

Les *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn et l'esthétique romantique

Aurélie Pala, Sciences et Technologie du Vivant

Philippe Suter, Informatique

Projet SHS de première année master,
programme “Musique et histoire culturelle”,
encadré par Adriano Giardina et Georges Starobinski

Lausanne, année académique 2006–2007



ÉCOLE POLYTECHNIQUE
FÉDÉRALE DE LAUSANNE

rapport accepté le _____

Table des matières

• Introduction.....	4
• Un genre nouveau.....	6
• Origines et forme.....	6
• Terminologie.....	8
• Le corpus.....	10
• Les <i>Lieder ohne Worte</i> : des pièces à caractère romantique.....	12
• L'esthétique musicale romantique.....	12
• L'esthétique musicale de Mendelssohn et sa concrétisation dans les <i>Lieder ohne Worte</i>	13
• Ajout de texte ou de titre aux <i>Lieder ohne Worte</i>	17
• Réception de l'œuvre.....	21
• Réception auprès des professionnels.....	21
• Réception auprès du public.....	22
• Conclusion.....	24
• Bibliographie.....	26
• Annexe : Tableau récapitulatif des <i>Lieder ohne Worte</i>	27

Introduction

“*What is it all about? Is he really in earnest? [...]*”

Moritz Hauptmann¹

Telle fut la réaction du théoricien Moritz Hauptmann à l'évocation du titre donné aux *Lieder ohne Worte* par Felix Mendelssohn. Il est certain que l'intitulé apposé sur les huit cahiers comprenant quarante-huit pièces pour piano nourrit la confusion. On ne sait a priori pas si, comme l'a premièrement supposé Hauptmann, il s'agit là d'exercices pour la voix, de chansons auxquelles les paroles auraient été enlevées, ou de quelque chose d'autre encore. Le fait est que ces pièces sont construites sur ce qui apparaît comme une contradiction; ce sont bien des chansons sans paroles.

Mendelssohn obtient la considération de ses pairs alors qu'il est encore très jeune — il termine l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été* alors qu'il n'a pas encore vingt ans. Contrairement à d'autres jeunes prodiges, son œuvre ne s'est par contre pas avérée particulièrement révolutionnaire pour son temps. Issu d'un milieu aisé et ayant bénéficié d'une éducation musicale d'excellente qualité et bien encadrée, il se trouve rapidement un “amour pour les formes classiques”², et ses compositions, aussi brillantes qu'elle soient, font indéniablement de nombreux emprunts à ses prédécesseurs qu'il admire — Beethoven tout particulièrement. Cet héritage ne le prédispose a priori pas à explorer des formes nouvelles. Il semble ainsi clair que les origines des *Lieder ohne Worte* sont à chercher ailleurs que chez ses précepteurs ou chez les compositeurs qui l'ont précédé.

Chronologiquement parlant, Mendelssohn se situe à une période où les idées romantiques commencent à trouver un nombre important d'adhérents dans le milieu de la musique. Mais, du fait que la majorité de son œuvre trouve son origine dans des conceptions plus classiques, il n'est en général pas cité parmi les grandes figures du romantisme. Il est intéressant de constater en revanche que les *Lieder ohne Worte* peuvent presque être perçus comme un manifeste de ce mouvement. Même s'il est irréaliste de vouloir s'imaginer connaître exactement les intentions du compositeur, certaines informations, en particulier dans sa correspondance, nous aident à mettre à jour une partie des idées qui constituent le point de départ de l'écriture de ces pièces.

¹ Cité par R. Larry TODD, *Piano Music Reformed: The Case of Felix Mendelssohn Bartholdy*, Op. cit., p. 594.

² Konstanze EICKHORST, préface des *Lieder ohne Worte*, Op. Cit. p. VII.

Au vu de ces quelques remarques, certaines questions se posent: s'il n'y a pas de paroles, en quoi ces morceaux sont-ils des chansons? Quelle motivation peut-on avoir à écrire de pareilles œuvres? Ou encore, s'agit-il simplement de *Lieder* vocaux auxquels on a retiré le texte? Notre travail s'ouvrira par une discussion sur le genre lui-même. Nous y évoquerons les hypothèses sur son origine, les éléments qui ont pu être empruntés ailleurs, ainsi que ce qui constitue sa nouveauté à proprement parler. Des considérations annexes et néanmoins importantes seront également abordées, notamment au sujet des problèmes inhérents à la terminologie adoptée. Cette partie sera suivie par quelques remarques sur l'arrangement des pièces en volumes. La partie centrale de notre travail traitera de l'esthétique romantique, tout d'abord en apportant un éclairage sur le contexte de la première moitié du XIX^{ème} siècle, puis en exposant les composantes romantiques qui se retrouvent dans les *Lieder ohne Worte*. En plus de ces deux aspects, on y trouvera une partie consacrée aux tentatives d'ajouts de textes.

Pour apprécier l'impact qu'ont pu avoir les publications de ces œuvres en leur temps, un dernier chapitre à caractère plus historique traitera de la réception qui leur a été réservée. On y trouvera des commentaires sur la réaction du milieu professionnel ainsi que quelques indications sur la popularité du genre. Une annexe présentant un tableau récapitulatif des pièces avec quelques informations pour chacune d'entre elles complète le travail.

Un genre nouveau

Origines et forme

Le premier des huit volumes des *Lieder ohne Worte* est publié en 1832. Tout semble cependant indiquer que le genre aurait trouvé naissance quelque part durant la jeunesse de Felix Mendelssohn et de sa soeur Fanny, également pianiste et compositeur. Dans une lettre écrite à son frère où elle fait allusion à une mode consistant à arranger des chants du répertoire populaire en une version instrumentale, elle mentionne un jeu auquel ils se seraient adonnés étant enfants, consistant à ajouter des textes à des *Spiellieder*, des *Lieder* instrumentaux:

*Lieber Felix, wenn Singliedern die Worte weggenommen werden, um sie als Concertstück zu brauchen, so ist das ein richtiges Gegenstück zu dem Experiment, Deinen Spielliedern Worte unterzulegen, die andre Hälfte von der verkehrten Welt. Ich bin schon lange alt genug, um Manches was in der jetzigen Zeit geschieht recht abgeschmackt zu finden, das mag denn dazu gehören. Soll man nun aber nicht eine ungeheure Meinung von sich bekommen (nein, man soll nicht) wenn man sieht, daß die Späße, womit wir uns als halbe Kinder die Zeit vertrieben haben, jetzt von den großen Talenten nacherfunden, u. als Futter fürs Publicum gebraucht werden?*³

Le concept de pièce à caractère chantant mais sans paroles était bien présent dans leur famille. Pour s'en convaincre, on peut se référer à une courte œuvre pour piano écrite par Fanny et assortie de l'indication suivante: « *Duett für Tenor und Sopran [...], mit den Fingern zu singen* ». ⁴ Bien que la pièce ne soit pas forcément en elle-même d'une importance capitale dans l'œuvre de Fanny, l'indication fait sans équivoque référence à un *Lied ohne Worte* voulu comme tel; il s'agit bien de « chanter » une mélodie – deux même – sans avoir recours à la voix et donc aux paroles.

Robert Schumann s'est essayé à donner une explication personnelle et en accord avec l'approche du musicien ou du compositeur à l'origine du genre. Notons qu'elle n'est par ailleurs pas incompatible avec l'idée d'un jeu d'enfants transposé en un genre musical:

*Wer hätte nicht einmal in der Dämmerungstunde am Clavier gesessen (ein Flügel scheint schon zu hoftonmäßig) und mitten im Phantasieren unbewußt eine leise Melodie dazu gesungen? Kann man nun zufällig die Begleitung mit der Melodie in den Händen allein verbinden, und ist man hauptsächlich ein Mendelssohn, so entstehen daraus die schönsten Lieder ohne Worte.*⁵

³ Fanny HENSEL, *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, Op. cit., p. 547.

⁴ Hermann DANUSER, *Musikalische Lyrik*, Teil 2, Op. cit., p. 73.

⁵ Robert SCHUMANN, *Neuen Zeitschrift für Musik*, cité par C. Jost, *Vorwort, Lieder ohne Worte* (partitions), p. V.

Son interprétation du phénomène ressort comme particulièrement plausible du fait qu'elle semble expliquer très naturellement le rapport du genre à la musique chantée, ainsi que son caractère intimiste — il considère notamment comme déplacée toute ambition de jouer ce genre de pièces sur un piano à queue. Il apparaît dans ces propos qu'il semble mettre de côté l'hypothèse selon laquelle les *Lieder ohne Worte* auraient pu avoir comme source première un texte qui aurait été par la suite retiré.

Ces pièces pour piano, transmettant une idée ou une émotion, pourraient être ramenées au genre du *Charakterstück*. Cependant, elles s'en différencient fortement de par les nombreux emprunts dans leur conception à la forme du *Lied*: elles ont un caractère principalement chantant, sont parcourues par une ou plusieurs mélodies assorties d'un accompagnement simple, la plupart du temps prenant la forme d'accords rythmés régulièrement ou arpégés, et leur structure suit généralement une forme ternaire.⁶ En ce sens, le *Lied ohne Worte* est véritablement un genre nouveau, à mi-chemin entre la musique pour piano et le *Lied*. Il faut noter l'importance de cette nouveauté pour Mendelssohn, qui avait été jusque-là dans sa carrière de jeune compositeur certes brillant, mais également profondément marqué par un héritage artistique ancré dans une tradition vieillissante⁷ (Berlioz dit à son sujet qu'il avait peut-être étudié la musique des morts d'un peu trop près⁸).

Les *Lieder ohne Worte* partagent tous un certain nombre de caractéristiques communes. Plusieurs auteurs ont proposé des classifications. On retiendra celle formulée par R. Larry Todd pour sa clarté.⁹ Il considère les pièces comme appartenant à trois ensembles; on trouve tout d'abord, et c'est la catégorie la plus représentée, les *Lieder* à une seule voix (*solo Lied*), puis les *Lieder* à deux voix (*duets*), et finalement les chants à plusieurs parties (*part-songs*), où la mélodie, bien que n'étant plus simplement exprimée par une ou deux voix mais par des suites d'accords, conserve la propriété chantante du *Lied*, c'est-à-dire que l'auditeur peut y reconnaître un thème. Cette classification a également ceci d'intéressant qu'elle peut être mise en comparaison directe avec les œuvres à texte écrites par Mendelssohn et qui se répartissent de manière analogue entre *Lieder* solo, duos et musique chorale. Todd pousse la comparaison plus loin en mettant en lumière des concordances dans les titres des œuvres avec et sans paroles. Ceci semble indiquer qu'en tout cas une partie des

⁶ Voir R. Larry TODD, *Piano Music Reformed: The Case of Felix Mendelssohn Bartholdy*, Op. cit., p. 595.

⁷ Voir Hermann DANUSER, *Musikalische Lyrik*, Teil 2, Op. Cit., pp. 73-75.

⁸ Voir R. Larry TODD, art. "*Mendelssohn, Felix — Musical style*", in Grove Music Online.

⁹ Voir R. Larry TODD, *Piano Music Reformed: The Case of Felix Mendelssohn Bartholdy*, Op. cit., p. 596 sqq.

Lieder ohne Worte ont pour origine les mêmes sources que les *Lieder* traditionnels. Ainsi, l'idée que ces pièces d'un genre nouveau ne sont rien d'autre que des chants auxquels on aurait enlevé les paroles, bien que terriblement réductrice, n'est pas entièrement dénuée de fondement. Ce principe d'un éloignement du *Lied* pour n'en garder que la musique et exacerber son caractère purement lyrique est quelque chose que Heinrich Schwab remarque et met en comparaison avec les auteurs romantiques de poèmes à caractère musical (*musikalischer Gedicht*):

*Lied ist in seinem vollen Begriff beides, ein 'Singen' und 'Sagen'. Die allmähliche Loslösung der beiden Künste, Musik und Dichtung bedingte, daß das jeweils Negierte mit eigenen Mitteln zu ersetzen angestrebt wurde; der 'Musikalität' der Sprache korrespondiert somit des 'Sprechen' der Musik.*¹⁰

Terminologie

« *Clavierlieder* », « *Piano-Songs* », « *Melodies for the Pianoforte* », ces appellations font partie des termes divers qui ont été utilisés à un moment ou un autre pour désigner les *Lieder ohne Worte*. Que diverses publications utilisent des variantes dans la terminologie ou que certaines traductions puissent différer n'est en soi pas surprenant. Ce qui l'est plus est que Mendelssohn lui-même semble selon certains manuscrits avoir hésité sur les mots à choisir pour désigner au mieux ses pièces. La multitude des termes s'explique par la difficulté à définir un genre qui est, en apparence, une contradiction. Ce qui ressort néanmoins de ces variantes est l'accent systématiquement mis sur le caractère mélodique des pièces.¹¹

Fanny Hensel — qui portait alors encore le nom Mendelssohn — pourrait être à l'origine de l'expression *Lied ohne Worte*. Du moins, elle est l'auteur en 1828 de la première lettre à en faire explicitement usage, une lettre adressée au diplomate et ami de la famille Karl Klingemann où elle mentionne en ces termes une composition dont son frère lui a fait cadeau. Dans les années qui suivent et jusqu'à la publication du premier volume des *Lieder ohne Worte*, plusieurs lettres émanant de Mendelssohn et de ses connaissances comportent la même expression, signe qu'elle était alors déjà acceptée, du moins dans un cercle restreint, pour désigner ce genre nouveau.¹²

¹⁰ Heinrich SCHWAB, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied*, cité dans Christa JOST, *Lieder ohne Worte*, Op. cit., p. 16.

¹¹ Voir Christa JOST, *Lieder ohne Worte*, Op. cit., p. 11.

¹² Ibid., pp. 28 sqq. Comme le mentionne Todd, le rôle de Fanny dans la conception du genre demeure incertain. S'il apparaît comme clair qu'elle a tenu un rôle important aux côtés de son frère dans son élaboration, notamment au cours de leurs années passées ensemble, Jost mentionne que certaines discussions vont jusqu'à lui attribuer une partie des pièces, qui auraient ainsi été publiées sous le nom de Felix pour des questions d'ordre social.

Malgré une volonté manifeste et revendiquée de se passer de mots pour ses *Lieder ohne Worte*, Mendelssohn y a recours épisodiquement et pour diverses raisons. Les dédicaces aux diverses femmes qui ont croisé sa vie mises à part, il dote un nombre limité de pièces de titres, d'indications d'ordre techniques destinées aux interprètes¹³, ou même de notices à caractère programmatique. Il est intéressant de noter que des titres ont parfois été ajoutés et supprimés au gré des évolutions des manuscrits, signe d'une réflexion sur la question. Le constat est valable également pour les indications programmatiques. Sur ce dernier point, Christa Jost cite une lettre de Mendelssohn à Karl Klingemann où il semble hésitant et lui demande son avis sur l'ajout éventuel de l'inscription « *der Sommerabend* » à un de ses *Lieder ohne Worte* récemment composé.¹⁴

¹³ par exemple le *Duett*, op. 38 no. 6 contient la note « *Die beiden Stimmen müssen immer sehr deutlich hervorgehoben werden* ».

¹⁴ Voir Christa JOST, *Lieder ohne Worte*, Op. cit. p. 18.

Le corpus

Les quarante-huit *Lieder ohne Worte* se répartissent en huit cahiers de six pièces chacun. Il serait faux de croire que ceux-ci ne sont qu'un assemblage de morceaux épars, constitué au fur et à mesure de leur écriture. Certains liens existent en effet à l'intérieur des volumes. R. Larry Todd note par exemple une relation toute particulière entre les *Lieder ohne Worte* Op. 19 no. 3 et no. 4. En effet, ils sont en la majeur, et tous les deux utilisent un motif évoquant un appel au cor de chasse¹⁵ — ce n'est pas un hasard si le no. 3 a parfois été désigné par *Jägerlied* (ou *Jagdlied*).

Il semble également que Mendelssohn ait pris soin en élaborant ses albums de veiller à un certain équilibre entre les pièces. Par exemple, au moment de prendre la décision de publier le premier volume, il y mélange des pièces anciennes avec de nouvelles compositions, tout en assurant une bonne répartition entre les pièces en mode mineur et majeur, courtes et longues, et avec un nombre de voix variable.¹⁶ Un procédé similaire est suivie pour le deuxième volume et, dans un réponse à son ami Karl Klingemann qui s'étonne d'y voir une composition vieille de quatre ans et d'une qualité moindre¹⁷, Mendelssohn explique sa démarche:

Das zweite in b moll ist gewiß, wie Du sagst, sehr gewöhnlich gegen den Schluß, aber das ist mir wieder lieb, daß Du sagst, denn es ist das einzige darunter, welches 4 Jahre alt ist, ich nahm es hinein, weil es der Tonart und dem Charakter nach gut paßte, und mehrere andere neue, die ich jetzt gemacht habe und die besser sind, nicht so zu den andern sich fügen [...].¹⁸

Il apparaît clair ici que le compositeur met la cohérence générale de ses cahiers en priorité par rapport aux qualités individuelles des pièces qu'il y fait figurer.

On note aussi des relations entre les divers volumes: tous par exemple commencent par un *Lied ohne Worte* à une seule voix, et le tempo associé est toujours *Andante*, à l'exception de l'Op. 38 no. 1, qui est à jouer *Con moto*. Au sujet de ce dernier morceau, Christa Jost remarque qu'une édition plus ancienne comporte l'indication *All.o moderato*. Son hypothèse est que le compositeur aurait ensuite trouvé plus naturel d'indiquer le morceau comme à exécuter rapidement dans un tempo lent — en le pensant *andante*, souligné d'un *con moto* — plutôt que lentement dans un tempo

¹⁵ Voir R. Larry TODD, *Piano Music Reformed: The Case of Felix Mendelssohn Bartholdy*, Op. cit., p. 596.

¹⁶ Ibid., p. 598.

¹⁷ En l'occurrence ce qui deviendra l'Op. 30 no. 2.

¹⁸ Cité par Christa JOST, in *Mendelssohns Lieder ohne Worte*, Op. cit., p. 65.

plus rapide comme le suggère le tempo original. Ainsi, il aurait “converti” l'*Allegro moderato* en un *Andante con moto*, et c'est bien à ce tempo que ferait allusion la seule mention *Con moto*, qui ne ferait donc plus exception à la règle.¹⁹

Un autre lien est observable dans la structure des trois premiers cahiers. Tous les trois comportent vers le milieu un morceau calme, composé comme un chant à plusieurs parties. Il s'agit respectivement de l'Op. 19 no. 4, *Moderato*, de l'Op. 30 no. 3, *Adagio non troppo*, et de l'Op. 38 no. 4, *Andante*. Chacun de ces morceaux suit un plan relativement simple, mais le plus remarquable est que dans les trois cas, ils sont précédés et suivis par des pièces rapides et nerveuses, et faisant appel à une plus grande technique pianistique.²⁰

Il faut noter finalement que l'on ne peut pas émettre ce genre de considérations au sujet des septième et huitième albums, puisque ceux-ci furent publiés respectivement en 1850 (Op. 85) et en 1868 (Op. 102), soit plusieurs années après la mort de Mendelssohn, survenue en 1847. Ils sont en fait constitués de pièces puisées dans la collection de manuscrits qu'il a laissé (*Nachlaß*), et leur réunion au sein de deux volumes est une décision prise par les éditeurs seuls, bien qu'il apparaisse que le compositeur avait déjà des plans pour un septième cahier.²¹

On trouvera en annexe un tableau récapitulatif présentant les *Lieder ohne Worte* tels que publiés dans les huit cahiers. Il est intéressant d'avoir pu constater qu'au niveau formel et stylistique les quarante-huit *Lieder ohne Worte* peuvent être caractérisés individuellement, ou en tout cas par petits groupes. Il est toutefois essentiel maintenant de considérer les particularités esthétiques communes à l'ensemble de ces œuvres.

¹⁹ Voir Christa JOST, *Mendelssohns Lieder ohne Worte*, Op. cit., p. 69.

²⁰ Ibid., p. 69.

²¹ Voir R. Larry TODD, *Piano Music Reformed: The Case of Felix Mendelssohn Bartholdy*, Op. cit., p. 598.

Les *Lieder ohne Worte* : des pièces à caractère romantique

L'esthétique musicale romantique

Aux environs des années 1800 un nouveau courant touche principalement la philosophie et les arts: le romantisme. Dans le domaine artistique, il gagne en premier lieu la poésie pour finalement atteindre son apogée dans la musique.

Le romantisme, comme tout autre courant musical, est défini par un ensemble d'idées et de principes directeurs. Cependant, il est aussi fortement déterminé par bon nombre de contradictions, qui contribuent de façon prépondérante à sa caractérisation.

La nouveauté principale véhiculée par le romantisme musical est l'importance accordée au « son », à la matière sonore. Elle se traduit en partie par les ressources nouvelles tirées de la voix, surtout dans le domaine du Lied, ainsi que celles tirées du piano, au niveau de l'intimité des sentiments qu'il peut produire mais aussi au niveau de son incroyable virtuosité.

Le courant est toutefois divisé sur plusieurs concepts. Il est partagé, d'une part, entre recherche de l'intimité au niveau des émotions produites par la musique et un goût pour les attitudes dramatiques exagérées, voire la sentimentalité poussée à l'extrême. D'autre part, on remarque une divergence d'idées quant à la raison d'être de la mélodie. À l'époque de Mendelssohn, les partisans du concept de musique « absolue » ou autonome soutiennent que la mélodie existe en tant que telle, sans apports extérieurs, et qu'elle est son propre but, tandis que les adeptes de la musique « à programme » défendent le fait qu'elle puisse être interprétée en fonction d'une idée ou d'un thème sous-jacents.

De par l'importance accordée aux sons, la musique instrumentale va développer une dimension nouvelle. Certains romantiques considèrent le langage verbal comme insuffisant par rapport à la musique et elle est alors envisagée comme le seul langage capable de traduire les sentiments les plus nuancés et les plus profonds. Ainsi, selon Alfred Einstein, « celle-ci [la musique] est devenue un moyen de concrétiser l'indicible, de matérialiser quelque chose d'obscur, de magique, d'exaltant».²² Cette conception de la musique instrumentale va alors ouvrir de nouvelles perspectives à l'auditeur. En effet, comme l'avait mentionné E. T. A. Hoffmann, considéré comme un des théoriciens principaux de l'esthétique romantique :

La musique ouvre à l'homme un royaume inconnu totalement étranger au

²² Alfred EINSTEIN, *La musique romantique*, Op. cit., p. 32.

*monde sensible qui l'entoure, et où il se dépouille de tous les sentiments qu'on peut nommer pour plonger dans l'indicible.*²³

Il faut toutefois veiller à ne pas considérer la musique instrumentale comme l'unique moyen de faire naître une sensation définissable et définie et de la restreindre à cette unique fonction. On la transformerait en un art non autonome, transformable à volonté.

Avec toute l'ampleur donnée à la musique instrumentale à cette époque, on pourrait penser que la musique vocale n'a pas subi d'avancée importante. Au contraire, elle n'est pas en reste, car l'époque romantique voit l'avènement d'un genre majeur: le Lied. La partie pianistique a, dans ce cas aussi, un rôle plus important que par le passé. Elle n'a plus la seule fonction subalterne d'accompagnement, mais est promue, comme le souligne Alfred Einstein, à une fonction de commentaire.²⁴

L'esthétique musicale romantique peut donc être considérée comme l'avènement d'une relation plus « intime », voire « mystérieuse » entre compositeur et auditeur, allouant une importance prépondérante aux sentiments et à leur expression par la musique. Celle-ci conserve cependant son intégrité et n'est pas que considérée comme le vecteur des sentiments, elle n'est pas un outil utilisé par le compositeur pour parvenir à générer une impression donnée chez la personne qui écouterait son œuvre. Le but du compositeur, si tant est qu'il en ait un, n'est donc pas de provoquer volontairement un sentiment, mais plutôt de transposer ses propres émotions et idées dans sa création. Dans ce contexte, les mots sont relégués au second plan, jugés trop ambigus et moins à même de transmettre des sentiments et d'atteindre la profondeur de l'être.

L'esthétique musicale de Mendelssohn et sa concrétisation dans les *Lieder ohne Worte*

La position de Felix Mendelssohn dans le courant romantique est parfois controversée. Si l'on admet que l'on puisse distinctement définir les limites temporelles et esthétiques du romantisme, il apparaît que le compositeur est partagé entre classicisme et romantisme. En effet, comme l'écrit Alfred Einstein :

Le caractère harmonieux de sa production réside dans le fait que son pseudo-classicisme admettait l'élément romantique, sans que jamais celui-

²³ E. T. A. HOFFMANN, *Écrits sur la musique*, Op. cit., p. 38.

²⁴ Alfred EINSTEIN, *La musique romantique*, Op. cit., p. 48.

*ci vînt troubler celui-là. La symétrie formelle de ses mouvements et de ses constructions cycliques est insurpassable ; et pourtant toutes ses compositions se parent d'un je ne sais quoi de subjectif, d'un scintillement typiquement romantique fait de sentiment [...].*²⁵

Il est cependant clair que Mendelssohn partage certains principes de l'esthétique musicale romantique, tout en leur apportant une justification toute personnelle. Ainsi en témoigne la première partie d'une lettre, très souvent citée, écrite par le compositeur en réponse à Marc André Souchay, au sujet des *Lieder ohne Worte*:

*Es wird so viel über Musik gesprochen, und so wenig gesagt. Ich glaube überhaupt die Worte reichen nicht hin dazu, und fände ich, dass sie hinreichten, so würde ich am Ende gar keine Musik mehr machen. – Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht bloß mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten; auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so mißverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen als Worten. Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte [...].*²⁶

Le début de cette lettre, datant de 1842, apparaît de façon globale comme un plaidoyer, illustré par les *Lieder ohne Worte*, en faveur de la musique et des notes par rapport au langage et aux mots. Mendelssohn y défend son propre point de vue quant au rôle de la musique dans le processus de génération d'une émotion. Sa conception de la musique instrumentale rejoint celle de E. T. A. Hoffmann, considéré comme un des théoriciens essentiels de l'esthétique romantique : elle va, d'une part, à l'encontre de l'idée populaire soutenant le fait que les mots sont plus adaptés que les notes pour exprimer un sentiment sans ambiguïté et attribue donc un sens défini aux notes. La signification de la musique est alors située dans la mélodie et la forme et non plus dans un quelconque vecteur extramusical. Toutefois, bien que le sens de la musique se trouve dans les notes, il est nécessaire que la musique soit jouée pour qu'une émotion puisse naître chez l'auditeur ; il serait alors plus judicieux de considérer l'apparition du sentiment comme dépendant en partie de l'interprétation. D'autre part, en plus de considérer la musique comme « une langue plus précise que les paroles et les lettres »²⁷, il avance l'idée que les mots ne mènent à rien, excepté à la

²⁵ Alfred EINSTEIN, *La musique romantique*, Op. cit., p. 151.

²⁶ Felix MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, Op. cit., p. 337.

²⁷ Christa JOST, *Mendelssohns Lieder ohne Worte*, Op. cit., p. 16.

confusion et à la mauvaise compréhension. De plus, il semble qu'il considère l'ajout de texte dans le but d'«expliquer» le contenu de la musique comme la rendant obscure et confuse. Il est donc clair que, dans l'optique du compositeur, la musique est la meilleure méthode pour exprimer un sentiment avec une extrême précision, que les mots ne pourraient pas atteindre. Les notes sont donc le moyen qu'a la musique pour parvenir à dépeindre l'émotion, comme le mentionne Carl Dahlhaus : « [...] so kann die Bestimmtheit [...] nicht in den Gefühlen, sondern einzig in den Tonstrukturen gesucht werden »²⁸.

Cette position de l'artiste par rapport au contenu – au sens – de la musique nous amène directement à une deuxième caractéristique fondamentale de la pensée du compositeur, à savoir sa vision de la raison de l'existence de la musique et de ses créations. Cette représentation, défendue par Mendelssohn, mais ne faisant pas l'unanimité parmi ses contemporains, se trouve dans la seconde partie de sa lettre adressée à M. A. Souchay :

*[...]Fragen Sie mich, was ich mir dabei gedacht habe, so sage ich: gerade das Lied wie es dasteht. Und habe ich bei dem einen oder anderen ein bestimmtes Wort, oder bestimmte Worte im Sinn gehabt, so mag ich die doch keinem Menschen aussprechen, weil das Wort dem Einen dasselbe sagen, dasselbe Gefühl in ihm erwecken kann, wie im Andern – ein Gefühl, das sich aber nicht durch dieselben Worte ausspricht [...].*²⁹

On comprend ici que le seul moyen pour qu'une mélodie puisse faire naître des sentiments « précis » est la considération de la musique instrumentale comme un art autonome et absolu. Il n'y aurait donc pas de raison particulière, de justificatif ou encore de programme, dissimulé derrière l'existence de la majeure partie des *Lieder ohne Worte*. La seule « condition » nécessaire à la conception de ces œuvres est uniquement l'impression ressentie par le compositeur lors du processus de création. Mendelssohn la justifiait ainsi : « Je prends la musique si sérieusement à cœur que je m'interdirais de composer quoi que ce soit que je ne sentirais pas absolument. Il faut mettre son cœur dans son travail et l'on ne saurait éprouver trop d'émotions. »³⁰ Cette émotion est alors en quelque sorte emprisonnée dans la mélodie, afin d'être libérée lors de l'interprétation pour finalement peut-être atteindre l'auditeur.

Une question se pose alors quant au type de sentiment ressenti par Mendelssohn lors de la composition des *Lieder ohne Worte*. Comme il le dit dans la lettre citée plus haut, il n'a jamais tenté

²⁸ Carl DAHLHAUS, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Op. cit., p. 143.

²⁹ Felix MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, Op. cit., p. 338.

³⁰ Cité par Brigitte FRANCOIS-SAPPEY, in *Felix Mendelssohn*, Op. cit., p. 116.

de représenter musicalement une idée précise. L'apparition d'émotions dans la mélodie pourrait plutôt provenir d'un acte non raisonné, sans but prédéfini, au cours duquel le compositeur laisse parler son « âme » sans intervention de l'esprit. L'élément principal de la création est donc la mélodie en elle-même et non la mise en musique d'une idée ou d'un texte poétique quelconque, comme le remarque judicieusement Alfred Einstein : « [...] même intitulées *Romances sans paroles*, ses œuvres instrumentales peuvent bien se rattacher à une suggestion précise [...], mais jamais on ne peut les interpréter en fonction d'un programme comme celles de Berlioz ou de Liszt ». ³¹

On comprend ainsi aisément le choix du compositeur de concevoir un nouveau genre musical à travers les *Lieder ohne Worte*. Il va donc, par la création de ces courtes pièces poétiques, marquer la prépondérance de la mélodie en tant que telle à une époque où à la fois la musique instrumentale et le Lied sont en plein essor. Il donne à la musique instrumentale un sens objectif, par rapport à la subjectivité des mots, car il la considère comme capable d'éveiller le même sentiment chez diverses personnes sans l'utilisation de paroles. Ceci pourrait être une des raisons possibles au choix de la dénomination des *Lieder ohne Worte*. En se plaçant dans l'optique du compositeur, on pourrait aussi se poser la question de la réelle signification de ce titre, étant donné l'ambiguïté allouée aux mots...

Cependant, il est important de nuancer. En effet, les *Lieder ohne Worte* et la musique instrumentale en général ne constituent qu'une partie mineure de son œuvre. Il ne faut donc pas négliger sa production en matière de musique vocale, qu'elle se traduise dans les Lieders ou la musique sacrée. À l'image de son époque, Mendelssohn semble tout de même partagé et ceci se retrouve d'une certaine manière dans les *Lieder ohne Worte*. En effet, il apparaît que certaines des quarante-huit pièces furent initialement parées d'un titre, bien que parfois effacé avant la publication. ³² Ceci suggère donc une possible idée « programmatique » en amont de l'écriture de certains Lieders, qui permettrait donc de modérer sa conception de la musique instrumentale, exprimée dans la lettre adressée à M. A. Souchay. Un autre argument nuancé sa position au sujet de la relation entre mots et musique se situe dans ses réactions et son attitude face aux multiples tentatives d'ajout de textes faites par certains de ses contemporains.

³¹ Alfred EINSTEIN, *La musique romantique*, Op. cit., p. 13.

³² Voir le paragraphe «*ohne Worte*», *sens et limitation*, p. 8.

Ajout de texte ou de titre aux *Lieder ohne Worte*

Au vu du titre ambigu donné par Mendelssohn à ses quarante-huit compositions, la tentative d'ajout de paroles à la mélodie afin de reconstituer le Lied chanté, peut sembler naturelle et justifiable. De fait, on dénombre de multiples tentatives d'additions de texte ou de titre aux *Lieder ohne Worte*, et ceci tant du vivant du compositeur qu'après sa mort.

Bien que son opinion quant à l'ajout de paroles ou de titres à ses pièces ne soit pas facile à appréhender, il semble tout de même qu'il encouragea dans un premier temps l'addition de texte à ses pièces. En effet, dans un article, John Michael Cooper relativise la vision selon laquelle Mendelssohn aurait considéré l'ajout explicite de texte à ses pièces comme incompatible avec leur nature. Pour étayer son argumentation, l'auteur se base sur des extraits de correspondances peu connus ou non publiés.³³ Tout d'abord, il cite une réponse du compositeur à une requête de son amie Fräulein Josephine von Miller qui désire connaître les paroles d'un certain *Lied ohne Worte*. Plutôt que de la décourager à poursuivre sur cette voie, il l'encourage à y apposer ses propres mots. Cette position n'est pas en contradiction avec son idée que des paroles ne peuvent pas véhiculer une idée absolue. Il faut, à la lumière de cette lettre, voir l'absence de textes comme une volonté de ne pas imposer une interprétation littérale à l'auditeur. Il appartient à celui-ci de trouver la sienne, laquelle sera claire et fidèle aux idées du compositeur si ce dernier a su écrire sa musique avec succès. Mendelssohn semble ainsi accepter l'idée d'une cohabitation du texte et de la mélodie, voire l'encourager si elle peut favoriser la compréhension univoque de sa pièce. Son refus de donner à sa correspondante des indications sur ses intentions premières est d'ailleurs en parfaite cohérence avec cette approche de la question de l'absolu.

Cependant, en 1841, Karl Christern, un éditeur de Hambourg, publie des textes pour certains des *Lieder ohne Worte* avec l'ambition d'amener une explication claire et définitive des idées exprimées par le compositeur (« [...] die unendliche Klarheit der Compositionen in ihrer sinnvollen Gestaltung vor Augen zu legen »).³⁴ En plus de la qualité médiocre des poèmes de Christern, le fait qu'il prétend apporter une formulation unique et précise de la pensée ayant inspiré Mendelssohn peut certainement être considéré comme une des raisons du changement de position du compositeur à propos de l'ajout de textes à sa musique instrumentale. Dès lors, le compositeur cesse d'encourager toute tentative personnelle d'expression textuelle de ses œuvres. Environ à la même

³³ Voir John Michael COOPER, *Words Whitout Songs ? Of Texts, Titles, and Mendelssohn's Lieder ohne Worte*, Op. cit., pp.341-345.

³⁴ Cité par John Michael COOPER, in *Words Whitout Songs ? Of Texts, Titles, and Mendelssohn's Lieder ohne Worte*, Op. cit., p.344.

époque, deux de ses proches amis, J. G. Droysen et J. P. Lyser, désirent eux aussi tenter l'expérience. Cependant, ils ne peuvent que se résigner à abandonner leur essai, car ils constatent bien vite que cette tentative est irréalisable. Ainsi en témoigne Lyser :

Ich geriet einmal auf den tollen Einfall, einem dieser Lieder, von welchem er mir durch Schumann das Originalmanuscript sandte, Worte unterlegen zu wollen, ich brachte denn auch ein Gedicht zusammen, das nicht zu meinen schlechtesten gehört und sich nach der Melodie singen lässt, aber hilf Himmel! Wie bleiern nahm sich nun das Lied auf! Da merkt ich denn bald, dass Mendelssohn's Lieder ohne Worte richtiger so bezeichnet würden: "Empfindungen wofür es keine Worte gibt", und ich gab es auf, je einer solchen ätherischen Weise wieder Worte unterlegen zu wollen.³⁵

Certainement sans le savoir, il rejoint ainsi la conception originale de Mendelssohn au sujet de la précision des sentiments transmis par la mélodie et non exprimables de manière universelle par des mots. Un autre ami proche du compositeur, Karl Klingemann, réussit toutefois à écrire un poème pour un *Lied ohne Worte* en Fa dièse majeur. Le Lied – *ohne Worte* – ne fut jamais publié sous cette dénomination et l'ajout de paroles afin de créer un « véritable » Lied s'est apparemment fait avec la collaboration de Mendelssohn. Les deux amis transformèrent donc la pièce initialement prévue pour le piano en un duo vocal, qui deviendra le *Herbstlied* Op. 63 no. 4, dont nous reproduisons le début ci-dessous.³⁶

³⁵ Cité par R. Larry TODD, in *Gerade das Lied wie es dasteht : On text and meaning in Mendelssohn's Lieder ohne Worte*, Op. cit., p. 361.

³⁶ Telle que reproduite dans R. Larry TODD, *Gerade das Lied wie es dasteht : On text and meaning in Mendelssohn's Lieder ohne Worte*, Op. cit., p. 366.

Illustration 1: Début du *Herbstlied*, Op. 63 no. 4

Allegro agitato.

Ach, wie so bald ver - hal - let der Rei - gen, wan - delt sich

Früh - ling in Win - ter - zeit! Ach, wie so bald in trau - ren - des Schwei - gen

Früh - ling in Win - ter - zeit! Ach, wie so bald in trau - ren - des Schwei - gen

wan - delt sich al - le die Fröh - lich - keit! Bald sind die letz - ten Klän - ge ver - flo - gen!

Bald ist das letz - te

Bald sind die letz - ten Sän - ger ge - zo - gen! Bald!

Grün da - hin! Al - le sie wol - len heim - wärts zieh'n,

Al - le sie wol - len heim - wärts zieh'n,

On dénombre de multiples autres exemples moins célèbres d'ajout de texte aux *Lieder ohne Worte*. Une partie d'entre eux est rassemblée dans deux manuscrits conservés à la Bodleian Library à Oxford. Ils contiennent une grande partie de la correspondance adressée au compositeur à ce propos, ainsi que de nombreux poèmes qui lui ont été envoyés.³⁷ Ci-dessous et à titre d'exemple,

³⁷ Voir R. Larry TODD, *Gerade das Lied wie es dasteht : On text and meaning in Mendelssohn's Lieder ohne Worte*, Op. cit., p.367-379.

nous reproduisons un extrait du *Lied ohne Worte* Op. 19 no. 4, “Ermuthigung”, avec texte et titre ajoutés par un auteur inconnu.³⁸

The image shows a musical score for the piece "Ermuthigung" from Mendelssohn's "Lieder ohne Worte" Op. 19 no. 4. The score is written on three staves in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked "Moderato". The lyrics are: "Ob ich das Schwert das schreck-ken-de nicht schwin-ge ob ich fern-ab dem blut-gen Feld nach Eh-ren nicht und Flit-ter-krän-zen rin-ge so bin ich doch ein mut-ger Held".

Illustration 2: *Lieder ohne Worte* Op. 19 no. 4, "Ermuthigung"

Ces quelques exemples montrent bien les nombreuses tentatives faites pour orner de paroles les pièces originales durant la vie du compositeur. Cependant, on compte encore bon nombre d’essais similaires après sa mort et se poursuivant jusqu’au XX^{ème} siècle. L’impact de ces multiples tentatives sur les pièces originales et l’esthétique qu’elles représentaient n’est toutefois pas négligeable. John M. Cooper, dans un article au sujet de l’addition de titres et textes aux *Lieder ohne Worte*, dénonce l’effet réducteur de ces ajouts textuels. Selon le musicologue, ces associations verbales ont relégué la mélodie, qui était l’élément principal de la création de Mendelssohn, au second plan, allant à l’encontre de l’esthétique originale du compositeur.³⁹

Les ajouts de textes sont un aspect intéressant concernant l’évolution de la popularité des *Lieder ohne Worte*, mais il est également essentiel de retourner à l’époque de la création et de la publication des pièces. En effet, comme pour toute nouveauté, il est important de mesurer l’effet qu’a pu produire l’apparition de ce nouveau genre auprès des professionnels — musiciens et critiques — et du public.

³⁸ Telle que reproduite dans R. Larry TODD, *Gerade das Lied wie es dasteht : On text and meaning in Mendelssohn’s Lieder ohne Worte*, Op. cit., p. 369.

³⁹ voir John Michael COOPER, *Words Whitout Songs ? Of Texts, Titles, and Mendelssohn’s Lieder ohne Worte*, Op. cit., pp.345.

Réception de l'œuvre

La publication des *Lieder ohne Worte* a suscité un certain nombre de réactions au sein de la communauté des musiciens et des critiques de l'époque, et également à une échelle plus large, auprès de ce qu'on peut appeler « le grand public ».

Réception auprès des professionnels

La première critique des *Lieder ohne Worte* date de 1834 et est due à August Kahlert, qui la rédigea pour la revue *Caecilia*. Bien qu'on puisse lui attribuer le mérite de s'être intéressé tôt à ces pièces, son analyse se concentre principalement sur des questions techniques liées aux tonalités, aux cadences ou aux structures rythmiques des morceaux, bref sur des considérations assez éloignées de ce que Mendelssohn voulait transmettre. L'auteur n'avait pour ainsi dire pas compris quel but le compositeur avait recherché.

Schumann, quant à lui, s'appliqua à écrire des critiques plus personnelles et moins proches des partitions, se laissant aller à un style empruntant au lyrisme, là où Kahlert se restreignait au rigorisme de l'analyse. Il note par exemple au sujet du deuxième cahier des *Lieder ohne Worte* :

[...] am wenigsten gefällt mir das vierte, obgleich es gerade das behaglichste, aber mehr prosaischer Natur, mehr wie auf weichen Kissen als wie draußen unter Blüten und Nachtigallen ausruht.⁴⁰

Christa Jost remarque que lorsqu'il écrit avec une certaine exaltation ses critiques à propos des pièces de Mendelssohn, il fait volontairement abstraction de ses notions de musicien accompli pour se placer dans le rôle d'un amateur, et passe ainsi en connaissance de cause sous silence les faiblesses qu'il aurait pu constater. Cette démarche est compréhensible dans la mesure où les deux compositeurs partagent l'approche selon laquelle un interprète devrait s'affranchir autant que possible des règles précises et techniques qui régissent la composition.

Les critiques écrites au sujet des volumes suivants semblent suivre une certaine ligne; elles reconnaissent en général à Mendelssohn un talent pour l'écriture dans ce genre (en notant parfois que telle ou telle pièce serait du plus bel effet en concert), tout en indiquant qu'il ne semble pas parvenir à le développer au-delà d'un certain point. On trouve ainsi des remarques récurrentes sur les cahiers qui se répéteraient sans se renouveler. Schumann, encore lui, semble ainsi mettre en garde Mendelssohn contre ce risque dans une de ses revues:

⁴⁰ Cité par Christa JOST, in *Mendelssohns Lieder ohne Worte*, Op. cit., p. 42.

*Anderes in diesem 4ten Hefte erinnert freilich wieder an ältere aus den andern Heften; gewisse Wendungen, Wiederholungen scheinen sogar Manier zu werden. [...]*⁴¹

Plus féroces encore sont les critiques de l'époque qui condamnent le genre en lui-même, mettant en avant les limitations supposées de l'instrument à chanter :

*[...] die Gattung hat den Componisten, scheint uns, verführt, etwas damit zu wollen und zu suchen, was in gewisser Beziehung freilich sehr gut ist, in dieser aber nicht. Die Melodien, die er seinen Liedern ohne Worte giebt, sind zu sehr wirkliche Gesangsmelodien, die als solche sehr schön klingen würde, auf dem Clavier aber ihre Wirkung zum großen Theil verlieren [...]. Sein Titel [...] hat ihn gehindert, sich frei den schönen Mitteln des Instruments zu überlassen, und gesangvoll für dessen Eigenthümlichkeit zu schreiben.*⁴²

Réception auprès du public

Si le concept entourant la naissance du genre nouveau n'a pas forcément toujours fait l'unanimité, on se doit de remarquer que les *Lieder ohne Worte* ont en tout cas constitué une réussite commerciale indéniable. Malgré un succès initial assez limité – quatre ans après la publication du premier volume, le total des ventes n'atteignait que cent quatorze exemplaires⁴³ –, la popularité des cahiers publiés par Mendelssohn finit par être très importante, comme peuvent en témoigner la quantité de rééditions nécessaires pour satisfaire la demande, ou le fait que les honoraires du compositeur aient triplé entre le premier et le troisième volume.⁴⁴ Les exemplaires s'écoulèrent surtout dans les milieux bourgeois, qui se les procuraient pour un usage domestique. On peut apporter plusieurs explications à ce phénomène. Premièrement, on peut facilement s'imaginer que des amateurs puissent plus volontiers faire fi des considérations entourant la légitimité de ces œuvres en tant que représentatives d'un nouveau genre pour se concentrer sur leurs qualités esthétiques et musicales. Un autre facteur très important est la relative accessibilité des pièces, techniquement parlant, à un large éventail d'interprètes. On l'a vu, Mendelssohn a pris le parti, en écrivant les *Lieder ohne Worte*, de ne pas explicitement faire appel à la virtuosité et s'est attaché à écrire des œuvres dominées par des mélodies simples et accompagnées relativement sobrement. Il en résulte qu'une certaine partie des morceaux qui composent ses huit cahiers peuvent être abordés sans trop de peine par des pianistes dont la technique ne serait que moyenne. En ce qui concerne les pièces

⁴¹ Robert SCHUMANN, in *Gesammelte Schriften*, cité par Christa Jost, Op. Cit., p. 43.

⁴² auteur anonyme, in *Iris im Gebiete der Tonkunst*, cité par Christa Jost, Op. Cit., p. 44.

⁴³ Voir Christa JOST, *Mendelssohns Lieder ohne Worte*, Op. Cit., p. 40.

⁴⁴ Voir Hermann DANUSER, *Musikalische Lyrik*, Op. Cit., p. 74.

plus exigeantes – un critique de son époque, Eduard Devrient, note que certains morceaux auraient aussi pu être appelés *études* –, il est intéressant de noter que c'est précisément leur difficulté qui a pu contribué à les rendre populaires, étant donné qu'ils fournissaient un excellent matériel aux professeurs de piano.⁴⁵

Ce succès populaire eut comme conséquence directe de transformer ce genre nouveau en un véritable phénomène de mode. Bien que Mendelssohn semble, en ce qui concerne les *Lieder ohne Worte*, avoir tenu une place quasi monopolistique parmi les compositeurs reconnus de son époque, ses résultats en termes de recettes commerciales poussèrent un grand nombre de compositeurs moins connus à publier des œuvres du même genre. Un nombre considérable de pièces, qui par ailleurs n'étaient plus uniquement destinées au piano, se sont ainsi vu affublées de l'appellation *Lieder ohne Worte*, ou d'une variante ou traduction s'en rapprochant (par exemple *Chant sans paroles*, *Chansonette sans paroles*, *Romanza senza parole*, etc.).⁴⁶

Un commentaire paru dans le *Berliner Musikalische Zeitung*, une quinzaine d'années après la publication du premier volume des *Lieder ohne Worte*, se fait l'écho de cette tendance généralisée:

*In jüngst vergangener Zeit, mitunter auch wohl jetzt noch, spielten in der musikalischen Welt die sogenannten Lieder ohne Worte eine bedeutende Rolle. Fast kein Concert verging, in welchem nicht Lieder dieser Art, bald für dieses, bald für jenes Instrument zum Besten gegeben wurden und jedes producierende Talent hat wohl ein Pröbchen davon aufzuweisen, so dass das Musik liebende Publicum von derartigen Compositionen, man kann es mit Recht sagen, überschüttet wurde.*⁴⁷

⁴⁵ Voir Christa JOST, *Mendelssohns Lieder ohne Worte*, Op. Cit. p. 45.

⁴⁶ Ibid., pp. 20 sqq.

⁴⁷ Friedrich MÜCKE, in *Berliner Musikalische Zeitung*, Septembre 1845, cité par Christa JOST, *Mendelssohns Lieder ohne Worte*. Notons que l'auteur fait très clairement référence ici au genre dans son acceptation la plus large, et non pas aux seules œuvres de Mendelssohn.

Conclusion

Les *Lieder ohne Worte* sont une illustration importante de certaines idées inhérentes à l'esthétique musicale romantique. En effet, comme nombre de ses contemporains, Mendelssohn considère que les notes sont plus adaptées que les paroles pour générer une émotion précise et que l'utilisation de mots dans le but d'expliquer – de rendre atteignable et compréhensible – le contenu de la musique est uniquement source de confusion et de mauvaise compréhension. Le compositeur défend donc l'objectivité de la langue musicale par rapport à la subjectivité de la langue verbale. Il arbore aussi une position plutôt tranchée sur le deuxième facteur de discordance du courant romantique, à savoir le fondement de la création musicale. À l'opposé de Berlioz ou de Liszt, la majeure partie de ses œuvres – qui comprend les *Lieder ohne Worte* – n'est pas basée sur une idée programmatique, à partir de laquelle l'œuvre pourrait être interprétée. Le processus de création ne fait intervenir que le sentiment personnel du compositeur au moment clé de l'écriture.

Le fondement des *Lieder ohne Worte* illustre parfaitement le concept de musique absolue, défendu par certains des contemporains de Mendelssohn. Bien que l'on dénombre de multiples tentatives d'explication et de compréhension de la raison de l'écriture des pièces, une chose semble toutefois certaine: Mendelssohn, à l'opposé de certains de ses prédécesseurs, tel Beethoven et sa *Cinquième Symphonie*, ne semble pas concevoir son œuvre comme un vecteur pour propager une idée ou un sentiment précis, mais plutôt comme le moyen de « matérialiser » ses propres émotions et de les partager avec les plus réceptifs de ses contemporains.

La conception de ce type de pièce est donc quelque chose de nouveau et de particulier à l'époque du compositeur et dans l'histoire de la musique. Mendelssohn peut ainsi à juste titre être considéré comme le créateur d'un genre nouveau, à maintes reprises imité et situé à mi-chemin entre le *Lied* et les pièces de caractère.

Bien que les *Lieder ohne Worte* et, plus généralement, l'esthétique musicale de Mendelssohn semblent en accord avec l'esthétique romantique, il est toutefois important de nuancer la position du compositeur. Malgré le fait qu'il considère les mots comme inutiles en présence de notes, il y eut recours pour certains de ses *Lieder ohne Worte*. Il les utilisa pour des indications d'ordre technique destinées aux interprètes, pour des notices à caractère programmatique et surtout pour donner un titre à certaines des pièces. Une dizaine d'entre elles ont ainsi été conçues avec un titre ou basées

sur une idée quasi programmatique, mais seules quelques-unes ont finalement été publiées avec ces indications, certainement afin de préserver le concept de musique comme un art absolu et indépendant.

En ce qui concerne les textes, on dénombre bon nombre de tentatives d'ajouts de paroles aux pièces de Mendelssohn, dont une à laquelle aurait participé le compositeur. Ces tentatives sont compréhensibles, au vu de la particularité des pièces, mais elles illustrent d'une certaine manière une incompréhension de l'esthétique du compositeur et un certain manque de respect vis-à-vis de l'œuvre originale. Cependant, Mendelssohn choisit de ne pas condamner ces essais pour autant qu'ils expriment le ressenti personnel de l'auditeur et qu'ils ne visent pas à imposer une interprétation unique et précise du sentiment l'ayant inspiré lui-même. Malheureusement, les textes prétendant apporter une explication claire et certaine des idées du compositeur ne furent pas rares et contribuèrent certainement à une dévalorisation de la qualité initiale des *Lieder ohne Worte*.

Il est toutefois évident qu'à l'époque, les pièces originales ne laissèrent pas indifférent le public et les professionnels du monde de la musique. Les critiques de ces derniers envers l'œuvre ne furent cependant pas toujours très positives, certaines condamnant le manque de renouvellement dans les différents cahiers et d'autres condamnant le genre en lui-même. La réaction du public fut heureusement à l'opposé de celle des professionnels et la popularité des *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn ne cessa d'augmenter au fur et à mesure de leur publication, engendrant chez nombre d'autres compositeurs un désir de créer des œuvres se réclamant du même genre.

D'autres éléments liés aux *Lieder ohne Worte* pourraient encore être analysés. En ce qui concerne leur genèse par exemple, on pourrait s'intéresser à l'influence qu'ont pu avoir les divers voyages de Mendelssohn à travers l'Europe, notamment ceux pendant lesquels il a écrit une partie des pièces. La quantité relativement faible de travaux de recherche publiés à leur sujet semble en tout cas indiquer qu'il ne s'agit pas d'une question prioritaire pour les musicologues. Il ne faut pas y voir le même genre de désintérêt dont ont pu souffrir ces œuvres au moment de leur publication, mais plutôt le fait qu'elles ont maintenant dans l'histoire de la musique une place quelque peu secondaire; on leur préfère souvent des pièces écrites par des compositeurs résolument romantiques, et de Mendelssohn on citera plus volontiers ses œuvres plus connues. Les *Lieder ohne Worte* ne sont certes pas incontournables, mais il serait dommage de n'en pas parler avec des mots...






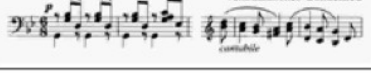
Bibliographie

- COOPER, John Michael, « Words without songs ? Of texts, titles, and Mendelssohn's Lieder ohne Worte », *Musik als Text*, 2, 1998, pp. 341–345
- DAHLHAUS, Carl, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber, Laaber, 1988, 512 p.
- DANUSER, Hermann, *Musikalische Lyrik*, Laaber, Laaber, coll. « Handbuch der musikalischen Gattungen », 2004, Teil 1 : 434 p., Teil 2 : 448 p.
- EINSTEIN, Alfred, *La musique romantique*, trad. Jacques Delalande, Paris, Gallimard, coll. « Pour la musique », 1959, 485 p.
- FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte, *Felix Mendelssohn*, Paris, Fayard/Mirare, 2003, 194 p.
- GENETTE, Gérard, « Romances sans paroles », *Revue des sciences humaines*, 205, 1987, pp. 113–120
- GERVINK, Manuel, « “Musikalische Poesie” und “Musikalische Prosa”. Zur Bedeutung sprachnaher Gestaltungen in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts », *Musikkonzepte—Konzepte der Musikwissenschaft*, Kassel, Bärenreiter, 2000, pp. 453–459
- HENSEL, Fanny, *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, trad. Marcia J. Citron, New York, Pendragon Press, 1987, 687 p.
- HOFFMANN, E. T. A., *Écrits sur la musique*, trad. Brigitte Hebert et Alain Montandon, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985, 295 p.
- JOST, Christa, *Mendelssohns Lieder ohne Worte*, Tutzing, Hans Schneider Verlag, 1988, 201 p.
- MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, Leipzig, Hermann Mendelssohn, 1865, 527 p.
- ROSEN, Charles, *La génération romantique*, trad. Georges Bloch, Paris, Gallimard, 2002, 890 p., 1ère éd. ang. : 1995
- TODD, R. Larry, « Gerade das Lied wie es dasteht : On text and meaning in Mendelssohn's Lieder ohne Worte », *Musical humanism and its legacy. Essays in Honor of Claude V. Palisca*, Festschrift series no. 11, New York, Pendragon Press, 1992, pp. 355–379
- TODD, R. Larry, « Mendelssohn, Felix », in *Grove Music Online*, éd. : L. Macy, (accédé le 10 novembre 2006), <http://www.groveonline.com>
- TODD, R. Larry, « Piano Music Reformed : The Case of Felix Mendelssohn Bartholdy », in *The Mendelssohn Companion*, éd. : Douglass Seaton, Westport Conn., London, Greenwood Press, 2001, pp. 579–620
- MENDELSSOHN, *Lieder ohne Worte* (enregistrement), Daniel Barenboim, Deutsche Grammophon, 1974
- MENDELSSOHN, *Lieder ohne Worte* (partitions), Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., Wien, zweite Auflage, 2001, 214 p.




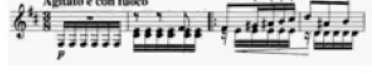

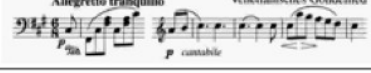
Annexe : Tableau récapitulatif des *Lieder ohne Worte*

La classification des œuvres est celle proposée par R. Larry Todd. Les titres indiqués sont ceux officiellement admis par le compositeur ou, dans le cas où ils sont accompagnés du signe *, des titres dont l'origine est attribuée à Mendelssohn ou à son cercle d'amis, mais qui n'étaient pas présents dans les éditions originales. Les titres du huitième cahier sont à prendre avec la réserve mentionnée précédemment.





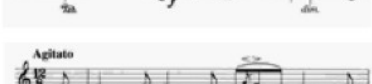

1^{er} cahier (publié en 1830)

Opus	No.	Titre	Tonalité	Tempo	Chiffre de mesure	Nombres de voix	Thème et type d'accompagnement
19b	1		mi majeur	Andante con moto	4/4	Solo	
19b	2		la mineur	Andante espressivo	3/8	Solo/Duo	
19b	3	*Jägerlied	la majeur	Molto Allegro e vivace	6/8	Parties	
19b	4		la majeur	Moderato	4/4	Parties	
19b	5		fa dièse mineur	Piano agitato	6/4	-	
19b	6	Venetianisches Gondellied	sol mineur	Andante sostenuto	6/8	Duo	







2^{ème} cahier (publié en 1835)

Opus	No.	Titre	Tonalité	Tempo	Chiffre de mesure	Nombre de voix	Thème et type d'accompagnement
30	1		mi bémol majeur	Andante espressivo	4/4	Solo	
30	2		si bémol mineur	Allegro di molto	6/16	-	
30	3		mi majeur	Adagio non troppo	4/4	Parties	
30	4		si mineur	Agitato e con fuoco	3/8	-	
30	5		ré majeur	Andante grazioso	2/4	-	
30	6	Venetianisches Gondellied	fa dièse mineur	Allegretto tranquillo	6/8	Solo/Duo	

3^{ème} cahier (publié en 1837)







Opus	No.	Titre	Tonalité	Tempo	Chiffre de mesure	Nombre de voix	Thème et type d'accompagnement
38	1		mi bémol majeur	Con moto	12/8	Solo	
38	2		do mineur	Allegro non troppo	2/4	Solo	
38	3		mi majeur	Presto e molto vivace	¾	Solo	
38	4		la majeur	Andante	4/4	Parties	
38	5		la mineur	Agitato	12/8	-	
38	6	Duett	la bémol majeur	Andante con moto	6/8	Duo	

4^{ème} cahier (publié en 1841)







Opus	No.	Titre	Tonalité	Tempo	Chiffre de mesure	Nombre de voix	Thème et type d'accompagnement
53	1		la bémol majeur	Andante con moto	12/8	Solo	
53	2		mi bémol majeur	Allegro non troppo	¾	Solo	
53	3		sol mineur	Presto agitato	6/8	Trio/Quatuor	
53	4		fa majeur	Adagio	9/8	Solo	
53	5	Volklied	la mineur	Allegro con fuoco	4/4	Parties	
53	6		la majeur	Molto Allegro vivace	6/8	Solo	

Les *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn et l'esthétique romantique

5^{ème} cahier (publié en 1844)

Opus	No.	Titre	Tonalité	Tempo	Chiffre de mesure	Nombre de voix	Thème et type d'accompagnement
62	1		sol majeur	Andante espressivo	4/4	Solo	
62	2		si bémol majeur	Allegro con fuoco	12/8	Trio/Quatuor	
62	3	*Trauermarsch	mi mineur	Andante maestoso	2/4	-	
62	4		sol majeur	Allegro con anima	9/8	Parties	
62	5	Venetianisches Gondellied	la mineur	Andante con moto	6/8	Duo	
62	6	*Frühlingslied	la majeur	Allegretto grazioso	2/4	Solo	

6^{ème} cahier (publié en 1845)

Opus	No.	Titre	Tonalité	Tempo	Chiffre de mesure	Nombre de voix	Thème et type d'accompagnement
67	1		mi bémol majeur	Andante	4/4	Solo	
67	2		fa dièse mineur	Allegro leggiero	12/16	Solo/Duo	
67	3		si bémol majeur	Andante tranquillo	2/4	-	
67	4	*Spinnerlied	do majeur	Presto	6/8	-	
67	5		si mineur	Moderato	3/4	Parties	
67	6		mi majeur	Allegretto non troppo	3/8	Solo	

7^{ème} cahier (publié en 1850)

Opus	No.	Titre	Tonalité	Tempo	Chiffre de mesure	Nombre de voix	Thème et type d'accompagnement
85	1		fa majeur	Andante espressivo	2/4	Solo	
85	2		la mineur	Allegro agitato	4/4	-	
85	3		mi bémol majeur	Presto	4/4	Solo	
85	4		ré majeur	Andante sostenuto	4/4	Solo	
85	5		la majeur	Allegretto	4/4	Parties	
85	6		si bémol majeur	Allegretto con moto	2/4	Solo	

8^{ème} cahier (publié en 1868)

Opus	No.	Titre	Tonalité	Tempo	Chiffre de mesure	Nombre de voix	Thème et type d'accompagnement
102	1		mi mineur	Andante <i>un poco agitato</i>	4/4	Solo	
102	2		ré majeur	Adagio	2/4	-	
102	3	Kinderstück	do majeur	Presto	6/8	-	
102	4		sol mineur	Andante	4/4	Solo	
102	5	Kinderstück	la majeur	Allegro vivace	2/4	-	
102	6		do majeur	Andante	4/4	Parties	