonates dites « Waldstein » et « Appassionata » dans lesquelles les formes utilisées tels que le rondo, les variations et la sonate sont tirées à leur maximum et vont dans toutes les directions possibles pour soutenir le développement et le point culminant des thèmes.³⁹ D'une manière plus large, il est aussi intéressant de remarquer que les œuvres extra-pianistiques de la deuxième période de Beethoven sont marquées d'un caractère très révolutionnaire (comme *Fidelio* ou la troisième symphonie)⁴⁰. Durant la dernière période de l'évolution de sa musique, période dans laquelle sa musique est plus concentrée et plus complexe, on retrouve les rencontres les plus extrêmes : le sublime et le grotesque, la naïveté et la profondeur mais également toujours se rappelle des formes classiques qu'il n'abandonnera jamais tout le long de son œuvre⁴¹. C'est aussi une période dans laquelle il est difficile pour un musicien contemporain de Beethoven

³⁶ Ibidem, p.538

³⁷ EINSTEIN p.43

³⁸ Ibidem p.49

³⁹ NORTON ANTHOLOGY, p.552

⁴⁰ Ibidem, p.552

⁴¹ Ibidem , p.555

d'imiter sa musique, tellement elle est devenue complexe⁴². En résumé, Beethoven révolutionne la musique dans une grande partie de son œuvre par l'intermédiaire du piano en la modifiant en tout point et particulièrement par son nouveau caractère, saccadé, accentué rythmiquement, brusque quelques fois mais pleine de passion, d'élan et de fougue. Il est aussi essentiel de dire que Beethoven, bien qu'initiateur de la musique romantique et donc romantique lui-même, est resté dans une façon de voir la musique classique mais par son caractère, ouvre la voie d'un nouveau style pour les compositeurs romantiques suivants. En effet, ce n'est pas l'élément classique de la musique de Beethoven mais bien l'élément révolutionnaire, constitué d'impulsion, de mystère et de caractère démoniaque qui inspirera par la suite les romantiques.⁴³

Weber (1786-1826):

L'Opéra

« Poésie, musique, action et décor ne forment plus qu'un tout unique »
Herder⁴⁴

Un des plus grands représentants du romantisme est sans doute et d'une manière incontestable Carl Maria von Weber. Après les premières prémices du romantisme qui se découvraient chez Beethoven, Weber impose le nouveau style du siècle et c'est avec lui, et particulièrement dans ses opéras, que le romantisme s'affirme dans toutes ses dimensions. Il est important de l'inclure dans notre recherche car il est sans doute le plus grand représentant de l'avènement de l'Opéra romantique allemand. En 1821, Weber achève son chef-d'œuvre, le *Freischütz*. Il est important de dire que, depuis Mozart, il existe une préoccupation de donner à l'Allemagne un opéra qui lui est propre. Le *Freischütz*, est une des œuvres qui réussit à satisfaire la volonté de ces compositeurs, auxquels appartient Weber. Cette œuvre fut en outre créée par Weber qui dirigea

⁴² Ibidem, p.560

⁴³

⁴⁴ FRANCOIS-SAPPEY Brigitte, *La musique dans l'Allemagne romantique*, p.722

l'Opéra allemand de Dresde, et appartient en effet à la *romantische Oper*⁴⁵. Mais qu'est-ce donc qui distingue l'opéra romantique de l'opéra classique ? La définition de Hoffmann semble bien définir l'atmosphère et l'esprit de ce nouvel opéra :

Un véritable opéra romantique ne peut avoir pour auteur qu'un poète de génie et d'inspiration : car seul lui donne la vie aux apparitions merveilleuses du monde des esprits [...] Ainsi donc, ami, dans l'opéra, l'influence de natures supérieures doit agir sur nous d'une façon sensible ; une sorte de nature romantique doit se développer devant nos yeux, dans laquelle le langage soit emprunté à ce royaume lointain de la musique...⁴⁶

L'opéra romantique allemand fait donc appel à l'imaginaire, au merveilleux, et au fantastique et à l'exaltation de l'âme. Christian Goubault dit même que le terme « romantique » peut être accolé à des genres afin de gagner en précision, on peut donc alors parler de l'opéra *héroïco-romantique*⁴⁷, auquel appartient tout opéra dont le thème est héroïque. Le *Freischütz* fut inspiré d'après une légende tirée du *Gespensterbuch*, un récit fantasmagorique de Johann August Appel et Friedrich Laun.⁴⁸ Le décor de cette pièce est une grande forêt allemande dans laquelle demeurent la magie et des forces surnaturelles, accentuées par une atmosphère noire et sinistre. Les mélodies des cors, qui supportent le thème des chasseurs, sont simples et à caractère folklorique ce qui est idéal pour créer une sonorité populaire. Weber insiste sur le jeu des registres musicaux afin de créer des effets et des couleurs sonores qui répondent à l'atmosphère changeante de la pièce, tantôt brillante avec les cors, tantôt menaçante avec les sons graves des clarinettes. Les paroles de Max, le chasseur, fournissent aussi l'indication du caractère de l'action. C'est le cas par exemple du passage « de la nostalgie », lorsqu'il repense à Agathe, à l'obscurité sinistre dans laquelle Samiel, la personnification des forces surnaturelles apparaît : *Doch mich umgarnen finstre Mächte* littéralement « Mais des forces obscures me cernent »⁴⁹. Maintenant qu'on connaît bien l'esprit de l'opéra romantique, il est intéressant de comparer ce genre d'opéra avec un opéra classique afin de bien pouvoir les distinguer. Par exemple *La flûte enchantée* de Mozart, qui est un Singspiel, illustre bien un décor hors du commun dans lequel se trouvent également des forces surnaturelles. Or, dans ce Singspiel, l'atmosphère, qui change lorsque Tamino est

⁴⁵ « Opéra », in GOUBAULT, Christian, *Vocabulaire de la musique romantique*. [Paris], Minerve, 1997 (Musique ouverte. Vocabulaire), p.119

⁴⁶ Ibidem, p.118

⁴⁷ Ibidem, p.119

⁴⁸ Ibidem, p.118

⁴⁹ PLANTINGA, *op. cit.*, p.184-185

confronté aux forces de la Reine de la nuit ou bien de Sarastro, ne crée pas le même effet pour les spectateurs. Nous notons encore l'absence de cette révolution orchestrale, d'un point de vue effectif et expressif. En général, dans l'opéra romantique allemand de Weber, les thèmes musicaux sont construits à grande échelle et les timbres orchestraux et les tonalités utilisées servent à représenter des motifs dramatiques. Ce qui est principalement nouveau, c'est la création des liens complexes entre tous ces éléments.⁵⁰ L'opéra pendant la période classique a connu des influences extranationales tandis que l'opéra romantique est plutôt associé à des éléments fortement de caractère national dus entre autres aux pratiques révolutionnaires et napoléonienne typiques du début du XIXe siècle.⁵¹ Avec la nouvelle vitalité musicale qu'offre le talent de Weber, l'orchestre devient un véritable être vivant. Par ailleurs, Weber suit bien le principe d'éclectisme qui consiste à prendre des autres le meilleur, comme il le dit :

Ainsi les Italiens et les Français se sont forgé un type d'opéra qu'ils se satisfont de tirer de tel ou tel côté. L'Allemand, au contraire, se distingue par son désir de connaître ce qu'il y a de meilleur chez les autres, et se l'approprier pour aller toujours de l'avant.⁵²

Cet élément est intéressant car il montre une partie de l'exotisme, bien que timide, mais typique du romantisme. Le côté naturel et la facilité d'épanchement lyrique dont il fait preuve lui fera connaître un grand succès qui s'étendra jusqu'à la France. Weber, artiste complet, incarne donc bien l'équilibre poético-musical.

Schubert (1797-1828):

Lieder et symphonies

La poésie est représentation de l'âme,
représentation du monde intérieur
dans sa totalité...
Novalis⁵³

⁵⁰ Ibidem, p.188

⁵¹ Ibidem, p.189

⁵² Ibidem, p.183

⁵³ FRANCOIS-SAPPEY, *op. cit.*, p.406

Franz Schubert, tout comme Beethoven, vit dans la période charnière entre le XVIIIe et le XIXe siècle. Tout comme lui, son style fut à son début classique puis, grâce à des éléments mélodiques de son langage, et principalement dans ses Lieder et dans ses symphonies, Schubert développe un style plus romantique, jusqu'à explorer des nouvelles possibilités du genre du *Lied*. A ses débuts, Schubert restait fidèle au style de la ballade, qui était la tendance alors, sans tenter des changements au niveau de la forme comme il le fera plus tard. C'est le cas par exemple de *Der Taucher* "le plongeur" (D.77, 1813-1814) qui fut composé sur un texte de Schiller. Les deux grands *Lieder* qui firent la réputation de Schubert, datent de 1814 et 1815 et sont tous deux écrits sur des textes de Goethe. Il s'agit de *Gretchen Am Spinnrade*, "Marguerite au rouet"-, D.118, et *Der Erlkönig*, "Le roi des aulnes" D.328. Dans le premier Lied, Schubert, contrairement à ses premiers Lieder, renonce à la disposition strophique et propose une construction tripartite. Ce qui est intéressant aussi c'est le procédé onomatopéique dans lequel les figures de la main gauche sont des motifs rythmiques qui évoquent la pédale du rouet tandis que la main droite rappelle le mouvement du rouet. Schubert met l'harmonie au service des sentiments et utilise des procédés spécifiques à des actions ou sentiments particuliers. Par exemple, il utilisera des accords diminués pour évoquer un baiser. Le chemin musical mène à de nombreuses tonalités et à des transitions tonales en accord avec le voyage psychologique de Marguerite et l'invocation des qualités de Faust.⁵⁴ Schubert crée aussi une transition spectaculaire dans les deux premières lignes de la mélodie : Il fait une succession de toniques, à savoir : ré mineur à ut majeur accompagnée d'une pédale d'harmonie. Les procédés harmoniques particuliers de Schubert nous dévoilent un nouvel univers musical jamais vu précédemment. Dans le second Lied, c'est l'idée de la construction et de la structure qui est intéressante à relever. En effet, bien que le texte soit de forme strophique, la structure ne l'est pas. C'est ainsi principalement l'organisation dramatique et non pas la disposition en strophe qui guide Schubert dans la composition musicale du poème. En effet, on pourrait dire que le Lied est *durchkomponiert* car il n'y a pas de répétitions littérales mais il existe des correspondances musicales dans la relation entre tonalité et mélodie qui forment un renforcement du plan dramatique. Autrement dit, malgré le fait que la structure du Lied suit le texte, il existe une forme de structure musicale, opposée à l'idée d'une liberté mélodique basée sur des rapports de tonalités. Par exemple, on peut voir que le père

⁵⁴ Ibidem, p.139

répond à son fils d'abord par la même tonalité que la dernière phrase énoncée par son fils, avant de partir dans d'autres tonalités. Aussi, Schubert montre son talent en ce qui consiste à attribuer la même voix aux 4 protagonistes mais avec leurs tons propres et en particuliers le ton séducteur du roi des aulnes. Cela montre que l'œuvre est aussi d'une difficulté particulière pour le chanteur. Ce qui est surprenant dans ce Lied, c'est aussi la difficulté d'exécution de la partie musicale qui sert de matériel figuratif en mettant en évidence le galop du cheval. En effet, les triolets en octaves sont extrêmement difficiles à jouer. C'est aussi cet aspect virtuose qui perdure dans le Lied en général et qui le distingue des matériaux musicaux picturaux des Lieder plus simples de la période classique. Schubert est romantique par la profusion musicale, autrement dit la richesse mélodique dans la voix et l'accompagnement. Alfred Einstein disait que Mozart et Haydn voyaient le poète comme simple subordonné au musicien et comme simple fournisseur du texte pour la musique.⁵⁵ Or Schubert, dans son univers, fait de sa musique une poésie et c'est ce qui le rend romantique aussi. Il se met au service de la poésie. L'accompagnement traduit le décor et l'atmosphère ainsi que des sentiments grâce à l'harmonie notamment. Grâce à lui, le piano devient un instrument universel d'un pouvoir expressif énorme et d'une subtilité jamais vue depuis Beethoven. Certains disent même que son sens dramatique est supérieur à celui de Wagner.⁵⁶ Le talent de Schubert git dans cette nouvelle impression d'ensemble, dont le mouvement général de l'accompagnement donne l'unité et par le rythme interne qui est souple.⁵⁷

L'apport particulier de Schubert au genre de la symphonie est la *Stimmung* nostalgique. Alfred Brendel dit: "comparé à Beethoven l'architecte, Schubert a l'air d'un flâneur".⁵⁸ En d'autres termes, ce qui intéresse Schubert n'est pas la construction hiérarchique des thèmes et l'antagonisme mais plutôt le chemin mélodique. Il concentre plus son travail sur le raffinement harmonique⁵⁹. En effet, chez lui un mouvement peut garder un même climat tout du long. De longs thèmes peuvent être développés mais sans être adaptés à un travail de motif et d'antagonisme. La *Symphonie en Ut*, connut un grand succès allant jusqu'à être un modèle de références pour Schumann qui dit :

⁵⁵ EINSTEIN, *op. cit.* p.118

⁵⁶ *Ibid.*, p.120

⁵⁷ CHANTAVOINE, *op. cit.*, p.427

⁵⁸ FRANCOIS-SAPPEY, *op. cit.*, p.501

⁵⁹ EINSTEIN, *op. cit.*, p.426

Clara, [...] je suis aujourd'hui au comble de la félicité. J'ai assisté à l'exécution d'une symphonie de Franz Schubert. [...] C'est indescriptible ! Tous les instruments chantaient comme des voix humaines, et l'instrumentation était extrêmement ingénieuse...⁶⁰

Après l'aspect glorieux et brillant de la symphonie classique, l'accent dramatique, bien que déjà connu et employé dans la symphonie classique, gagne de plus en plus la symphonie romantique. En somme, il s'agit du nouveau langage mélodique de Schubert qui font du Lied un genre essentiel dans la musique romantique. Les symphonies de Schubert ne sont pas non plus négligeables dans l'apport du style romantique. Schubert avait dit : « Parfois je me crois capable de faire quelque chose ; mais qui peut prétendre à cela après Beethoven ? »⁶¹ Pourtant, il a bien réussi et son apport fut considérablement important pour le courant et l'esprit romantique.

Alfred Einstein réunit les compositeurs romantiques sous deux points essentiels. Le premier est l'importance apportée par chacun à la matière sonore, importance qu'il considère comme inséparable des innovations harmoniques de cette époque. C'est un facteur d'une plus grande importance que celle dont faisaient preuve les compositeurs classiques du XVIIIe siècle. Nous pouvons évoquer l'exemple de l'évolution orchestrale du XIXe siècle. Cette prise d'intérêt pour la matière sonore est aussi mise en relation avec la notion de la musique en général qui est plus profonde pour les compositeurs romantiques : la matière sonore est mise en évidence afin d'apprécier au mieux la qualité mystérieuse, envoûtante et magique de la musique.⁶² Le deuxième est la question à double tranchant entre la jeunesse et la caducité de l'époque à laquelle les musiciens romantiques appartiennent. En effet, chaque compositeur romantique porte un bagage issu de l'énorme tradition musicale de l'époque précédente. Il est donc perçu comme un compositeur vieux. Mais d'un autre côté le mouvement romantique est un courant musical nouveau à l'aube du XIXe siècle. Ces deux aspects constituent les deux points communs entre les compositeurs romantiques et en l'occurrence entre ceux évoqués plus haut à savoir : Weber et Schubert.

⁶⁰ Ibidem, p.502

⁶¹ CHANTAVOINE, *op. cit.*, p.426

⁶² EINSTEIN, *op. cit.*, p.14-16

V. Conclusion

L'effervescence de la musique romantique a eu lieu grâce aux changements de la société, de cette hiérarchisation sociale, de l'évolution des salles de concerts et de ce nouvel intérêt artistique apparu en parallèle à un nouveau paradigme des arts. Le compositeur n'est plus sous la dépendance d'un mécène protecteur mais écrit essentiellement en musique ses états affectifs qui constituent sa vie sentimentale.

Les caractéristiques essentielles du romantisme sont l'importance principale et la primauté de la sensibilité et de l'imagination, la présence assez constante d'un décor légendaire et merveilleux dû à l'historicisme. Le retour au passé et la découverte des grands maîtres tels que Bach est aussi une caractéristique importante du romantisme. Le besoin de fuir la rigidité du XVIIIe siècle, et le désir de surpasser ses idéaux se fait sentir au début du XIX siècle. Les aspirations des premiers compositeurs de cette époque, tels que Weber ou encore Schubert se retrouvent tantôt dans la confession musicale et tantôt dans l'épanchement des sentiments. La musique est un terrain dans lequel le compositeur peut démontrer son talent innovateur ou technique et sa qualité d'imagination tout en faisant parler son cœur de façon lyrique. Elle est aussi perçue comme un moyen d'évasion vers le merveilleux, un voyage de l'âme dans lequel l'esprit réussit à sentir des forces surnaturelles et divines. La musique au XIXe siècle revêt aussi le rôle d'expression de fierté nationale, chose qui s'accroîtra tout au long de ce siècle.

Bibliographie:

Livres:

- CHANTAVOINE, Jean et GAUDEFROY-DEMOMBYNES, Jean, *Le romantisme dans la musique européenne*. Paris, Albin Michel, 1955 (L'ère romantique ; 3).

- PLANTINGA, Leon, *La musique romantique : Histoire du style musical au XIXe siècle en Europe*, trad. D. Collins. [Paris], J.-C. Lattès, 1989 [éd. originale américaine 1984] (Musiques & Musiciens).
- DAHLHAUS, Carl, *L'idée de la musique absolue : Une esthétique de la musique romantique*, trad. M. Kaltenecker. Genève, Contrechamps, 1997 [éd. originale allemande 1978].
- GOUBAULT, Christian, *Vocabulaire de la musique romantique*, [Paris], Minerve, 1997 (Musique ouverte. Vocabulaire)
- EINSTEIN, Alfred, *La musique romantique*, trad. J. Delalande. [Paris], Gallimard, 2006 [éd. originale 1947].
- FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte, *La musique dans l'Allemagne romantique*, [Paris], Fayard, 2009.