



HAL
open science

Influence d'un modèle littéraire dans la musique de chambre de Schumann : le Märchen

Sylvine Delannoy

► **To cite this version:**

Sylvine Delannoy. Influence d'un modèle littéraire dans la musique de chambre de Schumann : le Märchen. Trajectoires - Travaux des jeunes chercheurs du CIERA, 2007, 1, pp.111-122. halshs-00250325

HAL Id: halshs-00250325

<https://shs.hal.science/halshs-00250325>

Submitted on 11 Feb 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sylvine Delannoy

Doctorante en musicologie, université de Saint-Etienne

sylvine.delannoy2@wanadoo.fr

Influence d'un modèle littéraire dans la musique de chambre de Schumann : le Märchen

Robert Schumann (1810-1856) war der Sohn eines schriftstellerisch tätigen Buchhändlers und Verlegers. Schon als Kind war er der Literatur zugeneigt, und in späteren Jahren zeigte er große künstlerische Sympathien für Jean Paul und E.T.A. Hoffmann. Schumann blieb so auch lange unentschieden, ob er eigentlich Dichter oder Musiker werden sollte – und der spätere Komponist sollte die Literatur seiner Zeit in sein Denken aufnehmen und verinnerlichen. Die Auseinandersetzungen Schumanns mit der Dichtung und ihre Konsequenzen für seine Musik sind durch musikwissenschaftliche Beiträge bereits vielfältig belegt worden. Der Artikel schließt an diese Forschungen an und untersucht, welchen Einfluss das Märchen als literarisches Genre auf Schumanns Kompositionen Märchenbilder (op. 113) von 1851 und Märchenerzählungen (op. 132) von 1853 hatte. Mit einer Analyse der strukturellen Verläufe, der narrativen Prozesse und der poetischen Nachklänge soll analysiert werden, ob und auf welche Weise Schumann das literarische Modell Märchen in seinen musikalischen Werken verarbeitete.

À la fin de sa vie, Robert Schumann compose des *Märchen* musicaux : les *Märchenbilder* opus 113 pour alto et piano (1851) et les *Märchenerzählungen* opus 132 pour clarinette, alto et piano (1853). Ces deux œuvres furent dès l'époque de leur composition considérées comme mineures dans la production du compositeur. Ce jugement a persisté et, si leur existence réjouit aujourd'hui le cercle des interprètes, altistes, dont le répertoire est relativement mince, ces pièces n'ont pas encore trouvé l'attention qu'elles méritent dans la recherche musicologique. Or, un examen plus attentif de ces œuvres, en apparence conventionnelles, révèle des éléments inattendus, en particulier sur le plan formel. Mieux, il apparaît qu'elles répondent à une problématique commune.



Ainsi que cela se produit fréquemment dans la musique de Schumann, les titres de ces deux pièces sont des références explicites à un univers littéraire, en l'occurrence le *Märchen*¹. Or, pour Schumann, les titres n'ont jamais une fonction purement décorative ou commerciale. En atteste leur longue gestation, au cœur même du processus de composition². Le titre se fixe progressivement tandis que la musique prend forme. Selon Bernhard Appel, « cette imbrication temporelle laisse apparaître que les modifications des titres de l'œuvre et des mouvements sont étroitement liées à la constitution du texte musical³ ».

Dans quelle mesure les *Märchenbilder* et les *Märchenerzählungen*, qui sont des opus instrumentaux pour lesquels Schumann n'a pas laissé d'autre indice ou référence extra-musicale que leur titre, peuvent-ils avoir un lien avec le *Märchen* des poètes ?

Le corpus littéraire défini pour cette investigation est constitué par l'ensemble des *Märchen* que Schumann connaissait : tout d'abord ceux qu'il a lus et évoqués dans ses écrits (*Les Mille et Une Nuits*, le *Märchen* de Goethe, *Les Frères de Saint-Sérapion* de Hoffmann, plusieurs textes de Musäus, Mörike, *Phantasmus* de Tieck, ainsi que des auteurs aujourd'hui oubliés comme Zedlitz, Redwitz ou Roquette), mais également un certain nombre de textes contenus dans sa bibliothèque personnelle⁴ (Novalis, Rückert) et, enfin, un ensemble de *Märchen* qui ne figurent ni dans sa bibliothèque ni dans ses écrits, mais dont il est hautement improbable que Schumann n'ait pas eu connaissance : il s'agit, en premier lieu, des *Kinder- und Hausmärchen* des frères Grimm. Ils représentent en effet une contribution majeure à la philologie et à la germanistique⁵ que Schumann ne pouvait ignorer. Mais il convient, en second lieu, de mentionner les *Märchen* du danois Hans Christian Andersen, avec qui Schumann fut lié d'amitié jusqu'en 1845. Le corpus protéiforme ainsi constitué compte une trentaine d'œuvres.

1. Nous préférons le terme allemand *Märchen* à sa traduction française par le mot conte, qui ne restitue pas au genre toute sa dimension philosophique et poétique. En effet, plus encore qu'un genre poétique, le *Märchen* incarne la vision romantique du monde : il met en scène l'arrachement au monde d'ici-bas et l'accession au monde intérieur, celui de la poésie et de l'imaginaire, tenu pour plus vrai que celui qui est immédiatement offert à nos sens. Voir Gusdorf, 1993 : vol. 2, p. 124-126.

2. Cette évolution du titre, concomitante à la progression de l'écriture musicale, est visible dans les *Tagebücher* de Schumann, dans lesquels le compositeur consignait l'avancement de ses travaux en cours ; voir Eismann et Nauhaus, 1982.

3. Appel, 2006 : p. 178.

4. Elle est conservée à la Robert-Schumann-Haus de Zwickau, ville natale du compositeur.

5. En outre, la page de titre des *Märchenbilder* est une référence tout à fait explicite à celle de la première édition des KHM des Grimm. La question de savoir si Schumann a lui-même choisi le motif de cette vignette n'est pas essentielle, puisqu'il l'a quoi qu'il en soit approuvée et autorisée.



De ce corpus hétérogène, il faudra dégager des constantes qui permettent de mieux cerner l'essence du *Märchen*, intuitivement ressentie par le compositeur, et cristallisée dans sa musique.

Une analogie structurelle – entre *Märchen* et musique

La littérature a joué un rôle fondamental dans toute la vie du compositeur. Schumann mentionne plus de 600 titres au fil de ses écrits et tout au long de sa vie. Il dit lui-même avoir plus appris du contrepoint dans la lecture de Jean Paul que dans l'enseignement de son professeur de musique ⁶. Poésie et musique sont pour lui indissociablement liées : c'est pourquoi « le peintre a tout autant à apprendre d'une symphonie de Beethoven que le musicien d'une œuvre de Goethe ⁷ ».

Ces remarques de Schumann lui-même conduisent à affirmer l'existence d'analogies entre sa musique et la littérature. Pourtant, il ne faut en aucun cas chercher dans les œuvres des programmes cachés ou y projeter des images poétiques subjectives. Les liens entre littérature et musique chez Schumann sont d'un autre ordre : il s'agit, selon Appel, d'un « modelage catégoriel de la pensée créatrice : déroulements narratifs, emphase rhétorique, digressions, retours en arrière, gestes récitatifs, pointes épigrammatiques et aphorismes sont des structures acquises à travers la littérature, que Schumann convertit en composition ⁸ ». Mener une telle étude implique un changement radical de perspective par rapport à l'analyse conventionnelle : il n'est plus question de considérer l'œuvre musicale comme la réalisation plus ou moins régulière d'une forme héritée de la tradition et qui lui préexiste. En effet, des travaux issus de la musicologie américaine tendent à montrer que le discours musical schumannien est très souvent régi par une logique narrative bien plus que par des lois architectoniques ⁹. Ces recherches sur la narrativité dans la musique de Schumann, qui se développent lentement depuis les années 1980, commencent à connaître des échos dans la musicologie allemande ¹⁰. La narratologie consiste en une analyse

6. Lettre à Simonin de Sire du 15 mars 1839, in: Jansen, 1904 : p. 149.

7. Kreisig, 1914 : vol. 2, p. 276.

8. Appel, 1991 : p. 13.

9. Voir notamment Daverio, 1987 : p. 150-163; Newcomb, 1987 : p. 164-174; Nattiez, 1990 : p. 68-91; Marston, 1993 : p. 227-241.

10. Voir notamment Klassen, 1999 : p. 89-107; Edler, 2004; p. 9-21; Sichardt, 2005 : p. 361-375.



structuraliste enrichie d'une relecture opérée en fonction de modèles littéraires. Ainsi peuvent être résolues certaines énigmes de la forme musicale, que l'analyse traditionnelle constate sans pouvoir les expliquer autrement qu'en termes d'écart, de faiblesses ou d'audaces du compositeur face aux traditions de l'écriture musicale. Cette démarche offre de nouvelles perspectives, en particulier pour la compréhension de la formulation musicale au XIX^e siècle: en effet, la préoccupation des compositeurs romantiques est celle d'un art qui veut voir fusionner musique et poésie, tout en se détournant de l'obligation d'entrer dans un genre ou une forme préétablis. Il se pourrait que les *Märchenbilder* et les *Märchenerzählungen*, nées au moment où Liszt compose ses premiers poèmes symphoniques et où Wagner bascule de *Lohengrin* aux premières esquisses de *Tristan*, soient la réponse schumannienne à cette problématique typiquement romantique. Pour comprendre comment s'opère dans notre corpus la mise en place d'une rhétorique musicale spécifique, nous établirons des analogies entre le mode de récit que propose le *Märchen* et la gestion du musical par Schumann.

Pour appréhender le *Märchen* littéraire, les théories du conte ¹¹ ne sont ici d'aucun secours. En effet, le texte littéraire est basé sur un système de renvoi d'un signifiant à un signifié qui ne trouve pas d'équivalent dans la musique. De ce fait, les résultats obtenus par l'analyse littéraire, qui sont tirés de l'observation des contenus des *Märchen* ou de l'étude de leur signification, ne permettent pas de développer des points d'analogie valables dans l'analyse musicale. Toutefois, c'est dans la morphologie de Propp que nous trouvons le point de départ de notre propre analyse. Selon le théoricien russe, qui a travaillé sur les contes merveilleux dans le folklore de son pays, ce sont les actions des personnages, ou fonctions, qui représentent les valeurs constantes du conte. Dans le déroulement de ces actions, la fonction XIV, qui est la « réception de l'objet ou de l'auxiliaire magique ¹² », provoque un basculement du récit dans un autre plan, celui du merveilleux. Or, l'irruption du surnaturel constitue l'un des moteurs du conte. Lorsqu'il survient, cet élément bouscule l'ordre et la cohérence établis depuis le début du récit. Ces changements de plan, constitutifs du *Märchen*, trouvent un équivalent dans la musique de Schumann.

Dans tout *Märchen*, la situation initiale campe un décor et constitue un premier niveau de réalité, NI : des enfants ont pour habitude d'aller jouer dans la forêt ¹³ ou un jeune homme se rend tous les jours sur la place du village dans

11. Jolles, 1972 : p. 173-195 ; Propp, 1965.

12. Propp, 1965 : p. 20.

13. Voir Hoffmann, 1981b.



l'espoir d'apercevoir sa bien-aimée ¹⁴. Lorsque survient l'élément magique, le récit bascule dans un autre niveau de réalité, N2 : celui de la vision ou du rêve éveillé. Souvent dans le récit, ce second niveau se déploie dans un lieu géographique différent. Ce déplacement constitue une analogie au déplacement opéré sur le plan structurel dans le passage d'un niveau à l'autre ¹⁵. N2 peut être radicalement différent de N1, lorsqu'il est pure vision. Mais N2 peut être aussi un enrichissement, un déploiement de N1, comme un « surplus de sens », pour reprendre l'expression de Gusdorf ¹⁶. Le niveau N2 ouvre la voie à l'imaginaire et à la perception d'un monde qui d'ordinaire se dérobe à nos sens. Dans N2, l'univers supposé jusqu'alors connu et familier se révèle paré d'une splendeur insoupçonnée. Pour Novalis, « il ne tient qu'à la faiblesse de nos organes et à une certaine impuissance d'émotion spontanée, que nous ne nous apercevions pas dans le monde du *Märchen* ¹⁷. » Ainsi, dans *L'Enfant étranger* d'Hoffmann, la forêt avoisinante, théâtre des jeux des enfants, dévoile tout à coup ses trésors : les oiseaux parlent, les cailloux multicolores deviennent les colonnes d'un palais étincelant dont les insectes ont tissé la voûte ¹⁸. Autre exemple, dans le *Märchen Hyacinthe et Rosenblütchen* de Novalis, les conversations de la nature deviennent intelligibles à Hyacinthe ¹⁹. Un troisième niveau (N3) correspond, de surcroît, à l'état de sortie de la vision qui survient au moment du réveil. N3 est en effet un moment de confusion, une remémoration dans laquelle les deux niveaux précédents s'entremêlent : le présent semble rejeté au rang du lointain passé et la vision n'est plus elle-même qu'un souvenir douteux. Un tel état est précisément celui ressenti par le chasseur dans *Le Runenberg* de Tieck, lorsqu'il reprend conscience après avoir eu une vision : « Toute sa vie passée était derrière lui, comme rejetée en un lointain abîme ; les choses les plus étranges et les plus ordinaires étaient si bien entremêlées qu'il était incapable de les distinguer les unes des autres ²⁰. » Ces trois niveaux sont complétés par un niveau N0, la position du narrateur, qui est hors du récit et y fait des incursions. Hoffmann, par exemple, surgit souvent au beau milieu du récit pour interpeller le lecteur :

« J'en appelle à toi, ami lecteur, et à toi cher auditeur, Fritz, Theodor ou Ernst, peu importe ton nom, et je te demande d'évoquer le plus nettement

14. Voir Tieck, 1963.

15. Cet élément est également souligné dans la morphologie de Propp : après l'irruption de l'élément magique, dans la fonction XV, « le héros est transporté, conduit ou amené près du lieu où se trouve l'objet de sa quête », Propp, 1965 : p. 63.

16. Gusdorf, 1993 : p. 121.

17. Novalis, 1992 : p. 209.

18. Voir Hoffmann, 1981b : p. 288.

19. Voir Novalis, 1963 : p. 364.

20. Tieck, 1963 : p. 654-655.



possible la dernière table de Noël que tu aies vue, richement garnie de cadeaux magnifiques ²¹. »

Ces intrusions empruntent des gestes de l'oralité : emphase, apostrophe, etc. Par extension, NO peut désigner tout récit-cadre réceptacle du *Märchen*. En effet, le *Märchen* en tant que tel, parce qu'il est un récit qui se raconte, est très souvent lui-même enchâssé dans un récit plus large dans lequel évolue le personnage qui raconte le *Märchen* ²². Ces insertions de récit dans le récit produisent des formes en arche. Elles sont constitutives des *Märchen* et se rencontrent également dans les *Märchen* musicaux de Schumann.

Le premier mouvement des *Märchenbilder* offre un exemple de gestion du musical analogue à l'organisation structurelle du *Märchen* ci-décrite. Une première phrase de huit mesures est close sur elle-même, l'harmonie et la ligne mélodique sont indubitablement conclusives, la phrase est fortement enracinée en ré mineur. Cette première phrase est stable et sereine, c'est NI (ex. 1).



Ex. 1 : *Märchenbilder* opus 113, 1^{er} mouvement, mesures 1 à 8.

Après une double barre, indiquée par Schumann dans son manuscrit, commence à la mesure 9 un second moment, qui a gagné en amplitude et semble être une libre improvisation (ex. 2).



Ex. 2 : *Märchenbilder* opus 113, 1^{er} mouvement, mesures 9 à 14.

21. Hoffmann, 1981a : p. 282.

22. Les Mille et Une Nuits, Phantasmus de Tieck, Les Frères de Saint-Sérapion d'Hoffmann, les *Causeries d'émigrés allemands* de Goethe fonctionnent selon ce principe. Beaucoup d'autres *Märchen* sont également insérés dans un texte plus vaste : chez Novalis, le conte *Hyacinthe et Rosenblütchen*, contenu dans *Les Disciples à Saïs*, ou les contes d'Atlantis et de *Klingsohr* dans *Heinrich von Ofterdingen* ; *Le Voyage dans le Bleu* de Tieck, figure dans *Das alte Buch, Märchen-Novelle*.



En réalité, ce second moment est N2, un déploiement de N1 : les cinq notes d'alto qui forment le mouvement ascendant des mesures 1 et 2 sont aussi celles qui constituent la crête émergente de N2, visible dans la ligne mélodique sur la noire au début de chacune des mesures 9 à 13. Par rapport à N1, elles sont ici disposées en miroir, dans un mouvement descendant. De plus, la mélodie, tenue par la seule ligne d'alto dans N1, est dans N2 déployée sur deux timbres : la main droite du piano et l'alto. Enfin, les harmonies de N1, qui appartenaient à la tonalité de ré mineur (1^{er}, IV^e, V^e et VI^e degrés) prennent de l'autonomie dans N2 en devenant de véritables emprunts aux tonalités correspondantes : ré mineur (mesures 8 et 9), sol mineur (mesure 10), si bémol majeur (mesures 13 et 14). N2 correspond à l'état de Hyacinthe dans le conte de Novalis : au moment où il plonge dans le rêve, « tout lui semblait connu, et cependant enveloppé d'une splendeur qu'il n'avait jamais vue ²³ ».

Sur une double barre, N3 (ex. 3) débute par un motif en tierces superposées, entendu ici pour la première fois et qui vient troubler, altérer, la ligne mélodique du piano.

Ex. 3 : *Märchenbilder* opus 113, 1^{er} mouvement, mesures 30 (levée) à 35.

Cette ligne mélodique est en fait un rappel de N2, qui s'évapore très vite et c'est N1 qui réapparaît alors à l'alto (en levée de la mesure 34). A son tour, N1 est confus, instable. Il émerge du registre le plus grave de l'alto et paraît avoir ressurgi d'un passé lointain. C'est une réminiscence du véritable N1 : il est fragmentaire, présenté dans une autre tonalité, constitué d'approximations rythmiques et intervalliques qui le privent de son identité. La sensation d'étirement, associée au mouvement ascendant de l'alto au début de N1, est ici gommée. L'ascension est cette fois légère, la succession de quarts est comblée par l'ajout d'une tierce à la mesure 34. En outre, le triolet efface l'appui souhaité par Schumann sur le sommet de la courbe mélodique dans N1 (mesure 2). Petit à petit, les deux éléments se mélangent, s'enchevêtrent ; la pensée musicale se comprime et la perception devient indistincte. Ce passage correspond à l'état du chasseur du Runenberg de Tieck cité plus haut, lorsqu'il émerge de sa vision. N3 trouvera finalement son issue dans le retour de N2, puis de N1 qui est redonné tel qu'au tout début, avant

23. Novalis, 1963 : p. 364.



une coda qui conclut le mouvement. La forme en arche apparaissant ici résout la question formelle qui a été éludée par les musicologues ²⁴.

Mais la lecture structurelle n'est pas la seule qui permette de mettre au jour les liens tissés entre le modèle littéraire et sa transposition en musique. Schumann donne d'autres indices, par l'adjonction dans ses titres des termes *Bilder* et *Erzählungen*.

Des processus de narration : les *Märchenbilder* et *Märchenerzählungen*

Les *Bildermärchen* sont des livres destinés aux enfants qui ne savent pas encore lire : les contes y sont racontés uniquement au moyen d'images, sans recours aux mots. Les images (*Bilder*) sont alors plus que de simples illustrations, puisqu'elles prennent en charge à elles seules les situations narratives. Par conséquent, les *Bildermärchen* ne sont pas de simples juxtapositions d'images. Ce sont des enchaînements dynamiques, qui nécessitent des liaisons implicites d'un arrêt sur image à l'autre. Ces liaisons sont opérées inconsciemment par l'observateur des images, narrateur silencieux qui tisse les liens nécessaires. Cette dimension correspond au niveau N0 dans la description structurelle du *Märchen*.

Schumann, quant à lui, compose des *Märchenbilder*. Dans le second mouvement, il a disposé dans son manuscrit des doubles barres qui semblent délimiter des sections, analogues à des images : entre deux doubles barres, un même univers musical et, d'une section à l'autre, des univers très contrastés. Pour les relier, il compose des transitions où apparaissent des figures de rhétorique. Ces passages sont analogues aux interventions du narrateur, opérateur de transitions entre les images dans les *Bildermärchen*.



Ex. 4 : *Märchenbilder* opus 113, 2^e mouvement, mesures 1 (levée) à 4.

24. Hans Kohlhase, auteur d'une importante étude sur la musique de chambre de Schumann, n'a relevé aucune forme pour ce mouvement. Selon lui, la pièce fait partie de celles dont la structure, non identifiée, est « sans correspondance dans le domaine de la musique de chambre de Schumann » ; Kohlhase, 1979 : vol. I, p. 109.



Au tout début du mouvement (ex. 4), l'alto, dans une nuance forte, joue un motif d'appel repris en écho par le piano : il sert d'accroche, d'invocation. En inscrivant une double barre après ces deux mesures, Schumann confirme sa volonté de séparer cet incipit de la suite. Ces deux mesures n'ont pas de fonction architectonique : placées en ouverture du mouvement, elles servent uniquement à attirer l'attention de l'auditeur, elles sont une apostrophe. Ce procédé n'est pas sans rappeler les introductions de Hoffmann et ses incursions fréquentes au cœur du récit. Le terme *Bild* ouvre d'autres perspectives de compréhension musicale, qui ne sont pas développées ici.

Le second titre, *Märchenerzählungen*, est un curieux pléonasme : le *Märchen* est une « *kurze Erzählung* »²⁵ et l'adjonction du terme *Erzählung* produit alors une redondance. Schumann, sensible et très affûté aux subtilités et aux finesses de la langue, n'a certainement pas choisi ce titre « faute de mieux ». Le récit (*Erzählung*) peut être un produit fini, mais il est aussi un processus dynamique – l'acte même de raconter. Ainsi le terme *Märchenerzählungen* désigne-t-il l'acte d'énonciation du *Märchen*, soit l'acte même de produire ce récit. Lorsque Hoffmann interpelle le lecteur-auditeur, il ne lui livre pas un texte figé, mais lui raconte une histoire. Pour la musique, c'est au moment de son exécution par l'interprète que ce processus dynamique est à l'œuvre. Si les *Märchenerzählungen* sont de véritables récits musicaux, cela doit entraîner deux conséquences pour la musique : parce que la musique s'inscrit alors, d'une part, dans une dimension temporelle hors de laquelle elle ne peut être reçue, elle doit porter les traces de cet enracinement temporel fort et parce qu'elle est, d'autre part, un récit en acte, elle doit être empreinte de marques, plus ou moins intuitives, du discours oral²⁶.

Ce dernier aspect peut être observé dans le premier mouvement des *Märchenerzählungen*. Le thème initial, donné à l'alto, est immédiatement répété à deux reprises, à la clarinette puis au piano, dans des variations tonales, harmoniques et intervalliques (ex. 5 ci-dessous et page suivante).

The image shows a musical score for the first movement of Schumann's Märchenerzählungen. It consists of three staves. The top staff is for Alto, the middle for Clarinet, and the bottom for Piano. The tempo is marked 'Labbart, nicht zu schnell'. The music features a melodic theme in the alto, which is then repeated in the clarinet and piano. Dynamics include 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also markings for 'pizz.' (pizzicato) in the piano part.

25. Grimm, 1885 : vol. 6, p. 1618.

26. Le style oral a été étudié en particulier par Marcel Jousse et Pierre Perrier ; voir Jousse, 1981 ; Perrier, 2000.





Ex. 5 : Märchenerzählungen opus 132, 1^{er} mouvement, mesures 1 à 13.

Les répétitions sont donc toujours différentes mais leur identité ne fait pourtant pas de doute. Ce procédé est analogue au polyptote en rhétorique, qui désigne les variantes morphologiques d'un terme unique²⁷. Cette figure est fréquente dans le style oral, par exemple dans les versions hébraïques et araméennes des évangiles. Elle est du reste encore visible dans les traductions, lorsque celles-ci ne l'ont pas escamotée par souci d'élégance stylistique :

« et alors s'est rassemblée une foule nombreuse/et aussi ceux qui venaient des villes/autour de lui/et il a dit sous forme de comparaison/il est sorti/celui qui sème/pour semer sa semence/et tandis qu'il est en train de semer/une partie (de sa semence) est tombée/au bord de la route/²⁸ ».

Ce procédé sert au récit d'entrée en matière et permet à l'orateur de marteler une notion ou une émotion pour qu'elle s'imprime dans la mémoire de l'auditeur. Or, c'est exactement l'effet que produit la transposition en musique de ce procédé : la pièce s'ouvre sur la répétition légèrement variée par deux fois d'un thème initial, thème qui s'avèrera structurant dans la suite du mouvement.

En conclusion, il convient de replacer cette étude dans le cadre de la production schumannienne. Si les opus 113 et 132 ont été considérés comme des œuvres mineures et qu'ils ont été très longtemps négligés, cela n'est pas complètement fortuit : le *Märchen* des poètes n'est pas un genre littéraire radicalement innovant. Il n'est pas le lieu de grands développements architecturaux, ni celui d'un déploiement ostentatoire du lyrisme. Il est un type de récit intimiste, concis, assez clairement structuré (même s'il atteint parfois des états remarquables de complexité) ; refuge discret et modeste d'une vision romantique du monde, dans laquelle « la poésie est le réel absolu. [...] Au plus une chose est poétique, au plus elle est vraie²⁹ ». De même, l'analyse des pièces composées

27. Voir Fromilhague, 2005 : p. 30.

28. *Évangile de Luc*, 1987 : VIII, 4-5. Tout le travail du traducteur, Claude Tresmontant, a consisté à retrouver les hébraïsmes dans le texte grec.

29. Novalis, 1973 : p. 116.



par Schumann révèle à la fois des éléments originaux et d'autres plus convenus ; c'est le tissage de l'ensemble de ces éléments qui constitue l'empreinte laissée par le *Märchen* dans la musique de Schumann. Cette analyse est cependant importante : l'empreinte de la littérature dans la musique est persistante tout au long de la production du compositeur, non seulement dans ses œuvres de jeunesse, mais également dans des œuvres tardives et en apparence plus conventionnelles. En outre, le renouvellement de la formulation musicale, induit par cette rencontre intime entre littérature et musique, fut un aspect essentiel de l'art des compositeurs romantiques, mieux connu et plus étudié chez Liszt ou Wagner, mais dont Schumann fut pourtant un acteur indéniable.

Bibliographie

- APPEL, Bernhard R. (1991) : « Robert Schumann als Leser », in : BRA et HERMSTRÜWVER, Inge, dir. : *Schumann und die Dichter. Ein Musiker als Leser*. Düsseldorf (Droste), p. 12-16.
- (2006) : « Poesie und Handwerk: Robert Schumann Schaffensweise », in : TADDAY, Ulrich, dir. : *Schumann Handbuch*. Stuttgart, Kassel (Metzler/Bärenreiter), p. 140-193.
- DAVERIO, John (1987) : « Schumann's "Im Legendenton" and Friedrich Schlegel's Arabeske », in : *Nineteenth-Century Music*, 11.2, p. 150-163.
- EDLER, Arnfried (2004) : « Zur Kategorie des Erzählerischen in Schumanns Kammermusik », in : *Die Kammermusik Clara und Robert Schumanns. Musikhistorisches Symposium, 24 mai 2002*. Hanovre (Hochschule für Musik und Theater Hannover, Institut für Musikpädagogische Forschung), p. 9-21.
- EISMANN, Georg et NAUHAUS, Gerd, dir. (1982) : *Robert Schumann. Tagebücher*. Francfort-sur-le-Main (Stroemfeld), 4 vol.
- Évangile de Luc* (1987). Traduit par Claude Tresmontant. Paris (O.E.I.L.).
- FROMILHAGUE, Catherine (2005) : *Les Figures de Style*. Paris (Armand Colin).
- GRIMM, Jacob et Wilhelm (1854-1960) : *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig (Hirzel).
- GUSDORF, Georges (1993) : *Le Romantisme*. Paris (Payot et Rivages), 2 vol.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus (1981a) : « Casse-Noisette et le Roi des Rats », in : *Les Frères de Saint-Sérapion*. Paris (Phébus), vol. 1, p. 279-343.
- (1981b) : « L'Enfant étranger », in : *Les Frères de Saint-Sérapion*. Paris (Phébus), vol. 2, p. 273-314.
- JANSEN, Friedrich Gustav, dir. (1904) : *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*. Leipzig (Breitkopf und Härtel).



- JOLLES, André (1972) : *Formes simples*. Paris (Seuil).
- JOUSSE, Marcel (1981) : *Le Style oral*. Paris (Fondation Marcel Jousse).
- KLASSEN, Janina (1999) : « Was die Musik erzählt », in : LÄMMERT, Eberhard, dir. : *Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste*. Berlin (Akademie Verlag), p. 89-107.
- KOHLHASE, Hans (1979) : *Die Kammermusik Robert Schumanns, stilistische Untersuchungen*. Hambourg (Wagner), 3 vol.
- KREISIG, Martin, dir. (1914) : *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*. Leipzig (Breitkopf und Härtel), 2 vol.
- MARSTON, Nicholas (1993) : « "Im Legendenton" : Schumann's Unsung Voice », in : *Nineteenth-Century Music*, 16.3, p. 227-241.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1990) : « Peut-on parler de narrativité en musique? », in : *Revue de Musique des Universités Canadiennes*, 10.2, p. 68-91.
- NEWCOMB, Anthony (1987) : « Schumann and the late eighteenth-century narrative strategies », in : *Nineteenth-Century Music*, 11.2, p. 164-174.
- NOVALIS (1946) : *Henri d'Ofterdingen*. Paris (Aubier Montaigne).
- (1963) : « Les Disciples à Saïs », in : ALEXANDRE, Maxime, dir. : *Romantiques allemands*. Paris (Gallimard), vol. 1, p. 347-379.
- (1973) : *Fragments*. Paris (Aubier Montaigne).
- (1992) : *Fragments*. Paris (José Corti).
- PERRIER, Pierre (2000) : *Évangiles : de l'oral à l'écrit*. Paris (Le Sarment).
- PROPP, Vladimir (1965) : *Morphologie du conte*. Paris (Seuil).
- SICHARDT, Martina (2005) : « Narrativité in der Musik? Überlegungen anhand von Beethovens Violoncello-Sonate op. 102 Nr. 2 », in : *Die Musikforschung*, 58.4, p. 361-375.
- TIECK, Ludwig (1963) : « Le Runenberg », in : ALEXANDRE, Maxime, dir. : *Romantiques allemands*. Paris (Gallimard), vol. 1, p. 647-667.

