



HAL
open science

Wilhelm Heinse (1746-1803) et la musique

Sylvie Le Moël

► **To cite this version:**

Sylvie Le Moël. Wilhelm Heinse (1746-1803) et la musique. Littératures. Université Paul Verlaine - Metz, 1993. Français. NNT : 1993METZ003L . tel-01775423

HAL Id: tel-01775423

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01775423>

Submitted on 24 Apr 2018

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.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITE DE METZ

WILHELM HEINSE (1746-1803)

ET LA MUSIQUE

Thèse de doctorat présentée et soutenue publiquement

par

Sylvie LE MOËL

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE LETTRES - METZ -	
N° Inv.	1593 008L
Cote	L/M2 53/3
Loc.	Magasin

Directeur de recherche :

Monsieur le Professeur Jean MOES

Septembre 1993

INTRODUCTION

Etrange figure que celle de Heinse ! Sa seule personnalité a suscité les jugements les plus contradictoires : froid et peu communicatif selon le témoignage de Forster qui l'a côtoyé à Mayence, confiant et enthousiaste selon le poète Matthisson qui l'a rencontré à Dusseldorf en 1786 et d'après Hölderlin qui l'a connu dans ses dernières années¹. Dans sa jeunesse, il suscite le scandale en publiant sa traduction du *Satyricon* de Pétrone ainsi qu'un roman, *Laidion oder die Eleusinischen Geheimnisse* (*Laidion ou les mystères d'Eleusis*) dont la liberté de ton lui vaut l'hostilité de son premier protecteur Wieland, mais l'estime du jeune Goethe. Il se fait également connaître par sa participation à des revues comme le *Teutscher Merkur* de Wieland, et *Iris*, créée par Johann Georg Jacobi à Dusseldorf : il portera cette dernière à bout de bras pendant sa brève existence. Après son retour d'Italie où il passe trois ans de 1780 à 1783, il se replie au contraire sur lui-même, dans un isolement qu'accentue à partir de 1786 sa position de lecteur, puis bibliothécaire, du Prince-Archevêque de Mayence.

La réception de son oeuvre n'est pas moins contrastée : représentant du titanisme du *Sturm und Drang* aux idées pré-révolutionnaires ou d'un indifférentisme politique et religieux, adepte de l'immoralisme esthétique, précurseur du dionysisme nietzschéen ou défenseur d'une esthétique rationaliste et représentant de l'*Aufklärung* tardive sont quelques-unes des étiquettes qui lui furent

¹ Cf. le recueil publié par Albert Leitzmann, *Wilhelm Heinse in Zeugnissen seiner Zeitgenossen*, Jena, 1938, resp. pp. 34sq., 17sq. et 37sq.

attribuées par la critique. Ces appréciations contradictoires s'expliquent pour deux sortes de raisons. La première est la diversité des centres d'intérêt et des niveaux de réflexion que présentent les écrits de Heinse. Auteur de poèmes, de plusieurs romans, d'essais de critique littéraire ou artistique, de traductions, il alterne un style lyrique, voire emphatique dans ses évocations de la nature ou de différentes oeuvres d'art avec des considérations d'ordre purement technique en des exposés délibérément didactiques sur des sujets aussi variés que la politique, l'éducation, la philosophie grecque, l'anatomie, les phénomènes acoustiques ou même la tactique du jeu d'échecs !

La seconde raison est liée à la publication des notes que Heinse a consignées dans ses carnets et qui sont restées totalement inédites jusqu'au début du vingtième siècle. Faut-il privilégier les oeuvres achevées et destinées à être publiées ou au contraire ces fragments dispersés qui représentent la majeure partie de ses écrits ? Les premières études qui en tiennent partiellement compte, celles de Karl Detlev Jessen (1901), Walther Brecht (1911) ou Albert von Lauppert (1912), les considèrent certes comme un complément précieux dont ils citent des extraits, mais pas encore comme une composante essentielle de l'oeuvre². Il faut attendre leur publication dans le cadre des *OEuvres complètes (Sämtliche Werke)*, éditées entre 1913 et 1925 pour qu'elles soient enfin pleinement intégrées par la critique dans l'analyse de l'oeuvre de Heinse.

En dépit de son titre, cette édition ne représente pas une publication intégrale des notes de notre auteur. Les carnets de Heinse qui avaient été confiés à la *Stadtbibliothek* de Francfort-sur-le Main par Karl Sömmering, le petit-fils de

² Karl Detlev Jessen, *Heinse's Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Ästhetik. Zugleich ein Beitrag zur Quellenkunde des Ardinghello*. Berlin, 1901 ; W. Brecht, *Heinse und der ästhetische Immoralismus. Zur Geschichte der italienischen Renaissance in Deutschland. Nebst Mitteilungen aus Heinse's Nachlaß*. Berlin, 1911 ; Albert von Lauppert, *Die Musikästhetik Heinse's. Zugleich eine Quellenstudie zu 'Hildegard von Hohenthal'*, Diss. Greifswald, 1912.

l'anatomiste Samuel Sömmering, ami de Heinse et dépositaire de ses papiers, ne sont encore que partiellement transcrits³. L'édition dont nous disposons s'avère donc problématique, tant en raison de ce manque que par sa présentation. Les notes posthumes, regroupées en quatre volumes selon le seul ordre chronologique, sous le titre de "journaux" et "Aphorismes" auquel nous préférons celui, plus général de "Carnets", ne font pas l'objet d'une véritable édition critique : les remarques ou courts essais s'y succèdent la plupart du temps sans aucune cohérence, ce qui fait dire justement à Otto Keller, auteur d'une étude sur les romans de Heinse, qu'il y a de quoi rebuter le lecteur, voire le chercheur !⁴ Dans ses *Heinse-Studien* (1966) Max L. Baeumer soulignait déjà la nécessité d'une nouvelle édition sur des bases sensiblement différentes : les "Carnets" n'y seraient plus présentés dans un ordre chronologique parfois sujet à caution, mais de manière thématique qui ferait ressortir leur rôle capital dans l'élaboration des romans⁵. Mais le projet d'une nouvelle édition critique des oeuvres de Heinse en 19 volumes sous le titre *Werke, Aufzeichnungen, Briefwechsel, historisch-kritische Ausgabe*, entreprise sous la direction d'Alberto Martino, est à ce jour reporté, faute de moyens.

La présentation actuelle des "Carnets", hybride, permet cependant *a contrario* de rendre compte de l'esprit encyclopédique qui anime les écrits de Heinse, intéressé par toutes les formes du savoir, et à ce titre représentatif d'un siècle qui n'a pas encore établi de cloisonnement entre les disciplines. De l'ensemble de ces notes se détachent toutefois deux domaines sur lesquels sa curiosité se focalise avec prédilection : il s'agit de la philosophie et de l'art. La critique s'est particulièrement attaché au second domaine, intérêt motivé par le roman *Ardinghello et les îles bienheureuses* (*Ardinghello und die glückseligen*

³ Cf. E. M. Moore, *Die Tagebücher Wilhelm Heinses*, München, 1967, p. 8.

⁴ O. Keller, *Wilhelm Heinses Entwicklung zur Humanität. Zum Stilwandel des deutschen Romans im 18. Jahrhundert*, Bern-München, 1972, p. 8.

⁵ Max L. Baeumer, *Heinse-Studien*, Stuttgart, 1966, p. 8.

Inseln) paru en 1787 et qui réutilise pour une grande part les notes prises par l'auteur durant son séjour en Italie. Le nom de Heinse est resté longtemps attaché à cette oeuvre qui connut un vif succès à sa parution et fut redécouverte avec enthousiasme par la génération de la "Jeune Allemagne" qui y voyait un antidote à l'idéalisme du classicisme de Weimar, sur la base d'une émancipation de l'individu des conventions sociales et morales. C'est justement de cette époque que date la première édition complète des oeuvres alors connues, entreprise par Heinrich Laube en 1838⁶.

Cet intérêt quasi exclusif porté tout d'abord à *Ardinghello*, puis élargi aux notes préparatoires correspondantes des "Carnets", est toutefois la source d'un malentendu en ce qui concerne la pensée de Heinse ainsi que d'une méconnaissance d'un grand nombre de ses autres écrits concernant l'univers esthétique. Le malentendu consiste à opposer systématiquement Heinse au classicisme weimarien, que ce soit pour l'exalter ou pour le blâmer⁷. Goethe avait certes ouvert la voie à ce schématisme en s'exprimant négativement dans *Poésie et vérité* (*Dichtung und Wahrheit*) sur *Ardinghello* qu'il présente avec *Les brigands* (*Die Räuber*) comme l'antithèse de sa recherche de rigueur et de précision formelles. Il récuse en particulier dans *Ardinghello* l'expression selon lui "absconse" ("abstrus") ainsi que la sensualité débridée que l'auteur tenterait vainement de justifier par son exaltation des arts plastiques⁸. L'évolution de Schiller vers un idéal d'éducation esthétique de l'humanité qui le rapproche de Goethe le conduit également à rejeter le roman de Heinse au nom de la "dignité esthétique". La critique allemande traditionnelle, qui voyait dans le classicisme weimarien une norme esthétique et intellectuelle insurpassable, a donc considéré Heinse comme un auteur mineur, un subjectiviste,

⁶ *Sämtliche Schriften in zehn Bänden*, Leipzig, 1838-1840.

⁷ Le travail d'Otto Keller qui pense déceler chez Heinse une évolution vers l'idée classique d'"humanité" représente la seule exception à cette tendance.

⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. 10, hrsg. v. Liselotte Blumenthal, Hamburg, 1960, p. 538.

un hédoniste certes doué, mais incapable de parvenir à l'objectivation conceptuelle et à la maîtrise de la forme⁹. Il est intéressant de constater que la critique récente qui a dépassé ce point de vue polémique reste néanmoins parfois tentée par la confrontation entre l'attitude d'autodiscipline intellectuelle et formelle d'un Goethe et le libre abandon du "génie" aux forces de l'imagination et des sens, censé caractériser la personnalité artistique de Heinse¹⁰.

L'exaltation de Heinse par la "Jeune Allemagne" avait un caractère de révolte sociale marquée. La deuxième tentative de réhabilitation de notre auteur au début du vingtième siècle est marquée par un contexte post-nietzschéen qui fait de lui un *homo aestheticus*, représentant d'une conception esthétique par-delà le bien et le mal que Walther Brecht appelle "l'immoralisme esthétique". Dans ce contexte, c'est toujours le roman *Ardinghello* auquel on se réfère, dont le héros incarne l'idéal héroïque vitaliste d'une Renaissance italienne que l'on rapproche vomontiers de celle de Stendhal¹¹. Or, si les questions d'esthétique occupent bien une place capitale dans les écrits de Heinse, *Ardinghello* et les notes des "Carnets" qui s'y rapportent ne constituent qu'un des pôles de son intérêt pour l'art. La musique y est autant présente, sous forme de notes comme sous celle d'un roman qui lui est entièrement consacré, *Hildegard von Hohenthal*, paru en 1795 et 1796, auquel les *Xenien* consacreront un distique négatif pour des raisons semblables à celles déjà exprimées à propos d'*Ardinghello* ¹².

⁹ Un article de Heinz Horn est assez représentatif de ce point de vue qu'il s'exprime sous une forme particulièrement virulente, "Heinse's Stellung zur deutschen Klassik", in : *Imprimatur*, Weimar, 1937, pp. 49-59.

¹⁰ Cette perspective sous tend la comparaison par Dieter Breuel du voyage en Italie de Goethe et de Heinse. Cf. Dieter Breuel, "Sinnenlust und Entsagung. Goethes Versuche, Heinse's italiendarstellung zu korrigieren.", p. 161, in : Italo Michele Battafarano (Hrsg.), *Italienische Reise. Reise nach Italien*, Trento, 1988, pp. 153-175.

¹¹ Cf. W. Brecht, *op. cit.*; Elisabeth Kriegelstein, "Ästhetizismus und Übermenschentum in Heinse's Weltanschauung.", in *Preußische Jahrbücher*, Band 176, Berlin, 1919 ; Karl Justus Obenauer, *Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur*, München, 1933.

¹² Cf. A. Leitzmann, *op. cit.*, p. 38.

Il s'en faut toutefois de beaucoup pour que cette partie de son oeuvre rencontre un écho aussi important que ses écrits se rapportant aux arts plastiques. Deux ouvrages consacrés aux conceptions esthétiques de Heinse dus à Hans Nehr Korn (1904) et à Emil Utitz (1906) font certes une part importante à *Hildegard von Hohenthal*, mais ils sont antérieurs à la publication des "Carnets" qu'ils ne prennent pas en considération dans leur analyse¹³. Utitz est ainsi amené à privilégier les idées rationalistes d'un des protagonistes du roman sur le rapport entre musique et poésie, alors que la lecture des "Carnets" révèle un Heinse plus nuancé, parfois même contradictoire¹⁴. En revanche, Max L. Baeumer, qui s'est imposé comme un spécialiste de l'oeuvre de Heinse à partir des années soixante de notre siècle accorde une place importante à la musique dans un ouvrage où il s'attache à démontrer qu'un sentiment "dionysiaque" de la vie, tel que le formulera plus tard Nietzsche, anime son oeuvre. le sentiment d'ivresse qui fait de Heinse un poète culmine dans son expérience esthétique et plus particulièrement musicale¹⁵. La mise en valeur du rôle de la musique coïncide avec l'importance accordée par Baeumer à l'appréhension globale et intuitive de la beauté par la jouissance extatique¹⁶. Dans sa synthèse datant de 1972 sur "l'esthétique" de Heinse, telle qu'elle se dégage des "Carnets", Rita Terras s'élève explicitement contre cette lecture et définit la pensée de Heinse par rapport à sa lecture de *Laokoon* de Lessing et de Mendelssohn, ce qui l'amène à privilégier de nouveau les arts plastiques. Dans les quelques paragraphes consacrés à la musique, elle s'appuie de ce fait unilatéralement sur Utitz !¹⁷ L'ouvrage d'Otto Keller dont la parution est

¹³ H. Nehr Korn, *Wilhelm Heinse und sein Einfluß auf die Romantik*, Goslar, 1904 ; E. Utitz, *Heinse und die Ästhetik zur Zeit der deutschen Aufklärung*, Halle, 1906.

¹⁴ E. Utitz, *op. cit.*, p. 73.

¹⁵ M. L. Baeumer, *Das Dionysische in den Werken Wilhelm Heineses*, Bonn, 1964. Cf., p. 70 ainsi que le chapitre IV intitulé "une esthétique dionysiaque". Rappelons que Baeumer a réalisé une édition critique annotée d'*Ardinghello* chez Reclam (Universalbibliothek) en 1975.

¹⁶ *Ibid.*, p. 67.

¹⁷ R. Terras, *W. Heineses Ästhetik*, München, 1972, p. 84.

contemporaine de celle de la thèse de Rita Terras étudie pour sa part les romans de Heinse et s'inscrit dans une perspective plus littéraire, tout en faisant également une analyse fouillée du contenu des "Carnets" ; à l'instar de Baeumer, il souligne l'importance croissante de la réflexion sur la musique dans ces derniers, mais ne s'intéresse pratiquement pas en revanche au roman *Hildegard* dont il juge la valeur littéraire très inférieure à celle d'*Ardinghello*¹⁸.

Il existe cependant quelques travaux consacrés à la musique dans l'oeuvre de Heinse, mais ils s'avèrent à notre avis problématiques à plus d'un titre. Un article de Hans Müller datant de 1887 constitue à notre connaissance le premier essai de synthèse sur le sujet, mais son auteur n'a pas eu les "Carnets" à sa disposition, ce qui rend un certain nombre de ses postulats caducs, en particulier ses affirmations sur les rapports de Heinse à la musique allemande¹⁹. La plupart des ouvrages qui examinent les écrits de notre auteur sur la musique concentrent au reste leur analyse plus ou moins explicitement sur la seule *Hildegard*. Ce parti-pris peut s'expliquer assez aisément : sur le plan des idées, *Hildegard* offre l'avantage de rassembler sous forme de discussion la majeure partie des notes des "Carnets" comme c'est le cas pour *Ardinghello*. C'est ce qui faisait dire à Hugo Goldschmidt en réponse à une attaque d'Albert von Lauppert qu'il n'était pas indispensable de s'aattarder sur ces derniers dans la mesure où l'essentiel de leur substance se retrouvait dans le roman²⁰. Mais l'article de Goldschmidt incriminé par Lauppert ainsi que les passages consacrés à Heinse dans son ouvrage sur l'esthétique musicale du dix-huitième siècle montrent bien le risque d'une telle attitude : il fait

¹⁸ O. Keller, *op. cit.*, p. 245sq.

¹⁹ H. Müller, "Wilhelm Heinse als Musikschriftsteller", in : *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 3, Leipzig, 1887.

²⁰ Cf. l'ouvrage d'Hugo Goldschmidt, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, Zürich-Leipzig, 1915, en note p. 422sq. Lauppert avait mis en cause la valeur des propos de Goldschmidt sur les idées d'esthétique musicale de Heinse que contenait son article "W. Heinse als Musikästhetiker" paru en 1909 in *Festschrift für Riemann*, Tutzing, 1909.

du héros du roman le porte-parole du dernier état supposé de la pensée de Heinse, ce qui fausse en partie cette dernière, en particulier sur le rôle de la musique instrumentale ou le rapport entre musique et langage²¹. Certes, l'essentiel du contenu des discussions esthétiques que contient le roman sont la reprise avec peu de variantes de textes des "Carnets" antérieurs de quelques années, mais l'agencement de ces notes selon les situations ainsi que la constellation des personnages permet de constater le caractère mouvant de la pensée de notre auteur sur un bon nombre de problèmes d'esthétique musicale.

En 1912, Albert von Lauppert a consacré une thèse à "l'esthétique musicale" de Heinse : elle s'appuie certes sur *Hildegard*, mais résulte aussi d'une consultation des "Carnets" encore inédits, ce qui lui permet de recenser pour la première fois l'ensemble des oeuvres musicales étudiées par Heinse qui a opéré une sélection avant de les intégrer dans son roman. Lauppert examine avec précision plusieurs points fondamentaux d'esthétique que soulèvent les écrits de Heinse, tels le principe d'imitation et le primat de la musique vocale sur la musique instrumentale. Il nous semble toutefois que son analyse souffre de deux préjugés qui seront ensuite repris par la critique. Le premier concerne le caractère figé une fois pour toutes de la pensée de Heinse chez lequel Lauppert ne distingue aucune évolution, des *Dialogues musicaux*, écrits aux alentours de 1769, au roman *Hildegard*, rédigé en 1794-95 !²² Le fait de déceler des constantes dans les goûts et les centres d'intérêt de Heinse n'inclut pas nécessairement une rigidité absolue de ses parti-pris éventuels. Le second préjugé concerne le rapport de Heinse à la musique qui serait subordonné à quelques circonstances limitées de son existence, tout particulièrement à son séjour en Italie²³. Il nous appartiendra de montrer que

²¹ H. Goldschmidt, "W. Heinse als Musikästhetiker", p. 13. et *Die Musikästhetik ...*, p. 191 et 192sq.

²² A. v. Lauppert, *op. cit.*, p. 73.

²³ *Ibid.*, p. 36.

les écrits de Heinse témoignent au contraire d'une imprégnation quasi constante par le thème de la musique, même si son oeuvre n'apparaît pas d'emblée centrée sur ce sujet.

Le reproche de statisme adressé à Heinse par Lauppert proviendrait de ce que ses analyses s'appuient principalement sur les discussions théoriques, des *Dialogues musicaux* à *Hildegard von Hohenthal*: l'évolution de sa pensée et ses traits les plus novateurs se trouveraient en réalité dans ses commentaires d'oeuvres musicales. C'est l'objection qu'Elfriede Niklfeld soulève à l'encontre de Lauppert dans sa thèse consacrée aux idées de Heinse sur la musique²⁴. C'est donc au moyen d'une démarche analytique qui consiste à analyser ces commentaires qu'il convient selon elle de dégager ses principes d'esthétique musicale. Le plus gros de son étude consiste effectivement en un examen critique du contenu des commentaires de Heinse, classés selon les 3 genres abordés : musique religieuse, opéras et quelques musiques de ballet. La confrontation des assertions de Heinse avec sa propre compréhension des partitions abordées est extrêmement instructive en ce qu'elle fait ressortir les caractéristiques de l'approche de Heinse. Mais cette démarche comporte également deux inconvénients. Elle l'amène tout d'abord à se répéter dans son appréciation, car il s'avère que la méthode d'analyse et les critères de Heinse sont stables²⁵. Celle-ci est en outre motivée par une comparaison entre le commentaire de Heinse et celui qu'il aurait dû faire, selon une perspective normative. Elle reconnaît certes à Heinse de l'intuition et de la finesse, mais lui dénie la connaissance des formes musicales et l'estime de ce fait incapable de prendre en considération des critères rationnels d'appréhension de la totalité d'une oeuvre et de fonder ses jugements de manière cohérente²⁶. Cette critique qui sous-

²⁴ E. Niklfeld, *Heinse als Musikschriftsteller und Musikästhetiker*, Diss., Wien (Masch) 1937, pp. 207 et 230.

²⁵ *Ibid.*, pp. 116, 123, 141, 150.

²⁶ *Ibid.*, pp. 36, 95, 141, 200sq.

tend le reste de ses propos sur les conceptions esthétiques de Heinse repose sur une appréciation négative d'un des moyens utilisés par Heinse dans ses commentaires d'oeuvres musicales : la description de l'effet produit ("Wirkung"), à l'exclusion de toute référence à des critères "objectifs" de "beau musical". L'utilisation du terme suggère un attachement de l'auteur à un formalisme musical issu de la lecture du critique Hanslick qui l'amène à une lecture *a posteriori* de textes dont elle réclame l'impossible, eu égard au contexte esthétique. Hugo Goldschmidt commet le même type d'anachronisme lorsqu'il déplore, au nom d'une philosophie idéaliste, la surévaluation par Heinse des sentiments réels dans la création musicale, alors que celle-ci est également un "faux-semblant esthétique."²⁷

En dépit de leurs divergences d'appréciation, les deux travaux que nous venons d'évoquer reposent sur le même postulat : Lauppert et Niklfeld ne voient pas en Heinse un artiste, mais un esthéticien malgré ses insuffisances supposées. Convient-il d'envisager les écrits de Heinse selon les seuls critères de la musicologie et de le lire comme théoricien ou comme critique ayant des prétentions scientifiques ? Ou faut-il le considérer comme un littéraire qui a écrit sur la musique au même titre que sur les arts plastiques, de manière empirique sur le plan esthétique et en l'intégrant à la fiction romanesque ?

La critique s'intéresse dans l'ensemble aux écrits de Heinse sur la musique pour leur contenu théorique, car celui-ci est indéniablement plus riche que le travail sur les formes littéraires qui n'est certes pas inexistant chez Heinse, mais n'est pas parfaitement abouti. Une seule étude, celle de Manfred Koller, s'est efforcée de cerner la représentation littéraire de la musique chez notre auteur²⁸. Il reprend dans

²⁷ H. Goldschmidt, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts...*, p. 200. ("ästhetische Scheinhafigkeit"). Dans sa recension de l'ouvrage qui est par ailleurs d'une extrême richesse informative, Arnold Schering critiquait précisément la propension de Goldschmidt à céder à une lecture rétrospective, in : *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, H. 5, 1. Jg. Februar 1919 p. 302.

²⁸ M. Koller, *Die poetische Darstellung der Musik im Werk Wilhelm Heinses*, Diss., Graz (Masch), 1969.

l'ensemble les analyses de Lauppert et Niklfeld sur le plan théorique sans apporter d'éclairage nouveau sur ses choix esthétiques, mais développe une analyse personnelle du style de Heinse, en particulier du rythme et de la mélodie de sa langue. Il privilégie pour cette raison l'examen des "Carnets", car il estime que l'expression spontanée de notre auteur y est plus originale que dans *Hildegard* où il procède à des retouches ou à des ajouts qui décèlent selon Koller un retour à des conventions poétiques²⁹. Ce dernier ne s'en tient pas à la description de la musique réelle chez Heinse, mais prend en considération les images musicales qu'il utilise pour rendre compte de la nature et des pulsions humaines, indépendamment de la référence explicite à une oeuvre donnée. Cette "musicalisation" du langage est effective chez Heinse, mais le travail de Koller s'en tient parfois à un simple recensement des images utilisées, car il manque à son analyse le soubassement poétologique qui permettrait de mieux définir le rôle de la musique comme métaphore dans l'oeuvre de Heinse. L'ouvrage de Bodo Lecke consacré à la naissance d'une "prose poétique" entre 1721 et 1781 cerne mieux, à notre avis, le contexte dans lequel s'opère cette évolution stylistique³⁰. La métaphore musicale permet d'exprimer l'aspiration à l'harmonie entre l'espace de l'univers et l'espace intérieur. Son chapitre sur Heinse montre que le sentiment esthétique de notre auteur repose sur une perception synesthésique de l'univers qui culmine en une extase panthéiste et que la métaphore musicale est la plus apte à appréhender le sentiment cosmique qui envahit l'être³¹. La description du phénomène proprement musical n'est toutefois pas uniquement subordonnée à cette perspective chez Heinse, que Lecke rapproche par ailleurs peut-être trop systématiquement de

²⁹ *Ibid.*, p. 87.

³⁰ B. Lecke, *Das Stimmungsbild. Musikmetaphorik und Naturgefühl in der dichterischen Prosaskizze 1721-1780*, Göttingen, 1967.

³¹ *Ibid.*, p. 140sq.

Herder : nous serons amenée à constater que la variété des niveaux de style chez Heinse correspond à différents aspects de son rapport à la musique.

Friedrich Nehr Korn avait déjà souligné que Heinse faisait entrer dans le domaine de la littérature les considérations sur l'art et les descriptions d'oeuvres artistiques. Mais il jugeait par ailleurs que les descriptions d'opéras insérées dans *Hildegard* étaient trop allusives pour un profane et qu'elles nécessitaient une bonne connaissance préalable des oeuvres. *Hildegard* peut effectivement être envisagé en tant que roman, mais les quelques études qui lui ont été consacrées subordonnent généralement l'aspect littéraire (processus de narration et constellation des personnages) au contenu esthétique théorique. Deux auteurs ont toutefois inclus un chapitre consacré à *Hildegard* dans leurs travaux sur la musique dans la littérature allemande, mais leur analyse se focalise sur la représentation de la figure du musicien. Le premier, Hans Friedrich Menck, voit dans l'oeuvre la première tentative pour élever le "roman musical" au niveau d'une oeuvre d'art, mais le circonscrit dans une pensée propre à l'*Aufklärung* pour qui l'art, et en l'occurrence la musique, n'est qu'une des sphères où s'exprime l'humanité : la musique n'est pas pour les individus une fin en soi³². Nous aurons à revenir sur la question, mais Menck a le mérite de proposer un autre regard sur le roman : il pose le problème du rapport de subordination entre l'art et l'artiste en s'intéressant au caractère des deux héros, le maître de chapelle Lockmann et son élève, la jeune noble Hildegard à la voix merveilleuse, en fonction de l'idéal humain qui s'exprime à travers la musique. Le second auteur, Heimfried Sorgatz, voit en l'auteur d'*Hildegard* le représentant d'une esthétique sensualiste et vitaliste que la métaphysique de l'idéalisme allemand va bientôt faire disparaître et le rapproche davantage du *Sturm und Drang*, en ce qu'il conçoit la musique comme une force qui exalte les passions

³²H. Fr. Menck, *Der Musiker im Roman. Ein Beitrag zur Geschichte der vorromantischen Erzählungsliteratur*, Heidelberg, 1931, p. 122sq.

humaines³³. Sorgatz considère toutefois que l'élément visuel prédomine chez Heinse et que son univers est surtout imprégné par les arts plastiques. Nous ne cherchons certes pas à dévaloriser l'importance de ce domaine dans l'oeuvre de Heinse, mais il nous semble que parler de prédominance est pour le moins excessif : nous aurons à déterminer des rapports plus complexes entre le monde de la vue et celui de l'oreille chez Heinse.

Le travail de Ruth Gilg-Ludwig sur *Hildegard* constitue une tentative particulièrement originale, car elle tente de démontrer que l'auteur est en ce domaine à la fois poète et théoricien et que sa prédilection pour l'opéra lui permet de réaliser dans le roman une synthèse entre musique et verbe. Cette conviction l'amène en particulier à déterminer chez Heinse une correspondance entre théorie musicale et catégories rhétoriques dans sa conception du mètre, de la mélodie et de l'harmonie³⁴. Contrairement à la plupart des critiques, Ruth Gilg-Ludwig ne cherche pas à justifier ou à condamner les idées de Heinse en matière d'esthétique musicale comme rétrogrades ou au contraire novatrices, et ce n'est pas là son moindre mérite. En revanche, son postulat initial l'amène peut-être à une construction intellectuelle certes séduisante, mais quelque peu artificielle : l'unité stylistique supposée d'*Hildegard* nous semble problématique, même si Heinse a incontestablement cherché par ailleurs à établir un lien entre la "fable" et la "théorie".

Le chapitre consacré par Ruth E. Müller à *Hildegard* dans le cadre de son ouvrage sur la place de la musique dans le roman allemand de la deuxième moitié du dix-huitième siècle est à ce jour la dernière contribution à l'analyse des écrits de Heinse sur la musique (1989). Sa perspective est intéressante, car elle consiste à

³³ H. Sorgatz, *Musiker und Musikanten als dichterisches Motiv. Eine Studie zur Auffassung und Gestaltung des Musikers in der erzählenden Dichtung vom Sturm und Drang bis zum Realismus*, Würzburg, 1939, p. 4sq.

³⁴ R. Gilg-Ludwig, *Heinse's Hildegard von Hohenthal*, Diss., Zürich, 1951. Cf. p. 11sq.

montrer l'importance de l'apport de la littérature dans le développement de l'esthétique musicale du temps, alors que la critique n'a le plus souvent recours qu'à des textes théoriques. Elle s'inspire explicitement de la démarche du musicologue Carl Dahlhaus qui souligne l'interaction entre la poétique littéraire et l'esthétique musicale à la fin du dix-huitième siècle, et dont l'aboutissement est l'oeuvre d'Hoffmann. Elle souligne qu'il s'agit en l'occurrence de considérer les sources littéraires en tant que témoignages historiques, indépendamment de leur valeur artistique, et elle disqualifie au reste totalement *Hildegard* sur ce point³⁵. Ruth E. Müller voit pour sa part en Heinse le représentant tardif d'une esthétique rationaliste, totalement en marge de l'exaltation de la musique comme langage des sentiments, propre aux romans contemporains. Ruth Gilg-Ludwig soulignait déjà que l'interprétation par Heinse des intervalles selon les catégories du sentiment se double d'une perspective mathématique rationaliste spéculative, et rapprochait sa conception de l'harmonie de celle de Kepler³⁶. La perspective de Ruth Müller s'inscrit quant à elle dans une relecture de l'oeuvre esthétique de Heinse inaugurée dans les années soixante-dix par Rita Terras, qui remet en cause l'appartenance supposée de Heinse à la mouvance du *Sturm und Drang* pour le rattacher aux courants d'idées de l'*Aufklärung*³⁷.

La singularité de l'énoncé esthétique et des procédés narratifs d'*Hildegard* par rapport aux romans contemporains qui intègrent la musique provient selon Ruth Müller du répertoire auquel s'intéresse Heinse, et qui est majoritairement celui de l'opéra et plus particulièrement celui de l'opéra italien d'entre 1750 et 1770. Ce répertoire est au contraire sous-représenté et présenté sous un jour défavorable par

³⁵ R. Müller, *Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert.*, Stuttgart-Wiesbaden, 1989, p. 9.

³⁶ R. Gilg-Ludwig, *op. cit.*, p. 12 et chap. V, p. 55sq.

³⁷ Cf. l'article de J. Schramke, "Wilhelm Heinse als Spätaufklärer" (1979) qui entreprend explicitement de réfuter les thèses de Baeumer tendant à inscrire Heinse dans un courant de pensée irrationaliste, in : *Cahiers d'études germaniques*, No 3, 1979, p. 65.

les auteurs de romans du temps³⁸. Or, ce fait n'isole pas seulement Heinse par rapport à un bon nombre de ses contemporains, il a nui considérablement à la réception de ses écrits sur la musique jusqu'à nos jours. Ce répertoire, que la dénomination générale d'*opera seria* permet de cataloguer sans nuances, est tombé dans l'oubli ou est considéré au mieux comme d'un intérêt purement archéologique. L'ouvrage de Leo Balet, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, contient une critique acerbe du genre qui n'aurait produit des oeuvres interchangeables et schématiques, dénués d'intérêt dramatique³⁹. N'oublions pas la critique véhémement des castrats au nom de la morale et de la décence⁴⁰. Ce point de vue est resté monnaie courante en dépit des efforts entrepris depuis par des chercheurs pour montrer l'anachronisme des critères psychologiques et dramatiques appliqués à un répertoire qu'il convient de replacer dans son contexte esthétique et sociologique⁴¹.

La critique allemande s'en est pris par ailleurs au répertoire privilégié par Heinse pour des raisons de caractère autant "nationaliste" qu'esthétique. Elfriede Niklfeld concède des beautés musicales et dramatiques aux oeuvres citées par Heinse, mais son intérêt pour ces dernières est motivé dans la mesure où l'on peut retrouver en eux des précurseurs de Gluck. Son exaltation de la "réforme" de Gluck conçue unilatéralement comme une émancipation des Allemands par rapport au modèle italien l'amène à critiquer Heinse dont les réserves prouveraient son incapacité, par manque de connaissances théoriques, à apprécier pleinement la grandeur de l'oeuvre de Gluck⁴². La critique allemande commet une erreur d'appréciation encore plus grave lorsqu'elle tend à lire les écrits du temps à la

³⁸ R. Müller, *op. cit.*, pp. 95 et 137.

³⁹ L. Balet/ E. Gerhard, *Die Verbürgerlichung...*, p. 263sqq.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 499.

⁴¹ Cf. H. Ch. Wolff, "Das Märchen von der neapolitanischen Oper und Metastasio", in *Analecta musicologica*, Bd. 9, 1970, p. 97 ; J. Joly, "Un genre introuvable", in *Littérature et opéra*, Grenoble, 1987, p. 22.

⁴² E. Niklfeld, *op. cit.*, pp. 240 et 226.

lumière de la théorie wagnérienne de "l'oeuvre d'art total", considérée comme une norme en musique au même titre que le classicisme weimarien par les historiens de la littérature d'antan ! Albert von Lauppert s'était élevé avec raison contre un tel anachronisme appliqué à Heinse, mais celui-ci est resté longtemps présent à l'état latent dans la musicographie allemande⁴³. Manfred Koller est plus proche de la vérité lorsqu'il souligne la composante baroque de l'expérience musicale de Heinse dont Richard Benz a cité le témoignage comme l'un des plus précieux pour la connaissance de la musique italienne entre 1750 et 1780⁴⁴.

Le lecteur de bonne foi est de toute façon déconcerté d'emblée par la référence à des oeuvres que pour la plupart il n'a jamais eu l'occasion d'entendre, celles de Gluck exceptées. Ce problème d'évolution du goût apparaît déjà dans les débats contemporains de notre auteur sur l'avenir de l'opéra. Mais les termes de ce dernier sont plus ou moins occultés par l'illusion rétrospective : la période de maturation de l'oeuvre de Heinse est à nos yeux celle de la composition des grands opéras de Mozart pour la musique vocale et de la naissance du classicisme viennois en musique instrumentale. Nous ne comprenons pas comment il n'a pas pris en considération cette évolution pour nous capitale. Il s'agit là d'une ironie de la postérité : en musique, Heinse s'intéresse à des oeuvres récentes, voire contemporaines, mais apparaît comme rétrograde dans ses choix, alors que ses goûts en matière d'arts plastiques portent sur des oeuvres antiques en sculpture ou de la Renaissance et du dix-septième siècle en peinture que nous lui savons gré d'apprécier ou de contribuer à faire redécouvrir (Rubens, Claude le Lorrain), car nous considérons toujours ces oeuvres comme des références.

Ce bilan de l'état de la recherche sur les écrits de Heinse consacrés à la musique fait en définitive apparaître des contradictions aussi importantes de la

⁴³ A. v. Lauppert, *op. cit.*, p. 117.

⁴⁴ M. Koller, *op. cit.*, p. 67sq.. Cf. Richard Benz, *Kultur des 18. Jahrhunderts*. Bd I : *Deutsches Barock*, Stuttgart, 1949 pp. 484 et 492-495.

critique concernant cette part de l'oeuvre que sur l'appréciation générale portée sur l'auteur. Cela ne doit pas tellement surprendre dans la mesure où ces écrits se situent au carrefour de tous ses centres de réflexion et de ses moyens d'expression. Ils ont partie liée avec son oeuvre romanesque et sont en même temps une composante majeure de sa réflexion esthétique et philosophique. Cette diversité risque en revanche de se retourner contre lui, dans la mesure où il peut apparaître au lecteur profane d'*Hildegard* comme excessivement technique et exhaustif dans son examen d'oeuvres artistiques et à un spécialiste averti comme insuffisamment compétent dans ses réflexions esthétiques.

L'auteur de ce travail peut s'exposer au même reproche en tentant de faire la synthèse de ces différents aspects. Nous voudrions cependant souligner que notre perspective ne sera pas celle du musicien, car nous n'avons pas les compétences qui nous permettraient de motiver des jugements aussi tranchés que ceux d'une Elfriede Niklfeld. Par ailleurs, Heinse est au premier chef un auteur littéraire dont l'oeuvre se nourrit de textes philosophiques, voire esthétiques et dont la culture artistique a mûri tout au long de sa vie. C'est dire que son rapport à la musique comme celui à la littérature n'est pas d'ordre scientifique, mais déterminé au premier chef par des critères de goût et de sensibilité et non pas théoriques.

En ce qui concerne la musique, cela signifie qu'il nous faut prêter une attention particulière à la manière concrète dont sont déterminés les choix esthétiques qui posent tant de problèmes à la critique. Quelles sont les conditions d'accès de Heinse à la musique ? Quelles oeuvres a-t-il été à même d'écouter ou de lire ? La réponse à ces questions nécessite une connaissance du contexte culturel et sociologique qui inspirent ces écrits. C'est ce contexte que nous nous proposons d'examiner dans un premier temps. Albert von Lauppert écrit dans la première partie biographique de son ouvrage que l'on ignore ce que Heinse a pu réellement

écouter jusqu'en 1780⁴⁵. Elfriede Niklfeld et Manfred Koller se sont pour leur part contentés de reprendre les maigres informations dont disposait Lauppert. Une enquête plus précise sur ce type de question s'impose. Nous pensons ainsi pouvoir mieux cerner tout d'abord la nature de son rapport à la musique pour éclairer ensuite les termes du débat esthétique qui anime ses écrits et mieux comprendre la genèse de ces derniers, ainsi que la réception qu'ils ont pu susciter. L'essentiel de la musique à laquelle il a eu accès est elle-même liée à un moment de civilisation qui connaît précisément dans le cadre chronologique de son existence une mutation. Comment comprendre dans ces conditions son approche de l'opéra que l'on envisage le plus souvent à l'époque comme un art de cour ?

Notre but ne consiste donc pas à nous limiter à une reconstitution biographique, mais à mieux cerner l'influence de la musique sur la sensibilité artistique et la réflexion esthétique de Heinse dans une perspective proche de celle que définit Jean-Jacques Nattiez dans l'introduction à son *Proust musicien* : "[...] le retour moderne de la perspective historique permet de définir ce que nous aimerions appeler *un espace poïétique*, c'est-à-dire l'horizon à partir duquel l'artiste, l'écrivain ou le philosophe élaborent leur propre conception du monde, leurs propres idées, leur propre style."⁴⁶

Définir les contours de cet horizon artistique et intellectuel devrait nous aider à préciser dans un deuxième temps la formation des idées de notre auteur en matière de musique. Des trois *Dialogues musicaux* à la rédaction de *Hildegard*, il est clair que Heinse a nourri sa réflexion en ce domaine de textes littéraires et philosophiques extrêmement variés, mais qu'il est aussi informé des polémiques contemporaines sur la musique, à une époque où les théories formulées par des musiciens de profession sont discutées par un cercle de plus en plus large

⁴⁵ A. v. Lauppert, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁶ J.J. Nattiez, *Proust musicien*, Paris, 1984, p. 23.

d'amateurs dont l'influence tend même à supplanter celle des premiers. (Le lecteur français pense inévitablement à Rousseau que Heinse a lu, puis critiqué passionnément). Peut-on retrouver dans ses remarques ou développements éparpillés dans les "Carnets" ou dans le cadre du roman *Hildegard* les prémisses d'une "esthétique musicale" comme l'a sous-entendu la critique ?

L'expression même semble devoir être employée avec une certaine circonspection. Carl Dahlhaus souligne dans un ouvrage consacré à ce sujet que cette dernière a eu une brève existence, car issue de l'apparition de l'"esthétique" (on sait que le terme vient du titre de l'oeuvre de Baumgarten *Aesthetica*, parue en 1750), l'esthétique musicale est morte au début du vingtième siècle des suites du dilettantisme et de l'intolérance conjugués de ceux qui s'en réclamaient. Il ajoute qu'"elle est aujourd'hui exposée au soupçon de n'être rien d'autre qu'une spéculation étrangère à son objet qui juge la musique de l'extérieur de manière dogmatique ou sur des critères vagues de goût"⁴⁷. Est-il licite de parler d'une "esthétique musicale" de Heinse ? On peut difficilement le qualifier *a priori* de dogmatique. La notion de goût est une catégorie qui lui est en revanche familière comme à ses contemporains. On peut se demander à ce sujet si les analyses d'oeuvres sont à la base d'une activité judicatrice méthodique ou s'il se contente de noter ses impressions de manière purement empirique. Lorsque la critique parle de l'esthétique musicale de Heinse comme d'une évidence, elle est souvent tentée de considérer ses écrits comme une entité abstraite. Hugo Goldschmidt allait jusqu'à affirmer que l'on pouvait retrouver une "esthétique systématique" dans les écrits dispersés et regrettait seulement que Heinse ne lui ait pas donné une forme achevée⁴⁸. Il a au moins le mérite de formuler clairement ce postulat implicite chez

⁴⁷ C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Laaber, 1986, p. 8. ("[...] sie ist dem Verdacht ausgesetzt, nichts als sachfremde Spekulation zu sein, die von außen, sei es dogmatisch oder nach vagen Geschmackskriterien, über Musik urteilt [...]")

⁴⁸ H. Goldschmidt, *Die Beziehungen...*, p. 186sq.

ses collègues. Mais ce qui frappe par ailleurs à la lecture des critiques désireux de faire de Heinse un esthéticien, c'est la mise en valeur d'une partie de ses écrits à l'exclusion des autres. Le privilège accordé par exemple aux analyses d'oeuvres par Elfriede Niklfeld n'est pas en ce sens plus convaincant que celui dévolu à *Hildegard* par Hugo Goldschmidt ou (dans une moindre mesure) aux *Dialogues musicaux* par Lauppert. Ce type de sélection des textes permet certes de gommer des contradictions internes, voire des incohérences, mais il nous semble manquer d'une certaine honnêteté sur le plan intellectuel et contribuer par ailleurs à schématiser les positions esthétiques de Heinse. Ruth E. Müller met en revanche ces contradictions en valeur, mais l'objet général de sa recherche consacrée au roman exclut d'emblée le recours aux "Carnets" qui aident à l'intelligence de celles-ci.

En dépit de cette réserve, il n'en demeure pas moins que Lauppert, Goldschmidt, Niklfeld, et plus récemment Ruth Müller ont déjà analysé un bon nombre de traits de la réflexion esthétique de Heinse sur la musique. Est-il dans ce cas encore nécessaire de partir à la recherche d'une éventuelle esthétique musicale chez Heinse ? Il nous semble possible de répondre par l'affirmative pour au moins deux raisons. Tout d'abord, nous voudrions pour notre part prendre en considération le corpus constitué par les *Dialogues*, qui permettent de faire le point sur les présupposés de jeunesse, la correspondance où Heinse est parfois amené à préciser les termes de sa pensée esthétique ainsi qu'*Hildegard* et les "Carnets". La confrontation entre ces deux dernières sources nous semble en particulier capitale pour discerner les raisons de certaines contradictions et déceler ainsi une évolution de Heinse sur des points d'esthétique ou au contraire un repli dans *Hildegard* sur des positions antérieures. D'autre part, nous ne partons pas du principe que Heinse a vraiment échafaudé une "esthétique musicale" plus ou moins cohérente, mais nous voudrions essayer d'éclairer la signification de sa démarche esthétique en replaçant ses réflexions dans un contexte où la notion d'esthétique est encore

récente et celle d'esthétique musicale encore informulée en tant que telle, et non pas en fonction de ce qu'il aurait *dû* écrire selon des exigences scientifiques. Il ne s'agit pas tant de déceler les influences que Heinse a pu subir que d'établir des connexions. Max L. Baeumer a justement souligné l'articulation de son sentiment de la vie et de sa réception du phénomène musical, mais en se référant exclusivement à la catégorie extra-temporelle qu'est celle de "dionysiaque". Il ignore par exemple délibérément les termes de la discussion esthétique du temps dont la connaissance aide à porter une appréciation adéquate de l'analyse par Heinse de Gluck. Les notions d'"imitation" et d'"expression" replacées dans les variations plus ou moins conscientes d'acception à l'époque, les polémiques sur l'opéra peuvent en revanche aider à situer sa compréhension de la musique.

Si la lecture des écrits de Heinse sur la musique est aidée par celle de de textes du temps qui permettent de discerner les points de rencontre et ceux de rupture entre Heinse et ses contemporains, il faut à notre avis également éviter de chercher à l'intégrer à un courant supposé de la *Geistesgeschichte*, car l'on risque de négliger les caractéristiques propres à sa démarche, en particulier l'imbrication de sa philosophie de la nature et de sa perception de la musique. Il convient par ailleurs d'autant plus d'en utiliser les termes avec prudence que les interférences entre littérature et musique sont sur ce plan difficiles à déterminer, ne serait-ce que sur le plan chronologique. Dans un article sur le classicisme musical viennois et son époque, Stefan Kunze souligne que le transfert abusif des catégories supposées de l'histoire de la littérature dans le domaine de la musique amène à méconnaître la spécificité de la pensée musicale⁴⁹. Hans Heinrich Eggebrecht remarque justement que le *Sturm und Drang* musical commence dès le milieu du siècle alors que la

⁴⁹ St. Kunze, "Die Wiener Klassik und ihre Epoche. Zur Situierung der Musik von Haydn, Mozart und Beethoven." In : *Studien zum 18. Jahrhundert*, Bd. 2/3, München, 1980, p. 69.

dénomination s'applique en littérature à une période ultérieure⁵⁰. Il n'en est pas moins tenté de céder à la tentation de la classification sur le plan de l'esthétique musicale lorsqu'il fait de Heinse un représentant de "l'esthétique du sentiment" ("Gefühlsästhetik") en s'appuyant sur sa caractérisation des intervalles et tonalités, tandis que Ruth Müller récusé totalement l'emploi de cette catégorie au sujet de notre auteur, en se référant au contenu des analyses d'*opera seria* insérées dans *Hildegard*⁵¹. Nous voudrions montrer que des positions aussi tranchées ne rendent pas justice à la variété des points de vue de Heinse sur la musique.

Nous avons souligné que la critique s'était dans l'ensemble fort peu intéressée au travail littéraire accompli par Heinse sur la musique. Pourtant le réception par Heinse de cet art est autant déterminée par son opinion sur la poésie et sur le théâtre que par la théorie musicale, ce qui lui attire précisément la suspicion de la critique influencée par l'idéal de la "musique absolue". Le rapport entre poésie et musique constitue l'un des pivots sur lequel repose sa réflexion esthétique et qu'il envisage du point de vue du poète comme du musicien. Il a voulu transmettre son amour pour la musique par le pouvoir de suggestion des mots autant que par le raisonnement. L'importance qu'il accorde à l'effet produit par la musique l'amène à expérimenter les ressources du langage pour communiquer sa passion. Mais le langage courant repose davantage sur la vue que sur l'ouïe et offre donc *a priori* plus de résistance à l'écrivain. Heinse est un des premiers écrivains allemands à avoir pris conscience de cette difficulté : la critique lui reconnaît généralement ce mérite, mais pour lui opposer immédiatement l'art d'un Hoffmann envisagé de manière normative. Elle s'expose à notre avis au même danger que lorsqu'elle juge les conceptions esthétiques de Heinse, celui de la lecture rétrospective. Cette dévalorisation de l'aspect littéraire des écrits de Heinse

⁵⁰ H.H. Eggebrecht, "Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang", in *DVjS für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXIX, 1955, p. 325.

⁵¹ *Ibid.*, p. 341sq. Cf. R. E. Müller, *op. cit.*, p. 144sq.

consacrés à la musique vise aussi bien les procédés narratifs utilisés dans *Hildegard* que la langue de Heinse pour rendre le phénomène musical. Ainsi Ruth E. Müller qui voit en Heinse le seul écrivain ayant cherché avant Hoffmann à décrire la musique pour elle-même porte-t-elle par ailleurs un jugement sans appel sur *Hildegard* dont la structure narrative et les descriptions musicales font un "bloc erratique"⁵².

De semblables jugements nous semblent relativement stériles : nous n'envisageons certes pas de faire d'*Hildegard* un chef-d'oeuvre méconnu, mais il nous semble qu'une approche de cette oeuvre dans une perspective autre que celle du contenu esthétique peut s'avérer également riche d'enseignement. En tant que roman, *Hildegard* a d'abord été considérée par la critique comme l'amorce de l'idéalisation de la musique par le Romantisme⁵³. L'oeuvre est comprise actuellement comme une survivance ultime de l'esprit de l'*Aufklärung*⁵⁴. L'examen attentif de sa structure narrative comme de l'image de l'artiste qui s'en dégage devraient mettre en lumière que l'exaltation de l'*opera seria* est à comprendre comme un ressort romanesque autant que comme un postulat esthétique et que l'utilisation en ce sens de la fiction par Heinse met pleinement en lumière la singularité de sa position spirituelle et matérielle dans l'Allemagne de la fin du siècle. L'étude de sa langue enfin devrait permettre de faire définitivement la part de la subjectivité et de l'imagination chez Heinse et celle de l'étude de la substance musicale. Peut-être pourrons nous alors déterminer qui du "Künstler" ou du "Gelehrter" l'emporte vraiment en Heinse musicien.

⁵² R. Müller, *op. cit.*, p. 147. ("ein erratischer Block")

⁵³ Cf. H. Nehr Korn, *op. cit.* et H. Rosenfeld, "Heinse's Lebens- und Kunstanschauung und die Romantik", in : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, Jg. 94, 1939, pp. 150 et 154. Les deux auteurs sont bien conscients de ce qui sépare Heinse du romantisme, mais ils n'en cherchent pas moins à déceler les traces d'une influence d'*Hildegard von Hohenstaufen* sur les romantiques, ce qui apparaît pour le moins problématique.

⁵⁴ R. Müller, *op. cit.*, p. 148. Cf. P. Thewalt, *Das Leiden der Kappellmeister. Zur Umwertung von Kunst und Künstlertum bei W.H. Wackenroder und ETA Hoffmann*, Frankfurt/ Main, 1990, p. 21.

PREMIERE PARTIE

ELEMENTS DE BIOGRAPHIE MUSICALE

Il n'existe pas de biographie récente de Heinse. Les deux seuls ouvrages consacrés exclusivement à la vie de notre auteur dus à Johann Schober¹ et à Richard Rödel², datent respectivement de 1882 et de 1892 et sont nécessairement dépassés, car leur parution précède la première édition des œuvres "complètes" intégrant les lettres de Heinse dont on ne connaissait jusqu'alors que des fragments,³ et surtout les "Carnets". L'étude de ces derniers qui comprennent en particulier les notes de lecture de Heinse et le premier jet de ses commentaires d'œuvres musicales s'avère en effet fondamentale pour la compréhension de sa maturation intellectuelle et artistique. Arthur Schurig, dont l'étude publiée en 1910 est la première à tenir compte de ces sources, ne s'intéresse pour sa part qu'à la jeunesse de Heinse jusqu'à son départ pour Dusseldorf en 1774, date qui marque la rupture avec l'atmosphère rococo où se sont épanouies ses premières œuvres⁴.

Cette période semble d'ailleurs rester privilégiée sur le plan biographique par une critique plus récente⁵, si l'on excepte bien sûr le voyage de Heinse en Italie (1780-1783) sur lequel ses propres lettres nous informent déjà très précisément et dont les étapes ont été décrites et analysées par plusieurs critiques⁶. Malgré un article de Manfred Dick consacré au séjour de Heinse à Düsseldorf de 1774 à

¹ J. Schober, J.J.W. Heinse. *Sein Leben und seine Werke. Ein Kultur- und Literaturbild*, Leipzig 1882.

² R. Rödel, J.J.W. Heinse. *Sein Leben und seine Werke. Nach den Quellen bearbeitet*, Leipzig 1892.

³ Cf. H. Pröhle, *Lessing, Wieland, Heinse. Nach den handschriftlichen Quellen in Gleims Nachlasse dargestellt*, Berlin 1877.

⁴ A. Schurig, *Der junge Heinse und seine Entwicklung bis 1774*, Diss. phil., München, Leipzig 1910.

⁵ Cf. M. Dick, *Der junge Heinse in seiner Zeit. Zum Verhältnis von Aufklärung und Religion im 18. Jahrhundert*, München, 1980.

⁶ Cf. A. Zippel, *Heinse in Italien*, Jena, 1930 et, plus récemment: H. W. Krufft, "Wilhelm Heineses italienische Reise", in: *DVJS*, 41/1967 (contenant une chronologie détaillée du voyage) et H. Zeller, "Wilhelm Heineses Italienreise", in: *DVJS*, 42/1968.

1780⁷, la remarque que faisait Max Baeumer en 1966⁸ n'a pas vraiment perdu de son actualité : des pans entiers de l'existence de Heinse restent assez négligés par les chercheurs. C'est le cas de son second séjour à Düsseldorf de 1783 à 1786 après son retour d'Italie, et surtout de sa vie à Mayence comme lecteur (1786), puis bibliothécaire (à partir de 1788) du Prince-archevêque qu'il suivra en décembre 1794 à Aschaffenburg où ce dernier se réfugie sous la pression des bouleversements politiques⁹. Cette dernière période a été délaissée, car on l'a considérée comme une époque de repli sur soi, voire de déclin des facultés créatrices¹⁰, préjugé que M. Baeumer est le seul chercheur à remettre en cause¹¹.

Si la biographie de Heinse reste donc assez fragmentaire, les renseignements dont nous disposons concernant le rôle de la musique dans sa vie sont le plus souvent imprécis, sauf pour la prime jeunesse de notre auteur ; de ce fait, la critique a longtemps privilégié les premiers écrits de Heinse sur la musique, en particulier les *Dialogues musicaux*. Cette attitude qui comporte le risque de figer prématurément les idées de Heinse sur la musique est caractéristique de plusieurs études consacrées aux idées d'esthétique musicale de Heinse¹². Il nous semble pour cette raison nécessaire d'étudier de plus près les expériences et des connaissances de Heinse en matière musicale, même si cette une partie de notre enquête est vouée à rester incomplète en raison du caractère parfois aléatoire des sources sur la vie musicale du temps.

⁷ M. Dick, "Wilhelm Heinse in Düsseldorf", in: G. Kurz (Hrsg.), *Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte*, Düsseldorf, 1984.

⁸ Cf. *Heinse-Studien*, Stuttgart, 1966, resp. pp. 3 et 5.

⁹ Il existe toutefois deux articles dus à E. Hock: "W. Heinse als Bibliothekar" in: *Aschaffener Blätter*, 1942, et: "W. Heinse und der Mainzer Kurstaat", in: *Aschaffener Jahrbuch*, 1/1952.

¹⁰ Cf. R. Benz, *introduction à Wilhelm Heinse. Aus Briefen, Werken, Tagebüchern*, Stuttgart, 1958, p. 26 ou C. Magris, *Wilhelm Heinse*, Trieste, 1968, chap. 5.

¹¹ Cf. son article "Wilhelm Heines literarische Tätigkeit in Aschaffenburg", in : *Jahrbuch der Schillergesellschaft*, 11. Jg., 1967.

¹² Celles de A. von Lauppert, E. Niklfeld et M. Koller.

CHAPITRE PREMIER:
LES ANNEES D'APPRENTISSAGE (1746-1774).

A) Première formation musicale

Tous les critiques ont mentionné les origines thuringiennes de Heinse comme un élément déterminant de sa sensibilité musicale. Dans un ouvrage consacré à la musique en Thuringe, Hans Engel analyse le rôle exceptionnel qu'a joué la Thuringe - avec la Saxe - dans l'histoire musicale allemande¹³. Il existe dans cette région une double tradition de musique populaire (le trésor de "Volkslieder" thuringiens est à cet égard significatif) et de musique "savante". Les compositeurs les plus illustres tels Schütz, Bach ou Haendel sont le produit de cette double culture musicale profondément enracinée dans la vie thuringienne ; H Engel reproduit une carte qui permet d'apprécier la proportion élevée de musiciens professionnels allemands d'origine thuringienne, en particulier dans les générations nées entre 1700 et 1750¹⁴. Il s'agit d'organistes, de cantors qui sont le milieu privilégié dans lequel se développe la musique allemande de l'époque, plus particulièrement religieuse et instrumentale.

Aussi bien du côté paternel que maternel, le milieu dans lequel naît Heinse en 1746 est justement représentatif, bien qu'à un niveau modeste, de cette tradition dans un pays luthérien où, comme le dit l'historien A. G. Ritter (né à Erfurt en

¹³ H. Engel, *Musik in Thüringen*, Köln, 1966.

¹⁴ *Ibid.*, p. 5.

1811), "tous savent la musique aussi bien à l'église qu'à la maison"¹⁵. Les témoignages recueillis après la mort de Heinse survenue en 1803 et publiés en 1881 par Hermann Hettner suggèrent bien une semblable atmosphère dans la famille de Heinsler¹⁶. Johann Nikolaus Heintze¹⁷ (1711-1782) occupait une double fonction de secrétaire de mairie et d'organiste de la petite ville de Langewiesen, près d'Ilmenau. Il est difficile de déterminer ce qui l'emportait en lui, du musicien ou du petit notable (il fut par la suite bourgmestre de Langewiesen). Une anecdote rapportée par son fils révèle en tout cas son amour profond de la musique : lors de l'incendie qui ravagera la ville en 1772, il a tenu à sauver son piano-forte et ses livres favoris¹⁸.

L'exercice de deux métiers fort différents était chose courante en la première moitié du siècle même chez les musiciens de profession. Tout spécialement les organistes et les "cantors" étaient si médiocrement rétribués qu'ils devaient exercer une activité annexe pour améliorer leurs faibles revenus¹⁹. Dans son ouvrage, H. Engel mentionne un certain Samuel Heintze, organiste de la ville de Weimar jusqu'en 1707²⁰. Il ne semble pas totalement exclu qu'il y ait un lien de parenté avec Johann Nikolaus et que nous nous trouvions ainsi en présence d'une famille d'organistes. Il est par ailleurs possible que le père de Heinse ait seulement été un excellent amateur. Le musicologue Christoph-Hellmut Mahling cite entre autres le cas de Friedrich Ernst Fesca, futur premier violon à Karlsruhe, dont le

¹⁵ "Thüringen ist ein Land, da jeder Musik weiß in der Kirche wie zu Hause." Cité par H. Engel, *op. cit.*, p. 2.

¹⁶ H. Hettner, "Aus Heinses Nachlaß", in : *Schnorrs Archiv für Literaturgeschichte*, Bd. X, Leipzig, 1881.

¹⁷ C'est ainsi que s'orthographiait le nom des parents de notre auteur dont le nom s'orthographiera également Heintze dans sa jeunesse.

¹⁸ Wilhelm Heinse, *Sämmtliche Werke* (cité ultérieurement: *S.W.*), hrsg. v. Carl Schüddekopf und Albert Leitzmann, Leipzig 1913-1925, 10 Bände; *S.W.* 9, p. 79.

¹⁹ Cf. R. Petzold, "Zur sozialen Lage des Musikers im 18. Jahrhundert", in : *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. W. Salmen, Kassel, 1971, p. 75.

²⁰ H. Engel, *op. cit.*, p. 125.

père, qui occupait des fonctions similaires à celles de Johann Nikolaus Heintze, était un pianiste et violoncelliste doué et a inculqué les bases de la musique à son fils²¹. Contrairement à l'Italie, les écoles de musique ou conservatoires n'étaient pas développées en Allemagne à l'époque, et l'apprentissage musical se faisait très souvent dans le milieu familial²².

Il est en tout cas certain que la musique était une activité naturelle et quotidienne dans la famille de Heinse. Si sa mère ne semble pas avoir possédé de dispositions artistiques particulières, son oncle maternel, Johann Wolfgang Jahn, était un musicien professionnel, maître de musique en Hollande jusqu'en 1763, date à laquelle il revint s'installer en Thuringe et contribua peut-être à compléter la formation musicale de son neveu²³. Johann Nikolaus Heintze a enseigné très tôt à son fils la maîtrise de l'orgue et du piano-forte. Chr. H. Mahling souligne dans son ouvrage le rôle fondamental joué par l'organiste dans l'acquisition des techniques instrumentales, mais aussi des bases théoriques (contrepoint, harmonie)²⁴. Il semble que Heinse ait assisté très jeune son père à l'orgue²⁵; d'après le témoignage de sa soeur aînée cité par H. Hettner, il aurait également tenu l'orgue d'un couvent à Erfurt et y aurait enseigné les instruments à clavier aux nonnes²⁶. Il apprend également à jouer de la flûte et fait tout naturellement partie du chœur de l'église dont il sera même le préfet pendant un an²⁷.

Il s'agit donc d'une formation musicale assez complète sur laquelle nous n'avons toutefois pas de renseignements qualitatifs très précis. Wilhelm

²¹Ch.-H. Mahling, "Herkunft und Sozialstatus des höfischen Orchestermusikers", in : *Der Sozialstatus ds Berufsmusikers ...*, p. 109.

²² C'est un sujet de plainte constant des musiciens ou amateurs de l'époque (Burney, Schubart, Reichardt), et Heinse s'en fera l'écho dans ses Dialogues musicaux, *S.W.* 1, p. 308sq.

²³ H. Hettner, *op. cit.*, p. 382.

²⁴ Ch. H. Mahling, *op. cit.*, p. 111.

²⁵ H. Hettner, *op. cit.*, p. 377.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ H. Hettner, *op. cit.*, p. 375.

Sömmering, le fils de l'anatomiste Samuel Sömmering qui fut l'ami le plus proche de Heinse durant ses années à Mayence et à Aschaffenburg, nous a laissé cette appréciation venant de son père : "Il était un organiste et un pianiste habile et avait enseigné ces deux instruments, il était également initié aux secrets de la composition ; il ne savait pas chanter, du moins il n'avait pas de voix"²⁸. Heinse fait lui même le point sur ses capacités dans une lettre à Eck du 22 juin 1771 où il lui demande de l'aider à trouver une place de précepteur²⁹. Sans se considérer comme un virtuose dans la lignée des élèves de Bach, il estime suffisamment maîtriser le piano-forte et la flûte pour les enseigner à son futur élève. Ses lettres de l'époque témoignent d'une pratique assidue des deux instruments³⁰. Il continuera toute sa vie à jouer régulièrement du piano-forte sur lequel il se livrera à des études harmoniques et il aime à improviser³¹. Dans une lettre à Gleim de juin 1771, il affirme connaître les règles de la basse continue³². Le répertoire contemporain pour clavier lui est familier : il joue des sonates de Haydn, de Mozart et de Friedrich Hugo von Dalberg³³. Nous verrons par la suite qu'il travaillera régulièrement la réduction pour piano-forte de ses opéras favoris. Bien qu'il ne fasse plus jamais mention d'une quelconque activité d'organiste, il fera plusieurs fois allusion à la technique et aux possibilités de l'instrument³⁴.

²⁸ "Er war ein geschickter Orgel- und Klavierspieler und gab früher Unterricht auf beiden Instrumenten, auch in die Geheimnisse der Komposition war er eingeweiht; singen konnte er nicht, wenigstens hatte er keine Stimme." Cité par A. Leitzmann in: *Wilhelm Heinse in Zeugnissen seiner Zeitgenossen*, Jena, 1938, p. 50.

²⁹ *S. W.* 9, p. 17 sq.

³⁰ Cf. par exemple *S. W.* 9, pp. 17sq., 199et 251.

³¹ *S. W.* 9, resp. pp. 292, 170 et 199.

³² *Ibid.*, p. 18.

³³ *Ibid.*, p. 304sq. et *S. W.*, 10, p. 339.

³⁴ Cf. *S. W.* 9, p. 368. (sur l'improvisation), *S. W.* 8/2, pp. 551 (sur l'écriture d'un psaume à 4 voix qui convient à l'organiste qui prélude un choral) et 556 (l'accompagnement orchestral de *Castor e Polluce* (1786) du compositeur Vogler est celui d'un organiste qui se grise de l'ampleur de ses registres).

Heinse avait-il pour autant l'étoffe d'un musicien de profession et a-t-il du reste songé un moment à le devenir? Il nous semble intéressant de rapprocher son évolution en ce domaine de celle de Schubart, de cinq ans son aîné et issu d'un milieu assez semblable. Le père de ce dernier, "cantor" et maître d'école à Obersontheim, puis à Aalen, a également été le premier professeur de l'enfant, qui se révèle de très bonne heure un remarquable organiste, pianiste et violoniste³⁵, et commence dès l'âge de neuf ans à composer de petites pièces. Ses dispositions d'interprète dépassaient donc très vraisemblablement celles de Heinse. Il commence une double carrière de précepteur et d'organiste à Geislingen en 1763, mais il mène une vie misérable. Son engagement en 1769 comme organiste et directeur de la musique de la ville de Ludwigsbourg n'améliore pas immédiatement sa situation matérielle, mais lui permet enfin de s'introduire dans le milieu musical d'une ville de résidence (en l'occurrence celui, particulièrement brillant, de la cour du Wurtemberg) comme professeur particulier d'officiers, puis de dames de la Cour, auxquels il enseigne le chant et le piano-forte³⁶. A supposer que Heinse eût possédé les mêmes dispositions que Schubart, nous avons noté qu'il ne semble pas avoir manifesté un intérêt particulier pour l'orgue, seul instrument qui, dans son environnement, aurait pu lui permettre de s'intégrer dans le monde musical. L'absence de contacts de sa petite ville avec une cour princière représentait un obstacle difficilement franchissable.

Outre ces deux facteurs, une composante essentielle de la personnalité de Heinse l'a empêché de suivre le même chemin : il récuse très jeune le milieu traditionnel dans lequel il a été élevé, tant sur le plan religieux et intellectuel que dans le domaine musical. Le troisième de ses *Dialogues musicaux* rédigé en 1769 est à cet égard significatif : lors d'une discussion entre un cantor et les musiciens

³⁵ Cf. E. Holzer, *Schubart als Musiker*, Stuttgart, 1905, p. 6.

³⁶ *Ibid.*, p. 11.

Waldmann et Löwe, il ridiculise le cantor pour lequel l'essentiel de la musique est contenu dans "les règles du contrepoint et de la basse continue"³⁷. Le jeune Waldmann s'oppose énergiquement à une conception semblable et critique véhémentement l'enseignement musical dispensé aux jeunes Allemands, astreints selon lui à seriner des airs médiocres, à apprendre par coeur des préludes pour orgue et à anonner des règles de théorie désuètes³⁸. Si cette hostilité s'inscrit dans un contexte polémique sur lequel nous reviendrons, il se peut que quelques souvenirs personnels y aient également leur part.

Les aspirations artistiques et sociales du jeune Heinse s'orientent donc dans un tout autre sens que celles du jeune Schubart. Lorsqu'il se définit dans une de ses premières lettres à Gleim comme "fils des muses"³⁹, il se revendique plutôt comme poète au sens large du terme. En effet, le jeune étudiant en droit inscrit en 1766 à l'université d'Iéna se consacre en réalité à la littérature. C'est pour cette raison qu'il fréquente avec enthousiasme les cours d'un jeune professeur de littérature et de philosophie, Friedrich Justus Riedel (1742-1785), et le suit à l'université d'Erfurt où ce dernier est nommé en 1768. C'est par ce biais qu'il aborde les questions d'esthétique générale, car Riedel expose dans ses cours les thèmes de son ouvrage *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, paru en 1767 et qui est en partie une compilation des grandes discussions esthétiques du moment. Riedel s'intéresse à la musique (il publiera en 1778 une somme d'articles consacrés à Gluck dans la *Musikalisch-kritische Bibliothek* que dirige Forkel⁴⁰), mais, dans les discussions esthétiques du temps, les philosophes ne traitent pas de la musique comme d'un art autonome. Tout au plus, abordent-ils le problème des rapports

³⁷ S. W. 1, p. 307. ("Die Regeln des Contrapunktes, oder den ganzen Generalbaß.")

³⁸ *Ibid.*, p. 308.

³⁹ S. W. 9, p. 3. (lettre de novembre 1770)

⁴⁰ "Über die Musik des Ritters Chr. v. Gluck, verschiedene Schriften gesammelt und herausgegeben v. Friedrich Justus Riedel", recensée par W. Freystätter in: *Die musikalischen Zeitschriften seit ihrer Entstehung bis zur Gegenwart*, München, 1884.

entre poésie et musique. Autour de 1770, les discussions sur l'art musical, souvent polémiques, sont, en Allemagne, encore plutôt le fait de praticiens de métier tels Hiller ou bientôt Reichardt⁴¹, si l'on excepte les articles que publiera Wieland dans le *Teutscher Merkur* entre 1774 et 1777⁴². En France, au contraire, philosophes et littérateurs vulgarisent les écrits théoriques et contribuent à la naissance d'une opinion publique également dans ce domaine. Les "querelles" successives en sont l'illustration, mais la France revendique également une tradition musicale nationale qu'elle oppose à l'hégémonie italienne en Europe. Rien de tel en Allemagne à la fin des années soixante.

Heinse espère, grâce à Riedel, s'introduire dans le milieu littéraire rococo où règnent Wieland - l'auteur d'*Agathon* que Heinse a lu - et Gleim, poète anacréontique qui deviendra bientôt son protecteur. Dans sa lettre de présentation à Gleim, il se décrit comme un jeune sauvage qui n'a pas encore eu l'occasion de pratiquer les arts et espère se cultiver sous l'égide des poètes du cercle que Gleim anime à Halberstadt⁴³. S'il fait allusion à la musique, c'est de ce fait en liaison avec ses ambitions littéraires. Il fait l'éloge des *Jagdlieder* de Gleim, genre auquel il s'est lui-même essayé, et évoque le plaisir qu'il éprouve à les chanter⁴⁴. C'est dans le cadre de cet aimable hédonisme où la musique est associée à un érotisme léger que s'accomplit, comme le remarque Richard Benz, le passage conscient chez Heinse de la nature à la culture⁴⁵.

Cela signifie-t-il que Heinse ne s'intéresse plus à la musique qu'en amateur doué, mais qu'elle ne joue plus de rôle majeur dans son évolution artistique aux alentours de 1770 ? Selon le musicologue Arnold Schering, l'ancienne division

⁴¹ Sa première oeuvre imprimée, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, date de 1774.

⁴² Les écrits publiés par Herder sur la musique sont postérieurs. Son oeuvre majeure en ce qui concerne la musique, *Kalligone*, ne paraîtra qu'en 1803.

⁴³ *S. W.* 9, p. 3sq.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁵ R. Benz, *op. cit.*, p. 4sq.

entre les amateurs ("Liebhaber") et les musiciens de profession ("Kenner"), qui coexistaient sans arrière-pensée de rivalité ou d'envie, devient plus complexe après 1750⁴⁶. Les deux mots réapparaissent constamment dans les discussions sur la musique du temps, mais leur définition est sujette à des variations qui reflètent les mutations esthétiques et sociales en cours : les tentatives d'émancipation esthétique de la bourgeoisie allemande amateur de musique passent par sa participation à des cercles musicaux, voire à des revues. Le terme de "Kenner" ne s'applique plus désormais exclusivement à des musiciens de profession. Dans son encyclopédie *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Sulzer situe le "connaisseur" entre l'amateur ("Liebhaber") et l'artiste créateur ("Künstler"). L'amateur est celui qui savoure sans arrière-pensée son plaisir en écoutant de la musique ; il se revendique même comme "dilettante" qui sait mieux apprécier la beauté d'une oeuvre musicale que le professionnel jugé prisonnier de son métier⁴⁷. Pour tenter de situer Heine par rapport à ces catégories dont les limites sont parfois floues, il convient d'examiner la place qu'occupe la musique dans ses premiers écrits.

B) La musique dans les premiers écrits.

Heine a choisi l'écriture comme moyen de création artistique et se consacre tout particulièrement à la poésie. Ses premiers poèmes, les *Sinngedichte* de 1771, révèlent à quel point le "jeune sauvage" thuringien a vite assimilé les lieux communs de la poésie rococo où la musique est un aimable divertissement. Ce ne sont que Chloés, Phrynés et muses qui susurrent une douce mélodie accompagnée à

⁴⁶ A. Schering, "Künstler, Kenner und Liebhaber der Musik im Zeitalter Haydns und Goethes", in : *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, Leipzig, 1931, p. 10sq.

⁴⁷ Cf. C. Dahlhaus, "Der Dilettant und der Banause in der Musikgeschichte", in: *Archiv für Musikwissenschaft*, H.3, 25/1968, p. 157sqq.

la flûte ou au luth, dont le charme fait défailir de plaisir⁴⁸. La cause serait-elle entendue ? La musique n'aurait plus pour Heinse qu'une fonction littéraire conventionnelle, mais elle n'inspirerait pas sa démarche en tant qu'art autonome auquel il s'attacherait particulièrement. L'oeuvre en prose de notre auteur apporte en fait plusieurs démentis à cette hypothèse, sous la forme d'articles de revue et d'un de ses premiers écrits, les *Dialogues musicaux*, rédigés entre 1769 et 1770.

Après la prolifération des "Realzeitungen", la deuxième moitié du siècle voit la naissance d'une presse périodique littéraire à laquelle les plus grands écrivains du temps apporteront leur contribution. Schiller en est un des plus brillants exemples : du *Musen Almanach* à *Die Horen*, il anime et influence les périodiques littéraires de son temps. Dès ses années d'étudiant, Heinse s'intéresse aux revues qui lui permettent de se faire connaître et lui procureront en 1774 une situation - précaire - en tant que collaborateur attitré de la revue *Iris*, dirigée par Johann Georg Jacobi. En 1770, il écrit pour l'hebdomadaire *Thüringischer Zuschauer* dont l'existence sera, comme beaucoup de ses semblables, très éphémère (de janvier à mars 1770). Or, les deux contributions importantes de Heinse nous permettent d'entrevoir une relation de Heinse à la musique beaucoup plus profonde que ne le laisseraient supposer les premiers essais poétiques, qui n'auront du reste guère de suite.

La première, intitulée *Vom Jagdlied*, nous révèle tout d'abord que Heinse n'a pas rejeté tous les aspects de son héritage musical thuringien, car il contient un vibrant hommage à la musique populaire de cette région et à la pratique musicale spontanée de ses compatriotes. "Dans plus d'un petit village de Thuringe, on fait de la musique plus charmante que dans les plus grandes villes de Saxe, de Souabe, de la Suisse et du Rhin"⁴⁹, déclare-t-il, et il décrit les flûtes, trompettes et cors de

⁴⁸ *S. W.* 1, pp. 64, 96sq. et 312.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 151. ("Auf manchem der kleinsten Dörfer in Thüringen wird eine reizendere Musik gemacht, als in den größten Städten von Sachsen, Schwaben, Schweiz und Rhein.")

chasse qui accompagnent les chants populaires. C'est dans la touchante simplicité de cette musique rustique que se réalise la fusion de la poésie et de la musique, un des thèmes majeurs des oeuvres futures de notre auteur. Dans son évocation de l'idylle musicale paysanne et villageoise, Heinse se réfère à Rousseau, référence obligée de l'homme sensible après 1750 : "l'âme d'un philosophe sensible, d'un Rousseau trouverait dans leur musique champêtre plus de volupté qu'à l'opéra de Paris !" ⁵⁰.

Mais l'union de la poésie et de la musique se réalise aussi à un tout autre niveau et dans un univers sonore très différent : les noms des compositeurs-phares énumérés par Heinse à la fin de son article révèlent une orientation fondamentale de ses goûts musicaux. Il cite Leo, Pergolèse, Durante et Jommelli ⁵¹. Et lorsqu'il s'agit de musique italienne, le langage du jeune Heinse transcende le léger badinage de la poésie rococo. La deuxième contribution au *Thüringischer Zuschauer* consiste en une correspondance fictive entre dames de la bonne société qui s'entretiennent, entre autres sujets, de l'amour. L'une d'elles s'interroge sur le caractère irrésistible de "l'amour bestial" ⁵² qui met la raison en déroute. Mais la vigilance de la raison est mise en péril par d'autres facteurs : l'ivresse, les romans lascifs et... la musique ! Et la dame d'entreprendre, sous ces auspices assez scabreux, un éloge dithyrambique de la musique, ennemie de la raison. C'est par ce biais que Heinse analyse pour la première fois les propriétés de l'art musical et s'en montre le passionné défenseur, faisant fi des polémiques encore vivaces en Allemagne sur l'opportunité de justifier un art dont l'influence sur l'âme et le corps est aussi puissante ⁵³. Mais de quelle musique s'agit-il ? La dame se trahit en

⁵⁰ *Ibid.* ("Ein empfindender Philosoph, ein Rousseau, würde mit einer wollustvollern Seele aus ihrer ländlichen Musik gehen, als aus der Oper zu Paris !") Heinse se définit lui-même dans ne lettre à Gleim de 1772 comme un "Jean-Jacques thuringien" ("Thüringer Jean Jacques"), in : *S. W.* 9 p. 82.

⁵¹ *S. W.* 1, p. 157.

⁵² *Ibid.*, p. 174. ("die tierische Liebe")

⁵³ Cf. M. Beaufils, *Comment l'Allemagne est devenue musicienne*, Paris, 1983, pp. 229sq.

évoquant un air d'opéra de Jommelli ou de Galuppi⁵⁴. Cette musique qui ébranle les nerfs comme une tempête et émeut le cœur plus que ne le peut une tragédie comme *Roméo et Juliette*, c'est avant tout la musique d'opéra ! Comment Heinse a-t-il eu l'occasion d'entendre un semblable répertoire ? Peut-être à Erfurt où des troupes de passage représentaient parfois des opéras et où l'ensemble du théâtre de Weimar se produisait également⁵⁵.

Les *Dialogues musicaux* sont, eux, exclusivement consacrés à la défense et à l'illustration de l'art musical, ce langage universel⁵⁶. Ces dialogues ne furent publiés qu'en 1805 à Altenbourg, après la mort de Heinse, par le libraire Arnold sous le titre : *Musikalische Dialoge oder philosophische Unterredungen berühmter Gelehrten, Dichter und Tonkünstler über den Kunstgeschmack in der Musik. Ein Nachlaß von Heinse, Verfasser des Ardinghellos und Hildegard von Hohenthal*. Leur authenticité, longtemps contestée, n'a été établie qu'au début de ce siècle par A. Schurig, puis A. von Lauppert et confirmée par C. Schüddekopf dans son édition des oeuvres de Heinse⁵⁷. Après avoir négligé cette oeuvre, la critique a parfois été tentée de la considérer comme le fondement essentiel d'une possible esthétique musicale de Heinse⁵⁸. Nous verrons que ce jugement se doit d'être fortement nuancé, ne serait-ce que par le fait suivant, que fait remarquer très justement Otto Keller : Heinse n'a pas éprouvé par la suite le besoin de faire éditer ces *Dialogues*, alors qu'il envisageait peu avant sa mort de publier ses "Carnets" où la réflexion apparaît plus mûrie⁵⁹. Nous verrons en outre qu'il attachait une grande importance à la publication, puis à la réception de son "roman musical".

⁵⁴ S. W. 1, p. 76.

⁵⁵ H. Engel, *op. cit.*, p. 103.

⁵⁶ S. W. 1, p. 232.

⁵⁷ S. W. 1, p. 356 sq.

⁵⁸ C'est le cas dans l'étude de A. von Lauppert par exemple, mais aussi dans l'ouvrage beaucoup plus récent consacré à l'esthétique de Heinse de R. Terras: *W. Heinses Ästhetik*, München, 1972, chap. 2.

⁵⁹ O. Keller, *W. Heinses Entwicklung zur Humanität. Zum Stilwandel des deutschen Romans im 18. Jahrhundert*, Bern/München, 1972.

Il n'en demeure pas moins vrai que beaucoup d'orientations importantes et surtout de centres d'intérêt de Heinse y sont déjà précisés. Les *Dialogues* confirment tout d'abord que l'intérêt de Heinse pour l'art musical est plus que sérieux: il connaît parfaitement le contenu des polémiques du temps et s'engage passionnément dans la discussion. Le premier dialogue dénote en particulier sa familiarité avec les "philosophes" français : il cite le troisième des *Entretiens sur le Fils naturel* de Diderot dans la langue originale à propos du rapport entre chant et déclamation⁶⁰ et paraphrase plusieurs articles du *Dictionnaire de musique* de Rousseau⁶¹. Dans ce texte, il fait s'entretenir Jommelli et Rousseau sur l'effet que produit la musique sur l'auditeur, mais aussi sur les rapports entre mélodie et harmonie, un topos de l'époque. Bien dans l'esprit du temps est également l'exaltation du génie musical, reprise dans le troisième. Dans le second, une princesse, Métastase et les Grâces célèbrent l'opéra et s'entretiennent sur les passions. Commune aux trois dialogues est la référence exclusive à l'*opera seria*, "art pathétique", considéré comme le sommet de l'art dramatique⁶². La discussion sur le problème de l'illusion dramatique annonce déjà que l'intérêt de Heinse pour l'opéra ne se limite pas à l'écoute extasiée de "bel canto", mais concerne aussi l'aspect théâtral du genre.

Le compositeur idéal de Heinse à l'époque semble s'incarner dans le personnage de Jommelli, peut-être sous l'influence de Rousseau dont il se sent à l'époque le "collègue"⁶³. Schubart, pourtant si attaché à la musique sacrée allemande, a, lui aussi, succombé au charme irrésistible qu'exerçait le musicien et parle en termes émerveillés d'une représentation de *Fetonte* sous la direction du maître, à laquelle il a assisté en se rendant à Ludwigsbourg en 1769⁶⁴. Lors de la

⁶⁰ *S. W.* 1, p. 218sq.

⁶¹ *Ibid.* Il s'agit des articles "accent", "chant", "mélodie" et "voix".

⁶² *S. W.* 1, p. 262.

⁶³ *S. W.* 9, p. 63.

⁶⁴ E. Holzer, *op. cit.*, p. 11sq.

mort de Jommelli en 1774, il consacra un article exalté à la mémoire du "grand dieu Pan de la musique" dans sa *Deutsche Chronik*⁶⁵. Dans les *Dialogues* de Heinse, nous ne trouvons que de rares allusions à des oeuvres allemandes (un trio d'Anton Filz, représentant de l'école de Mannheim et *Der Tod Jesu*, oeuvre fort célèbre à l'époque, due à Graun, maître de chapelle de Frédéric II⁶⁶. Les musiciens de référence sont pour l'instant presque exclusivement italiens, de la génération entre 1730 et 1760 des Napolitains disciples d'Alessandro Scarlatti : Durante (1684-1755), Leo (1694-1744), Pergolèse (1710-1736) et Jommelli (1714-1774), ainsi que le Vénitien Galuppi (1706-1785), également fort goûté de Rousseau⁶⁷. Les premières oeuvres dont Heinse fait mention dans son oeuvre sont le *Stabat Mater* et l'opéra *Olimpiade* de Pergolèse⁶⁸. Dans son apologie de l'*opera seria*, Heinse s'appuie sur Karl Wilhelm Ramler, auteur en 1756 d'une *Défense des opéras* (*Verteidigung der Opern*), en fait une traduction d'un ouvrage français de Rémond de Saint Marc intitulé *Réflexions sur l'opéra*. Le genre n'avait pas les faveurs de l'*Aufklärung* allemande et se trouvait exposé au double reproche d'immoralité et d'invraisemblance. On trouve encore l'écho de la discussion dans le deuxième *Dialogue*.

Les *Dialogues* ne s'en tiennent pas seulement à une sévère critique de l'enseignement musical tel qu'il est dispensé en Allemagne, à laquelle nous avons déjà fait allusion, ils contiennent également une remise en question de la musique allemande baroque jugée inutilement compliquée⁶⁹. Ce jugement est-il motivé chez Heinse par ses propres lacunes comme le suppose E. Niklfeld dans sa thèse ⁷⁰. Elle

⁶⁵ Ch. F. D. Schubart, *Des Patrioten gesammelte Schriften und Schicksale*, hrsg. v. L. Schubart, Stuttgart, 1839 (cité ultérieurement *G.S.*), Bd 6, p. 156 ("Der große musikalische Pan ist todt").

⁶⁶ *S. W.* 1, resp. pp. 305 et 246.

⁶⁷ Jommelli, *S. W.* 1, pp. 97, 100, 157 et 176 ; Durante et Leo : *Ibid.*, p. 157 ; Galuppi : *Ibid.*, pp. 97, 100 et 176. ; Pergolèse, *Ibid.*, pp. 132 et 157.

⁶⁸ *S. W.* 3/1, pp. 3 et 11.

⁶⁹ *S. W.* 1, p. 308.

⁷⁰ E. Niklfeld, *op. cit.*, p. 36.

reproche aux analyses musicales de Heinse leur faiblesse sur le plan technique et explique ces manques par l'insuffisance des connaissances théoriques de l'auteur qui se borneraient au *Dictionnaire de Musique* de Rousseau. Heinse serait ainsi non pas vraiment un connaisseur, mais un dilettante, un "Kunstenthusiast", dont l'imagination tenterait de suppléer à des connaissances défailiantes.

Cette critique - qui reprend en partie celle qu'adressera plus tard Reichardt à Heinse lors de la parution de son roman consacré à la musique - nous semble créer un faux problème. Outre que les oeuvres postérieures de Heinse dénotent, comme nous le verrons ultérieurement, d'autres lectures de théorie musicale que les écrits de Rousseau, les textes que Heinse consacre à la musique ne révèlent pas tant l'absence de culture théorique que la sensibilité musicale propre à l'époque où Heinse s'est intéressé aux débats musicaux. L'apologie de la mélodie, qui parle directement au coeur aux dépens de la construction harmonique savante, a été propagée par Rousseau⁷¹, et devient progressivement un lieu commun dans l'Europe de la seconde moitié du siècle. Le triomphe de la musique écrite pour l'oreille et non pour les yeux (comme c'est le cas pour la musique polyphonique) voit s'épanouir les "talents mélodiques", selon la formule d'A. Schering⁷². En Allemagne s'engage un vif débat sur la musique contrapuntique que les "modernes" considèrent comme inutilement compliquée et dépourvue d'âme. C'est dans ce contexte que s'inscrit le poème parodique de Heinse inséré dans les *Sinngedichte* de 1771 et intitulé "Un goût de passage"⁷³. Il dénote une hostilité moqueuse à l'endroit des théoriciens célèbres de l'époque et semble en outre viser le

⁷¹ Dans l'*Essai sur l'Origine des Langues*, la *Lettre sur la Musique française* et le *Dictionnaire de Musique* (article "unité de Mélodie").

⁷² A. Schering, "Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung", in : *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*, 8. Jg., Leipzig, 1907, p. 320.

⁷³ En français dans le texte.

compositeur et critique Reichardt⁷⁴. Celui-ci représente aux yeux de Heinse le type du musicien qui n'est que science dénuée de génie et de goût :

"Il est de ceux dont St Paul écrit:
 Quand j'aurais étudié Fuchs, Emmanuel Bach, et Kirnberger,
 Me serais rendu aveugle à lire des partitions de Haendel à Mozart,
 Quand bien même j'aurais composé pour chalumeaux, pour trombones, à dix voix,
 Mais que j'aurais peu de génie et de goût... je ne serais rien d'autre
 Qu'un métal qui résonne et une cymbale qui retentit."⁷⁵

Heinse semble faire écho aux propos de Rousseau dans la *Lettre sur la musique française* qui dénonce "cette musique méthodique, compassée, mais sans génie, sans invention et sans goût, qu'on appelle à Paris musique écrite par excellence et qui, tout au plus n'est bonne, en effet, qu'à écrire et jamais à exécuter"⁷⁶. Les noms cités par Heinse dans son petit poème satirique sont, eux aussi, révélateurs de son état d'esprit de l'époque. Fux (ou Fuchs) est l'auteur d'un célèbre traité de contrepoint, *Gradus ad Parnassum*, paru à Vienne en 1725. Le nom de Kirnberger est quant à lui représentatif à double titre de ce que Heinse rejette. Né à Saalfeld en 1721, et par là-même compatriote de notre auteur, il a été l'élève de Bach à Leipzig et a formé ensuite des organistes dans l'esprit du maître. Auteur de fugues pour l'orgue et le clavecin, il défend une harmonie que Heinse, à la suite de Rousseau, qualifierait volontiers de "barbare" et de "gothique"⁷⁷. Hans Günter Ottenberg souligne le rejet quasi général dont Kirnberger est l'objet autour de

⁷⁴ Cf. note in: *S. W.* 1, p. 353.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 144.

"Er ist einer von denen, von welchen schreibt St. Paulus:
 Hätt ich studirt den Fuchs, Emmanuel Bach, und Kirnberger,
 Noten gelesen zum Blindwerden von Händel bis Mozart,
 Componirt sogar mit Schallmeyen, Trombonen, zehnstimmig,
 Aber wenig Genie noch Geschmack - so wär ich nichts weiter,
 Als ein tönendes Erz und eine klingende Schelle".

On aura reconnu le célèbre passage de la Première Epître aux Corinthiens (13, 1-3).

⁷⁶ J.-J. Rousseau, *Ecrits sur la Musique*, Paris, 1979, p. 290.

⁷⁷ J.J. Rousseau, *Essai sur l'origine des Langues*, in: *Ecrits sur la Musique*, Paris, 1979, p. 240.

1770. Seul Burney lui reconnaît des mérites, tout en lui reprochant de privilégier les mathématiques et la théorie de la musique par rapport à la pratique⁷⁸. Léopold Mozart et surtout Carl Philipp Emmanuel Bach ne sont perçus ici par Heinse, avec beaucoup de mauvaise foi, que comme les auteurs de traités sur la technique instrumentale et donc comme de froids techniciens !⁷⁹.

Ce petit texte nous semble donc résumer assez clairement le tempérament musical de Heinse à la fin de ses années de formation. Il considère les règles musicales avec désinvolture, ce qui ne signifie pas nécessairement qu'il les ignore. S'il est, comme le note Wieland en 1771, "foncièrement musicien *de cap en pied*"⁸⁰, cela signifie que la musique est une composante essentielle de sa personnalité, mais que sa formation musicale lui permet d'appréhender - et de goûter - plus en profondeur les oeuvres que l'amateur simplement réceptif, sans qu'elle ait pour autant une valeur absolue à ses yeux. Sa pratique instrumentale participe de cet état d'esprit. Une lettre de 1774 en fournit un bon exemple : sous l'effet d'un sentiment intense, il se met à son piano-forte, se perd en mélodies et en improvisations sur des thèmes élégiaques ; son émotion se communique à l'ami qui se trouve dans la pièce et qui se met à chanter doucement des "romances sans paroles"⁸¹. Moment intime où les affections de l'âme s'expriment intensément dans une atmosphère proche de l'*Empfindsamkeit*, grâce à la musique, art privilégié.

Par l'intermédiaire de Gleim, Heinse, complètement démuné de ressources, finit par obtenir une place de précepteur à Quedlinbourg, où il séjourne de septembre 1772 à mars 1773. Sa sensibilité et sa culture mûrissent sous l'influence

⁷⁸ H. G. Ottenberg, *Die Entwicklung des theoretisch-ästhetischen Denkens innerhalb der Berliner Musikkultur von den Anfängen der Aufklärung bis Reichardt*, Leipzig, 1978, p. 73.

⁷⁹ L. Mozart pour le violon (*Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1756) et C. Ph. E. Bach pour le clavier (*Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, 1753-1762).

⁸⁰ "Ein ganz musikalischer Mensch de cap en pied". Lettre de Wieland à Johann Georg Jacobi du 6 octobre 1771, citée par Schobert, *op. cit.*, p. 24.

⁸¹ *S. W.* 9, p. 199.

d'Elisabeth von Massow, la mère de son élève, sous le signe de la musique et de la littérature conjuguées. Cette jeune femme, musicienne et raffinée, devient vite pour lui une véritable muse à laquelle il voue tendresse et admiration⁸². Il lui enseigne l'italien, et ils lisent ensemble des livrets d'opéra de Métastase pour lesquels Heinse a une prédilection. Ce qu'il apprécie déjà en lui est la souplesse de la langue, idéale pour la mise en musique, mais aussi sa connaissance des milieux d'opéra et de théâtre qui lui permet d'adapter son texte à la pratique musicale de son temps⁸³.

Nous n'avons pas de trace d'une activité musicale commune, mais lorsqu'il compose ses *Stances* à la fin de l'année 1773, l'inspiration lui vient d'abord au piano-forte dans le souvenir nostalgique des moments passés ensemble⁸⁴. Toutefois, Heinse ne se livre pas uniquement à des effusions d'ordre sentimental. Ses improvisations pianistiques agissent directement sur sa production littéraire, comme ce sera le cas pour Jean Paul et Hoffmann⁸⁵. Heinse conçoit son travail poétique (au sens large du terme) d'après sa sensibilité auditive, dans le but idéal d'une fusion entre musique et verbe, car son rythme intérieur est musical. Il écrit à propos de ses *Stances* qu'il a dû modifier la métrique initiale, car la mélodie qu'il entendait intérieurement manquait d'harmonie⁸⁶...

Mais l'étroitesse du cercle autour de Gleim à Halberstadt, où il est revenu après le départ de la famille von Massow de Quedlinbourg, commence à lui peser.

⁸² Il la compare à une Grâce dans ses lettres à Gleim, mais l'expression recouvre une autre réalité que dans ses poèmes d'inspiration anacréontique. Cf. *S.W.* 9, pp. 98 et 105sq. Dans une lettre à Wieland, de décembre 1773, Heinse déclare qu'elle a fait l'éducation de son cœur et de son esprit (*Ibid.*, p. 152.).

⁸³ *S.W.* 9, p. 106: "Métastase (...) connaît tous les recoins du théâtre, a épié tous les attraits des Faustines et des Cuzzoni à Naples et à Vienne, et il sait les communiquer à ses chanteuses et à ses chanteurs". ("Metastasio (...) kennt alle Schlupfwinkel des Theaters, hat den Faustinen und Cuzzonen zu Neapel und Wien alle Reize abgelauret und weiß sie in seinen Sängern und Sängern wieder zu handeln zu geben.")

⁸⁴ *Ibid.*, p. 173.

⁸⁵ Cf. R. Benz, *Die Welt der Dichter und die Musik*, Düsseldorf, 1949, p. 21.

⁸⁶ *S.W.* 9, p. 171.

Aussi accepte-t-il la proposition que lui fait Johann Georg Jacobi, ami et autre protégé de Gleim, en avril 1774 de le suivre à Dusseldorf où il a décidé de fonder avec l'aide de son frère Friedrich Heinrich (Fritz) une revue pour dames, *Iris*.

CHAPITRE DEUXIEME :
LE PREMIER SEJOUR A DUSSELDORF (1774-1780).

Le poète Johann Georg Jacobi s'est introduit dans le cercle de Gleim dès son arrivée à Halberstadt en 1769. En 1770, il a accompagné ce dernier à Berlin, où il a fait la connaissance de Mendelssohn, Ramler et Sulzer¹. Comme Gleim², il s'intéresse à la mélodie. (Il convient à ce propos de rappeler que Ramler a mis en musique les *Kriegslieder* de Gleim). Heinse et J. G. Jacobi se sont connus en 1772 et se sont suffisamment liés d'amitié pour que Johann Georg s'adresse à son frère Friedrich Heinrich pour trouver à Heinse une place de précepteur, d'ailleurs en vain, en décembre 1773. Il pense d'autant plus naturellement à Heinse pour l'aider à fonder *Iris* que celui-ci a déjà collaboré à des revues, à l'éphémère *Thüringischer Zuschauer*, mais aussi au *Teutscher Merkur* de Wieland. Il nous reste la trace d'une lettre de Fritz Jacobi à Heinse datée de février 1773 dans laquelle il lui demande d'assurer la critique musicale du *Merkur* dont il est co-éditeur avec Wieland depuis 1770³. Heinse écrit effectivement à Gleim en ce sens à la même date et lui réclame avec insistance un exemplaire de "Die musikalische Reise", c'est-à-dire de l'ouvrage de Charles Burney (1726-1814), *The Present State of Music in France and Italy*, paru à Londres en 1771 et traduit à Hambourg en 1772-1773 sous le titre *Carl Burney's Des Musikdoktors Tagebuch einer musikalischen Reise*⁴. Nous n'avons pas de trace d'une recension de l'ouvrage, mais il est certain que Heinse a

¹ H. Pröhle, *op. cit.*, p. 129.

² Heinse fait l'éloge (plus ou moins convenu) à Gleim d'une de ses cantates dans une lettre de décembre 1773, in : *S. W.* 9, p. 175.

³ Fr. H. Jacobi, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von M. Brüggem und S. Sudhof, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1981, I, 1, p. 180.

⁴ *S. W.* 9, p. 117.

lu ce livre devenu la "bible" des voyageurs mélomanes de l'époque, car nous verrons que bon nombre de ses pérégrinations musicales en Italie se ressentent de son influence.

Heinse a accepté la proposition de Jacobi, car ce dernier lui a fait miroiter des appointements dont il a fort besoin, mais aussi parce qu'il espère pouvoir préparer à Düsseldorf un voyage en Italie dont il éprouve désormais un désir obsessionnel⁵. L'amour de l'Italie s'est éveillé en lui par l'intermédiaire de la musique, bien avant sa découverte des arts plastiques : les *Dialogues musicaux* affirment déjà la nécessité de partir en Italie pour écouter de la "bonne musique"⁶. A Halberstadt, les occasions d'entendre de la "bonne musique", surtout italienne, semblent effectivement assez rares⁷, et une lettre à son ami Klamer Schmidt compare les instrumentistes qu'il a pu y entendre à des "violoneux de brasserie"⁸.

Les étapes du voyage qu'accomplit Heinse en compagnie de Fritz Jacobi, après avoir rejoint ce dernier à Elberfeld pour rejoindre ensuite Dusseldorf, lui procurent déjà des expériences musicales d'une toute autre qualité. A Hanovre, chez des parents mélomanes des Jacobi, il assiste à un concert et loue l'excellence des instrumentistes⁹ ; il y fait montre de ses talents de pianiste, tandis qu'à Celle, il accompagne des jeunes filles dans des ariettes de Pergolèse¹⁰. A Brunswick, Jacobi lui fait rencontrer Schwaneberger (1740-1804), maître de la chapelle ducale, ancien élève de Hasse en Italie qui compose pour le théâtre de la Cour des opéras dans le

⁵ Cf. lettres à Wieland du 8.12.1773, à Madame von Massow du 9.4.1774 et à Gleim du 6 avril 1774, in : *S.W.* 9, pp. 154, 179 et 194.

⁶ *S.W.* 1, p. 313.

⁷ C'est ce qui ressort d'une lettre à Gleim bien que Heinse mentionne ce fait d'un ton plaisant. *S.W.* 9, p. 190.

⁸ Le terme péjoratif de "Bierfiedler" employé par Heinse s'applique couramment à l'époque pour désigner en particulier des musiciens ambulants réputés pour leur médiocrité. Cf. R. Petzold, *op. cit.*, p. 67.

⁹ *S.W.* 9, p. 209.

¹⁰ *Ibid.*, p. 210

style de son professeur¹¹. Cette rencontre séduit Heinse, lui même admirateur de Hasse dont il fera encore l'éloge en Italie¹². Il va jusqu'à écrire à son ami Klammer Schmidt que Schwaneberger est un des meilleurs compositeurs allemands, voire européens !¹³ Heinse s'installe à Dusseldorf en juillet 1774. Il devra passer six ans dans cette ville avant de pouvoir enfin réaliser son rêve de voyage en Italie grâce au soutien financier de Fritz Jacobi. Cette période, qui lui semble bientôt interminable et fait naître en lui un sentiment de frustration, s'avère en réalité très fructueuse sur le plan de la maturation artistique. L'aspect le plus connu en est la découverte du monde pictural dans la galerie de Dusseldorf qui lui inspirera des lettres enthousiastes adressées à Gleim sur les maîtres italiens et sur Rubens, qui paraîtront en 1776 et 1777 dans le *Merkur* et feront sensation. Mais la musique n'est pas pour autant reléguée au second plan dans la vie de Heinse.

A Dusseldorf, il fréquente assidûment la famille Jacobi. Fritz ne s'intéresse guère aux arts plastiques, mais il est un amateur passionné de musique. Ses deux fils, Fritz et Georg, apprennent l'un, le violon, l'autre, le violoncelle ; les deux soeurs cadettes de Jacobi sont également musiciennes : l'une d'entre elles, Lene, chante des airs d'opéras italiens contemporains et Heinse lui enverra des partitions d'Italie¹⁴. On peut également se demander si Heinse n'a pas fait office de professeur de chant dans l'entourage des Jacobi, car il fera allusion dans une lettre d'Italie à une élève studieuse pour laquelle il cherche des airs à travailler¹⁵.

La musique est, pour la famille Jacobi, davantage qu'un divertissement, elle fait partie intégrante de leur vie intellectuelle et sociale. Fritz a été l'un des premiers à souscrire un abonnement aux concerts qui se tiennent l'été au

¹¹ *Ibid.*, p. 202.

¹² Dans ses "Carnets", *S.W.* 8/2, p. 518.

¹³ *S.W.* 9, p. 202. Cette appréciation nous semble bien sûr excessive, mais Schwaneberger était apprécié par ses contemporains. Schubart lui décerne quelques éloges et estime hautement le niveau de la vie musicale à Brunswick, cf. *G.S.*, 6. Bd., p. 166.

¹⁴ *S.W.* 9, p. 160.

¹⁵ *Ibid.*, p. 103.

Hofgärtnerhaus depuis 1774¹⁶. On y joue des oeuvres surtout italiennes (Paisiello, Salieri, Sarti ou Righini) et plus tard des symphonies de Haydn sous la direction d'un maître de chapelle napolitain¹⁷. Les concerts d'amateurs ("Liebhaber Konzerte"), souvent créés à l'initiative de bourgeois éclairés, sont encore rares dans l'Allemagne des années 1770. Un des pionniers en la matière, le compositeur Ferdinand Hiller ne réussira à créer sa société musicale à Leipzig, la "musikübende Gesellschaft", qu'en 1778. A Dusseldorf, ces concerts ne prendront leur plein essor qu'après 1789. Aussi Jacobi réunit-il ses amis chez lui, en ville ou dans sa résidence aux portes de Dusseldorf, à Pempelfort¹⁸, pour des soirées de "Hausmusik" privées. Un des plus assidus est le jeune comte de Nesselrode (qui sera le protecteur de Schubart lorsque celui-ci séjournera à Mannheim), excellent violoniste dont la femme est également une bonne pianiste¹⁹. Jacobi fait même venir chez lui des virtuoses de Mannheim, ville avec laquelle il a des liens étroits²⁰. Le chanteur Hartig y interprètera des airs de l'*Alceste* de Schweitzer ; le hautboïste Kamm est aussi invité chez Jacobi et Nesselrode²¹. Heinse lui rendra visite à Munich en 1783 à son retour d'Italie²². C'est également chez Jacobi que Heinse a rencontré le flûtiste Johann Cannabich, directeur de la musique instrumentale à Mannheim depuis 1774²³.

Heinse est vite devenu l'ami de Nesselrode. L'été 1777, ils se rendent tous deux à Cologne en compagnie de Jacobi chez les Seyler, et Heinse y écoute la

¹⁶ R. Peters, "Bürgerliche Musikkultur Düsseldorfs im 18. und 19. Jahrhundert", in: Gerhard Kurz (Hrsg.), *Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte*, Düsseldorf, 1984, p. 359.

¹⁷ H. Weidenhaupt (Hrsg.), *Düsseldorf : Geschichte von den Ursprüngen bis ins 20. Jahrhundert*, Düsseldorf, 1988, p. 260.

¹⁸ Heinse évoquera dans une lettre envoyée d'Italie à Jacobi "l'Eden de Pempelfort", *S.W.* 10, p. 236.

¹⁹ Fr. H. Jacobi, *op. cit.*, I, 3, p. 92.

²⁰ *S.W.* 9, p. 416.

²¹ *S.W.* 10, p. 289.

²² *Ibid.*, p. 292.

²³ *Ibid.*, p. 289.

chanteuse soprano Josepha Hellmuth, qu'il considère comme un des meilleurs du moment²⁴. Heinse et Nesselrode se rendent ensuite sur les terres du comte où ils passent quelques semaines à discuter beaux-arts et à faire de la musique, sans nulle doute italienne, le jeune comte étant un italianophile fervent et ayant séjourné dans ce pays²⁵. Lors des soirées musicales organisées par les Jacobi, on interprète souvent des extraits d'opéras italiens récents, encore inconnus en Allemagne, que l'on accompagne au piano-forte : Heinse y a certainement tenu sa partie en tant que pianiste et y a enrichi considérablement sa connaissance de la musique italienne. En 1774, arrivant à Hanovre, il considérait Galuppi, Jommelli, Piccini et Giuglielmi comme les meilleurs maîtres²⁶. En avril 1775 encore, il cite dans un article du *Merkur* Durante, Pergolèse, Jommelli et Hasse comme des maîtres insurpassables²⁷. Petit à petit, Jacobi lui révèle les oeuvres d'autres compositeurs, dont les opéras occuperont désormais une place privilégiée dans les écrits de Heinse: il s'agit de l'"héroïque" Majo et du "céleste" Traetta²⁸, que vénère également l'ami Nesselrode. Une lettre de Jacobi à Reichardt donne bien l'idée de l'atmosphère enthousiaste qui règne dans ce cercle d'amateurs passionnés : "Nesselrode a récemment reçu de Russie une copie d'*Antigone* (de Traetta) et cette oeuvre nous ravit au-delà de toute expression. Nous ne nous lassons pas après des années de répéter la scène de la mort dans *Sophonisbe*, ainsi que l'*Iphigénie* de Majo."²⁹ Jacobi évoque *Antigone* dans son roman *Allwill* (1775) ; l'oeuvre

²⁴ S. W. 9, p. 377.

²⁵ *Ibid.*, p. 373.

²⁶ *Ibid.*, p. 209.

²⁷ *Teutscher Merkur*, avril 1775, volume I, p. 31.

²⁸ S. W. 10, p. 126.

²⁹ Fr. H. Jacobi, *op. cit.*, I, 3, p. 93. ("Von der Antigona (von Traetta) hat Neßelrode kürzlich eine Abschrift aus Rußland erhalten und es ist über allen Ausdruck, wie uns dieses Werk entzückt. Die Sterbeszene aus der Sophonisba eben dieses Musikers wiederholen wir nach Jahren unermüdet ; und eben so die Iphigenia des Majo.") *Antigone* avait été créée à St Pétersbourg en 1772 où Traetta était maître de chapelle depuis 1768.

deviendra une des oeuvres préférées de Heinse qui l'analysera ainsi que *Sophonisbe* dans son roman *Hildegard von Hohenthal*.

D'après cette même lettre à Reichardt, un autre compositeur favori de Jacobi est Gluck. C'est probablement au cours de son séjour à Düsseldorf que Heinse a découvert ce compositeur qui va devenir une autre référence privilégiée, un exemple de synthèse entre le génie du Nord et celui du Midi. Dans la première mention qu'en fait Heinse dans une lettre d'août 1776 à Gleim, il est cité à côté de son bien-aimé Jommelli comme exemple de beauté équilibrée et tempérée³⁰. D'Italie, il fait allusion à deux oeuvres qu'il a pu sans doute écouter, voire travailler à Düsseldorf: tout d'abord, à *Iphigénie en Aulide* dont il cite plaisamment le texte dans une lettre à Jacobi³¹ ; par ailleurs, dans une lettre à Gleim, il évoque le sacrifice d'Alceste, "scène divine", dans le drame du même nom³². Il faut donc nuancer l'affirmation de Lauppert selon laquelle Heinse ne découvre vraiment Gluck que tardivement³³.

La musique n'est pas qu'une pratique chez les Jacobi, elle fait l'objet de discussions passionnées. Jacobi possède dans sa bibliothèque l'*Allgemeine Theorie der schönen Künste* de Sulzer, les *Considérations sur la parenté entre la poésie et la musique* de Daniel Webb (édité à Leipzig en 1771) et le *Dictionnaire* de Rousseau³⁴, oeuvres qui ont dû nourrir les entretiens auxquels participaient Heinse. Certaines discussions contenues dans son roman *Hildegard von Hohenthal*, seront imprégnées de ces textes, et lorsque le compositeur fictif Lockmann analyse des oeuvres dont il accompagne ensuite des extraits au piano-forte, on retrouve peut-

³⁰ S. W. 9, p. 295.

³¹ S. W. 10, p. 70. (Il cite partiellement les propos d'Iphigénie dans la scène 3 de l'acte III : "il faut de mon destin / subir la loi suprême : / Jusqu'au tombeau / je braverai ses coups") Plus sérieusement, il la comparera dans ses "Carnets" à une oeuvre italienne récente de Millico, un disciple de Gluck, in : S. W. 8/1, p. 480.

³² S. W. 10, p. 182.

³³ A v. Lauppert, *op. cit.*, p. 67.

³⁴ Fr. H. Jacobi, *Dokumente zum Leben und Werk*, hrsg. v. M. Brüggem, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1989, I, 2, p. 305.

être un écho idéalisé de certaines soirées chez les Jacobi. Le goût de Heinse pour les analyses comparées d'opéra lui vient aussi de Jacobi qui, dans son roman *Alwill* (1775), compare l'*Olimpiade* de Jommelli à celle de Pergolèse. Heinse utilisera fréquemment le procédé et se livrera également à un parallèle entre Pergolèse et Jommelli³⁵. Ses idées ne convergent avec celles de Jacobi qu'en matière de musique. Il note dans ses "Carnets" de l'époque un jugement négatif sur la musique instrumentale "pure" qui s'accorde avec les vues de Jacobi, admirateur presque exclusif de la musique vocale³⁶. Comme le remarque R. Benz, la bourgeoisie cultivée du temps privilégie la mélodie accompagnée, airs d'opéras ou simple lied (ce dernier est particulièrement en faveur dans les milieux berlinois). La musique instrumentale "pure" qui se crée, les quatuors de Haydn ou de Mozart, est tout d'abord jouée chez les princes et chez les nobles auxquels elle est souvent dédiée et est de fait peu diffusée en dehors de la sphère viennoise³⁷.

La collaboration de Heinse à la revue *Iris* lui apporte moins de satisfactions. Il n'apprécie guère la grâce quelque peu fade et maniérée qui anime les poèmes de Johann Georg Jacobi, alors que lui même s'est détaché de l'esprit rococo, ni la gestion déplorable de l'entreprise par ce dernier, qui fera péricliter la revue. Sa rencontre avec Goethe, en juillet 1774, n'a pu que le conforter dans son rejet des formes littéraires conventionnelles de sa jeunesse. Goethe, toutefois, apporte sa collaboration à *Iris*. La revue se fait l'écho de l'engouement contemporain pour le lied. Johann Georg y publie des romances et des mélodies³⁸. En mars 1775 paraît le poème *Das Veilchen* de Goethe, accompagné d'une mélodie de Johann André. Goethe enverra encore une dizaine de poèmes et se met à écrire une "opérette"³⁹, c'est-à-dire un livret de *singspiel* dont la représentation est prévue dans le cercle

³⁵ S. W. 5, p. 191.

³⁶ S. W. 8/1, p. 159.

³⁷ R. Benz, *op. cit.*, p. 27.

³⁸ S. W. 9, p. 236.

³⁹ *Ibid.*

autour de la duchesse Anna Amalia à Weimar. Goethe doit faire parvenir le livret au fur et à mesure de sa composition à Heinse, accompagné des *lieder* à insérer⁴⁰. Heinse n'est pas enthousiasmé par les velléités musicales de la cour de Weimar et a déjà raillé les efforts déployés par Wieland, qu'il surnomme le "prêtre des Grâces", pour plaire à cette société depuis son arrivée en 1772 comme précepteur, et il a critiqué son livret *Aurora*⁴¹.

Par l'intermédiaire de Wieland et des frères Jacobi, Heinse est mêlé à une entreprise d'autre envergure, la création de l'opéra allemand, qui n'est plus un rêve impossible depuis que l'électeur palatin, Charles-Théodore de Bade, semble décidé à promouvoir un art national à sa résidence de Mannheim. Wieland peut-il devenir le "Métastase allemand"⁴², selon la formule de Heinse ? Il a déjà écrit un livret, *Alceste*, pour le compositeur Anton Schweitzer, et le fruit de leur collaboration, représenté en mai 1773 à Weimar, puis en 1775 à Schwetzingen, a suscité un intérêt passionné en Allemagne. Heinse rapporte dans une lettre que Madame von Massow et son entourage s'enflammaient pour le projet⁴³. Schubart, dans sa *Deutsche Chronik*, célèbre le "triomphe des muses allemandes" et les "éclaircs de génie" qui traversent l'oeuvre, même si quelques critiques de détail tempèrent tout de même son enthousiasme⁴⁴. Dans le *Teutscher Merkur* sont publiés des articles destinés à défendre le *singspiel* allemand⁴⁵, et l'excitation des esprits atteint son comble lorsque Wieland reçoit, à l'été 1776, la commande d'un livret, *Rosamunde*, dont Schweitzer doit écrire la musique. La première doit avoir lieu à Mannheim. Cette vague d'enthousiasme a-t-elle atteint le cercle des Jacobi et particulièrement Heinse ? Johann Georg a déjà collaboré avec Schweitzer en 1770 et a écrit pour lui

⁴⁰ En fait, le texte ne paraîtra pas dans *Iris*, car Johann Georg Jacobi le fait imprimer à Leipzig en séparé. Cf. Otto Manthey-Zorn, *J. G. Jacobis "Iris"*, Zwickau, 1905, p. 77.

⁴¹ *S. W.* 9, p. 212.

⁴² *Ibid.*, p. 144.

⁴³ *Ibid.*, p. 114.

⁴⁴ *Deutsche Chronik*, 7 septembre 1775, p.575 et 9 novembre 1775, p. 720.

⁴⁵ 1774, Bd. I, sur *Alceste*; 1775, Bd. III sur le *singspiel* allemand.

un prologue en un acte, intitulé *Elysium*⁴⁶, ainsi que l'opéra *Apollo unter den Hirten* (*Apollon parmi les bergers*). Jacobi appelle Mannheim le "paradis des musiciens" et projette de s'y rendre en compagnie de Heinse en 1776, projet qui ne pourra pas se réaliser⁴⁷. Heinse à son tour trouve des accents dithyrambiques dans une lettre à Gleim pour décrire l'activité de mécène déployée par Charles-Théodore et ses ministres, ainsi que la vie musicale à Mannheim :

"Il [Charles-Théodore] est convaincu qu'à eux seuls, les beaux-arts renforcent et ennoblissent la félicité des humains ; il a fait de mécènes ses ministres qui [...] ont un véritable sentiment patriotique. L'opéra de Mannheim, pourvu de chanteuses allemandes qui se sont formées elles mêmes, serait un objet d'admiration à Naples ; et la musique instrumentale qu'on y fait est peut-être actuellement la première au monde."⁴⁸

A la même époque, il fait également part à Gleim de son désir d'écrire, lui aussi, un livret d'opéra dont il a le sujet depuis longtemps en tête et qui devrait faire honneur à la nation allemande⁴⁹.

Cet élan patriotique de Heinse, dont il est difficile de déterminer s'il est de circonstance ou s'il traduit vraiment une aspiration semblable à celle d'un Schubart ou d'un Wieland, ne trouve pas l'occasion de s'exercer longtemps. La représentation de *Rosamunde* est annulée⁵⁰, car Charles-Theodore est appelé à Munich pour y succéder à un Wittelsbach défunt et emmène ses musiciens en Bavière ! Privés de son mécène, l'ensemble, dont les membres sont restés sur

⁴⁶ Représenté à Hanovre en janvier 1770.

⁴⁷ *S. W.* 9, p. 279.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 286. ("Er ist überzeugt, daß die schönen Künste die Glückseligkeit der Menschen allein verstärken und veredeln ; hat Mäzene zu Ministern, die [...] ächtes Patriotengefühl haben. Die Oper zu Mannheim, die mit teutschen selbst erzogenen Sängern besetzt ist, würde zu Neapel bewundert werden; und die Instrumentalmusik daselbst ist vielleicht itzt die erste in der Welt"). Heinse pense probablement à la célèbre chanteuse Dorothea Wendling (1736-1811) et à sa belle-soeur Elisabeth. Aloysia Weber fera également des débuts remarquables à Mannheim en 1777.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 273.

⁵⁰ La première n'aura lieu qu'en 1780.

place, va décliner et l'avènement d'un opéra national auquel Mozart aussi a cru un moment est repoussé *sine die*. Heinse, mis au courant de l'affaire, tire la leçon de l'aventure : l'art musical allemand - c'est-à-dire pour lui l'opéra - est encore trop fragile, faute du soutien conjugué d'un public éclairé et d'un mécénat stable des princes⁵¹. On peut aussi songer au revirement de Charles-Eugène de Wurtemberg qui a entretenu à grands frais un opéra de prestige italien pour le laisser ensuite périlcliter en décidant brutalement une politique d'économies. L'attitude de Frédéric II inspirera également à Heinse des réflexions désabusées⁵². En outre, Heinse ne s'est jamais départi de sa réserve concernant les livrets de Wieland⁵³ et ne semble guère avoir confiance en ses compatriotes en ce domaine. *Brutus*, le livret écrit par Herder en 1773 et mis en musique par Johann Christoph Friedrich Bach, lui inspire un jugement acerbe⁵⁴. Alors que *Rosamunde* sera finalement représentée à Mannheim pendant le carnaval de 1780, Heinse n'y fera pas la moindre allusion dans une lettre à Gleim en date du 7 mars 1780 où il mentionne en revanche d'excellents musiciens de Mannheim qui sont récemment venus à Düsseldorf et l'ont charmé, mais distrait de son travail sur l'*Arioste*⁵⁵. Fritz Jacobi, pour sa part, a exprimé à Wieland ses réserves sur la valeur dramatique du livret de *Rosamunde*⁵⁶.

Heinse a sans doute été séduit par le brillant et la variété de la vie musicale de Mannheim qui avaient impressionné Schubart, mais, puisque Wieland n'est pas Métastase et que la musique de Schweitzer ne vaut pas celle de Gluck, quoi qu'en dise Wieland dans le *Merkur*, Heinse se concentre sans états d'âme sur le monde italien musical et littéraire. Aux *singspiele* que Hiller monte à Leipzig et qui sont

⁵¹ S. W. 9, pp. 382 et 385.

⁵² S. W. 8/2, p. 243sqq.

⁵³ S. W. 9, p. 233.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 213.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 416.

⁵⁶ F. H. Jacobi, *Briefwechsel*, I, 2, pp. 58 et 61sqq.

produits aussi à Mannheim, il préfère l'univers héroïque aux passions ardentes qui a inspiré les *Armide* de Jommelli, *Traetta* ou Gluck (en 1777). Il traduit justement l'épisode correspondant de la *Jérusalem délivrée* et s'attelle au *Roland furieux* dont il publie le premier chant au printemps de 1778⁵⁷. La rencontre manquée avec Mannheim contribue donc à l'éloigner de l'évolution postérieure de la musique en Allemagne. Il ne songe d'ailleurs plus à écrire un livret d'opéra !

Bien que les expériences musicales de Heinse se soient considérablement enrichies au cours de son séjour, elles ne laissent pour l'instant guère de traces dans ses "Carnets" qu'il commence justement à rédiger à Dusseldorf. Ces carnets sont essentiellement consacrés à des réflexions à caractère philosophique ou d'ordre esthétique général. Le projet formé par Heinse de donner un article sur la musique dans *Iris* n'a pas eu de suite⁵⁸. Celle-ci reste cependant associée aux projets de création littéraire. Une ébauche de plan de roman a été esquissée pendant ces années où la critique a d'abord cru reconnaître *Ardinghello*, mais où se retrouvent en fait autant d'éléments de *Hildegard von Hohentha*⁵⁹. La musique est directement mêlée à l'intrigue : les amants, héros de l'histoire, sont séparés par diverses circonstances, puis rassemblés grâce à la musique, car le héros retrouve à Londres, à la faveur d'une représentation d'opéra, sa bien-aimée devenue cantatrice ! Mais les projets littéraires de Heinse ont besoin de mûrir encore. Les écrits de jeunesse nous ont montré sa passion pour la musique, mais aussi le danger, qui pourrait le guetter, de se perdre dans une extase vague. Les impressions musicales accumulées à Dusseldorf lui permettront de s'immerger plus facilement dans la vie musicale italienne contemporaine, et d'en retirer un bénéfice durable pour ses analyses ultérieures de grandes oeuvres.

⁵⁷ S. W. 9, p. 372.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 236.

⁵⁹ S. W. 4, pp. 399 à 401.

CHAPITRE TROISIEME :
LE VOYAGE EN ITALIE (1780-1783).

Les trois années que Heinse a passées en Italie sont généralement analysées par la critique en fonction de l'oeuvre qui en est l'écho le plus direct: le roman *Ardinghello*¹ Or, ce roman-somme, paru anonymement en 1787 s'attache surtout à l'évocation des arts plastiques, et la musique n'y joue à première vue qu'un rôle mineur. En outre, l'essentiel des notes rassemblées dans les "Carnets" de l'époque est consacré à la description de monuments, de sculptures ou de peintures, et très rarement à l'analyse d'oeuvres musicales. C'est donc essentiellement la correspondance de Heinse qui nous permet d'apprécier le rôle joué par la musique durant cette période. Les lettres à Fritz Jacobi, certes plus sensible à la musique qu'aux autres formes d'art, révèlent que la musique est présente à toutes les étapes de son voyage. Elle a même une fonction déterminante pendant son séjour de six mois à Venise (novembre 1780 - mai 1781), durant lequel il écrit : "Mon indicible plaisir ici réside essentiellement dans l'écoute des gosiers de sirènes [...] des Vénitiennes."² Lorsque Heinse décide de se rendre à Naples, il s'efforce - d'ailleurs en vain - de faire coïncider les dates de son séjour avec celles du Carnaval, car c'est la meilleure époque pour écouter de la "bonne musique"³. Sur la route de l'Italie déjà, il se préoccupe de musique à chacune de ses haltes. A Mannheim tout d'abord, où Seyler l'accueille en juillet 1780, il ne manque pas de rendre visite à la célèbre cantatrice Dorothea Wendling, "chronique vivante de la

¹ C'est le cas en particulier des deux articles les plus récents sur ce sujet, de H. W. Kruff, *op. cit.*, et de H. Zeller, *op. cit.*

² *S. W.* 10, p. 98. ("Meine unaussprechliche Lust hier sind hauptsächlich die Sirenenkehlen (...) der Venetianerinnen.") Lettre du 6 janvier 1781.

³ *Ibid.*, p. 147.

musique de ce siècle"⁴., ainsi qu'au vieux compositeur Ignaz Holzbauer, et ce malgré sa déception devant l'évolution musicale de Mannheim. Il n'est d'ailleurs pas fortuit qu'il cherche à rencontrer Holzbauer, davantage partisan de l'*opera seria* réformé que de l'opéra national dont il n'a produit qu'un échantillon : *Günther von Schwarzburg*, alors qu'il a composé de nombreuses tragédies lyriques. A Genève, il discute d'harmonie et de problèmes d'expressivité en musique avec le théoricien Jean Adam Serre (1704-1788), cité par Rousseau dans son *Dictionnaire de musique*, auteur d'*Essais sur les principes de l'harmonie* (1753) et d'*Observations sur les principes de l'harmonie* (1763), critique de Rameau, mais aussi du "moderniste" d'Alembert⁵..

Cette curiosité pour théoriciens et artistes de son temps se confirme durant les temps forts de son séjour italien. A Venise et à Rome, il se rend systématiquement dans les églises où ont lieu les concerts ainsi qu'à l'opéra, et déplore souvent que ses moyens financiers limités ne lui permettent pas de s'y rendre tous les soirs⁶. A sa prédilection personnelle pour l'opéra se joint l'ardeur à s'acquitter de la mission que lui ont confiée Fritz Jacobi et Nesselrode : collecter le plus de partitions d'oeuvres nouvelles possibles et les envoyer à Düsseldorf où le cercle musical autour de Jacobi les attend avec impatience. Il le fait scrupuleusement, comme en témoignent dans sa correspondance les multiples allusions à ses recherches⁷ et aux difficultés d'acheminement des partitions⁸. Il s'agit d'oeuvres entières ou d'extraits qu'il a sélectionnés et qu'il envoie à Jacobi pour que les femmes de l'entourage de celui-ci puissent s'exercer⁹. Mais Heinse n'oublie pas non plus les chansons populaires auxquelles, comme le fera plus tard

⁴ S. W. 7, p. 7. ("lebendige Chronik der Musik dieses Jahrhunderts")

⁵ S. W. 10, p. 64.

⁶ *Ibid.*, p. 102sq. Il économise même sur la nourriture pour aller à l'opéra. (*Ibid.*, p. 88)

⁷ S. W. 10, pp. 126, 156, 160sq., 163, 223, 229 et 231.

⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁹ *Ibid.*, resp. pp. 163sq. et 103 : il s'est fait interpréter à cet effet un air de Traetta par une cantatrice.

Goethe à Venise, il voue une affection particulière et qu'il collectionne par pur plaisir¹⁰. Jacobi réclame bien sûr des oeuvres de Traetta et Majo, ses compositeurs favoris ; toutefois, Heinse tient à lui faire partager ses propres découvertes : *Giulio Sabino* de Giuseppe Sarti (1729-1802), qui unit selon lui l'héroïsme de Majo et la suavité de Traetta; *Armida* de Ferdinando Giuseppe Bertoni (1725-1813) ; une sélection d'airs de Pasquale Anfossi (1727-1797)¹¹. A Rome, Heinse se lie d'amitié avec Friedrich Müller, plus connu sous le nom de "Maler Müller" (1749-1825), qui s'y est installé en 1778¹². Müller, qui a vécu à Mannheim de 1775 à 1778 et y a fréquenté les Seyler, s'intéresse depuis toujours à l'opéra et, encouragé par Schubart, a voulu apporter sa contribution au développement de l'opéra national en écrivant un livret, *Niobé* (1778), que Herder a loué , mais que Wieland a vivement critiqué¹³. Lorsque Müller se rend à Naples en février 1782 pour un voyage d'études, il rend compte à Heinse, qui l'en a prié, de ses découvertes musicales: un opéra de Sterkel, musicien au service du Prince-Archevêque de Mayence, qui ne l'enthousiasme guère, et une oeuvre de Paisiello ; il lui promet toutefois de lui rapporter la partition de Sterkel qu'il pourront lire et jouer ensemble à son retour à Rome¹⁴. Peut-être est-ce également par l'intermédiaire de Müller que Heinse s'est procuré la partition de *La pietà d'amore* de Millico, opéra précisément créé à Naples en 1782, dont il fait une brève analyse dans ses notes prises durant le séjour en Italie¹⁵.

L'acquisition de partitions nouvelles et intéressantes suppose du flair et de la ténacité : le renouvellement constant de la production d'opéras, en particulier lors

¹⁰ *Ibid.*, pp. 20, 29 et 127.

¹¹ Cf. resp. *Ibid.*, pp. 126 et 128sq., 117 et 130.

¹² *Ibid.*, p. 143.

¹³ Bernhard Seuffert, *Maler Müller*, Berlin, 1877, p. 209sq.

¹⁴ Cf. une lettre de Müller à Heinse, citée par H. Hettner, *op. cit.*, p. 39. Il s'agit vraisemblablement de l'opéra seria *Il Farnace*, commande de la reine de Naples, représenté pour la première fois en janvier 1782 au Théâtre San Carlo ; cf. Augustin Scharnagl, *J. F. X. Sterkel*, Würzburg, 1943, p. 11sq.

¹⁵ *S. W.* 8/1, p. 480sq.

du Carnaval à Venise et à Naples¹⁶ fait vite tomber dans l'oubli les oeuvres de la saison précédente. Comme le remarquait Burney à Venise, les marchands de musique sont rares, car "les compositions musicales durent si peu en Italie et la rage de nouveauté est telle qu'il serait inutile, pour une poignée d'exemplaires, de faire toute la dépense de la gravure et du tirage."¹⁷ Heureusement, les copistes abondent et Heinse y a recours, même si leurs services laissent parfois à désirer¹⁸. Mais Burney, muni de lettres de recommandation, était grandement favorisé dans sa recherche de partitions : il avait libre accès aux bibliothèques les plus fermées et il a ainsi obtenu à Bologne, grâce au Père Martini, une copie du *Miserere* d'Allegri, jusqu'alors inaccessible, ainsi que des manuscrits anciens à la Bibliothèque Vaticane¹⁹. Heinse, bien plus obscur et donc moins protégé, se démène pour trouver des partitions parfois introuvables, telles *Ezio* de Traetta ou *Demofonte* de Majo²⁰. Les collections auxquelles il peut avoir accès s'avèrent parfois décevantes, comme celles du Sénateur Rezzonico²¹.

Heinse ne se limite donc pas à l'écoute extatique, mais sans lendemain, des grandes voix entendues à Venise et à Rome. Ses lettres dénotent une volonté affirmée d'avoir prise sur son temps et d'informer ses correspondants avec précision sur l'évolution de la musique italienne ainsi que de les rendre sensibles à la douce magie de la nouvelle école²², car il a pris conscience des problèmes de diffusion que pose ce répertoire. C'est pourquoi il conçoit avec Maler Müller le projet de publier un opus sur l'état des arts en Italie. La revue, d'abord baptisée *Italienischer Merkur*, en référence au *Teutscher Merkur* de Wieland, puis

¹⁶ *S. W.* 10, p. 100.

¹⁷ Charles Burney, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, traduit, présenté et annoté par Michel Noiray, Flammarion, Paris, 1992, p. 138.

¹⁸ *S. W.* 10, pp. 127 et 161.

¹⁹ Ch. Burney *op. cit.*, pp. 168sq. et p. 176.

²⁰ *S. W.* 10, p. 231.

²¹ *Ibid.*, p. 163.

²² *Ibid.*, pp. 122 et 127.

Italienische Bibliothek, devait reproduire des scènes d'opéras italiens à succès ainsi que les biographies et les catalogues d'opus des musiciens contemporains: Traetta, Sarti, Paisiello, Piccini et Sacchini²³. Le projet ne vit cependant pas le jour, faute de moyens financiers suffisants, Fritz Jacobi ayant donné des réponses dilatoires aux suggestions de Heinse. Mais les intentions didactiques de Heinse en matière musicale se ranimeront quinze ans plus tard avec la publication du "roman musical" *Hildegard von Hohenthal*.

Quels sont donc les événements musicaux qui ont exercé sur Heinse l'impression la plus profonde et la plus durable ? Le séjour vénitien est sans conteste le plus marquant sur le plan musical, au point d'éclipser à ce moment précis toute autre forme d'art tant dans ses "Carnets" que dans sa correspondance, ce qui ne laisse pas d'étonner de la part d'un auteur qui s'est rendu célèbre par ses évocations enthousiastes des oeuvres picturales de la galerie de Dusseldorf, alors même que Venise recèle des trésors de peinture. Heinse y passe tout un hiver, "saison" privilégiée de l'opéra. Il se rend au Théâtre San Samuele où il écoute les plus grands castrats qui lui inspirent un enthousiasme sans réserve; il partage l'engouement des Italiens pour ces chanteurs, critiqués par Rousseau et Burney, et dont la domination sera bientôt battue en brèche. Il s'enflamme pour Lodovico Marchesi (1754-1829), qui fera sensation à Londres en 1788 dans *Giulio Sabino*, mais surtout pour Gasparo Pacchiarotti (1740-1821), en qui il voit "l'Orphée de l'Italie"²⁴. Cette prédilection pour les castrats ne l'empêche tout de même pas de rendre hommage à deux grandes cantatrices du temps qu'il a eu la chance d'écouter : Maddalena Allegranti (1750-1802) à Venise, Caterina Gabrielli (1730-1796) à Rome, toutes deux fort prisées de Burney. La représentation la plus marquante est celle que donnent Pacchiarotti et la Pozzi de *Giulio Sabino* au

²³ *Ibid.*, pp. 157, 214 et 223.

²⁴ *Ibid.*, p. 145. En ce qui concerne les castrats en général, cf. pp. 141, 145, 216, 224 et 229.

Théâtre San Benedetto. Heinse ira jusqu'à dire que c'est le meilleur opéra qu'il ait entendu à Venise et il l'analysera dans ses "Carnets", puis insérera ce texte dans *Hildegard* en faisant allusion à cette représentation.

Les *Ospedali* vénitiens apportent à Heinse la révélation de la musique sacrée, qu'il avait jusqu'alors assez peu évoquée. Mais c'est surtout à Rome que cette découverte se confirme pendant ses séjours couvrant les périodes allant d'août 1781 à juin 1782, et de septembre 1782 à juillet 1783. Outre des œuvres contemporaines comme le *Dixit Dominus* de son cher Jommelli, il a l'occasion d'écouter des compositions plus anciennes: une œuvre de Palestrina, *Fratres ego enim accepi a Domino* qu'il entendra deux fois, et le *Miserere* d'Allegri donné le Jeudi Saint²⁵. A l'audition de cette "musique des sphères", ancienne ou moderne, il est ému aux larmes et son ravissement esthétique lui fait temporairement oublier ses préjugés hostiles au christianisme en général et au catholicisme en particulier²⁶. Ses expériences le marquent suffisamment pour qu'il note ses impressions sur le *Miserere* d'Allegri et celui de Leo dans ses carnets de voyage, qui sont parmi les exemples assez peu nombreux d'écrits sur la musique de l'époque²⁷.

Il faut certes faire la part de la curiosité personnelle et de la convention dans les témoignages de Heinse. E. Niklfeld remarque par exemple que les œuvres de musique sacrée qu'il évoque sont les mêmes que recense Burney et qu'il fréquente principalement les mêmes lieux que ce dernier à Venise et à Rome²⁸. Son intérêt pour la musique d'église romaine, en particulier le *Miserere* d'Allegri, est certainement influencé par Burney, ainsi que son idée d'aller au couvent de Sant'Onofrio pour y entendre un oratorio²⁹. On peut toutefois objecter qu'il était difficile à Heinse d'avoir accès, sans relations, à d'autres lieux musicaux que ceux

²⁵ S. W. resp. 10, p. 197 ; 8/1, p. 540 et 10, p. 155.

²⁶ S. W. 10, p. 195.

²⁷ S. W. 8/1, resp. p. 509sq. et 420sqq.

²⁸ E. Niklfeld, *op. cit.*, p. 33.

²⁹ S. W. resp. 8/1, p. 462 et 8/2, p. 16. Cf. Burney, *op. cit.*, pp. 177, 178sq. et 193.

que fréquentaient les voyageurs traditionnels. Plus décisive en revanche, pour juger de la qualité de ses appréciations, nous semble la question de savoir s'il est capable de sens critique en dépit de son préjugé favorable sur toute musique italienne. A première vue, il fait montre d'un enthousiasme sans faille qui pourrait dénoter une absence totale de recul à l'égard des oeuvres entendues et de l'interprétation qui en est donnée. La plupart des chanteurs ont des "voix de sirène", expression aussi banale qu'imprécise³⁰, et son admiration pour le répertoire des *ospedali* et leurs interprètes ne souffre guère de restrictions³¹, alors que Burney laissait déjà entendre que l'originalité du répertoire et la qualité de l'exécution laissaient parfois à désirer³². Heinse s'avère-t-il ici être un amateur enthousiaste, mais un connaisseur médiocre ? En fait, il sait exercer son esprit critique quand il l'estime nécessaire: il reconnaît par exemple qu'Anfossi, en dépit de son talent, compose trop pour maintenir sa production d'opéras à un niveau de qualité égale³³ ; il est vrai que ce compositeur écrit 76 opéras entre 1758 et 1794 ! Malgré son amour de l'école napolitaine, il concède que *La pietà d'Amore* de Millico manque d'originalité et de force dramatique par rapport aux chefs-d'oeuvre des grands maîtres qui l'ont précédé³⁴. Il critique sévèrement le goût actuel des Romains pour la virtuosité outrée et le style maniéré, et s'en prend à la médiocrité de leur musique récente³⁵. Cette critique n'est, certes, pas nouvelle, mais s'inscrit dans la lignée de l'ouvrage, paru en 1763, de Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'Opera in Musica*, où ce dernier se livre à une critique virulente des exigences frivoles du public et des chanteurs, et préconise une plus grande vérité dramatique. De toute manière, Heinse n'envisage pas de remettre en cause le genre en lui même. Il admire la vie

³⁰ S. W. 10, pp. 90, 98, 102 et 107.

³¹ *Ibid.*, p. 90.

³² C. Burney, *op. cit.*, p. 120.

³³ S. W. 10, p. 130.

³⁴ S. W. 8/1, p. 481.

³⁵ *Ibid.*, p. 517sq. et 10, p. 451.

musicale brillante qui s'offre au voyageur et qui, en dépit de quelques faiblesses dont il est conscient, ne lui semble pas contenir en germe une décadence irréversible. Une de ses lettres semble même s'adresser indirectement à Burney qui émettait dix ans auparavant quelques doutes sur les capacités du modèle italien à se renouveler³⁶. Il déclare en réponse à une phrase de celui-ci qui se plaignait de n'avoir entendu que des débutants à l'*ospedale dei Mendicanti* de Venise:

"Certes, si l'on ne se rend qu'une fois dans cette église, il arrive souvent qu'on n'y entende justement qu'une débutante ; et on est par la suite un bon juge. En ce qui me concerne, je n'ai rien entendu de la sorte et je n'avais jamais cru qu'on pût ravir ainsi un être humain."³⁷

Heinse sait pertinemment que la musique italienne est l'objet de la critique des allemands "patriotes", tout particulièrement" depuis l'aventure de Mannheim et ses intentions didactiques s'expliquent peut-être aussi par sa volonté de contrer un préjugé défavorable en train de s'ancrer en eux. C'est en tout cas l'idée qui ressort de sa lettre à Jacobi du 6 janvier 1781 : "Ceux qui disent que la musique n'est plus chez elle en Italie doivent avoir traversé au moins Venise avec une moitié d'oreille ou une oreille trop grande, ou alors avoir voyagé sous une étoile particulièrement défavorable !" ³⁸ Cette prise de position très nette l'éloigne donc progressivement de ses contemporains. L'évolution de Schubart à l'égard de la musique italienne est à ce propos significative: bien qu'il estime hautement la musique allemande, il n'en a pas moins des faiblesses pour les Italiens, en particulier pour Jommelli, comme nous l'avons constaté. En juillet 1775, il s'intéresse vivement à une représentation de *Fetonte* donnée à Naples et apostrophe du reste Heinse dans ce contexte en ces

³⁶ Ch. Burney, *op. cit.*, pp. 120 et 126 (sur Venise) et pp. 183sq., 189, 190 et 208.

³⁷ *S. W.* 10, p. 99. ("Freylich wenn einer nur einmal in die Kirche hineinläuft, so hört er gerad oft nur eine Anfängerin ; und das ist mir denn hernach der rechte Beurtheiler. Ich wenigstens habe noch nichts von der Art gehört, und ich habe nie geglaubt daß der Mensch so könne entzückt werden.")

³⁸ *Ibid.*, p. 98. ("Wer sagt, in Italien sey keine Musik mehr zu Hause, der muß wenigstens Venedig entweder mit halbem oder zu großem Ohr, oder unter einem äußerst ungünstigen Gestirn durchgereist seyn !")

termes: "Heinse, n'aimerais-tu pas aussi prendre ton envol pour l'Italie? Vraiment il y a peu d'âmes au sentiment aussi délicat et à l'imagination aussi fertile que les tiens qui ait mûri sous le ciel welche."³⁹ Mais dès l'année suivante, il fait paraître dans sa revue un article très négatif sur l'état de la musique en Italie et opposera désormais souvent l'art italien en décadence à l'art allemand dont il convient d'encourager l'essor⁴⁰. Durant sa captivité entre 1777 et 1787, cette tendance se durcit en Allemagne, tout particulièrement après 1780, et Reichardt est un des chefs de file de ceux qu'on peut appeler les "italophobes". Un article paru en mars 1783 dans la *Berlinische Monatsschrift* est très révélateur de cet état d'esprit : l'auteur (anonyme) y décrit l'état de la musique à Naples dans une lettre en date du 26 octobre 1782 avec une extrême sévérité. Il s'attaque à l'indigence de l'enseignement dans les conservatoires autrefois renommés, à l'incompétence des exécutants, et déplore le manque de compositeurs avec une ironie mordante⁴¹. Il convient de noter que ces critiques qui visent la situation à Naples sont généralement élargies à l'ensemble de l'Italie ; la violence du ton tranche singulièrement avec la modération des remarques de Heinse, pour qui l'Italie reste malgré tout la première nation au monde en matière musicale.

Faut-il en conclure à un renforcement chez Heinse d'un parti pris en faveur de la musique italienne dû à l'enthousiasme que lui inspire son séjour ? En fait, on ne peut déceler une hostilité systématique vis-à-vis de ses compatriotes musiciens, mais ce qu'il appelle la "vanité nationale" lui répugne, et particulièrement en matière artistique⁴². Le zèle des Allemands lui semble ridicule et leur autosatisfaction pour le moins prématurée; il écrit de Venise à Fritz Jacobi :

³⁹ *Deutsche Chronik*, 13 juillet 1775, p. 443. ("Heinse, möchtest nicht auch n'mal 'n Flug nach Italien machen ? Warlich unterm welschen Himmel ist kaum eine Seele von so zartem Gefühl und blühender Phantasie reif geworden, als die deine.")

⁴⁰ *Ibid.*, 2 mai 1776, p. 287sq.

⁴¹ *Berlinische Monatsschrift*, mars 1783, p. 307sq.

⁴² *S. W.* 10, p. 98. ("Nichts ist unerträglicher als Nationaleitelkeit.")

"A la vérité, j'estime les Allemands là où ils sont grands autant qu'un autre. [...] Mais nous n'avons pas à nous targuer de nos cantatrices d'une manière aussi effarante. On aurait du mal à présenter dans plusieurs dizaines de villes autant de cantatrices de qualité qu'on en trouve ici, rien qu'à l'orphelinat alle Mendicanti."⁴³

La vie musicale italienne semble donc se caractériser tout d'abord par sa richesse. Ce qui captive Heinse, c'est tout d'abord le nombre, pour lui incroyable, de concerts et de représentations d'opéra dont il a été si longtemps frustré en Allemagne. Cet émerveillement s'exprime dans toute sa correspondance: il s'extasie à Venise sur le fait que l'on y donne chaque soir trois opéras et trois comédies, sans compter la musique d'église⁴⁴. Il convient de rappeler à ce sujet que Venise était effectivement devenue après 1750 le centre de l'opéra en Europe : 12 à 20 théâtres représentaient entre 12 et 20 opéras nouveaux par an, alors qu'à Naples, il ne s'en créait que trois ou quatre dans le même intervalle !⁴⁵ Mais Heinse est également fasciné par le caractère social et festif de cette vie musicale où l'art et la vie sont intimement liés ; c'est pendant le Carnaval de Venise qu'a eu lieu la représentation de *Giulio Sabino* qui a eu un tel effet sur lui, et c'est lors de la fête des Epousailles du Doge avec la mer que l'on crée trois *opere serie*⁴⁶. De la coloration religieuse des fêtes romaines, il retient l'aspect grandiose et la participation de la foule qui communie dans la même émotion esthétique⁴⁷. Cette harmonie entre nature et culture, que les Grecs avaient jadis réalisée, et dont, à

⁴³ *Ibid.* ("Ich schätze die Deutschen, wo sie groß sind, warlich so sehr als einer. [...] Aber mit unseren Sängern dürfen wir warlich nicht so erschrecklich uns brüsten. Man sollte Mühe haben in manchen halbdutzend Städten nur so viele erlesene Sängern aufstellen, als hier allein in dem einzigen Waisenhouse alle Mendicanti sich befinden.")

⁴⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁵ Cf. H. Ch. Wolff, "Das Opernpublicum in der Barockzeit", in : *Festschrift für Hans Engel*, hrsg. v. H. Heussner, Kassel, 1964, p. 443.

⁴⁶ *S. W.* 10, pp. 122 et 125.

⁴⁷ Cf. l'évocation de la Saint Pierre en juin 1782 et de la Semaine Sainte, *ibid.*, resp. pp. 195sq. et 155.

l'instar de Winckelmann, il éprouve la nostalgie comme d'un paradis perdu, il semble qu'elle se soit reconstituée ici, en Italie, sous les auspices de la musique⁴⁸. Nous avons déjà constaté que la sensibilité de Heinse, si réceptive à la beauté du son, se double d'un intérêt pour l'opéra en tant qu'oeuvre dramatique destinée à la scène. L'expérience italienne lui permet de concrétiser cet intérêt pour la première fois. Ses jugements sur les chanteurs lui sont en effet dictés par leur prestation scénique autant que vocale: bien qu'il reconnaisse les qualités vocales supérieures de la Pozzi, il préfère au théâtre la présence de Maddalena Allegranti, bien que sa voix ne lui semble pas aussi parfaite⁴⁹. Pacchiarotti joint, quant à lui, une présence et un physique, qui lui assurent un pouvoir de séduction incomparable, à une voix céleste: c'est à l'opéra que ses dons sont le mieux mis en valeur, et non dans une salle de concert londonienne⁵⁰. Heinse s'intéresse également à l'effet produit par le décor dans la mesure où il donne plus de poids au drame: c'est le cas de la grotte dans *Giulio Sabino* de Sarti⁵¹.

Dès 1776, Heinse déclarait dans une lettre à Gleim : "Celui qui n'entend pas par lui-même la Gabrieli ne pourra l'entendre ni par l'intermédiaire d'une autre, ni par celui des partitions."⁵² Il explique dans cette même lettre la nécessité d'éprouver l'art italien sur place pour le comprendre, idée qu'il réaffirme dans une lettre à Jacobi et qui a nourri sa nostalgie⁵³. Or, il constate qu'en Italie, la musique est le plus vivant de tous les arts. Heinse, qui a tenu à vivre chez un logeur italien et à s'immerger le plus possible dans la vie du monde qui l'entoure, se trouve là pour la première, et sans doute la dernière fois de sa vie, en plein accord avec la nature et la société environnantes; il n'ignore certes pas les tares de celle-ci et

⁴⁸ *S. W.* 8/1, p. 447 et 8/2, p. 43.

⁴⁹ *S. W.* 10, pp. 101 et 117.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 117 et 145.

⁵¹ *Ibid.*, p. 129.

⁵² *S. W.* 9, p. 283. ("Wer Gabrieli (*sic*) nicht selbst hört, wird sie weder durch eine andere, noch durch Noten hören [...]")

⁵³ *Ibid.*, p. 297 et *S. W.* 10, p. 95.

critique âprement les formes de gouvernement à Rome, mais ce problème reste toutefois à l'arrière-plan de ses préoccupations. Il écoute la musique en train de se faire, alors que la statuaire antique est morte et que la peinture de la Renaissance appartient à un monde déjà trop éloigné du sien. Venise représente l'aboutissement d'une civilisation qui s'est développée organiquement autour de la musique. En dépit de l'abondance des notes qu'il consacre à la peinture et à la sculpture, la musique occupe bien une place prépondérante dans l'accomplissement du rêve italien. C'est du reste la conclusion à laquelle semble parvenir H. W. Kruft dans son article, mais cela n'empêche pas d'analyser le séjour italien uniquement en fonction des arts plastiques⁵⁴. H. Zippel constatait déjà que l'intensité du contact de Heinse avec la sculpture et la peinture atteignait une limite à la fin du séjour italien; il en conclut toutefois à un changement radical des centres d'intérêt de Heinse par la suite qui équivaut à un renoncement au monde de l'art⁵⁵. Ce point de vue nous semble méconnaître le rôle que tient la musique dans la vie et l'oeuvre de notre auteur: en réalité son rapport à la musique atteint en Italie un point d'équilibre qui déterminera son attachement de plus en plus exclusif à l'égard de cette forme d'art.

C'est en Italie qu'il éprouve ses impressions musicales les plus inoubliables, mais aussi les plus variées, du chant des gondoliers à la représentation d'opéra, sans oublier la musique sacrée. Il diversifie ses approches dans des proportions qui le mettent à l'abri du reproche de dilettantisme. Le séjour italien stimule son intérêt pour le contexte dans lequel sont nées les oeuvres et va ainsi inspirer des analyses plus motivées des partitions rassemblées. Ses recherches d'information sur l'origine des oeuvres voient se fortifier en lui une conscience historique de la musique, encore balbutiante à l'époque : il s'interroge sur les circonstances qui ont motivé la

⁵⁴ H. W. Kruft, *Op. cit.*, p. 83.

⁵⁵ H. Zippel, *Op. cit.*, p. 93.

naissance de l'opéra et l'évolution de la musique napolitaine et déplore que l'on ne puisse avoir de renseignements sérieux sur l'enseignement dispensé dans les conservatoires⁵⁶. Il s'intéresse à la musique sacrée italienne ancienne et apprécie Palestrina, anticipant ainsi la "renaissance palestrinienne" de la fin du siècle, mais il fait également preuve de relativisme historique. Il constate l'évolution apparemment irrémédiable du goût : alors qu'en 1769, il idolâtrait Durante à l'instar de Rousseau, il reconnaît maintenant que sa musique a vieilli ; en revanche, il note avec regret que le goût actuel des Romains leur fait oublier la grandeur passée de Pergolèse, Jommelli, et déjà de Sarti⁵⁷. Il ne suffit pas, selon lui, de se contenter de jouir intensément d'une oeuvre musicale, même dans le pays qui l'a vu naître: il est également nécessaire de veiller à sa pérennité. La recherche passionnée d'oeuvres que Heinse va envoyer à Dusseldorf pour qu'elles y soient précieusement conservées répond certes à une demande de Jacobi, mais elle correspond aussi chez Heinse à ces préoccupations nouvelles.

La longueur du séjour de Heinse a ses avantages : elle lui permet de se faire une idée globale du monde musical italien, et il est normal que ses prises de position en faveur de cet univers soient confortées par ses expériences vécues. Mais le souvenir risque de se figer par la suite dans la nostalgie d'un âge d'or dont Heinse ne peut ou ne veut voir qu'il touche à sa fin. L'absence prolongée d'Allemagne favorise de ce fait une rupture apparente de Heinse avec l'évolution du monde littéraire et musical allemand. En outre, l'avenir de la musique allemande en 1783 s'est déplacé vers l'Est : c'est à Vienne que naîtra l'âge classique. Lors de son voyage de retour, Heinse constate à Augsbourg que la vie musicale y reste provinciale et en déduit qu'elle n'est qu'une pâle imitation de

⁵⁶ *S. W.* 8/1 p. 480 et 8/2, p. 51.

⁵⁷ *S. W.* 10, p. 130sq et 151. Il rédige ses remarques critiques sur les Romains en italien : *S. W.* 8/1, p. 517sq.

l'Italie⁵⁸. Le bilan de son séjour est donc porteur d'ambiguïtés : à long terme, sa propre création littéraire s'en trouvera stimulée, mais la frustration latente de l'Allemand dont la vraie patrie ne se trouve pas en Allemagne s'en trouve renforcée et est à l'origine d'un malentendu avec un bon nombre de ses compatriotes musiciens.

⁵⁸ S. W. 7, p. 278.

CHAPITRE QUATRIEME :
MYTHE ITALIEN ET REALITES ALLEMANDES (1786-1803).

A) Le second séjour à Dusseldorf (1783-1786).

Le séjour en Italie n'est pas seulement le point culminant de la vie de Heinse, il en est véritablement le pivot. Après la réalisation d'un rêve si longtemps attendu, ses préoccupations vont se cristalliser autour de cette expérience dans la deuxième partie de sa vie. Il nous incombe en conséquence de déterminer si son image de l'Italie ne va pas se mythifier avec le temps et l'isoler définitivement de ses contemporains.

A cet égard, le second séjour de Heinse à Düsseldorf semble confirmer cette hypothèse. Le retour n'est pas seulement difficile, il donne à Heinse le sentiment d'une inadaptation foncière à la vie intellectuelle et artistique allemande telle qu'il la redécouvre. Dès janvier 1784, il se plaint dans une lettre à Gleim du manque de compréhension véritable de ses compatriotes pour l'art; en fait, il cherche une situation qui lui permettrait de "consacrer sa vie aux Muses", selon sa propre expression¹. Ce souhait ne peut se réaliser, malgré les efforts de Gleim qui tente de lui procurer un poste de bibliothécaire à Berlin par l'intermédiaire de Fritz Jacobi et de Nesselrode. Les échecs successifs lui arrachent cette phrase désabusée en mars 1785 : "Je ne vois pas en Allemagne perspective de salut."² En outre, la vie musicale et mondaine chez Fritz Jacobi perd de son intensité après la mort de

¹ *S.W.*, 10, p. 258sq.

² *Ibid.*, p. 261. ("Ich sehe in Deutschland kein Heil vor mir.")

son fils, puis de sa femme en février 1784. Heinse se replie donc sur lui-même, et, à défaut de pouvoir repartir en Italie comme il le souhaiterait, exploite tous les matériaux accumulés pendant son voyage. Les "Carnets" rédigés en Italie contiennent principalement des descriptions de tableaux et de sculptures que Heinse va intégrer dans son roman *Ardinghello*. Ce fait ne contredit nullement les déclarations passionnées de Heinse sur la musique dans ses lettres, mais trouve son explication dans le titre qu'il donne lui-même à ses notes, comme par exemple: "Description de différents tableaux à Rome, la plupart faites rapidement sur place pour servir rétrospectivement de support à la mémoire."³

En ce qui concerne la musique, Heinse retrouve à Dusseldorf toutes les partitions qu'il a fait parvenir d'Italie à la famille Jacobi. Une de ses occupations pendant l'hiver 1784 consiste à les lire et à les travailler en s'accompagnant au piano-forte, comme il le décrit à Gleim⁴. Travail illuminé par le souvenir des représentations auxquelles il a assisté, souvenir qui restera suffisamment vivace pour qu'il se remémore dans une lettre de 1796 les larmes d'émotion qu'il avait versées à l'audition d'un air chanté par Pacchiarotti à Venise⁵. Le processus d'appropriation intime des oeuvres, amorcé à Düsseldorf entre 1776 et 1780, s'approfondit et prépare la rédaction ultérieure des "Carnets" à Mayence ; mais il ne prend pour l'instant aucune note : il se consacre principalement à la pratique musicale. L'intérêt de Heinse s'oriente définitivement vers la musique italienne composée entre 1760 et 1780, et l'oeuvre de Gluck se trouve momentanément mise en retrait. Il convient de noter que les quelques notes écrites sur la musique à cette époque ont un aspect "théorique" plus marqué. Heinse s'intéresse tout particulièrement au problème des accents en musique et en poésie⁶.

³ *S. W.*, 8/1, p. 344. ("Beschreibung verschiedner Gemälde in Rom meistens an Ort und Stelle gemacht auf der Flucht zur Stärkung der Rückerinnerung.")

⁴ *S. W.*, 10, p. 260.

⁵ *Ibid.*, p. 309.

⁶ *S. W.*, 8/2, p. 114.

Le seul voyage qu'il entreprendra au cours de ces trois ans le conduit en Hollande en compagnie de Nesselrode. Il se rend au "théâtre des Français" à La Haye, où la représentation d'un opéra-comique médiocre lui inspire un mépris total à l'endroit de ceux qui profanent un art aussi sacré que celui de la musique⁷. Sa sévérité dénote un certain durcissement de ses idées esthétiques, car il avait défendu à Hanovre, chez les parents de Jacobi, la musique d'opéra-comique français (notamment de Grétry) face à des italianophiles passionnés⁸. Au cours de ce voyage, il assiste également à deux concerts chez des particuliers à Amsterdam où il fait l'éloge du jeu d'un violoncelliste, à défaut de son répertoire! ⁹

Lorsque le poète Friedrich von Matthisson lui rend visite à Düsseldorf en 1786, il constate que Heinse s'est acquis une réputation de grand connaisseur en musique, et souligne qu'il a particulièrement étudié les maîtres italiens de musique sacrée pendant son séjour en Italie; il le qualifie même de "théoricien de la musique", ce qui semble impliquer que Heinse a approfondi un certain nombre d'études harmoniques en s'accompagnant au piano-forte¹⁰. De prime abord, il peut sembler étonnant dans ces conditions que Heinse n'ait pas écrit d'articles sur la musique pour une revue du temps, lui qui a déjà de l'expérience en ce domaine, car il publie par ailleurs de larges extraits d'*Ardinghello* dans le *Deutsches Museum* en 1785, revue à laquelle collaborait Reichardt. Les positions esthétiques de ce dernier étaient notablement éloignées des siennes et il était en revanche pour cette raison peu vraisemblable qu'il collaborât à la principale revue musicale de l'époque, le *Musikalisches Kunstmagazin* (1782-1791), qui était dirigée par le même Reichardt. Il convient peut-être par ailleurs de relativiser le jugement enthousiaste de Matthisson qui, rendant visite à Schubart en 1788, qualifiera ce

⁷ Il s'agit de l'opéra-comique de Nicolas Médard Audinot et François Antoine Quétant, *Le tonnelier*, créé à Paris en 1770. Cf. *S. W.*, 7, p. 301.

⁸ *S. W.*, 9, p. 209.

⁹ *S. W.*, 7, p. 311.

¹⁰ Lettre de Matthisson du 5 septembre 1786, citée par A. Leitzmann, *op.cit.*, p. 20.

dernier de "Shakespeare de la musique."¹¹ Mais la vraie raison de ce silence est peut-être la nécessité que ressent à l'époque Heinse de perfectionner encore les connaissances théoriques dont Matthisson le gratifie généreusement.

B) Au service d'un Prince-Archevêque (1786-1803).

1) Musique à la cour de Mayence (1786-1792).

Par l'entremise de l'historien Johannes von Müller, Heinse se voit enfin assurer une situation matérielle stable en entrant en octobre 1786 comme lecteur au service du Prince-Archevêque de Mayence, Friedrich Karl Joseph von Erthal. Les renseignements que nous possédons sur cette partie de la vie de Heinse sont assez limités et parfois même contradictoires. Une première source d'informations, sa correspondance, se tarit : nous possédons une lettre à Jacobi pour l'année 1787, une à Gleim en mai 1788, une à Maler Müller en 1789, puis c'est le silence jusqu'en mars 1794. Les rares témoignages qui nous ont été transmis de personnes qui l'ont rencontré (Forster, Huber) se font en général l'écho de sa froideur ou même de son incommunicabilité¹². Froideur due peut-être à la prudence qu'impose sa situation de subordonné dans une cour absolutiste, alors que les bouleversements politiques qui s'annoncent n'épargneront pas Mayence. Heinse écrit en août 1795 à son seul véritable ami, l'anatomiste Sömmering: "Il n'y a personne ici à qui je puisse me confier sur un grand nombre de points."¹³ Il n'est

¹¹ Cf. E. Holzer, *op. cit.*, p. 33.

¹² A. Leitzmann, *op. cit.*, p. 32sq.

¹³ *S. W.* 10, p. 275. ("Über viele Sachen kann ich mich hier gar niemandem mitteilen.")

pas à première vue exclu que cette réserve tienne également à l'absence d'interlocuteurs partageant ses préoccupations philosophiques et esthétiques.

La plupart des critiques se sont référés à ces témoignages pour affirmer que Heinse s'était progressivement retranché du monde dans une résignation morose, et avait ainsi perdu tout contact avec l'évolution intellectuelle et artistique de son temps. Ainsi R. Benz croit-il pouvoir expliquer tant son intérêt renforcé pour la musique (le seul art auquel il ait effectivement encore accès), que le déclin apparent de ses forces créatrices après la parution d'*Ardinghello*.¹⁴ Certes, Heinse, bien qu'apprécié du Prince-Archevêque et protégé par l'amie de celui-ci, la comtesse de Coudenhoven, ne jouit pas d'une entière liberté, et un passage de ses "Carnets" montre qu'il est sans illusions sur la nature des rapports sociaux dans un semblable milieu où les embûches vous guettent à chaque pas. Il en déduit : "Si l'on veut vivre dans une paix et une sécurité complètes, il faut aller dans un désert dépourvu d'humains."¹⁵ Heinse n'a toutefois pas appliqué constamment ce principe ; d'après Johann Georg Jacobi, il semble avoir été fort apprécié des dames de la cour¹⁶, et quelques unes de ses lettres contiennent effectivement des allusions non décryptées à des intrigues amoureuses auxquelles il a dû être mêlé. En revanche, il ne paraît pas s'être beaucoup absenté de la cour, à l'exception d'un bref séjour à Mannheim, en juillet 1789 (où il a assisté à une représentation de théâtre et juge la qualité de l'orchestre très moyenne¹⁷), ainsi qu'à Francfort en septembre 1790 pour les fêtes du couronnement de Léopold II¹⁸.

¹⁴ R. Benz, "Rheinisch-italienisches Barock in Hildegard von Hohenthal", in : *Genius*, 2/1951, H.4, p. 23.

¹⁵ *S.W.* 8/2, p. 273. ("Wer ganz ruhig und sicher leben will, muß in eine Einöde gehen, wo keine Menschen sich befinden.") Cf. *ibid.*, p. 215 sur l'illusion de l'amitié dans les cours.

¹⁶ A. Leitzmann, *op. cit.*, p. 42.

¹⁷ *S.W.*, 7, p. 321.

¹⁸ Les musiciens de la cour de Mayence jouèrent à cette occasion une messe composée par Righini. Dans ses "Carnets", Heinse a noté quelques impressions sur l'évènement, mais sans la moindre allusion à l'aspect musical des festivités. Cf. *S.W.* 8/2, p. 264.

Les circonstances particulières dans lesquelles se trouve Heinse ne signifient donc pas pour autant qu'il soit sans relations ni qu'il se désintéresse de ce qui passe autour de lui. Il se trouve justement que la vie culturelle à Mayence atteint dans les années 1786 à 1792 un haut degré de qualité. Dans un ouvrage qui retrace la vie musicale à la cour de Mayence depuis le dix-septième siècle, Karl Schweickert montre que l'isolement de la cour est rompu par l'intermédiaire de la musique et du théâtre¹⁹. Lorsque Heinse arrive à Mayence, Friedrich Karl Joseph a déjà commencé d'améliorer la qualité de l'orchestre qui dispose désormais d'un personnel de bons instrumentistes et s'est attachée d'excellents chanteurs : Madame Hellmuth, que Heinse avait admirée lorsqu'elle faisait partie à Mannheim de la troupe de Seyler, y a été engagée dès 1778 ; Margarethe-Luise Hammel, mariée en 1789 au violoniste Schick, y brille depuis 1784 et sera admirée de Mozart lors des cérémonies du couronnement de Léopold II à Francfort en 1790 ; en 1789 seront également engagés le ténor Ignaz Walter, un des meilleurs de son temps, ainsi que sa femme Juliane, un excellent soprano, une véritable *prima donna* à l'italienne selon G. Wagner²⁰. Il ne manque pas même un castrat, Francesco Ceccorelli, arrivé à la fin de 1787²¹. Cette même année, le comte von Hatzfeld devient directeur de la musique et réorganise l'orchestre, désormais dirigé par Vincenzo Righini (1756-1812), chanteur et compositeur bolonais, élève du Père Martini, et que l'on fait venir de Vienne. L'activité de l'orchestre redouble d'intensité : il donne cent-vingt concerts par an, appelés "académies" et ouverts à un large public, cinquante concerts de musique sacrée et monte cinq oratorios pendant le temps du Carême²². La réforme du comte Hatzfeld vise à améliorer encore la qualité de

¹⁹ K. Schweickert, *Die Musikpflege am Hofe der Kurfürsten von Mainz im 17. und 18. Jahrhundert*, Mainz, 1937, p. 55.

²⁰ Günter Wagner, "Die Mainzer Oper am Vorabend der Revolution", in: *Aufklärung in Mainz*, hrsg. v. Hermann Weber, Wiesbaden, 1984, p. 105.

²¹ A. Gottron, *Mainzer Musikgeschichte 1500-1800*, Mainz, 1959, p. 170.

²² G. Wagner, *op. cit.*, p. 101.

l'orchestre, mais aussi à s'ouvrir davantage sur l'extérieur : ses membres sont désormais autorisés à participer aux activités du théâtre rénové de la ville de Mayence, devenu en 1788 un théâtre national auquel le Prince-Archevêque accorde sa protection. Friedrich Karl Joseph, qui s'intéresse surtout à ses instrumentistes, n'est pas à titre personnel attiré par l'opéra : il ne semble pas s'être rendu au nouveau théâtre. En revanche, le théâtre national est soutenu par la cour : le *Journal de la scène de Mayence*, qui paraît à partir de mars 1788, est dédié à la comtesse de Coudenhoven, soeur du comte von Hatzfeld²³.

Heinse, de par ses bonnes relations avec cette dernière, a vraisemblablement été mêlé à la vie musicale de la cour et du théâtre. Une lettre datée du 4 février 1796 fait allusion au rôle d'intermédiaire qu'il a eu l'occasion de jouer auprès du comte von Hatzfeld en 1788 ou 1789 pour obtenir un concert au hautboïste Kamm qu'il avait jadis connu chez les Jacobi, ainsi qu'à ses efforts pour procurer une aide matérielle à un flûtiste aveugle²⁴. Il a vraisemblablement eu des contacts personnels avec le pianiste et compositeur Sterkel, attaché à la cour depuis 1779 et devenu maître de chapelle en novembre 1793 (en remplacement du comte von Hatzfeld parti pour Berlin) ; lorsque Sterkel part à son tour pour Berlin, Heinse lui écrit ou bien charge un correspondant de le rappeler au bon souvenir de ce dernier²⁵. Mais l'appui le plus précieux qu'il ait reçu lui vient sans conteste de Karl Theodor Anton von Dalberg, le coadjuteur de Mayence, qui succèdera à Friedrich Karl Joseph en 1802 et tentera de remettre sur pied un orchestre durement éprouvé par les troubles de la guerre. Son frère, le compositeur Friedrich Hugo von Dalberg, un des premiers à avoir oeuvré au rapprochement entre la cour et le théâtre de Mayence

²³ *Ibid.*, p. 115, et Schweickert, *op. cit.*, p. 55.

²⁴ *S. W.*, 10, p. 89sq.

²⁵ *Ibid.*, pp. 315, 318 et 325.

est également l'auteur d'ouvrages de théorie musicale et Heinse lira l'un d'entre eux²⁶.

Il est plus que probable que Heinse a assisté à un certain nombre de concerts à la cour. Dans un article, R. Benz suggère l'atmosphère baroque italianisante qui régnait encore dans ce milieu. Il ne fait certes guère de doute que le répertoire qu'on y jouait se ressentait encore fortement de l'influence italienne, ne serait-ce que par la formation qu'avaient reçue bon nombre de ses musiciens, sans parler de leur origine. Sterkel avait vécu de 1779 à 1782 en Italie et envoyé de Naples une lettre enthousiaste au Prince-Archevêque qui ne laisse aucun doute sur son attachement au modèle italien²⁷; Righini était de son côté l'auteur d'opéras-bouffe, mais aussi d'une *Armida*. Dans *Hildegard*, Heinse fait allusion aux oeuvres pour clavier de Sterkel et il compare dans ses "Carnets" de l'époque l'*Armida* de Salieri à des extraits de celle de Righini ; il remarque également que Righini s'est inspiré des airs de bravoure de Traetta²⁸. Dans les notes qu'il rédige entre avril et mai 1791, il parle du rôle capital que jouent les concerts dans les villes et les cours pour la diffusion des oeuvres récentes, et son ton est enthousiaste, à l'opposé du désabusement qu'on lui prête²⁹. K. Schweickert cite un témoignage selon lequel un concert de l'Académie aurait donné l'*Armide* de Gluck en italien et celle de Piccini³⁰ : l'analyse faite par Heinse de l'*Armide* de Gluck dans ses "Carnets" date précisément de son séjour à Mayence³¹. Cette atmosphère ne pouvait que ranimer de précieux souvenirs chez Heinse.

Mais il semble que la vie musicale de la cour ne se soit pas exclusivement cantonnée au répertoire italien, comme semble le suggérer R. Benz. L'orchestre

²⁶ Cf. *infra*, p. 103.

²⁷ Cf. A. Scharnagl, *op. cit.*, p. 60.

²⁸ *S. W.*, resp. 5, p. 49 et 8/2, pp. 406 et 420.

²⁹ *Ibid.*, p. 354sqq.

³⁰ K. Schweickert, *op. cit.*, p. 75.

³¹ *S. W.*, 8/2, p. 403sq.

joue également des oeuvres de Stamitz et de Haydn ; ce dernier a été en contact avec les musiciens qui lui ont même demandé de leur envoyer ses oeuvres récentes, symphonies et quatuors³².. Heinse évoquera fréquemment des symphonies de Haydn dans *Hildegard* sur lesquelles il s'exprime très favorablement, allant même jusqu'à qualifier le compositeur de "Phoenix de l'Allemagne" !³³ Dans son roman, il rendra également justice à la création et à la diffusion d'oeuvres de musique instrumentale de Mozart, et évoquera une dame de la Cour, Madame von Lupfen, qui joue avec maestria des sonates et concerti pour piano récents du compositeur³⁴.. Peut-être a-t-il assisté au concert donné par Mozart, de passage à Mayence, dans la salle de l'Académie du château le 20 octobre 1790 où celui-ci a interprété une sonate pour violon et un concerto pour piano. Il est, en revanche, quasi certain que c'est à la cour qu'il a entendu le *Don Juan* du compositeur qui y fut représenté en cercle restreint dans sa version allemande, le 13 mars 1789³⁵.. C'est le seul opéra de Mozart avec *La Flûte enchantée* (donné à Mayence en 1794) sur lequel il émettra un bref jugement, relativement favorable, alors que les "Carnets" critiquent l'orchestration mozartienne comme trop pompeuse³⁶.. Il est donc hâtif d'affirmer, comme le fait A. Gottron, que Heinse appréciait aussi peu Gluck, Haydn et Mozart que les musiciens de Mayence les estimaient³⁷, même s'il est indéniable, comme nous le constaterons à l'examen des oeuvres analysées dans les "Carnets", que sa prédilection pour le répertoire italien ne s'est jamais démentie.

Heinse s'est donc selon toute vraisemblance imprégné pendant ces années d'un répertoire de qualité, interprété par de bons musiciens, bien que l'on ne puisse

³² H. Unverricht, "Haydns briefliche und persönliche Begegnungen mit Mainzer Musikern", in : *Florilegium musicale*, hrsg. v. Ch. H. Mahling, 1988, pp. 435-437 : une lettre de Haydn (datant de 1787) à l'un des musiciens de la chapelle atteste qu'il a fait parvenir à l'orchestre deux symphonies.

³³ *S. W.*, 5, p. 89 et p. 214. ("Phoenix Deutschlands")

³⁴ Cf. par exemple *S. W.* 5, p. 267.

³⁵ Cf. Adam Gottron, *op. cit.*, p. 175.

³⁶ *S. W.*, 10, p. 310 et 8/2, p. 337sq.

³⁷ A. Gottron, *op. cit.*, p. 162.

déterminer avec une certitude absolue à quels concerts il a pu assister, car tous les témoignages s'accordent à dire qu'il était fort absorbé par son travail de bibliothécaire personnel du Prince-Archevêque³⁸. Pour les mêmes raisons, il est peu probable qu'il ait beaucoup fréquenté le théâtre national. Toutefois, il évoque dans une lettre de janvier 1796 la représentation d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck à laquelle il a assisté avant son départ de Mayence, pour évoquer la symphonie d'ouverture qu'il a encore dans l'oreille³⁹. Il s'agit vraisemblablement de la représentation donnée le 24 mai 1790 dans la traduction allemande d'Alxinger, où Luise Schick avait remporté un grand succès, avant d'émigrer pendant la période révolutionnaire à Berlin : elle devait s'y rendre justement célèbre pour ses interprétations de Gluck.

Cette vie musicale brillante fut brutalement interrompue par la prise de la ville par les troupes révolutionnaires françaises en octobre 1792. La cour s'enfuit et Heinse se réfugie à Düsseldorf chez les Jacobi où il séjourne jusqu'à l'été 1793. Pendant cette période agitée, il va achever la préparation de son roman musical en gestation depuis de nombreuses années.

2) La musique dans les "Carnets" : Mayence (1786-1791) et Dusseldorf (1792-1793).

Outre son travail de bibliothécaire, Heinse se consacre essentiellement au cours de ces années passées à Mayence à la rédaction des "Carnets" où il note régulièrement depuis 1774 ses réflexions sur l'histoire et la politique, les problèmes de philosophie, les controverses d'esthétique, ainsi que ses

³⁸ A. Leitzmann, *op. cit.*, p. 29.

³⁹ *S. W.*, 10, p. 283.

impressions sur les oeuvres d'art auxquelles il a accès. Les notes se succèdent sans suite vraiment cohérente : elles sont le plus souvent le produit spontané d'un premier état de la pensée de Heinse, qu'il pense avoir ensuite l'occasion d'approfondir et de nuancer. Ce fait doit en conséquence inciter à une certaine prudence dans l'appréciation de ses prises de position, en particulier esthétiques ! Bien que ces notes nous confirment dès les premières années que la musique est une composante majeure de la sensibilité artistique de Heinse⁴⁰, la réflexion sur cet art en particulier ou l'évocation d'oeuvres précises ne sont guère développées. En revanche, la majeure partie des "Carnets" recensés entre 1786 et 1793 concerne directement la musique et a, semble-t-il, fait l'objet d'un classement de la part de Heinse lui même. Une première partie s'intitule: "pour moi, premières impressions et pensées sur différents objets, essentiellement sur la musique, à l'état brut ou aussi épurées."⁴¹

Comment expliquer cette évolution ? Il semble tout d'abord que Heinse se soit davantage engagé sur la voie "théorisante" qu'il avait commencé d'explorer à son retour d'Italie. Dans un laps de temps très bref, en avril et mai 1791 d'après sa propre annotation, il s'exprime sur différents points de théorie musicale qu'il examine systématiquement. Il s'intéresse désormais de très près aux problèmes d'harmonie : il analyse le caractère des accords et des différents intervalles dans la perspective de ce que l'on peut appeler "l'éthos des tonalités" et discute du rapport entre consonance et dissonance en confrontant harmonie et mélodie⁴². Il s'attache donc aux principes fondamentaux de la musique⁴³. Parallèlement à son étude des bases théoriques de la musique, il se concentre également sur la description des

⁴⁰ *S. W.*, 8/1, p. 46sq. et p. 160.; *Ibid.*, 8/2, pp. 120, 155 et 175.

⁴¹ *S. W.*, 8/2, p. 267. ("Erste für mich rohe oder für mich auch reine Empfindungen und Gedanken und verschiedene Gegenstände, meistens Musik. Geschrieben im Monat April und May des Jahres 1791.")

⁴² *Ibid.*, resp. pp. 315-317 et 318-350, 330-338.

⁴³ *Ibid.*, p. 350sqq.

propriétés du son et de la physiologie de la voix humaine. Il s'inspire tout d'abord des *Mémoires de l'Académie royale des Sciences* parus en 1700 puis en 1706 et 1707 et dus respectivement à Sauveur et Dodart, qui ont nourri les oeuvres des Encyclopédistes comme d'Alembert et Diderot⁴⁴. Mais à côté de ces ouvrages qui peuvent sembler bien anciens, il a également connaissance des travaux de l'anatomiste Ferrein qui a montré en 1740 que la voix n'était pas qu'un instrument à vent, mais aussi un instrument à cordes, ce qui a fait considérablement évoluer la technique du chant⁴⁵. Il ne fait aucun doute que l'amitié née entre Heinse et l'anatomiste Sömmering s'est également avérée une aide précieuse pour permettre à Heinse de satisfaire sa curiosité ; *Hildegard* porte la marque des lectures et des discussions sur ce thème, et Heinse n'omet pas à ce propos de témoigner sa gratitude à Sömmering dans des notes en bas de page⁴⁶. Les études de Heinse s'orientent bien sûr vers les questions liés à la musique vocale. il s'exprime longuement sur la mélodie et analyse les rapports entre musique et langage, sujet naturellement privilégié pour l'auteur littéraire⁴⁷.

Certaines réflexions de Heinse dans les "Carnets" de Mayence, puis de Dusseldorf accèdent bien l'hypothèse selon laquelle il se serait livré à de sérieuses études théoriques : aux notes, prises à Mayence, sur l'expressivité des intervalles et des accords succèdent des analyses d'extraits musicaux des opéras auxquels il a eu accès, à Mayence, puis dans la bibliothèque de Fritz Jacobi, et qu'il juge particulièrement représentatifs de sa théorie⁴⁸. Un passage des "Carnets" commente la position de Kirnberger sur le problème du tempérament et une lettre qu'il enverra par la suite à l'éditeur de *Hildegard* fait une allusion explicite aux

⁴⁴ *Ibid.*, p. 393sqq.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 397sq.

⁴⁶ *S. W.*, 5, pp. 450-455 entres autres.

⁴⁷ *S. W.*, 8/2, resp. pp. 295-311 et 298sq., puis pp. 355-359 et 398sq.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 516 à 525.

propos de Kirnberger sur la valeur de la tierce diminuée⁴⁹. Peut-être a-t-il eu accès à son ouvrage *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beispiele erläutert* (1774-1779). Heinse a en outre pu utiliser les articles composés par Kirnberger dans l'*Allgemeine Theorie* de Sulzer (que possédait Jacobi⁵⁰). Il est de toute manière significatif qu'il se réfère désormais à un auteur qu'il avait brocardé dans sa jeunesse ! Heinse n'oppose plus le plaisir musical à la technique de façon polémique, ni la musique qui enchante l'oreille à celle qui est écrite pour les yeux, car il reconnaît que l'oreille peut se laisser tromper alors que l'oeil discerne les finesses mathématiques les plus remarquables⁵¹. Ses commentaires d'oeuvres musicales se veulent informés : il compare le style de différents opéras et cherche à déceler les influences ou les réminiscences d'un compositeur à l'autre⁵². Faut-il pour autant en déduire que Heinse se revendique désormais non seulement comme "connaisseur" ("Kenner"), mais aussi comme "savant" ou "érudit" ("Gelehrter") ? Cette affirmation serait sans doute excessive dans la mesure où elle pourrait impliquer que Heinse privilégie désormais la théorie aux dépens de la pratique de la musique vivante. Lorsqu'il fait une analyse plutôt acerbe de certains articles du *Dictionnaire de Musique*, il condamne précisément cet ouvrage de Rousseau pour le motif suivant : "Il a traité de la musique en érudit et en orateur plutôt qu'il ne s'est pénétré de sa nature avec une profonde sensibilité et son expérience personnelle."⁵³ Les connaissances que Heinse a acquises ne sont donc pas destinées à des exposés abstraits, elles doivent mettre en valeur et expliquer la beauté des oeuvres entendues.

⁴⁹ S. W. 8/2, p. 328 et S. W. 10, p. 313.

⁵⁰ Cf. *Friedrich Heinrich Jacobi. Dokumente zum Leben und Werk*, hrsg. v. M. Brueggen, H. Gockel u. P.P. Schneider, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1989, Bd. 1, p. 305.

⁵¹ S. W. 8/2, p. 396.

⁵² Cf. entre autres, S. W.8/2, resp. pp. 417, 416.

⁵³ *Ibid.*, p. 366. ("[Rousseau hat] mehr als Gelehrter und Redner die Musik behandelt, als daß er mit tiefem Gefühl in deren Natur gedungen wäre und Erfahrung gehabt hätte.") Cf. la critique de Rousseau par le musicien fictif Lockmann dans *Hildegard*, in : S. W. 6, p. 23.

Les "Carnets" rédigés à Mayence contiennent un certain nombre de commentaires d'opéras, mais en quantité relativement limitée en comparaison avec les "Carnets" rédigés à Düsseldorf. La raison en est vraisemblablement le nombre réduit de partitions qu'il avait alors à sa disposition. Elles font en outre souvent l'objet d'une étude assez brève. En revanche, lorsque Heinse se réfugie à Dusseldorf chez les Jacobi en octobre 1792, il y retrouve une quantité de partitions : tout d'abord, celles qu'il connaissait de son premier séjour à Dusseldorf (*Olimpiade* de Jommelli et un grand nombre d'oeuvres de Majo et Traetta) ; puis celles qu'il avait envoyées d'Italie et qu'il connaît déjà (*Giulio Sabino* ainsi qu'un *Rondo* de Sarti, par exemple) ; celles, enfin, que Nesselrode a lui-même copiées ou s'est fait envoyer (*Ipolite ed Aricia* de Traetta, *Demofonte* de Majo)⁵⁴. La majorité des oeuvres de la bibliothèque musicale de Jacobi sont italiennes, mais les grandes oeuvres de Gluck sont représentées : *Orfeo ed Euridice*, *Alceste* et les deux "Iphigénies"⁵⁵. S'y trouve également *Le Messie* de Haendel, que Jacobi avait découvert en rendant visite à Matthias Claudius en octobre 1780 et dont il avait fait un éloge enthousiaste dans une lettre à Heinse⁵⁶. Ce dernier a même à sa disposition quelques oeuvres récentes : deux opéras de compositeurs allemands, l'un de l'abbé Vogler, *Castore e Polluce* (1786), le second de Johann Christoph Vogel, un disciple de Gluck, *Démophon* (1789), ainsi qu'un ouvrage du jeune Cherubini, tragédie lyrique de 1788, également intitulée *Démophon*, mais sur un livret différent⁵⁷.

Heinse se livre à un travail d'analyse intensif : il ne décrit pas moins de cinquante-six oeuvres entre janvier et mai 1793, parmi lesquelles il convient de remarquer la place importante faite à la musique sacrée : pas moins de dix-neuf

⁵⁴ *S. W.*, 8/2, resp. pp. 563 et 567 ; p. 464 ; pp. 447 et 452.

⁵⁵ *Ibid.*, resp. pp. 497, 504, 512 et 529.

⁵⁶ Fr. H. Jacobi, *Briefwechsel*, I, 2, p. 203.

⁵⁷ *S. W.*, 8/2, resp. pp. 555, 534 et 557.

oeuvres au total (oratorios, messes, psaumes). En ce qui concerne l'opéra, il s'agit parfois d'oeuvres entières (*Didon* de Piccini, *Olimpiade*, les opéras de Gluck), mais aussi souvent d'extraits sélectionnés (neuf scènes de *Ipolite ed Aricia*, dix scènes de *Alessandro nell'Indie* ou d'*Ezio* de Traetta). Parfois, il manque un acte entier de l'opéra (c'est le cas de *Montezuma* et du *Demofonte* de Majo), ou bien il ne reste que les airs sans les récitatifs (*Giulio Sabino*)⁵⁸. Heinse opère lui-même un travail de sélection : il explique n'avoir retenu de *Cajo Fabrizio* de Jommelli et d'*Alceste* que les plus belles scènes pour mieux les mettre en valeur⁵⁹.

Un des traits principaux de la méthode d'analyse de Heinse lui fut amèrement reproché par la critique : il s'attache d'abord à la valeur poétique et dramatique du texte, puis à la "fable", c'est-à-dire à l'intrigue, s'il s'agit d'un opéra. Il s'intéresse également aux questions de prosodie et à la mise en valeur du texte par une harmonie particulière⁶⁰. Certains détails prouvent parfois manifestement qu'il a encore le texte musical sous les yeux quand il rédige ses notes : il souligne l'harmonie qui accompagne de façon heureuse le mot "*risolvere*" ou bien les traits sur "*trionfar*"⁶¹. Quand il s'agit de grandes oeuvres ou d'oeuvres que Heinse considère comme telles, l'ensemble des analyses est beaucoup plus fouillé que dans les "Carnets" de Mayence : on trouve des remarques sur l'accompagnement au violon d'un récitatif dans *Demofonte*, sur le registre peu étendu, et donc jugé facile, d'un des rôles principaux d'*Olimpiade*, sur la composition des chœurs dans *Oedipe à Colone* de Sacchini ou encore sur les tonalités réservées à chaque type d'instrument⁶². La méthode comparative qui consiste à confronter les qualités de deux opéras ou oratorios mis en musique sur

⁵⁸ *Ibid.*, resp. pp. 447, 449 et 453sq.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 487 et 508.

⁶⁰ Cf. par exemple son analyse d'*Iphigénie en Aulide*, *Ibid.*, p. 513 ; voir également pp. 533 et 544.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 420 et 422.

⁶² *Ibid.*, pp. 466, 469, 561 et 571.

un même texte n'est pas encore systématique comme ce sera le cas dans *Hildegard*. A l'analyse méthodique, partition en main, se mêlent parfois des réminiscences sonores du séjour en Italie, qui raniment l'ardeur de Heinse et confirment que l'effet auditif produit déclenche toujours le premier enthousiasme autant, sinon plus, que la lecture de l'oeuvre⁶³. Le choix des exemples musicaux lui est autant dicté par l'émotion ressentie que par leur valeur démonstrative. C'est ce que confirme une lettre postérieure à Zulehner, professeur de philosophie à Mayence et grand amateur de musique : "La mesure '*t'assiste Amore*' [dans *Orfeo ed Euridice* de Gluck] m'a fait une impression tellement forte que je l'ai spécialement citée en exemple."⁶⁴ Aux impressions sonores ressenties en Italie et en Allemagne s'ajoute désormais la connaissance précise d'un large éventail d'oeuvres : les fondations d'un "roman musical" sont cette fois-ci achevées.

3) Situation de *Hildegard von Hohenthal* (1795-96).

Lorsque la cour revient à Mayence en septembre 1793, la vie musicale ne peut reprendre comme auparavant. Le comte de Hatzfeld ne reviendra pas ainsi que de nombreux musiciens dont les plus brillants, par exemple Righini et la Schick, qui ont été engagés à l'Opéra royal de Berlin. Les quelques musiciens restants se consacrent à la musique d'église sous la direction de Sterkel. C'est durant cette période que Heinse a l'occasion d'écouter une Passion de Johann Heinrich Rolle (1718-1785), compositeur apprécié de ses contemporains et qu'il

⁶³ *Ibid.*, pp. 345, 540 et 544.

⁶⁴ *S. W.* 10, p. 313. ("Der Takt *t'assiste Amore* hat auf mich einen so starken Eindruck gemacht, um ihn besonders anzuführen.") Il s'agit d'un passage d'*Orfeo ed Euridice* de Gluck.

considère désormais comme l'un des meilleurs compositeurs allemands⁶⁵. Mais Friedrich Karl Joseph choisit de s'installer dans sa résidence d'été d'Aschaffenburg. Heinse revient donc à Mayence pour remettre en ordre la bibliothèque et préparer son transfert à Aschaffenburg, où il se rend à son tour à la fin de l'année 1794. Il y séjournera dorénavant jusqu'à sa mort en 1803, et n'entreprendra plus que quelques courts voyages, le plus souvent dans la région de Francfort. Il se trouve cette fois-ci dans un réel isolement qui semble lui avoir pesé. C'est ce qui ressort de sa correspondance avec ses meilleurs amis, Sömmering et Zulehner, restés à Mayence.

Dès son retour de Dusseldorf, il entreprend la préparation ultime de son roman voué à l'exaltation de la musique. On trouve dans ses "Carnets" des dernières années un commentaire de l'ouvrage d'Arteaga (1747-1799), *Le Rivoluzioni del Teatro italiano della sua origine fino al presente*, écrit en 1783 et traduit par Forkel en 1789, qui a sans doute complété la documentation dont disposait déjà Heinse, car il traite en particulier du rapport entre musique et poésie. Heinse porte un jugement mitigé sur le fond, mais lui reconnaît le mérite d'avoir bien décrit certaines faiblesses de l'école italienne auxquelles il oppose encore la lucidité de Métastase. En se référant à un texte de ce dernier, la *Deuxieme Lettre à Chastellux*, il justifie sa propre attention portée au texte, à la prosodie et aux exigences théâtrales et reste donc fidèle à ses principes⁶⁶.

D'après les déclarations de Heinse, la période de rédaction de *Hildegard* a été extrêmement brève : il l'a entreprise en juin 1794 à Mayence dans l'atmosphère agitée qui y régnait alors et achevée à la fin de cette même année à

⁶⁵ C'est ce qui ressort d'une lettre à son éditeur Sander, dans laquelle il regrette de ne pas l'avoir mentionné dans *Hildegard*, in : *S.W.* 10, p. 280. Schubart fait l'éloge de Rolle dans son *Esquisse d'une histoire de la musique (Skizzierte Geschichte der Musik)*, in : *G.S.*, Bd. 5, p. 124 et Bd. 6, p. 57.

⁶⁶ *S.W.* 8/3, p. 15.

Aschaffenburg⁶⁷. Cette rapidité de composition d'un roman de vastes proportions (il représente près de deux tomes sur les dix que comporte l'édition des *Sämtliche Werke*) a été rendue possible du fait qu'une grande partie du texte consiste en la reprise, parfois littérale, des analyses d'oeuvres musicales contenues dans les "Carnets". De toute façon, il aurait difficilement pu retoucher ces textes, puisqu'il ne disposait plus de la plupart des partitions qu'il avait travaillées⁶⁸. Mais il est intéressant de souligner une certaine décantation opérée par le temps qui se reflète dans la sélection qu'a opérée Heinse parmi toutes les oeuvres recensées et dans leur insertion à l'intérieur d'une trame romanesque. S'il a repris tous ses commentaires d'oeuvres datant d'avril 1791, il a en revanche fait un choix parmi les notes qu'il a prises à Düsseldorf. Nous aurons l'occasion d'expliquer pourquoi il a exclu par exemple trois opéras de Jommelli et deux de Traetta alors que tous les opéras déjà commentés de Gluck sont intégrés au roman.

Malgré son aspect souvent abstrait, le roman est intimement lié à la vie extérieure et à l'évolution intérieure de Heinse. L'action se passe dans le cadre d'une principauté allemande où il est aisé de reconnaître des traits de la cour de Mayence. Dans sa préface au roman, Heinse déclare dépeindre des personnages réels encore vivants dont il a modifié les noms par discrétion⁶⁹. La jeunesse d'un des héros, le maître de chapelle Lockmann, brillant organiste et compositeur envoyé par son souverain se perfectionner en Italie, n'est pas sans rappeler celle du jeune Sterkel. Revenu en Allemagne, Lockmann devient le professeur de la belle Hildegard von Hohenthal, remarquablement douée dans l'art du chant, qui partira à son tour en Italie sous un déguisement masculin pour y faire briller son talent. Le point culminant du roman, l'interprétation à Rome, par Hildegard, de *Sofonisba* de Traetta et d'*Achille in Sciro*, l'opéra composé par Lockmann, montre bien le rôle

⁶⁷ S. W. 10, p. 308.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 285 et 313.

⁶⁹ S. W. 5, p. I.

privilegié dévolu à l'Italie, pays qui révèle les humains à eux-mêmes et inspire la création artistique. Dans ses conversations, Lockmann multiplie les allusions aux chanteurs qu'il a entendus en Italie: Lodovico Marchesi, la Todi, la Gabrieli et surtout le grand Pacchiarotti, soit tous les artistes que Heinse mentionne dans ses lettres d'Italie⁷⁰. Outre ses "Carnets", Heinse reprend les deux commentaires d'oeuvres écrits en Italie sur Allegri et Leo⁷¹. Selon R. Benz, l'action se déroulerait dans une période comprise entre 1770 et 1780 et que Heinse aurait choisie pour se soustraire aux polémiques contemporaines sur la musique et éviter toute identification des personnages avec certains membres de la Cour - ce qui semble accréditer l'hypothèse d'un roman en partie à clefs⁷². Quelques indications éparses dans le roman permettent cependant de situer plus précisément l'action et de mieux cerner de ce fait l'idéal musical de Heinse à la fin de sa vie. Certes, R. Benz remarque que l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck est présentée comme une oeuvre récente : l'oeuvre ayant été créée à Paris le 18 mai 1779, le roman se passerait donc plutôt tout au début des années 1780. Mais certains propos de Lockmann qui se remémore son séjour en Italie permettent d'avancer encore la date supposée de l'action : il évoque de façon explicite une représentation de *Giulio Sabino* pendant le Carnaval de 1781 avec, dans les premiers rôles, Pacchiarotti et la Pozzi, ainsi que celle d'un autre opéra de Sarti, cette fois-ci en 1783⁷³. Ces deux dates renforcent par ailleurs l'hypothèse de l'identification affective conçue par Heinse entre Lockmann et lui-même, puisqu'elles correspondent à celles de son propre séjour en Italie, mais elles nous incitent à situer le début du roman au plus tôt dans l'été 1783, après le retour de Lockmann en Allemagne. Par ailleurs, Hildegard reçoit de Paris la partition de la *Didon* de Piccini, présentée comme une

⁷⁰ *Ibid.*, resp. pp. 22, 45 et 71, 17 et 71.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 13, 34 et 61.

⁷² R. Benz, "Barock", p. 25.

⁷³ *S. W.* 6, p. 11; 5, p. 270.

nouveauté⁷⁴. L'oeuvre avait été créée à Fontainebleau devant la cour en octobre 1783, avant d'être représentée à Paris en décembre de la même année.

Très révélatrice de l'évolution de Heinse est son évocation de Vienne, considérée comme la ville la plus musicale sur le sol germanique et, à ce titre, l'endroit idéal où passer la saison d'hiver pour la jeune cantatrice Hildegard à qui sa mère déclare : "Gluck et Haydn sont maintenant les plus grands maîtres de la musique en Allemagne, voire dans toute l'Europe. Les meilleurs chanteurs et cantatrices italiens se rendent aussi à Vienne ; tu auras du plaisir rien qu'à les rencontrer."⁷⁵ Gluck, compositeur officiel de la Cour de Vienne depuis 1774, y est représenté de nombreuses fois dans les années 1780, plus particulièrement l'hiver 1781-1782 où l'on dénombre plus de trente représentations d'*Iphigénie*, d'*Alceste* et d'*Orfeo*. Heinse rend effectivement un hommage appuyé aux grands opéras de Gluck comme à la musique symphonique de Haydn dans *Hildegard*. Les grands opéras de Mozart furent composés entre 1786 et 1791, et Heinse ne peut donc y faire allusion dans son roman, ce qu'il a lui-même fait observer à l'un de ses correspondants qui aurait sans doute souhaité lire ses commentaires sur le compositeur⁷⁶. Certes, on peut objecter que Heinse ne fait pas non plus la moindre allusion à *L'enlèvement au sérail*, représenté douze fois à Vienne en 1782 et repris deux fois en 1783, mais rien ne permet d'affirmer qu'il ait pu connaître l'oeuvre. Au reste, il s'agit là d'un *singspiel*, genre pour lequel il n'éprouve pas de prédilection particulière. Pourquoi Heinse a-t-il donc choisi cette période pour y situer son roman, si l'on met de côté la crainte, à notre avis secondaire, de froisser les susceptibilités ?

⁷⁴ S. W. 5, p. 206.

⁷⁵ S. W. 6, p. 46. ("Gluck und Haydn sind jetzt die größten Meister der Musik in Deutschland, und wohl in ganz Europa. Auch kommen die besten italiänischen Sängler und Sänglerinnen nach Wien; deren Bekanntschaft wird dir schon allein sehr angenehm sein [...]")

⁷⁶ S. W. 10, p. 304.

Il y a sans nul doute une raison éminemment personnelle : Heinse se replonge avec délices dans l'époque la plus heureuse de sa vie et celle où il a éprouvé ses émotions musicales les plus intenses. Mais il nous semble en outre qu'il revient plus de dix ans en arrière dans le but plus ou moins conscient d'infléchir de manière idéale le cours de l'histoire musicale récente. Le début des années 1780 représente une période de transition : Gluck est à la fin de sa glorieuse carrière et les grands maîtres italiens qui, par leur réforme de l'opéra, lui avaient tracé la voie, commencent à être oubliés. Qui va donc recueillir l'héritage des grands réformateurs ? Lorsque Hildegard fait redécouvrir l'*Armida* de Jommelli à la cour, Heinse souligne l'importance de cette redécouverte d'une oeuvre méconnue qui ne date pourtant que de 1770 : "Tous ceux qui aimaient la musique formèrent leur goût à cette occasion ; et ceux qui ne l'estimaient pas encore selon sa dignité commencèrent à ressentir de la considération pour cet art puissant."⁷⁷ A Rome, Hildegard interprète *Sofonisba*, écrite vingt ans auparavant (en 1762) en l'attribuant à un jeune compositeur inconnu, sans que personne ne découvre la supercherie, et elle obtient un triomphe⁷⁸. On se rappelle pourtant le peu d'estime que nourrissait Heinse pour le goût musical des Romains, friands d'oeuvres brillantes et alambiquées. C'est dans ce contexte incertain qu'il faut analyser l'opéra imaginaire attribué par Heinse à Lockmann, dans lequel il tente d'esquisser l'idéal de la musique de l'avenir que pourrait composer les Allemands. Le livret de Métastase *Achille in Sciro* est l'un de ses plus populaires, qui a inspiré une trentaine d'opéras au dix-huitième siècle, et deux des compositeurs de prédilection de Heinse l'ont utilisé : Jommelli, dont l'opéra créé à Stuttgart en 1759 fut

⁷⁷ S. W. 5, p. 177. ("Alle, die Musik liebten, bildeten dabey ihren Geschmack mehr ; und wer sie noch nicht nach Würden schätzte fing an, Achtung für diese gewaltige Kunst zu bekommen.")

⁷⁸ S. W. 6, p. 161.

représenté à Rome en 1771 et Sarti en 1779⁷⁹.. Lockmann a étudié tous ces maîtres afin de s'imprégner de leur art au lieu de se perdre en polémiques contre la "dictature" de la musique italienne en Allemagne. Mais il est destiné à les dépasser ou plutôt à les sublimer. Hildegard affirme que c'est Traetta qui a introduit la flamme tragique en Allemagne vingt ans plus tôt⁸⁰, et le flambeau est repris par l'Allemand Lockmann, alors que les Italiens n'ont pas su recueillir l'héritage. Aux environs de 1760, les artistes de Mannheim avaient tracé la voie que Heinse semble considérer rétrospectivement comme la meilleure : Dorothea Wendling y créait justement *Sofonisba* en 1762 et *Ifigenia in Taurida* de Majo en 1764⁸¹. La grande époque de Mannheim semble donc avoir eu lieu pour Heinse lorsque les Allemands secondaient les Italiens pour s'élever à leur niveau plutôt que lors du "faux départ" de l'opéra allemand en 1777-1778⁸².. R. Benz souligne justement que c'est en Italie que l'art de Lockmann trouve son accomplissement, mais il y voit la preuve que Heinse confirme la suprématie musicale indétrônable des Italiens⁸³.. Or, ce point de vue que Heinse aurait peut-être encore défendu dans l'enthousiasme de son séjour italien semble s'être singulièrement nuancé dans *Hildegard*, roman où Heinse tente une synthèse musicale italo-allemande. L'éloge des premiers auditeurs allemands de l'opéra de Lockmann nous semble significatif de cet état d'esprit : "Même Leo et Jommelli, Haendel et Gluck auraient eu un sourire de joie et de satisfaction dans cette jeune pépinière."⁸⁴ Cet éloge comble les vœux de Lockmann qui rêve

⁷⁹ Heinse consacre à l'opéra de Jommelli une brève et assez peu flatteuse analyse dans les "Carnets", in : *S. W.*, 8/2, pp. 484-486.

⁸⁰ *S. W.*6, p. 161.

⁸¹ D. Wendling est appelée dans le roman "la Melpomène allemande de l'âge d'or de Mannheim" ("die deutsche Melpomene der goldenen Zeit zu Mannheim"), in : *S. W.* 5, p. 172.

⁸² M. Beaufile, *op. cit.*, p. 147.

⁸³ R. Benz "Barock", p. 28.

⁸⁴ *S. W.*, 6, p. 75. ("Selbst Leo und Jommelli, Händel und Gluck würden in dieser jungen Pflanzschule mit frohem und vergnügtem Lächeln zugegen gewesen seyn.")

d'accorder les muses de Pergolèse, Jommelli, Majo et Traetta avec celles des Bach, de Graun, de Haendel et de Gluck⁸⁵.

La fiction de l'opéra de Lockmann permet donc de mieux comprendre les intentions de Heinse lorsqu'il publie *Hildegard* : s'il veut faire découvrir à ses compatriotes tant d'œuvres musicales italiennes, c'est parce qu'il espère par ce biais les convaincre de puiser à des sources vivifiantes pour l'avenir de la musique allemande. Une de ses lettres à son éditeur Sander formule rétrospectivement ce souhait avec une emphase non dénuée de naïveté : il déclare avoir voulu au moyen de son livre "stimuler chez les Allemands le désir d'amener la musique à un plus haut degré de perfection."⁸⁶ Le fond de son œuvre procède donc d'une démarche positive, même si la situation présente ne l'incite objectivement pas, à l'optimisme. Il sait que bon nombre d'opéras évoqués dans le roman risquent de bientôt sombrer dans l'oubli et propose de ce fait d'en faire éditer une anthologie⁸⁷. C. Magris voit dans *Hildegard* le témoignage du repli de Heinse sur les valeurs esthétiques surannées d'un petit cercle aristocratique ; le roman constituerait selon lui une régression par rapport à *Ardinghello*, exaltation de la liberté face aux conventions⁸⁸. Ce point de vue nous semble excessif : s'il est indéniable que les dernières années de Heinse se caractérisent par un isolement accru dû aux circonstances que nous avons évoquées, cela n'implique pas nécessairement que ses conceptions esthétiques, tout particulièrement musicales, soient rétrogrades ni qu'il se soit résigné à les voir sombrer dans l'oubli. C'est précisément par le biais de la musique qu'il tente de garder prise sur l'évolution du temps et de rester en contact avec ses contemporains : sa correspondance avec son éditeur berlinois, Sander, atteste de ses efforts concrets en ce sens. Il veut faire figurer à la fin du roman les

⁸⁵ *S. W.* 5, p. 19.

⁸⁶ *S. W.* 10, p. 325sq. ("Das Verlangen bei den Deutschen dadurch reger [machen], die Musik auf eine höhere Stufe der Vollkommenheit zu bringen.")

⁸⁷ *S. W.* 5, p. I.

⁸⁸ C. Magris, *op. cit.*, p. 203sq.

plus belles scènes des opéras qui y sont analysées ainsi que des exemples musicaux qui illustreraient le passage sur l'expressivité des intervalles et des accords. Pour mieux sensibiliser le public avec ces questions abstraites, il choisit des extraits particulièrement connues de Gluck auxquels l'accès est relativement facile⁸⁹. La publication des extraits de Jommelli et Traetta pose naturellement de tout autres problèmes, mais Heinse ne ménage pas ses efforts pour réaliser son objectif. Il écrit d'abord à Jacobi pour récupérer les manuscrits sur lesquels il avait travaillé en 1793, mais la réponse, qui ne lui parvient qu'après la publication des deux premiers tomes d'*Hildegard*, s'avère négative, car les partitions ont été dispersées durant les troubles du temps. Heinse ne se décourage pas encore et envisage de se rendre à Dusseldorf à l'automne 1796 pour rechercher les partitions qui auraient pu être sauvées⁹⁰. L'entreprise ne peut être menée à bien, car les déplacements sont trop risqués (Heinse craint d'être pris pour un espion), et les exigences qu'il formule vis-à-vis de son éditeur seraient de toute manière irréalisables : il insiste en effet pour publier l'accompagnement intégral des extraits sélectionnés, car des réductions pour piano ne rendraient pas suffisamment les intentions des grands maîtres qu'il veut exalter⁹¹. On ne peut toutefois qu'admirer sa ténacité dans des circonstances aussi défavorables !

Sur le plan de l'évolution personnelle de Heinse, artistique et intellectuelle, *Hildegard* est un ultime dialogue de Heinse avec lui-même, en même temps qu'un bilan. Le roman est une tentative de conciliation des contradictions qui jalonnent son itinéraire esthétique. Les protagonistes incarnent différents moments de son évolution, de l'exaltation exclusive de la voix contre toute velléité d'émancipation de la musique instrumentale (c'est le point de vue du vieil architecte Reinhold) à la réflexion sur une synthèse entre les musiques italienne et allemande que défendent

⁸⁹ S. W. 10, pp. 281, 307 et 327.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 306 et 327.

⁹¹ *Ibid.*, p. 315.

avec des nuances variées Lockmann et Hildegard. Cette somme reste par conséquent parfois problématique, tant par le fond des débats théoriques que par la forme romanesque que Heinse a voulu lui donner. Le caractère peut-être hybride de l'oeuvre (mi-roman, mi-théorie illustrée d'exemples) dénote l'ambiguïté de son statut, en esthétique comme en littérature : il se définit lui-même comme "artiste" ("Künstler") et non comme "savant" ("Gelehrter")⁹². Mais quel public pouvait-il vraiment toucher avec Hildegard ?

On sait que le roman devient une forme littéraire privilégiée en Allemagne entre 1770 et 1794⁹³. En présentant ses idées sous la forme d'un roman, Heinse espérait peut-être retrouver le succès d'*Ardinghello* qui avait fait les délices des dames de la Cour de Weimar, au grand dam de Goethe et de Schiller. Les intentions didactiques de *Hildegard* sont toutefois d'un autre niveau que dans *Ardinghello* : Heinse écrit à Sander "[qu']elle n'est pas une lecture de pur divertissement, [mais] exige de l'étude et des connaissances musicales préalables."⁹⁴ Il mise davantage sur l'intérêt et la reconnaissance des "connaisseurs", dont il estime lui-même faire partie, que sur l'enthousiasme de simples "amateurs" insuffisamment instruits. Mais *Hildegard* peut-elle se lire aussi comme une oeuvre romanesque inspirée par la musique ? La critique a de fait toujours été divisée quant à la valeur proprement littéraire de l'oeuvre, car il est certain que la partie "théorique" l'emporte souvent sur le roman proprement dit, en particulier dans la deuxième partie. O. Keller a notamment fait le décompte exact du "roman" et de la "théorie" : la première partie accorde 80 pages à chacun, dans la troisième, la part romanesque l'emporte avec 115 pages contre 50 aux analyses musicales ; mais dans la seconde partie, 135 pages sont consacrées aux discussions

⁹² S. W. 8/1, p. 109.

⁹³ Ruth Müller, *Erzählte Töne*, Stuttgart-Wiesbaden, 1989, p. 13.

⁹⁴ S. W. 10, p. 307. ("Sie ist keine Lektüre zum bloßen Zeitvertreib; und erfordert Studium, und musikalische Vorkenntnisse.")

théoriques et aux commentaires d'oeuvres, alors que l'intrigue ne comporte que 60 pages⁹⁵. Heinse, sans doute conscient de ce déséquilibre, a limité volontairement les discussions sur le rythme contenues dans la dernière partie et met sur le compte de ses scrupules vis-à-vis du lecteur "moyen" certaines négligences sur le plan théorique⁹⁶.

A supposer que l'intrigue romanesque se suffise à elle-même, *Hildegard* n'en demeure pas moins un roman paradoxal du fait des intentions finalement contradictoires de Heinse et de "l'horizon d'attente" (selon l'expression de Hans Robert Jauss) de l'époque. Notre auteur vise un public instruit sur le plan musical, mais il souhaite à son oeuvre une diffusion qui dépasse les cercles musicaux spécialisés ou les cours princières qui pratiquent un mécénat avisé. Or, la plupart des lecteurs potentiels du temps cherchaient dans le roman une identification sentimentale et sociologique avec les personnages qui s'avère ici impossible : *Hildegard* décrit une cour absolutiste où le *Kapellmeister* est dépendant de la faveur d'une caste restreinte de nobles, alors que les cercles musicaux bourgeois, fussent-ils ou non professionnels, sont devenus hostiles à un mode de vie dépassé dans un milieu jugé corrompu et étranger à l'épanouissement d'un art national⁹⁷. Heinse risque par conséquent de se heurter à l'indifférence lorsqu'il présente des oeuvres démodées, ou à l'hostilité lorsqu'il fait l'éloge de la culture musicale italienne. Il est caractéristique de cette évolution des esprits que l'édition des oeuvres complètes de Jommelli, entreprise à Stuttgart en 1783 avec *L'olimpiade* (opéra que Heinse analyse en détail dans *Hildegard*), n'ait pu être menée à bien, faute de souscripteurs allemands⁹⁸.

⁹⁵ O. Keller, *op. cit.*, p. 248.

⁹⁶ *S. W.* 10, pp. 279 et 283.

⁹⁷ E. Hertrich, *Josef Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*, Berlin, 1969, pp. 93sqq.

⁹⁸ Cf. R. Strom, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven, 1979, p. 296.

Selon R. Benz, l'apparition d'*Hildegard* n'eut guère d'écho⁹⁹, affirmation qui nous semble devoir être nuancée. La diffusion immédiate de l'oeuvre a souffert tout d'abord de l'étalement dans le temps de la publication dont Heinse s'est plaint à juste titre : le premier tome a paru à l'automne 1795, le second en janvier 1796 et le dernier seulement pendant l'été 1796, ce qui risquait effectivement de disperser l'attention du public à une époque par ailleurs fertile en événements politiques. *Hildegard* a cependant fait l'objet de plusieurs recensions dans la presse périodique du temps, dont une au moins a suscité une vive réaction de Heinse : celle de Reichardt. Les articles parus dans la *Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek*, le *Erlanger Gelehrte Zeitung* et le *Tübinger Gelehrte Zeitung* ne sont pas le fait de grands connaisseurs en matière musicale et expriment de ce fait l'opinion des cercles d'amateurs. Leurs auteurs se définissent même prudemment comme "dilettantes" qui donnent acte à Heinse de connaissances dans cet art, mais laissent aux critiques compétents ("Kunstrichter") le soin de porter un jugement¹⁰⁰. En ce qui concerne l'aspect proprement romanesque, les réactions sont, en revanche, nettement plus négatives : elles formulent une critique déjà adressée à Heinse lors de la parution d'*Ardinghello* et à laquelle il ne s'attendait guère cette fois-ci : le reproche d'immoralité, portant sur quelques détails scabreux de l'intrigue. Dès le début du roman par exemple, Lockmann observe en effet à la longue-vue Hildegard en train de se baigner nue dans un lac...¹⁰¹. Mais le reproche le plus grave concerne les faiblesses d'une intrigue qui ne semble pas avoir convaincu les contemporains¹⁰².

Il convient de s'arrêter plus en détail sur les recensions successives de Reichardt, ne serait-ce qu'à cause de la notoriété de son auteur qui lui assurait une

⁹⁹ R. Benz, "Barock", p. 26.

¹⁰⁰ *Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek*, 1796, Bd. 25, p. 268sq. et *Erlanger Gelehrte Zeitung*, 1796, p. 381.

¹⁰¹ *Neue Allgemeine Bibliothek*, 1796, Bd. 25, p. 269 et 1797, Bd. 29, p. 518.

¹⁰² *Ibid.*, Bd. 25, p. 270 et Bd. 31, p. 184 ; *Erlanger Gelehrte Zeitung*, 1796, p. 381.

influence importante. Reichardt s'était du reste fixé comme objectif la formation du goût de ses compatriotes et a joué un rôle de pionnier dans le développement de la presse musicale¹⁰³. Reichardt était, certes, un de ces "connaisseurs" à même d'apprécier le travail accompli par Heinse, mais ses convictions esthétiques, qui l'ont conduit à défendre le *singspiel*, l'éloignaient diamétralement de ce dernier. Il ne faut donc guère s'étonner de sa réaction polémique à l'hommage rendu par Heinse à l'*opera seria*. Les seuls passages du roman qui trouvent grâce à ses yeux sont ceux où l'un des protagonistes critique Métastase, se plaint du déclin de la musique en Italie ou de la "semi-barbarie" dont fait encore preuve l'Allemagne en matière artistique¹⁰⁴. Plus surprenant est, en revanche, l'acharnement dont il fait preuve quand il dénigre les fondements de l'ouvrage : il ne consacre pas moins de quatre longs articles à *Hildegard*, d'abord dans sa revue *Deutschland*, puis dans celle qui lui succède, le *Lyzeum der schönen Künste*¹⁰⁵. Le premier, consacré à l'intrigue, en dénonce l'immoralité et l'absence de goût avec une extrême virulence, mais l'essentiel de ses attaques vise plutôt à mettre en garde les critiques non avertis en musique et les lecteurs potentiels contre un auteur qu'il estime incompetent¹⁰⁶. Reichardt estime en effet que les connaissances musicales de Heinse ne sont que de la poudre aux yeux et qu'il n'est qu'un "dilettante" nullement qualifié pour émettre des jugements de valeur. Le terme est ici franchement négatif et témoigne de l'agacement d'un musicien professionnel devant les prétentions d'un amateur : Reichardt considère Heinse comme un exalté doublé d'un pédant et lui refuse le statut d'"artiste" sur le plan littéraire¹⁰⁷. A l'appui de sa thèse, il entreprend à son tour l'analyse de deux oeuvres commentées par Heinse,

¹⁰³ Cf. M. Faller, *J. Fr. Reichardt und die Anfänge der musikalischen Journalistik*, Königsberg, Phil. Diss., 1929. p. 93.

¹⁰⁴ *Lyzeum der schönen Künste*, 1797, I, 2, p. 181.

¹⁰⁵ *Deutschland*, 1796, 1. und 3. Stück, et *Lyzeum*, 1797, Erster Theil, 1 und 2

¹⁰⁶ *Deutschland*, 1796, 1. Stück, p. 129.

¹⁰⁷ *Lyzeum*, I., 1, pp. 171 et 180 ; I, 2, p. 174.

le *Miserere* d'Allegri pour la musique sacrée et *L'olimpiade* de Jommelli comme exemple d'opéra¹⁰⁸, mais ce choix est lui même révélateur d'un préjugé hostile à Heinse : Reichardt discute d'oeuvres que son jugement normatif lui fait considérer *a priori* comme médiocres et entend d'autant mieux prouver l'absence de goût et de sens critique de notre auteur ! On pourrait ajouter que son exposé sur le *Miserere* n'est pas non plus dépourvu de pédantisme...

Heinse n'a peut-être pas eu connaissance de toutes les critiques de la presse périodique, mais il a eu vent des réactions hostiles des Weimariens, et son ami Zulehner lui a fait parvenir le texte des deux premiers compte-rendus destructeurs de Reichardt parus dans *Deutschland*¹⁰⁹. Il fut profondément ulcéré de leur teneur et rédigea sur le champ une réponse qu'il proposa d'envoyer à son éditeur Sander pour la faire imprimer¹¹⁰. Il renonça finalement à publier son texte, estimant une réfutation inutile devant la mauvaise foi patente de Reichardt¹¹¹. Il ne se préoccupe guère des reproches d'immoralisme de ce dernier qu'il compare à des "aboiments", mais s'insurge de ses procédés mesquins pour déconsidérer une musique dont il estime savoir apprécier la réelle valeur¹¹². Sa défense du *Miserere* montre que la polémique pose davantage le problème de l'affrontement de deux sensibilités musicales que celui des compétences respectives.

En dépit du mépris que Heinse affirme éprouver pour les attaques de Reichardt, il revient dans huit lettres sur la question et éprouve le besoin de citer *a contrario* la lettre chaleureuse que lui a envoyé Karl Th. von Dalberg, un de ses défenseurs face aux attaques de Schiller dans *Die Horen*¹¹³. Il semble toutefois qu'une certaine reconnaissance soit venue à Heinse d'autres milieux musicaux, car

¹⁰⁸ resp. *Deutschland*, 1796, 3. Stück, pp. 421-426, et *Lyzeum*, 1797, I., 1, pp. 171-191.

¹⁰⁹ *S. W.* 10, p. 294sqq.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 296 et 306.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 304.

¹¹² *Ibid.*, p. 325 ("moralisches Hundgebell") et *S. W.*, 3/2, p. 609sqq.

¹¹³ *S. W.* 10, pp. 319sq. et 325.

Reichardt s'irrite dans le troisième de ses articles d'avoir encore à convaincre ses lecteurs de l'ineptie d'une oeuvre qui a été accueillie favorablement par ce qu'il appelle "le public et le milieu artistique galants et anti-allemands"¹¹⁴. L'écho le plus prometteur fait à l'oeuvre vient précisément de Berlin au moment de la parution du deuxième tome en janvier 1796, et il nous semble révélateur de l'ambiguïté des positions esthétiques soutenues dans *Hildegard*. Vraisemblablement grâce à l'influence de Sander, traducteur du livret des deux "Iphigénies" de Gluck, les analyses de Heinse sur ces opéras ont circulé dans les milieux artistiques berlinois¹¹⁵. Depuis 1793, la querelle entre les "welches" et les partisans de l'opéra allemand faisait rage à Berlin. Une représentation d'*Alceste* est prévue pour le 18 janvier 1796, mais en version italienne, sur l'initiative de von Reck, favorable au parti "welche". Or, Heinse a l'agréable surprise d'apprendre par une lettre de Sander du 12 janvier que son roman est mêlé à l'actualité musicale¹¹⁶ : pour gagner le roi Frédéric-Guillaume II à leur cause, les "patriotes" veulent effectivement lui faire lire le commentaire que Heinse a donné d'*Alceste*, ainsi que le passage dans lequel Lockmann exhorte les princes allemands à encourager l'essor de l'art allemand¹¹⁷. Heinse pourrait donc ainsi contribuer à procurer aux Berlinoises un opéra national !¹¹⁸

Mais le contexte polémique dans lequel s'inscrit cette lecture "patriote" de *Hildegard*, destinée à aider les Berlinoises à se débarrasser des Italiens désormais détestés, caricature les intentions de Heinse, dont le souhait est bien de favoriser l'épanouissement de l'art musical allemand, mais pas du tout de récuser totalement la tradition italienne que son roman souhaite au contraire réhabiliter. Heinse trouve

¹¹⁴ *Lyzeum*, 1797, I., 1, p. 169. ("[Die] galante, undeutsche Kunst- und Lesewelt")

¹¹⁵ Dans une lettre à Sander du 4 janvier 1796, Heinse le félicite pour la qualité de sa traduction, in : *S. W.* 10, p. 276.

¹¹⁶ *S. W.* 10, p. 288sq.

¹¹⁷ Cf. *S. W.* 5, pp. 321-331.

¹¹⁸ *S. W.* 10, p. 288.

en tout cas un motif de satisfaction à cette initiative : lors des répétitions d'*Alceste*, on a confronté ses analyses avec les partitions et approuvé leur contenu¹¹⁹. Dans son compte-rendu de la représentation, Reichardt se sent de ce fait obligé de rectifier à nouveau les "erreurs" d'interprétation de Heinse, "faux-prophète" qui ne sait reconnaître les vraies beautés de l'oeuvre¹²⁰. Ses diatribes contre le roman n'ont toutefois pu totalement nuire à Heinse dans l'esprit du public et le troisième tome de *Hildegard* a été accueilli avec faveur à Berlin : Sterkel, qui séjourne à Potsdam au début de 1797, lui confirmera par la suite la véracité de ce succès¹²¹. Dans une lettre à Sömmering du 9 janvier 1797, Heinse se montre effectivement assez satisfait de l'écho rencontré par son oeuvre en Saxe et en Prusse et espère encore obtenir des compte-rendus favorables dans la presse savante¹²². Il n'en demeure pas moins conscient que ce succès reste tout de même limité et qu'il n'a pas pour autant atteint l'opinion dans les proportions qu'il avait un peu naïvement escomptées : une deuxième édition du roman ne s'avèrera pas nécessaire, comme cela avait été le cas pour *Ardinghello*, réimprimé en 1792.

Sömmering lui-même semble avoir éprouvé des inquiétudes sur le sort qui attendait la troisième partie, ce qui laisserait penser que le second tome, essentiellement théorique, avait lassé un certain nombre de lecteurs¹²³. Pour sa part, le vieil ami de Heinse, Fritz Jacobi, ne s'est apparemment procuré que le premier tome, si l'on en croit l'inventaire de sa bibliothèque¹²⁴. A-t-il été rebuté par l'aspect "technique" du roman ?

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Deutschland*, 1796, 5. Stück, p. 269sq.

¹²¹ *S. W.* 10, p. 325.

¹²² *Ibid.*, p. 319.

¹²³ C'est ce qui ressort d'une lettre que lui adresse Heinse en janvier 1797, dans laquelle il tente visiblement de le rassurer en lui citant les éloges de Dalberg sur les tomes précédents, *ibid.*

¹²⁴ *Fr. H. Jacobi. Dokumente zum Leben und Werk*, I, 2, p. 706.

L'évolution du jugement de Herder sur les différentes parties du roman montre bien que, même pour un "connaisseur", l'équilibre de l'oeuvre restait problématique ; lors de la parution du premier tome, il exprime dans une lettre à Gleim sa satisfaction, car il estime que Heinse est tout à fait dans son élément lorsqu'il s'agit de musique, et il fait l'éloge de sa sensibilité comme de son jugement critique. Caroline Herder trouve également le roman à la fois beau et instructif¹²⁵. Tout juste sont-ils tous deux choqués par la scène déjà mentionnée où Lockmann épie Hildegard. En revanche, le déséquilibre patent dans la deuxième partie entre l'action proprement dite et les discussions théoriques frappe Herder, qui préfère en Heinse le musicien au romancier, mais déplore par ailleurs que Heinse parle trop d'opéras inconnus en Allemagne¹²⁶. Nous n'avons pas de trace d'un jugement émis par Herder sur le troisième tome (fondamental pour l'économie d'ensemble du roman, mais où la part des analyses musicales est cette fois-ci fortement réduite), ce qui laisse supposer qu'il ne l'a pas lu ou ne s'y est pas intéressé : il n'a donc pas eu de perspective globale sur l'ouvrage. Pourtant, sa *Kalligone*, parue en 1800, témoigne d'une convergence entre la réflexion des deux auteurs sur poésie et musique, tandis qu'un passage sur la musique instrumentale semble être une réponse à des propos tenus par un des protagonistes de *Hildegard*¹²⁷. Il est par ailleurs possible que l'absence de partitions jointes au roman, comme Heinse en avait formé le projet, ainsi que la difficulté de se les procurer, ait constitué un obstacle à une vaste diffusion de l'oeuvre. Il était courant à l'époque que des sociétés de lecture ("Lesegesellschaften") rassemblent un public disposé à apprécier, lors de réunions régulières, de nouveaux ouvrages dans lesquels étaient insérés des extraits musicaux¹²⁸. L'attrait de la découverte

¹²⁵ J. G. Herder, *Briefe*, hrsg. v. Dobbek/Arnold, Weimar, 1982, 7. Bd., p. 206sq.

¹²⁶ Cf. le témoignage de Böttinger, in: A. Leitzmann, *op. cit.*, p. 37.

¹²⁷ J.G.H. Herder, *Kalligone*, in *Sämtliche Werke*, hrsg. v. B. Suphan, Bd. XXII, p. 186.

¹²⁸ R. Müller, *op. cit.*, p. 13sq.

d'oeuvres musicales inconnues aurait donc pu stimuler l'intérêt pour un roman par ailleurs ardu. Il convient en outre de se rappeler que l'abondance d'oeuvres italiennes commentées dans le roman n'était peut-être pas de nature à séduire une partie du public. La recension du *Erlanger Gelehrte Zeitung* juge excessif le nombre de passages en langue italienne qui, même traduits, peuvent importuner le lecteur, et propose donc de les supprimer¹²⁹. Heinse aurait-il accepté dans ce cas de faire une adaptation des extraits de livrets d'opéras cités dans le roman ? Reichardt a quant à lui traduit le texte italien de son propre opéra, *Brenno* (1789), pour s'adapter à l'évolution du temps¹³⁰.

Heinse, par ailleurs, se rendait compte de la difficulté de suggérer la beauté d'une musique rien que par les mots, comme en témoigne ce soupir dans une lettre à Gleim : "Si seulement je pouvais dans le même temps charmer vos oreilles avec la musique des plus belles scènes !" ¹³¹

4) Les dernières années à Aschaffenburg (1794-1803).

Malgré la parution d'*Hildegard*, Heinse se retrouve effectivement isolé à Aschaffenburg, tant sur le plan personnel qu'intellectuel, car les occasions de rencontres et de discussions se font désormais plus rares. Il se plaint en outre amèrement de l'absence de libraires sur place¹³². Heureusement, le contact avec Sömmering, resté à Mayence, est toujours aussi étroit, ce dont témoignent les nombreuses lettres échangées et leur ton dénué de contrainte. Mais l'interlocuteur avec lequel il peut parler valablement de musique est, hormis son éditeur Sander,

¹²⁹ *Erlanger Gelehrte Zeitung*, 1797, p. 61.

¹³⁰ *Lyzeum*, I, 1, p. 190.

¹³¹ *S. W.* 10, p. 320. (Könnnt' ich Ihnen die Musik der schönsten Scenen zugleich vor die Ohren zaubern !")

¹³² *Ibid.*, p. 334.

son ami Zulehner. Ce dernier lui a fait part de ses observations concernant les deux premiers tomes d'*Hildegard*, et les réponses de Heinse prouvent qu'il apprécie le sérieux de ces remarques de fond, ainsi que la franchise qui les inspire. Dans deux lettres en mai et en juin 1796, il en profite pour préciser sa pensée sur des points capitaux (ce que la musique est censée représenter ; comment pouvons-nous comprendre la musique du passé ?) et donner son sentiment sur ce qu'il connaît de l'oeuvre de Mozart¹³³. Ils échangent également des partitions, et Heinse le remercie notamment de lui avoir envoyé les dernières sonates pour piano de Haydn, ce qui atteste d'une pratique musicale pendant ces dernières années¹³⁴.. On constate en outre qu'il continue à s'intéresser à la vie musicale du temps. A un correspondant non identifié, il évoque la lettre d'une mystérieuse inconnue ("Calliope") qui lui décrit un concert donné par la Mara à Londres, et espère en savoir davantage sur le succès qu'elle a remporté¹³⁵. La cantatrice Gertrud Schmelling (1749-1833), qui avait épousé à Berlin le violoncelliste Johann Mara, était devenue le symbole de la montée de l'art allemand en tant qu'artiste fêtée de l'Opéra royal de Berlin, avant de s'enfuir pour Dresde... puis de faire triompher la musique italienne à Paris, Vienne et Londres. Rien d'étonnant à ce que Heinse s'intéresse à cette dernière, que célèbrent tant les "Welches" que les "patriotes" !

La musique reste également intimement liée aux derniers témoignages que nous ayons de sa vie sociale. Par l'intermédiaire de Sömmering, il fait la connaissance de Susette Gontard, épouse d'un banquier de Francfort et plus connue comme la "Diotima" de Hölderlin ; elle est assez musicienne pour qu'il ait fait part à Sömmering de son intention de lui faire parvenir le deuxième tome d'*Hildegard*¹³⁶. Fuyant respectivement Aschaffenburg et Francfort devant l'avance

¹³³ *Ibid.*, pp. 304sq. et 313sq.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 305.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 291.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 288.

des troupes françaises, Heinse, Susette et Hölderlin se retrouvent pendant l'été 1796 à Kassel et passent ensemble plusieurs semaines. Heinse note qu'ils ont pris plaisir à assister à un concert d'instruments à vents, sans doute une sérénade, à Meiningen où la musique instrumentale joue le rôle distrayant qu'il lui attribue de préférence¹³⁷.

Dans les dernières années de Heinse, nous n'avons en revanche plus de traces d'une activité littéraire, mais ses travaux prennent une tournure nettement scientifique et philosophique. Après une lecture intensive d'Aristote, il entreprend un essai sur les propriétés du cerveau humain dont il fait part à Sömmering en 1799¹³⁸. En ce qui concerne la musique, l'on décèle parallèlement un renforcement de son intérêt pour les fondements de cet art. Au cours d'un voyage en Franconie en juillet et août 1800, il prend des notes sur le dernier ouvrage paru de Friedrich Hugo von Dalberg, *Untersuchungen über den Ursprung der Harmonie und ihre allmähliche Ausbildung* (Erfurt, 1800). Deux thèmes retiennent son attention : le problème des intervalles naturels, au coeur de bon nombre de débats théoriques du siècle avec l'introduction du tempérament égal, et dont Heinse s'est fait l'écho dans *Hildegard*; la question de l'origine du son envisagée à partir d'expériences sur la vibration des cordes¹³⁹. C'est dans ce contexte que Heinse a l'occasion de rencontrer à Francfort au début de 1803 le physicien Chladni (1756-1817), spécialiste d'acoustique et auteur, entre autres ouvrages, d'un traité intitulé *Über die longitudinalen Schwingungen der Saiten und Stäbe*, paru à Erfurt en 1796, ainsi que d'un ouvrage fondamental, *Die Akustik*, qui venait de paraître à Leipzig l'année précédente. Il avait en outre inventé en 1790 "l'euphone", instrument qui fascinera les contemporains¹⁴⁰. Après avoir été victime d'une attaque en juin 1802,

¹³⁷ *S. W.* 7, p. 334.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 333.

¹³⁹ *S. W.* 7, p. 344sq.

¹⁴⁰ Dans sa *Chronik*, Schubart s'était enthousiasmé pour l'euphone, in : *Chronik*, 24 décembre 1790, p. 877.

Heinse s'était assez vite remis et avait été maintenu dans ses fonctions par Karl Th. A. von Dalberg. Il part toutefois au début de mars 1803 à Francfort pour reprendre des forces ; au cours de ce bref séjour, il fait de la musique avec Chladni, admirateur des fantaisies pour piano de Fr. H. von Dalberg, et vraisemblablement avec le violoniste Jacques Rode (1774-1830)¹⁴¹. Nul doute qu'il en ait profité pour aborder également, au cours d'entretiens avec le physicien, les questions d'acoustique qui l'avaient toujours intéressé. A son retour, il fait part à Karl Th. A. von Dalberg de son intention de publier dans l'été des "Ecrits variés" qu'il aura préalablement mis en ordre. Aurait rassemblé les analyses d'œuvres qu'il n'avait pas reprises dans *Hildegard* et auxquelles il souhaitait tout de même une diffusion ? Après sa mort, survenue le 22 juin 1803 à la suite d'une deuxième attaque, Sömmering conservera précieusement ses manuscrits, mais abandonnera l'idée d'une publication. Il a en revanche procédé à un regroupement des notes de plusieurs carnets sur la musique, comprenant des remarques théoriques ainsi que le commentaire d'articles du *Dictionnaire de musique* de Rousseau¹⁴².

La musique peut donc être considérée comme un fil conducteur dans l'évolution créatrice de Heinse tant elle joue un rôle catalyseur dans sa prise de conscience esthétique et sa maturation artistique. Elle réconcilie en lui le "Thüringer Waldbürger" et le "Weltbürger", selon le programme qu'il s'était fixé dès ses années d'études et dont il faisait part à Gleim le 5 juin 1774 : "Mon Génie m'a enlevé à vous pour que je parte recevoir la formation qui fera de moi un véritable cosmopolite."¹⁴³ Dans un premier temps, elle a nourri la sensibilité du jeune Heinse, particulièrement réceptif au phénomène sonore, qui écrit : "Je perçois [...] la plus légère vibration du son."¹⁴⁴ Une confrontation intime avec de

¹⁴¹ S. W. 10, p. 339sq.

¹⁴² Cf. E. M. Moore, *Die Tagebücher Wilhelm Heinses*, München, 1967, p. 8.

¹⁴³ S. W. 9, p. 218. ("Mein Genius entführte mich Ihnen, um fortzufahren, mich zu einem ächten wahren Cosmopoliten [...] auszubilden.")

¹⁴⁴ S. W. 9, p. 293. ("Ich vernehme [...] die leiseste Schwingung von Ton.")

grandes œuvres, plus particulièrement avec l'opéra, lui fait ensuite éprouver la musique comme l'expression la plus aboutie d'une civilisation dans tout son raffinement (c'est le cas en Italie), mais aussi dans sa fragilité. Ces deux aspects constituent les deux pôles de la réflexion de Heinse et se retrouvent dans ses choix esthétiques fondamentaux, dans l'enthousiasme hédoniste spontané, ennemi de toute règle, des *Dialogues musicaux*, comme dans l'étude des bases théoriques et physiques de la musique dont les "Carnets", puis *Hildegard*, se font l'écho. Le jugement sévère qu'il porte dans ses dernières années sur *Agathon* de Wieland, le maître de sa jeunesse, est particulièrement caractéristique de son évolution : "Description qui se limite à la musique des sirènes et des muses [...]. En bref, sensibleries, rien que de l'imagination absolument vide et creuse, sans aucune réalité."¹⁴⁵ Il nous faut maintenant déterminer si les écrits de Heinse sur la musique sont eux-mêmes à l'abri de ce reproche.

¹⁴⁵ *S. W.* 8/3, p. 105. ("bloße Beschreibung von der Musik der Sirenen und Musen [...]. Kurz Empfindeleyen, platterdings bloß leere eitle Phantasie, ohne alle Wirklichkeit.")

DEUXIEME PARTIE

A LA RECHERCHE D'UNE ESTHETIQUE MUSICALE

Dans les *Dialogues musicaux*, le musicien Löwe s'élevait contre ceux qui estiment nécessaire d'apprendre par coeur les systèmes esthétiques pour devenir poète : il valait mieux, selon lui, se nourrir des poètes grecs, italiens et français ; de même, en musique, il fallait se former le goût à l'école des grandes oeuvres¹. A la même époque (1769), Herder tempête contre la prolifération de traités généraux d'esthétique, oeuvres de théoriciens prétentieux qui jugent "d'en-haut" ("von oben herab"), c'est-à-dire à partir de concepts obscurs, sans lien avec l'expérience. Mais il se propose de lutter contre ces abus en faisant l'examen systématique des propriétés physiologiques de chaque sens et rend en même temps hommage à Lessing qui a ouvert la voie dans son *Laokoon* (1766) à une délimitation stricte des différents arts². Les occurrences polémiques de l'ouvrage, dirigé contre Klotz et Riedel avec une plus ou moins grande mauvaise foi, importent moins que le caractère novateur de l'entreprise même de Herder qui esquisse une phénoménologie de la sensation.

A première vue, Heinse n'a pas tenté une démarche esthétique aussi méthodique et de caractère philosophique. Son rapport à l'art est déterminé en priorité par l'intensité de son contact immédiat avec les oeuvres. Mais il ressort par ailleurs nettement de ses "Carnets" qu'il ne s'est pas contenté de jeter sur le papier ses impressions premières sur l'ensemble des oeuvres d'art qu'il a eu l'occasion de découvrir, et se situe bien au-delà de l'hédonisme instinctif dont la critique a parfois été tentée de le taxer³. Heinz Horn développe à l'extrême cette argumentation lorsqu'il décrit Heinse comme le prototype du "Lebenskünstler" qui ne voit dans l'oeuvre d'art que prétexte à une jouissance immédiate⁴. En réalité,

¹ S. W. 1, p. 307.

² J. G. Herder, *Viertes kritisches Wäldchen*, in : *Sämtliche Werke* (cité ultérieurement S. W.), hrsg. von B. Suphan, 32 Bde, 1877-1909, 4. Bd, p. 127sq.

³ Cf. p. ex. Karl Justus Obenauer, *Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur*, München, 1933, pp. 166-175.

⁴ H. Horn, *Heinse's Stellung zur deutschen Klassik*, 1937, p. 51.

l'hostilité de Heinse aux systèmes esthétiques normatifs ne l'empêche pas de consacrer une grande part de ses "Carnets" à une paraphrase ou à un commentaire d'écrits d'esthétique du temps tels *Laokoon* de Lessing (1766), *Plastik* (1778) de Herder et la *Critique de la faculté de juger* (1790) de Kant, mais aussi des oeuvres de Mendelssohn et de Winckelmann. C'est pour cette raison que l'étude de Rita Terras sur l'esthétique de Heinse focalise principalement son intérêt sur la lecture par ce dernier de Lessing et de Mendelssohn⁵. Sa démarche permet de mieux cerner le contexte historique dans lequel s'inscrit la réflexion esthétique générale de Heinse, mais elle conduit nécessairement à marginaliser le rôle de la musique dans son oeuvre, car celle-ci ne joue qu'un rôle secondaire chez ces deux auteurs, comme chez bon nombre de contemporains. Le musicologue Carl Dahlhaus souligne effectivement que les esthétiques "classiques", de Winckelmann jusqu'à Hegel, élaborent des théories de la poésie ou des arts plastiques, mais pas de la musique. Il n'y a que dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (*Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*) de Schiller datant de 1793-94, ainsi que dans l'essai que Körner, le guide de ce dernier en matière de musique, publie en 1795 dans *Die Horen*⁶, qu'il pense déceler les prémisses d'une esthétique musicale de la forme. Mais il ne s'agit là que d'une esquisse, laquelle n'est pas reliée à une réflexion d'ensemble sur la musique.

Heinse se distingue justement de ses contemporains autres que Herder en ce que la musique est partie intégrante de la réflexion esthétique et philosophique qu'il développe progressivement et sans esprit de système. Le problème est de déterminer la place qu'elle y occupe, voire dans quelle mesure elle constitue un domaine autonome. Comme Herder, il revendique à la suite de Lessing le principe de la stricte délimitation des arts, mais on peut se demander s'il parvient à dépasser

⁵ Rita Terras, *Wilhelm Heinses Ästhetik*, München, 1972.

⁶ Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, p. 88. L'article de Körner est intitulé "Über die Charakterdarstellung in der Musik".

le comparatisme des Lumières et s'il est licite de parler d'une "esthétique musicale" de Heinse. Ruth Müller dont l'ouvrage *Erzählte Töne* (1989) comporte un chapitre consacré à *Hildegard von Hohenthal* rappelle que l'esthétique musicale au dix-huitième siècle ne s'est pas encore formée en tant que discipline, mais qu'elle est plutôt un conglomérat de différentes composantes telles que la théorie musicale, l'esthétique générale, la poétique, voire la simple réception verbale de la musique⁷. Heinse effectivement n'envisage pas la musique uniquement à partir de critères spécifiquement musicaux, car il ne se veut nullement un théoricien. Aussi bien sa remarque méprisante sur Johann Nikolaus Forkel en qui il voit un représentant de ce qu'il appelle "la corporation musicale"⁸ que ses démêlés avec Reichardt l'attestent suffisamment. Selon Carl Dahlhaus, ce caractère hybride est d'ailleurs resté caractéristique de ce que l'on nomme "esthétique musicale" et explique la méfiance qu'elle inspire aux musiciens de profession⁹. A la lecture des "Carnets" et de *Hildegard*, on constate toutefois que Heinse tient à ne pas dissocier une éventuelle esthétique "philosophique" propre à la musique de son contact concret avec l'art musical. Il regrette d'une part ouvertement que les philosophes n'aient pas, selon lui, percé le mystère de la création musicale et de l'art musical en général, de manière à guider les compositeurs¹⁰. Il va même jusqu'à déplorer que l'on n'ait pas encore formulé une théorie de l'opéra alors que l'art dramatique peut s'appuyer sur la pensée d'Aristote¹¹. Sa réflexion personnelle se nourrit quant à elle de son étude des genres musicaux auxquels il a accès, et les "Carnets" de 1791 présentent des commentaires d'oeuvres conçus comme l'illustration de l'examen des fondements de la musique qu'il vient d'entreprendre. L'étude par Heinse d'un

⁷ Ruth Müller, *Erzählte Töne*, Stuttgart, Wiesbaden, 1989, p. 15.

⁸ *S. W.* 8/3, p. 15.

⁹ Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Laaber, 1984, p. 8sqq.

¹⁰ *S. W.* 8/2, p. 295sq. et 3/2, p. 604. Lessing avait déjà fait la même constatation dans la *Dramaturgie de Hambourg*. In : *Sämtliche Schriften*, hrsg. v. K. Lachmann/ Fr. Muncker, 21 Bde, Stuttgart, 1886-1907, 9. Bd, p. 23. (26. Stück)

¹¹ *S. W.* 8/2 p. 288sq.

certain nombre de partitions doit servir à conforter ou à nuancer ses prises de position antérieures¹². Mais les analyses d'oeuvres écrites sont-elles toujours en accord avec la pensée de Heinse sur la musique en général ? R. Müller pense déceler une contradiction importante entre les prises de position théoriques de Lockmann dans *Hildegard* et ses commentaires sur différentes oeuvres¹³. Cette distorsion possible tient précisément à ce que la réflexion de Heinse sur la nature de la musique est liée à sa culture musicale très particulière qui privilégie, comme nous l'avons constaté, l'opéra italien de la période allant de 1750-60 aux années quatre-vingts ou les grandes oeuvres de Gluck : il risque de ce fait de rester tributaire du système de pensée lié à cette forme d'art, et son expérience musicale ne constituerait dès lors plus un avantage par rapport aux penseurs de son temps, mais serait bien plutôt un frein à sa réflexion.

Cette ambiguïté conduit la plupart des critiques à occulter une partie des textes de Heinse consacrés à la musique pour intégrer plus facilement notre auteur dans une catégorie pré-établie de la *Geistesgeschichte*, et ce dans la perspective traditionnelle de l'opposition entre *Aufklärung* rationaliste et *Sturm und Drang* irrationaliste, alors que la recherche récente sur le dix-huitième siècle tend à remettre en cause cette antithèse forcée¹⁴. Ce schématisme apparaît clairement dans la propension de ces critiques à privilégier telle ou telle prise de position "théorique" du roman *Hildegard von Hohenthal* par rapport à l'ensemble des "Carnets". Ceux qui voient en Heinse un représentant de l'*Aufklärung* au sens traditionnel (A. v. Lauppert, R. Terras qui s'appuie sur l'étude d'Emil Utitz¹⁵) citent avec prédilection les propos du vieux Reinhold dans *Hildegard* en les rapprochant des *Dialogues musicaux*. Ceux qui le rattachent au *Sturm und Drang*

¹² *Ibid.*, p. 361.

¹³ Ruth Müller, *op. cit.*, p. 147.

¹⁴Cf. Jürgen Schramke, "W. Heinse als Spätaufklärer", in : *Cahiers d'Etudes germaniques*, 1979, p. 74.

¹⁵ Emil Utitz, *Heinse und die Ästhetik zur Zeit der deutschen Aufklärung*, Halle 1906.

(H. Goldschmidt, H.H. Eggebrecht) mettent au contraire en valeur les déclarations de Lockmann ou d'Hildegard. La synthèse opérée dans *Hildegard* est effectivement problématique sur le plan théorique, mais il semble de ce fait difficile de faire d'un seul des personnages du roman le porte-parole exclusif de conceptions définitivement arrêtées. Le triomphe de Lockmann et de Hildegard dans l'économie du roman ne signifie pas pour autant que toutes les idées de leurs contradicteurs en matière de théorie musicale soient pour autant disqualifiées. Le "montage" artificiellement opéré par Heinse à partir de ses "Carnets" pour construire les entretiens entre les différents personnages a contribué à brouiller les pistes. En témoigne la remarque de Heinse narrateur sur la réaction des auditeurs de Reinhold aux propos que ce dernier vient de tenir sur l'origine du chant : "L'on sourit de cette opinion étrange, mais l'on fut toutefois frappé par la part de vérité qu'elle contenait"¹⁶. Il s'agit en fait d'un plaidoyer *pro domo* de notre auteur, car l'opposition entre le vieux Reinhold et le jeune compositeur Lockmann est purement factice : leurs propos présentés comme contradictoires sont en fait la reprise de ceux de Heinse dans ses "Carnets" où ils se succèdent sans heurt apparent¹⁷. Il est donc excessif de considérer les idées éventuellement "rétrogrades" de Reinhold comme l'expression d'idées de jeunesse de Heinse désormais abandonnées et de privilégier systématiquement les prises de position théoriques "progressistes" de Lockmann ou de Hildegard comme le font H. Goldschmidt ou H.H. Eggebrecht. Mais cela ne signifie pas pour autant que Reinhold ait le dernier mot ! Lorsque R. Müller considère finalement les analyses d'oeuvres du roman comme le seul témoignage fiable de l'esthétique musicale de Heinse, elle surmonte apparemment la contradiction, mais elle néglige elle aussi un aspect de la pensée de Heinse...

¹⁶ *S. W.* 5, p. 230. ("Man lächelte über die sonderbare Meinung, ward aber doch von dem wahren, was darin lag, betroffen.")

¹⁷ *S. W.* 8/2, pp. 340 à 342 et *S. W.* 5, pp. 237sqq.

Les éventuelles contradictions nous semblent au contraire devoir être pleinement intégrées dans une étude consacrée à une possible esthétique musicale de Heinse. La propension aux débats contradictoires qui anime par ailleurs toutes ses oeuvres, des *Dialogues* à *Hildegard* sans oublier *Ardinghello*, reflète ses propres tensions, mais correspond aussi à sa conviction qu'il s'agit d'un excellent moyen de stimuler la pensée: "En tout domaine, le pour et le contre, s'il est ressenti avec perspicacité et pesé avec rigueur, amène seulement le résultat, l'entendement."¹⁸ Il nous appartiendra de déterminer si ce principe appliqué à sa réflexion sur la musique se limite à une opposition stérile de points de vue inconciliables ou s'il est la prémisse à une possible synthèse.

¹⁸ *Ibid.*, p. 215. ("Das pro und contra überall, scharf empfunden und überlegt gibt das Resultat Verstand erst.")

CHAPITRE PREMIER

MUSIQUE ET NATURE: LA NATURE DE LA MUSIQUE

Le lien entre la réflexion de Heinse sur la musique et la pensée esthétique générale de son temps passe par la notion de nature dont l'acceptation conditionne en grande partie le développement de son discours. La notion de nature est en effet centrale dans tous les débats esthétiques du temps, mais ces derniers sont d'autre part encore largement tributaires du dogme de l'imitation qui a nourri le développement de l'esthétique française classique implantée tardivement par Gottsched en Allemagne. Le glissement progressif du sens donné au mot "nature", au cours du dix-huitième siècle, qui ne comprend plus le terme comme "émanation de la raison", mais comme "sentiment", ne remet pas dans un premier temps en cause tant le principe lui-même que son approche. Lessing se réfère à la traduction allemande par J. A. Schlegel (1751) de l'ouvrage de l'abbé Batteux *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746) qui se veut une synthèse de la théorie classique de l'imitation. *Laokoon* veut libérer la poésie de la tutelle de la peinture que symbolisait l'adage sempiternellement répété : *ut pictura poesis*, mais il ne s'élève pas contre le principe de l'imitation, par l'art, de la nature.

Le principe d'imitation étant lié à la primauté du monde visuel, son application à la musique n'a pas été sans poser de grandes difficultés aux théoriciens du fait de la nature insaisissable des sons, ce qui explique le statut inférieur de la musique par rapport aux autres arts dans la théorie classique qui n'y voit qu'un divertissement éloigné de la raison. Si la reconnaissance théorique de la valeur de la musique dans le système des Beaux-arts ne peut se réaliser qu'en codifiant ses propriétés imitatives, l'imitation n'en revêt pas moins un caractère

protéiforme qui correspond au caractère particulièrement artificiel de l'entreprise. Selon Walter Serauky, on peut distinguer trois aspects sur lesquels les différents théoriciens mettent plus ou moins l'accent¹. Il peut tout d'abord s'agir de l'imitation de la nature extérieure et de ses phénomènes au moyen de l'harmonie imitative : le terme allemand de "Tonmalerei" est d'ailleurs très révélateur de la dépendance de la musique par rapport au modèle pictural dominant et concerne principalement la musique instrumentale. Mais l'imitation se porte aussi sur la nature interne de l'homme, à savoir les mouvements de l'âme : ce deuxième aspect régit la théorie des affects ("Affektenlehre"), c'est-à-dire des passions qui caractérise toute la musique baroque et dont la justification est principalement empruntée à la rhétorique. Cette influence se ressent encore dans la définition que donne Mattheson en 1739 de la musique dans son traité *Der vollkommene Kapellmeister* : un "discours par le son" ("Klangrede"). Hans Heinrich Eggebrecht explique que la correspondance d'ordre conceptuel qui s'établit ainsi entre le mouvement de la musique et celui que l'on prête aux passions est à l'origine du plaisir ressenti : la musique doit représenter ("darstellen") celles-ci d'une manière claire et distincte pour l'entendement. Son but est certes d'émouvoir l'âme, mais la source de cette émotion est d'ordre rationnel ; en aucun cas elle n'exprime les sentiments propres du compositeur ou est ressentie par les auditeurs comme ayant cette fonction². Le troisième aspect de la théorie de l'imitation en musique est celui de l'imitation par le chant des inflexions de la voix que l'abbé Du Bos a désignée dans ses *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie* (1719) comme le champ d'action spécifique de l'imitation en musique.

Mais la valorisation théorique que la musique a acquise en tant qu'art imitatif se produit au prix de sa dépendance par rapport aux vicissitudes de l'idée

¹ W. Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster i. W., 1929, p. XIII.

² H. H. Eggebrecht, "Barock als musikgeschichtliche Epoche", in : *Aus der Welt der Barock*, Stuttgart, 1957, p. 187.

de nature dans la réflexion esthétique du dix-huitième siècle et favorise la confusion dans les polémiques dont se nourrissent les débats musicaux. Dans sa préface à la réédition des *Ecrits sur la musique* de Rousseau, Catherine Kintzler souligne que l'enjeu de la célèbre querelle entre Rameau et Rousseau acquiert sa véritable dimension uniquement si l'on prend en compte les différentes acceptions du terme "nature" chez les deux antagonistes. Pour tous les deux l'origine de la musique se trouve bien dans la nature. Mais pour Rameau, "nature" signifie la nature objective des choses, alors que pour Rousseau, il s'agit de la nature du coeur humain³. La ligne de partage entre "imitation" ("Nachahmung") et "expression" ("Ausdruck"), au sens moderne et subjectif du terme, reste encore floue pendant une grande partie du dix-huitième siècle malgré la promotion des mots "expression" et "exprimer" après 1750, ce qui plonge la critique moderne dans l'embarras. Pour Walter Serauky, le principe de l'imitation est encore nettement perceptible dans l'esthétique musicale au début du dix-neuvième siècle, alors que H.H. Eggebrecht estime que le *Sturm und Drang* musical le remet radicalement en cause⁴.

Nous aurons à revenir sur ce débat, mais il est certain que la formation esthétique et musicale de Heinse s'inscrit dans le contexte de la théorie de l'imitation à laquelle il se réfère tout naturellement⁵. L'usage fréquent dans ses écrits des mots "imiter" ("nachahmen"), "représenter" ("darstellen") au même titre qu'"exprimer" ("ausdrücken") ainsi que la persistance du terme "affect" ("Affekt")⁶ est à lui seul révélateur. Préciser la corrélation entre sa conception de la nature et son esthétique devrait justement nous aider à mieux montrer son rapport réel à la question de l'imitation et son approche théorique et pratique de la musique.

³ C. Kintzler, "Rameau et Rousseau : le choc de deux esthétiques", préface à la réédition de : J.J. Rousseau : *Ecrits sur la musique*, p. IX.

⁴ Cf. W. Serauky, *op. cit.*, p. XIV et H. H. Eggebrecht, "Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang", in : *DVJS*, 1955, p. 338.

⁵ *S.W.* 8/1, pp. 459 et 525; 10, p. 257.

⁶ Cf. p. ex. *S.W.* 8/2, pp. 468, 478, 503 et 535.

A) L'art et la vie

L'idée de nature imprègne toute la sensibilité et les conceptions esthétiques de Heinse dès ses années d'étudiant à Erfurt. S'il emploie souvent le terme général de *Wirklichkeit* (réalité) pour qualifier la nature, le développement de sa réflexion philosophique l'amènera progressivement à enrichir et à nuancer la notion. "Nature" désigne la réalisation optimale des possibilités de tout ce qui est vivant y compris l'homme⁷. Comme le remarque Uwe Klinger, le premier séjour de Heinse à Dusseldorf marque une étape décisive dans la formation de sa pensée. La rencontre avec Goethe et la lecture de *Werther* contribuent considérablement à l'élargissement de sa perception de la nature qui n'apparaît plus seulement comme le cadre idyllique d'une poésie hédoniste, mais comme un processus en perpétuelle évolution, un bouillonnement de vie sous toutes ses formes dont l'homme est partie intégrante⁸. La jouissance suprême que peut éprouver l'homme est de se sentir participer activement à ce mouvement⁹.

La longue lettre à Gleim de 1776, issue de sa découverte de la galerie de peinture de Dusseldorf, définit déjà comme beauté suprême la nature incommensurable, l'infini de l'éther et les forces sacrées qui s'animent dans la moindre particule et dans l'homme.¹⁰ Le roman *Ardinghello*, composé par Heinse après son retour d'Italie, mais reprenant en fait pour l'essentiel les notes qu'il a rédigées de 1780 à 1786, reflète les aspects apparemment contradictoires de sa position sur le rapport entre l'art et la vie qui s'expriment dans le débat entre le jeune artiste Ardinghello et le philosophe Démétri : celui-ci expose sa philosophie de la nature à partir d'une critique virulente de la peinture et de la sculpture. Le

⁷ H. Mohr, *Wilhelm Heinse. Das erotisch-religiöse Weltbild und seine naturphilosophischen Grundlagen*, München, 1971, p. 113.

⁸ Cf. son commentaire de *Werther*, in : *S. W.* 3/2, p. 388.

⁹ *S. W.* 8/2, p. 193.

¹⁰ *S. W.* 9, p. 291.

renoncement final d'Ardinghello à l'art au profit d'une expérience intense de la vie a conduit bon nombre de critiques identifiant Heinse à son héros à en conclure que ce dernier dépréciait définitivement l'art par rapport à la vie. La nature reste en effet la norme absolue pour Heinse, et l'éloge suprême qu'il décerne à une oeuvre d'art et particulièrement à une oeuvre musicale consiste à en dire qu'elle est la "vraie nature" ("wahre Natur"). Mais entend-il par là une copie plus ou moins réussie de la nature ou des sentiments humains ? Car, si l'on exalte la nature comme une activité constamment créatrice de formes, l'homme est-il dès lors en mesure de rivaliser avec elle ? R. Terras considère que pour Heinse, l'art reste un succédané de la réalité et qu'il conçoit l'imitation sous son acception naturaliste, ce qui débouche sur un réalisme opposé au principe idéalisant de "belle nature" défini par Batteux et repris par Lessing.¹¹ Indéniablement, Heinse réaffirme souvent la validité du concept d'"illusion" ("Täuschung") comme finalité de l'oeuvre d'art¹². Mais il est dans ce cas compréhensible que la conception de l'art comme simple reflet du monde réel engendre la frustration, car il ne peut que rester en-deçà du mouvement infini qui anime l'univers. Heinse formule explicitement sa propre lassitude à l'égard des arts plastiques dans ses "Carnets" au retour d'Italie : "L'art ne me rend que peu de la jouissance que j'ai éprouvée dans la nature. (...) J'ai moi-même du mal à comprendre comment j'ai pu m'en préoccuper avec tant de sérieux aussi longtemps [...]."¹³

L'évocation par Heinse de l'effet que lui a produit la contemplation des chutes du Rhin à Schaffhouse pendant sa descente vers l'Italie semble effectivement confirmer au premier abord que toute forme d'art reste nécessairement inférieure à la nature. Ces chutes grandioses ridiculisent les tableaux de Titien, Rubens ou

¹¹ R. Terras, *op. cit.*, p. 13sq.

¹² *S. W.*, resp. 8/1, pp. 459 et 525, et 10, p. 257.

¹³ *Ibid.*, 8/2, p. 81 ("Von der Natur, die ich bis jetzt genossen habe, giebt mir alle Kunst nur wenig wieder. (...) Ich begreife selbst kaum, wie ich so lange so ernsthaft mich damit habe beschäftigen können [...].")

Vernet et sont à elles seules un immense opéra, écrit-il dans ses notes des "Carnets" où il laisse libre cours à son enthousiasme¹⁴. Une lettre à Fritz Jacobi confirme cette impression : après avoir exprimé son admiration pour l'interprétation, par Pacchiarotti, de l'opéra *Giulio Sabino*, il ajoute qu'"une chute du Rhin à Schaffhouse surpasse toute la musique produite par les gosiers et les violons."¹⁵ Un terrible orage lors du voyage de retour en Allemagne serait de même une musique incomparable si un écran de montagnes pouvait servir de caisse de résonance¹⁶.

Mais il serait cependant excessif de conclure à une dépréciation définitive de l'art au profit du mouvement incessant de la vie que les phénomènes naturels nous dévoilent dans toute sa puissance. Lorsque Fiordimona découvre les chutes d'eau de Terni qui procurent à Ardinghello une jouissance plus forte que toute oeuvre d'art, elle s'extasie également, mais renverse la perspective en déclarant qu'elles sont aussi belles qu'une oeuvre d'art¹⁷. Cette remarque semble indiquer que le rapport entre l'art et la vie peut être envisagé de manière dialectique. Si l'art n'a pas le dernier mot dans *Ardinghello*, cela ne signifie donc pas pour autant qu'il soit définitivement voué à l'échec. Si Heinse se détourne de la peinture et de la sculpture dont il estime avoir exploré les possibilités, c'est pour mieux se consacrer à la musique et la poésie. La nature nous enseigne à nous réjouir de l'existence sous toutes ses formes¹⁸ : tout art n'est pas forcément une "forme morte", mais il ne peut s'épanouir que là où se trouve la beauté dans toutes ses manifestations et où tous les éléments "se montrent dans leur vie à son sommet"¹⁹. Jouissance de la vie de la nature et jouissance esthétique profonde peuvent alors relever de la même plénitude. C'est en ce sens que Heinse peut écrire dans ses "Carnets" de

¹⁴ *S. W.* 7, resp. pp. 91 et 98.

¹⁵ Cf. *S. W.* 7, p. 24sq et 10, p. 123 ("Ein Rheinsturz bey Schaffhausen geht über alle Musik von Kehlen und Geigen")

¹⁶ *S. W.* 10, p. 258.

¹⁷ *S. W.* 4, p.365. Cf. *S. W.* 7, p. 102sq.

¹⁸ *Ibid.*, 8/2, p. 201.

¹⁹ *Ibid.*, p. 379 ("wo sich die Elemente in ihrem höchsten Leben zeigen")

Dusseldorf : "L'homme libéré de toutes les chaînes des conventions devrait chanter."²⁰ Le terme d'"illusion" utilisé par Heinse pour définir l'idéal à atteindre en art, même s'il s'agit de musique doit en ce cas s'entendre dans un sens beaucoup plus large que la simple imitation du réel ou des passions²¹. Il signifie plutôt, comme le suggère Manfred Dick, la transmission de la vie dans sa plénitude²² : lorsque Heinse fait l'éloge d'un passage du *Requiem* de Jommelli, c'est parce qu'il forme un "tout vivant" à l'instar de la nature²³.

Il est frappant que la relativisation de l'art suggérée en premier par le philosophe Démétri dans *Ardinghello* concerne essentiellement les arts plastiques que Heinse désigne souvent sous le vocable de *Künste*, alors que poésie et musique sont épargnées par le même philosophe. Ce n'est sans doute pas un hasard si la danse et la musique rythment l'évolution de la célèbre bacchanale qui clôt le premier tome du roman en une extase érotique collective où se réalise la fusion des corps et des âmes. Une lettre de Heinse à Gleim, légèrement postérieure à celle qu'il avait adressée à Jacobi et qui célèbre les chutes de Schaffhouse, confirme le rôle particulier dévolu à la musique et corrobore l'élargissement du principe d'imitation ainsi que du concept de nature. Nous serons effectivement amenée à déceler chez Heinse une composante naturaliste dans son approche de la musique lorsqu'il concède un rôle à la musique instrumentale imitative ; et quand il fait dire à son personnage Reinhold que la voix chantée est l'imitation des accents du langage parlé, son contradicteur supposé le qualifie d'"excellent naturaliste" sans qu'on décèle chez Heinse de connotation vraiment péjorative.²⁴ Il s'agit toutefois là d'un aspect qui n'épuise pas son approche de la musique contrairement à celle des

²⁰ S. W. 8/2, p. 455 ("Wenn der Mensch von allen bürgerlichen Fesseln frey ist, sollte er singen")

²¹ *Ibid.*, p. 373.

²² M. Dick, "Wilhelm Heinse", in : *Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*, hrsg. v. Benno von Wiese, Berlin 1977, p. 574.

²³ S. W. 8/2, p. 495.

²⁴ S. W. 5, p. 230.

arts plastiques. A Rome, lors de la Saint-Pierre de 1783, Heinse a l'occasion d'entendre le *Dixit Dominus* de Jommelli pour chœurs et orchestre et déclare : "Il produit le même effet que la chute de Schaffhouse, à ceci près que les proportions se présentent encore clairement à l'entendement ; c'est un vrai triomphe de l'humanité, même sur la nature la plus grande, et la joie enflamme notre for intérieur que soit née une si noble créature."²⁵

L'intensité de la sensation que procurent les grands phénomènes naturels se retrouve donc aussi dans la musique, mais il s'y ajoute la conscience intérieure claire de l'énergie propre à l'oeuvre. Ce "triomphe de l'humanité" vient de ce que l'effet sonore du *Dixit Dominus*, phénomène créé par l'homme, a une valeur qui soutient la comparaison avec un phénomène purement naturel. L'enthousiasme de Heinse ne provient donc pas d'une adéquation entre le modèle (les chutes d'eau) et sa copie, puisque Jommelli n'a pas cherché à imiter un phénomène naturel : l'association faite ici par Heinse laisse envisager que la composition du musicien possède la force d'entraînement de l'activité de la nature éternelle et que l'activité musicale de l'homme a son dynamisme propre, même si ce dynamisme est conçu en référence à la nature. Cet affranchissement de la notion d'imitation servile en musique explique que les notations éparses sur la musique dans les "Carnets" postérieurs à 1783 l'exaltent tout particulièrement et culminent dans l'apostrophe qu'il reprendra dans *Hildegard* : "Plaisir sacré, divinité de la musique, que de fois déjà j'ai été ravi d'extase par tes sons enchantés ! Plus profondément que par les aimables formes de Phébus !" ²⁶ Cet hymne à la musique n'est cependant pas le fait d'un enthousiasme irrationnel et éphémère, mais bien plutôt l'aboutissement d'une expérience de la musique, et sa justification nous renvoie à l'évolution de la notion

²⁵ S. W 10, p. 197. (Er macht die Wirkung wie der Rheinsturz bey Schafhausen, nur daß der Verstand noch die Proportionen klar vor sich hat; es ist ein wahrer Triumph der Menschheit selbst über die größte Natur, und Freude glüht im Innern, daß man ein so edel Geschöpf gebohren ward.)

²⁶ S. W. 8/2, p. 398. ("Heilige Lust, Gottheit der Musik, wie oft haben mich deine Zaubertöne schon entzückt ! Inniger als die lieblichen Formen des Phöbus!").

de nature chez Heinse qui déclare à propos d'une mélodie de *Sofonisbe* de Traetta qu'elle le pénètre "jusqu'à la moelle" en utilisant la même expression que devant les fameuses chutes du Rhin.²⁷ Quelles sont donc les propriétés de la musique qui lui confèrent cette dignité ? Lui permettent-elles de s'émanciper de *tous* les autres arts dans la mesure où le compositeur est appelé "magicien"²⁸ en comparaison des autres artistes ?

²⁷ *S. W.* 6, p. 24 ("in Mark und Bein dringend"). Cf. *S. W.* 7, p. 25 ("heilig brüllt es in Mark und Gebein")

²⁸ *Ibid.*, p. 294.

B) Une phénoménologie de la sensation ?

La philosophie de la nature que Heinse élabore en s'inspirant essentiellement des philosophes présocratiques et d'Aristote n'exclut pas la méfiance envers les systèmes métaphysiques établis, et il prête à son héros Ardinghello une légère ironie à l'endroit du philosophe Démétri dont il subit toutefois l'ascendant²⁹. La confrontation entre les deux personnages est la transcription romanesque de cette tension entre le vitalisme panthéiste qu'exalte Démétri et l'empirisme sceptique d'Ardinghello, tension qui s'exprime dans les "Carnets" et conduit Heinse à écrire : "La meilleure métaphysique est un bel édifice qui ne fait que flotter en l'air. On ne peut rien démontrer à partir des seuls concepts ; on a toujours besoin de l'expérience, et celle-ci n'est toujours que la surface."³⁰ Cette expérience qui passe par l'intermédiaire des sens n'est toutefois pas négligeable, car elle nous fait participer au mouvement général de l'univers, cet ensemble de forces perpétuellement animées selon des lois dont l'origine nous reste obscure: "L'élasticité de l'air est une force que je ne connais que par son effet ; en quoi elle consiste se perd par contre dans l'obscurité"³¹. Au pessimisme métaphysique de certaines pages répond l'affirmation que nos sens ne sont pas de valeur moindre et que la jouissance qu'ils peuvent éprouver est source de bonheur³². L'approche de l'art par Heinse s'inscrit donc prioritairement dans une perspective sensualiste proche de celle de Herder et qui se ressent de l'influence de son premier maître Riedel, et c'est dans ce contexte qu'il entend appliquer à l'ensemble des Beaux-arts

²⁹ *S. W.* 4, p. 273sq. ("Nur einen Fehler kenn ich an ihm, und dieser ist, daß er in dem heillosen Labyrinth der Metaphysik herum kreuzt").

³⁰ *S. W.* 8/2, p. 205. ("Die beste Metaphysik ist ein schönes Gebäude, das bloß in der Luft schwebt. Demonstrieren aus bloßen Begriffen läßt sich nichts; überall muß man Erfahrung brauchen, und diese ist immer nur Oberfläche").

³¹ *S. W.* 8/2, p. 308 ("Die Elastizität der Luft ist eine Kraft, ich weiß sie bloß aus der Wirkung, aber worin sie besteht, geht ins Dunkle.").

³² *S. W.* 8/1, p. 525. ("Unsere äußern Sinnen sind keine Kleinigkeit ; wenn sie Genuß haben, wird auch das innere heiter und glücklich.").

la stricte délimitation des arts qu'avait amorcée Lessing. "Voir le son, entendre les couleurs, vouloir saisir la sensation de faim avec ses doigts ? Chaque sens a son propre mouvement que l'autre ne peut appréhender."³³ Dans un article consacré à la philosophie de Riedel, Rita Terras souligne le caractère unique de ce dernier dans l'esthétique allemande du temps : tournant le dos à Baumgarten et à ses héritiers, il élimine totalement la raison du processus de perception esthétique qu'il réduit à la connaissance empirique³⁴. La première évocation de la musique par Heinse exprime de fait l'effet immédiat que produisent les sons sur nos sens et n'accorde pas d'intérêt à l'oeuvre musicale comme *opus absolutum* indépendamment de sa réalisation sonore³⁵. Cette priorité donnée à la réception imprègne encore le roman *Hildegard von Hohenthal*, où la valeur de l'opéra fictif de Lockmann *Achille a Sciro* est déterminée en grande partie par les réactions du public romain qui l'entend pour la première fois dans un théâtre.

Les premières oeuvres de Heinse mettent immédiatement l'accent sur l'extase qui s'empare de l'auditeur à l'audition de la musique. Le Rousseau imaginaire du premier des *Dialogues musicaux* est "hors de lui", "ivre de délices" lorsqu'il entend du Jommelli³⁶. Le vrai Rousseau a effectivement loué la musique italienne pour ses qualités communicatives d'émotion qu'il oppose à la froideur de la musique française. Cette idée ne fait au reste que pousser à l'extrême un lieu commun : dans son *Harmonie universelle*, Mersenne soulignait déjà la violence avec laquelle les musiciens italiens savent représenter les passions³⁷. Heinse exalte certes les pouvoirs particuliers de la musique italienne profane et sacrée (Lockmann

³³ S.W. 8/2, p. 194. ("Den Schall sehen, die Farben hören, den Hunger mit Fingern greiffen wollen ? Jeder Sinn hat seine eigene Art Bewegung, die der andere nicht fassen kann.").

³⁴ R. Terras, "Friedrich Justus Riedel : The Aesthetic Theory of a German Sensualist", in : *Lessing Yearbook*, IV, 1972, p. 162.

³⁵ C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Laaber 1984, p. 20.

³⁶ S.W. 1, p. 232.

³⁷ Cf. G. Rodis Lewis, "Musique et passion au XVIIème siècle", in : *Dix-septième siècle*, 1971, p. 81 sq.

affirmera que les oeuvres religieuses italiennes entraînent l'auditeur avec la force d'un fleuve³⁸), mais étendra par la suite ces propriétés aux chefs-d'oeuvre de Gluck qui ont sur lui une emprise aussi forte. Dans le récitatif d'Oreste au troisième acte d'*Iphigénie en Tauride*, les voix et les instruments "ébranlent la moindre fibre des auditeurs et font triompher la musique sur les autres arts, car aucun ne peut produire des sensations aussi violentes"³⁹. Pour Heinse, le seul contenu sonore de la musique de Gluck, dont il admire le "sens étonnant pour le son", peut rivaliser en intensité avec les Italiens. L'idée de la toute puissance de la musique en soi, qui fascine Heinse et amène Hildegard à qualifier Lockmann de "tyran" qui fait ce qu'il veut de ses auditeurs⁴⁰, n'est certes pas neuve : les légendes antiques, à commencer par celle d'Orphée, sont inlassablement reprises par les traités baroques et enrichies de récits de prodiges nouveaux pour prouver le caractère irrésistible des sons. C'est précisément l'emprise de la musique sur la raison qui l'a rendue suspecte aux philosophes et aux moralistes classiques. Mais les Encyclopédistes français ont en commun, malgré leurs divergences, de réhabiliter l'effet des sons et ce n'est pas un hasard si, dans son apologie de l'art musical, Heinse se réfère dès son premier *Dialogue* à Diderot et à Rousseau.

Il se distingue en revanche des théoriciens allemands du temps en revendiquant le droit au plaisir sonore sans d'abord s'embarrasser d'explications théoriques ni de justification morale. Krause, le représentant de l'école du lied berlinois, soutenait que si la musique suscitait les passions, elle devait remplir une fonction sociale ou religieuse pour mieux les apaiser ensuite⁴¹. Pour le Heinse des *Dialogues* au contraire, la musique vise à intensifier la plus importante de toutes les passions, la passion amoureuse : "La musique purifie l'âme de toutes les autres

³⁸ S. W. 5, p. 96.

³⁹ S. W. 8/2, p. 532. ("Sie setzen die kleinste Faser der Zuhörer in Erschütterung, und machen den Triumph der Musik über alle Künste ; denn keine andere kann solche gewaltige Sensationen hervorbringen.")

⁴⁰ S. W. 6, p. 72.

⁴¹ Cf. M. Beaufile, *Comment l'Allemagne est devenue musicienne*, Paris, 1983, p. 121sq.

passions, mais la passion principale reste et la musique la nourrit et la renforce"⁴². Le point de vue de Krause date du milieu du siècle, mais il est encore partiellement repris par Reichardt : sa recension haineuse de *Hildegard* commence par la profession de foi selon laquelle les Beaux-arts et plus particulièrement la musique doivent être considérés sous leur aspect le plus noble, c'est-à-dire dans leur mission d'élever le genre humain et non en fonction de leur effet sur les sens. Pour Reichardt, le bon goût en art a pour but de fortifier la morale !⁴³ Dans son esquisse de réponse à la première partie de la critique publiée dans *Deutschland*, Heinse dénonce ce qu'il considère comme un mélange de deux domaines différents et déclare que les fondements de la morale sont à rechercher dans l'éthique d'Aristote ou dans le système de Kant, mais pas dans les oeuvres d'art.⁴⁴ Heinse s'affranchit donc délibérément de l'aspect moralisant de la "Wirkungsästhetik", et plus généralement, de sa volonté didactique. S'il lui arrive de reprendre les termes de *prodesse et delectare*, c'est le plus souvent pour en détourner le sens traditionnel : l'utilité ("Nutzen") éventuelle de l'art consiste à permettre une jouissance accrue de la vie une fois les besoins matériels satisfaits.⁴⁵ "Effet" ("Wirkung") ne signifie pour Heinse que "impression produite", contrairement à son maître Wieland qui y cherche encore matière à enseignement, et la référence à ce dernier dans le *Thüringischer Zuschauer* pour exalter le caractère de séduction irrésistible de la musique ne peut masquer la différence de tempérament et de convictions entre les deux hommes. Tout d'abord, l'union de la musique et de l'amour est célébrée dans les poèmes de jeunesse et *Laidion* avec une connotation érotique beaucoup plus marquée que dans la poésie anacréontique traditionnelle ou même dans *Agathon* de Wieland⁴⁶. Uwe Klinger note en particulier la différence qui les oppose dans

⁴² S. W. 1 p. 176 ("Die Musik reiniget die Seele von andern Leidenschaften, aber die Hauptleidenschaft bleibt sitzen, und diese nährt und verstärkt sie [...]")

⁴³ *Deutschland*, 1796, p. 127sq.

⁴⁴ S. W. 3/2, p. 600.

⁴⁵ S. W. 8/2, p. 286.

⁴⁶ Cf. S. W. 1, pp. 19, 71, 96, 132, et S. W. 3/1, pp. 86 et 88.

l'acception essentiellement sensuelle de "Wollust" chez Heinse qui renvoie à la jouissance amoureuse⁴⁷. Heinse cultive l'équivoque que fait naître l'utilisation de termes liés à l'extase mystique dans un contexte de laïcisation progressive de l'univers baroque et du piétisme. En témoigne la description de l'état dans lequel le narrateur est plongé à l'audition du *Stabat Mater* de Pergolèse : "J'étais au ciel et non là où je me trouvais. L'air était amour et harmonie, et les mélodies de Pergolèse que chantaient mon ami et cette Philomèle faisaient battre mon coeur de délices."⁴⁸ Ce ciel est en fait parfaitement terrestre comme les "larmes de ravissement" et les "délices" dont sont émaillés les textes de jeunesse, et lorsque Heinse qualifie de "musique des sphères" un *Psaume* de Jommelli entendu à Rome, il réutilise la terminologie antique reprise par l'époque baroque qui voit dans la musique le reflet du divin, sans lier pour autant la musique au surnaturel. Les larmes que lui tirent le *Miserere* d'Allegri entendu également à Rome viennent de l'effet sonore du chœur *a cappella* plus que du sens religieux de l'oeuvre.⁴⁹ Les larmes sont certes une manifestation courante de la sensibilité du temps, et Heinse évoque encore dans une lettre de 1796 sans en rougir même, s'il se qualifie rétrospectivement d'"enfant", les pleurs qu'il a versés en même temps que d'autres Vénitiens en écoutant la voix du castrat Pacchiarotti.⁵⁰

La réception de la musique se présente donc sous un double aspect : elle "saisit" ("ergreifen") l'auditeur qui est porté au comble de l'exaltation héroïque, ou elle "fait fondre" ("schmelzen") le coeur. Rousseau assigne lui aussi deux fonctions à la musique : enflammer les passions et émouvoir le coeur. Mais les larmes qu'évoque Heinse ne sont pas liées à une pure effusion sentimentale comme celles

⁴⁷ U. Klinger, "Heinses problematische Erotik", in : *Lessing Yearbook* 9, 1977, p. 126.

⁴⁸ *S. W.* 3/1, p. 3sq. ("Im Himmel war ich, nicht da, wo ich war. Die Luft war Harmonie und Liebe und die Pergolesischen Melodien meines Freundes und der Philomele gaben dem Herzen Wonnenschläge.")

⁴⁹ La confusion entre profane et sacré apparaît clairement dans son analyse de l'oeuvre, sur laquelle nous reviendrons, et son insistance, dans la première "réponse" à Reichardt, sur la véracité du sentiment religieux d'Allegri n'est guère convaincante. Cf. *S. W.* 3/2, p. 609.

⁵⁰ *S. W.* 8/1, p. 540 et 10, p. 309.

que versent Rousseau et son entourage à l'audition du *Devin de village*⁵¹. Rousseau oriente l'impression vers le sentiment, alors que Heinse, proche en cela de Diderot, la fait plutôt dépendre de la sensation physique. L'effet que produit l'opéra idéal de Lockmann sur les auditeurs en témoigne : Heinse écrit que la musique "fait tressaillir les nerfs des assistants" et que chaque son est "une décharge électrique"⁵². La voix comparée à des éclairs atteint au sublime qui est suscité selon Heinse par des sensations comme par des pensées ou des actions, "entre dans l'âme comme un éclair et transporte l'homme parmi les dieux."⁵³ Rousseau est certes "transporté" par la musique, mais il a tendance à privilégier l'idée selon laquelle le musicien doit "toucher", et il écrit dès 1754 dans *l'Essai sur l'origine des langues* : "Tant qu'on ne voudra considérer les sons que par l'ébranlement qu'ils excitent dans nos nerfs, on n'aura point de vrais principes de la musique et de son pouvoir sur les coeurs." Et il ajoute : "Ce n'est pas tant l'oreille qui porte le plaisir au coeur, que le coeur qui le porte à l'oreille", s'insurgeant contre "ce siècle où l'on s'efforce de matérialiser toutes les opérations de l'âme et d'ôter toute moralité aux sentiments humains."⁵⁴

Heinse pour sa part refuse le dualisme entre la matière et l'esprit et considère que l'"âme" de l'homme est une partie inséparable de son corps, même si elle peut être considérée comme la part la plus forte et la plus libre de son être⁵⁵. Elle est animée par la même énergie qui anime les autres éléments de la nature dans leur mouvement perpétuel. Dans son ouvrage, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, Michel Delon montre que la conception du monde comme un devenir perpétuellement animé de forces se développe autour de cette catégorie qui se situe

⁵¹ Cf. P. Gülke, *Rousseau und die Musik*, Wilhelmshaven, 1984, p. 72 sqq.

⁵² *S. W.* 6, resp. p. 116 ("Die Musik zuckte in den Nerven der Zuschauer") et p. 120 ("Jeder Ton war ein elektrischer Schlag")

⁵³ *S. W.* 8/1, p. 470. (Es fährt wie ein Blitz in die Seele und versetzt den Menschen unter die Götter")

⁵⁴ J.J. Rousseau, *Ecrits sur la musique*, Paris, 1979, pp. 231 sq. et 234.

⁵⁵ *S. W.* 8/2, p. 241.

en deçà de la contradiction entre matérialisme et spiritualisme ou entre libertinage et sensibilité⁵⁶. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre les "accents de l'âme" ("Seelenaccente"), le "son de l'âme" ("Seelenklang") qu'il discerne dans les grandes scènes de *Giulio Sabino* de Sarti, d'*Antigone* ou de *Sophonisbe* de Traetta ou encore chez Gluck, et qui unissent la beauté sonore et l'expression intense des sentiments et ébranlent l'homme tout entier. C'est un second point qui l'éloigne de Wieland dont l'hédonisme rococo se veut mesuré et qui estime de ce fait que la musique s'accommode mal des passions impétueuses.

L'énergie selon Heinse est bien d'abord celle de la fibre nerveuse L'intensité de la sensation dépend pour Heinse de l'effet produit sur nos nerfs :

"Nos sentiments et nos sensations nous proviennent uniquement de nos nerfs ; tous les sentiments et les sensations consistent en un mouvement, en sa manière (qualité), sa force (quantité), sa rapidité et sa lenteur (proportion). La musique exprime tout cela dans les sons et le produit par eux."⁵⁷

Heinse constate comme Herder dans sa quatrième *Sylve critique* que le son touche nos fibres nerveuses les plus intimes. Les similitudes de vocabulaire entre les deux auteurs sont à ce sujet éloquentes : tous deux parlent d'ébranlement ("Erschütterung"), de tremblement ("zittern", "schaudern") qui répercutent la force physique ("Kraft") ou l'énergie de la musique⁵⁸. Le Jommelli qui s'exprime dans le premier *Dialogue* explique les miracles produits par la musique par l'effet des nerfs sur le corps humain. Le compositeur de génie étudie son art avec son oreille, ses nerfs et son cœur. (Il est significatif que Heinse mette les deux derniers termes sur

⁵⁶ Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, Paris, 1988, p. 89.

⁵⁷ *S.W.* 8/2, p. 311. ("Wir fühlen und empfinden allein mit den Nerven ; alles Gefühl und alle Empfindung besteht in Bewegung, in deren Art (Qualität), Stärke (Quantität), und Geschwindigkeit und Langsamkeit (Proportion). Alles dieß drückt die Musik in Tönen aus, und bringt es dadurch hervor.")

⁵⁸ J. G. Herder, *Viertes kritisches Wäldchen*, in *S.W.*, 4. Bd, pp. 94, 99, 96 et Heinse, *S.W.* 1, pp. 113, 123 ; 8/2, p. 402. Heinse emploie le terme d'énergie dans son commentaire du *Dictionnaire de musique* de Rousseau in *S.W.* 8/2, p. 370.

le même plan). Le Métastase du deuxième *Dialogue* confirme que l'étude du pouvoir énergétique des sons est plus utile que l'étude de la théorie musicale : "Le musicien doit connaître à la perfection la nature des sons et leurs effets sur les nerfs de l'oreille ainsi que les bouleversements qu'ils occasionnent dans l'homme tout entier."⁵⁹ Cette insistance sur le rôle fondamental des nerfs dans la réception de la musique conduit parfois Heinse à valoriser le toucher qu'il définit à plusieurs reprises comme le plus fort de nos sens. Ainsi écrit-il que le frottement des cordes sur l'archet qui atteint les nerfs comme le contact entre les mains semble agir aussi bien sur le toucher que sur l'oreille⁶⁰. L'accent mis sur le caractère sensoriel de la musique le conduit d'autre part à comparer ses effets avec ceux du goût : lorsqu'il déclare le *Miserere* de Leo supérieur à celui d'Allegri, il justifie son jugement par la constatation que l'oeuvre de Leo a une suavité qui rappelle celle de l'ananas ou du vin du Cap, alors que celle d'Allegri en reste au degré du raisin⁶¹. Cette remarque reprise dans *Hildegard* a naturellement suscité les sarcasmes de Reichardt tant à cause de leur sensualisme primaire que de leur caractère extra-musical. On peut effectivement se demander si la composante hédoniste de Heinse ne le fait pas dériver dans un certain confusionisme en contradiction avec sa volonté affichée de délimiter clairement les propriétés de chaque art.

En fait, la perception de la musique s'affine au-delà des premières manifestations nerveuses grâce aux qualités intrinsèques de l'oreille qui sont la subtilité et l'exactitude. Celle-ci perçoit l'infinie variété des sons et distingue en outre la qualité propre à chacun. Herder écrit que tel son nous laisse indifférent, alors qu'un autre nous fera sursauter, un autre encore frissonner⁶². Dans ses "Carnets", Heinse se remémore après des années l'effet magique qu'a produit sur

⁵⁹ S. W. 1, pp. 233 et 269. ("Der Tonkünstler muß die Natur der Töne samt ihren Wirkungen auf die Nerven des Ohres, und die Erschütterungen, die diese durch den ganzen Menschen machen, vollkommen kennen [...]")

⁶⁰ S. W. 8/2, p. 309.

⁶¹ S. W. 8/1, p. 422.

⁶² J.G. Herder, S. W. 4. Bd, p. 99

lui la voix de la chanteuse Antonia Lucowich qu'il a entendue à l'*Ospedale della pietà* à Venise : ce n'est pas tant la force et l'étendue de sa voix qui l'ont touché que la douceur et la pureté particulière du timbre⁶³. Le son particulier à chaque instrument lui confère un caractère irremplaçable : le même intervalle à la trompette ou au luth suscite un climat totalement différent⁶⁴. La voix est quant à elle perçue comme une manifestation de l'individualité. Heinse écrit que "le seul son suffit à montrer l'atmosphère de l'âme."⁶⁵ La finesse de l'oreille lui permet de développer une physiognomie de la voix comme celle que Lavater a décrite pour les visages. Dans l'*Addition à la 'Lettre sur les aveugles'* datant de 1782, Diderot dit de la jeune aveugle Mélanie de Salignac : "Quand elle entendait chanter elle distinguait des voix brunes et des voix blondes". Et il ajoute : "Elle remarquait dans les voix une variété qui nous est inconnue, et lorsqu'elle avait entendu parler une personne quelquefois, c'était pour toujours."⁶⁶ Heinse exprime une idée semblable lorsqu'il écrit que le seul son de la voix parlée est toute la beauté que peuvent capter les sens d'un aveugle et que cette beauté est supérieure à celle que révèle la vue, car elle correspond au vrai caractère : "Il y a quelque chose de caractéristique dans le son de la voix qui dénote la forme particulière des nerfs dont un être est constitué. Pour un aveugle, il représente toute la beauté sensible."⁶⁷ Cette idée dont H.H. Eggebrecht souligne le caractère courant dans le *Sturm und Drang* (on la retrouve en effet chez Herder, mais aussi chez Reichardt⁶⁸) est particulièrement chère à Heinse qui la reformule dans un autre passage des "Carnets" et dans *Hildegard*. L'oreille perçoit les intervalles les plus infimes et

⁶³ S. W. 8/2, p. 308.

⁶⁴ S. W. 1, p. 233 et 8/2, p. 311.

⁶⁵ SW, 8/2, p. 360. ("Der bloße Ton ist genug die Stimmung der Seele zu zeigen.")

⁶⁶ D. Diderot, *Oeuvres complètes*, sous la dir. de H. Dieckmann, J. Fabre et J. Proust, 25 vol., Paris, Hermann, 1975-1984, tome 4, resp. p. 99 et p. 102. Cf. l'analyse de M. Delon, in *op. cit.*, p. 80.

⁶⁷ S. W., 8/2, p. 307 ("Im Ton der Stimme liegt (...) etwas charakteristisches, was die besondere Art der Nerven anzeigt, woraus ein Wesen zusammengesetzt ist. Für einen Blindgeborenen ist er alle sinnliche Schönheit.")

⁶⁸ H.H. Eggebrecht, "Das Ausdrucksprinzip...", p. 345.

habitue les autres sens à la précision : il est le sens privilégié de l'entendement, ce qui expliquerait la plus grande tristesse des sourds comparés aux aveugles, puisqu'ils en sont privés. Et il ajoute que, de tous les arts, la musique donne pour cette raison "la jouissance la plus claire et la plus fraîche."⁶⁹ Dans *Hildegard*, Heinse justifie cette assertion par une étude de son ami Sömmering qui explique que de tous les nerfs, celui de l'oreille est le plus immédiatement en contact avec les cavités liquidiennes du cerveau. La perspective physiologique de Heinse rappelle celle de *L'Encyclopédie*. Dans son ouvrage *La musique des Lumières*, Béatrice Didier montre que les articles "oreille" et "ouïe" y sont particulièrement développés et que les Philosophes ont déjà réfléchi sur la transmission de la sensation auditive au cerveau, en dépit des limites des connaissances médicales du temps. Et elle souligne que cette réflexion "est particulièrement intéressante dans la mesure où elle met en cause la formation même de la pensée humaine, et par conséquent se trouve centrale dans la réflexion matérialiste que mènent La Mettrie et Diderot [...]."⁷⁰ Heinse se trouve de fait à la croisée des chemins lorsqu'il écrit dans ses "Carnets" : "L'entendement (...) se plaît obscurément à jouer avec les proportions des mouvements de l'air et il y a peu de choses où la sensation et l'entendement soient à ce point réunies que l'on ne peut distinguer l'une de l'autre."⁷¹

Mais cette formulation peut être aussi mise en rapport avec l'idée de Leibniz selon laquelle l'effet particulièrement fort de la musique vient du plaisir que nous procure la perception "obscur", c'est à dire non-consciente, de rapports mathématiques. Heinse distingue par ailleurs différents types d'écoute et, insiste sur la nécessité pour l'oreille d'être bien exercée au même titre qu'il souligne

⁶⁹ *S. W.* 8/2, p. 326sq. Repris dans *Hildegard*, in : *S. W.* 5, p. 55.

⁷⁰ Béatrice Didier, *La musique des Lumières*, Paris, 1985, p. 132.

⁷¹ *S. W.*, 8/2, p. 359. ("Der Verstand hat (...) im dunkeln sein Spiel dabey mit den Proportionen der Bewegungen der Luft, und es gibt wenig Dinge, wo Empfindung und Verstand so beysammen sind, daß man die eine von den andern nicht unterscheiden kann.")

l'importance des fondements théoriques de la musique. Il estime au reste qu'une oreille au maximum de ses possibilités est chose rare, mais que c'est la condition indispensable à la vraie jouissance de la musique.

"Mais il faut aussi être un homme digne de ce nom pour jouir clairement d'une pareille chose, l'art élevé exige de l'entendement, de la science et des sens affinés. Il n'est pas de l'affectation parce que le paysan ou l'homme mal dégrossi ne le comprend pas ; ce dernier entend bien aussi un bourdonnement agréable et souvent émouvant de sons, mais il n'éprouve pas la jouissance revigorante qui pénètre toutes nos fibres."⁷²

Il apparaît donc que la jouissance que notre ouïe éprouve au travers de la musique est d'un degré supérieur à la simple satisfaction sensorielle. Comme le rappelle M. Delon, la force initiale de la sensation n'est qu'une impression qui demande à être transformée. Heinse s'oppose au sensualisme égalitaire d'un Condillac, mais il n'oppose pas non plus la jouissance initiale que procure le son au plaisir intellectuel que donnerait la reconnaissance de proportions par l'entendement : la différence est essentiellement qualitative et l'affinement de la sensation permet de renforcer et d'approfondir la jouissance, car une oreille vraiment formée peut pénétrer le fondement des choses. Dans son commentaire de certains articles du *Dictionnaire de musique*, Heinse critique Rousseau qui a déclaré impossible de discerner un intervalle aussi infime que le *comma* de Pythagore (un neuvième de ton) ; selon lui, une bonne oreille peut le percevoir, sinon dans l'absolu, du moins dans un intervalle assez large (l'octave bien sûr, mais aussi la quinte, voire la tierce). Et cette perception procure plus que du plaisir, elle est source d'une joie que l'on peut qualifier d'ontologique, car "ce comma est ravissant et sacré pour un fils de la

⁷² S. W. 8/1, p. 423 sq. ("Aber man muß auch würdiger Mensch genug seyn, um so etwas klar genießen zu können, die hohe Kunst erfordert Verstand, und Wissenschaft, und geläuterte Sinnen. Sie ist deßwegen nicht Künsteley, weil sie der Bauer oder rohe Mensch nicht faßt ; der zwar auch ein angenehmes und oft rührendes Geschwirr von Tönen hört, aber nicht den auf jede Fiber eindringenden Genuß hat [...]")

nature qui sent là intimement qu'elle ne s'arrête jamais, mais continue toujours sa marche."⁷³

Mais le son musical qui touche l'âme est-il de même nature que celui des mathématiciens et des physiciens ? Le jeune Herder de la quatrième *Sylve critique* refusait de prendre en considération le caractère mesurable des sons et leurs effets en termes de lois acoustiques en arguant que ces approches restaient extérieures à leur qualité intrinsèque qui était la vraie raison de leur effet⁷⁴. Les travaux des mathématiciens et des physiciens (Euler, Sauveur) ne nous seraient d'aucune utilité pour apprécier le son qui touche l'âme ("Ton") et dont l'essence est différente de l'agrégat sonore à la base de l'harmonie ("Schall"). Herder oppose donc la science abstraite à l'intériorité mystérieuse de l'être humain qu'exprime le son pur. Il ne s'en tiendra certes pas à cette opposition tranchée entre "Ton" et "Schall", mais refusera de s'appesantir sur l'aspect rationnel de la musique. Sa référence à Leibniz dans *Calligone* est à cet égard révélatrice ; il le cite à la barre des témoins qui attestent du pouvoir extrême des sons sur l'être humain et insiste sur sa description du caractère "obscur" de notre perception des rapports mathématiques. Il l'oppose donc aux froids théoriciens qui expliquent le plaisir musical en mesurant les intervalles : à ces derniers il oppose l'enthousiasme du génie⁷⁵. Heinse est plus nuancé ; il constate certes que les effets du son sur l'oreille ne sont pas aisément explicables, et les "Carnets" reviendront sur l'idée que la musique est bien l'art ou le génie est le moins assujéti à des règles⁷⁶. Mais si l'effet des sons est d'une nature particulière, leurs propriétés obéissent à des lois scientifiques dont l'étude n'est pas superflue. Au-delà de la verve polémique des premiers *Dialogues*, Heinse parvient à concilier pour l'essentiel les enchantements révélés par l'oreille et les

⁷³ *S. W.* 8/2, p. 365. ("[es ist] entzückend und heilig für einen Sohn der Natur, der da innig fühlt, wie nirgendwo in ihr Stillestand ist, und sie immer weiter schreitet.")

⁷⁴ J.G. Herder, *S. W.*, 4. Bd, p. 90.

⁷⁵ J.G. Herder, *S. W.*, 22. Bd, pp. 67 et 190 sq.

⁷⁶ *S. W.* 1, p. 233 sq. et 8/2, p. 382.

acquis de l'entendement et il ne constate pas de réel clivage entre art et science. Il est en cela moins proche de Herder que de Diderot qui avait publié en 1748 un *Mémoire sur différents sujets de mathématiques* et s'intéressait aux travaux de Sauveur et d'Euler. Heinse répondra positivement à la question que posait le Rousseau du premier *Dialogue* : "Les mathématiques ne servent-elles en rien à la musique ?"⁷⁷ Si l'on veut comprendre la musique en profondeur, il est nécessaire de pouvoir scruter les plus infimes proportions des sons et, dans ce cas, l'oeil peut aider à la perception de leurs rapports, car il reste un juge parfaitement impartial. Cette froideur que Herder reproche à l'oeil peut donc nous être utile en matière théorique. Il semble bien que Lockmann soit le porte-parole de Heinse lorsqu'il déclare dans *Hildegard* que le meilleur professeur du musicien est "une ouïe délicate et pure ainsi qu'un coeur plein de vie joints à un bon monocorde."⁷⁸ Mais le jugement d'une telle oreille est souverain comme nous le verrons dans le débat sur le problème des différents tempéraments, car Heinse estime que le désir de systématisation du mathématicien le fait parfois violenter les intervalles naturels dont l'oreille exercée perçoit parfaitement les rapports fondamentaux. En dernier ressort, Heinse penche donc plutôt du côté des disciples d'Aristoxène qui faisaient confiance à la finesse de l'oreille que de celui des disciples de Pythagore qui font de la musique une fille des nombres...

Le Herder de *Calligone* se retrouve toutefois d'accord avec Heinse sur l'idée que l'oreille permet essentiellement la sympathie harmonieuse entre macrocosme et microcosme. La corde vibrante est le fondement de l'harmonie théorique dont les éléments essentiels se retrouvent dans la nature et l'homme lui-même est vibration et résonance. Heinse se sent lui-même comme "un des instruments qui résonne

⁷⁷ S.W. 1, p. 247.

⁷⁸ S.W. 5, p. 70. ("ein zartes reines Gehör und lebendiges Herz bey einem guten Monochord")

profondément lorsque la nature y a joué le trait de l'amour."⁷⁹ Dans *Calligone*, Herder décrit l'homme comme un clavicorde sur lequel joue la nature⁸⁰. Le son est avant tout dynamique, car il est la vibration des corps élastiques qui agitent la masse de l'air. Cette masse fascine Heinse qui la compare à un océan et voit en l'air l'élément de la vie. C'est pour cette raison que le moyen d'expression du musicien, apparemment limité, fait en réalité de son art le plus vivant de tous et le plus "intime" ("innig")⁸¹. Il est le plus proche de l'âme, car la musique "est le chatouillement le plus délicat de l'air ; et d'après les Ecritures l'âme n'est elle-même pas autre chose qu'un souffle vivant."⁸² Une note des "Carnets" de 1791 esquisse dans cet esprit une synthèse de l'effet global de la musique :

"Les sons sont mesurables et explicables et produisent un effet en soi par leur hauteur et leur profondeur et leur faiblesse ou leur force et ensuite par leur succession et leur liaison. On pourrait appeler ceci la musique pure. Elle affecte directement le sentiment et le modifie en dehors des autres représentations de l'imagination. De là naît le bien-être ou le malaise après la production des sons, consonances ou dissonances. Notre sentiment lui-même n'est rien d'autre qu'une musique intérieure, une vibration perpétuelle des nerfs vitaux. Tout ce qui nous entoure, tout ce que nous pensons et ressentons de nouveau, augmente ou diminue, renforce ou affaiblit le degré de leur mouvement antérieur. La musique les touche de telle manière que c'est son jeu propre, une signification tout à fait particulière qui surpasse toute description par les mots. (...) Art divin qui tient si directement sous son sceptre puissant l'existence des être sensibles !"⁸³

⁷⁹ *S. W.* 8/1, p. 114. ("[Ich bin eins von den] Instrumenten, das tief Wiederhallt, wenn die Natur darauf [den Lauf der] Liebe gespielt hat.")

⁸⁰ J.G. Herder, *S. W.*, 22. Bd, p. 68.

⁸¹ *S. W.* 8/2, p. 293.

⁸² *S. W.* 8/1, p. 160 ("Sie ist die feinste Kitzelung de Luft ; und die Seele ist selbst nach der Schrift wieter nichts als ein lebendiger Athem.")

⁸³ *S. W.* 8/2, p. 392. ("Meßbar und erklärbar wirken die Töne an und für sich durch ihre Höhe und Tiefe, und Stärke und Schwäche ; und dann durch ihre Folge und Verbindung. Man könnte dieß die reine Musik nennen. Sie greift unmittelbar das Gefühl an, und verändert dasselbe außer allem andern Vorstellungen der Phantasie. Es entsteht dadurch ein Behagen oder Mißbehagen, nachdem die Töne, die Consonanzen oder Dissonanzen sind.

Selon Heinse, l'oreille a avec les organes de la parole "une plus grande masse de ce qui est vivant en l'homme."⁸⁴ L'acuité de la perception auditive que peut développer l'homme et l'étonnante richesse du son fondent donc la supériorité de la musique dans le cadre de sa réflexion esthétique et philosophique.

Unser Gefühl selbst ist nichts anders als eine innere Musik, immerwährende Schwingung der Lebensnerven. Alles, was uns umgibt, was wir neues denken und empfinden, vermehrt oder vermindert, verstärkt oder schwächt den Grad ihrer vorigen Bewegung. Die Musik rührt sie so, daß es ein eignes Spiel, eine ganz besondere Mittheilung ist, die alle Beschreibung von Worten übersteigt. (...) Göttliche Kunst, die die Existenz fühlender Wesen so unmittelbar unter ihrem gewaltigen Zepter hat !") Repris dans *Hildegard*, S. W. 5, p. 24.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 391. ("mehr Masse vom Lebendigen im Menschen")

C) L'oeil et l'oreille.

La comparaison entre les arts que développe Heinse sous l'influence directe de Lessing et de Mendelssohn se réduit finalement à une confrontation entre les arts plastiques, peinture et sculpture qui dépendent uniquement de la vue, et la poésie et la musique, qui s'adressent à l'oreille. Bien que Heinse considère par moments le toucher comme notre sens le plus fort, immédiatement suivi par l'ouïe, il ne le considère pas comme décisif dans le domaine esthétique et critique Herder qui le décrit comme le sens correspondant à la sculpture⁸⁵. Nulle part cette opposition entre l'oeil et l'oreille n'apparaît aussi tranchée que dans les notes prises durant le séjour en Italie où Heinse est amené à clarifier sa position par rapport à *Laokoon* : l'opposition entre arts de la spatialité et arts de la succession est élargie à celle entre arts statiques et arts dynamiques. La tension entre mouvement et repos qui anime l'univers est vécue par l'homme comme celle entre vie et anéantissement. L'homme qui est sans cesse menacé par cet anéantissement aspire donc au mouvement : "rien de ce qui est au repos ne produit vraiment d'effet sur l'homme; tout repos est au fond mort."⁸⁶ Or, si chaque sens a son mouvement propre, chaque art n'a pas au même degré la possibilité de le représenter ni de le rendre perceptible. Le pouvoir de suggestion de la musique est supérieur à celui des arts plastiques de par la nature même du son qui touche les fibres les plus intimes de l'être humain. Heinse note : "Vouloir susciter la perfection, la beauté et le plaisir des sens à l'aide de couleurs est certainement très difficile, parce que l'air permet d'agir bien plus fortement sur l'homme que la lumière."⁸⁷ La conception de l'univers comme un organisme vivant

⁸⁵ *S. W.*, resp. 8/1, p. 488 et 8/2, p. 211.

⁸⁶ *S. W.*, 8/1 556. ("Nichts wirkt recht auf den Menschen, was stille steht ; aller Stillstand ist im Grunde todt.")

⁸⁷ *Ibid.* p. 455. ("Vollkommenheit und Schönheit und sinnliche Lust mit Farben erregen zu wollen, ist gewiß sehr schwer, weil die Luft ein weit stärker wirkend Medium auf den Menschen ist, als Licht.")

et non plus comme une collection d'objets définitivement donnée condamne *a priori* les arts plastiques dans la mesure où "le peintre et le sculpteur sont contraints de limiter leur mouvement à la beauté de la pause."⁸⁸ Heinse considère que les arts plastiques et tout particulièrement la sculpture ont pour objet principal la beauté du corps humain, mais puisqu'ils ne peuvent la rendre qu'au repos, l'âme s'en lasse vite⁸⁹. Le nu antique est l'idéal, car il comble les yeux par la beauté des formes du corps dont il révèle l'harmonie, toutefois le sentiment de volupté qui nous étreint est vite rassasié : nous ne parvenons pas à animer longtemps la matière et nous retrouvons face à de la pierre ou à de la couleur qui ne sont qu'"ombre sans sève et sans force."⁹⁰ De ce fait, nous privilégions l'accessoire, c'est-à-dire le savoir-faire de l'artiste, le travail de la matière ou la disposition de l'ombre et de la lumière ou un détail, et non l'essentiel, qui est l'expression globale dans l'oeuvre de l'"être intérieur" ("das innere Wesen")⁹¹. Contrairement à Winckelmann, Heinse apprécie en peinture le paysage qui permet à l'artiste de déployer la "magie" des couleurs, mais il déplore que le peintre ne puisse rendre le mouvement qui anime la nature, par exemple le dynamisme perpétuel d'une cascade qui est figée sur la toile en une masse blanche inerte⁹². Heinse en arrive à comparer les peintres et les sculpteurs à des coiffeurs et à des tailleurs avec une connotation nettement péjorative : il est intéressant de constater que sa réflexion le conduit à une dépréciation de la *têchné*, digne de la philosophie spéculative qu'il critique par ailleurs si ardemment....

L'opposition la plus forte est celle entre musique et peinture. Heinse vénère certes la lumière à l'égal du son comme ce qu'il y a de plus sacré dans la nature, car tous deux sont mouvement⁹³. Mais l'oeil ne tolère quant à lui que peu de mouvement par rapport à l'oreille. Une note de l'époque de Mayence permet

⁸⁸ *Ibid.*, p. 525.

⁸⁹ *Id.*

⁹⁰ *Ibid.*, p. 494. ("Schatten ohne Saft und Kraft").

⁹¹ *Ibid.*, p. 489.

⁹² *S. W.* 10, p. 172.

⁹³ *Ibid.*, p. 74.

d'approfondir les raisons de l'infériorité de la peinture selon notre auteur. L'énergie du son a un caractère synthétique particulier. Heinse note certes que les sept couleurs fondamentales illustrent le principe du *Hen kai par*⁹⁴. Mais la décomposition de la lumière en couleurs fondamentales sacrifie l'unité primitive du rayon, tandis que le son reste entièrement lui-même, tout en étant capable d'une diversité bien supérieure à celle des couleurs grâce à la variété des voix et des instruments qui le produisent⁹⁵. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la phrase selon laquelle "la musique est un rayon de soleil de la sensation qui se réfracte en sept couleurs à la beauté céleste."⁹⁶ Heinse n'accepte pas plus que Herder l'idée du clavecin oculaire, création du Père Castel qui avait enthousiasmé certains contemporains. Il écrit à Sander : "La peinture ne doit pas représenter directement des sons, ni la musique des couleurs ; c'est impossible. (...) Les limites sont nettement arrêtées."⁹⁷ Lorsque Heinse utilise le vocabulaire pictural dans des discussions d'esthétique musicale, il faut y voir davantage une commodité de langage qu'une systématisation de la correspondance entre les arts courante à l'époque, en particulier chez les empiristes anglais⁹⁸. Un passage d'*Hildegard* est très clair à ce sujet : "Les mots de dessin, coloris et clair-obscur avec lesquels on joue tellement servent seulement, comme tous les symboles, à rendre la chose plus sensible. "Coloris" doit seulement indiquer "vivant" et l'ombre et la lumière "la vie dans la nature à la ronde."⁹⁹ Les parallèles entre les oeuvres musicales et plastiques

⁹⁴ *S. W.* 8/2, p. 379sq.

⁹⁵ *Ibid.*, p.299.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 175.

⁹⁷ *S. W.* 10, p. 311. ("Die Mahlerey soll keine Töne : die Musik keine Formen- unmittelbar darstellen; es ist unmöglich. (...) Die Grenzen sind scharf gezogen.")

⁹⁸ Cf. H. M. Schueller, "Correspondences between Music and the Sisters Arts", in : *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, June 1953. Avison par exemple voit une analogie entre musique et peinture.

⁹⁹ *S. W.*5, p. 320. ("Die Wörter Zeichnung, Kolorit und Helldunkel, womit so viel gespielt wird, dienen nur, wie alle Gleichnisse, die Sache sinnlicher zu machen. Kolorit soll nur "lebendig" anzeigen; und Licht und Schatten "das Leben in der Natur rund herum.") Le vocabulaire de Rousseau (dans le *Dictionnaire de musique*) et de Gluck (dans la "préface" d'*Alceste*, en fait rédigée par Calzabigi) fait souvent référence à la peinture ou au dessin.

se retrouvent bien chez Heinse, mais en fonction de la possibilité de ces dernières à produire un effet dynamique dont nous avons vu qu'il est limité. Seules certaines grandes statues antiques sont capables de rendre les formes en mouvement¹⁰⁰. Elles parviennent même exceptionnellement à faire exprimer un sentiment individuel par la représentation du corps, et c'est la raison de la vénération qu'elles ont inspiré à des générations ! Heinse cite avec prédilection la tête de Méduse du palais Rondanini, la statue dite d'Antinoüs et surtout le groupe de Laokoon qui parvient à exprimer le sentiment de la douleur et devient "chair et sang", permettant ainsi une réelle communion avec l'oeuvre¹⁰¹. Ce privilège dévolu à quelques grandes oeuvres justifie pour Heinse la mise en parallèle de l'effet qu'elles produisent avec celui de la musique¹⁰². Mais la qualité de la jouissance ressentie au contact des arts plastiques reste pour l'essentiel limitée, car elle ne satisfait que les sens et a un caractère le plus souvent seulement naturaliste, alors que la musique peut combler simultanément "l'oreille et l'âme"¹⁰³.

Peinture et sculpture restent de ce fait des objets extérieurs qui ne procurent qu'une satisfaction éphémère : "Les images n'ont autant de crédit que parce que la plupart de hommes ne s'attachent qu'à la surface et ne croient connaître les choses que par ce biais. Dès qu'un accord, un son en musique se fait entendre, il tue immédiatement tous les arts plastiques avec son mouvement qui saisit l'âme."¹⁰⁴ La forme figée des arts plastiques n'est en fait que l'ombre de la jouissance originelle, alors que le caractère fuyant de la musique est précisément ce qui en fait le prix, contrairement au préjugé courant. En outre, l'oeuvre musicale ne rend pas

¹⁰⁰ *S. W.* 8/2, p. 22. Heinse dit de ces chefs-d'oeuvre que "rien n'y n'est une masse morte et tranquille." ("[...] nichts ist todte ruhige Masse.")

¹⁰¹ *S. W.* 8/1, p. 562.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 420 et 423. (Cf. également *S. W.* 10, p. 182)

¹⁰³ *Ibid.*, p. 420.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 500. ("Bilder gelten deswegen so viel, weil die mehrsten Menschen nur auf die Oberfläche sehen, und dadurch glauben, die Sache zu kennen. Ein Akkord, ein Ton tödtet mit seiner seelengreifenden Bewegung alle Bildende Kunst sogleich, als er sich hören läßt.")

seulement le mouvement de la vie, elle a elle-même une vie autonome analogue à celle de la nature. C'est pourquoi Heinse utilise souvent l'image de la source ou du fleuve pour caractériser l'énergie qui s'exprime au travers de la musique. La majeure partie de son commentaire du *Miserere* de Leo (datant de 1739) repose sur l'analogie entre les huit voix du chœur qui entrent successivement, se répondent, s'attirent et se fondent et le cours d'un fleuve qui se gonfle et s'enrichit d'affluents : "Comme cela se lie, se défait et se fond !" ¹⁰⁵

Lorsque Heinse s'inspire de Mendelssohn pour confronter les arts de la spatialité à ceux de la succession, il reprend la terminologie rationaliste et oppose l'âme comme siège de l'entendement aux organes des sens. Mais nous avons constaté qu'il récuse par ailleurs le dualisme qui sous-tend cette conception lorsqu'il appelle âme tout ce qui est mouvement ¹⁰⁶. L'âme est tout autant le siège des passions que de l'entendement. Cependant, la formulation de certaines remarques notées pendant le séjour en Italie dénote parfois la juxtaposition des deux acceptions :

"La beauté de la forme humaine nue est le triomphe de l'art ; beaucoup à voir pour l'oeil et pour l'homme corporel, peu de chose pour l'être intérieur. A elle seule, elle ne saisit pas ce qui est immortel ; cela est du ressort de ce qui est directement issu de l'âme et de sa force mouvante et incompréhensible, de sa vie, de son mouvement. Et, de tous les arts, la musique et la poésie sont seules à l'avoir." ¹⁰⁷

La musique et la poésie sont mises ici sur le même plan et l'expression "vie de l'âme" a un sens très large dans la mesure où Heinse semble identifier les notions de mouvement et d'action, par exemple dans le passage où il est dit que la poésie

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 422.

¹⁰⁶ Cf. *S. W.* 8/1, p. 513 et *S. W.* 8/2, p. 160.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 512sq. ("Die Schönheit nackender Gestalt ist der Triumph der Kunst ; viel für[s] Auge und den ganzen körperlichen Menschen, wenig für den Innern. Sie allein ergreift das Unsterbliche nicht, dazu gehört etwas, was selbst gleich unmittelbar von der Seele kömmt, und ihrer regenden unbegreiflichen Kraft, Leben, Bewegung. Und diese haben unter allen Künsten allein Musik, und Poesie [...]")

est "une suite d'actions, un mouvement incessant, la représentation de la vie intérieure"¹⁰⁸. Heinse dira effectivement plus tard du poète qu'il représente les actions¹⁰⁹. Or, sa réaction à l'audition du *Miserere* d'Allegri permet de déceler ce qui distingue les deux disciplines "soeurs". La musique ne rend pas seulement le mouvement en général, elle communique le sentiment le plus *individuel* et le plus intime, l'émotion originelle dans son intégrité et sa force, qui est au-delà des mots : "[...] Les mêmes émotions que le maître palpitent dans le coeur, dans l'homme tout entier. Aucun art n'exprime aussi individuellement que la musique la vie intérieure; la poésie n'a que des signes généraux [...]." ¹¹⁰ L'identification entre le compositeur et l'auditeur a une portée qui dépasse les simples interférences d'ordre biographique. Heinse insiste sur la nécessité d'avoir soi-même aimé pour comprendre la douleur et l'espoir qui s'expriment dans le *Miserere* d'Allegri, mais il s'agit d'une fusion entre deux consciences dans une des pulsions humaines les plus fortes et les plus universelles. Des arts de la succession, c'est la musique qui réalise l'idéal énoncé par Heinse : le récepteur appréhende d'un seul coup la quintessence de ce que l'artiste a ressenti avant de l'extérioriser. Celui-ci est "une âme pleine qui s'épanche et féconde à son tour une autre."¹¹¹ Ce n'est pas un hasard si Heinse réutilise le terme d'"épanchement" ("Ausschüttung") dans son commentaire du *Miserere*. Ce commentaire contient en germe la remarque que fera Heinse en 1788 à Mayence : "La musique a ce que ne peut aucun art ; elle révèle le devenir intérieur qui précède tout langage et toute expression, ainsi que les sentiments postérieurs à l'action."¹¹² Lorsque Heinse écrira un nouveau

¹⁰⁸ S. W. 8/1, p. 524.

¹⁰⁹ S. W. 8/2, p. 291.

¹¹⁰ S. W. 8/1, p. 509sq. ("[...] dieselben Regungen des Meisters wallen im Herzen, im ganzen Menschen auf. Keine Kunst drückt so individuell wie die Musik das innere Leben aus ; die Poesie hat nur allgemeine Zeichen []")

¹¹¹ *Ibid.*, p. 452. ("Eine volle Seele, die sich ausschüttet, und eine andere wieder schwängert.")

¹¹² S. W. 8/2, p. 209 sq. ("Die Musik hat das, was keine andere Kunst vermag ; sie offenbart das innere Werden, das aller Sprache, und allem Ausdruck vorhergeht und ebenso die Gefühle nach der That.")

commentaire de l'oeuvre à Dusseldorf en ayant la partition sous les yeux, il accentuera le caractère érotique de son interprétation : la fusion des deux chœurs *a capella* à la fin de l'oeuvre est analogue à l'acte sexuel : "[...] Chacun des deux chœurs fait un tout en soi et tous deux s'unissent de la façon la plus intime, pour ainsi dire comme l'homme et la femme."¹¹³

La musique a donc une énergie synthétique et se situe aux confins de l'universel et du particulier. Il y a parfois coïncidence entre ces deux aspects comme dans le *Miserere* de Leo où les voix du chœur sont les affluents du fleuve majestueux et en même temps des âmes individuelles qui s'expriment. Mais si la musique surpasse parfois le langage, peut-elle vraiment se passer de lui et rester porteuse de sens ? Lorsque Heinse écrit de Venise : "La musique montrait là en faisant abstraction des mots sa force maximale", est-ce exceptionnellement sous le coup de l'émotion ou la musique a-t-elle pleinement conquis son autonomie ?¹¹⁴

D) " Signification" de la musique.

1) L'idée d'expression

La question du sens de la musique se posait de manière aiguë aux hommes du dix-huitième siècle qui n'envisageaient pas que l'on pût considérer l'art en dehors d'une mission qu'il convenait de définir. La notion d'"art pour l'art" aurait semblé incongrue aux Encyclopédistes comme aux théoriciens allemands du temps.

¹¹³ *Ibid.* p. 88 et p. 541. ("[...] jeder von den zwey Chören macht für sich ein Ganzes, und beyde vermischen sich auf das innigste zusammen, gleichsam wie Mann und Weib [...]") Heinse semble avoir une prédilection pour cette image. Cf. son éloge des plus beaux canons, "où les mélodies pour ainsi dire s'accouplent et se fondent" (" wo die Melodien gleichsam sich begatten und ineinanderschmelzen."), in : *S. W.* 8/2, p. 88.

¹¹⁴ *S. W.* 10, p. 309. ("Die Musik zeigte hier von den Worten abgesondert ihre stärkste Kraft.")

Heinse revendique le droit au plaisir sonore en réaction à la pression morale qu'exercent bon nombre de ses contemporains, car il refuse d'enfermer la musique dans une fonction essentiellement sociale ou religieuse. Cela ne signifie pas pour autant qu'il renonce à exercer cette "pression sémantique" sur la musique dont parlent les critiques modernes.¹¹⁵ La musique est pour les hommes du temps étroitement liée aux passions humaines, à ce que l'on commence à appeler le "sentiment". Nous avons noté qu'avant 1750, les théoriciens de la musique considéraient que la "représentation" de ces passions obéissait à des règles précises, indépendamment de l'état d'âme du compositeur. La génération du *Sturm und Drang* considère au contraire que le moi lyrique du compositeur comme celui du poète s'exprime directement dans ce qui devient son oeuvre et n'est plus le seul produit de son plus ou moins grand savoir-faire. Le sens supposé de cette oeuvre devient donc primordial, puisqu'à travers elle s'exprime l'individu, et il l'emporte donc sur la notion de forme.

Le développement de cette "esthétique du sentiment" ("Gefühlsästhetik"), qui finit par dégénérer au début du dix-neuvième siècle en apologie du dilettante sentimental qui "sent" mieux la musique que le professionnel borné, suscita la vigoureuse réaction du critique Edouard Hanslick qui publia en 1854 un essai intitulé *Du Beau dans la musique (Vom Musikalisch-Schönen)* pour réfuter l'idée communément admise désormais que la musique était particulièrement apte à exprimer la vie psychique et lui opposer la notion du beau intrinsèque à la musique "existant uniquement dans les sons et dans leurs combinaisons artistiques."¹¹⁶ Ce qui s'exprime dans la musique, ce sont les idées musicales incarnées dans la mélodie et organisées selon le rythme et l'harmonie, et non des idées ou des sentiments. Dans son ardeur polémique, Hanslick cite aussi bien les représentants

¹¹⁵ P. Gülke, *Rousseau und die Musik*, p. 109.

¹¹⁶ E. Hanslick, *Du beau dans la musique*, traduction par Ch. Bannelier revue et complétée par G. Pucher, Paris, 1986, p. 93.

de la théorie des passions d'avant 1750, Mattheson et Marpurg, que le Heinse des *Dialogues musicaux*, Forkel, Kirnberger, Sulzer et des auteurs plus récents et termine son florilège par des citations de Wagner dont il récuse la conception du drame musical, héritière selon lui de l'esthétique du sentiment. Il s'en prend plus explicitement à Heinse dans une note du cinquième chapitre où il oppose l'amateur qui ne fait que "sentir" la musique à l'artiste ou à l'esthète qui est capable de la comprendre, c'est-à-dire de contempler la succession des formes sonores. Il s'insurge contre "le tempérament romanesque et déréglé" de Heinse qui lui fait "dédaigner le beau purement musical pour les vagues impressions du sentiment."¹¹⁷

L'opposition entre l'"esthétique du sentiment" et l'"esthétique de la forme" qui vit se déchirer les partisans du "formaliste" Hanslick et ceux de Wagner, relève toutefois d'un certain schématisme. La critique contemporaine a du reste relativisé le "formalisme" de Hanslick, particulièrement Carl Dahlhaus qui note que le principe d'expression n'est pas récuse par ce dernier lorsqu'il s'agit de l'esthétique de l'interprétation et rapproche sur ce point un passage de l'ouvrage d'Hanslick des conceptions de Herder... et de Heinse !¹¹⁸ Le problème de l'autonomie de l'oeuvre musicale se pose en effet par rapport au compositeur et à l'auditeur. Hanslick n'a jamais nié que la musique puisse susciter des sentiments chez celui qui l'écoute, mais il considère que ce n'est pas là son but, car l'essence de la musique réside selon lui dans le travail du compositeur sur les formes, et non pas dans la manière dont elle est perçue. Dans son introduction à la réédition française du *Beau dans la musique*, Jean-Jacques Nattiez montre qu'il convient toutefois de relativiser ce jugement et que l'essence du fait musical ne peut pas être ramenée uniquement à sa forme : "S'il y a une essence du fait musical, elle se situe davantage dans son éclatement en trois dimensions : le processus créateur, le résultat formel de cette

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 176sq.

¹¹⁸ C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Laaber, 1986, p. 37.

création et l'acte de perception."¹¹⁹ Il est clair que Hanslick valorise la seconde dimension et il convient de faire la part des choses dans une perspective historique dont Hanslick est lui-même nécessairement tributaire : derrière sa conception du beau métaphysique, isolé de la composante psychologique de sa gestation et de son effet, se profile un idéalisme philosophique et un classicisme esthétique aussi datés que l'exaltation du sentiment par Schubart ou Carl Philipp Emmanuel Bach.¹²⁰ Hanslick a lui-même reconnu que les formes musicales n'étaient pas éternelles et, de fait, la forme idéale qui sous-tend sa démonstration, la sonate dans son acception post-classique, a vécu. Nous avons constaté que Heinse, à l'instar de ses contemporains, privilégie l'acte de perception. Mais Hanslick ne l'a-t-il pas classé un peu rapidement dans la catégorie des apôtres de l'"esthétique du sentiment" ? Il ne s'agit pas de défendre Heinse contre des reproches que formule Hanslick à son endroit, mais de déterminer tout d'abord ce que recouvre chez Heinse la notion d'expression en musique. Dans quelle mesure s'agit-il d'une projection par le sujet de sa propre affectivité dans la perspective du *Sturm und Drang* ?

Il est indéniable que Heinse poursuit ce que Hanslick appelle ironiquement le "fantôme du sens de la musique."¹²¹ Cette préoccupation est commune aux rationalistes comme aux représentants de l'"esthétique du sentiment." Il est intéressant de noter que la première phrase que Hanslick cite de notre auteur, extraite de la préface du premier *Dialogue*, nous renvoie à la terminologie d'avant 1750 : "Le but principal de la musique est d'imiter ou plutôt d'exciter les passions."¹²² La formulation restrictive "ou plutôt" dénote l'ambiguïté persistante chez le jeune Heinse de cette notion d'expression où se mêlent encore les traces du rationalisme traditionnel et l'émancipation de la copie servile (*Mimesis*). De quel

¹¹⁹ J.J. Nattiez, "Introduction à l'esthétique de Hanslick", in : E. Hanslick, *Du Beau dans la musique*, Paris, 1986, p. 45.

¹²⁰ Cf. C. Dahlhaus, *op. cit.*, p. 81.

¹²¹ E. Hanslick, *op. cit.*, p. 113.

¹²² E. Hanslick, *op. cit.*, p. 69, cf. *S. W.* 1, p. 217. ("Der Hauptendzweck der Musik ist die Nachahmung oder vielmehr Erregung der Leidenschaften.")

point de vue Heinse considère-t-il le matériau de la musique ? L'analyse par Heinse des *Miserere* d'Allegri et de Leo laisse entrevoir l'acception de l'expression "les passions" que Heinse continue d'utiliser. La théorie des passions est concentrée en un principe fondamental où le mouvement perpétuel de l'âme correspond à celui de la nature organique, car "nous ne sommes que des points détachés du Tout et nous aspirons toujours à nous réunir à lui, à nous fondre à nouveau dans le clair Ether céleste."¹²³ Les "passions" signifient en fait la passion essentielle dont dérive toutes les autres et qui est aussi le principe fondamental de la vie. Il s'agit bien sûr de l'amour, compris comme l'attirance irrésistible entre deux êtres humains à l'image de celle qui rassemble deux éléments de l'univers. Lorsque Heinse écrit que la musique représente principalement l'amour et les passions qui en dérivent, cela signifie que cette pulsion fondamentale de tout ce qui est vivant engendre une tension perpétuelle entre repos et mouvement que les humains nomment lutte.¹²⁴ En 1796, Heinse découvre avec bonheur l'adéquation de ses principes avec ceux qu'Aristote énonce dans son *Ethique* et note : "La colère et l'amour ont entre eux cette ressemblance que les deux passions enflent la force."¹²⁵ C'est une des raisons pour lesquelles les deux sentiments sont parfois si proches l'un de l'autre, car la résistance opposée par un être augmente le désir qu'a l'autre de le subjuguier. L'analyse par Heinse de l'*Armida abbandonata* de Jommelli illustre parfaitement cette réciprocité : Armida et Rinaldo "sont toujours passionnés et jamais en repos", et aux délices de l'amour succède à l'acte II "un combat qui se dénoue encore une fois dans la félicité."¹²⁶ Mais la lutte succèdera à nouveau à l'union provisoire des deux amants. La concordance entre les fondements de la réflexion philosophique de Heinse et son expérience esthétique qui ne se réalise pleinement que par le

¹²³ S. W. 8/2, p. 160. ("Wir sind nur abgelöste Punkte vom Ganzen, und sehnen uns ja immer, uns damit zu vereinigen, wieder in den klaren himmlischen Aether zu zerfließen.")

¹²⁴ *Ibid.*, p. 344.

¹²⁵ S. W. 8/3, p. 133. ("Zorn und Liebe haben darin eine Aehnlichkeit miteinander, daß beide Leidenschaften die Kraft schwellen.")

¹²⁶ S. W. 8/2, p. 401.

truchement de la musique donne donc une connotation particulière à sa conception de l'expression qui ne s'en tient pas à l'acception courante par l'*Empfindsamkeit* des "sentiments".

Dans ses "Carnets" de Mayence, Heinse se pose encore une fois la question : "Que représente la musique ? La masse et son mouvement, les deux toujours ensemble ; la vie pure, abstraite de tout dans la nature et dans l'homme."¹²⁷ La vie pure, c'est la vie à son maximum d'intensité telle qu'elle s'exprime librement dans la nature et à laquelle l'homme aspire à participer pleinement. C'est donc bien l'idéal de l'accord entre macrocosme et microcosme qui détermine l'approche par Heinse du matériau musical que constituent les sons et de son organisation au moyen de la mélodie, de l'harmonie et du rythme.

2) Harmonie et nature

Heinse établit comme postulat que l'harmonie et le rythme sont les fondements universels de l'expression et que la mélodie tire sa vie des deux. Selon lui, l'harmonie a été négligée par les Anciens tandis que les musiciens modernes ne s'attachent pas suffisamment au rythme.¹²⁸ Lors du séjour à Venise, Heinse fait l'éloge de la musique d'un ballet dont le rythme "rend crédibles les miracles de l'ancienne musique grecque."¹²⁹ Que ce dernier joue un rôle essentiel dans une musique de ballet ne semble pas surprenant, mais Heinse exalte dans toute musique la notion de rythme, car ce dernier est une manifestation de la vie. Il en vient à écrire que "le vers en poésie, la mesure en musique sont l'imitation de l'organisme

¹²⁷ *Ibid.*, p. 292. ("Was stellt die Musik dar ? Masse, und Bewegung derselben, beydes immer beysamen ; das reine, von allem abgesonderte, Leben in der Natur und im Menschen.") Repris dans *Hildegard*, in : *S. W.* 5, p. 332.

¹²⁸ *S. W.* 6, p. 17.

¹²⁹ *S. W.*, 10, p. 102.

dans la nature."¹³⁰ Il parle à propos des mesures composées d'"une force qui a une bien plus grande ampleur de souffle, un feu et une violence qui perdurent bien plus longtemps."¹³¹ Les mesures simples, 3/4 et 3/8, expriment deux types de mouvement qui s'appliquent au mouvement de l'univers en correspondance avec celui de l'âme : la première une progression paisible et équilibrée, la seconde une poussée résultant de l'effort d'une force. Les mesures composées, 6/8 et 12/8, expriment une force de plus grande intensité qui correspond à des passions plus violentes¹³². Heinse émet en outre l'hypothèse selon laquelle la mesure et la métrique auraient peut-être leur origine dans la reprise de la respiration.¹³³ Les fondements du rythme sont donc interprétés selon des données biologiques et le rythme doit pour cette raison sembler naturel, c'est-à-dire semblable aux pas ou aux battements du pouls qui s'accélèrent ou ralentissent sans que cette régularité soit purement mécanique. "Imitation" signifie-t-il ici pour autant "reproduction" ? Il nous semble que sur la question du rythme le caractère de transition de l'esthétique musicale de Heinse apparaît pleinement. Il déclare le rythme fondamental pour l'expressivité de toute oeuvre musicale et son éloge de Gluck comme "maître de l'expression" est en partie motivée par l'importance du rythme dans la caractérisation des sentiments intenses et les situations décisives.¹³⁴ Mais la mesure a dans ses analyses d'oeuvres une fonction parfois purement imitative. Il évoque à plusieurs reprises avec admiration un passage d'*Olimpiade* de Jommelli où le rythme de l'accompagnement du second violon reproduit le galop d'un cheval.¹³⁵

¹³⁰ S. W., 8/3, p. 54. ("Vers in Poesie, und Takt in Musik sind Nachahmung von Organismus in der Natur.")

¹³¹ S. W., 8/2, p. 315. ("Kraft von weit längerem Athem und Feuer und Heftigkeit")

¹³² Cf. à propos du deuxième acte d'*Antigone* de Traetta. In : S. W. 8/2, p. 413.

¹³³ *Ibid.*, p. 312 sq.

¹³⁴ S. W. 6, p. 30 ("großer Meister des Ausdrucks.")

¹³⁵ S. W. 8/2, p. 465, repris dans *Hildegard*, in : S. W., 5, p. 253.

Reichardt s'élèvera au contraire contre "l'absence de goût d'une telle peinture musicale" remarquable selon lui par sa monotonie.¹³⁶

Dans la polémique entre Rameau et Rousseau, l'histoire a retenu que le premier faisait dépendre l'expression de l'harmonie et le second de la mélodie. Cette opposition est bien sûr réductrice, mais Heinse connaît la querelle entre les deux par le *Dictionnaire de musique* de Rousseau, en particulier par les articles "basse fondamentale" et "unité de mélodie" auquel le premier des *Dialogues musicaux* fait déjà directement allusion. Comme beaucoup de ses contemporains, il identifie tout d'abord "harmonie" et "polyphonie", ce qui amène le Jommelli du premier *Dialogue* à dire que nous sentons davantage l'harmonie que la mélodie, car nous ne sommes pas capables de ressentir plusieurs sons différents à la fois.¹³⁷ Dans l'article "unité de mélodie", Rousseau écrivait : "Quand j'entends chanter nos psaumes à quatre parties, je commence toujours par être saisi, ravi de cette harmonie pleine et neuve (...), mais à peine en ai-je écouté la suite, pendant quelques minutes, que mon attention se relâche, le tout m'étourdit peu à peu [...]."¹³⁸ Mais si Heinse souscrivait à ces propos dans sa jeunesse, il en vient par la suite à critiquer le principe d'unité de mélodie que Rousseau se targue d'avoir découvert¹³⁹. Il estime que la superposition de deux mélodies peut être justifiée et que l'hostilité de Rousseau à la polyphonie sous-estime la richesse expressive de la musique¹⁴⁰. Il considère en revanche que Rameau va trop loin en voulant "prouver que l'énergie de la musique vient tout de l'harmonie."¹⁴¹ Son

¹³⁶ Dans son troisième article consacré à *Hildegard*, in : *Lyzeum für die schönen Künste*, 1797, 1. Bd, 1. Theil, p. 172.

¹³⁷ *S.W.* 1, p. 238.

¹³⁸ J.J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768, p. 536.

¹³⁹ Rousseau définit ainsi ce principe : "L'Harmonie, qui devrait étouffer la mélodie, l'anime, la renforce, la détermine, les diverses parties, sans se confondre, concourent au même effet, et, quoique chacune d'elles paraisse avoir son chant propre, de toutes ces parties réunies on n'entend sortir qu'un seul et même chant." In : *Dictionnaire de musique*, p. 537.

¹⁴⁰ *S.W.* 8/2, p. 371.

¹⁴¹ J.J. Rousseau, *op. cit.*, p. 537.

point de vue par rapport à la querelle se veut intermédiaire : "La mélodie est la sensation, et la basse, ou l'harmonie, l'entendement. La perfection se trouve là où l'équilibre entre les deux est bon."¹⁴² Il renvoie ainsi dos à dos les deux contradicteurs de son roman, Reinhold, qui n'est sensible qu'à la beauté immédiatement perçue d'une mélodie comme succession, et Lockmann, pour qui l'essentiel d'une mélodie provient de l'harmonie, c'est-à-dire de l'organisation de la hauteur des sons¹⁴³. Heinse est conscient que mélodie et harmonie ont comme élément commun la notion d'intervalle, centrale dans son analyse de l'expression en musique¹⁴⁴.

Le caractère expressif de l'harmonie ne fait aucun doute chez Heinse et se trouve au cœur de plusieurs débats dans *Hildegard*. Les critiques qui ont analysé la symbolique des accords chez Heinse le font en général uniquement d'après le contexte du roman et insistent donc sur le caractère "sentimental" de l'interprétation de Heinse. C'est le cas chez H.H. Eggebrecht, mais aussi chez Nora E. Haimberger qui ne voit dans l'exposé présenté par Lockmann que sa relation avec la pulsion érotique qui pousse irrésistiblement le maître de chapelle et compositeur vers son élève¹⁴⁵. Or, les passages des "Carnets" que reprend Heinse dans *Hildegard* intègrent plus nettement ces analyses dans la notion beaucoup plus large d'"existence" qui est aussi bien celle de l'univers que la vie d'individus particuliers. Les correspondances entre l'organisme vivant de la nature et la vie humaine se retrouvent pleinement dans la symbolique des accords et des tonalités, car, pour Heinse, les rapports fondamentaux entre les sons musicaux existent déjà dans la

¹⁴² S.W. 8/2, p. 369.

¹⁴³ S.W. 6, pp. 36 à 38.

¹⁴⁴ S.W. 8/2, p. 311 : "Les différents intervalles donnent la mélodie et l'harmonie en général. La mélodie est la marche et le passage, l'harmonie la coexistence." ("Die verschiedenen Intervallen geben die allgemeine Melodie und Harmonie. Melodie ist Schritt und Uebergang ; Harmonie Beysammenseyn.") Cf. également *ibid.*, p. 315. sur l'harmonie.

¹⁴⁵ Nora E. Haimberger, *Vom Musiker zum Dichter. E.T.A. Hoffmanns Akkordvorstellung*, Bonn, 1976, p. 35.

nature¹⁴⁶. Cette conviction s'appuie sur les découvertes acoustiques récentes. Sauveur avait montré que les corps vibrants produisaient à travers leurs premiers harmoniques l'accord parfait majeur, appelé pour cette raison "l'accord de la nature." Rameau a utilisé cette découverte pour justifier les lois de l'harmonie tonale. Heinse, qui connaît surtout la simplification du système de Rameau par Kirnberger, rend à plusieurs reprises hommage au théoricien français qui a clarifié un système jusqu'ici touffu, car le meilleur système est pour Heinse celui dont les règles se développent clairement et qui permet d'embrasser facilement l'ensemble de l'harmonie.¹⁴⁷ Or, dans le "labyrinthe de l'harmonie", les rapports des consonances servent de guide et l'accord parfait constitue bien leur réunion idéale. Le dix-huitième siècle établissait une classification des accords en distinguant les accords consonants (l'accord parfait et ses renversements ainsi que les accords de quinte diminuée), des accords dissonants que sont les accords de septième et par la suite de neuvième. L'intervalle de septième était considéré comme une dissonance ajoutée à l'accord parfait. Heinse subordonne également son interprétation des bases de l'harmonie à ces présupposés qui expliquent le caractère expressif des consonances, puis des accords. Il explique ainsi la différence entre consonances et dissonances : "Toutes les dissonances expriment soit la tension extrême soit la concentration des forces, de même que les consonances en sont leur manifestation pure."¹⁴⁸ Heinse considère les consonances comme la base de l'harmonie qui atteignent leur plénitude si on leur ajoute un son, formant ainsi l'accord parfait, pivot autour duquel s'articule l'expressivité de l'harmonie. Cette supériorité du caractère expressif de l'accord par rapport à l'intervalle qu'il énonce dans les "Carnets" de 1791 est réaffirmée avec plus de force dans *Hildegard* : "Deux sons ne suffisent pas à former un tout. Il faut au moins leur ajouter le troisième par la

¹⁴⁶ S. W. 9, p. 292.

¹⁴⁷ S. W. 6, p. 36.

¹⁴⁸ S. W. 8/2, p. 317. ("Alle Dissonanzen drücken entweder Ueberspannung oder Zusammenpressung der Kräfte aus ; so wie die Consonanzen reine Aeüßerung derselben.")

pensée. Celui qui dit par exemple : la tierce mineure est triste, la quinte juste joyeuse devrait faire consister l'accord parfait mineur en un accord triste-gai."¹⁴⁹ Cette contradiction éventuelle est insupportable à Heinse qui cherche une cohérence à la sémantique de l'harmonie. Nous allons voir qu'en dépit de leur apparence arbitraire à la première lecture, les symboles qu'il utilise dans son interprétation des bases du système harmonique tonal ont une cohérence interne et que le plan général philosophique et la sphère des sentiments humains se correspondent parfaitement.

De toutes les consonances, l'octave est la plus parfaite, car la plus proche de l'unisson, suivie de la quinte, "l'esprit céleste qui donne forme à la matière déjà organique et y rayonne et y brille." La tierce majeure qui permet la constitution de la triade fondamentale est "le siège de la vie et le noble sentiment de l'existence dans sa perfection suprême." La quarte, qui est, avec l'octave et la quinte, fondamentale dans le phénomène naturel de la résonance, est comparée à un baiser qui unit deux êtres, car elle cherche à se réunir à l'accord parfait.¹⁵⁰ L'octave, la quinte et la tierce, puis les accords parfaits consonants et enfin les accords dissonants de quatre ou cinq sons sont parallèlement rapprochés par Heinse des stades principaux de la vie humaine et des relations fondamentales entre les individus. L'octave étant la plus proche de l'unisson, elle symbolise la relation entre le père et le fils dans la nature. Les quatre octaves représentent les quatre âges de la vie, l'enfant, le jeune homme, l'adulte et le vieillard.¹⁵¹ Les accords parfaits des différents degrés de la gamme qui sont les plus naturels représentent les relations fondamentales entre les humains, celles du couple et de la famille : "l'homme et la femme, la tonique et la quinte, le fils et la fille, la tierce majeure et

¹⁴⁹ Resp. *S. W.* 8/2, p. 317 et *S. W.* 6, p. 35. ("Zwey Töne machen noch kein Ganzes aus ; wenigstens muß der dritte hinzugedacht werden. Wer zum Beyspiel sagt : die kleine Terz ist traurig, die reine Quinte fröhlich ; der müßte den weichen Dreyklang aus traurig-fröhlich bestehehn lassen.")

¹⁵⁰ *S. W.* 8/2, p. 316sq.

¹⁵¹ *Ibid.*

mineure."¹⁵² Cette formulation est très proche de celle de Schubart qui voit cependant dans la constitution de l'accord parfait une loi au fondement mystique. Il s'exprime ainsi dans ses "rhapsodies musicales", fragments conçus en 1786 durant sa captivité dans la forteresse du Hohenasperg : "Dans une ligne mouvante, le ton fondamental embrasse la quinte comme son épouse ; de leurs étreintes surgit la tierce et forme cette triade mystique - le contenu profond, inépuisable de chaque révélation harmonique."¹⁵³ Heinse déclare quant à lui dans ses "Carnets" de Mayence qu'il n'y a pas de surnaturel, mais il en vient à parler de "l'invisible" pour caractériser l'origine des composantes de l'accord parfait.¹⁵⁴ Le panthéisme qui s'exprime dans la fameuse "lettre sur la galerie de Dusseldorf" de 1776 a des accents quasi mystiques :

"Dieu est le tout de l'harmonie d'où tout prend sa source, comme l'accord parfait dans toute sa force provient de la note fondamentale. En revanche, lorsque l'on diminue justement dans la proportion de son extrémité, de la tierce supérieure (ou de la tierce inférieure qui résonne), on produit l'accord parfait souffrant, celui que les musiciens appellent mineur ; la mélancolie, le sentiment d'angoisse de la créature, le vide fini, la chute dans les sombres abîmes du néant malgré toutes ses joies, lorsqu'elle s'éloigne de sa fondamentale, de la source originelle, du Créateur, de Dieu."¹⁵⁵

Il convient, bien sûr, de faire la part de l'enthousiasme de jeunesse qui s'exprime dans cette lettre et de la nécessité pour Heinse de recourir à des symboles

¹⁵² *Ibid.*, p. 318.

¹⁵³ C.F.D. Schubart, *Des Patrioten gesammelte Schriften und Schicksale*, 8 Bde, Stuttgart, 1839-40 (cité ultérieurement *G.S.*), 6. Bd, p. 54. ("Der Grundton küßt in einer Wogenlinie die Quint wie seine Gattin ; dann schlüpft die Terz aus ihren Umarmungen hervor und bildet jene mystische Trias - den tiefen unerschöpflichen Inhalt jeder harmonischen Offenbarung.")

¹⁵⁴ *S.W.* 8/2, p. 294.

¹⁵⁵ *S.W.* 9, p. 293. ("Gott ist das All der Harmonie, woraus alles entspringt ; wie der schöne starke Dreyklang aus dem Grundton. Wenn man hingegen in eben der Proportion wieder zurückgeht vom äussersten, von der höchsten Terz (oben von der tiefsten, die nachklingt), so wird der leidende Dreyklang, den die Tonkünstler den weichen nennen, hervorgebracht ; die Wehmuth, das bange ds Geschöpfes, die endliche Leere, der Sturz in die finstern Abgründe des Nichts bey jeder seiner Freuden, wo es sich von seinem Grundton, Urquelle, Schöpfer, Gott, entfernt.")

acceptables pour son correspondant Gleim, comme la notion traditionnelle de Dieu créateur, pour laquelle il nourrit le plus souvent une grande hostilité¹⁵⁶. Les "Carnets" de Mayence reprennent le même thème du sentiment de dérégulation qui s'empare de l'homme au fur et à mesure qu'il s'éloigne de la perfection originelle, mais se réfèrent à la nature sensible. Heinse exalte l'accord parfait majeur qui concentre en lui "l'existence pure, belle, parfaite."¹⁵⁷ Cette perfection signifie "l'union la plus pure de consonances où rien n'est de trop et rien ne manque."¹⁵⁸ A partir de ce stade idéal, l'accord parfait mineur nous procure un sentiment de manque par rapport à l'état originel de perfection et exprime de ce fait la tristesse. L'accord parfait mineur diminué où la quinte est, elle aussi, diminuée, procure un tel sentiment de manque qu'il menace l'existence de l'être : l'accord parfait majeur augmenté où la quinte augmentée s'ajoute à la tierce majeure est interprété comme une extension excessive de la plénitude originelle. Cette modification qui éloigne de l'état originel parfait correspond de ce fait à des sentiments négatifs, le chagrin, la colère, la furie. Il y a donc quatre stades fondamentaux de l'existence : les deux derniers ne peuvent être que transitoires, car ils éloignent de l'équilibre qui règne dans l'accord parfait majeur (et, à un moindre degré, mineur) et auquel nous aspirons. La mélodie développe ces quatre sortes d'existence à partir d'un ton fondamental et leur donne vie et mouvement¹⁵⁹. Heinse compare le mouvement ascendant de la mélodie de la tonique vers la quinte à l'escalade d'une montagne avec plus ou moins de détours qui permettent à la mélodie de s'épanouir avant le retour dans "la triste vallée du ton fondamental."¹⁶⁰

Le système de Rameau valorise la notion de consonance et celui de Kirnberger en est une caricature dans la mesure où il veut faire de l'accord parfait

¹⁵⁶ Cf. p. ex. *S.W.* 8/3, p. 246.

¹⁵⁷ *S.W.* 8/2, p. 363. ("die reine schöne vollkommne Existenz")

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 318. ("die keuscheste Vereinigung von Consonanzen, wo nichts zu viel und nichts zu wenig ist")

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 342 sq.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 314.

diminué un accord consonant¹⁶¹. Dans la musique de la période classique, elle sera privilégiée aux dépens de la dissonance qui n'est considérée que comme un passage transitoire avant de revenir à la consonance proche de la nature. Heinse est proche de cette conception dans la mesure où la consonance est pour lui synonyme de la plus grande beauté. Lorsqu'il fait l'éloge du premier chœur du deuxième acte d'*Orfeo ed Euridice* de Gluck, c'est en partie à cause du rôle privilégié dévolu à l'octave : "On sent vraiment que l'octave est la plus parfaite des consonances."¹⁶² Dans *Giulio Sabino*, il admire particulièrement le premier air du premier acte, car "l'harmonie se maintient de bout en bout en mi majeur et consiste essentiellement en consonances. Ceci élève l'âme extraordinairement."¹⁶³ En dépit de son indéniable prédilection pour la consonance en laquelle il voit la résonance de la pure nature, Heinse intègre pourtant pleinement la dissonance dans la fonction expressive de l'harmonie. Dans les "Carnets" de son deuxième séjour à Dusseldorf, il souligne la confirmation des expériences de Pythagore par les découvertes plus récentes de l'acoustique avec jubilation : "Pythagore avait raison, le monde est une musique ! Lorsque les consonances et des dissonances entrelacent le plus étroitement leur force, il est à son summum d'existence [...]."¹⁶⁴ Ce n'est pas par hasard s'il mettra par la suite ce passage dans la bouche de Démétri qui développe sa philosophie de la nature dans *Ardinghello*. Lorsque H.H. Eggebrecht estime que la référence à Pythagore ne joue qu'un rôle marginal dans la réflexion de Heinse sur la musique, il nous semble négliger une partie importante de celle-ci.¹⁶⁵ Dans *Hildegard*, Lockmann exalte en Pythagore celui qui a percé les secrets des rapports

¹⁶¹ Cf. H. Riemann, *Musiklexikon*, Mainz, 1967, Personenteil, 1. Bd, p. 926. (Article "Kirnberger").

¹⁶² *S.W.* 8/2, p. 500. ("Es wird recht fühlbar, daß die Octave die vollkommenste Consonanz ist.")

¹⁶³ *Ibid.*, p. 564. ("Die ganze Harmonie hält sich durchaus immer in E-Dur auf, und besteht meistens aus Consonanzen. Dieß erhebt die Seele ungemain.")

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 159. ("Pythagoras hatte ganz recht, die Welt ist eine Musik. Wo die Gewalt der Consonanzen und Dissonanzen am verflochtensten ist, da ist ihr höchstes Leben [...].")

¹⁶⁵ H.H.Eggebrecht, "Das Musikalische Ausdrucksprinzip...", p. 343. (note en bas de page)

entre les nombres, c'est-à-dire "la perfection des créatures originelles qui suscite le ravissement."¹⁶⁶ Dans ses "Carnets" de Mayence, Heinse évoque les vibrations de l'air qui échappent à notre perception et à notre entendement et qui sont bien une partie de la musique, mais inaccessible à l'homme, tels "les sons impénétrables et les harmonies des planètes, comètes et soleils qui se roulent avec leurs masses incommensurables dans la joie."¹⁶⁷ L'allusion à l'harmonie des sphères des pythagoriciens est ici transparente, mais Heinse met en revanche la tradition pythagoricienne au service d'un panthéisme vitaliste. Ses références fréquentes à Pythagore sont en ce sens différentes de l'utilisation par la spéculation baroque de la mystique des nombres pour faire de la musique le reflet du divin transcendant. Lorsqu'il évoque la *trias deficiens* (accord parfait avec une quinte diminuée) pour l'exclure de la définition de l'accord parfait au sens strict, il reprend bien la terminologie des théoriciens allemands du dix-septième et du début du dix-huitième qui voyaient dans l'accord parfait (*trias harmonica*) le symbole de la Trinité.¹⁶⁸ Mais Heinse, pour sa part, récuse l'interprétation chrétienne : la nature sur laquelle se fonde la musique est uniquement la nature physique qui est intrinsèquement porteuse du principe de vie, et à ce titre divine, et c'est en ce sens que l'accord parfait, le plus proche du modèle de résonance dans la nature, est appelé "divin". La "lettre sur la galerie de Dusseldorf" de 1776 contient un passage où Heinse évoque l'accord parfait présent dans chaque son comme par exemple dans le bruit au premier abord assourdissant d'une cloche et qui est à lui seul l'embryon de l'harmonie. Car "tout est harmonie, devenir, être et disparition et redevenir, une harmonie qui engendre et disparaît éternellement."¹⁶⁹

¹⁶⁶ S. W. 6, p. 20. ("die entzückende Vollkommenheit aller Urgeschöpfe")

¹⁶⁷ S. W. 8/2, p. 293. ("die unergründlichen Töne und Harmonien der Planeten, Kometen, und Sonnen, die sich mit unermesslichen Massen in Freude wälzen")

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 318.

¹⁶⁹ S. W. 9, p. 292sq. ("Alles [...] ist Harmonie, großer durchdringender Zug von Harmonie, Werden, Seyn, und Vergehen, und Wiederwerden, ewig gebährende und ewig vergehende Harmonie [...]")

L'importance que Heinse accorde à la dissonance se retrouve dans la fonction positive dévolue aux retards ("Vorhalte"), ainsi nommés parce qu'ils retardent effectivement le retour à la consonance en prolongeant une note d'un accord sur l'accord suivant dont elle ne fait pourtant pas partie. Pour Heinse, ces retards donnent un charme particulièrement fort à un accord, car ils expriment ainsi la résistance à un phénomène. Transposé dans le domaine des sentiments humains, le retard exprime la répugnance, la résistance à une agression extérieure, la tentative de préserver une joie ou l'attente d'un bonheur¹⁷⁰. Il réserve d'autre part dans son analyse une place importante aux accords de septième diminuée. La sixte est pour lui la consonance limite qui, augmentée, côtoie la septième diminuée, "la première dissonance qui réclame l'équilibre, le retour à l'existence paisible et harmonieuse."¹⁷¹ De même la neuvième, considérée, elle aussi comme une dissonance, exprime la douleur, la haine et la répugnance¹⁷².

L'état de tension et de lutte qui caractérise les accords fondamentaux de septième diminuée est la face complémentaire indispensable du repos et de l'équilibre parfaits, car la vie résulte de la confrontation féconde entre les deux aspects. L'accord qui réunit la septième diminuée à la tierce majeure et à la quinte se situe entre consonance et dissonance et exprime de ce fait la transition entre ce qui est heureux et malheureux¹⁷³. Mais les principaux accords de septième diminuée et leurs renversements expriment des situations de crise ou de forte tension dans la vie humaine qui se retrouvent dans les grandes oeuvres tragiques où l'exaltation héroïque et la douleur sont exacerbées : l'accord de seconde avec la quarte juste et la sixte majeure exprime l'effort grandiose qui permet aux héros de triompher de l'adversité, tels Hercule, Démosthène, Sophonisbe ou Antigone.

¹⁷⁰ *S.W.* 6, p. 36.

¹⁷¹ *S.W.*, 8/2, p. 317. ("die erste Dissonanz, die Gleichgewicht, wieder ruhige und harmonische Existenz verlangt")

¹⁷² *Ibid.*, p. 524. Cf. également p. 323, où la neuvième est comparée à une personne agressée, puis emmenée de force.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 318.

L'accord de septième contenant deux tierces mineures exprime la douleur résignée après la catastrophe tragique et a un caractère élégiaque. Même si Heinse exprime parfois une certaine réserve à l'encontre de la septième diminuée à cause de son caractère jugé "peu naturel" selon le préjugé du temps, il lui accorde pour cette raison un caractère tragique qui contribue à la grandeur de certaines oeuvres : "[L'accord de septième diminuée] est l'accord propre au tragique et est souvent utilisé en particulier par Traetta et Gluck."¹⁷⁴ C'est au reste chez ce dernier qu'il en relève le plus d'exemples, en particulier dans *Alceste* où il est modifié "dans tous les renversements, dans toutes les tonalités, à tous les instruments et plonge l'ensemble pour ainsi dire dans une obscurité tragique."¹⁷⁵ Il convient toutefois de ne pas en abuser, ce qui est, selon Heinse, un défaut de Gluck, même dans un chef-d'oeuvre comme *Iphigénie en Tauride*. Il fait au contraire l'éloge d'un récitatif de *Ipolito ed Aricia* de Traetta où la tenue et la répétition de l'accord de septième donne à l'ensemble une tristesse passionnée, mais où cet accord est suffisamment interrompu pour ne pas faire basculer l'harmonie¹⁷⁶.

Le point de vue de Heinse se trouve donc à la charnière de l'évolution entre la conception classique de l'harmonie et la sensibilité romantique d'un Hoffmann qui privilégie la dissonance et l'accord de septième précisément pour leur caractère de tension. D'une part, Heinse critique la musique italienne récente qui manque de dissonances et flatte trop l'oreille pour exprimer les grandes passions : "Le cri sauvage de la nature s'est assagi."¹⁷⁷ Il lui oppose les oeuvres d'un Jommelli ou d'un Traetta : dans les chœurs de l'*Antigone* (1772) de ce dernier, on trouve les "dissonances les plus âpres" qui produisent un effet tragique intense¹⁷⁸. De même, dans *Hildegard*, il exalte la tierce comme "siège des passions" , c'est-à-dire comme

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 524.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 51. Cf. le commentaire du premier acte d'*Orfeo ed Euridice*, *ibid.*, p. 499.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 447.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 354. ("der wilde Schrey der Natur ist sittsam geworden")

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 412. ("[die] herbsten Dissonanzen")

porteuse d'énergie intense.¹⁷⁹ La tierce permet une plus grande variété expressive que la quinte puisqu'elle détermine le passage du majeur au mineur. Mais il critique par ailleurs dans la musique française l'abus de sons mineurs "avec lesquels notre système musical doit lutter, car ils rabaissent la nature pure"¹⁸⁰, et apprécie particulièrement un air du troisième acte du *Montezuma* (1765) de Majo où l'harmonie revient au majeur comme "la sensation qui se trouve encore dans son innocence naturelle, sa vérité et sa beauté."¹⁸¹ L'accord mineur est infériorisé en dernière extrémité parce qu'il n'a pas son explication dans la résonance naturelle. Tandis qu'Hoffmann comme les autres romantiques sera fasciné par la tierce à cause de sa possibilité de flottement entre les deux modes, Heinse ne dissimule pas quant à lui sa prédilection pour la tierce majeure. Au dessus de la tierce, note modale plus ou moins déterminée, il met finalement la quinte, note caractéristique du ton avec la fondamentale, qu'il appelle pour cette raison le "cœur de la musique."¹⁸² Il semble pour cette raison assez proche du schéma tension-détente qui imprègne la cadence classique attachée à rétablir un équilibre éventuellement menacé grâce à la "résolution" de la dissonance. Si le monde est un jeu de consonances et de dissonances, la dernière ne peut perdurer¹⁸³. Sa critique de l'article "Accord" du *Dictionnaire de musique* de Rousseau contient un passage très révélateur à ce sujet. Il s'en prend à Rousseau qui parle de "la fadeur" de l'accord de sixte-quarte. Pour Heinse, cet accord renversé de l'accord parfait à partir de la quinte est au contraire "l'accord de l'enthousiasme", car il renforce la perfection de la pure existence qui s'exprime dans l'accord parfait fondamental, et c'est pour cette raison qu'il est utilisé par bon nombre de compositeurs dans la cadence finale

¹⁷⁹ *S. W.* 6, p. 60.

¹⁸⁰ *S. W.* 8/2, p. 372. ("mit denen unser System zu kämpfen hat, weil sie die reine Natur erniedrigen")

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 452. ("die Empfindung noch in ihrer natürlichen Unschuld, Wahrheit, und Schönheit")

¹⁸² *Resp. S. W.*, 8/2, p. 317. et 6, p.70.

¹⁸³ *S. W.* 8/2, p. 159.

d'un morceau, comme le retour triomphal à l'origine "comme un aigle se pose à nouveau après avoir décrit de vastes cercles dans l'Ether."¹⁸⁴

Rameau voyait dans l'harmonie un ordre purement rationnel, contrairement à la mélodie dont les passions échappaient au contrôle de la raison. B. Didier souligne à ce propos que la valeur expressive des accords chez Rameau, comprise en fonction des lois de la résonance, intègre la subjectivité comme la concordance entre le cœur humain et la nature : la musique nous touche grâce à ce qu'elle a de plus naturel en elle.¹⁸⁵ L'expressivité de l'harmonie tient également chez Heinse à son lien indissociable avec la nature, mais une application parfaitement conséquente de ce principe l'amène à adopter une position rigide sur la question du tempérament, c'est-à-dire de l'accord des instruments à sons fixes, en l'occurrence du piano-forte qui connaît un essor spectaculaire dans la seconde moitié du siècle.

La question du tempérament fait l'objet de deux développements dans les "Carnets" dont l'un à partir de l'article "tempérament" du *Dictionnaire de musique* de Rousseau, et elle semble suffisamment importante à Heinse pour faire l'objet d'une discussion technique précise sur la valeur du tempérament égal dans *Hildegard*. Même si l'organisation du dialogue dans le roman semble faire part relativement égale entre les défenseurs (Hildegard) et les contradicteurs de ce système, les "Carnets" laissent apparaître clairement l'hostilité de Heinse au tempérament égal. Cette attitude, qui semble retarder sur l'évolution de l'époque, est en fait dictée à Heinse par sa philosophie de la nature, de la même façon que ses images qui ont suscité la réprobation de Reichardt¹⁸⁶. La répartition des intervalles de la gamme naturelle change lorsque l'on modifie la tonalité ou le son qui sert de référence. En changeant de tonalité, le chanteur ou le violoniste s'adapte

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 363. ("wie ein Adler in weiten Kreisen aus dem Aether wieder hernieder") Repris avec de légères variantes dans *Hildegard* in : *S. W.* 6, p. 23.

¹⁸⁵ B. Didier, *op. cit.*, p. 25.

¹⁸⁶ Cf. sa première recension de *Hildegard*, in : *Deutschland*, 1. Stück, Berlin, 1796, p. 138 où il qualifie l'exposé de Lockmann de "niaiserie" ("Albernheit").

naturellement et modifie très légèrement la hauteur d'une même note pour retrouver l'intervalle "juste" ("rein"). Dans le roman, Hildegard, qui a une excellente oreille, chante en respectant les intervalles naturels avec une parfaite justesse. Mais la hauteur des sons est fixée sur un instrument à clavier, ce qui implique qu'il est impossible de changer la valeur d'une note. Si l'on veut que les douze quintes recouvrent sept octaves, elles seront excessives. La répartition des intervalles sur toutes les gammes de l'instrument oblige donc à un compromis qui va sacrifier la justesse naturelle de certains intervalles. Heinse considère de ce fait le piano-forte comme un instrument bien inférieur au violon qui s'accorde en quintes justes et aux instruments à vent qui donnent des séries harmoniques. La nécessité du tempérament étant en soi une marque de l'"imperfection" de l'instrument à clavier dont il faut s'accommoder, le problème est pour Heinse de déterminer quelle méthode réalisera le compromis le plus acceptable pour l'oreille qui "a la maîtrise du son."¹⁸⁷ Le tempérament égal lui semble le plus mauvais, car il représente une solution purement mathématique qui ne tient pas compte des droits de la nature physique et est donc insupportable à l'oreille. L'octave y est en effet divisée en douze demi-tons égaux pour rendre les gammes semblables dans toutes les tonalités, ce qui permet de moduler à volonté. Mais il est ainsi nécessaire de baisser toutes les quintes pour recouvrir exactement les sept octaves. Heinse s'insurge contre "le despotisme de l'art" qui rend toutes les quintes fausses et ce dès la première quinte (sol) de l'échelle fondamentale de notre système de notation !¹⁸⁸ En fait, aucun intervalle n'est acoustiquement juste à l'exception de l'octave, et les accords en pâtissent d'autant. En outre, intervalles et accords perdent leur caractère. Dans *Hildegard*, le musicien Lockmann s'indigne de ce que dès l'accord parfait d'ut majeur la quinte soit trop basse et la tierce trop haute ; il accorde les deux justes pour redonner à l'accord son expression et s'exclame : "L'existence parfaite au

¹⁸⁷ *S. W.* 8/2, p. 327.

¹⁸⁸ *Ibid.*

summum de sa pureté vit et s'anime."¹⁸⁹ Heinse reconnaît qu'il est impossible d'accorder tous les accords justes au clavier, mais il préfère tout de même un tempérament inégal qui essaie de préserver la justesse de certains intervalles. Le tempérament pythagoricien accordait pour sa part toutes les quintes justes, sans se préoccuper des tierces qui n'étaient pas encore reconnues comme des consonances parfaites. Lockmann exprime une nostalgie du système antique moins riche en accords, mais dans lequel les quintes étaient justes. Le privilège dévolu à la quinte par Heinse, dont Lockmann semble bien ici être le porte-parole, vient de son rang primordial dans le phénomène de résonance naturelle avec la quarte, immédiatement après l'octave qui est le renversement de l'unisson. Les gammes usuelles de nombreux peuples sont basées pour cette raison sur la succession de quintes. C'est le cas de la gamme pythagoricienne et de ses six quintes successives, à l'origine de notre gamme diatonique. Le cycle des douze quintes à l'origine des accords de notre système tonal inspire à Heinse une comparaison avec le système solaire :

"Les quintes de la nature ressemblent aux mois du soleil : en un an celui-ci va toujours un peu plus loin que les douze astres du zodiaque ; de même, la quinte continue de se mouvoir lorsqu'elle a traversé les douze tonalités. Il est dans l'être de la vie de ne jamais rester en place quelque part. Elle va toujours vers l'infini."¹⁹⁰

Heinse fait ici allusion à la découverte par les Grecs de la différence obtenue à la fin du cycle des douze quintes entre les intervalles pourtant identiques, créant ainsi le comma pythagoricien. Le cycle est en fait une spirale ouverte, et Heinse s'émerveille de ce qui lui semble correspondre au mouvement perpétuel de la nature dont la vie obéit au principe d'activité. Le phénomène d'attraction, qui fait percevoir la quinte par l'oreille un peu plus haute que ne la donne le calcul,

¹⁸⁹ *S.W.5* p. 52. ("Die höchste Reinheit vollkommener Existenz lebt und regt sich.") Heinse joue sur le double sens de "rein" qui signifie "juste" quand il s'agit d'intervalles.

¹⁹⁰ *S.W. 8/2*, p. 326, repris dans *Hildegard* in : *S.W. 5*, p. 53.

correspond à l'attraction des éléments de l'univers entre eux. On comprend dans ce cas son opposition au resserrement généralisé des quintes qui crée l'identité entre deux sons légèrement différents et referme ainsi le cercle.¹⁹¹

Dans *Hildegard*, Lockmann fait allusion à une oeuvre de l'abbé Roussier parue en 1770, *Mémoire sur la musique des Anciens, où l'on expose le principe des proportions authentiques, dites de Pythagore, et de divers systèmes de musique chez les Grecs, les Chinois et les Egyptiens*. L'éloge que fait Roussier de Pythagore ne pouvait lui déplaire. Il retient de l'ouvrage que c'est parce que la quinte servait de référence aux anciens sur la gamme diatonique que les sons de leur musique produisaient un effet miraculeux que nous ne connaissons plus.¹⁹² Dans sa volonté d'idéalisation de la musique antique, l'abbé Roussier critique toute la musique moderne, "fausse" depuis l'introduction, au seizième siècle, du tempérament inégal zarlinien qui tient compte de la tierce dans l'accord. Il est intéressant de comparer à ce sujet la position de Heinse et celle de Diderot, qui a écrit un compte-rendu du *Mémoire* de Roussier¹⁹³. B. Didier, qui analyse le texte de Diderot souligne le refus de ce dernier d'idéaliser Pythagore ainsi que son scepticisme à l'égard de la mystique des nombres : Roussier établit une analogie entre les douze sons chromatiques et les signes du zodiaque chez les Egyptiens dont les Grecs seraient en partie tributaires¹⁹⁴. Heinse est plus partagé que Diderot. On retrouve chez lui la fascination pour la cosmologie comme le montre son interprétation du cycle des quintes ; dans le roman, Hildegard est amenée à comparer le système des tonalités à celui des planètes, Saturne par exemple étant analogique à ut majeur. Mais Heinse ne s'égare pas complètement dans l'ésotérisme et fait dire à Hildegard qu'il s'agit

¹⁹¹ Cf. *Encyclopédie de la musique*, sous la direction de François Michel, Paris, 1959, 3 vol. ; vol. 3, p. 526. (article "quinte")

¹⁹² *S. W.* 8/2, p. 326.

¹⁹³ D. Diderot, in *OEuvres complètes*, tome 19, pp. 35-43.

¹⁹⁴ B. Didier, *op. cit.*, p. 83 sqq. Diderot écrit en effet que "ce grand système de Pythagore appelé le parfait ne l'était guère [...]", in *OEuvres complètes*, t. 19, p. 40.

de symboles, voire de "chimères"¹⁹⁵. Cette dernière ironise en outre sur l'idolâtrie "puérile" de la perfection antique présumée et Lockmann lui-même ne cède pas totalement à ce mythe ; il convient que les thèses de l'abbé Roussier ne permettent pas la reconstitution d'un passé révolu et sont en outre excessives. L'effet merveilleux de la musique sur les Grecs ne saurait s'expliquer uniquement par la prédominance de la quinte¹⁹⁶. Heinse ne souhaite tout de même pas revenir au tempérament pythagoricien !

Diderot fait suivre son compte-rendu d'un bref exposé sur l'origine du tempérament. Il acceptait pour sa part le tempérament égal et a fait preuve d'un grand intérêt pour l'évolution des instruments à clavier. Dans *Hildegard*, Lockmann conclut la discussion en se résignant à accepter le tempérament égal pour un instrument inférieur comme le piano-forte, mais il craint que le développement des instruments à clavier ne gâte définitivement l'oreille¹⁹⁷. Le piano devrait n'être qu'"une boussole dans le vaste océan de la musique"¹⁹⁸, comme Rameau disait de la basse fondamentale qu'elle était "l'unique boussole de l'oreille." La voix humaine et les instruments autre qu'à sons fixes n'ont donc pas à se régler systématiquement sur la nouvelle loi. Lockmann fait l'éloge de la voix d'Hildegard qui ne s'est pas laisser contaminer par le tempérament égal¹⁹⁹. En défendant le tempérament égal, la chanteuse Hildegard s'est fait l'avocat du diable et Heinse présente au reste dans ses "Carnets" l'argumentation fictive d'un partisan de ce système comme un "sophisme"²⁰⁰. Même dans le roman, la concession finale de Lockmann ne parvient pas à faire oublier qu'il a lui-même proposé un tempérament inégal comme Heinse dans ses "Carnets" ! Dans ces derniers, notre auteur analyse

¹⁹⁵ *S. W.* 5, p. 64.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 67.

¹⁹⁷ N.E. Haimberger cite une phrase de Kreisler dans *Le chat Murr* qui exprime des craintes semblables, in : *op. cit.*, p.18.

¹⁹⁸ *S. W.* 5, p. 66.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 65 sq.

²⁰⁰ *S. W.* 8/2, p. 326.

le tempérament proposé par Kirnberger en 1760 qui recherche le maximum de triades contenant des quintes et des tierces justes. Mais il propose aussi le sien qui consiste à s'accommoder de tierces fausses pour garder huit quintes justes et transférer quatre ou cinq fausses dans des tonalités peu usitées²⁰¹. Bien qu'il soit conscient du caractère désormais irréversible de l'engouement pour le tempérament égal, il revient dans son commentaire du *Dictionnaire de musique* sur ce dernier pour proposer à ses thuriféraires de respecter au moins les quatre premières quintes en montant à partir de l'ut du milieu du clavier et malgré son admiration pour Rameau, il lui reproche de s'accommoder trop facilement de quintes fausses²⁰².

La critique par Heinse du tempérament égal prend deux facteurs en considération : tout d'abord, les intervalles "domestiqués" n'ont plus la beauté parfaite qui est celle de la nature et deviennent agréables, "galants", mais ils ont perdu leur "énergique variété" pour reprendre les termes de Rousseau dans le *Dictionnaire de musique*. En bref, l'expressivité de l'harmonie se trouve réduite. Le calcul théorique des échelles conduit à négliger de considérer l'harmonie "en tenant compte des sentiments humains."²⁰³ Or, le pouvoir expressif de l'harmonie a pour Heinse partie liée avec les passions humaines terrestres, car la musique est un art produit par l'homme et pour l'homme. De même que chaque son se modifie selon la manière dont il est combiné avec d'autres, la vie humaine est modifiée par les circonstances, la situation où l'on se trouve et les rapports que l'on entretient avec son entourage. "Par exemple, cette tierce majeure croît et enfle dans l'accord parfait majeur juste, et lorsque la septième mineure vient s'ajouter, elle passe avec ravissement d'une nouvelle existence dans une autre sphère. L'image la plus fidèle de la vie humaine !" ²⁰⁴ Ce n'est que lorsqu'on respecte les intervalles naturels que

²⁰¹ *Ibid.*, p. 329.

²⁰² *Ibid.*, p. 365.

²⁰³ *Ibid.*, p. 316. ("in Rücksicht auf das menschliche Gefühl")

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 319. ("Diese große Terz zum Exempel wächst und schwillt aus dem reinen großen Dreyklang, wenn die kleine Septime hinzu kömmt, in einer neuen Existenz mit Entzücken in eine andere Sphäre. Das treueste Bild vom menschlichen Leben !")

l'on peut parler d'un "ethos des tonalités", puisque la sonorité des intervalles varie dans chaque gamme selon un ton donné. Selon Heinse, nous sentons bien que le premier duo du *Stabat Mater* de Pergolèse n'aurait plus le même caractère s'il était joué en fa dièse mineur au lieu de fa mineur.²⁰⁵ Heinse distingue en fait deux causes à l'expressivité des tonalités, une naturelle et une conventionnelle. La part de convention vient de notre système de notation qui s'organise à partir de la tonalité d'ut majeur, et Heinse semble lui-même s'y rattacher. Nous passons ensuite d'une tonalité à l'autre en procédant par quintes, en montant ou en descendant. La gamme d'ut majeur, sans altérations, nous apparaît donc comme l'état de nature.

Le second facteur qui corrobore l'hostilité de Heinse au tempérament égal concerne la modulation. Comme Rameau et le Rousseau tardif des *Fragments sur l'Alceste italien* (1774), il en souligne la valeur expressive. Mais il se montre circonspect quant à son emploi. Il pose certes comme principe que "la musique est faite de contrastes, comme le jour et la nuit, le blanc et le noir, l'amertume et la douceur, la dureté et la mollesse. Les plus frappants sont les passages enharmoniques."²⁰⁶ Il constate que les passages enharmoniques peuvent donc produire un effet remarquable, car, en changeant de tonalité, on passe brusquement dans un autre univers et la musique peut ainsi rendre des situations extrêmes, une catastrophe, la mort ou la résurrection ou un état de passion exacerbée, ce qui correspond au goût de Heinse pour les pulsions élémentaires de la nature et les passions fortes²⁰⁷. Mais il convient de ne pas en abuser. Heinse critique sévèrement l'usage répété qui en est fait dans la musique moderne qui devient de ce fait "bariolée et grotesque", c'est-à-dire privée de signification autre qu'artificielle²⁰⁸. Rousseau exprimait un avis semblable lorsqu'il voulait "qu'on cherchât plutôt les

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 330.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 333. ("Die Musik hat Kontraste wie Tag und Nacht, wie weiß und schwarz, wie süß und bitter, wie hart und weich. Die auffallendsten sind die enharmonischen Gänge.")

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 333.

²⁰⁸ *Id.* ("bunt und grotesk")

effets dans un beau phrasé et dans les combinaisons mélodieuses que dans une harmonie recherchée et des changements de ton."²⁰⁹ Le tempérament égal qui facilite les liaisons entre les sons permet de moduler librement dans tous les tons, mais il réduit la modulation à une simple transposition : l'effet passager de surprise demande à être vite renouvelé pour éviter la monotonie. Selon Heinse, l'esprit ne peut changer aussi vite de sentiment ni l'oreille suivre ces changements perpétuels sans frustration, même s'il reconnaît que la modulation rend "la facilité à se mouvoir de la vie humaine et de l'imagination qui peuvent encore infiniment moins rester en repos que le vif-argent."²¹⁰

N'y a-t-il pas là toutefois contradiction avec l'éloge de la musique correspondant au mouvement incessant de l'univers ? En fait, il semble que Heinse reste fidèle à deux principes de la théorie des passions. Le premier est que l'unité de tonalité obéit à une loi de clarté et de cohérence : trop de contrastes de sentiments affaiblissent l'effet. Heinse se moque des compositeurs modernes, qu'il appelle de "nouveaux petits Rembrandt", comme de petits maîtres du clair-obscur qui caricaturent les effets de contraste cultivés par Gluck.²¹¹ En outre, ces changements répétés de tonalité en peu de temps obscurcissent la compréhension du langage musical. Dans son commentaire de l'oratorio *La mort de Jésus (Der Tod Jesu)* de Graun (1755), Heinse fait l'éloge de l'effet produit par une modulation, mais précise aussitôt : "Toutefois, [ces passages] doivent être toujours utilisés avec parcimonie, sinon il finit par en résulter une musique baroque où l'on ne sait plus où on est. Des convulsions, des contorsions."²¹² Ce qui apparaît ici, outre l'utilisation négative du terme "baroque" qui rappelle les préjugés d'un

²⁰⁹ J.J. Rousseau, "Fragments sur l'Alceste italien", in : *Ecrits sur la musique*, p. 407.

²¹⁰ *S.W.8/2*, p. 343. ("das leichtbewegliche des menschlichen Lebens und der Phantasie [...], die sich noch unendlich weniger als Quecksilber ruhen können")

²¹¹ *Ibid.*, p. 333.

²¹² *Ibid.*, p. 554. ("Doch müssen [diese Stellen] sparsam überall gebraucht werden, sonst kömmt endlich barocke Musik heraus, wo man nicht mehr weiß, wo man zu Hause ist. Convulsionen, Verdrehungen.")

Winckelmann (que Heinse a beaucoup lu), c'est la réticence persistante à l'égard de la modulation. Heinse n'est au reste pas le seul dans ce cas. D'après Fritz Stege, la critique musicale allemande d'après 1750 reste hostile à cette dernière qui rend plus difficile la mathématique intérieure de l'âme et est contraire à la simplicité du sentiment naturel²¹³. L'attitude similaire de Heinse nous amène à nous demander si le principe d'imitation dans le domaine musical n'oppose pas un contrepoids encore puissant à la notion d'expression.

3) Imitation et création.

La valorisation du caractère expressif de l'harmonie est liée au caractère universel que lui prête Heinse, mais cette conception fait apparaître une tension dans sa pensée entre son vitalisme et le rationalisme classique. D'un côté, l'harmonie a un rapport d'analogie avec le mouvement perpétuel de la nature qui est une activité, *natura naturans*, et non plus une *natura naturata*. C'est au nom de ce dynamisme qu'il s'oppose à la généralisation du tempérament égal qui fonctionne comme une loi contraignante. Son vocabulaire est éloquent il parle d'un "lit de Procuste", d'un "ordre conventionnel", de la "domestication des quintes", en somme d'entraves insupportables à la liberté avec des accents dignes d'un jeune "génie" du *Sturm und Drang* ! Il constate avec malignité que les tentatives de systématisation de Rameau ou de Kirnberger n'ont pas résolu le problème des dissonances de manière satisfaisante, car "la nature ne se soumet jamais complètement à la règle."²¹⁴ Si la musique imite quelque chose, c'est le dynamisme perpétuel de la nature. Mais le même Heinse déclare à plusieurs reprises que les

²¹³ Fritz Stege, "Die deutsche Musikkritik des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluß der Affektenlehre", in : *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 10, 1927, p. 27.

²¹⁴ S. W. 6, p. 37. (Die Natur unterwirft sich nirgends so ganz der Regel.)

accords de l'harmonie susciteront toujours la même sensation et écrit : "la vraie musique est une, aussi longtemps que l'homme conserve sa nature et les accords, consonances et dissonances leur rapport éternel. Elle est la même dans le *Miserere* d'Allegri et chez Leo, Pergolèse, Haendel, Traetta, Jommelli, Majo et Gluck [...]." ²¹⁵ On en revient alors à une conception statique qui risque de figer toute évolution musicale. Lorsque Heinse compare parfois l'harmonie à une architecture, n'est-ce pas pour établir "les règles éternelles de la perfection" ?²¹⁶ La priorité qu'il donne à l'analyse harmonique pour montrer le caractère expressif de la musique l'amène à dresser un inventaire d'intervalles ou d'accords qu'il a extraits d'oeuvres et auxquels il accorde une valeur absolue. Lors de son séjour en Italie, Heinse déplorait l'impossibilité en art de rendre la vérité comme un portrait, estimant toutefois que ce que nous rendons le mieux, ce sont "les traits généraux des passions et les autres sensations fortes."²¹⁷ Dans le domaine musical, l'idée de portrait nous renvoie à l'ancienne théorie de l'imitation des passions perpétuée par les rationalistes de la génération postérieure à celle de Mattheson ou Scheibe. Le fait de s'attacher autant à l'analyse des accords qu'à celle des intervalles correspond à une évolution de l'approche de l'harmonie qui ne conduit pas nécessairement à une remise en cause de l'imitation des passions. Forkel par exemple conçoit l'analyse de ces derniers dans la perspective d'une description objective de leur caractère d'illustration des passions.²¹⁸ Cela n'équivaut-il pas à dire que l'entendement n'a qu'à décomposer les composantes d'un ordre définitivement établi ?

²¹⁵ *S.W.* 8/2, p. 550. ("Die wahre Musik ist nur eine, so lange der Mensch seine Natur, und die Accorde, Consonanzen und Dissonanzen ihr ewiges Verhältnis behalten. Sie ist dieselbe bey dem *Miserere* von Allegri und bey Leo, Pergolesi, bey Händel, Traetta, Jomelli, Majo, und Gluck [...].") Cf. également *ibid.*, pp. 218 et 297.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 397. ("die ewigen Regeln der Vollkommenheit")

²¹⁷ *S.W.* 8/1, p. 514. ("die allgemeinen Züge der Leidenschaften und andern starken Empfindungen")

²¹⁸ Patrick Thewalt, *Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umdeutung von Musik und Künstler*, Frankfurt/Main, 1990, p. 27.

Dans le troisième tome d'*Hildegard*, on retrouve effectivement toute une série d'exemples sélectionnés par Heinse pour illustrer le caractère des accords. De même, il précise les tonalités qui conviennent à tel ou tel caractère : ré dièse majeur et la dièse majeur conviennent à l'énergie d'un caractère masculin, mi majeur et si bémol majeur pour une femme dont les "douces passions" s'expriment en la majeur, tandis que les sons mineurs expriment la tristesse, selon le topos du temps²¹⁹. La tonalité d'ut majeur, sans altérations, est décrite par Heinse comme "la chasteté virginale et la pureté, la douce innocence de l'adolescent ; la vie patriarcale, l'âge d'or."²²⁰ Son interprétation des tonalités suit bien l'ordre des quintes à partir d'ut en montant : sol, ré, la, mi. Jusqu'à mi majeur, nous sommes encore dans le cadre de la nature. Si majeur et plus encore fa dièse majeur deviennent artificiels. Il les examine ensuite en descendant, jusqu'à mi dièse majeur. Les tonalités de fa dièse majeur en montant et mi dièse majeur en descendant sont les plus éloignées de la nature pure et parfaite que représente ut majeur, elles atteignent de ce fait les "limites extrêmes du monde musical" : fa dièse majeur est donc considérée comme "totalement artificielle" et mi dièse majeur inspire le frisson comme le ferait "un sultan tyrannique", voire "un démon" !²²¹ Ainsi envisagées les douze tonalités majeures et les douze mineures peuvent représenter vingt-quatre sortes d'existence différentes rien que pour les seuls accords, ce qui donne à la musique une palette infiniment riche pour exprimer toutes les nuances d'expression²²².

Schubart a procédé lui aussi à une caractérisation des tonalités qui n'est pas sans ressemblance avec celle de Heinse. Il part également d'ut majeur qui est la tonalité "pure" et a donc une signification comparable à celle que lui attribue

²¹⁹ *S. W.*, 8/2, p. 336.

²²⁰ *Ibid.*, p. 331. ("jungfäuliche Keuschheit und Reinheit, hohe Unschuld des Jünglings ; patriarchalisches Leben, goldnes Zeitalter")

²²¹ *Ibid.*, p. 332.

²²² *Ibid.*, p. 332, repris dans *Hildegard* in : *S. W.*, 5, p.57 sq.

Heinse : "innocence, simplicité, naïveté, langage de l'enfant."²²³ Schubart attribue une signification précise aux vingt-quatre tonalités qu'il énumère en les classant dans l'ordre croissant des altérations et par couples de la gamme majeure et de sa relative mineure, car l'essentiel est pour lui la "couleur" d'une tonalité, c'est-à-dire son degré d'altération : "On exprime l'innocence et la simplicité avec des tonalités sans couleur. Les sentiments doux et mélancoliques avec des tonalités à bémol ; les passions sauvages et fortes avec des tonalités à dièses."²²⁴ Il ne s'exprime pas autrement que Rousseau dans l'article "accord" du *Dictionnaire* : "En général, les intervalles superflus, les dièses dans le haut, sont propres par leur dureté à exprimer l'emportement, la colère et les passions aiguës. Au contraire, les bémols à l'aigu et les intervalles diminués forment une harmonie plaintive, qui attendrit le coeur."²²⁵

Heinse ne procède pas à une caractérisation détaillée de toutes les tonalités comme le fait Schubart et laisse de ce fait une plus grande marge de liberté à l'interprétation individuelle d'après quelques données fondamentales comme les quatre formes d'existence. Il attribue effectivement un caractère expressif aux différentes tonalités, mais il remarque tout d'abord que les caractéristiques que l'on attribue à chaque tonalité reposent en général sur une impression, sur "le sentiment" et n'ont donc aucun fondement valable. Le seul que l'on pourrait à la rigueur avancer serait la valeur différente des tierces dont nous avons vu l'importance expressive, mais l'adoption du tempérament égal les prive de leur valeur réelle. Dans sa réponse à la recension de Reichardt sur *Hildegard*, il tient à spécifier le caractère relatif de son interprétation des accords et des tonalités : "En ce qui concerne les descriptions des caractères [des accords], un débutant voit bien

²²³ C.F.D. Schubart, *G.S.*, 6. Band, p. 381. ("Unschuld, Einfalt, Naivetät, Kindersprache")

²²⁴ *Ibid.* ("Unschuld und Einfalt drückt man mit ungefärbten Tönen aus. Sanfte, melancholische Gefühle mit B Tönen ; wilde und starke Leidenschaften mit Kreuztönen.")

²²⁵ *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768, p. 22

que cela ne peut avoir qu'une portée générale et que par exemple mi et mi bémol majeur sont également utilisés pour d'autres sortes d'expression."²²⁶ Mais il envisage l'aboutissement logique de la théorie des passions : deux compositeurs pourraient très bien organiser mélodie et harmonie de la même manière sur une donnée précise, ce qui signifie que la "vraie expression", selon son expression, est parfaitement codifiable.

Toutefois Heinse ne considère pas la musique comme immuable, car l'être humain, note-t-il au reste avec une nuance de réprobation, cherche toujours du nouveau. Son sens de la relativité historique lui fait constater l'évolution du goût en art, ce qui n'exclut pas pour autant la notion de norme :

"Assurément, ce qui est tout à fait universel suit les nombres et leurs proportions. Les mathématiques restent toujours le critère le plus exact, aussi bien en théorie que lors de la fabrication d'instruments. Mais l'oreille musicale décide quelles sont les proportions qui conviennent à la nature humaine. Mais là aussi, il est possible que les sentiments soient aussi peu universels qu'en ce qui concerne la beauté de la forme corporelle ; et l'expérience confirme que le Chinois ressent autrement que le Napolitain ; voire que sous le même climat l'homme libre ressent autrement que l'esclave."²²⁷

Plusieurs critères de relativisation apparaissent ici. A l'intérieur d'une civilisation, on distingue les époques, mais aussi les différences sociales. Heinse esquissera même la notion de sociologie de la musique lorsqu'il verra en elle le témoignage le

²²⁶ *S.W.* 3/2, p. 604. ("Was die Beschreibungen der verschiedenen Charakter [der Akkorde] selbst betrifft : so sieht wohl ein Anfänger, daß dieses nur im Allgemeinen seyn kann, und daß zum Beispiel E und Es dur noch zu anderen Arten von Ausdruck gebraucht werden.")

²²⁷ *S.W.* 8/2, p. 311 sq. ("Das ganz Allgemeine geht allerdings nach Zahlen und deren Proportion. Die Mathematik bleibt immer der richtigste Maaßstab so wohl bey der Theorie, als bey Verfertigung der Instrumente. Das musikalische Ohr aber entscheidet, welche Proportionen für die menschliche Natur passen. Aber auch hierin mögen die Gefühle eben so wenig allgemein seyn, als bey der Schönheit der Gestalt des Körpers ; und die Erfahrung bestätigt, daß der Chinese anders fühlt als der Neapolitaner ; ja in demselben Klima, daß der freye Mann anders fühlt, als der Sklave.") Cf. *S.W.* 5, p. 250.

plus significatif d'une époque.²²⁸ L'universalité du plaisir musical n'est donc pas absolue, car Heinse est sensible aux différences de culture qui modèlent les sensibilités de perception même si la sienne reste tributaire des normes musicales occidentales. Il note qu'un "sauvage américain" qui entendrait le chœur des Scythes d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck serait plus touché qu'un Napolitain par un air italien du même compositeur, car cette musique serait pour lui une découverte²²⁹. Il considère comme Herder que le caractère propre à une époque ou à une nation, qui relativise toute typologie définitive, s'exprime par la mélodie. Il souligne l'évolution considérable de la pensée mélodique depuis le début du siècle, de Haendel, Durante et Leo à Jommelli, en qui il voit la beauté "classique", et à Gluck qui lui donne encore un autre caractère²³⁰. Il voit dans la mélodie "quelque chose de bien plus arbitraire et momentané que dans l'harmonie, pour ainsi dire le coloris du peintre, alors que l'harmonie est pour ainsi dire la forme du sculpteur."²³¹

Cette distinction s'explique par le fait que la mélodie pour Heinse est principalement la mélodie de la voix solo accompagnée, ce qui lui permet d'écrire que la mélodie est la "représentation d'une personne."²³² La phrase est reprise par Heinse dans *Hildegard* qui en précise le sens dans une perspective plus clairement subjective : "Dans toute mélodie on représente une personne ou bien un être particulier dont la vie avance avec le temps."²³³ La mélodie tire son caractère individuel de ce que l'effet général produit par tel écart intervallique devient irréductible à nul autre selon la voix qui le produit. C'est la voix qui transforme l'imitation objective d'une passion en une re-création subjective. La subjectivité a

²²⁸ *Ibid.*, p. 297.

²²⁹ *S. W.* 5, p. 69.

²³⁰ *S. W.* 8/2, p. 312 sq.

²³¹ *Ibid.* p. 337. ("In der Melodie ist [...] weit mehr willkürliches (*sic*) und Momentanes, gleichsam Kolorit des Mahlers, als in der Harmonie, gleichsam Form des Bildhauers.")

²³² *Ibid.*, p. 334. ("Wo Melodie ist, ist auch Darstellung von Person.")

²³³ *S. W.* 5, p. 249. ("Bey jeder Melodie ist Darstellung von Person, oder eines besonderen Wesens, dessen Leben in Bewegung mit der Zeit fortrückt.")

donc d'abord partie liée avec l'interprétation plus qu'avec la création, ce qui est une idée fondamentale du principe d'expression du *Sturm und Drang* musical. La physiognomie de la voix que nous avons décelée lui sert à l'exalter comme le médiateur de l'expression, l'instrument suprême qui exprime ce qu'il y a de plus intérieur à l'homme et nous touche ainsi immédiatement. Elle traduit l'état de passion pure, ce qui signifie la vie à son sommet d'intensité, l'état libre de nature dont l'habitude et la convention nous ont éloignés. Lorsqu'un homme chante, il revient à cet état idéal que Heinse assimile à la nudité qui signifie pour lui la transparence, la révélation d'une plénitude originelle. "Lorsqu'un homme chante, c'est comme s'il jetait tout à coup ses vêtements loin de lui et se montrait à l'état de nature [...]".²³⁴ La mélodie de la voix chantée sans accompagnement nous renvoie aux origines de la musique et en est la quintessence : "En elle sont représentées les inflexions de l'âme, l'étendue, la plénitude et la force de ses passions."²³⁵

Cette valorisation de la musique vocale comme la plus proche des origines n'a rien pour nous étonner chez un homme du dix-huitième, qui plus est lecteur de Rousseau ! Mais les deux divergent sur l'interprétation de l'origine du chant. Dès le premier dialogue, Heinse relève par l'intermédiaire de son Jommelli fictif, la contradiction entre les articles "accent" et "chant" du *Dictionnaire de musique* : dans le premier, Rousseau fait dériver la mélodie des accents propres à chaque langue que le compositeur imite ; dans le second, il affirme que l'intonation du langage parlé est d'une nature différente de celle du chant et que ses intervalles ne peuvent être du même ordre que ceux de l'harmonie²³⁶. Heinse estime que toutes les langues sont déjà de la musique de par l'infinie diversité des sons qu'elles émettent, il pense toutefois ce n'est pas leur accent qui détermine la mélodie :

²³⁴ *S. W.* 8/2, p. 341. ("Wenn ein Mensch singt : so ists, als ob er auf einmal seine Kleider abwürfe, und sich im Stande der Natur zeigte [...]")

²³⁵ *Ibid.*, p. 300. ("In ihr stellt sich die Biagsamkeit der Seele, der Umpfang (*sic*), die Fülle und die Stärke ihrer Leidenschaften dar.")

²³⁶ *S. W.* 1, p. 228 sq.

"On a cru trouver dans l'accent de la langue la source de la musique, et dans chacune en particulier la source de la musique nationale. Or, les sons plus hauts ou plus bas, la part mélodique de la déclamation, ne se trouvent pas dans la langue en soi, mais dans le caractère des hommes qui la parlent et dans les moeurs de la cité et de la nation."²³⁷

Le chant naît donc du coeur de l'homme passionné et non comme dit Rousseau d'une "imitation paisible et artificielle des accents de la voix parlante ou passionnée."²³⁸ L'articulation "ordinaire" du langage est précisément une partie du "vêtement" qui symbolise pour Heinse la vie conventionnelle "où l'on dissimule son intériorité et ses passions."²³⁹ La lecture de l'ensemble des notes de Heinse à ce sujet montre que s'il refuse de subordonner le chant à la déclamation, il utilise souvent l'expression "articulation intensifiée" (*verstärkte Aussprache*) pour expliquer l'origine du son chanté. Cela signifie que l'homme dans l'état de passion mobilise la totalité des instruments phonatoires dont il n'utilise qu'une partie dans le langage parlé ordinaire. Il semble donc pour Heinse que la mélodie n'imité pas le langage, mais qu'elle le précède.

Les divergences entre Rousseau et Heinse sur la généalogie de la musique n'empêchent pas l'un comme l'autre de conclure à la supériorité intrinsèque de la musique vocale sur la musique instrumentale pure, ce qui amène Heinse à dire à propos de la voix humaine : "une gorgée d'eau fraîche d'une source pure est ce qui désaltère le mieux la véritable soif."²⁴⁰ Cette position qui rapproche Heinse de la plupart des Encyclopédistes français, l'éloigne de l'évolution de certains de ses

²³⁷ *S. W.* 8/2, p. 339. ("Man hat im Accent der Sprache die Quelle der Musik, und in jeder besondern die Quelle der Nazionalmusik gesucht, und zu finden geglaubt. Aber die höhern und tiefern Töne, das melodische der Declamazion liegt nicht in der Sprache an und für sich sondern im Charakter des Menschen, der sie spricht, und in den Sitten der Stadt und Nazion.")

²³⁸ J.J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, p. 84, article "chant". Le Jommelli du premier *Dialogue* cite la phrase dans sa traduction allemande in *S. W.* 1, p. 229.

²³⁹ *S. W.* 8/2, p. 455. ("Die gewöhnliche Aussprache kömt mit dem gewöhnlichen Gesicht im gemeinen Leben überein, wo man sein Innres und seine Leidenschaften verbirgt ; und mit der Bekleidung sogar.")

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 366.

compatriotes, en particulier du Herder de *Calligone* comme nous allons le constater. L'intérêt de Heinse pour la voix le conduit à s'enthousiasmer pour les travaux des anatomistes français, Dodart et surtout Ferrein. Dodart avait affiné la description de la voix comme instrument à vent, mais Ferrein a découvert en 1743 qu'elle est également un instrument à cordes grâce à une expérience sur la trachée artère détachée d'un cadavre avec son larynx. B. Didier relate les polémiques qui ont accompagné les expériences présentées par Ferrein à l'Académie des sciences et cite un commentaire anonyme critique de l'une d'entre elles : "On entendit seulement une espèce de mugissement ; on l'aurait entendu en soufflant dans une corne : mais ce n'était pas là ce qu'on cherchait. On voulait entendre les sons différents des cordes de la glotte, l'octave, la tierce, la quinte, en un mot ce violon dont l'air est l'archet."²⁴¹ Heinse rapporte au contraire l'expérience avec enthousiasme et affirme justement que les vibrations émises reproduisent les proportions de tierce, quarte, quinte et octave.²⁴² Il trouve ainsi la confirmation de ses idées les plus chères : la voix est l'instrument naturel parfait et complet, et il fait dire à Lockmann dans *Hildegard* que l'effet de la voix chantée surpasse celui des orchestres les plus immenses, car elle utilise tous les organes phonatoires. Certes, Heinse est parfaitement capable de rendre justice à des oeuvres de musique instrumentale, qu'il s'agisse de l'école de Mannheim ou de Haydn²⁴³. Il souligne l'étendue du registre des instruments modernes qui donnent à la musique une force et un éclat que n'avait pas la monodie grecque accompagnée et insiste sur le renforcement expressif qu'apportent la variété et la richesse d'un accompagnement orchestral²⁴⁴. Mais les instruments ne sont pour lui qu'une imitation plus ou moins réussie de la souplesse et de la justesse naturelles de la voix chantée. De ce postulat

²⁴¹ B. Didier, *op. cit.*, p. 113.

²⁴² *S. W.* 8/2, p. 397 sq.

²⁴³ Il note par exemple que Haydn a mis toute son originalité dans ses oeuvres instrumentales, alors que son *Armida* ne parvient pas à se dégager de l'emprise italienne. In : *S. W.* 8/2, p. 407.

²⁴⁴ Cf. *S. W.* 8/1, p. 447 ; 8/2, pp. 297 et 301.

se dégage une hiérarchie des instruments chez Heine qui place au sommet les instruments à vent parce que les plus proches de la voix, mais exalte aussi le violon pour son agilité et sa pureté de son ainsi que pour sa méthode d'accord, et au plus bas, ce qui ne nous étonnera guère, le piano-forte pour sa dénaturation de l'harmonie "naturelle" qui a ainsi contribué à appauvrir la sensibilité auditive²⁴⁵.

A la lumière de l'ensemble des "Carnets" de Heine, le résultat de la discussion des protagonistes sur les mérites comparés de la musique instrumentale et de la musique vocale dans l'expression musicale est donc prévisible, et il est difficile de suivre Hugo Goldschmidt lorsqu'il affirme que le but de Heine est d'exalter, par la bouche de Lockmann, le caractère indéterminé de la musique, particulièrement instrumentale²⁴⁶. L'agencement de la discussion dans le roman laisse en fait flotter sur la pensée de Heine une incertitude que les "Carnets" permettent de dissiper. Le point de départ est donné par Reinhold qui a déclaré précédemment : "La musique instrumentale seule n'est souvent rien de plus qu'un chatouillement de l'oreille sans fondement, du tabac pour le nez et la langue", point de vue également formulé par Heine dans ses "Carnets"²⁴⁷. Ce que Reinhold reproche à la musique instrumentale, c'est de nous donner ce que Rousseau appelait un "plaisir de sensation" en parlant de l'harmonie, c'est-à-dire une satisfaction éphémère des nerfs, sans portée, à laquelle on ne peut attribuer de signification précise. Dans les "Carnets", Heine traite la musique instrumentale pure de "jeu d'ombres abstrait" ("abstraktes Schattenspiel"), car il est conscient de l'impossibilité de lui appliquer des critères subjectifs : la satisfaction à l'écoute d'une composition harmonique nouvelle, d'une phrase musicale bien conduite, devant la virtuosité de l'exécution, ne remplacent pas l'intensité de l'émotion que procure l'incarnation par la voix d'une passion forte. On éprouve "un plaisir vain

²⁴⁵ S. W. 6, p. 97 et S. W. 8/2, p. 309sq.

²⁴⁶ H. Goldschmidt, "Wilhelm Heine als Musikästhetiker", in : *Riemann-Festschrift*, Tutzing, 1909, p. 13.

²⁴⁷ S. W. 5, p. 240 ; cf. S. W. 8/2, p. 359.

pour le coeur et l'entendement, hormis l'intuition de l'effet que devrait produire cette oeuvre secondaire si elle ornementait et enjolivait la vraie représentation d'une passion."²⁴⁸ La pression sémantique sur la musique est telle qu'il en vient à dire que les symphonies et les quatuors sont tout au plus une imitation de scènes d'opéra.²⁴⁹ Heinse reconnaît implicitement que la musique instrumentale repose sur le libre jeu de l'imagination créatrice de formes et qu'il est difficile de lui appliquer des critères humains extra-musicaux, mais refuse précisément cette dématérialisation dans les faits. Il est intéressant de constater que Schubart, organiste, claveciniste, fortepianiste, admirateur de l'oeuvre pour clavier de J.S. Bach qu'il regrette de voir négligée, est pourtant proche de Heinse sur ce point. Il estime en effet que tous les instruments ne sont que les vassaux de la musique vocale et écrit que la sonate n'est qu'un jeu, "une conversation musicale ou une singerie de la conversation humaine avec des instruments morts."²⁵⁰ Les instruments doivent être pour Heinse au service de la voix et sont dans ce cas comparés à des épices qui relèvent la saveur d'un mets. Reinhold leur attribue aussi une fonction d'intégration sociale dans la mesure où ils sont liés aux divertissements comme la danse, à la chasse, et enfin à la guerre²⁵¹. Mais ce n'est pas là l'essentiel de la musique ! Les arguments que donnent Lockmann et Hildegard pour défendre la musique instrumentale sont dans l'ensemble extraits également des "Carnets", mais les phrases que prononce Hildegard sont précisément tirées de développements qui aboutissent au refus de la musique instrumentale pure et qui ne représentent pour Heinse au mieux que des concessions provisoires : son ampleur supérieure à la voix humaine est justement ce qui lui permet en réalité de mieux lui servir d'écrin ; la manière dont elle flatte l'oreille

²⁴⁸ *S. W.* 8/2, p. 302.

²⁴⁹ *Ibid.* p. 360.

²⁵⁰ C.F.D. Schubart, *G.S.*, Bd. 5, p. 364. ("Die Sonate ist mithin musikalische Conversation, oder Nachäffung des Menschengesprächs mit todten Instrumenten.")

²⁵¹ *S. W.* 6, p. 40.

par son harmonie et les sentiments indéterminés qu'elle provoque n'étaient pas présentés positivement dans les "Carnets" ! Il est difficile de penser que Heinse a radicalement changé d'avis entre 1793 et 1795...

Une comparaison entre les positions de Heinse et l'évolution de Herder au sujet de la musique instrumentale est à cet égard représentative des divergences qui vont s'accroître entre Heinse et les écrivains musiciens allemands de l'extrême fin du siècle. Dans la *Quatrième sylve critique*, Herder a, comme Rousseau, vu dans les accents du langage l'origine de la musique et célébré l'union originelle de la musique et de la parole auxquelles s'ajoutait primitivement la danse²⁵². Dans *Calligone*, il exalte encore l'emprise magique qu'exerce sur nous la voix d'une chanteuse. Mais, contrairement à Rousseau qui reste tourné vers cette union originelle élevée au rang de mythe, il considère désormais que l'affranchissement de la parole n'est pas un signe de dégénérescence, mais une conquête par la musique du domaine qui lui est propre en un long processus historique. Il semble tout d'abord proche de Heinse lorsqu'il oppose la parole, qui exprime la pensée, mais ne peut rendre nos sensations dans leur complexité et leur intensité, aux sons dont la fuite perpétuelle correspond à l'aspect mouvant de la sensation : "Les sons peuvent se poursuivre et se pourchasser, se contredire et se répéter; la fuite et la répétition de ces esprits de l'air magiques est justement l'essence de l'art qui agit par vibration."²⁵³ Heinse a bien écrit dans ses "Carnets" ce que Lockmann fait remarquer à Reinhold : "La musique est un art qui propage loin dans les airs ce qui est intérieur et immatériel, et exprime de façon universelle ce que le langage ne peut ébaucher que de manière informe."²⁵⁴ Mais "sensation" ("Empfindung") signifie pour Herder quelque chose d'obscur, d'indéterminé et ce n'est pas au hasard qu'il compare dans la première partie de *Calligone* son exploration de

²⁵² J.G. Herder, *S.W.*, 4. Bd, p. 114sqq.

²⁵³ J. G. Herder, *S.W.*, 22. Bd, p. 185.

²⁵⁴ *S.W.* 8/2, p. 415 et *S.W.* 6, p. 39.

l'univers des sons à une descente dans un Tartare et utilise le terme d'invisible²⁵⁵. La notion qui a libéré la musique de la parole et lui fait en même temps appréhender le monde invisible, c'est celle de "recueillement", de caractère religieux, que Herder désigne sous le vocable de "Andacht". Cet état de contemplation élève les hommes au-dessus de la parole et du geste et conduit à une désincarnation de la musique : les sons purs émis par la vibration d'une corde ou par l'intermédiaire d'un tuyau qui flottent dans l'air correspondent à l'état de l'esprit en extase qui entrevoit l'infini²⁵⁶.

Heinse ne peut accepter cet état d'indétermination sémantique, lié en outre à la notion de surnaturel qu'il récuse. Il est significatif que pour Herder, l'effet des sons ne vient pas tant des différences de hauteur entre eux que l'on peut mesurer que de ce qu'ils sont tenus, répétés ou flottent dans l'air²⁵⁷. Ce qui procure à Heinse "la joie des bienheureux", ce sont en revanche les rapports mesurables entre les sons.²⁵⁸ Ces rapports abstraits ont toutefois besoin de s'incarner, alors que la théorie d'un Rameau, qui se conçoit comme un ensemble de lois mathématiques, le conduit à la valorisation de la musique instrumentale. C'est finalement ce que déclare Reinhold : "Admettons que vous vouliez qu'il existe la musique pure, universelle pour la région des esprits. Pour moi, la musique n'est qu'un art humain ; l'homme l'a engendrée de lui-même et elle doit peu de chose à toute autre nature. La voix humaine en est la source première, la bonne musique vocale le modèle de toutes les musiques ; et le langage en est inséparable."²⁵⁹ Si Heinse a établi comme Herder une distinction entre les signes arbitraires du langage

²⁵⁵ J.G. Herder, *S.W.*, 22. Bd, p. 62.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 186sq.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 270.

²⁵⁸ *S.W.* 8/3, p. 62.

²⁵⁹ *S.W.* 6, p. 39. ("Zugegeben, wenn Sie wollen, daß die reine allgemeine Musik für die Region der Geister seyn mag. Für mich ist die Musik bloß menschliche Kunst ; der Mensch brachte sie aus sich selbst hervor, und sie hat aller andern Natur wenig zu danken. Die menschliche Stimme ist der erste Quell derselben, gute Vocalmusik das Muster aller ; und die Sprache davon unzertrennlich.")

descriptif du poète et les sons du musicien, c'est parce que ce dernier rend les sentiments plus concrètement vivants²⁶⁰. Mais leur collaboration est nécessaire pour que la musique soit vraiment porteuse de sens dans la mesure où la musique sans paroles ne caractérise rien avec précision²⁶¹. Cette exigence d'intelligibilité amène Heinse à écrire face à la partition de la musique écrite par Staerzer pour le ballet de Noverre, *Adele de Ponthieu* : "Il n'y a pas le texte ; on ne peut donc pas comprendre le sens de la musique."²⁶² Cela signifie-t-il que la sémantique des intervalles et des accords n'est finalement pour Heinse qu'une illusion ou un simple jeu auquel il s'amuse dans le cadre de *Hildegard*, comme le suggère Ruth Gilg-Ludwig ?²⁶³ La correspondance entre le mouvement des sons et celui des pulsions vitales et érotiques est bien réaffirmée par Heinse tout au long des "Carnets"²⁶⁴. Mais l'expression du sentiment individuel passe par l'union de la musique et de la poésie. Lorsque Hildegard veut faire admettre à Reinhold qu'il reconnaît avec Lockmann une signification à tous les accords sans le secours de la parole, elle est au reste d'assez mauvaise foi, car Lockmann a fourni à l'appui de ses dires exclusivement des extraits d'opéras et il est difficile de soutenir que son interprétation des différents passages n'est aucunement tributaire du texte. Heinse se heurte donc à une contradiction fondamentale : alors même qu'il exalte la musique comme l'art suprême, il ne se résoud pas à lui accorder une complète autonomie. Hildegard déclare que la musique instrumentale pure "exprime une vie de l'esprit en l'homme qui lui est tellement propre qu'elle est intraduisible en toute

²⁶⁰ Cf. *S.W.* 5, p. 235.

²⁶¹ *S.W.* 8/2, p. 359.

²⁶² *Ibid.*, p. 572. ("Der Text ist nicht dabey ; man kann also die Bedeutung der Musik nicht verstehen.")

²⁶³ Ruth Gilg-Ludwig, "Die Musikauffassung Heinses", in : *Schweizerische Musikzeitung*, Nr. 11, 1951, p. 437 sq.

²⁶⁴ Cf. en particulier *S.W.* 8/2, p. 360sq. Le passage de la septième mineure dans un autre accord fondamental correspond à la réalisation de l'acte sexuel.

autre langue", mais ces propos tenus par une grande prêtresse de l'art vocal sont démentis par l'exaltation de l'opéra sur laquelle repose l'économie du roman...²⁶⁵

En dépit de leur appréciation fondamentalement différente concernant la musique instrumentale, Heinse et Herder ont toutefois en commun le lien indestructible entre musique et nature. Celui-ci dénote l'ambigüité de la notion de création musicale qui ne s'affranchit pas toujours clairement du principe d'imitation. Herder ne conçoit pas plus que Heinse une création musicale *ex nihilo*. Il écrit : "Il n'y a pas un artiste qui ait inventé un son ou qui lui ait donné une autorité qu'il n'a pas dans la nature et sur son instrument ; mais il l'a trouvé et l'en a extrait en exerçant sur lui une contrainte avec une douce autorité."²⁶⁶ Heinse ne s'exprime pas autrement à propos du *Miserere* de Leo où le musicien "a fait sortir et apparaître par enchantement chaque son mystérieux issu de la nature."²⁶⁷ Dans une première phase, le compositeur est donc à l'écoute des sons de l'univers ou du son de la voix d'un chanteur que la passion métamorphose²⁶⁸. Mais cette phase d'observation est orientée en vue d'un processus de sélection pour mieux ébranler les fibres et le coeur de l'auditeur. Selon Heinse, Leo "[sent] toute la variété des harmonies qui sont dans l'air et agissent sur l'âme et l'imagination."²⁶⁹

Comment alors discerner le savoir-faire de la création ? Comment Heinse comprend-il le terme de "génie" en ce qui concerne la composition musicale ? Le Jommelli des *Dialogues musicaux* exige du musicien de connaître la nature des sons et décrit le génie comme les dispositions innées, la finesse de l'oreille et la délicatesse des nerfs qui permettent de développer ces qualités de perception de la

²⁶⁵ *S. W.*, 6, p. 40.

²⁶⁶ J.G. Herder, *S. W.*, 22. Bd, p. 180. ("Kein Künstler erfand einen Ton, oder gab ihm eine Macht, die er in der Natur und in seinem Instrument nicht habe ; er fand ihn aber und zwang ihn mit süßer Macht hervor.")

²⁶⁷ *S. W.* 5, p. 77. ("[...] Jeder geheime schöne Ton aus der Natur [ist] dazu hervogelockt und gezaubert.")

²⁶⁸ *S. W.* 8/2, p. 342.

²⁶⁹ *S. W.*, 8/1, p. 420. ("Leo [fühlt] alle verschiedene Harmonie, die in der Luft steckt, und auf Seele und Phantasie wirkt.")

nature.²⁷⁰ Mais, comme le note Peter Gülke à propos de Rousseau, le problème consiste à faire la différence entre "être un génie" et "avoir du génie."²⁷¹ Heinse explique dans son commentaire de l'*Ethique* d'Aristote que le génie consiste à se représenter les choses telles qu'elles peuvent être et c'est ce qu'il appelle l'imagination.²⁷² En musique, cela correspond au processus de sélection des sons de la nature qui consiste alors en une imitation plus ou moins idéalisée. A propos de l'analyse d'*Alceste* de Gluck, il écrit que la perfection de l'art consiste à représenter non la nature en elle-même, mais la nature dans son maximum de force, de beauté et de noblesse.²⁷³ Heinse semble toutefois hésitant sur le degré de réalisme de l'expression musicale. Il ne rejette pas la possibilité d'une musique descriptive à laquelle se prêtent les instruments. Ils peuvent évoquer ce que Heinse appelle la vie de la nature, c'est-à-dire les phénomènes météorologiques (vent, orage) et le mouvement des flots, "comme Homère dans ses symboles."²⁷⁴ Les abus de la musique descriptive vers 1770 avaient suscité la réprobation des théoriciens allemands du temps pour leur naturalisme primaire.²⁷⁵ Johann Jakob Engel, par exemple, considérait que le musicien n'avait pas à "rendre" acoustiquement un phénomène naturel, mais à susciter chez l'auditeur les impressions que feraient naître ces phénomènes, ce qui revient à une imitation indirecte. Dans *Hildegard*, Heinse avait fait l'éloge de l'évocation par Gluck de l'orage dans l'ouverture d'*Iphigénie en Tauride*, et dans une lettre à son éditeur Sander en janvier 1796, il précise son analyse de l'ouverture d'"un pittoresque original et d'un emportement

²⁷⁰ S. W. 1, p. 233.

²⁷¹ P. Gülke, "Imitation und Genie. Die Konstellation zweier Begriffe und deren Wirkung in Deutschland.", in : *Aufklärungen*, Bd. 2, hrsg. v. W. Birtel u. H.C. Mahling, 1986, p. 35.

²⁷² S. W. 8/3, p. 250.

²⁷³ S. W. 8/2, p. 498.

²⁷⁴ Cf. S. W. 5, p. 253 à propos de Jommelli. Cf. également *ibid.*, p. 34 et S. W. 8/2, pp. 403 et 507. Herder tolère également la musique descriptive dans la mesure où elle sert d'auxiliaire à la parole, mais il y reconnaît la voix de l'invisible... Dans *Calligone* in : *G. W.*, 22. Bd, p. 184 sq.

²⁷⁵ W. Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik...*, p. 128.

sublime.²⁷⁶ Sander semble avoir reproché à Heinse de s'en tenir à une conception naturaliste comme en témoigne la réponse que Heinse lui a adressée en juin 1796. Heinse se tient sur la défensive : il considère les scènes "pittoresques" comme un ornement dans une oeuvre musicale et non comme un but en soi, et prend soin de préciser que la musique ne se substitue pas à un tableau et ne peut représenter que des sons et des mouvements de la nature. Il affirme employer le terme "pittoresque" qui fait appel à la vue, faute de mot plus satisfaisant²⁷⁷. Il précise que l'évocation de l'orage dans l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck est bien le résultat d'un processus d'idéalisation d'un orage réel. Mais il n'en considère pas moins que l'imitation du phénomène acoustique est un moyen indispensable pour reconstituer la force du phénomène : "Si le compositeur doit éveiller dans l'âme la sensation de l'orage, il faut bien tout de même qu'il y ait un signe vivant de celui-ci que donne la représentation, l'imitation du roulement du tonnerre, des traits des éclairs, des sons du vent et de l'orage - ex nihilo nihil fit."²⁷⁸ Heinse tient toutefois à souligner qu'il a blâmé les excès de Jommelli en ce domaine.

Les concessions faites par Heinse à la musique descriptive ne représentent cependant qu'un aspect de ses conceptions, ne serait-ce que parce qu'elles se rapportent uniquement à la musique instrumentale qui y trouve sa justification principale. Nous ne pouvons partager l'avis de Rita Terras qui s'appuie sur la seconde lettre de Heinse à Sander pour étendre le naturalisme, selon elle caractéristique de l'esthétique de Heinse, à son approche de la musique. Elle estime de ce fait que le rôle de l'artiste chez Heinse se réduit à une copie de la nature²⁷⁹. Or, si Heinse caractérise dans ses "Carnets" le compositeur comme "le véritable

²⁷⁶ S. W. 10, p. 283. ("originell pittoresk und stürmisch erhaben").

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 310sq.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 312. ("Wenn der Tonkünstler die Empfindung von dem Gewitter in der Seele erwecken soll : so muß doch durch ein lebendiges Zeichen von demselben geschehen, durch Darstellung, Nachahmen des Rollen [*sic*] des Donners, das Fliegen der Blitze, die Töne von Wind und Wetter - ex nihilo nihil fit.")

²⁷⁹ R. Terras, "Lessing und Heinse. Zur Wirkungsgeschichte des *Laokoons*", in : *Lessing Yearbook*, II, 1970, p. 81.

magicien" et le situe au-dessus des autres artistes, ce n'est pas en dernier ressort parce qu'il copie le mieux la nature comme le montre ce passage des "Carnets" :

"De même que Praxitèle copie les formes de la nature et Apelle ses couleurs et les élève à leur plus haut degré de beauté, un Jommelli épie les mouvements, leur lenteur, leur rapidité, leur pesanteur et leurs entraves, leurs enchevêtrements, leurs entrelacs, les tours et retours légers des hirondelles, les hautes envolées des aigles et l'impulsion du faucon rapide qui attrape sa proie. Depuis l'enfance, il se plaît à l'allure déliée de la jeune fille et à sa danse joyeuse, à la marche rapide de l'éphèbe et au pas audacieux, irrésistible de l'homme qui va au combat et à la bataille. Il s'émerveille du vent d'ouest dans les bosquets sacrés et de l'ouragan qui chevauche la mer sur les eaux colossales. Mais un jour, il fait surgir lui-même de son coeur et crée comme un dieu le jeu des trente-deux vents de toutes les passions, et il dispose les Gabrieli et les Pacchiarotti, les Kramer et Lebrun et Ponto en ordre de bataille comme un Scipion et un Hannibal, lui-même un Zeus avec ses éclairs, omniprésent pendant l'orage terrible, et le tonnerre fait trembler et fait entendre son roulement, accompagné des chaudes pluies estivales au-dessus des semences assoiffées de l'univers qui est sien."²⁸⁰

Dans son évocation, il compare bien tout d'abord le compositeur idéal au peintre et au sculpteur qui s'inspirent de la nature et l'embellissent ensuite selon le principe de "nature choisie" défini par l'abbé Batteux. Mais le musicien ne se contente pas d'extraire la quintessence de la nature qu'il perçoit, qu'il s'agisse des bruits de la

²⁸⁰ S. W. 8/2, p. 294sq. ("Wie Praxiteles die Formen, Apelles die Farben in der Natur nachbildet und zur höchsten Schönheit bringt : so lauert ein Jomelli (*sic*) auf die Bewegungen, auf deren Langsamkeit, Geschwindigkeit, Schwierigkeit, Schwierigkeit und Hindernisse, Verwicklungen, Verflechtungen, leichte Schwalbenbewegungen hohe Adlerflüge, und den Stoß des schnellen Falken, der seine Beute fängt. Er hat von Kindheit an seine Lust an dem zarten Gange der Jungfrau, und deren Freudentanz, an dem raschen Laufe des Jünglings, und dem kühnen unaufhaltbaren Männertritte zum Kampf und zur Schlacht. Sein Entzücken ist das Säuseln der Weste in heiligen Haynen, und der Orkan, der auf Wasserkolossen im Meere reitet. Aus seinem Herzen aber selbst schöpft er dereinst wie ein Gott das Spiel der zwey und dreyßig Winde aller Leidenschaften, und stellt gleich einem Scipio und Hannibal die Gabrielen, und Pacchiarotti, die Kramer und die Lebrün, und Ponto in Schlachtordnung, selbst ein Zeus mit Wetterstrahlen allgegenwärtig bey dem furchtbaren Gewitter ; und der Donner rollt erschütternd mit vollen warmen Sommerregen über die schmachtenden Saaten seiner Welt.")

nature, des mouvements physiques ou de ceux de l'âme : il est bien ici question de la création souveraine par le compositeur, comparé tout d'abord à un conquérant, d'un univers sonore qui lui est propre, et le passage, repris intégralement dans *Hildegard* pour caractériser cette fois-ci l'art de Gluck, ajoute, outre un ou deux détails descriptifs, une précision significative : le musicien crée les passions à partir de son cœur, mais aussi de son imagination ("Phantasie")²⁸¹. Les métaphores indiquent clairement qu'il rivalise avec le pouvoir créateur de la nature (comme la fécondation du sol), ce qui justifie l'épithète de "divine" accolée à la musique ; mais ce divin, c'est l'homme qui le produit. Il ne crée, certes, pas de toutes pièces des formes musicales selon l'idéal de la musique pure de Hanslick que Heinse ne pouvait envisager, car la musique est indissolublement liée à la nature, extérieure ou intérieure à l'homme.

Pour Heinse, le génie musical a, outre son oreille infallible, une sensibilité particulière qu'il tente de concilier avec la notion d'imitation. On se souvient qu'il ne fait pas dériver la mélodie des accents du langage ordinaire, mais de la consistance particulière que lui donne un caractère passionné, et c'est ce qui lui fait dire que la musique vient du cœur de l'homme. Il réprecise à ce propos que le compositeur "ne peut imiter [le langage parlé] comme un peintre son modèle. Il est plus créateur qu'aucun autre artiste s'il n'imité pas mécaniquement ce qui est ordinaire."²⁸² Ainsi écrit-il à propos d'une scène de l'opéra *Protesilao* de Naumann : "Du bon goût, de l'application et de l'imitation qui atteint presque au génie ; mais un sentiment délicat décèle toujours le manque de trait naturel, pour ainsi dire le défaut d'une croissance vivante de la beauté."²⁸³ Il fait en revanche

²⁸¹ S. W. 5, p. 355.

²⁸² S. W. 8/2, p. 342. ("Ein Komponist kann [die Aussprache] nicht nachahmen, wie ein Mahler sein Modell. Er ist mehr Schöpfer, wenn er das gewöhnliche nicht nachleyert, als irgend ein anderer Künstler.")

²⁸³ *Ibid.*, p. 569. ("Guter Geschmack, Fleiß und Nachahmung, die das Genie fast erreicht ; aber ein feines Gefühl merkt immer den Mangel des lebendigen Wachstums der Schönheit.")

l'éloge d'un récitatif accompagné du *Messie* de Haendel en des termes qui rendent hommage à son pouvoir de création : "[...] Seul un aussi grand génie musical peut avoir ressenti avec autant de profondeur et de justesse la mélodie de la déclamation et de l'accompagnement et l'avoir exprimé en musique et inventé de façon aussi magistrale."²⁸⁴

Rita Terras n'a toutefois pas tort de rappeler qu'il ne faut pas non plus se laisser abuser par le langage enthousiaste et souvent irrationnel de Heinse qui rappelle le *Sturm und Drang*, alors même qu'il n'en partage pas tous les principes. La célébration du génie musical ne débouche pas sur l'enthousiasme d'un Herder ou d'un Schubart, pour lesquels le musicien improvise et compose dans le feu d'une inspiration subite. Même si le musicien ne peut se contenter de broder avec habileté sur une grille préétablie, les "Carnets" et *Hildegard* énoncent la nécessité de connaître la valeur sémantique supposée des intervalles et des accords. Le génie "cherche certes toujours de nouvelles voies", mais cela ne signifie pas que Heinse exalte uniquement le créateur hors des normes lorsqu'il écrit : "Un Shakespeare musical devrait dépeindre à partir de son cœur les différences d'expression qu'apporte la tierce dans les différents accords [...]."²⁸⁵ La formulation est intéressante en ce qu'elle juxtapose des références contradictoires. La mention de Shakespeare, cher aux jeunes "génies", permet d'exalter le libre pouvoir créateur du compositeur, mais le terme de "dépeindre" nous renvoie à une musique descriptive qui obéit autant à un code qu'elle est engendrée par le seul jeu de l'imagination. Lorsque Heinse écrit par ailleurs que "le musicien représente sa propre réalité" dans sa musique, ce qui revient à dire qu'il peut s'inspirer de l'état

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 548. ("[...] nur ein großes musikalisches Genie kann Melodie der Declamazion und Begleitung so tief und rein gefühlt und so meisterhaft in Musik ausgedrückt und erfunden haben.")

²⁸⁵ *S. W.* 5, p. 60. ("Ein musikalischer Shakespear sollte den verschiedenen Ausdruck der Terz in den verschiedenen Accorden [...] aus seinem Herzen schildern.")

individuel momentané de l' me, il le montre également soumis à des conventions harmoniques, justifiées parce qu'elles ont leur fondement dans la nature²⁸⁶.

Le subjectivisme de Heinse n'est total que dans l'absence de distance affective qu'il près suppose entre le créateur et sa cr ation²⁸⁷. Mais il n'en reste pas au stade du premier *Dialogue* qui valorisait le génie parce que la création musicale était inexplicable. Si le *Miserere* de Leo fait sur lui une impression si profonde, c'est en partie parce qu'il y discerne une organisation et une réflexion et qu'"un entendement divin en a conçu l'idée."²⁸⁸ L'esthétique basée sur la perception n'exclut donc pas nécessairement la notion de forme. La forme idéale pour concilier harmonieusement la profondeur et l'intelligibilité du sens à la beauté du son, ce sera celle de l'opéra.

²⁸⁶ S. W. 8/2, pp. 293 ("Der Tonkünstler stellt seine eigene Realität dar") et 397.

²⁸⁷ A propos d'Allegri ou de Traetta, cf. S. W. 8/2, p. 293.

²⁸⁸ S. W. 8/1, p. 422 ("[...] ein göttlicher Verstand hat die Idee dazu entworfen."). Le terme "divin" s'applique au pouvoir créateur du compositeur.

CHAPITRE DEUXIEME

MUSIQUE ET CULTURE : DEFENSE ET ILLUSTRATION DE L'OPERA

Nous avons souligné que la réflexion de Heinse sur la musique ne se voulait en aucun cas abstraite, mais qu'elle était étroitement liée à la réception des oeuvres. La musique est avant tout incarnation, produite par l'homme et pour l'homme, et en grande partie subordonnée à sa sensibilité personnelle, comme le montre la reconnaissance de la subjectivité de l'acte créateur, en dépit de quelques hésitations dans la formulation. D'autre part, Heinse considère également la musique dans son évolution historique, en tant qu'expression d'une civilisation, le produit le plus abouti d'une culture dont elle est un constituant essentiel. Or, la forme qui est à l'évidence au centre de la culture européenne du temps et inspire les débats les plus passionnés est celle de l'opéra. Carl Dahlhaus souligne à juste titre que l'esthétique musicale ne porte pas en réalité sur "la musique" en soi, mais repose sur des présupposés implicites : au dix-huitième siècle, la réflexion sur la musique est en réalité une théorie de la musique vocale qui sous-tend une poétique de l'opéra, alors que "musique" pour les esthéticiens formalistes du dix-neuvième sera synonyme de "symphonie"¹.

Le privilège quasi exclusif dévolu par Heinse à la musique vocale se focalise bien sur la forme de l'opéra. Certes, il lui arrive d'exalter la chanson populaire dans laquelle il voit un trésor où le compositeur peut largement puiser. Sur le chemin de l'Italie, il a apprécié à Vevey les chants et danses populaires suisses². Nous avons relevé que de Venise il fait parvenir à Jacobi des chansons de

¹ C. Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, p. 41.

² S. W. 7, p. 49.

gondoliers en dialecte vénitien dont une de ses connaissances possède une collection et qu'il a fait recopier. Il fait l'éloge de leur humour et de leur "naïveté" qui révèlent l'âme vénitienne. "Même si ces petites choses ont l'air insignifiantes, elles recèlent les traits les plus vivants d'une nation et sont pour cette raison inestimables."³ La réserve concernant ces "petites choses" s'explique peut-être par le fait qu'il s'adresse à Jacobi et à son cercle d'amis qui s'intéressent probablement davantage au répertoire "sérieux" ; il envoie au reste par le même courrier des scènes de différents opéras qu'il a sélectionnées à leur demande. Mais il insiste sur la valeur de ces barcarolles qu'il recommande à Jacobi de faire chanter par son entourage. Dans *Hildegard*, Lockmann fait l'éloge des mélodies chantées par une voix soit seule, soit doublée par plusieurs à l'unisson, voire à l'octave ; il s'agit de romances, de chants de berger simples et rythmés.⁴ Mais son intérêt pour les chansons vénitiennes, qui exprime une curiosité annonçant l'ethnomusicologie moderne, s'inscrit également dans une tradition littéraire : sous l'influence de Rousseau, il s'émerveillait dans sa jeunesse à l'idée que les gondoliers chantent leurs propres compositions, mais aussi des stances de l'Arioste⁵. Il en tout cas est évident que Heinse ne consacra pas au *Volklied* l'énergie d'un Herder ou d'un Schubart, ce dernier étant lui-même auteur de nombreuses mélodies. Dans la lettre à Gleim de 1776 sur la galerie de peinture de Dusseldorf, il établit une hiérarchie traditionnelle des genres musicaux avec à son sommet l'opéra⁶.

Nous avons constaté par ailleurs le nombre important d'oeuvres de musique religieuse analysées par Heinse dans ses "Carnets". Mais l'intérêt réel qu'il accorde à cette dernière ne saurait rivaliser avec l'intimité de son contact avec les structures

³ S.W. 10, p. 127. ("Solche Kleinigkeiten, so gering sie aussehen, enthalten die lebendigsten Nationalzüge, und sind deßwegen unschätzbar.")

⁴ S.W. 5, p. 252.

⁵ S.W. 9, p. 171. (lettre du 8 décembre 1773) Cf. l'article "barcarolles" du *Dictionnaire de musique* de Rousseau.

⁶ S.W. 9, p. 291sq. Il énonce la hiérarchie en ces termes : "chant des Tyroliennes, choral, pièce d'église, opéra". (Tyrolrerinnengesang, Choral, Kirchenstück, Oper.)

formelles de l'opéra. La musique sacrée peut captiver Heinse de manière isolée à cause de la beauté sonore propre à une oeuvre, ce qui le mène, par exemple, à placer le *Miserere* de Leo bien plus haut que bon nombre d'opéras. Mais il est souvent rebuté dans la musique religieuse par son aspect fonctionnel et didactique qui sacrifie les passions individuelles au profit de la leçon à tirer. "La mélodie et l'harmonie ne sont souvent là que pour décorer et renforcer le discours."⁷ Heinse estime par exemple que le texte de la messe ne se prête tout au plus qu'à la déclamation, mais pas à la musique⁸. Celui du Requiem lui convient mieux, car il contient davantage de virtualités dramatiques et peut, comme selon lui le *Requiem* de Jommelli, unir "dignité et sentiment"⁹. La musique religieuse risque cependant de dégénérer en allégorie froide, car les paroles n'expriment que des pensées abstraites. Il constate avec regret que le lyrisme qui pourrait se développer dans l'oratorio de Graun, *Der Tod Jesu* est sans cesse entravé par les sentences morales destinées à édifier le public¹⁰. Nous avons constaté que Heinse recherche l'expression des caractères individuels dans la musique, introduisant justement par ce biais la remise en cause de la théorie traditionnelle des passions. Dans *Hildegard*, Lockmann affirme que l'opéra est davantage l'ouvrage du génie que la musique d'Eglise, précisément parce qu'il représente des individus et leurs passions¹¹.

Il est caractéristique que Heinse s'efforce le plus souvent de transposer les sentiments religieux sur le plan humain, comme dans le *Miserere* d'Allegri ou dans le *Requiem* de Jommelli.¹² Ce qui l'attire dans *La morte d'Abel* de Leo, c'est avant

⁷ S. W. 8/2, p. 345. ("Melodie und Harmonie ist oft da, bloß um den Vortrag zu schmücken und zu verstärken.")

⁸ *Ibid.*, p. 495.

⁹ *Ibid.*, p. 491.

¹⁰ *Ibid.*, p. 552.

¹¹ S. W. 5, p. 109.

¹² S. W. 8/2, p.491 à propos du "Christe eleison" du *Requiem* qu'il interprète comme "une demande à un bon ami" ("wie man einen guten Freund bittet.")

tout l'expression des sentiments d'une âme passionnée.¹³ Il est vrai qu'il s'agit d'un oratorio sur un texte de Métastase... Pour cette raison, Heinse ne rentre pas dans les querelles concernant les limites de la musique profane et de la musique sacrée que suscite, entre autres, le développement de l'oratorio. Sa prédilection pour les chœurs *a cappella* et son intérêt pour les ressources expressives de la polyphonie l'amènent à privilégier le style "ancien" en musique sacrée, mais il ne s'offusque pas pour autant qu'on y introduise les acquis de la musique moderne. Il note certes que le style d'Eglise se distingue du style théâtral en ce qu'il réclame un alliage de solennité et de simplicité, mais constate sereinement que l'évolution de la musique l'éloigne désormais de ces exigences.¹⁴ Lorsqu'il critique certains passages d'un motet de Jommelli ou d'un *Miserere* de Sarti pour leur affectation et leur pompe excessives, ce n'est pas tant à cause de la contamination en soi de la musique religieuse par l'opéra que pour des raisons purement esthétiques qui lui inspirent des remarques semblables à propos d'oeuvres profanes.¹⁵ Les remarques acerbes qu'une certaine décadence de la musique sacrée par rapport à sa noblesse passée ont inspirées à Hoffmann peuvent sembler de prime abord assez proches de celle de Heinse.¹⁶ Mais elles mêleront quant à elles étroitement les points de vue religieux et esthétique, alors qu'il est clair que Heinse reste le plus souvent étranger à la symbolique et aux mystères du christianisme. Il est fréquemment amené de ce fait à superposer aux références bibliques d'une oeuvre celles de la mythologie grecque :

¹³ *Ibid.*, p. 446.

¹⁴ *Ibid.*, p. 536sq.

¹⁵ *Ibid.*, p. 545.

¹⁶ Cf. l'article de Hoffmann, "Alte und neue Kirchenmusik" datant de juillet 1814. In : *Schriften zur Musik*, hrsg. v. Friedrich Schnapp, München, 1963, p. 227. "Dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, cette mollesse, cette écoeurante douceur s'introduisirent en fin de compte dans l'art, allant de pair avec la soi-disant philosophie des Lumières, destructrice de tout sentiment profondément religieux, et progressèrent au point de proscrire de la musique d'église tout sérieux, toute dignité." ("In der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts brach nun endlich jene Verweichlichung, jene ekle Süßlichkeit in die Kunst ein, die, mit der sogenannten, allen tiefen religiösen Sinn tötenden Aufklärerei gleichen Schritt haltend, und immer steigend, zuletzt allen Ernst, alle Würde aus der Kirchenmusik verbannte.")

il compare par exemple le texte du *Miserere* de Leo à l'imploration du peuple accablé par la peste au dieu Apollon !¹⁷

Le genre qui stimule la réflexion de Heinse sur la musique et les formes musicales est donc principalement celui de l'opéra et c'est à son contact qu'il développe ses idées en matière d'esthétique musicale. Mais l'opéra est un genre mixte où la conciliation entre texte parlé et son musical ne va pas de soi. Ce n'est pas un hasard s'il a suscité la méfiance de Hanslick, farouche défenseur de l'autonomie de la forme musicale, qui dénonce le risque de littérisation de la musique. D'autre part, l'aspect dramatique de l'opéra pose de son côté le problème de la nécessité de donner au genre des lois qui répondent à sa temporalité propre, différente de celle du théâtre parlé.¹⁸

Toutes ces difficultés se cristallisent autour du débat éternel sur la primauté à accorder à la musique ou au texte, "prima la musica, dopo le parole" ou "prima le parole, dopo la musica", thème qui a inspiré une oeuvre légère à Salieri¹⁹. Richard Strauss s'en inspirera dans son opéra *Capriccio* (1942), au reste sous-titré "conversation en musique" ("Konversationsstück in Musik") où le poète Olivier et le compositeur Flamand se disputent les faveurs de la belle comtesse Madeleine. Ce n'est pas par hasard si l'action de l'oeuvre se déroule en France vers 1775, lors de la querelle entre Gluckistes et Piccinistes où la "réforme" de l'opéra symbolisée par l'oeuvre de Gluck imprègne les discussions. Tandis que Flamand fait l'éloge de la parité réalisée entre texte et musique dans les opéras de Gluck, Olivier critique l'asservissement de la poésie à la mesure et le directeur de théâtre, La Roche, fervent défenseur du chant italien, se plaint tant de l'importance accordée à l'orchestre qui étouffe les voix que de la monotonie des récitatifs gluckistes auxquels on sacrifie les airs, quintessence du plaisir musical. Sous des apparences

¹⁷ S. W. 8/1, p. 423.

¹⁸ Cf. l'article de Jean-Charles Margotton, "Le dramatique dans l'opéra", in : *Cahiers d'études germaniques*, No 20, Aix-en-Provence, 1991, p.152

¹⁹ L'oeuvre intitulée *Prima la musica e poi le parole* sera créée à Schönbrunn en 1786.

légères, l'oeuvre de Strauss et de son librettiste, Clemens Krauss, évoque bien les enjeux profonds du débat, particulièrement vif à ce stade de l'histoire de l'opéra. Les "Carnets" de Heinse et les discussions de *Hildegard* montrent que notre auteur a été extrêmement attentif à l'évolution du genre et aux polémiques autour de l'oeuvre de Gluck dont le roman se fait particulièrement l'écho²⁰. Nous avons constaté que Heinse établissait certes les droits de l'oreille, mais ne concluait pas à l'autonomie signifiante de la musique "absolue". Envisage-t-il l'opéra, ce genre où musique et poésie s'interpénètrent, du point de vue de sa sensibilité musicale ou de celui du littérateur ?

A) poésie et musique

Reinhardt Strohm souligne à juste titre que les réformes qui jalonnent l'histoire de l'opéra sont déclenchées par la critique à laquelle s'expose le genre. Or, cette critique vient en général de littérateurs, et non de musiciens, et consiste à réclamer une revalorisation des droits de la parole.²¹ On sait que l'objectif de la Camerata Bardi qui réunissait à Florence des érudits humanistes et les musiciens Jacopo Peri et Giulio Caccini consistait à faire revivre l'esprit de la tragédie grecque où était sensée régner une fusion idéale de la musique et de la parole. C'est ce qui a motivé l'invention du récitatif, voix chantée qui s'autorise une certaine liberté rythmique pour sembler plus naturelle et se moule sur les inflexions de la parole afin que cette dernière reste parfaitement intelligible. Ainsi est né le chant monodique appelé *recitar cantando*, en réaction contre la superposition complexe

²⁰ Une comparaison entre les analyses de Gluck dans les "Carnets" et dans *Hildegard* montre que Heinse a retravaillé ses notes et procédé à des ajouts, alors que les commentaires d'oeuvres d'autres compositeurs sont souvent repris tels quels ou sous une forme abrégée dans le roman. Cf. annexe I.

²¹ R. Strom, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven, 1979, p. 309.

des voix du chant polyphonique. Cette illusion de reconstitution de la tragédie antique a des fondements essentiellement littéraires et philosophiques, car elle s'inscrit dans le contexte néo-platonicien qui a marqué la Renaissance. Le plaisir purement musical est donc *a priori* secondaire. Dans son ouvrage *Histoire du bel canto*, Rodolfo Celetti décrit la réaction de rejet suscitée par l'ennui que dégagea très vite le style récitatif florentin et qui favorisa la naissance de l'opéra romain, puis vénitien et le développement de l'opéra baroque italien. Sans renier le principe de l'imitation par le chant des sentiments exprimés par le texte, ce type d'opéra va valoriser l'aria, la mélodie chantée. Selon la formulation de Celetti, "l'idée platonicienne de la supériorité du mot sur le son (...) fut peu à peu battue en brèche par le développement de la mélodie vocale et la constatation du fait qu'elle est à même de susciter des émotions là même où le texte poétique ne sert plus que de simple prétexte au chant."²² Ainsi naît la structure binaire de l'opéra italien où s'opposent le récitatif, destiné à faire progresser l'action, et l'air, qui concentre l'émotion et dans lequel s'exprime pleinement un affect.

La comparaison entre tragédie et opéra ne cesse pas bien que ce dernier se constitue comme genre spécifique, et elle imprègne toutes les querelles littéraires et musicales des dix-septième et dix-huitième siècles, tout particulièrement en France où l'introduction de l'opéra vénitien a fait long feu, les Italiens étant supplantés par Lulli qui devait créer la tragédie lyrique à la française, dans laquelle le récitatif, calqué sur le modèle dramatique, donne son unité à l'opéra, constitué par ailleurs de chants et de ballets. Cette adaptation au goût français n'a pas empêché les théoriciens classiques français de condamner l'opéra considéré comme une tragédie dégénérée. Le plus virulent de tous ses adversaires est peut-être Saint-Evremond qui reproche avant tout à l'opéra son caractère fondamentalement anti-naturel et tourne en dérision le principe de l'expression de sentiments par des personnages

²² R. Celetti, *Histoire du bel canto*, Paris, 1987, p. 32.

chantants. Or, les propos de Saint-Evremond dictés par une poétique rationaliste trouvent un écho favorable en Allemagne où ils sont introduits par l'intermédiaire de la traduction que fait Gottsched de sa comédie satirique, *Les opéras*. Ce dernier transpose la pièce à Hambourg où a tenté de se constituer un opéra indépendamment des cours princières. Il est révélateur que le débat pour ou contre l'opéra s'engage en Allemagne avec un retard important sur la France : comme le remarque Wilhelm Seidel dans un article consacré à cette polémique, elle atteint son point culminant entre 1720 et 1730, époque à laquelle les Français en sont désormais à discuter de la supériorité du modèle d'opéra français sur le modèle italien, mais ne remettent plus le genre fondamentalement en cause.²³ Certes, la polémique perd de sa virulence en Allemagne après 1740, car les deux partis sont convaincus de l'inutilité - selon Gottsched - ou au contraire de la valeur du genre - c'est l'avis de Krause. Mais le deuxième *Dialogue* de Heinse se fait encore l'écho de la méfiance vis-à-vis de l'opéra dans la mesure où la Princesse et Métastase se sentent obligés de réfuter le vieux reproche d'in vraisemblance qui lui est encore adressé.²⁴ Wilhelm Seidel note que Sulzer a encore hésité à inclure un article sur l'opéra dans sa *Théorie générale des beaux-arts* parue entre 1771 et 1774 !²⁵ Effectivement, Sulzer exprime ses réserves sur un genre qui a souvent basculé dans l'absurde ou offensé le bon goût et fait part de son embarras pour définir "un mélange si étrange de grandeur et de petitesse, de beauté et d'ineptie."²⁶

Il peut sembler surprenant que les Allemands se querellent à propos d'une forme d'art qu'ils n'ont pas eux-mêmes encore vraiment illustrée. Dans le premier

²³ W. Seidel, "Saint-Evremond und der Streit um die Oper in Deutschland", in : *Aufklärungen. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert*, Bd. II, hrsg. v. W. Birtel und C.H. Mahling, Heidelberg, 1986, p. 52.

²⁴ *S. W.* 1, p. 261.

²⁵ W. Seidel, *op. cit.*, p. 54.

²⁶ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig, 1771-1774, 3 Bde, Bd. II, article "Oper, Opera", p. 642. ("Eine so seltsame Vermischung des Großen und Kleinen, des Schönen und Abgeschmackten, daß ich verlegen bin, wie und was ich davon schreiben soll.")

des *Dialogues musicaux*, Heinse fait s'exclamer Rousseau : "Et (leurs critiques) passent leur temps à dire dans leur théorie des beaux-arts et des sciences : en musique nous surpassons actuellement toutes les nations ; et ces fous n'ont pas encore de pièce lyrique nationale, pas d'opéra !" ²⁷ L'opéra que connaissent les Allemands est essentiellement l'*opera seria* italien importé sous sa forme dite "napolitaine", c'est-à-dire codifiée selon l'alternance d'airs et de récitatifs. Le récitatif revêt plusieurs formes : tantôt *secco*, accompagnés au seul clavecin, ou *accompagnato*, accompagné à plusieurs instruments parfois "obligés", dit *recitativo obligato* ou, plus récemment, accompagné par l'ensemble de l'orchestre. Or, l'évolution de cette forme d'opéra a conduit progressivement à privilégier l'art vocal aux dépens de la valeur dramatique du texte. Après 1750 des voix s'élèvent partout en Europe pour protester contre ce qu'on considère comme un abus de pouvoir dû à l'influence pernicieuse des chanteurs avides de briller. Krause, qui a défendu la cause de l'opéra contre Gottsched dans son essai *Von der musikalischen Poesie* (1752) et surtout le comte Algarotti dans un ouvrage devenu célèbre, *Saggio sopra l'opera in musica* (1755) critiquent aussi bien l'action compliquée et invraisemblable que la négligence des récitatifs au profit d'airs figés dans la forme *da capo* et à l'ornementation surchargée.

La tragédie lyrique à la française inspire déjà une première tentative de "réforme", entreprise à Parme entre 1758 et 1760, à l'initiative de l'intendant du théâtre, Guillaume Tillot. Le musicologue Reinhardt Strohm remarque à ce propos que ce n'est plus désormais le théâtre parlé français, mais le *livret* d'opéra français qui devient une référence ²⁸. Effectivement, la première oeuvre conçue dans l'esprit de la réforme est commandée au jeune compositeur Tommaso Traetta appelé à Parme en 1758, sur une adaptation italienne du livret d'*Hippolyte et Aricie* (1733)

²⁷ *S. W.* 1, p. 247. ("Und sie sagen doch beständig, in ihrer Theorie der schönen Künsten und Wissenschaften : in der Musik übertreffen wir gegenwärtig alle Nationen; und die Thoren haben noch kein lyrisches Nationalstück, keine Oper !")

²⁸ R. Strohm, *op. cit.*, p. 313.

de Rameau. Le comte Algarotti est présent lors de la représentation d'*Ipólito ed Aricia* en 1759 et s'intéresse à l'entreprise qui préfigure celle de Gluck dont *Orfeo ed Euridice* sera créé à Vienne en 1762. L'idéal d'Algarotti est celui d'une tragédie mise en musique, et son texte semble avoir influencé la "préface" de la version italienne d'*Alceste* de Gluck, au sous-titre révélateur de *tragedia messa in musica*, dans laquelle est proclamée la primauté de la poésie dans l'opéra. Heinse évoque dans ses "Carnets" la musique "éloquente et passionnée" de Rameau, mais ne cite jamais ses tragédies lyriques²⁹. En revanche, nous avons eu l'occasion de relever son attirance particulière pour les oeuvres de Traetta. Les "Carnets" comportent l'analyse de huit de ses opéras dont des extraits d'*Ipólite*. La comparaison entre tragédie et opéra est présente dans ses écrits, du deuxième *Dialogue* aux notes rédigées à Mayence. Il a lu la "préface" d'*Alceste* ainsi que la traduction de l'ouvrage d'Arteaga, *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* (1783) qui s'inscrit dans la mouvance d'Algarotti et fonde la poétique de l'opéra sur le livret³⁰. Il nous semble donc utile de déterminer dans un premier temps le rapport qu'établit Heinse entre opéra et tragédie pour mieux comprendre sa position dans le débat sur la primauté des paroles ou de la musique dans l'opéra.

Il importe tout d'abord de préciser ce que Heinse entend par tragédie. Il est clair qu'il entend par là la tragédie grecque et ne pense pas à la tragédie française classique, idéal de Gottsched, mais à laquelle ses compatriotes ne se réfèrent plus désormais comme à un modèle. Il s'attache avec prédilection aux oeuvres d'Euripide et admire particulièrement les deux *Iphigénie* ainsi qu'*Oreste*.³¹ Il s'intéresse particulièrement au problème de la représentation des caractères dans la

²⁹ S. W. 8/3, p. 52

³⁰ Cf. S. W. 8/2, p. 504 où il cite le texte italien original de la "préface" due en réalité à Calzabigi et S. W. 8/3, p. 52. (Recension de l'ouvrage d'Arteaga.)

³¹ S. W. 8/1, pp. 239 à 243 et p. 250. (Sur le personnage d'Oreste.) Notons également une analyse des *Suppliantes* du même Euripide, *ibid.*, pp. 246sqq.

tragédie à partir de la *Poétique* d'Aristote, et fait allusion à l'exposé de Lessing à ce sujet dans la *Dramaturgie de Hambourg* ainsi qu'à Diderot³². Mais quels sont les liens entre la tragédie grecque et l'opéra moderne ? En promouvant le récitatif, les érudits de la Camerata florentine croyaient procéder à une sorte de reconstitution archéologique et non pas créer une nouvelle forme. Mais il s'agissait d'une erreur, car la tragédie grecque n'était pas intégralement chantée. Walter Wiora a montré que dès le milieu du cinquième siècle avant Jésus-Christ, poésie et musique tendent à se dissocier dans la culture grecque. Les oeuvres lyriques entièrement chantées se distinguent nettement des oeuvres dramatiques qui alternent passages chantés et parlés³³. Chez Eschyle, le chœur chanté tient une grande place et est plus intégré à l'action que chez Sophocle qui met le drame parlé au premier plan. Euripide en revanche introduit le chant monodique solo pour les passages pathétiques³⁴. La musique est certes très présente dans la tragédie antique, mais elle ne lui est pas consubstantielle comme dans le drame musical moderne. Dans le deuxième *Dialogue*, Heinse reprend l'hypothèse de la Camerata en rapprochant le récitatif de l'opéra de la tragédie, mais il est toutefois conscient que la forme actuelle de l'opéra ne saurait être pour autant comparée à la tragédie antique : il souligne que l'accompagnement chez les Grecs n'avait pas la variété et l'ampleur qu'offrent nos instruments et que l'art du chant n'y était pas aussi développé. L'opéra dans sa perfection est défini dans le deuxième *Dialogue* comme le chef-d'oeuvre de l'art dramatique que les Grecs n'ont pu connaître, car chaque époque connaît un stade de perfection qui lui est propre³⁵.

Ce raisonnement tenu par le Métastase fictif du *Dialogue* rappelle celui du jeune Herder et tendrait à accréditer la thèse d'un Heinse hostile à la grécomanie et

³² *S. W.* 8/2, p. 379sqq.

³³ Walter Wiora, "Das musikalische Kunstwerk der Neuzeit und das musische Kunstwerk der Antike", in : *Das musikalische Kunstwerk. Festschrift für Carl Dahlhaus*, hrsg. v. N. Miller und H. de la Motte-Haber, Laaber, 1988, p. 3.

³⁴ *Ibid.*, p. 4.

³⁵ *S. W.* 1, p. 262.

considérant l'obsession du retour à l'antique comme stérile. C'est effectivement ce qui ressort de son approche des arts plastiques en Italie où il estime que l'influence de Winckelmann s'avère négative. Il note que "tout art est humain et non grec" et ironise souvent sur la copie des artistes antiques par les modernes³⁶. Ce refus d'un éventuel néo-classicisme l'amène à juger sévèrement les oeuvres de Mengs dont il reconnaît la virtuosité, mais qui ne représentent que des formes mortes issues de l'antiquité, sans aucun lien avec la nature vivante³⁷. Mais son attitude en matière musicale est plus ambiguë que ne le laisseraient supposer les propos du deuxième *Dialogue*. Certes, il souligne le caractère irréversible de l'évolution de la musique et admet que ressusciter la musique grecque comme l'ont rêvé les érudits de la Camerata, mais aussi les émules de l'abbé Roussier, est d'autant plus absurde que la connaissance que ses contemporains en ont reste fragmentaire³⁸. Toutefois, la musique grecque reste aux yeux de Heinse un idéal de référence, car elle réalise l'union parfaite entre la poésie et la musique. Cette conception est sous-tendue par des raisons extra-musicales : cette fusion résultait de l'accord de l'homme avec lui-même ainsi qu'avec la nature qui l'entourait. Heinse ne se lasse pas de répéter que notre vie moderne coupée de la vie de la nature est devenue artificielle et mécanique, alors que celle des Grecs proches de la nature et de ses lois était de ce fait une jouissance perpétuelle³⁹. Dans cette perspective plus mythique qu'historique, la tragédie grecque représente un moment d'équilibre parfait que révèle l'association harmonieuse entre la musique, la poésie et la danse. C'est pourquoi la Grèce est perçue par Heinse comme un âge d'or révolu. Il écrit à propos du ballet dont il évoque l'évolution, du ballet de cour florentin à celui que Noverre a réformé :

³⁶ *S. W.* 8/1, p. 457 et *S. W.* 8/2, p. 31.

³⁷ *S. W.* 8/2, p. 4sq.

³⁸ *S. W.* 8/1 p. 479.

³⁹ *Ibid.* pp. 18, 30sq. et 34.

"Mais il est à douter qu'on puisse jamais lui faire former un tout parfaitement homogène avec les paroles de la poésie, à l'exception de quelques scènes ; à moins d'en revenir à la nature juvénile des Athéniens qui donnaient à chaque art, la poésie, la musique et la danse, la place qui lui était due pour montrer la fête dramatique dans son plus bel effet et son plus bel éclat. Ils y imitaient les actions mémorables des hommes, dans une gracieuse fusion ; et leur but commun était : la perfection et la beauté de ce qui était représenté."⁴⁰

Heinse ne peut donc s'empêcher de comparer l'effet supposé de la musique grecque et de la nôtre d'une part, et leur tragédie telle qu'il se la représente avec l'opéra moderne d'autre part :

"Avec son harmonie puissante, notre musique est peut-être plus pompeuse et frappe davantage les oreilles d'étonnement, mais pour ce qui est de la mélodie, du rythme et de l'expression, elle est bien inférieure [à celle des Grecs]. La musique est à proprement parler le langage dans sa nudité et le son sourd, sans intervalles mesurables, du discours ordinaire n'en est que le vêtement. Toute notre musique n'est que de l'afféterie, la leur était vérité, beauté, nudité. Le Gothique et la barbarie ont petit à petit détourné la mélodie du langage ; [...] L'opéra, avec le contrepoint, a son origine dans les temps de la plus grande barbarie ; et on commençait à l'améliorer lorsque le goût se mit à dégénérer en Italie."⁴¹

⁴⁰ *S.W.* 8/3, p. 52. ("Aber es steht zu zweifeln, ob es mit den Worten der Poesie in den Opern je zu einem reinen gediegenen Guß gebracht werden könne, einzelne Scenen ausgenommen ; wenn man nicht bis zur jugendlichen Natur der Athenienser zurückkehrt, die jeder Kunst, Poesie, Musik und Tanze ihre gehörige Stelle gaben, um das dramatische Fest in seiner schönsten Wirkung und Pracht zu zeigen. Sie ahmten darin die merkwürdigen Handlungen der Menschen nach, hold vereinigt ; und ihr gemeinschaftlicher Zweck war : Vollkommenheit und Schönheit der Darstellung.")

⁴¹ *S.W.* 8/1, p. 479. ("Unsere Musik ist mit dem starken Zusammenklang vielleicht prächtiger und setzt die Ohren mehr in Erstaunen, aber in Melodie Rythmus und Ausdruck überhaupt unendlich unter ihnen. Die Musik ist eigentlich das Nackende der Sprache, und der dumpfe Ton ohne meßbare Intervallen der gewöhnlichen Rede das Gewand derselben. Unsere ganze Musik ist bloß Manier, ihre Wahrheit, Natur, Schönheit, Nacktheit. Das Gothische und die Barbarey haben nach und nach die Melodie von der Sprache weggebracht ; [...] Die Oper, samt dem Contrapunkt, nimt (*sic*) ihren Ursprung in den Zeiten der größten Barbarey ; und man fieng an sie zu verbessern, als der Geschmack in Italien zu verderben begann.")

L'image de la nudité originelle et du vêtement que Heinse utilise pour évoquer l'antériorité de l'expression musicale sur le langage est reprise en association avec l'éloge de la musique grecque considérée comme un chant monodique. Dans le troisième *Dialogue*, le musicien Löwe évoque les bienfaits de l'éducation chez les Grecs qui y intégraient la musique et la poésie comme des composantes essentielles. Pour cette même raison, il fait également l'éloge des anciens Germains, qui, bien que plus "sauvages", associaient pleinement musique et poésie et révéraient leurs bardes, ce qui nous rappelle le Herder de *Von deutscher Art und Kunst*⁴². L'homme moderne apparaît en comparaison comme "dégénéré"⁴³. Dans sa critique du livret de Calzabigi pour l'*Orfeo* de Gluck, Heinse affirme que la faiblesse tragique du texte vient de la nécessité de s'adapter à la "nature amollie" ("verzärtelte Natur") des Italiens modernes, incapables d'appréhender la grandeur et l'héroïsme du tragique grec⁴⁴. L'homme moderne a séparé les arts comme il a séparé sensibilité et intellect, corps et âme, alors que l'idéal de Heinse consiste en la fusion des contraires dans la totalité à laquelle l'homme devrait participer pleinement. La stricte délimitation entre les arts est bien conçue par Heinse comme une nécessité, mais cette dernière résulte de l'impossibilité pour l'homme moderne de réaliser le principe fondamental du *hen kai pan*.

L'évolution historique selon Heinse semble donc négative. La séparation des trois arts rassemblés dans la tragédie antique conduit chacun à revendiquer la primauté sur les deux autres. La dégénérescence du goût en Italie s'est traduite par l'avènement de l'opéra à machines qui a sacrifié la poésie, en dépit des efforts des Florentins auxquels Heinse fait allusion⁴⁵. Il déplore en outre que dans les ballets des opéras, les danseurs cherchent uniquement à briller et non à concourir à l'effet

⁴² *S. W.* 1, p. 309sq.

⁴³ *Ibid.* ("Ausgeartet sind wir von ihnen.")

⁴⁴ *S. W.* 8/2, p. 498.

⁴⁵ *S. W.* 8/1, p. 480.

total⁴⁶. Il critiquera de même la virtuosité ostentatoire et vaniteuse des chanteurs modernes.

Ces propos de Heinse pourraient faire croire à un pessimisme culturel de notre auteur, fondé sur sa philosophie de la nature. Son approche de la musique en général et de l'opéra en particulier montre en fait l'ambivalence du "mythe grec", parfois stérilisant, mais aussi porteur de renouveau. Certaines oeuvres musicales ont en effet le privilège de retrouver l'harmonie perdue et de susciter un effet aussi intense que la tragédie antique, et, dans *Hildegard*, Lockmann considère qu'il est encore possible à l'opéra de faire revivre l'effet d'une intensité miraculeuse que produisait la musique antique⁴⁷. Cela signifie-t-il alors que l'avenir de l'opéra passe par le retour à l'antique ? Le plus bel éloge que Heinse puisse décerner à un opéra ou à une oeuvre de musique religieuse avec choeurs, c'est de le trouver "grec". Il déclare à propos de l'air du grand-prêtre (*I tuoi prieghi, o Regina*) dans le premier acte d'*Alceste* : "On croit effectivement être à Delphes tant la représentation est forte et puissante."⁴⁸ Ce jugement n'est pas seulement motivé par le sujet antique. Heinse retrouve la déclamation et le rythme "grecs" dans *Armida abbandonata* de Jommelli et qualifie même les *Impropères pour le Vendredi Saint* de Palestrina de "musique vraiment antique"⁴⁹.

Il reste à déterminer à quelles conditions ce miracle est possible. Même si la danse joue un rôle non négligeable dans le spectacle d'opéra, en particulier dans la tragédie lyrique française, il est clair que le débat sur la valeur de l'opéra moderne est centré pour Heinse sur les rapports entre poésie et musique⁵⁰. Heinse a en effet souvent recours à la notion de "prononciation intensifiée" ("verstärkte Aussprache")

⁴⁶ *S. W.* 8/3, p. 52. Il vise en particulier les danseurs français.

⁴⁷ *S. W.* 5, p. 45.

⁴⁸ *S. W.* 8/2, p. 506. ("Man glaubt in der That zu Delphi zu seyn, so stark und gewaltig ist die Darstellung.")

⁴⁹ *S. W.* 8/2, p. 543. ("ächte antique Musik")

⁵⁰ Dans le commentaire d'*Iphigénie en Aulide*, Heinse critique sévèrement le ballet des tragédies françaises qui rompt l'unité tragique in : *S. W.* 5, p. 344.

pour distinguer le chant de la déclamation, ce qui contraste en apparence avec l'affirmation par ailleurs répétée que les accents du langage "ordinaire" ne sont pas de même nature que les sons musicaux. En réalité, la position de Heinse s'avère proche de celle du Rousseau tardif des *Fragments d'observation sur l'Alceste italien de M. le Chevalier Gluck* : celui-ci admet désormais la différence entre l'accent de la déclamation et l'accent musical, mais n'hésite pas à écrire que les tragédies grecques "étaient de vrais opéras"⁵¹. Et il justifie cette assertion comme suit :

"La langue grecque, vraiment harmonieuse et musicale, avait par elle-même un accent mélodieux; il ne fallait qu'y joindre le rythme pour rendre la déclamation musicale : ainsi non seulement les tragédies, mais toutes les poésies étaient nécessairement chantées."⁵²

Heinse exprime une idée semblable, mais précise que si la langue grecque était musicale par la mélodie de sa déclamation et dans son rythme, c'est parce que les Grecs étaient encore *naturellement* musiciens, c'est-à-dire proches de la nature musicale des choses jusqu'à en imprégner leur langage de sorte que les pieds du vers et la mesure musicale étaient identiques. Ruth Gilg-Ludwig relève dans son étude sur *Hildegard* que Heinse est ainsi amené à commettre une erreur historique sur le plan musicologique, car il voit dans les vers grecs l'origine de notre mesure et identifie dans son analyse d'*Iphigénie en Aulide* métrique et mesure musicale⁵³. C'est bien ici le souvenir de la tragédie grecque qui a induit Heinse en erreur. Il fait effectivement l'éloge de Gluck pour avoir introduit les anapestes grecs dans la métrique française et lui avoir ainsi donné "un accent lyrique, la danse et les

⁵¹ Cf. les "Fragments sur l'Alceste italien" in *Ecrits sur la musique*, p. 393 : "L'accent oral par lui-même a sans doute une grande force, mais c'est seulement dans la déclamation : cette force est indépendante de toute musique, et, avec cet accent seul on peut faire entendre une bonne tragédie, mais non pas un bon opéra."

⁵² J.J. Rousseau, *Ecrits sur la musique*, p. 392.

⁵³ Ruth Gilg-Ludwig, *Heinse's Hildegard von Hohenthal*, Zürich, 1951, pp. 26sqq. Cf. *S.W.* 8/2, p. 314.

jambes."⁵⁴ Bien qu'il reconnaisse dans les "Carnets" le caractère forcé de l'entreprise qui introduit de force une métrique contraire à la déclamation naturelle, l'emprise du "mythe grec" est suffisamment forte pour l'amener à écrire : "[...] la magie de la pulsation de l'anapeste et le caractère de toute façon non accentué de la langue française fait qu'on tolère cela, voire qu'on en est ravi."⁵⁵

Mais nous avons vu que la coïncidence parfaite entre nature et culture qui s'exprimait chez les Grecs dans l'imprégnation par la musique de tous les niveaux de l'existence n'existe plus de façon spontanée. Même la nature passionnée des Italiens, le peuple le plus proche, selon lui, des Grecs, s'est affadie. Toutefois, leur langue garde des propriétés qui en font la langue la plus favorable pour retrouver une union entre musique et poésie où l'aspect désormais souvent artificiel de cette union soit le moins sensible. Les deux sont liés dans la mesure où la musique est bien l'état le plus parfait du langage qui permet de retrouver un état de nature perdu. Les qualités de l'italien sont d'abord une grande quantité de syllabes claires et aisées à prononcer qui favorise une émission sonore et harmonieuse. Heinse écrit ainsi : "Là où la langue recèle en elle beaucoup de musique, la composition est facile ; l'on y remarque aussi beaucoup moins l'arbitraire."⁵⁶ Elle possède en outre des qualités expressives, correspondant à l'idéal défini par Heinse comme suit : "Pour l'expression, la langue la plus parfaite serait celle qui représenterait les objets et les sentiments rien que par les paroles en touchant le plus les sens."⁵⁷ Dans

⁵⁴ *S. W.* 8/2, p. 515. ("[...] Man kann sagen, daß er der französischen Sprache Tanz und Beine gemacht hat") Cf. également in *S. W.* 5, p. 365.

⁵⁵ *Ibid.* ("[...] der Zauber des Anapästenschlags, und das überhaupt unmetrische der französischen Sprache macht, daß man es hingehen läßt, ja davon entzückt wird.") Il exprimera un avis légèrement différent dans une lettre à Sander où il déclare que le français est en fait une langue rythmée dès que le locuteur est sous l'emprise d'une passion et que l'anapeste se retrouve plus dans cette langue que dans aucune autre. (Lettre du 4 janvier 1796, in : *S. W.* 10, p. 278).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 340. ("Wo die Sprache schon an und für sich viel Musik in sich hat, ist die Komposition leicht ; man merkt auch das Willkürliche da weit weniger.")

⁵⁷ *Ibid.*, p. 339. ("Für den Ausdruck würde also die Sprache die vollkommenste seyn, welche Gefühle und Gegenstände schon durch bloße Worte am sinnlichsten darstellte.")

les *Dialogues*, l'italien est présenté comme la seule langue musicale possible, ce qui correspond à un préjugé encore largement répandu dans les années 1770⁵⁸. Heinse aura par la suite une attitude plus nuancée. Dans *Hildegard*, il fait dire à Lockmann que l'allemand possède des propriétés d'intense expressivité qui peuvent compenser sa relative rudesse en comparaison avec l'italien, reprenant ainsi une remarque de Burney, pourtant peu favorable à la culture allemande en général et à sa tradition musicale en particulier⁵⁹. Il avait déjà noté dans ses "Carnets" que l'allemand était plus facile à chanter que le français en raison de ses syllabes plus articulées.⁶⁰ En dépit de son caractère hasardeux sur le plan musical, l'analyse des particularités métriques que comportent les opéras "français" de Gluck l'amène à reconnaître que même une langue au départ peu propice à la musique, selon lui, comme le français peut être matière porteuse pour le compositeur, ce qui confirme le rôle créateur de ce dernier. Selon lui, "il est peu probable que Gluck ait étudié le rythme des poètes grecs dans leurs oeuvres et ce dernier n'était donc que l'instinct de son génie divin."⁶¹

L'évolution historique qui a brisé l'unité originelle entre les deux arts a suscité également l'opposition entre l'homme rationnel et l'homme passionné. L'opéra permet-il de reconstituer temporairement sur le plan de l'art l'équilibre qui a été détruit ? En dépit de son refus de la dichotomie entre *ratio* et sentiment, Heinse oppose dans la pratique poésie et musique en reprenant la théorie des signes exposée par Mendelssohn, ce qui le conduit à distinguer les signes arbitraires de la poésie, langage de la raison, et les signes naturels de la musique où s'exprime la

⁵⁸ S. W. 1, p. 255.

⁵⁹ S. W. 5, pp. 234sq. Burney écrit dans son *Etat présent de la musique en Allemagne* : "Je m'étonnais de m'apercevoir que la langue allemande, malgré ses nombreuses consonnes et ses nombreuses gutturales, se prête mieux que la française au chant." Cité par M. Beaufls dans : *Comment l'Allemagne est devenue musicienne*, Paris 1983, p. 273.

⁶⁰ S. W. 8/1, p. 467.

⁶¹ S. W. 5, p. 364. ("Gluck hat schwerlich den Rythmus der griechischen Dichter in ihren Werken studiert, und dieser war also bloßer Instinkt seines göttlichen Genies."). On notera l'emploi caractéristique du mot "rythme" pour "mesure".

passion. De cette opposition découle un rapport de rivalité entre les deux arts lorsqu'ils sont directement confrontés l'un à l'autre comme dans l'opéra. Durant le séjour en Italie, Heinse avait parfois exalté dans la poésie une capacité de représenter la nature extérieure et intérieure à l'homme qui lui faisait transcender les limites imparties à chaque art, même à la musique⁶². Au cours de la discussion qui, dans *Hildegard*, oppose Lockmann à Reinhold sur le rapport entre musique et langage, Lockmann établit la même séparation entre le domaine de la raison qui est celui du poète et celui des passions réservé au musicien en des termes qui rappellent ceux de l'abbé Du Bos dans ses *Réflexions critiques* reprises ensuite par les philosophes⁶³. Mais il infléchit la comparaison en faveur de la musique dont les signes "naturels" ont une force qui entraîne irrésistiblement l'adhésion. Il déclare ainsi :

"Le poète définit les personnes, le lieu et les circonstances, les passions, les minutes, les jours et les saisons, les propos et les actions : avec ses sons, le musicien ajoute de façon vivante les sentiments dans toute leur pureté et, s'il est un excellent musicien, il contraint les auditeurs et les spectateurs qui ont un coeur et une âme à ressentir ce que ressentait le poète ou, bien davantage, ce que doit ressentir l'homme supérieur en général lors de situations semblables, parfois de manière infiniment plus sublime et véridique que le poète médiocre l'a lui-même senti."⁶⁴

Lockmann complète cette exaltation du rôle du compositeur en comparant les livrets de Verazi pour *Sofonisbe* de Traetta et de Métastase pour la *Didone abbandonata* de Jommelli à de misérables vêtements qui revêtent "les formes

⁶² *S.W.* 8/1, p. 542. Il avait toutefois écrit peu auparavant que la poésie ne pouvait représenter la force physique. *Ibid.*, p. 537.

⁶³ Cf. E. Fubini, *Les philosophes et la musique*, Paris, 1983, p. 93.

⁶⁴ *S.W.* 5, p. 234sq. ("Der Dichter bestimmt Personen, Ort und Umstände, Leidenschaften, Minuten, Stunden, Tags- und Jahreszeiten, Reden und Handlungen : der Tonkünstler bringt das Gediegene der Gefühle lebendig mit seinen Tönen hinzu, und zwingt die Zuhörer und Zuschauer, die Herzen und Seelen haben, wenn er vortreflich ist, zu fühlen, was der Dichter fühlte, oder vielmehr, was der hohe Mensch überhaupt bey gleichen Situationen fühlen muß, zuweilen unendlich erhabner und wahrer, als der mittelmäßige Dichter selbst fühlte.") Reprise avec quelques variantes des "Carnets", *S.W.*8/2, p. 298sq.

vivantes de la beauté" que sont les sons musicaux⁶⁵. Mais cet éloge n'est pas dépourvu d'ambiguïté. Interprété de façon restrictive et dépouillé de son emphase, est-il fondamentalement différent de la conception rationaliste qui fait de la musique un ornement du langage, selon la "Schmucktheorie" ?

Dans ses "Carnets", Heinse fait pour sa part explicitement référence à la "Schmucktheorie" lorsqu'il écrit : "La musique représente les passions et renforce et orne le discours."⁶⁶ Dans un commentaire, rédigé à Aschaffenburg, de l'ouvrage d'Arteaga que nous avons mentionné, il note que les meilleures remarques de ce dernier sont en fait empruntées aux quatre lettres de Métastase sur la musique qui s'inspirent elles-même de la *Poétique* d'Aristote. Il cite la seconde lettre qui est une réponse à l'ouvrage du marquis de Chastellux, auteur d'un *Essai sur l'union de la poésie et de la musique* (1765) et favorable au principe de la primauté de la musique sur les paroles : "Métastase, dans la deuxième lettre à Monsieur de Chastellux, place comme Aristote la musique après la fable, le caractère, la diction, la philosophie et l'ornementation du théâtre [...]."⁶⁷ Et il ajoute peu après que c'est le texte qui agit sur le cœur et l'imagination, et non la musique en soi : "Une grande pensée, une sensation belle et profonde doivent déjà être bien dites par les paroles si elles doivent produire leur effet ; la beauté des sons les font pénétrer plus profondément dans l'âme et l'émeuvent plus fortement..."⁶⁸ On peut certes remarquer que Heinse écrit ces lignes dans ses dernières années, alors même que la réflexion théorique tend à se substituer chez lui à l'immersion passionnée dans l'univers musical. En outre, il est à l'époque sous l'influence de sa lecture intensive d'Aristote dont il reprend les principes énoncés dans la *Poétique*. Mais la composante rationaliste n'est pas nouvelle dans la pensée de Heinse. Les propos

⁶⁵ *Ibid.*, p. 235. ("armselige Gewänder um die lebendigen Formen der Schönheit")

⁶⁶ *S. W.* 8/2, p. 344. ("Musik stellt die Leidenschaften dar, und verstärkt und schmückt die Rede.")

⁶⁷ *S. W.* 8/3, p. 15.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 17.

que nous venons d'évoquer reprennent exactement le point de vue défendu par Reinhold dans *Hildegard* qui déclare : "La musique ne fait que rendre le texte plus agréable et le fait pénétrer de ce fait plus profondément dans l'âme. Nous nous imaginons que la musique fait l'essentiel ; ce sont les mots et les faits."⁶⁹ C'est également l'avis d'un Beaumarchais qui a entrepris entre 1786 et 1787 la rédaction d'un livret d'opéra intitulé *Tarare* qu'il demande à Salieri de mettre en musique. Pour Beaumarchais, l'opéra consiste en une accentuation plus forte des vers de la tragédie et le musicien ne fait que transposer les vers du poète dans un langage plus harmonieux, sans que la musique possède une vie propre⁷⁰.

Certes, les propos de Reinhold reprennent eux aussi un des propres développements de Heinse dans ses "Carnets", mais il a ajouté entre parenthèses : "bonne harangue contre la musique dans une conversation", ce qui suggère le caractère relatif de ces propos⁷¹. Il est au reste assez révélateur que le même Reinhold qui déprécie en théorie la musique par rapport à la poésie lui voue en réalité un culte qui la situe au-dessus de tous les arts⁷². Heinse oscille en fait entre deux perspectives. Il se retrouve en partie dans le camp des auteurs littéraires de son temps qui s'indignent de la désinvolture à l'égard du texte que révèle la pratique musicale italienne. En témoignent entre autres ces lignes :

"Les opéras dans leur ensemble sont en Italie essentiellement un passe-temps durant lequel [les Italiens] s'assemblent dans une maison et jouent et discutent, et se délectent au son des voix de belles chanteuses et de castrats

⁶⁹ *S. W.* 5, p. 228.

⁷⁰ Cf. la communication de Rudolf Angermüller lors du colloque *L'Europe des communications à l'époque de Mozart* (Strasbourg, 14-16 octobre 1991) : "Beaumarchais, Salieri : le libre arbitre ou le pouvoir de la vertu". (A paraître)

⁷¹ *S. W.* 8/2, p. 352. ("gute Standrede gegen die Musik in einem Gespräche")

⁷² C'est Reinhold qui prononce l'hymne aux "sons enchanteurs" de la musique célébrée comme une déesse qu'avait noté Heinse dans ses "Carnets". Cf. *S. W.* 8/2, p. 398 et *S. W.* 5, p. 244 (dans *Hildegard*)

extraordinaires dans des scènes isolées. La poésie est d'ordinaire la dernière de leurs préoccupations."⁷³

Une telle critique rapproche bien Heinse du camp rationaliste qui condamne la "frivolité" de la musique italienne et souhaite réintroduire le noble sérieux de la tragédie dans l'opéra. Dans son esquisse consacrée au début de l'histoire de l'opéra, il estime que le "premier homme de génie" à avoir fait progresser le genre est le librettiste Apostolo Zeno qui prépare l'entreprise de Métastase en épurant les livrets de leurs composantes les plus absurdes⁷⁴. S'il critique souvent la musique italienne des années quatre-vingts, c'est bien pour sa facilité vocale et son manque de profondeur dramatique, et ceux qui se contentent des roulades et ornements des chanteurs lui inspirent ce commentaire méprisant : "Pour la foule, la musique n'est qu'un jeu pour les oreilles".⁷⁵

Mais sa sensibilité musicale s'insurge par ailleurs contre l'idée que la musique soit rabaissée à la fonction d'ornement secondaire de la poésie comme le pense un Arteaga. Sa critique rétrospective du goût italien contemporain n'empêche pas qu'il ait éprouvé les sensations parmi les plus fortes de son existence à l'écoute d'opéras à Venise. Lorsqu'il écrit que les mélodies sont ce qui donne des ailes aux poèmes, il reconnaît implicitement que la musique transcende un texte et ne se contente pas d'être à son service !⁷⁶ Cette double approche littéraire et musicale se retrouve dans ses analyses d'oeuvres. Certes, le principe qui fait de la poésie l'initiatrice d'un sens que la musique est chargée ensuite de mettre en valeur n'est pas au premier abord fondamentalement ébranlé. Il commence par l'examen du livret, car il estime que si le texte est mauvais, la musique ne saurait être bonne⁷⁷.

⁷³ S. W. 8/2, p. 411. ("Die Opern im Ganzen sind in Italien hauptsächlich Zeitvertreib, während derselben sie in einem Hause zusammenkommen und spielen, und plaudern, und sich an den Stimmen schöner Sängern und außerordentlicher Kastraten bey einzelnen Szenen ergötzen. Die Poesie ist gewöhnlich das letzte woran sie denken.")

⁷⁴ S. W. 8/1, p. 480.

⁷⁵ S. W. 5, p. 116sq. ("Ein bloßes Ohrenspiel ist die Musik für den großen Haufen.")

⁷⁶ S. W. 8/2, p. 175.

⁷⁷ S. W. 5, p. 222.

Mais les analyses d'opéras qu'entreprend Heinse ne s'en tiennent pas là. L'éloge soutenu qu'il fait d'*Iphigénie en Tauride* est fondamentalement motivé par le rôle du musicien Gluck malgré les qualités du texte de Guillard :

"Pour faire ressentir à quelqu'un ce qu'est la musique : que l'on retranche la musique de la poésie et qu'on fasse représenter cette dernière par d'excellents acteurs. Il en naîtra un prosaïsme insupportable et la majeure partie de l'ivresse de la passion disparaîtra."⁷⁸

La force tragique qui se dégage des figures de Sophonisbe et d'Antigone est créée par le génie de Traetta dont la musique a bien une puissance intrinsèque qui va au-delà de la simple illustration des intentions d'un librettiste. Plus qu'un embellissement des paroles, elle est une intensification maximale d'un contenu émotionnel qui n'apparaît qu'imparfaitement dans la poésie. Sa supériorité s'exerce dans la suggestion d'états de passion intense, de bouleversements qui ébranlent tout l'être. Heinse est donc finalement proche de l'interprétation de Lockmann lorsqu'il écrit : "Là où il s'agit des passions, la musique est à la place qui lui convient ; en particulier lorsqu'elles sont fortes, là où on ne pense plus à des paroles, mais lorsqu'on est imprégné des choses elles-mêmes."⁷⁹ Dans ce cas, la musique pallie l'insuffisance du langage parlé en donnant une expression à des sensations ou à des sentiments que ce dernier ne peut que "suggérer de façon informelle."⁸⁰

Heinse n'exclut pas que la musique se contente d'illustrer agréablement un texte et rend en ce sens hommage au savoir-faire de Paisiello dans son opéra *Pirro*, mais ce n'est pas là sa vraie justification ni son but ultime. Il commente ainsi l'oeuvre de Paisiello : "Si la musique ne doit être qu'un exposé agréable et

⁷⁸ S. W. 8/2, p. 534. ("Um einem recht fühlbar zu machen, was Musik ist : lasse man die Musik von dieser Poesie weg, und sie von vortreflichen Schauspielern aufführen. Es wird eine unerträgliche Nüchternheit entstehen, und der größte Theil vom Rausch der Leidenschaft verschwinden.")

⁷⁹ S. W. 8/2, p. 360. ("Bey Leidenschaften also ist die Musik an ihrer rechten Stelle ; besonders bey heftigen, wo man nicht mehr an Worte denkt, sondern von den Sachen selbst durchdrungen ist.")

⁸⁰ S. W. 8/2, p. 415. ("was die Sprache nur unförmlich andeuten kann.")

intelligible des paroles, il a certainement atteint le but suprême. Mais si elle doit représenter et exprimer elle-même toute la passion, le jugement pourrait donner un résultat différent."⁸¹ La formulation de Heinse reste ici encore assez prudente, mais une remarque à propos d'un passage d'*Ipolite ed Aricia* de Traetta est plus révélatrice de sa position. D'après le livret, Aricie est contrainte par Thésée à consacrer sa virginité à la déesse Diane, mais elle est en fait éprise d'Hippolyte. Au moment d'entrer dans le temple où elle doit être consacrée à une nymphe de Diane, elle s'écrie : "Ô siège aimable d'une paix tranquille, attends, ô temple, mes vœux" (*O di tranquilla pace amabil sede, ascolta, o tempio, i voti miei*). Heinse note :

"Toutefois, sur un mot, là où on ne devrait pas y penser, sur *amabil*, domine dans la musique la douleur de la sixte augmentée ; et ce à la perfection, une création du plus profond de soi ! Rien ne pouvait mieux exprimer le caractère discordant d'un objet pour le sentiment. La scène est vraiment dans un grand style ; l'or a été extrait et fondu par le génie, la gangue des paroles a été abandonnée aux pédants."⁸²

Seule la musique peut exprimer le déchirement intérieur d'Aricie avec autant d'immédiateté et de concision, ce qui explique son pouvoir irrésistible sur les auditeurs et fait bien du musicien le "magicien" par rapport aux autres artistes. On comprend mieux alors pourquoi Heinse voit dans le détail d'un intervalle ou d'un accord "la matière vivante suprême."⁸³ Son acharnement à regrouper différents exemples de l'effet qu'ils produisent ou son attachement à la symbolique des tonalités va au-delà du pédantisme reproché à un Kirnberger, car il s'inscrit dans la

⁸¹ *Ibid.*, p. 559sq. ("Wenn die Musik ein bloß angenehmer und faßlicher Vortrag der Worte seyn soll : so hat er gewiß das höchste Ziel erreicht. Wenn sie aber selbst Darstellung und Ausdruck aller Leidenschaft seyn soll : so möchte das Urtheil anders ausfallen.")

⁸² *S. W.* 6, p. 35. ("Auf einem Worte, wo man es nicht denken sollte, auf *amabil*, herrscht in der Musik der Schmerz der übermäßigen Sext ; und vortreflich, aus dem innersten geschöpft ! Nichts könnte das Mißhellige des Gegenstandes für das innere Gefühl besser ausdrücken. Die Scene ist recht im großen Styl ; das Gold vom Genie hervorgegraben und herausgeschmolzen, die Wortschlacke den Schulmeistern überlassen.") Cf. *S. W.* 8/2, p. 448, mais l'analyse du passage dans les "Carnets" est moins explicite.

⁸³ Cf. entre autres, *S. W.* 6, p. 14.

perspective d'une exaltation du génie d'un compositeur qui transcende un texte pour révéler le tréfonds de l'âme humaine en utilisant le seul matériau sonore. De même, le chœur est selon Heinse un moyen propre à la seule musique pour exprimer un état paroxystique d'angoisse, de désespoir ou de nécessité où se trouve une foule, tels les Hébreux assoiffés dans le désert, ou pour susciter une terreur sacrée, comme le chœur des Furies dans *Orfeo* ou les différentes "Iphigénies" de Traetta ou de Gluck⁸⁴.

Parler d'une évolution de la pensée de notre auteur qui le conduirait au renversement de la "Schmucktheorie" comme le fait Otto Keller n'est toutefois pas tout à fait exact, car les deux attitudes coexistent chez Heinse, à la fois écrivain et musicien et de ce fait partagé entre sa révérence pour l'art poétique et sa sensibilité et sa culture musicales⁸⁵. Une formulation récurrente dans ses analyses est particulièrement révélatrice de l'ambiguïté de sa position. Il fait fréquemment l'éloge d'une oeuvre parce qu'on "ne remarque pas la musique", ce qui correspond à une phrase des "Carnets" : "[La musique] marche toujours vers le même but qui est de transmettre chez les auditeurs le sens des paroles et la sensation de façon si légère et agréable qu'on ne la remarque pas elle-même ; ainsi que de charmer en même temps l'oreille lorsqu'il est possible."⁸⁶ Prise à la lettre, cette phrase semble bien réduire la musique à un rôle de simple auxiliaire qui permet au sens des mots de s'imposer sans effort grâce au "plaisir de sensation" qu'elle procure. C'est une phrase qu'aurait pu prononcer un Gottsched, à cette différence près que Heinse n'assigne pas à la musique une fonction morale ou religieuse édifiante, mais goûte, comme nous l'avons constaté, le plaisir sonore pour lui-même. Mais on ne peut que

⁸⁴ *S. W.* 8/2, p. 209sq et *S. W.* 5, p. 317.

⁸⁵ Cf. O. Keller, *Wilhelm Heinses Entwicklung zur Humanität*, Bern, München, 1972, p. 219.

⁸⁶ *S. W.* 8/2, p. 550. (" [Die Musik] geht überall auf den Zweck los, den Sinn der Worte und die Empfindung in den Zuhörer überzutragen, so leicht und angenehm, daß man sie selbst nicht merkt ; und das Ohr, wo möglich, dabey zu bezaubern.") Repris dans *Hildegard*, in *S. W.* 5, p. 33sq.

s'étonner de son caractère paradoxal dans le contexte des analyses musicales d'oeuvres. En fait, cette exaltation surprenante d'une musique qui contient en elle-même sa propre négation signifie que la musique a une fonction réellement cathartique qui va au-delà des passions pour revenir à la fusion avec l'être où le rapport de rivalité entre texte et musique est aboli. Cette interprétation est confirmée par une précision de cette formulation dans le second commentaire du *Miserere* d'Allegri écrit à Dusseldorf : "Le sens des paroles se transmet aux auditeurs dans toute sa force et sa plénitude sans que l'on remarque la musique, voire même les paroles, et sans que l'on ne fasse que s'abîmer dans la pure sensation."⁸⁷ Si la musique a une fonction médiatrice, il ne s'agit plus seulement d'illustrer le sens d'un texte, elle permet de retrouver le langage originel qui exprime l'harmonie entre l'homme et l'univers antérieure à la division entre les arts. Selon Heinse, certains passages d'*Orfeo ed Euridice* de Gluck réalisent cet idéal, ainsi le second acte : "Cette musique possède vraiment ce qu'on peut dire de la plus remarquable ; on ne perçoit que le sens des mots et on est pris par l'illusion, emmené comme par enchantement dans la scène, sans même remarquer la musique qui produit cet effet tant la représentation est nue et naturelle."⁸⁸ Dans le long récitatif du second acte qui suit l'arrivée d'Orphée aux Champs-Élysées, la musique en soi ne se fait pas oublier, car Heinse relève la richesse de l'accompagnement instrumental, mais elle donne un sentiment de simplicité et d'unité qui lui donne un caractère d'évidence absolue. A propos du passage *Che puro ciel*, Heinse écrit : "Les instruments dialoguent entre eux de la manière la plus ravissante ; et l'accompagnement du premier violon assure la cohérence du tout comme un

⁸⁷ S. W. 8/2, p. 541. ("[...] der Sinn der Worte geht in die Zuhörer in seiner ganzen Fülle und Stärke über, ohne daß man die Musik, ja sogar die Worte merkt, und ganz in lauter reine Empfindung versenkt ist."). La phrase est reprise dans *Hildegard* avec un "nicht" ajouté devant "merkt" qui est vraisemblablement une coquille. (S. W. 5, p. 14.)

⁸⁸ S. W. 5, p. 306. ("Diese Musik hat wirklich das, was sich nur von der vortrefflichen sagen läßt ; man vernimmt nämlich bloß den Sinn der Worte, und wird getäuscht, in die Scene hingezaubert, ohne daß man die Musik, die es bewirkt, selbst merkt : so nackt und rein ist die Darstellung.") Cf. S. W. 8/2, p. 501.

murmure. C'est vraiment magique; et le triomphe de la réunion des arts, la représentation parvient à l'illusion."⁸⁹

C'est dans ce contexte qu'il faut entendre l'éloge de l'air d'Orphée *Che fàro senza Euridice ?* qui enchantait également les contemporains, tout particulièrement Rousseau. Dans *Hildegard*, Lockmann fait un éloge dithyrambique de l'air et admire que Gluck y utilise "la tonalité majeure la plus naturelle", c'est-à-dire ut majeur⁹⁰. Dans un article consacré à la réception de cet air, Ludwig Finscher cite le passage du roman et rappelle qu'ut majeur symbolise pour notre auteur la nature pure, l'âge d'or⁹¹. Or, d'après la "théorie des passions", la tristesse d'Orphée devrait être musicalement illustrée par le mode mineur, et en 1791 Rellstab reprochera pour cette raison à Gluck de n'avoir pas choisi une tonalité mineure, mieux adaptée à l'état d'âme du héros⁹². Si Heinse décèle dans l'air "la représentation totalement naturelle et nue de la passion la plus violente", il entend par là l'état originel où la passion s'exprime sans le vêtement conventionnel du langage ou de la rhétorique. La musique de Gluck "se fait oublier" en ce qu'elle atteint à l'universalité et transcende les styles et les civilisations, de même que dans le *Miserere* d'Allegri, "la musique semble être née d'elle-même."⁹³ Bien que Heinse trouve un "caractère allemand" à la mélodie, il en vient à dire que finalement elle "n'a rien d'aucune nation, mais elle est la nature universelle."⁹⁴

⁸⁹ *S. W.* 8/2, p. 502. ("Die Instrumente concertiren höchst reizend miteinander ; und die Begleitung der ersten Violine hält alles wie ein Murmeln zusammen. Es ist wirklich zauberisch ; und der Triumph der vereinigten Künste, die Darstellung bis zur Täuschung.") Repris en partie dans *Hildegard* in : *S. W.* 5 p. 306.

⁹⁰ *S. W.* 5, p. 307. ("die reinste harte Tonart")

⁹¹ Ludwig Finscher, "*Che fàro senza Euridice ? Ein Beitrag zur Gluck-Interpretation.*", in : *Festschrift Hans Engel*, Kassel, 1964, p. 99.

⁹² *Ibid.*, p. 97. Il est caractéristique que Rellstab emploie encore le terme "Affect" pour caractériser l'état psychique d'Orphée.

⁹³ *S. W.* 3/2, p. 612.

⁹⁴ *S. W.* 8/2, p. 503. ("Die Melodie ist ächt deutsch, oder vielmehr sie hat gar nichts von keiner Nazion, sondern ist allgemeine Natur [...]") Cf. *S. W.* 5, p. 307. L'air d'Admète *No crudel, non posso vivere* dans le second acte d'*Alceste* lui inspire la même remarque. In : *S. W.* 8, p. 509.

L'expression signifie donc en dernier ressort qu'on oublie ce que Heinse appelle l'"art", synonyme ici de *téchné* et qu'il considère seulement comme un outil. Il reproche pour cette raison au compositeur Vogel, disciple de Gluck auquel il reconnaît par ailleurs un grand talent, d'avoir repris les procédés de composition de son maître pour eux-mêmes, alors qu'ils ne devraient être qu'un moyen d'expression pour l'artiste : "L'art doit disparaître complètement ; et seul l'objet représenté doit pénétrer l'âme."⁹⁵ L'"art" existe chez Gluck, mais son génie l'utilise à des fins plus hautes. Heinse relève les procédés proprement musicaux utilisés dans *Alceste* qui concourent pour donner à l'oeuvre sa force tragique et note avec approbation : "Le peuple est transporté d'enthousiasme sans savoir comment, et le connaisseur finit par ne plus faire attention à l'art de l'harmonie et est également pris par l'illusion."⁹⁶ "Ne pas remarquer la musique" ne signifie donc pas pour Heinse être sourd à la beauté qui lui est propre, mais la formulation prise dans l'absolu peut indéniablement faire conclure à l'instrumentalisation de la forme musicale. L'on comprend l'irritation qu'elle a procuré à Hanslick qui la cite dans *Du beau dans la musique* pour fustiger le "tempérament romanesque et dérégulé" de Heinse et lui dénier toute compétence musicale en le reléguant dans la catégorie des amateurs sentimentaux incapables de percevoir les qualités esthétiques musicales d'une oeuvre⁹⁷.

La présentation qui est faite dans *Hildegard* de la "révolution" gluckiste se ressent de l'ambiguïté de la perspective de Heinse. Il est clair qu'il ne considère pas l'asservissement du musicien au poète comme un but. Il critique l'entêtement de certains poètes à n'écrire qu'en iambes parce qu'ils réduisent ainsi la marge de manoeuvre du compositeur et favorisent l'appauvrissement de son art⁹⁸. Il note avec

⁹⁵ *Ibid.*, p. 535. ("Die Kunst soll ganz verschwinden ; und nur die dargestellte Sache in die Seele kommen.")

⁹⁶ *Ibid.*, p. 512. ("Das Volk wird hingerissen, ohne zu wissen wie, und der Kenner gibt endlich nicht mehr auf die Kunst der Harmonie Acht, und läßt sich auch täuschen.")

⁹⁷ Edouard Hanslick, *Du beau dans la musique*, Paris, 1986, p. 176sq.

⁹⁸ *S. W.* 5, p. 360sqq.

satisfaction que Gluck lui-même n'a pas forcément appliqué à la lettre le principe énoncé de façon polémique dans cette fameuse préface d'*Alceste* selon lequel "la musique devait ajouter à la poésie ce qu'ajoutent à un dessin correct et bien composé la vivacité des couleurs, l'accord heureux des lumières et des ombres, qui servent à animer les figures sans altérer les couleurs."⁹⁹ Hermann Abert remarque par ailleurs que les améliorations que le poète Calzabigi se targue d'avoir apportées aux livrets de Métastase ne remettent pas fondamentalement en cause le principe de la *poesia per musica* qui donne tant de liberté d'écriture aux compositeurs italiens. Il cite une lettre de Gluck à du Roullet de 1772 où son éloge des livrets "réformés" vient de ce qu'ils lui servent à trouver sa propre langue : "Les ouvrages sont remplis de ces situations heureuses, de ces traits terribles et pathétiques qui fournissent au compositeur le moyen d'exprimer de grandes passions et de créer une musique énergique et touchante."¹⁰⁰ La présentation par Heinse d'*Orfeo ed Euridice* de Gluck présente bien le compositeur comme le véritable maître d'oeuvre de la "réforme" et qui a ensuite amené Calzabigi à ses vues¹⁰¹. Lockmann, bien que musicien, prend toutefois soin de rappeler l'importance du texte dans l'opéra et s'en prend à la traduction de l'article "air" du *Dictionnaire de musique* de Rousseau pour un détail révélateur. Rousseau, adepte du style italien, valorise l'air (*aria*) comme la quintessence de l'opéra et écrit que "les Airs de nos opéras sont, pour ainsi dire, la toile, ou le fond sur lequel se peignent les tableaux de la musique." Le traducteur allemand, hostile au principe de la primauté des paroles sur la musique a transcrit : "les *paroles* des airs de nos opéras", ce qui choque Lockmann qui voit dans cette version une dépréciation de l'art d'un Métastase qui ne serait qu'un tissu grossier¹⁰². L'admiration inconditionnelle que Heinse vouait à Métastase dans sa

⁹⁹ S. W. 5, p. 314. Heinse cite la "préface" de façon simplifiée in : S. W. 8/2, p. 504

¹⁰⁰ H. Abert, "Wort und Ton in de Musik des 18. Jahrhunderts", in : *Archiv für Musikwissenschaft*, 1923, p. 64.

¹⁰¹ S. W. 5, p. 300sq.

¹⁰² S. W. 5, p. 319.

jeunesse s'est par la suite atténuée, mais il louera toujours sans restriction la musicalité intrinsèque de ses vers qui favorisent la mise en musique, tandis que la conduite de l'action de ses *drammi per musica* lui inspirera de sérieuses critiques.

C'est précisément ce même aspect "musical" de l'art de Métastase auquel Chastellux rendait hommage dans son *Essai sur l'union de la poésie et de la musique* pour mieux exalter le pouvoir qu'a la musique d'exprimer par ses propres ressources l'intensité et les nuances d'un sentiment. Il prête au musicien ce propos : "Tant qu'il ne s'agira que d'exprimer des idées successives, j'oublierai que je suis un musicien et je ne ferai que le métier de traducteur ; mais si je dois peindre un sentiment, une passion, c'est alors que je rentre dans tous mes droits." Chastellux évoque la situation d'Armide, prête à frapper Renaud de son poignard, mais qui est arrêtée par son amour pour le chevalier, et son musicien poursuit : "Je puis seul développer, rendre sensible ce qui la fait hésiter."¹⁰³ Heinse souscrirait sans doute à cette formule, mais Chastellux va jusqu'au bout de la logique qui lui faisait dire que la musique était "le principal objet de l'opéra" et déclarera finalement que le chant est "la partie principale de la musique, partie indépendante des paroles", ce qui le conduit à valoriser la musique instrumentale pure¹⁰⁴. Nous avons vu que Heinse refusait de pousser le raisonnement jusqu'à ce point.

Dans *Hildegard*, Heinse fait définir à Lockmann la poésie comme le vêtement et la musique comme le corps. Dans les "Carnets", il écrit d'une musique qu'elle s'adapte aux paroles comme le ravissant vêtement qui recouvre la déesse Flore¹⁰⁵. Prises au pied de la lettre, toutes ces comparaisons se contredisent, mais

¹⁰³ F. J. de Chastellux, *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, Paris 1765, p. 24. Il fait allusion à une scène de l'*Armida abbandonata* de Métastase mise en musique en particulier par Jommelli, une des oeuvres de prédilection de Heinse qui s'attarde précisément sur cette scène riche en contrastes. Cf. *S. W.* 8/2, p. 403.

¹⁰⁴ Chastellux, *op. cit.*, pp. 21 et 45.

¹⁰⁵ *S. W.* 8/2, p. 509. L'expression de Heinse est très proche de celle de Sturz, ami de Klopstock, qui définissait la musique par rapport au texte dans une mélodie comme un voile qui épouse le corps d'une danseuse grecque. Cf. J. Müller-Blattau, "Gluck und die Sprache der europäischen Nationen", in : *Von der Vielfalt der Musik*, Freiburg i. Br., 1966, p. 146.

Heinse note dans ses "Carnets" qu'il ne s'agit en fait d'images destinées à rendre le discours plus concret, de même que Lockmann relativise les notions de dessin, peinture et clair-obscur qui illustrent la "préface" d'*Alceste*.¹⁰⁶ Heinse trouve en effet les termes polémiques de la "préface" stériles, car ils restreignent les possibilités de chacun des deux arts, et c'est pourquoi il insiste sur l'adéquation parfaite qui règne entre texte et musique dans les meilleurs opéras de Gluck, *Alceste* ou *Iphigénie en Tauride* et leur donne cette force expressive supérieure¹⁰⁷. Le meilleur opéra est bien celui où le rapport de hiérarchie entre les deux arts ne se pose plus au spectateur parce que la collaboration des deux arts est effectivement réalisée sans que chacun cherche à empiéter sur le terrain de l'autre. Cette constatation nous semble aller de soi, mais Heinse connaît suffisamment le répertoire de l'opéra pour constater que cet idéal est rarement réalisé dans la pratique, ce qui amène Hildegard à dire que "le mieux serait certes si le poète et le musicien étaient réunis en une seule personne comme chez les Grecs."¹⁰⁸ Le jugement nuancé de Heinse sur l'oeuvre de Gluck dont il n'est pas un thuriféraire absolu, alors même qu'il admire sa grandeur tragique, témoigne de cette volonté constante d'équilibre qui lui faisait déjà écrire dans le deuxième *Dialogue* que poète et compositeur devaient être à égalité et s'unir dans le but commun d'intensifier la force et la beauté des passions, et de créer ainsi l'illusion sur le spectateur qui n'a pas d'abord à réfléchir, mais à ressentir¹⁰⁹.

La souplesse qui permet par ailleurs à la musique de s'adapter à toutes les exigences apporte *a contrario* la preuve de la richesse de ses ressources intrinsèques. Malgré son préjugé défavorable à l'encontre du genre de l'*opera buffa*, Heinse s'émerveille de la capacité de la musique à varier les registres et écrit

¹⁰⁶ *S. W.* 8/2, p. 298 et *S. W.* 5, p. 320.

¹⁰⁷ *S. W.* 5, p. 315 et *S. W.* 6, p. 10.

¹⁰⁸ *S. W.* 5, p. 320. ("Am besten wär' es freilich, wenn Dichter und Tonkünstler, wie bey den Griechen, in Einer Person vereinigt wären [...]")

¹⁰⁹ *S. W.* 1, p. 269.

à propos de *Il convito* de Cimarosa : "La manière dont l'élément musical s'accommode de tout arrache un sourire à la personne la plus grave. Ce sont des Saturnales où cet art divin s'abaisse jusqu'au peuple."¹¹⁰ En dépit de certaines affirmations énoncées dans l'absolu, le tempérament musicien de Heinse prend donc le dessus dans la pratique, et la musique peut bel et bien affirmer ses droits face à la poésie. Mais qu'en est-il de son rôle comme ressort dramatique ? En quoi a-t-elle partie liée à l'action et quelle est la part du dramatique dans l'opéra ?

B) Opéra ou drame musical ?

Dans un article consacré au rapport entre le texte et la musique dans *La flûte enchantée* de Mozart, Françoise Salvan-Renucci rappelle justement que les contemporains pour une grande part n'avaient pas beaucoup l'occasion d'aller à l'opéra et que leur accès à cette forme musicale se limitait pour certains à la connaissance du livret, pour beaucoup d'amateurs à la connaissance de la partition¹¹¹. Heinse a pour sa part l'expérience des trois approches possibles de l'opéra. Dans sa jeunesse, il lisait effectivement les livrets de Métastase pour eux-mêmes. A Dusseldorf, il a eu accès à un grand nombre de partitions que le cercle des amis de Jacobi se contentait de lire et de jouer par extraits. Mais l'opéra, avant tout destiné à être représenté, est donc tributaire des lois du genre théâtral avec lequel il a en commun, selon Heinse, le but primordial de créer l'illusion chez le spectateur. Le principe de l'illusion dramatique dans l'opéra n'est pas posé uniquement par Heinse de manière abstraite, conformément aux principes de la

¹¹⁰ *S. W.* 8/2, p. 567. ("Es zwingt auch dem ernsthaftesten ein Lächeln ab, wie sich das Element der Musik zu allem bequemt. Es sind Saturnalien, wo sich die göttliche herunter läßt bis zum gemeinen Volke.")

¹¹¹ Françoise Salvan-Renucci, "Sprechen, singen, spielen. Betrachtungen zur *Zauberflöte*", *Cahiers d'études germaniques*, No 20, Aix-en-Provence, 1991, p. 163.

"Wirkungsästhetik", mais est conforté par l'expérience de représentations d'opéras auxquelles il a assisté, essentiellement en Italie, et dont il s'est procuré ensuite la musique. Il a, de ce fait, le sentiment très vif de la totalité de l'oeuvre et de sa nécessaire cohérence. S'il commence ses analyses d'opéras par une analyse du livret, son jugement est autant motivé par la valeur dramatique de ce dernier que par son intérêt littéraire. Il est clair que l'opéra ne se réduit pas pour lui à une collection d'airs sur un texte poétique, mais que l'équilibre entre poète et musicien lui semble conditionné par leur collaboration commune à la représentation d'une action sur scène.

La question de l'illusion dans l'opéra est déjà au coeur de la discussion entre la princesse et Métastase dans le deuxième *Dialogue*. La princesse s'interroge sur la raison qui nous fait accepter comme "naturel" sur scène le chant des héros d'opéra qui nous semblerait totalement artificiel dans un espace restreint¹¹². Selon le Métastase fictif, il ne faut pas que le spectateur soit amené à réfléchir pendant la représentation, mais qu'il ressente intensément le spectacle qui s'offre à lui et qui diffère du concert comme du drame parlé. L'éloge décerné à un duo du second acte de *Cajo Fabrizio* de Jommelli (1760) tient à ce qu'il s'agit d'une musique passionnée qui doit faire grand effet sur scène¹¹³. Pour ce faire, l'action est plus rapide et plus concentrée dans l'opéra que dans la tragédie. Le Métastase de Heinse déclare : "Là où est la nature, le poète et le musicien arrivent facilement à enchanter les auditeurs en leur ôtant de la tête le caractère invraisemblable."¹¹⁴ Mais que signifie la "nature" en fonction de laquelle le poète et le musicien conçoivent les personnages et les situations ? Le jugement que Heinse porte sur la valeur dramatique d'un livret est subordonné à sa conception du pouvoir expressif intrinsèque à la musique qui est la représentation du mouvement et de la passion

¹¹² S. W. 1, p. 264.

¹¹³ S. W. 8/2, p. 488.

¹¹⁴ S. W. 1, p. 267. ("Wo Natur ist, kann der Dichter und Tonkünstler die Unwahrscheinlichkeit leicht aus den Köpfen der Zuhörer hinwegzaubern.")

dans son intensité. Le texte doit donc être porteur d'un certain type de situations et de caractères propres à stimuler le propre génie dramatique du compositeur qui caractérise à son tour situation et personnages au moyen de différentes formes musicales.

L'analyse de la critique à laquelle Heinse soumet les livrets tirés des tragiques grecs est un premier moyen pour discerner son idéal. Heinse estime que le thème de la malédiction divine pesant sur Oreste reste un sujet excellent pour l'opéra, car il est propre à susciter le mécanisme de la terreur et de la pitié qui s'exprimait dans la tragédie grecque¹¹⁵. Le sentiment de l'*ananké* qui pèse sur Oreste imprègne également le sacrifice d'Iphigénie, et Heinse trouve que le caractère inéluctable du sacrifice d'Iphigénie qui apparaît dans le deuxième acte d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck est un bon moyen de créer la tension dramatique : c'est à partir de ce moment où apparaît la "catastrophe" que l'action devient selon lui "intéressante", et elle suscite effectivement dans la musique un trio passionné entre Iphigénie, Clytemnestre et Achille¹¹⁶. Il regrette d'autant plus que le livret de du Roullet ait affaibli le caractère sublime de l'immolation volontaire d'Iphigénie : dans Euripide, elle finit, selon lui, par accepter ce qu'elle considère comme la Nécessité et se rend à la mort telle "une bacchante", alors que le poète français fait sentir qu'il ne croit pas à la divinité de Diane, ce qui amène Gluck à passer rapidement sur les paroles d'Iphigénie : "Avez vous cru qu'Iphigénie / Pût oublier et sa gloire et son devoir ?" (acte III, scène 3)¹¹⁷. Il constate avec regret que la notion de tragique s'est affaiblie et critique le penchant de ses contemporains pour les dénouements heureux, invraisemblables au plan tragique¹¹⁸. Il reproche à Calzabigi d'avoir cédé au goût italien moderne en permettant une réunion heureuse

¹¹⁵ *S. W.* 8/2, p. 530.

¹¹⁶ *S. W.* 8/2, p. 513. Cf. *S. W.* 5, p. 346. (dans *Hildegard*)

¹¹⁷ Cf. *S. W.* 8/1, p. 245 (sur le drame d'Euripide) et *S. W.* 5, p. 349 (critique du livret de du Roullet qui est plus acerbe dans les "Carnets" in : *S. W.* 8/2, p. 512sq.)

¹¹⁸ Les livrets de Métastase ont une fin heureuse, à l'exception de *Didone abbandonata*.

d'Orphée et d'Eurydice qui rompt l'équilibre de l'oeuvre¹¹⁹. De même, il critique l'introduction de passages joyeux dans le deuxième acte d'*Iphigénie en Aulide* au moyen des danses, l'"air gai" et la passacaille, car ils rompent la tension tragique¹²⁰. Il regrette que le livret de Guillard pour *OEdipe à Colone* de Sacchini ait amoindri la grandeur de l'oeuvre de Sophocle en supprimant la mort mystérieuse d'OEdipe et en finissant sur une réconciliation entre ce dernier et son fils Polynice, sur les prières d'Antigone¹²¹.

Heinse considère toutefois que tous les mythes antiques ne sont pas adaptés à la sensibilité de son temps. La fable d'*Alceste* par exemple est problématique sur le plan dramatique, car nous avons de peine à croire au miracle de la guérison d'Admète et l'illusion est de ce fait moins complète que pour un spectateur antique¹²². Il estime que les sacrifices humains deviennent invraisemblables dans le livret français écrit par Marmontel pour le *Démophon* de Cherubini, car le style est trop imprégné d'un rationalisme tempéré qui ôte toute crédibilité à cette éventualité¹²³. Sans recourir au sentiment antique de la fatalité d'origine religieuse, il est possible d'atteindre à la grandeur tragique par le biais de situations pathétiques où se dessinent des caractères purement humains et c'est le cas dans la musique de Gluck pour les deux "Iphigénies". A propos du sort d'Oreste, il déclare : "Le tragique est précisément lorsqu'un homme grand en vient à s'empêtrer dans des situations où il ne peut agir autrement."¹²⁴ C'est en ce sens que le thème d'Iphigénie en Tauride contient selon lui "infiniment plus de réalité" que la fable d'Orphée, d'essence plus lyrique que dramatique¹²⁵. Heinse remarque justement que le long monologue d'Agamemnon qui clôt le second acte d'*Iphigénie*

¹¹⁹ S. W. 8, p. 498.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 515.

¹²¹ *Ibid.*, p. 560.

¹²² *Ibid.*, p. 504.

¹²³ *Ibid.*, p. 557.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 530. ("Dieß ist gerade das Tragische, wenn ein großer Mensch in verwickelte Umstände kömt, wo er nicht anders handeln kann.")

¹²⁵ S. W. 8/2, p. 497. ("unendlich mehr Wirklichkeit")

en Aulide est "la substance et le coeur de l'opéra" où s'exprime le déchirement du roi entre l'amour paternel et le devoir¹²⁶. Dans *Iphigénie en Tauride*, le ressort principal de l'action est pour Heinse la situation tragique d'Oreste, hanté par le remords après le matricide. Le poète et le musicien ont ajouté par rapport à la pièce d'Euripide ce sentiment obsédant de culpabilité intériorisée qui culmine à l'acte II et introduit la scène où les Erinyes viennent le persécuter dans son sommeil, et dont Heinse écrit qu'elle représente pleinement "l'essentiel de l'ensemble qui n'est rien d'autre que le tourment et la cruelle souffrance que cause le matricide ainsi qu'un état de transes mortelles."¹²⁷ Le livret d'*Iphigénie en Tauride* lui inspire au reste une approbation presque totale, car il reste en fait assez proche du drame d'Euripide, remarquable pour sa simplicité et sa cohérence. Il écrit à son sujet :

"Le plan du poème (...) est construit avec l'entendement et la connaissance de ce qui produit de l'effet. Guillard a adapté l'ensemble pour son époque et inventé des scènes qui, accompagnées de la force de la musique, touchent le coeur comme des flèches. Il aurait pu, certes, y intégrer davantage des beautés d'Euripide ; mais il a également laissé de côté plus d'une chose inutile. Ce qui est trop artificiel à la simple lecture et gêne l'illusion disparaît avec la plénitude vivante et la magie des sons dans le spectacle réel."¹²⁸

Le pathétique est rehaussé par les rapports entre les personnages. Au librettiste revient le mérite d'avoir conservé les caractères forts et contrastés qui affirment chacun leur spécificité. Iphigénie représente le charme mélancolique et la douceur qui contraste avec le monde barbare qui l'entoure et que représente la figure de

¹²⁶ S. W. 5, p. 347. ("Kern und Herz der Oper")

¹²⁷ S. W. 8/2, p. 531. ("Darstellung des Wesentlichen vom Ganzen, welches nichts anders ist, als Qual und Pein über Muttermord, und Ausstehung der Todesangst")

¹²⁸ S. W. 6, p. 4. ("Der Plan des Gedichtes (...) ist mit Verstand und Kenntnis dessen, was wirkt, angelegt. Guillard hat das Ganze für seine Zeit bearbeitet, und Scenen erdacht, die, mit der Gewalt der Musik, wie Pfeile das Herz treffen. Er hätte zwar mehr Schönheiten von Euripides hineinbringen können ; aber er hat auch manches Unnütze weggelassen. Was bey dem bloßen Lesen zu künstlich ist und die Täuschung stört, verschwindet bey der lebendigen Fülle und dem Zauber der Töne im wirklichen Schauspiel.")

Thoas ainsi que le chœur des Scythes. Oreste est un personnage héroïque et exalté face à son ami Pylade, plus mesuré. Les situations permettent la confrontation des extrêmes, tout particulièrement au troisième acte où l'air nostalgique d'Iphigénie qui attendrit les cœurs fait d'autant mieux ressortir "les coups puissants" qui vont suivre, c'est-à-dire le trio de la scène 3 où Iphigénie choisit sans le savoir son frère pour porter un message à Argos, auquel s'enchaîne immédiatement le duo entre Oreste et Pylade qui rivalisent de dévouement sacrificiel¹²⁹. La qualité exceptionnelle de cette *Iphigénie en Tauride* où, selon Heinse, "rien n'est médiocre" vient bien de l'étroite collaboration entre Guillard et Gluck qui ont retrouvé le tragique grec en l'enrichissant des ressources de la musique moderne.

La médiocrité des livrets est sans contexte un handicap pour l'économie d'ensemble d'une oeuvre. Contrairement à Gluck, Jommelli et Majo ne disposaient sur le sujet d'Iphigénie en Tauride que du livret de Verazi que Heinse critique avec véhémence, tout en déplorant que deux si grands compositeurs aient gâché leur talent sur un tel ouvrage¹³⁰. Son analyse des deux opéras prouve *a contrario* la nécessité d'une entente en profondeur entre les deux artistes. Ce que Heinse reproche au texte de Verazi, c'est d'avoir transformé la pièce d'Euripide sans qu'apparaisse la moindre logique interne. Il faut que ce soit le roi Mérodate qui intervienne pour dénouer la situation, ce qui surcharge inutilement l'action. Le matricide n'est plus prémédité par Oreste, mais se produit par accident, parce que Clytemnestre s'interpose au moment du meurtre d'Egisthe, ce qui dénature le tragique de la situation d'Oreste.¹³¹ Heinse considère également que l'expression de la douleur d'Iphigénie apprenant qu'elle a devant elle l'assassin de sa mère est excessive et sentimentale¹³². Chacun des deux compositeurs a de ce fait manqué la caractérisation de l'un des deux héros. Majo n'a pas compris le vrai caractère

¹²⁹ *S. W.* 8/2, p. 531. ("die mächtigen Schläge")

¹³⁰ *S. W.* 8/2, p. 456.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*, p. 458.

d'Oreste. Sa musique est pompeuse, car il s'en tient au texte dont il accentue la platitude, comme lors de la séparation d'avec Pylade dont le *largo* de la musique souligne de manière redondante la sentimentalité. Jommelli en revanche a heureusement modifié le texte pour garder au caractère d'Oreste sa grandeur héroïque. Mais il a été à son tour victime de la lourdeur sentimentale du texte en ce qui concerne le personnage d'Iphigénie et cherché à en illustrer les détails avec force roulades, devenant théâtral au mauvais sens du terme et excessif, tandis que Majo a cherché à donner une unité au caractère d'Iphigénie durant toute l'oeuvre par la pureté et la beauté de la mélodie dont le naturel dément l'emphase du texte. Heinse en conclut : "On ne remarque plus les excès du poète et on ne pense qu'à la situation."¹³³ C'est pour cette raison que Majo l'emporte dans l'ensemble sur Jommelli malgré des beautés de détail chez ce dernier. Heinse crédite l'opéra de Majo d'une plus grande variété dans la forme musicale, que ce soit par des changements de mesure ou par l'intervention du récitatif, tout en donnant une impression de naturel et d'unité, alors que "l'art" de Jommelli est ici trop apparent et manque de cohérence. Heinse note avec désapprobation qu'il fait chanter à Iphigénie un air spirituel dont la mélodie mettrait en valeur selon lui le charme piquant d'une Sophie Arnould, mais qui jure avec le pathétique appuyé de la scène précédente¹³⁴.

En dépit de sa prédilection pour les sujets de la tragédie grecque, il trouve autant de grandeur à des sujets qui sont empruntés à un historique proche du mythique, voire à l'histoire romaine où le pathétique se substitue au tragique à l'état pur. C'est le cas du thème de *Sofonisbe* de Traetta ou de *Il Vologeso* de Jommelli où l'action se concentre sur la mise à l'épreuve de l'amour de Bérénice,

¹³³ *Ibid.* ("Man merkt so gar das Uebertriebene des Dichters dabey nicht mehr, und denkt nur an die Situation.")

¹³⁴ *Ibid.*, p. 460. La cantatrice française Sophie Arnould (1744-1802) remporta ses plus grands succès dans les oeuvres "françaises" de Gluck où elle interpréta les rôles d'Eurydice, puis d'Iphigénie lors de la création d'*Iphigénie en Aulide* en 1774.

reine d'Arménie prisonnière des Romains, pour Vologeso¹³⁵. Il fait de même l'éloge du thème de *Giulio Sabino*, parce qu'il met en scène des héros plus proches de nous que les héros grecs et romains traditionnellement utilisés¹³⁶. Plus surprenant au premier abord est le thème qu'il suggère à titre d'exemple pour le processus de composition d'un opéra : il s'agit de représenter les sentiments passionnés qu'a pu ressentir Marie-Antoinette durant les journées d'octobre 1789 !¹³⁷ Il s'agit bien en fait du même type de situation extrême et pathétique, où les individus s'élèvent au-dessus du commun. Heinse ne choisit pas cet exemple pour prôner l'avènement du drame historique, de même qu'il ne prend pas en compte les implications politiques des textes de Métastase.

Le recours à l'histoire ancienne ou moderne permet en revanche d'éliminer complètement la représentation du surnaturel, particulièrement des dieux antiques, essentielle à la poétique du merveilleux qui sous-tend le théâtre baroque et se retrouve dans la tragédie lyrique française. Cette poétique est progressivement remise en cause au nom du réalisme et du naturel. Il est toutefois intéressant de noter qu'en dépit du triomphe que le public parisien finit par réserver à *Iphigénie en Aulide* de Gluck, ce dernier dut toutefois rajouter l'intervention finale de Diane à laquelle ce public s'attendait. Diane intervient également à la fin d'*Iphigénie en Tauride*, alors que l'intervention purement humaine de Pylade sauve le frère et la soeur de la fureur de Thoas, comme le souligne justement Michel Noiray dans son commentaire de l'oeuvre¹³⁸. Heinse est pour sa part résolument hostile au principe du *deus ex machina* comme à l'utilisation de somptueuses machineries dans le cadre d'un spectacle total. Son analyse du *Fetonte* de Jommelli, écrit par le compositeur alors au service du duc de Wurtemberg et créé à Ludwigsbourg en 1768, contient

¹³⁵ *S. W.* 8/2, p. 480.

¹³⁶ *Ibid.* p. 564.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 335.

¹³⁸ Michel Noiray, "La dramaturgie musicale de Gluck", in : *L'avant-scène opéra*, No 62, avril 1984, p. 63.

une critique impitoyable d'un livret qui a selon lui entravé le génie musical d'un de ses musiciens favoris. Heinse considère que la représentation de la chute de Phaëton et de l'incendie cosmique qui s'ensuit est impossible à représenter sur un théâtre et la fin de l'opéra lui inspire des propos acerbes que n'aurait sans doute pas reniés un Gottsched :

"Le dénouement est vraiment le fatras le plus bouffon. Le ciel et la terre sont en feu, Jupiter anéantit Phaëton de sa foudre, Lidia tombe sans connaissance, Climène bavarde encore un bon moment avec les rois extravagants et enragés et, à la suite, se précipite dans les flots ; aucun des acteurs ne s'asphyxie ni ne brûle, ce qui prête abondamment à rire après la disparition effroyable de tous les éléments, et la pièce se termine dans la fumée et les flammes et tous détalent."¹³⁹

Heinse n'est, certes, pas insensible à la magnificence d'un spectacle : l'on se rappelle que la représentation sur scène de la grotte où s'est réfugié Giulio Sabino était pour lui un élément constitutif du plaisir théâtral. Lors de la représentation de l'oeuvre, il éprouve pleinement la "magie" qu'exerce la conjonction de la musique et des décors grandioses où l'oeil et l'oreille sont également sollicités¹⁴⁰. De même, il s'émerveille de l'art avec lequel les Italiens mettent en scène leurs cérémonies religieuses qui éblouissent tous les sens et font vaciller la raison¹⁴¹. Lorsqu'il souligne le caractère "inspiré et sublime" du texte du Requiem qui convient de ce fait à la musique, il imagine immédiatement l'effet grandiose que pourrait produire la *Messa de' Morti* de Jommelli dans un cadre digne de sa majesté où les peintures d'un Michel-Ange ou d'un Rubens représentant le Jugement dernier, l'architecture romaine et la musique créeraient un spectacle apparenté aux fastes baroques,

¹³⁹ S. W. 8/2, p. 485. ("Der Ausgang ist wirklich das komischeste Zeug. Himmel und Erde brennt, Jupiter zerschmettert den Phaeton mit einem Donnerkeil, Lidia stirbt in Ohnmacht, Climene parlirt noch lange mit den tollen, hundstollen Königen, und stürzt sich darauf ins Meer ; kein Schauspieler erstickt oder verbrennt, welches ordentlich zum Lachen seyn muß, bey dem ungeheuern Vergehen aller Elemente, und das Stück endigt sich mit Dunst und Rauch, und dem Davonlaufen aller.)

¹⁴⁰ S. W. 10, p. 129sq.

¹⁴¹ S. W. 8/1, p. 447.

profanes ou sacrés : "Dans un Saint-Pierre de Rome, on aurait avec la musique de Jommelli simultanément les trois arts au summum de leur perfection moderne."¹⁴² Mais ce qui l'irrite dans *Fetonte*, c'est le caractère pour lui totalement vide de sens de cette mise en scène somptueuse qui relève à ses yeux de l'extravagance du caprice princier et dont la motivation est toute extérieure. Dans *Giulio Sabino*, le décor renforce l'illusion dramatique, de même que dans *Il Vologeso*, les indications scéniques de Métastase intensifient la tension et accentuent le pathétique de la fin de l'oeuvre lorsque Bérénice se rend dans la salle où elle croit qu'est exposée la tête de son amant vaincu, puis assassiné par les Romains :

"La salle funèbre tendue de noir, où l'on apporte ensuite, dissimulés, la couronne et le sceptre et où Lucius Verrus est assis sur son trône ; ou bien la mort ou bien l'empire et le sceptre à ses côtés : tout cela fait un ornement magnifique et rend l'ensemble extrêmement romantique et stimulant pour l'imagination."¹⁴³

Mais si l'imagination est stimulée, c'est dans le but d'un renforcement de l'adhésion émotionnelle du spectateur aux sentiments supposés réels des personnages. Lorsque Heinse écrit que l'opéra *Fetonte* "n'est travaillé que pour l'imagination et l'oreille", la formulation restrictive signifie que les deux sont sollicités sans objet : le livret n'offre aucun support crédible et la musique dégénère en virtuosité inexpressive qui met seulement en valeur des sopranos exercés.¹⁴⁴ Heinse refuse l'idée que les éléments merveilleux aient leur logique propre, leurs lois parallèles à celles de la vraisemblance historico-naturelle qui font de la présence des phénomènes atmosphériques dans l'opéra un moyen d'articuler le

¹⁴² *Ibid.*, p. 491. ("In einer Peterskirche zu Rom hätte man bey der Musik des Jomelli (*sic*) die drey Künste in ihrer höchsten neuern Vollkommenheit beysammen")

¹⁴³ *Ibid.*, p. 481. ("Der schwarz ausgeschlagene Trauersaal, wohin hernach Krone und Scepter verdeckt gebracht wird, und Lucius Verus auf dem Throne sitzt ; entweder Tod oder Reich und Scepter mit ihm : gibt eine herrliche Verzierung ; und macht überhaupt das Ganze äußerst romantisch und reizend für die Einbildungskraft.")

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 482.

monde naturel et le monde merveilleux.¹⁴⁵ Alors que l'abbé Batteux définissait l'opéra comme une action merveilleuse pour la distinguer de la tragédie, Heinse, représentatif en cela de sa génération, le rapproche des lois du théâtre, et reprend le critère de vraisemblance auquel il ajoute celui des droits du coeur :

"Le troisième acte commence avec le décor de théâtre somptueux qu'est la forteresse du soleil et un ballet des Heures, des Instants, des Saisons, Thémis, la Félicité, l'Aurore, Astrée, etc. Puis l'Aurore inaugure le jour à l'est avec les Heures et les Instants. Il est vrai qu'avec les si grands artistes qu'avait le duc de Wurtemberg, cela a dû être un jeu féérique, splendide à l'oeil et à l'oreille, néanmoins terriblement vide pour le coeur et l'esprit."¹⁴⁶

Ce qui comble le coeur et l'esprit de Heinse, ce sont bien les chocs passionnels ou les situations extrêmes où s'expriment en des contrastes déchirants l'héroïsme et le sentiment. Il reproche pour cette raison à Coltellini, le librettiste de *Ifigenia in Tauride* de Traetta (1767), de n'avoir pas exploité les situations intéressantes fournies par Euripide : "Ni l'amitié, ni la scène de reconnaissance, ni le péril [ne sont] dépeints de manière émouvante."¹⁴⁷ La séparation forcée d'Oreste et de Pylade destinés à être sacrifiés, les adieux que fait Giulio Sabino, condamné à mourir, à sa femme et à ses enfants dont on veut l'arracher, le dilemme de Sophonisbe hésitant à s'empoisonner, voilà qui produit un effet grandiose sur scène. Déjà Diderot constatait dans le troisième *Entretien sur le Fils naturel* que le tragique créé par la religion antique ne pouvait plus nous atteindre vraiment et notait : "Pour rendre pathétiques les conditions élevées, il faut donner de la force

¹⁴⁵ Cf. Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris 1991, p. 166.

¹⁴⁶ *S.W.* 8/2, p. 484. ("Der dritte Akt fängt mit der prächtigen Theaterverzierung der Burg der Sonne an und einem Ballett der Stunden, Augenblicke, Jahreszeiten, Themis, Glückseligkeit, Aurora, Asträus, p. Darauf macht Aurora mit den Stunden und Augenblicken den Anfang des Tages in Osten. Wahr ist, mit so großen Artisten, als der Herzog von Württemberg hatte, muß es ein glänzendes Feenspiel für Augen und Ohren gewesen seyn ; jedoch entsetzlich leer für Herz und Geist.")

¹⁴⁷ *S.W.* 8/2, p. 420. ("[...] weder Freundschaft noch Erkennung, noch Gefahr rührend geschildert.")

aux situations. Il n'y a que ce moyen d'arracher de ces âmes froides et contraintes l'accent de la nature, sans lequel les grands effets ne se produisent point."¹⁴⁸

Les "âmes froides et contraintes" dont parle Diderot sont celles de la tragédie française classique qui doivent conserver la dignité qui convient à leur rang et respecter les règles de la bienséance. Ainsi l'Agamemnon de Racine ne peut, en sa qualité de roi, donner libre cours à sa douleur et perd en vérité humaine¹⁴⁹. Heinse adresse un reproche semblable aux personnages de Métastase ainsi qu'à ceux de Verazi dont il souligne avec dédain le statut de "poète de cour". Les personnages d'*Olimpiade* de Métastase lui font l'effet d'"Italiens en costume grec" dans une intrigue artificielle et compliquée qui ne crée aucune illusion, mais ressemble à un jeu de marionnettes¹⁵⁰. Il reproche également à Métastase d'avoir "italianisé" le personnage de Didon en ce qu'elle est dépouillée de la noblesse que lui prête Virgile et "ravalée par son amour au rang de princesse de théâtre."¹⁵¹ De même, Enée cède trop facilement à l'amour sans qu'il y ait combat entre ses sentiments et sa mission héroïque. Par "italianiser", Heinse entend rabaisser les passions intenses et conflictuelles à un jeu galant qui se complique généralement par l'adjonction d'intrigues amoureuses secondaires. C'est le cas dans cette *Didone abbandonata* où le personnage de Séléné amoureuse d'Araspe est décrit par Heinse comme une soubrette caricaturale¹⁵². Il préfère nettement le texte de Marmontel pour la *Didon* de Piccini où l'action est épurée par rapport à Métastase et se réduit à l'échec de la passion de Didon pour Enée, celui-ci étant par ailleurs plus conscient de l'importance historique de sa mission¹⁵³. L'amour est un excellent sujet d'opéra, mais à condition que sa représentation se concentre sur l'affrontement d'un couple (Armide et Renaud, ou Didon et Enée) ou sur les

¹⁴⁸ Denis Diderot, *OEuvres complètes*, tome 10, p. 148.

¹⁴⁹ *Ibid.* Il s'agit du dialogue entre Agamemnon et Ulysse dans la scène 5 de l'acte I.

¹⁵⁰ *S. W.* 8/2, p. 465. ("Italiener in griechischer Tracht")

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 473. ("Sie ist zur Theaterprinzessin mit ihrer Liebe herabgewürdigt.")

¹⁵² *Id.*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 477

épreuves qui lui sont imposées (Giulio Sabino et Epponine, Bérénice et Vologeso). En revanche, l'introduction d'intrigues amoureuses annexes établit un jeu conventionnel de rivalité entre couples, car cette démultiplication de ressorts dramatiques disperse l'attention. Il blâme également l'expression de l'amour lorsqu'elle se teinte de sentimentalité. Il ne semble guère apprécier la transformation que du Roulet a fait subir à l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide en rendant Iphigénie tendrement éprise d'Achille : "De toute façon [les Français] imbibent leurs oeuvres d'amour moderne et sont bien en dessous des Grecs en ce qui concerne la nature et la représentation."¹⁵⁴ Les critiques que Heinse formule à l'encontre des livrets inspirés par la poétique classique française reprennent ainsi une critique adressée par l'*Aufklärung* aux tragédies françaises du dix-septième siècle.

La force dramatique repose au contraire sur la représentation de caractères forts ainsi que sur la simplicité vigoureuse de l'action. L'éloge que fait Heinse de la simplification de la *Didone abbandonata* de Métastase par Marmontel semble indiquer qu'il est favorable à une réduction du nombre de personnages par rapport aux drames de Métastase, où ils sont traditionnellement au nombre de six ou sept. Le caractère stéréotypé des intrigues métastasiennes fait également l'objet de sévères critiques. Heinse reproche à Métastase la multiplication des scènes de reconnaissance qui tournent au procédé et finissent par lasser, et il sait gré à Marmontel de les avoir supprimées dans son adaptation de *Demofonte* pour Cherubini¹⁵⁵. Si la scène de reconnaissance produit un effet tellement fort dans l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, c'est parce qu'elle intervient *in extremis* comme un point culminant qui porte la tension à son comble : "La reconnaissance est

¹⁵⁴ *S. W.* 5, p. 340. ("Ueberhaupt durchwässern sie ihre Werke mit moderner Liebe, und stehen an Natur und Darstellung weit unter den Griechen.")

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 557. Cf. sur le livret de *Demofonte* de Majo in *S. W.* 8/2, p. 453 : "Le poème est un enchevêtrement artificiel qui repose sur la reconnaissance; une fois qu'on la connaît, elle ne crée plus beaucoup d'illusion." ("Das Gedicht ist ein künstliches Gewebe, beruht auf Erkennung : die, wenn man sie einmal weiß, wenig mehr täuscht.")

vraiment concentrée en un point , elle brûle et flamboie."¹⁵⁶ La concentration de l'action qui en résulte permet un effet beaucoup plus intense. Il est clair que le caractère confus et incohérent du livret écrit par Verazi intitulé *Cajo Fabrizio* et mis en musique par Jommelli lui ôte tout relief dramatique¹⁵⁷. Le manque d'unité et de force dramatique de l'action et des caractères dans le livret *Castore e Polluce* composé par Frugoni fait de l'ensemble "un enchevêtrement fantastique qui a très peu de réalité. Phoebé et Pollux ne peuvent même pas exister; ils n'ont ni coeur ni poumon ni foie et ne sont carrément que des figures de théâtre."¹⁵⁸

Les griefs formulés par Heinse sont bien dans l'air du temps et justifiés par ce changement de sensibilité qui introduit l'opposition polémique entre la "vérité" et l'"artifice". L'on aspire à retrouver sur la scène des héros d'une autre épaisseur que des personnages de Cour dont l'évolution est soumise aux règles du bon goût et de la décence calquées sur la tragédie française et on se lasse d'autre part de la virtuosité vocale. Diderot était un précurseur lorsqu'il proposait de rétablir la tragédie ancienne sur la scène lyrique, mais en lui rendant toute son intensité et sa violence. Dans le troisième *Entretien sur le Fils naturel* il donne en exemple la situation paroxystique du cinquième acte de l'*Iphigénie* de Racine où Clytemnestre vient de se voir arracher sa fille emmenée au sacrifice et écrit : "L'état de Clytemnestre doit arracher de ses entrailles le cri de la nature; et le musicien le portera à mes oreilles dans toutes ses nuances."¹⁵⁹

Heinse va-t-il pour sa part aussi loin ? Il semble que son expression dépasse parfois sa pensée, ce qui peut susciter quelques malentendus. Certes, il exalte "l'alternance tempétueuse des sentiments" dans le coeur d'Agamemnon contraint de

¹⁵⁶ S. W. 6, p. 9. ("Die Erkennung, recht auf Einen Punkt gesammelt, brennt und lodert.")

¹⁵⁷ S. W. 8/2, p. 486sq.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 555. ("Das Ganze bleibt immer ein phantastisches Gewebe, das äußerst wenig Wirklichkeit hat. Febe und Pollux können gar nicht existiren ; sie haben weder Herz, noch Lunge und Leber, und sind platterdings bloß Theaterfiguren.")

¹⁵⁹ D.Diderot, *Troisième entretien sur 'Le fils naturel'*, in *OEuvres complètes*, tome 10, p. 157.

sacrifier sa fille. A propos de la grande scène de l'acte III de *Sophonisbe* de Traetta où l'héroïne se fait apporter le poison qui lui évitera de tomber vivante aux mains des Romains, mais redoute en même temps la mort imminente, il évoque "la pulsation provoquée par le frissonnement d'horreur qui la fait passer d'un sentiment à l'autre".¹⁶⁰ Mais ce vocabulaire passionné ne signifie pas que Heinse cautionne les outrances qui feront le bonheur du *Sturm und Drang*. "Expression" n'est pas pour Heinse synonyme de déchaînement sans frein des passions au-delà de la frontière séparant le beau du laid, et réalisme ne signifie pas naturalisme. L'exemple de la folie d'Oreste poursuivi par les Furies montre à quel point Heinse cherche à établir un équilibre entre les impératifs de l'expressivité qui ébranle le spectateur et les lois de la beauté. Dans *Iphigénie en Tauride* de Gluck, le librettiste et le musicien montrent par deux fois Oreste en proie au délire, à l'acte II où les Furies exécutent un "ballet-pantomime de terreur" alors qu'il gémit, plongé dans l'inconscience, et à l'acte III, lorsqu'il veut s'offrir en sacrifice à la place de Pylade et se croit à nouveau poursuivi par elle dans son désespoir face au refus de son ami. Heinse voit dans le second épisode une force qui surpasse tout ce qu'il a jamais vu au théâtre et admire "la voix qui s'amplifie et s'élève jusqu'au cri ainsi que la plénitude de l'accompagnement" traduisant simultanément la montée de l'exaltation d'Oreste.¹⁶¹ Dans les deux scènes, il note le rôle des trombones qui symbolisent les puissances infernales. Toutefois son intérêt se porte davantage sur le caractère d'Oreste face à la souffrance que sur l'aspect terrifiant des Furies. Il ne souscrit pas à l'esthétique de la terreur qui inspirait déjà Diderot lorsque celui-ci préconisait la représentation la plus spectaculaire possible de la poursuite d'Oreste par les Furies déchaînées.¹⁶² Il est caractéristique qu'il retienne d'*Iphigénie en Aulide* l'union de

¹⁶⁰ *S.W.* 5, p. 347. ("Stürmische Abwechslung von Gefühlen") et *S.W.* 8/2, p. 418 ("Pulsschlag des Schauderns von einem Gefühl ins andere.")

¹⁶¹ *S.W.* 8/2, p. 532. ("die Verstärkung und Erhöhung der Stimme bis zum Schreyen und die Fülle der Begleitung")

¹⁶² D. Diderot, *Second Entretien sur 'Le fils naturel'*, in *OEuvres complètes*, tome 10, p. 112.

la noblesse et du sentiment chez l'héroïne et le dilemme d'Agamemnon, mais ne dise pas un mot du monologue de Clytemnestre cher à Diderot (acte III, scène 6) où elle éclate en imprécations après que sa fille lui a été arrachée. Il n'éprouve pas de fascination pour les scènes de folie ou de délire pur où la passion sombre dans l'excès mélodramatique, voire l'incohérence. Dans un article consacré au "nouveau stile" (sic) rêvé par Diderot pour la scène lyrique, Daniel Hertz montre comment ce dernier est attiré par une esthétique du paroxysme, suggérée par le pathos des pantomimes du *Neveu de Rameau*. A cet effet, il cite en exemple la tragédie lyrique de Philidor, *Ernelinde, princesse de Norvège* (1767) dont Diderot fait l'éloge dans une lettre à Burney. A la fin de l'acte II, Ernelinde, livrée à la vindicte du tyran Ricimer, doit choisir entre la mort de son père et celle de son amant. Elle se décide à sacrifier son amant, s'évanouit, puis se ranime pour avoir la vision terrifiante de son cadavre sanglant et exprime son désespoir dans un monologue incohérent dont les contemporains ont exalté le "désordre sublime."¹⁶³

Le terme "sublime" fait également partie du vocabulaire de Heinse, mais dans une acception sensiblement différente : il est lié à la grandeur dont font preuve les personnages et non à leur abandon. Dans le deuxième des *Dialogues musicaux*, la princesse affirme tout d'abord que la représentation des personnages d'opéra doit être conforme au principe de beauté et d'harmonie, générateur de perfection. Métastase s'oppose à cette idéalisation qui donne aux passions un caractère anti-naturel et nous les fait rejeter comme de l'hypocrisie. Mais le dernier mot reste à la princesse qui reste attachée au principe de "belle nature" tout en faisant quelques concessions : "On ne doit certes pas élever ses héros au rang des dieux, les dépouiller de leur humanité ; il ne faut pas leur donner seulement une noblesse sublime, mais aussi de la colère, de l'amour déréglé et d'autres passions humaines.

¹⁶³ Daniel Hertz, "Diderot et le théâtre lyrique : "le nouveau stile" proposé par le neveu de Rameau", in : *Revue de musicologie*, t. LXIV, No 2, p. 250.

Ils doivent avoir du sang et des nerfs."¹⁶⁴ Heinse exige bien de ses héros qu'ils soient de chair et de sang, mais la passion qui les anime et les pousse à des actes parfois violents ne doit pas les faire sombrer dans la démesure, même si les situations peuvent, quant à elles, présenter des cas extrêmes, qui créent un climat dramatique intense.

Lorsqu'il exalte la figure d'Iphigénie dans *Iphigénie en Aulide* comme "naturelle", il entend par là une nature sublimée où l'héroïsme d'Iphigénie prend le dessus sur le caractère un peu passif qu'a dessiné du Roulet, ce qui la rapproche de celle d'Euripide, représentant pour lui "l'idéal suprême de la nature et de l'éducation" qu'il trouve même un peu trop parfaite.¹⁶⁵ Les adieux d'Iphigénie sont une musique "puisée aux sources les plus vivantes de la nature, dans sa divinité la plus pure, éternellement belle et enchanteresse."¹⁶⁶ Si la formulation n'est guère explicite sur le plan musical, le vocabulaire utilisé indique bien que la "nature" n'est pas seulement pour Heinse le déchaînement incontrôlé de pulsions primitives. Mais on peut se demander si Heinse ne pousse pas l'idéalisation à l'extrême. En témoigne sa remarque sur l'*Ifigenia in Tauride* de Traetta (1763) dans laquelle se trouve déjà la scène où les Furies tourmentent Oreste dans son sommeil. Il décrit ainsi le chœur des Furies :

"Leur chant et leur chœur est une musique d'une beauté remarquable, une remarquable mélodie et un accompagnement aux cors et aux hautbois. Comme si Traetta avait cru le propos de Lessing selon lequel les Grecs auraient représenté les Furies belles ; sa musique ressemble à la tête de Méduse, terrible et ravissante, du palais Rondanini."¹⁶⁷

¹⁶⁴ *S. W.* 1, p. 273. ("Man darf feilich seine Helden nicht zu Göttern erhöhen, ihnen die Menschlichkeit ausziehen ; man muß ihnen nicht allein erhabenen Adel, sondern auch Zorn, ausschweifende Liebe, und andere menschliche Leidenschaften geben. Sie müssen Blut und Nerven haben.")

¹⁶⁵ *S. W.* 5, p. 345 et *S. W.* 8/1, p. 245. ("das höchste Ideal von Natur und Erziehung")

¹⁶⁶ *S. W.* 5, p. 348. ("Es ist Musik aus den lebendigsten Quellen der Natur geschöpft in ihrer reinsten Göttlichkeit, ewig schön und entzückend [...].")

¹⁶⁷ *S. W.* 8/2, p. 421. ("Ihr Gesang und Chor ist vortrefliche schöne Musik, vortrefliche Melodie und Begleitung mit Hörnern und Hoboen. Es ist, als ob Traetta dem Lessing

L'allusion de Heinse à *Laokoon* est éclairante. Après avoir tout d'abord nié que les Anciens eussent jamais représenté les Furies, Lessing est revenu sur cette affirmation, mais pour soutenir que leurs traits ne sont jamais défigurés par la colère ou la haine : "Donc, ce sont des Furies tout en n'en étant pas ; elles accomplissent leur office de Furies, mais pas avec des faux-semblants d'acharnement et de rage avec lesquels nous associons d'ordinaire leur nom."¹⁶⁸ Par delà ses dissensions avec Winckelmann, Lessing semble partager le point de vue qui fait dire à ce dernier que les Grecs subordonnaient l'expression au beau et que leur idéal consiste dans "la noble simplicité et la calme grandeur." Heinse est loin de nier le rôle de l'expression dans la perception esthétique, mais il estime qu'elle doit être maîtrisée pour produire un effet intense. Le caractère tout-puissant des Furies et l'aspect inexorable de leur justice semblent d'autant plus redoutables qu'elles n'apparaissent pas comme des monstres sanguinaires : "Le châtement infligé par la noblesse et la beauté est certainement plus redoutable que celui qui est dicté par la fureur."¹⁶⁹ Pour la même raison, il estime que le meurtre de la nymphe Sangaride par son amant Atys ne peut convaincre sur scène, car il provient d'une vengeance trop "infâme" de Cybèle¹⁷⁰. De même, il critique la présentation de Créon dans l'*Antigone* de Traetta, car il apparaît trop uniformément odieux, alors que Sophocle s'était gardé de prendre parti sur le bien-fondé de la cause de Polynice, ce qui pouvait rendre la position de Créon explicable¹⁷¹.

Heinse retrouverait-il par ce biais l'idéal d'humanité cher aux classiques de Weimar, comme le suggère Otto Keller qui croit déceler une évolution globale de

geglaubt hätte, daß die Griechen die Furien schön vorgestellt hätten ; seine Musik gleicht dem reizend furchtbaren Medusenkopf des Pallastes Rondanini.")

¹⁶⁸ G. E. Lessing, *Laokoon*, chap. IX in : *Sämtliche Schriften*, 9. Bd, p. 68. ("Es sind also Furien, und sind auch keine ; sie verrichten das Amt der Furien, aber nicht in der Verstellung von Grimm und Wut, welche wir mit ihrem Namen gewohnt sind [...].")

¹⁶⁹ *S.W.* 8/2, p. 421. ("Gewiß ist Strafe von Adel und Schönheit furchtbarer als von Wuth.")

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 407.

¹⁷¹ *Ibid.* p. 410.

notre auteur dans cette direction ? L'analyse du caractère d'Alceste semble au premier abord confirmer la nécessité de l'idéalisation des personnages. Au début du deuxième acte de l'oeuvre de Gluck, l'épouse d'Admète, seule dans la forêt, prononce le voeu qui doit sauver son époux au prix de sa vie dans un récitatif grandiose. Dans l'air qui lui succède en revanche, Alceste est prise de frayeur devant le sort qui l'attend. Heinse estime cette faiblesse indigne de l'héroïne et écrit que "cet air est un trait fâcheux et une tache dans le caractère d'Alceste."¹⁷² Il est clair qu'il a en tête l'Alceste d'Euripide dont la détermination ne connaît pas de défaillance. Mais cette conception du sublime ne tend-elle pas à faire d'Alceste un personnage allégorique comme le sont par ailleurs les héros de l'*opera seria*, censés représenter une qualité humaine éternelle, telle la jalousie, la clémence, la fidélité, au lieu d'être des humains de chair et de sang comme Heinse le revendiquait par ailleurs ? Reichardt s'est insurgé contre sa remarque, précisément parce qu'il voit dans l'hésitation d'Alceste une manifestation touchante de son humanité :

"Le poète aurait pu aussi bien choisir un soldat qui ne craint pas même le diable ; toutefois il ne l'a pas voulu ; bien plus, il a choisi à dessein une femme craintive qui doit avoir et conserver toute la faiblesse et la féminité de son sexe, afin de mettre dans une lumière sublime le sacrifice qu'elle accomplit [...]. Il faut donc qu'elle s'effraie : plus elle s'effraie, plus la chose est naturelle et vraie."¹⁷³

En fait, Heinse regrette le mouvement de crainte d'Alceste non parce qu'il voit en elle un inhumain et froid parangon d'héroïsme, mais parce qu'elle lui apparaît comme une femme passionnée à l'extrême, une "admirable exaltée" de même que

¹⁷² *Ibid* p. 507. ("[...] Diese Arie ist ein fataler Zug und ein Flecken in dem Charakter der Alceste.") Repris dans *Hildegard* in : *S. W.* 5, p. 325.

¹⁷³ J.F. Reichardt, in : *Deutschland*, 5. Stück, Berlin 1796, p. 269sq. ("Der Dichter hätte sich dazu auch wohl einen Dragoner wählen können, der den Teufel selbst nicht fürchtet, allein das hat er nicht gewollt, er hat viel mehr dazu mit Fleiß ein furchtsames Weib gewählt, das alle Weichheit und Weiblichkeit eines Weibes haben und behalten soll, um das Opfer, welches sie (*sic*) bringt, in ein erhabenes Licht zu stellen ; (...) Sie muß also erschrecken ; je besser sie erschrickt, je natürlicher ist die Sache und wahrer.")

l'Iphigénie de Majo a les accents "d'une âme profondément émue et est remuée jusqu'à l'exaltation"¹⁷⁴. A l'inverse, Admète doit être, comme chez Euripide, un homme ordinaire, attaché à la vie et capable de survivre à son épouse, ce qui produit un contraste éclatant avec la nature exceptionnelle d'Alceste qui l'entraîne au-delà des normes :

"Il faut qu'il aime la vie, et qu'il préfère à sa femme la vie et les plaisirs en compagnie ; elle, au contraire, doit être un exemple ravissant de la passion extravagante de l'amour que l'on trouve charmante et agréable chez les femmes. Ainsi la chose devient normale et acquiert une contenance naturelle."¹⁷⁵

Si l'exaltation héroïque donne une unité tragique au caractère d'Alceste, son sacrifice sublime est donc motivée par une passion dévorante individuelle autant que par un idéal abstrait. Elle rejoint ainsi les grandes amoureuses chères à Heinse, Armide ou Didon. Il est bien essentiel pour Heinse de faire ressentir l'intensité de la passion amoureuse ou héroïque qui donne la vie aux personnages et qui est soutenue chez lui par une pulsion vitaliste. Mais la tension qui en résulte doit trouver un point d'équilibre dans l'expression artistique. Un passage de sa correspondance est assez éclairant à ce sujet. Pendant le séjour en Italie, il a l'occasion d'admirer plusieurs représentations du personnage d'Antinoüs, parmi lesquelles le pseudo-Antinoüs exalté par Winckelmann comme la représentation parfaite de l'âme au repos. Heinse compare les différentes statues, mais exprime sa prédilection pour l'une de la manière suivante :

¹⁷⁴ S. W. 8/2, p. 511 ("eine bewunderungswürdige Schwärmerin") et p. 459 ("die Iphigenia des Majo [hat] den wahren Ausdruck einer bis zur Schwärmerei tiefgerührten und ergriffenen Seele.")

¹⁷⁵ S. W. 8/2, p. 510, repris dans *Hildegard* in : S. W. 5, p. 328. ("Er muß gern leben, und das Leben und den Genuß mit andern lieber haben, als sie selbst ; sie hingegen muß seyn ein reizendes Beyspiel von ausschweifender Leidenschaft der Liebe, die man bey Weibern sehr süß und angenehm findet. So wird die Sache ordentlich, und gewinnt natürliche Haltung".)

" En outre vient la tête sublime de la villa Mandragone à Frascati en qui ne respire qu'une âme héroïque ayant arrêté l'intention audacieuse de se sacrifier, en une lutte intérieure entre la mort et la vie. A cette vue, on est saisi d'un sentiment semblable à celui qu'on éprouve dans la scène divine de Gluck où Alceste se sacrifie aux dieux infernaux ; et sans parole ni explication, la statue et la musique pourraient susciter une impression similaire. Tout est calme, grand et fort et solennel [...]." ¹⁷⁶

La représentation des situations et des caractères repose pour Heinse sur une vision selon laquelle la grandeur l'emporte en dernier ressort sur la démesure ou l'épouvante, l'héroïsme sur la faiblesse humaine. Ce qu'il retient surtout des héros antiques, c'est leur attitude héroïque face à l'adversité qui les frappe, telles Iphigénie, Electre et Antigone que l'opéra doit montrer dans "leurs actions les plus hardies." ¹⁷⁷ Chez Giulio Sabino, la fermeté d'âme face à la mort l'emporte sur son amour pour Epponine. Bien que déchirée entre sentiment et fierté, Sophonisbe possède avant tout la "noblesse de l'âme". Mais c'est peut-être Antigone qui réalise le mieux l'idéal préconisé par la princesse du *Dialogue*. Elle allie la force dans l'adversité et la tendresse pour son frère mort à la colère contre sa soeur et son oncle qui l'empêche d'être vraiment surhumaine et Traetta en fait une parfaite figure tragique, souffrante, sensible et noble à la fois. Heinse ne remet finalement pas tant en cause l'idéal de l'éternel humain à la base du drame métastasien que les insuffisances d'une dramaturgie où les règles de bienséance et les conventions liées à une société aristocratique ont fini par étouffer les grandes pulsions de vie et de mort et dilué les sentiments les plus forts dans les conventions. L'opéra devrait au contraire réaliser au mieux la conjonction de la force expressive et de la noblesse, du dynamisme vital et de la beauté harmonieuse des formes musicales.

¹⁷⁶ S. W. 10, p. 182. ("Dazu kömmt noch der erhabne Kopf in der Villa Mondragone zu Frescati, aus dem lauter Heldenseele athmet, die den kühnen Gedanken, im innern Kampf zwischen Tod und Leben, festgestellt hat, sich aufzuopfern. Es ergreift einen dabey ein Gefühl wie bey Glucks göttlicher Scene, wo sich Alceste den Todtengöttern opfert ; und ohne Wort und Erklärung möchte Gestalt und Musik eine gleiche Empfindung erregen. Alles ist still, groß und stark und feyerlich [...].")

¹⁷⁷ S. W. 8/2, p. 321. ("ihre kühnsten Taten.")

C) L'avenir de l'opéra

Quelles sont précisément les formes musicales qui correspondent le mieux dans l'opéra à cet idéal ? En privilégiant dans un premier temps la "fable", Heinse considère l'opéra en tant qu'action, mais si ce dernier n'est pas seulement une tragédie plus fortement accentuée, il convient de mettre en accord les critères dramatiques avec les lois propres à l'expression musicale. Il nous faut donc à présent examiner quelle fonction Heinse assigne à l'air dans l'opéra, quelle est l'importance du chœur, et quel rôle peut, selon lui, jouer l'orchestre.

Dans *Hildegard*, le prince Karl, qualifié de "connaisseur", entend l'héroïne interpréter des extraits de *Ifigenia in Tauride* de Majo et de celle de Jommelli au cours d'un concert donné au château. Il exprime son admiration en ces termes :

"Il émit l'opinion selon laquelle on pouvait allier l'expression la plus vigoureuse à la suprême beauté de la mélodie et de l'harmonie, comme le montraient ici les deux Napolitains ; et la musique produisait d'autant plus d'effet qu'on ne voulait pas la rabaisser au cri de la nature ou à la simple déclamation intensifiée. La répétition des paroles avec des tournures et des sentiments nouveaux dans la mélodie et l'harmonie, selon la forme qui s'était élaborée à partir de Vinci pour atteindre la perfection ne pénétraient l'âme que plus fortement. Gluck était revenu brusquement en arrière avec trop de rigueur. Ses spectacles lyriques constituaient un genre propre entre tragédie et opéra ; ce genre ne pouvait être façonné que par le vrai génie tant du poète que du compositeur et ce qui s'y trouvait de médiocre était insupportable. L'art devait aussi se conformer aux exigences des gens. On n'allait pas toujours dans les théâtres pour devenir intérieurement tumulte et effervescence ; l'oreille, ce sens divin, réclamait aussi quelque chose qui lui

procurât un plaisir particulier ; Gluck lui-même avait également déjà beaucoup transigé dans son *Iphigénie en Tauride*.¹⁷⁸

Si l'on excepte l'allusion transparente au troisième *Entretien sur le Fils naturel* (le "cri de la nature") qui confirme sans équivoque le refus par Heinse d'un pathos "expressionniste", l'interprétation de ce passage à la lumière de l'ensemble des analyses de notre auteur soulève plus de questions qu'une première lecture ne le laisserait supposer. On pourrait tout d'abord être tenté de croire que Heinse a clairement choisi son camp. C'est sur la base de textes semblables que la critique allemande, souvent favorable à Gluck en un *a priori* parfois entaché de nationalisme, a reproché à Heinse de déprécier ce dernier en faveur de compositeurs italiens tombés dans l'oubli, et ce en raison de son faible hédoniste pour le *bel canto*¹⁷⁹. Or, cette vision nous paraît singulièrement réductrice de sa pensée.

Si l'on s'en tient à la première phrase du prince Karl, il s'agit plutôt de réconcilier l'exigence de vérité inhérente à la tragédie lyrique et reprise par Gluck avec celle de la beauté des formes musicales pures. Une analyse de la position de Heinse à propos du rôle de l'air dans l'opéra et de son rapport avec le récitatif devrait permettre de déterminer plus précisément comment s'articule la relation

¹⁷⁸ *S.W.* 5, p. 299. ("Er meinte, auch der stärkste Ausdruck lasse sich mit der höchsten Schönheit der Melodie und Harmonie vereinigen, wie hier die zwey Neapolitaner zeigten ; und die Musik wirkte so weit mehr, als wenn man sie zum Schrey der Natur, oder zur bloß erhöhten Declamazion der Worte, herunter setzen wolle. Die Worte, wiederholt und mit neuen Wendungen und Gefühlen in Melodie und Harmonie, nach der von Vinci an bis zur Vollkommenheit ausgebildeten Form, drängen um so viel stärker ein. Gluck sey zu streng auf einmal zurückgegangen. Seine lyrischen Schauspiele machten eine eigne Gattung zwischen Tragödie und Oper ; diese Gattung könne nur von wahrem Genie sowohl des Dichters als des Tonkünstlers bearbeitet werden, und das Mittelmäßige sey darin unerträglich. Die Kunst müsse sich auch nach den Bedürfnissen der Menschen richten. Man gehe nicht immer in die Schauspielhäuser, um Tumult und Aufruhr im Innern zu werden ; das Ohr, dieser göttliche Sinn, verlange auch etwas zu seinem besonderen Vergnügen. Gluck selbst habe in seiner Iphigenia in Tauris auch schon sehr viel nachgegeben.")

¹⁷⁹ Cf. E. Niklfeld, *Heinse als Musikschriftsteller und Musikästhetiker*, Wien, 1937, p. 182. Même H. Goldschmidt pourtant mieux disposé à l'égard de notre auteur lui fait grief de ne pas vraiment apprécier Gluck, in : *Die Ästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, Zürich 1915, p. 193.

entre les deux impératifs. L'*aria* du *dramma per musica* d'inspiration métastasienne est un moment de contemplation détaché de l'action où le héros commente l'évènement qui vient d'avoir lieu et exprime un état d'âme qui est censé lui correspondre. L'air n'est donc pas le reflet de son individualité, mais l'évocation d'une atmosphère, un "Stimmungsbild" selon l'expression d'Hermann Abert.¹⁸⁰ Il en résulte une typologie des airs, dits de lamentation, de fureur, de vengeance. L'essentiel consiste en la beauté d'une mélodie à laquelle le chanteur peut apporter les variations et ornements qui satisfont l'oreille du public. Jacques Joly souligne toutefois que pendant la première moitié du siècle, l'air n'était considéré que comme une concession hédoniste à ce public, car pour Métastase, le drame était ancré dans les paroles et avait une fonction éducative. L'air était conçu comme un monologue exprimant une vérité générale et non un sentiment subjectif. C'est donc contre son avis que l'air s'est ensuite développé pour évoquer l'aventure extérieure et intérieure du personnage, même si celle-ci nous semble rester tributaire de stéréotypes¹⁸¹.

Heinse manifeste fréquemment son hostilité au caractère allégorique de l'*aria* métastasienne. Paradoxalement, c'est son Métastase fictif qui déclare dans le second *Dialogue* : "Les sentences froidement méditées, les pensées sans sensations, les déductions, les finesses politiques, bref, l'esprit et l'entendement ne doivent pas s'introduire dans le langage de la sensation et du coeur."¹⁸² Il ne conçoit plus seulement l'air comme l'illustration musicale d'une image ou d'une pensée. La définition de l'air que donne Lockmann dans *Hildegard* semble certes en retrait sur sa position de jeunesse : il admet que l'air exprime bien le contenu d'une situation

¹⁸⁰ H. Abert, "Wort und Ton..." , p. 41.

¹⁸¹ J. Joly, "Un genre introuvable", in : *Littérature et opéra*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 1978, p. 23. Dans un but d'édification, Métastase a déclaré vouloir représenter ses personnages tels qu'ils devraient être et non tels qu'ils sont.

¹⁸² *S.W.* 1, p. 270sq. ("Die kalten überlegten Sentenzen, Gedanken ohne Empfindungen, Schlüsse, politische Feinheiten, kurz Witz und Verstand muß ich nicht in die Sprache der Empfindung und des Herzens drängen.")

et a de ce fait recours à l'image ou à la sentence. Mais il prend soin de préciser que le compositeur "ne doit pas tant représenter le pittoresque de l'image, le contenu de la sentence que le sentiment d'où les deux sont issus, lorsque cela est possible."¹⁸³ Heinse ne critique pas tant un certain schématisme psychologique qui n'exclut pas l'intensité des passions que l'expression poétique figée qui peut, quant à elle, paralyser l'invention du compositeur. C'est pourquoi il fait l'éloge d'un air d'Enée dans la *Didone abbandonata* de Jommelli qui réussit selon lui à transcender la convention par son écriture : "Un accent héroïque qui lui est tout à fait propre. Noblesse dans la colère et la moquerie. Le symbole dans la seconde partie est bien sûr une fleur de rhétorique poétique. Dans cet air, Jommelli s'élève bien au-dessus du poète ; et le caractère d'Enée y gagne étonnamment."¹⁸⁴ En ce qui concerne le contenu de l'air, Heinse se situe donc à la charnière entre la tradition *seria*, où la situation extérieure et les sentiments du personnage sont caractérisés de façon abstraite, et une conception plus moderne où le personnage exprime directement les sentiments qui l'animent. Il reste toutefois imprégné de la dramaturgie musicale baroque, dans la mesure où il s'intéresse davantage au contraste entre deux aspects de sa personnalité qu'à son évolution intérieure, ce dont témoigne l'éloge de l'air de Decio au troisième acte de *Cajo Fabrizio* de Jommelli, "chef-d'oeuvre d'héroïsme et de tendresse qui à deux forment un contraste ravissant."¹⁸⁵

Peut-on toutefois aller jusqu'à affirmer comme Hugo Goldschmidt que Heinse reste entièrement attaché à la fonction traditionnelle de l'*aria* dans le genre "sérieux" ?¹⁸⁶ La structure ternaire qui régit l'air, dite *da capo*, est inspirée par des

¹⁸³ *S. W.* 5, p. 315. ("[...] wobey der Tonkünstler alsdann nicht sowohl das Pittoreske des Bildes, den Inhalt der Sentenz, sondern, wo möglich, das Gefühl, woraus beyde entstehen, darzustellen hat.") Cf. également *S. W.* 8/2, p. 346.

¹⁸⁴ *S. W.* 8/2, p. 474. ("Eine ganz eigne Art von heroischem im Accent. Edler Zorn und Spott. Muster von einer Heldenarie. Das Gleichnis im zweyten Theil ist freylich eine poetische Floskel. Jomelli (*sic*) steigt in dieser Arie weit über den Dichter ; und der Charakter des Aeneas gewinnt dadurch estaunlich.")

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 488. ("Meisterstück von Heldenmuth und Zärtlichkeit, welches beydes einen reizenden Kontrast macht.")

¹⁸⁶ H. Goldschmidt, *op. cit.*, p. 429.

lois plus musicales que dramatiques. La première partie expose un aspect de la situation, la seconde un contraste et la troisième est en fait la reprise intégrale de la première qui laisse loisir au chanteur d'improviser sur le canevas donné en faisant montre de son agilité vocale et de ses connaissances de l'ornementation. Cette structure codifiée et close indique que l'air se suffit à lui-même comme beau morceau de musique, "pezzo di musica", indépendamment du drame représenté. A première vue, Heinse ne remet pas en cause la dichotomie entre récitatif et air. Ainsi définit-il l'*aria* comme l'expression du concentré d'une sensation ou d'un sentiment qui s'épanouit comme un lac à la beauté majestueuse et paisible en comparaison du torrent déchaîné ou de la tempête que représente le récitatif accompagné dont la fonction est purement dramatique¹⁸⁷. Il est clair que cette conception purement lyrique de l'*aria* est en contradiction avec les impératifs du déroulement de l'action qui reste ainsi en suspens d'autant plus longtemps que la reprise de la première partie est sujette à de nombreuses variations. Aussi fut-elle la cible des critiques qui aspiraient à une réforme de l'opéra sur les bases de la dramaturgie du théâtre parlé. La réponse que Lockmann leur adresse indirectement dans *Hildegard* confirme bien que les goûts musicaux de Heinse sont parfois en contradiction avec certaines de ses revendications concernant la primauté de l'aspect dramatique. Il concède certes que l'ampleur des dimensions prises par l'*aria* peut paraître immobiliser l'action, mais ajoute :

"Une marche trop rapide prive la musique de ses plus grandes beautés, l'opéra de son charme le plus exquis qui le place devant la tragédie, cette dernière qui ne peut exprimer de tels passages qu'avec les seuls moyens de la pantomime et du silence, est loin d'être aussi vivante, de saisir le coeur et les sens par des traits brillants, par une ravissante suspension sur de doux sons dans tous leurs degrés d'intensité et d'affaiblissement et par la magie du style. Au lieu que l'action en souffre, elle gagne bien davantage en force

¹⁸⁷ Cf. *S. W.* 5, p. 315 et *S. W.* 8/2, p. 475 : "la tempête s'est calmée." ("Der Sturm hat sich gelegt.")

et continue ensuite hardiment sa marche en ayant alimenté et épuré son ardeur."¹⁸⁸

La position de Heinse ne lui est pas uniquement dictée par son conservatisme musical supposé, mais elle provient également d'une conscience aiguë des lois propres à la temporalité musicale qui font nécessairement de l'*aria* un moment où "le temps du déroulement dramatique est suspendu."¹⁸⁹ Il est par ailleurs évident que cette évocation de la fonction de l'*aria* est sous-tendue par une exigence de beauté mélodique qui contrebalance chez notre auteur celle de dynamisme. La musique est bien assimilée par Heinse à la notion de mouvement, mais "la beauté réclame le calme, un mouvement modéré."¹⁹⁰

Toutefois, bien que l'air continue de représenter un summum de l'oeuvre en ce qu'il représente un concentré de perfection formelle, il n'est pas seulement pour Heinse une abstraction poétique se mouvant dans une sphère idéale. En témoigne tout d'abord son commentaire critique de l'article "air" du *Dictionnaire de musique* de Rousseau. Ce dernier avait décrit l'air comme "tout morceau de musique complet de musique vocale ou instrumentale formant un chant, soit que ce morceau fasse lui seul une pièce entière, soit qu'on puisse le détacher du tout dont il fait partie et l'exécuter séparément."¹⁹¹ Cette définition reflète l'adhésion totale de Rousseau au modèle italien du milieu du siècle et lui fait considérer l'air comme "le chef-d'oeuvre de la musique" que l'amateur se répète à son gré, indépendamment de tout contexte. Or Heinse s'élève contre cette assertion au nom de la totalité d'une oeuvre : "Un nez remarquable ou une tête excellente qui ne s'intègre pas à

¹⁸⁸ S.W. 5, p. 316. ("Ein zu rascher Fortgang beraubt die Musik ihrer größten Schönheiten, die Oper ihres vorzüglichsten Reizes vor der Tragödie, die solche Stellen nur durch Pantomime und Stillschweigen, bey weitem nicht so lebendig, Herz und Sinn ergreifend durch glänzende Läufe, entzückendes Schweben auf süßen Tönen in allen Graden von Stärke und Schwäche, und durch den Zauber der Manieren, auszudrücken vermag. Anstatt, daß die Handlung darunter leiden sollte, gewinnt sie vielmehr an Kraft, und schreitet dann mit genährtem und geläutertem Feuer kühner fort. ")

¹⁸⁹ J. Ch. Margotton, "Le dramatique dans l'opéra", p. 156.

¹⁹⁰ S.W. 8/2, p. 51 ("Schönheit verlangt Ruhe, mäßige Bewegung. ")

¹⁹¹ J.J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, article "air", p. 28.

l'ensemble est loin d'être un chef-d'oeuvre.¹⁹² C'est au nom de cette exigence de totalité que Heinse critique bon nombre d'opéras italiens d'où quelques scènes seulement se détachent de l'ensemble banal¹⁹³. Il exprime en revanche son admiration pour les grands opéras de Gluck qui reposent sur une structure cohérente dans laquelle les formes musicales ne sont pas juxtaposées de façon conventionnelle, mais conçues organiquement, nouveauté qui frappa également ses contemporains :

"Les auditeurs qui ne connaissent pas l'ensemble perdent trop lorsque l'on veut extraire à leur intention des scènes isolées des oeuvres récentes de Gluck ; la musique est presque toujours indissolublement réunie à la poésie et toutes les scènes prennent leur pleine valeur et leur vérité grâce à celles qui précèdent et celles qui suivent."¹⁹⁴

L'air est donc privilégié à condition qu'il s'inscrive dans l'économie globale de l'opéra, ce qui a pour conséquence une modification progressive de sa forme initiale *da capo*. Même si Heinse ne remet pas en cause sa structure dans de grandes déclarations de principe, il approuve la transformation que les compositeurs lui font subir aux alentours de 1760 et qui renouvellent ainsi de l'intérieur l'*opera seria*. Il constate ainsi que la suppression de la reprise des airs lors de nouvelles représentations de *Didone abbandonata* de Jommelli à la cour de Wurtemberg en 1782 les a en fait réhabilités, car le principe de la reprise avait engendré la monotonie¹⁹⁵. Ces modifications peuvent aller jusqu'à l'introduction dans la forme de l'air de caractéristiques du récitatif, procédé utilisé par Gluck. La réaction

¹⁹² S.W.8/2, p. 368. ("Eine vortrefliche Nase, oder ein vortreflicher Kopf, der nicht zu dem Ganzen paßt, ist noch kein *Chef d'oeuvre*.")

¹⁹³ *Ibid.*, p. 406. Cette remarque lui est inspirée par l'opéra de Traetta *Il trionfo d'Armida* qui ne comporte selon lui qu'une scène remarquable, le reste de l'oeuvre n'étant que de la "routine".

¹⁹⁴ S.W. 6, p. 10. ("Zuhörer (...), die das Ganze nicht kennen, verlieren zu viel, wenn man einzelne Scenen aus Glucks neuern Werken für sie herausheben will ; die Musik ist fast immer mit Poesie und Handlung unzertrennlich vereinigt, und alle Scenen bekommen ihren wahren vollen Gehalt durch das Vorhergehende und Nachfolgende.")

¹⁹⁵ S.W. 8/2, p. 477.

différente de Rousseau et de Heinse devant cette nouveauté montre bien que ce dernier s'est en partie éloigné de la conception traditionnelle qui imprègne la définition de l'air que donne Rousseau. Dans ses *Fragments d'observation sur l'Alceste italien*, le Français critique l'air d'Alceste *Io non chiedo, eterni dei* (acte I, scène 2) pour son manque d'unité de ton, de caractère et de mesure :

"Mais où est dans cet air l'unité de dessin, de tableau, de caractère ? Ce n'est point là, ce me semble, un air, mais une suite de plusieurs airs. Les enfants y mêlent leur chant à celui de leur mère ; ce n'est pas ce que je désapprouve : mais on y change fréquemment de mesure, non pour contraster et alterner les deux parties d'un même motif, mais pour passer successivement par des chants absolument différents."¹⁹⁶

Heinse fait au contraire l'éloge de ce même air qui réalise la fusion de la forme du récitatif avec sa relative liberté rythmique et celle de l'*aria* pour le lyrisme : "L'air qui suit *Io non chiedo*, avec le petit duo des enfants, est un chef-d'oeuvre, accompagné seulement aux cordes. Sous la forme d'un air, c'est davantage un récitatif avec changement de mesure et de *tempo* qu'un air même ; c'est quelque chose de tout à fait nouveau dans son genre"¹⁹⁷. De même, il juge "excellent" le "chant" de Calchas dans *Iphigénie en Aulide* (acte I, scène II) *D'une sainte terreur tous mes sens sont saisis* qui n'est "ni air ni récitatif."¹⁹⁸

Cette intégration de l'air dans l'ensemble de l'oeuvre est également rendue par le renforcement du rôle de l'orchestre qui prend une dimension dramatique et non plus seulement décorative. Ainsi dans le second acte de *Il Vologeso* où Jommelli utilise une grande variété de procédés musicaux pour rendre le dilemme de Bérénice qui doit choisir entre trahir son amant pour Lucius Verrus et lui sauver

¹⁹⁶ J.J. Rousseau, *Ecrits sur la musique*, p. 408.

¹⁹⁷ *S.W.* 8/2, p. 505. ("Die Arie darauf *Io non chiedo*, mit dem kleinen Duett der Kinder darin, ist ein Meisterstück, bloß von Saiteninstrumenten begleitet. Sie ist mehr Recitativ in Arienform mit abwechselndem Takt und *Tempo*, als Arie selbst. Sie ist etwas ganz neues in ihrer Art.")

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 513.

la vie ou lui rester fidèle et l'envoyer à la mort. Heinse relève le changement de tonalité d'ut majeur à ut mineur et l'utilisation des cors et des hautbois. Le musicologue Walter Vetter souligne également le rôle des accords de septième diminuée (que Heinse mentionne dans une scène ultérieure) ainsi que le trémolo qui agite les cordes et note que les cors ne sont plus utilisés par Jommelli à la manière virtuose de Hasse, mais en de longues tenues qui renforcent l'atmosphère¹⁹⁹. Heinse est également sensible au pouvoir de caractérisation des instruments à vent, hautbois, cors, bassons dans le troisième acte, "pathétique et solennel" où beauté et expressivité intense vont de pair : "Il y a une musique d'une beauté enchanteresse, les instruments à vent et la force du violon sont utilisés de main de maître."²⁰⁰ La variété de l'instrumentation chez Jommelli qui s'était renforcée durant son long séjour en Allemagne au service du Duc de Wurtemberg (de 1753 à 1769) déconcertèrent au reste les Italiens qui l'accusèrent de s'être germanisé et ne lui firent plus les triomphes d'antan lorsqu'il revint en Italie en 1769. Ils lui reprochèrent également sa richesse harmonique qu'ils qualifièrent de pédantisme. Heinse au contraire admire dans le premier acte de *Didone abbandonata* (1763) l'utilisation de la sixte augmentée à l'accompagnement qui exprime ce que la déclamation est incapable de rendre²⁰¹. Jommelli a en outre recours à la polyphonie pour rendre des sommets dramatiques. W. Vetter cite précisément à titre d'exemple le trio final de *Didone abbandonata*²⁰². Les trios et quatuors se répandent dans l'*opera seria* après 1760 sous la forme de finales influencés par les structures de l'*opera buffa* qui contribue ainsi à assouplir le modèle "sérieux" en réduisant l'opposition entre récitatif et air. Heinse est tout à fait favorable à cette évolution, et émet de ce fait des réserves à l'égard de l'"unité de mélodie" telle qu'elle est

¹⁹⁹ W. Vetter, "Gluck und seine italienischen Zeitgenossen", in : *Mythos, Melos, Musica*, 2. Folge, Leipzig, 1961, pp. 232 et 234.

²⁰⁰ S. W. 8/2, p. 480. ("Es ist eine entzückende Schönheit von Musik darin, die blasenden Instrumente und die Gewalt der Geige vortreflich gebraucht.")

²⁰¹ *Ibid.*, p. 521.

²⁰² W. Vetter, *op. cit.*, p. 233.

formulée par Rousseau dans sa *Lettre sur la musique française* et reprise dans son *Dictionnaire* au nom du naturel et de l'intelligibilité :

"Il y a assurément des moments où deux trois, quatre personnes et plus parlent d'un trait, disent des choses différentes et, bien plus, agissent différemment et que l'on peut pourtant comprendre. Que l'on écoute seulement les finales dans les opéras comiques de Piccini et Paisiello. Deux ou trois mélodies simultanées font justement que l'on comprend d'autant mieux l'expression différente de plusieurs personnes et sont un des éléments qui assurent le triomphe de la musique. On voit par là que Rousseau ne connaissait pas la richesse et la supériorité de cet art."²⁰³

L'introduction des trios et quatuors intègre les airs à l'action. Bien que Heinse reste *a priori* hostile au principe de la perméabilité des genres et que seul le genre "sérieux" trouve grâce à ses yeux, il tient en haute estime les finales de l'*opera buffa* qui réalisent la fusion des personnages dans une forme musicale équilibrée et écrit à propos de *Il convito* de Cimarosa : "Les finale dans l'*opera buffa* actuel sont ce qui s'y trouve de meilleur, lorsque les différents caractères se réunissent et forment de différentes façons un tout varié dans l'harmonie, la mélodie, la tonalité, la mesure et l'accompagnement."²⁰⁴ Heinse fait à plus forte raison l'éloge des deux trios qui concluent le second et le troisième actes de *Didone abbandonata*, car ils enrichissent considérablement le drame de Métastase. L'effet théâtral est ici la pure création du compositeur qui a de lui-même rajouté ce trio, non prévu par le texte :

²⁰³ S. W. 8/2, p. 370sq. ("Es gibt allerdings Momente, wo zwey, drey, vier und mehrere Personen auf einmal sprechen, verschieden sprechen, und noch viel mehr verschieden handeln und doch verstanden werden können. Man höre nur die Finalen in den komischen Opern von Piccini und Paisiello. Doppelte und dreyfache Melodie zusammen, macht gerade, daß man die verschiedenen Worte, den verschiedenen Ausdruck mehrerer Personen desto eher versteht, und gehört zu dem Triumph der Musik. Man sieht hieraus deutlich, daß Rousseau den Reichthum und das Vortrefliche dieser Kunst nicht kannte.")

²⁰⁴ S. W. 8/2, p. 567. Il est en revanche caractéristique de son dédain de principe pour le genre *buffa* qu'il cherche à donner aux compositeurs "sérieux" la primeur de la découverte, en particulier à Jommelli plutôt qu'au Piccini de *La buona figliola* ou à "un obscur palermitain", les deux hypothèses étant de toute manière erronées, car c'est Galuppi (1706-1785) qui a mis au point la forme du finale. Cf. S. W. 8/2, pp. 476 et 538.

"Enée commence, car il ne peut plus supporter plus longtemps [cette situation] : *Infedel ti lascio, addio godi pur del nuovo amor*. L'opportunité d'un trio et de la haute lutte entre des passions différentes est très attendue et de caractère tout à fait lyrique. Une situation semblable est une matière tout à fait propre à la musique. [...] Didon reprend espoir en constatant la douleur que suscite la jalousie chez Enée, et la moquerie rend Iarbas furieux."²⁰⁵.

Certes, il faut attendre Mozart pour que les ensembles traduisent non plus un état, mais un devenir et deviennent en eux-mêmes action. Mais bien qu'il s'agisse seulement d'une superposition de trois caractères et que la musique illustre le conflit plus qu'elle ne le fait progresser, la forme musicale permet un renforcement de la tension dramatique et échappe ainsi au statisme auquel la condamne la juxtaposition de monologues.

Cet assouplissement de la structure binaire de l'opéra qui contribue au renforcement de l'unité tragique conduit à un rééquilibrage entre l'air et le récitatif. Heinse reste de fait partagé entre sa conviction de la nécessité de l'efficacité dramatique et son attachement à la beauté de l'air qui n'est pas seulement pour lui un moment de pure délectation sonore, mais aussi un concentré d'émotion comme le prouve son évocation de l'art de Pacchiarotti dans les airs de *Giulio Sabino*. Son commentaire de l'air d'Achille à la scène 5 de l'acte II d'*Iphigénie en Aulide* montre bien son dilemme, mais aussi son acceptation des lois du théâtre. Achille a appris qu'Agamemnon avait accepté de sacrifier sa fille et veut le tuer malgré les prières d'Iphigénie mue par la piété filiale. Il parvient toutefois à maîtriser sa fureur sur le conseil de Patrocle et enchaîne sur l'air *Cours et dis lui qu'elle n'a rien à craindre* qui inspire à Heinse le propos suivant : "[L'air] compte au nombre

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 476. ("Enea fängt an, da ers nicht länger aushalten kann : *Infedel ti lascio, godi pur del nuovo amor*. Die Gelegenheit zu einem Terzett und hohem Kampf verschiedener Leidenschaften ist erwünscht ; und recht lyrisch. So etwas ist ganz eigenthümlicher Stoff für die Musik. (...) Dido hofte (*sic*) wieder bey dem Schmerz der Eifersucht in Aeneas, und Iarbas wird rasend über den Spott.") Cf. également l'éloge du quatuor final de *Il Vologeso*, *ibid.*, p. 482.

de ce qu'il y a de plus beau dans l'opéra avec celui où Iphigénie lui fait ses adieux. Il est dommage qu'il soit de si courte durée et ne soit qu'un charme éphémère. Mais de par sa nature il ne pouvait être autrement."²⁰⁶ La brièveté de l'air est motivée par la situation d'urgence et par le caractère impétueux d'Achille, c'est-à-dire par des motifs autres que musicaux. Gluck répond ici à l'exigence de vérité et de naturel qui caractérise ses opéras "français" et le fait davantage "coller" au texte que dans ses opéras "réformés" italiens et fait dire à Heinse que "sa musique parle et ne se gargarise pas ; c'est pourquoi il en est davantage du ressort de l'action et de la déclamation que d'un gosier exercé."²⁰⁷

L'évolution dramatique de l'*opera seria* qui se reflète dans les oeuvres de Jommelli et Traetta tend à rapprocher les modèles italien et français par le biais du récitatif accompagné et du chœur. La remise en cause progressive de l'opposition entre la structure de l'air et celle du récitatif s'est réalisée chez les Italiens et plus particulièrement chez Jommelli grâce au développement du récitatif accompagné à l'orchestre, introduit par Hasse, mais dont l'utilisation est tout d'abord restée limitée. Heinse remarque encore à propos de *Demofonte*, une des premières oeuvres de l'un de ses compositeurs préférés, Francesco di Majo, que les anciennes structures sont toujours respectées et créent de ce fait selon lui une certaine monotonie : "L'ensemble manque de variété ; il ne règne pratiquement que le récitatif *secco* et l'air, le récitatif n'est que rarement accompagné, dans le second acte il n'y a qu'un duo à l'être, et en conclusion un chœur insignifiant."²⁰⁸ Heinse semble nourrir une prédilection pour les grands récitatifs accompagnés des opéras écrits par Jommelli pendant sa période "allemande" et admire particulièrement ceux

²⁰⁶ *S. W.* 5., p. 346. ("Sie gehört nebst der Arie, worin Iphigenia von ihm Abschied nimmt, unter das Schönste der Oper; Schade, daß sie so kurze Dauer hat, und nun ein vorüberfliegender Reiz ist. Aber sie sollte ihrer Natur nach nichts Anders seyn.")

²⁰⁷ *S. W.* 8/2, p. 267. ("Seine Musik ist sprechend, nicht gurgelnd ; es gehört deßwegen mehr Action und Declamazion dazu, als geübte Kehle.")

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 528. ("Dem Ganzen fehlt es an Abwechslung ; es ist fast durchaus *Recitativo secco* und Arie, nur wenigemal ist das Recitativ begleitet, im zweyten Akt nur im Duett, und zum Beschluß ein unbedeutender Chor.")

de l'*Olimpiade* (1761), plus particulièrement le monologue de Mégacles à l'acte I, déchiré entre l'amour et l'amitié qui lui inspire cette remarque : "Ces sentiments sont étonnamment renforcés par l'accompagnement, il est impossible à la seule déclamation de les exprimer ainsi ; la musique grecque ne pouvait réaliser quelque chose de semblable."²⁰⁹

L'accompagnement a-t-il pour autant une fonction dramatique ? Dans le troisième acte de *Sofonisbe* où l'héroïne reçoit le poison qui lui a été envoyé pour lui éviter de tomber vivante aux mains des Romains, il contribue puissamment à renforcer la tension tragique :

"Le récitatif tout entier est un chef-d'oeuvre de noble déclamation tragique ; la septième diminuée est utilisée à l'accompagnement dans les passages les plus ravissants. Excellente, la lecture de la lettre, l'angoisse de l'attente remarquablement exprimée par l'accompagnement et la lecture elle-même remarquable, sans aucun accompagnement ; et maintenant qu'elle a le poison, comme est divine l'exclamation : *O, caro dono ! O, fido amico !* Un cri de délivrance exultant ! (...) L'accompagnement exprime si justement la sensation que ne peuvent dire les mots [...]."²¹⁰

Alors que Heinse a décrété la musique instrumentale seule dénuée de sens, elle peut, en union avec la voix mobiliser les ressources de l'harmonie, ici la couleur tragique de la septième diminuée, pour intensifier l'expression. L'orchestre, même limité, crée bien un authentique pathos et semble dans ce passage devenir également acteur du drame, mais sa fonction est en fait plus souvent descriptive qu'elle ne contribue à une dynamique de l'action. Dans *Didone abbandonata* de Jommelli, il a

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 467. ("Diese Gefühle werden erstaunlich durch die Begleitung verstärkt, bloße Declamazion kann sie unmöglich so ausdrücken ; so etwas konnte die griechische Musik nicht leisten.")

²¹⁰ *Ibid.*, p. 418. ("Das ganze Recitativ ist ein Meisterstück von tragischer edler Declamazion ; die verkleinerte Septime ist in der Begleitung in den reizenden Passagen angebracht. Vortreflich die Lesung des Briefs, bange Erwartung mit Instrumenten treflich ausgedrückt, und das Lesen selbst treflich ohne Begleitung ; und wie sie das Gift nun hat, wie göttlich der Ausruf : *oh, caro dono ! oh fido amico !* ein rechter Jubel der Errettung ! (...) Es ist so recht die Empfindung, die sich nicht durch Worten sagen läßt, durch die Begleitung ausgedrückt [...].")

clairement un rôle d'illustration : "L'accompagnement du second violon doit montrer l'irritation qui est suscitée dans le coeur."²¹¹ Dans son analyse musicale de *L'Olimpiade* du même compositeur, Reinhardt Strohm en arrive à la conclusion que l'utilisation du récitatif accompagné par Jommelli n'est pas en définitive motivée par son intérêt pour la structure dramatique que propose le texte ; il remplit l'espace qui sépare la scène des spectateurs par des moyens instrumentaux, mais ne se préoccupe pas des rapports entre les personnages qui se trouvent sur la scène²¹². L'importance de l'orchestre chez Jommelli se fonde donc davantage sur la "Tonmalerei" que sur son pouvoir de caractérisation dramatique, contrairement à Gluck dont la palette sonore n'est pas plus variée ni la complexité harmonique plus développée, mais qui met les moyens sonores au service de l'action.

Le renforcement du rôle du chœur amorcé chez les Italiens et confirmé par Gluck est un second point de convergence entre la tradition italienne et la tragédie lyrique plus proche des exigences dramatiques. Dans l'*opera seria* de la première moitié du siècle, le chœur a pratiquement été supprimé par Métastase : il n'intervient qu'en guise de conclusion où il formule généralement une sentence édifiante, mais il n'a pas de fonction dramatique. Jommelli et Traetta le réintroduisent dans le cours de l'action, mais c'est l'*Orfeo* de Gluck conçu au départ comme une *azione teatrale* dans la tradition italienne du divertissement de Cour qui donne au chœur une force tragique nouvelle. Comment Heinse réagit-il à cette intrusion massive du chœur qui devient un des personnages essentiels de l'opéra ? Il s'attarde surtout sur la lutte entre Orphée et le chœur infernal à l'acte II où le héros se présente à l'entrée des Enfers et relève l'effet de contraste que produit l'intervention du *No* des Furies interrompant l'imploration d'Orphée accompagnée à la harpe. Plus encore que par l'effet de terreur produit par le *No* qui

²¹¹ *Ibid.*, p. 473. ("Die Begleitung der zweyten Violine soll das erzürnte gereizte im Herzen dabey anzeigen.")

²¹² R. Strohm, *Die italienische Oper des achtzehnten Jahrhunderts*, Wilhelmshaven, 1979, p. 300.

ravissait Rousseau, Heinse insiste sur l'évolution du dialogue où l'air et le chœur se répondent par petites séquences jusqu'à la victoire d'Orphée qui parvient à désarmer les puissances infernales²¹³.

Bien que Heinse ait fait l'éloge du chœur comme moyen d'expression propre à la musique, il n'en reste pas moins circonspect sur son rôle dans l'opéra. Il estime qu'il doit correspondre à une situation intense et tragique pour être à sa place. Le chœur des Furies dans *Orfeo* est un exemple idéal du "chœur à proprement parler théâtral."²¹⁴ De même, il souligne que l'unité formelle et tragique qu'il admire dans *Alceste* est en partie due à l'emploi des chœurs "dont la répétition constitue un lien entre les récitatifs et les airs."²¹⁵ Il est en revanche hostile à l'intervention répétée des chœurs dans la tragédie lyrique française qui n'obéit à aucune nécessité tragique, mais lui semble être introduit de force pour ajouter à la pompe du spectacle, ne réussissant de ce fait qu'à créer une sensation d'artifice qui interdit tout effet dramatique.²¹⁶ Sa critique du rôle des chœurs dans le songe d'Atys à l'acte II de l'*Atys* de Piccini (1780) sur le livret de Quinault qui avait déjà inspiré Lully est révélatrice de cette position : "Les chœurs des songes qui suivent [la scène 3 de l'acte II] sont de la poésie niaise et de la musique anti-naturelle : en bref toutes deux insipides. Les Français sont extravagants avec leurs chœurs ; c'est par un sens assourdi, que seuls les cris et le bruit peuvent toucher, qu'ils ont été introduits. Partout, ils sont insérés de force."²¹⁷ Nul doute que le

²¹³ *S.W.* 8/2, p. 501. L'analyse est un peu plus détaillée dans *Hildegard* in : *S.W.* 5, p. 305sq. Rousseau écrivait : " [...] ce *no* des Furies, frappé et réitéré de temps à autre pour toute réponse, est une des plus sublimes inventions en ce genre que je connaisse (...). J'ai ouï dire que dans l'exécution de cet opéra l'on ne peut s'empêcher de frémir à chaque fois que ce terrible *no* se répète [...]." In : *Ecrits sur la musique*, p. 414sq.

²¹⁴ *S.W.* 5, p. 317. ("der eigentliche theatralische Chor")

²¹⁵ *Ibid.*, p. 328. ("die Chöre, welche durch Wiederholung die Recitative und Arien binden")

²¹⁶ *Ibid.*, p. 318.

²¹⁷ *S.W.* 8/2, p. 408. ("Die Chöre der Träume darauf sind alberne Poesie, und unnatürliche Musik ; kurz beydes platt. Die Franzosen sind Narren mit ihren Chören ; das taube Gefühl, das nur von Geschrey und Lärm gerührt wird, hat sie eingeführt. Ueberall werden sie mit Gewalt hineingezwängt.")

caractère mythologique et allégorique de ces chœurs dont les personnages sont Morphée et les songes heureux et malheureux l'indispose particulièrement. Le chœur pour lui est inspiré de la tragédie antique ou, à la rigueur, biblique . Bien qu'il estime que le premier chœur du second acte d'*Orfeo* n'ait pas en soi beaucoup de signification, il en fait tout de même l'éloge dans la mesure où Gluck réussit selon lui à recréer une forme proche de la musique grecque²¹⁸.

Cette remarque sous-entend que le chœur d'opéra doit être pour Heinse simple et harmonieux pour s'intégrer avec le plus d'évidence possible dans l'oeuvre. C'est pourquoi il place au-dessus des chœurs gluckistes ceux de Traetta qui lui semblent le mieux correspondre à l'idéal combinant intensité tragique et équilibre des formes musicales. L'exemple idéal de l'emploi des chœurs est fourni selon lui par *Antigone* de Traetta, datant de 1772 : ils apparaissent dans les trois actes, mais atteignent leur point de perfection dans la déploration d'Antigone sur la mort de Polynice, où le compositeur cherche à rivaliser avec la scène funèbre du premier acte d'*Orfeo*. Walter Vetter relève que la scène est composée selon le même principe que la scène des Furies dans son *Ifigenia in Tauride* (1763)²¹⁹. Le chœur entoure physiquement et vocalement le personnage d'Antigone. Il introduit la scène dans un *andante sostenuto* comme un prélude qui lui donne sa coloration tragique, puis Antigone intervient doucement, ce qui inspire à Heinse la remarque : "Le soupir exprimé par Antigone au milieu du chœur, *Ah, misero Polinice*, est tout à fait sublime."²²⁰ Mais il intervient également de manière symétrique à la fin de l'air qu'Antigone conclut par les paroles *O reliquie funeste*. Il est donc facteur d'unité, mais met en même temps en valeur ce qui est pour Heinse l'essentiel, le récitatif *Ombra cara amorosa* qui se distingue par son dépouillement, car la musique "n'est rien de plus que la déclamation la plus sentie et en même temps la

²¹⁸ *Ibid.*, p. 500.

²¹⁹ W. Vetter, "Gluck und seine italienischen Zeitgenossen", p. 248.

²²⁰ *S.W.* 8/2, p. 413. ("Ganz sublim ist der Seufzer der Antigone zwischen dem Chor ausgedrückt : *Ah,, misero Polinice !*")

plus noble. (...) L'air qui suit *Io resto sempre a piangere* continue dans la même tonalité si bien que l'on ne remarque même pas la différence."²²¹ La scène forme donc un tout qui semble s'enchaîner naturellement. Il est à noter que l'air d'Antigone est une cavatine, c'est-à-dire qu'il ne comporte ni reprise ni ritournelle, signe que Traetta s'est libéré des contraintes de la forme *da capo*. Mais le caractère de cette scène est purement lyrique et statique, et Walter Vetter note par ailleurs que Traetta utilise les hautbois à l'orchestre pour illustrer le mot "ombra" dans la plus pure tradition d'un Hasse²²².

Dans ses "Carnets", Heinse voit en Traetta le véritable inventeur du style tragique et s'obstine à voir en lui le "père" de Gluck, alors que dans *Antigone*, il est clair que l'influence joue en sens contraire. Mais cette présentation n'en est pas moins intéressante, car elle nous permet de cerner son idéal musical : pour lui, la musique de Traetta atteint un sommet de beauté expressive qui n'a pas encore dégénéré en recherche de l'effet, alors que Gluck perd déjà de ce naturel en recherchant à tout prix la force dramatique. Il écrit à propos d'*Antigone* :

"On trouve ici en Traetta le père de la musique de Gluck ; le même pathos des chœurs, avec seulement moins de force et de richesse ; les mêmes accords favoris comme ceux de septième et de sixte diminuées , mais mieux adaptés, pas continuellement employés ; l'expression pudique, profondément sentie, aussi originale et beaucoup plus naturelle et belle."²²³

Heinse n'est pas opposé aux nouveautés formelles et à l'enrichissement des procédés musicaux, mais dans certaines limites. Bien qu'il tolère plus facilement que Rousseau le changement rapide d'harmonie qui dépeint les différents états de

²²¹ *Id.* ("Sie ist auch weiter nichts, als die gefühlvollste und zugleich edelste Declamazion. (...) Die Arie darauf *Io resto sempre a piangere* geht so in demselben Ton fort, daß man den Unterschied nicht merkt.")

²²² W. Vetter, *op. cit.*, p. 249.

²²³ *S.W.* 8/2, p. 411. ("Man findet hier in Traetta den Vater der Gluckischen Musik ; dasselbe Pathos in den Chören, nur mit weniger Stärke und Reichthum ; dieselben Lieblingsakkorde, als den der verkleinerten Septime, und Sexte, und passender, nicht so unaufhörlich gebraucht ; den reinen keuschen tiefgefühlten Ausdruck, ebenso originell, und vielnatürlicher und schöner.")

l'âme et les changements d'atmosphère, nous avons constaté qu'il critique l'emploi trop fréquent de la modulation. Alors qu'il salue l'utilisation de longs accords de septième diminuée dans le premier acte d'*Orfeo* qui donne une unité tragique à la déploration sur la mort d'Eurydice, le recours systématique à ce procédé chez Gluck finit selon lui par lasser, alors que Traetta les utilise avec plus de discrétion et garde l'effet intact comme dans *Ipolite ed Aricia* où cet accord "saisit l'âme d'une douce mélancolie."²²⁴

Heinse fonde la supériorité de la musique italienne à son meilleur niveau sur "la marche noble et légère de la mélodie, la symétrie des périodes, la clarté, la pureté et la variété appropriée de l'harmonie et la belle proportion de l'ensemble en soi. En bref, la musique est autant que possible nature."²²⁵ Il est clair que "nature" signifie ici "belle nature". En ce qui concerne les formes musicales, de semblables remarques rappellent "l'esthétique de la clarté" dont se réclame un Burney, caractéristique du style galant qui imprègne la composition musicale des années 1730-1760, mais à laquelle l'Anglais reste attaché une génération plus tard²²⁶. L'éloge vibrant qu'il décerne au compositeur Hasse, surnommé par les Italiens "il caro Sassone" et collaborateur de Métastase, qu'il a rencontré à Vienne en 1772, est révélateur de ses goûts :

"Ami de la poésie comme de la voix humaine, il démontre autant de discernement dans la manière incomparable avec laquelle il exprime les paroles, que de talent dans l'accompagnement des douces et tendres mélodies qu'il prête au chanteur. Considérant toujours la voix comme le premier objet d'attention dans un théâtre, loin de le suffoquer sous le savant jargon d'une multitude d'instruments et de motifs, il en assure la

²²⁴ *Ibid.*, p. 448. ("ergreift mit süßer Wehmuth die Seele")

²²⁵ *S.W.* 5, p. 249. ("Der Vorzug der guten italiänischen Musik besteht in dem edlen leichten Gang der Melodie, dem Ebenmaaß ihrer Perioden, der Klarheit, Reinheit passender mannigfaltiger Harmonie, und überhaupt der schönen Proportion des Ganzen. Kurz, die Musik wird so viel als möglich selbst Natur.")

²²⁶ Cf. Michel Noiray, introduction à Charles Burney, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, Paris 1992, p. 34.

prééminence avec autant de soin qu'un peintre peut en mettre à jeter la lumière la plus forte sur la figure principale de son tableau."²²⁷

Burney est hostile à ce qu'il considère comme une surcharge nuisant à l'intelligibilité de la musique, tel le contrepoint, facteur de confusion, et défend comme Rousseau le principe de l'"unité de mélodie". Dans son introduction à l'édition des "voyages" de Burney Michel Noiray cite en exemple sa réaction mitigée à l'audition de *Demofonte* de Jommelli créé à Naples lors de son passage, en novembre 1770, due à la complexité de l'écriture instrumentale.²²⁸

De prime abord, Heinse émet lui aussi une réserve concernant l'ensemble de cet opéra qui le rapproche effectivement de la sensibilité esthétique de Burney. Il lui trouve "un style pimpant, la plupart du temps trop savant et artificiel et peu de nature", mais il excepte la scène centrale, un récitatif accompagné de Dircea qui est conduite à la mort, suivi d'un air "plein de grâce dans la mélodie et l'accompagnement."²²⁹ La comparaison qu'il établit entre l'*Olimpiade* de Pergolèse (1735) et celle de Jommelli (1761) montre qu'il prend acte du développement des moyens instrumentaux dans une perspective historique qui n'est pas nécessairement négative. A propos du duo du premier acte *Ne' giorni tuoi felici*, il note : "[...] La composition de Pergolèse ressemble à un des plus beaux tableaux de Raphaël et reste dans sa simplicité plus vraie et plus chaste que celle de Jommelli où se trouve déjà davantage d'outrance et pas assez de vérité, toutefois une plus grande plénitude de musique."²³⁰ Dans le duo *Se cerca se dice*, Pergolèse semble l'emporter au nom de la "nature" comprise ici comme un état d'innocence et de simplicité, l'idéal d'une génération imprégnée de la pensée de Rousseau, de même que le terme de

²²⁷ Charles Burney, *op. cit.*, p. 317.

²²⁸ M. Noiray, *op. cit.*, p. 27. Burney parle de la "musique difficile de Jommelli qui comporte davantage d'effets pour les instruments que pour les voix." *Ibid.*, p. 198.

²²⁹ *S. W.* 8/2, p. 463 ("ein netter meistens zu gelehrter, und künstlicher Styl ; und wenig Natur.") et p. 464. ("voll Grazie in Melodie und Begleitung")

²³⁰ *Ibid.*, p. 470. ("[...] so gleicht die Composition des Pergolesi einem der schönsten Gemähde von Raphael ; und bleibt in ihrer Simplizität wahrer und keuscher als die des Jomelli (*sic*), wo schon Uebertreibung, und nicht genug Wahrheit ist ; jedoch mehr Fülle von Musik.")

"grâce" que Heinse emploie dans ses appréciations au cours de ses commentaires d'oeuvres équivaut à l'absence d'affectation²³¹. Mais Heinse ne cultive pas pour autant la nostalgie d'une époque révolue :

"Toutefois, il est vrai en outre que dans ce dernier [passage] les beautés de Jommelli sont d'une nature plus noble et plus haute, les formes plus puissantes, plus développées, j'aimerais dire plus athlétiques. Les formes chez Pergolèse sont davantage du genre pastoral, l'expression également. Il manque l'art et l'humanité supérieurs, plus travaillés."²³²

Mais il estime la richesse de l'accompagnement orchestral à tout de même ses limites. Certes, Heinse apprécie l'enrichissement du récitatif par l'apport de plusieurs instruments, voire de l'orchestre tout entier qui produit au théâtre un effet grandiose. Son admiration pour le récitatif d'Oreste "*Quoi ! Je ne vaincrai pas ta constance funeste*" dans le troisième acte d'*Iphigénie en Tauride* tient en partie à "la plénitude de l'accompagnement, principalement des trois accords à trois voix des trombones qui grondent et en même temps des clarinettes, des hautbois et du bruissement des violons vers la fin."²³³ Mais cette intensité doit correspondre à des sommets tragiques et Heinse regrette que Gluck et ses disciples se soient sentis obligés d'introduire trop fréquemment les trombones qui ne produisent plus l'effet prodigieux des débuts. Il fait l'éloge *a contrario* du chœur qui clôt le premier acte

²³¹ Une note tardive des "Canets" précise le sens du mot "grâce", qui se rapporte entre autres à l'interprétation en musique : "Un trait au violon, au piano, sans prétention, un passage en chant (...) est déjà de la grâce [...]. " In : *S.W.* 8/3, p. 50. ("Ein Lauf auf der Geige, dem Klavier ohne Präntention, ein Lauf im Singen (...) ist schon Grazie [...].")

²³² *S.W.* 8/2, p. 470. ("Wahr ist jedoch dabey, daß die Schönheiten Jomellis (*sic*) beym letztern von edlerer und höherer Natur sind, die Formen weit kräftiger, gebildeter, und athletischer möcht ich sagen. Die Formen des Pergolesi sind mehr schäfermäßig, der Ausdruck deßgleichen ; es fehlt die höhere, durchgearbeitetere Kunst und Menschheit.") La comparaison de Heinse ne s'impose pas uniquement à cause de la similitude de livret dû à Métastase. R. Strohm constate à l'étude de la partition que Jommelli connaissait parfaitement l'oeuvre de Pergolèse et s'en est plus ou moins démarqué, les plus grandes similitudes apparaissant à l'acte II. Cf. R. Strohm, *Die italienische Oper im achtzehnten Jahrhundert*, pp. 299 et 303.

²³³ *S.W.* 8/2, p. 532. ("die Fülle der Begleitung, hauptsächlich der ganzen dreystimmigen Accorde der stürmenden Tromponen, und zugleich der Clarinetten und Hoboen und rauschenden Geigen gegen Ende")

d'*OEdipe à Colone* pour la relative discrétion de l'accompagnement alors qu'il invoque précisément les terribles Euménides :

"Des instruments, il n'utilise que les cors et les hautbois, mais les violons font le plus d'effet. Gluck et les Gluckistes auraient sûrement placé ici leurs trombones ; et probablement pas sans mérite. Mais ils ne font plus maintenant leur premier effet, car ils sont trop utilisés. Et ensuite ils sont fatigants pour l'oreille et superflus comme les grands vêtements épais dans la peinture des Flamands et des Vénitiens face au léger vêtement des Grecs."²³⁴

Il semble que l'orchestration de Jommelli reste pour lui la référence principale. Ainsi préfère-t-il l'*Armida* de Jommelli à celle de Gluck, car l'accompagnement plus restreint chez le premier lui semble plus naturel, de même qu'il reproche aux Anglais d'avoir alourdi l'orchestration originelle du *Messie* : "La beauté de la voix humaine y est noyée dans une mer d'instruments."²³⁵ Lorsqu'il compare l'orchestre chez Majo et Jommelli à une mer, c'est au contraire parce qu'il porte la voix pour mieux la mettre en valeur en sorte que "les mélodies y nagent comme des sirènes enchanteresses."²³⁶ La sensibilité auditive de Heinse a trop été imprégnée de la prédominance des cordes dans l'orchestration italienne pour adhérer pleinement à l'utilisation généralisée des cuivres. Il est par ailleurs clair que Heinse reste attaché à la clarté et au brillant des violons, et il ne fait en définitive pas vraiment grief à Majo de ne pas étoffer davantage son orchestration. Les bois et les vents ont en

²³⁴ *Ibid.*, p. 561. ("Von Instrumenten braucht er nichts als Hörner und Hoboen. Die Geigen bewürken aber das mehrste. Gluck und die Gluckisten würden hier gewiß ihre Trombones angebracht haben ; und wohl nicht übel. Jetzt aber schon machen sie den ersten Effekt nicht mehr, weil sie zu gebraucht sind. Und dann sind sie lästig dem Ohr, und überflüssig, wie die großen dicken Gewänder in der Mahlerey der Flamänder und Venezianer gegen das leichte Gewand der Griechen.")

²³⁵ *Ibid.*, pp. 401sq. et 357. ("Nur wird die schöne Menschenstimme da von einem Meer von Instrumenten ersäuft.")

²³⁶ *Ibid.*, p. 155. ("Die Orchester von Jommelli und Majo sind ein reines wallendes Meer, wo die Melodien wie Sirenen herumschwimmen.")

revanche une fonction "pittoresque" bien délimitée dont Jommelli fournit maints exemples.²³⁷

Heinse a donc bien en commun avec Burney la méfiance envers ce qui résonne à son oreille comme du "bruit" ou de la "confusion" et cet héritage de la période "galante" l'amène à critiquer vivement l'instrumentation à son gré trop riche de Mozart : "Un Mozart défile avec une pompe d'instruments et un nouveau flot d'harmonie et de disharmonie qui ne veut rien dire et enchante la canaille."²³⁸ Il trouve son idéal sonore dans les airs accompagnés par un ou deux instruments solistes sur un fond de cordes. La plus belle page de *Cajo Fabrizio* de Jommelli est l'air de Giunia à l'acte III : "Le second violon fait un accompagnement qui convient parfaitement et est tout à fait original ; et la flûte dialogue de façon divinement expressive avec la voix chantée ; c'est une jouissance musicale, un véritable vin du Cap."²³⁹ Le plaisir musical ressenti à l'audition d'un dialogue entre la voix et les instruments l'emporte ici sur toute autre considération. Il ne peut d'autre part s'empêcher de justifier un air de bravoure où la voix et quelques instruments se livrent à un jeu d'écho, séduisant, mais assez malvenu dans le contexte tendu et pathétique du dernier acte de *Sofonisbe*. Il note à propos d'un air de l'héroïne accompagné par un *obbligato* au cor et au hautbois :

"Remarquable accompagnement avec un contrepoint recherché ; et le passage au second violon avec la seconde mineure est une plainte qui se prolonge. Certes, le jeu avec l'écho est contraire au pathos et le poète en est

²³⁷ Ainsi dans *Armida abbandonata* qui contribue au "triomphe de la musique welche", la scène de la forêt enchantée où les cors, le hautbois solo et les flûtes évoquent les murmures de la nature, in : *S. W.* 8/2, p. 402sq.

²³⁸ *Ibid.*, p. 337sq. ("Ein Mozart zieht mit einem Pomp von Instrumenten und einem neuen Schwall von Harmonie und Disharmonie auf, die nichts sagt, und bezaubert den Janhagel.") Il lui oppose le charme de l'air *Se cerca, se dice* dans *L'Olimpiade...* de Pergolèse !

²³⁹ *Ibid.*, p. 488. ("Die zweyte Violine macht eine äußerst passende originelle Begleitung durchaus ; und die Flöte concertirt in göttlichem Ausdruck mit der Singstimme ; es ist ein wahrer Capwein von musikalischem Genuß.")

responsable ; mais dans la musique, avec une douce gorge et des virtuoses au hautbois et au cor, il comble l'oreille de manière ravissante."²⁴⁰

La beauté des formes musicales qui s'impose d'elle-même sans effets perçus comme spectaculaires a toujours la faveur de Heinse. C'est pour cette raison qu'il fait l'éloge d'un air de Thésée dans l'*OEdipe à Colone* de Sacchini : "Comme tout cela descend dans la gorge, comme les périodes sont proportionnées, comme les intervalles sont bien choisis !" ²⁴¹

Il semble à première vue déconcertant que Heinse, thuriféraire des passions intenses et des contrastes forts que seul l'opéra permet d'exprimer pleinement, prône une relative réserve dans la mise en oeuvre des procédés musicaux qu'il estime par ailleurs être porteurs d'émotion et de force dramatique, la complexité harmonique et la densité orchestrale. Faut-il en conclure que la beauté formelle telle qu'il l'entend l'emporte sur le pouvoir dramatique intrinsèque à la musique ? En dépit de ses réticences face à la richesse orchestrale "moderne", il serait excessif de ne voir en lui qu'un défenseur de l'esthétique "galante". Son admiration pour Pergolèse ne l'empêche pas de trouver son génie trop frêle par rapport à la force tragique et passionnée de Jommelli et Traetta.²⁴² Il estime que la musique italienne récente manque quant à elle de vigueur et de contrastes et se contente de charmer l'oreille, qu'il s'agisse de Paisiello ou de Piccini, voire de Sarti malgré sa prédilection pour *Giulio Sabino*. Il souligne ironiquement que les musiciens de cette génération ont "mieux étudié leur élégant Métastase" que leurs aînés, mais que la force de l'expression individuelle s'est effacée au profit d'une beauté formelle vide et il leur reproche finalement d'avoir trop assagi le "cri de la nature" !²⁴³

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 417. ("Vortrefliche Begleitung mit ausgesuchtem Contrapunkt ; und die Stelle der zweyten Violine mit der kleinen Secunde so anhaltend kläglich. Das Spiel mit dem Echo ist freylich gegen das Pathos, und der Dichter hat es zu verantworten ; aber in der Musik ist es mit süßer Kehle und Virtuosen auf der Hoboe und dem Horn die lieblichste Fülle für das Ohr.")

²⁴¹ *Ibid.*, p. 563. ("Wie das alles in die Kehle fällt, die Perioden alle so proporzionirt, die Intervalle so ausgewählt sind !")

²⁴² *Ibid.*, p. 471.

²⁴³ *Ibid.*, p. 354.

L'expression est ici loin d'être péjorative comme dans la bouche du prince Karl, protagoniste de *Hildegard* dont nous avons cité l'intervention. Avant d'accuser Heinse de se contredire, il faut se souvenir qu'il a posé comme principe que le but ultime de toute oeuvre d'art est la représentation vivante et non pas "la perfection des formes, couleurs, sons et leur harmonie et leur beauté."²⁴⁴ S'il est sensible à la beauté de détail d'un passage musical, il n'en reste pas moins convaincu que lors de la représentation d'un opéra, l'illusion théâtrale est déterminante. En comparaison des Italiens les plus modernes, Gluck s'impose grâce à son génie dramatique malgré les réticences que Heinse peut exprimer par ailleurs. Le *Pirro* de Paisiello (1787) lui inspire ce commentaire : "Les compositeurs triompheraient auprès des amateurs et de la foule avec ce style d'écriture si Gluck ne les avait pas tous mis à la raison à la manière d'un Hercule avec sa représentation forte et classique. Il y a de la musique plus haute et plus vraie."²⁴⁵ La cohésion de l'ensemble due à la conjonction des moyens rythmiques, harmoniques, instrumentaux, la forte caractérisation des situations et des personnages, l'utilisation tragique des chœurs, même l'intégration des ballets qui laisse d'ordinaire Heinse sceptique, tout cela est la marque des plus grands opéras de Gluck, ce qui explique leur pouvoir d'attraction quasi irrésistible et amène Heinse à le qualifier d'"Hercule ou de Titan". Il est conscient que l'on ne peut rendre pleinement justice à son oeuvre dramatique qui aspire à l'"effet total" que dans certaines conditions acoustiques propres à un grand théâtre :

"[...] La musique dont le génie a calculé l'effet pour une église Saint-Pierre, pour un théâtre San Carlo n'est pas à sa place dans des salles et des salons ; la sphère est déjà beaucoup trop restreinte pour la force des trombones, des trompettes et des timbales, et une telle musique s'y prête aussi peu que des

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 289.

²⁴⁵ *Ibid.*p. 560. ("Die Tonkünstler würden mit dieser Schreibart bey Liebhabern und dem großen Haufen triumphieren, wenn Gluck mit seiner kräftigen klassischen Darstellung sie alle zusammen z. B. in seiner Iphigenie in Tauris nicht hekulisch zu Paaren gtrieben hätte. Es gibt höhere und wahrere Musik.")

figures d'une coupole du Corrège ou de la Descente de croix de Rubens. (...) Seul un connaisseur très expérimenté et qui a une vive imagination peut se mettre dans une certaine mesure à la place de l'artiste en faisant abstraction de l'ensemble. Un simple théoricien n'a qu'à lire la partition du récitatif d'Oreste *Quoi, je ne vaincrai pas ta constance funeste !* et l'écouter ensuite avec un orchestre tout à fait exercé dans un grand théâtre : il ressentira même contre son gré la vérité de ce qui est dit ici."²⁴⁶

Bien qu'il déclare à plusieurs reprises qu'*Iphigénie en Tauride* puisse être considérée comme le chef-d'oeuvre de Gluck, l'*Alceste* italienne semble représenter pour Heinse un point d'équilibre dans l'oeuvre du compositeur : "Cet opéra est rempli de formes individuelles belles, charmantes, sublimes qui s'érigent progressivement pour former un tout varié et majestueux. L'intention de s'élever au-dessus des anciens préjugés est hardiment réalisée avec beaucoup de génie et d'art ; et il fait date dans l'histoire de la musique."²⁴⁷ Le blâme adressé à Gluck censé sacrifier la beauté mélodique à l'expression et qui reflète une opinion courante du temps doit lui même être relativisé²⁴⁸. Heinse est tout à fait capable de surmonter ce préjugé. Dans *Hildegard*, Lockmann reconnaît que les déclarations

²⁴⁶ S. W. 6, p. 10sq. ("[...] die Musik, deren Wirkung das Genie für eine Peterskirche, für ein Theater von S. Carlo berechnet hat, [gehört] nicht für Säle und Zimmer ; die Sphäre ist schon zu viel beschränkt für die Gewalt der Posaunen, Trompeten und Pauken, und solche Musik paßt so wenig hinein, als Figuren aus einer Kuppel des Corregio oder aus der Kreuzabnahme von Rubens. (...) Nur ein Kenner von viel Erfahrung und lebhafter Einbildungskraft kann, abgesehen von dem Ganzen, dem Künstler einigermaßen nachempfinden. Ein bloßer Theoretiker lese die Partitur vom Recitativ des Orestes : *Quoi, je ne vaincrai pas ta constance funeste !* hör' es dann mit vollem geübten Orchester in einem weiten Schauspielhause ; und er wird die Wahrheit des hier Gesagten auch wider Willen empfinden.") Lockmann parle dans *Hildegard* du "titan Gluck", in : S. W. 5, p. 317.

²⁴⁷ S. W. 5, p. 328. ("Diese Oper ist voll einzelner schöner, reizender, erhabner Formen, die sich nach und nach zu einem mannigfaltigen majestätischen Ganzen erheben. Der Gedanke, sich über die alten Vorurtheile wegzusetzen; ist kühn mit viel Genie und Kunst ausgeführt ; und sie macht in der Geschichte der Musik Epoche.")

²⁴⁸ Cf. la remarque de Schubart sur une des "Iphigénies" de Gluck dans son *Esquisse d'histoire de la musique (Skizzierte Geschichte der Tonkunst)* : "Tous les airs sont dépourvus d'ornementation. (...) Polyhymnie ne doit certes pas se pavaner vêtue de fanfreluches, mais elle ne doit pas non plus aller nue." ("Die Arien sind alle ohne Verzierung. [...] Polyhymnia soll nun freilich nicht im Flitterstaate einher stolzieren, aber mutternackt soll sie auch nicht gehen."), in : G. S., 5. Bd., p. 231. Schubart défend toutefois Gluck contre les attaques de Forkel.

d'intention de Gluck ont pu choquer les musiciens, mais il ajoute que la musique de ses meilleures oeuvres leur apporte souvent un véritable démenti²⁴⁹. Bien que Heinse soit parfois tenté d'opposer la beauté napolitaine à l'efficacité dramatique chez Gluck, il constate en analysant de plus près les oeuvres la convergence entre les héritages italiens et français dont témoignent ses grands opéras. Il souligne la beauté "italienne" de certaines mélodies de Gluck, comme un air d'Eurydice dans le deuxième acte d'*Orfeo* dont la forme lui rappelle irrésistiblement un air de l'*Olimpiade* de Jommelli²⁵⁰. Il remarque que plusieurs airs de son *Iphigénie en Tauride* réintègrent des passages de ses oeuvres italiennes, antérieures à la "réforme", ce qui "agrémente" selon lui l'ensemble de l'oeuvre. C'est le cas de l'air *O malheureuse Iphigénie* dans la scène 6 de l'acte II qui réutilise l'air de Sextus du second acte de *La clemenza di Tito*, *Se mai senti spirarti sul volto* sur un texte de Métastase, qualifié de "musique divine."²⁵¹ Le grand air d'Iphigénie au début de l'acte IV est également emprunté à un air de Bérénice (tenu par un castrat) dans une oeuvre de jeunesse *Antigono* (1756), mais aussi, comme le remarque Michel Noiray à un air de la magicienne Circé dans *Telemaco* (1765)²⁵². A lire l'ensemble des "Carnets" de Heinse et son exposé dans *Hildegard* sur l'oeuvre de Gluck, on est frappé par sa volonté de porter un jugement motivé et équilibré au-delà de ses affinités spontanées avec tel ou tel compositeur. S'il déclare que les chefs-d'oeuvre absolus sont rares chez Gluck, il affirme d'autre part que les meilleurs opéras italiens quant à eux sont toujours entachés de maniérisme et d'affectation dus à "la routine", comme par exemple les "arie di cioccolata" de l'*Ifigenia in Tauride* de Traetta. L'exaltation des deux compositeurs napolitains qu'il prête au prince Karl dans le roman ne saurait pour autant faire oublier la

²⁴⁹ S. W. 5, p. 314.

²⁵⁰ S. W. 8/2, p. 503.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 531. ("göttliche Musik")

²⁵² S. W. 8/2, p. 533. Cf. M. Noiray, "La dramaturgie musicale de Gluck", in : *L'avant-scène opéra*, avril 1984, p. 53.

critique des exagérations "pittoresques", de l'abus de roulades dans l'opéra de Jommelli et de la médiocrité du livret²⁵³. Son jugement nuancé sur l'opéra *La pietà d'Amore* (1782) écrit par le castrat Giuseppe Millico, interprète et ami de Gluck, dénote une conscience claire des problèmes de renouvellement du genre au début des années quatre-vingts. De prime abord, Millico semble, de l'avis de Heinse, avoir su concilier l'énergie et la passion gluckistes et la beauté mélodique italienne. Il précise que "tout est écrit pour soprano, et différents airs de bravoure font un contraste fort avec la simplicité du reste."²⁵⁴ Cependant il constate que le compositeur n'a pas su se dégager de l'influence du maître et relève bon nombre de réminiscences d'opéras de Gluck. Heinse n'accuse pas Millico de plagiat et admire au contraire la beauté de ses récitatifs accompagnés ainsi que son assimilation de Jommelli ou de Sarti. Mais il lui reconnaît plus de talent que d'invention et ne décèle "rien d'original."²⁵⁵

L'aboutissement de la réflexion de Heinse coïncide avec l'avènement d'une période de transition dans l'histoire de l'opéra caractérisée par une certaine perméabilité des genres. L'ensemble de ses analyses le révèle lui-même partagé sur l'avenir possible du théâtre lyrique. Sur le plan de la forme, Heinse cautionne le rapprochement entre l'*opera buffa* et le genre *seria* qui résulte du développement des "finales". Mais il récuse une contamination de ce dernier par l'esprit et la légèreté "bouffes" qu'il ressent comme une profanation d'un art pour lui sacré, relevant de l'ordre du passionné et du sublime. Une remarque de Lockmann dans *Hidegard* à propos des "finales" est éclairante à ce sujet : "Ils sont une imitation des catastrophes des opéras tragiques ; l'aspect héroïque et effrayant est devenu

²⁵³ *Ibid.*, pp. 406, 420 et 459.

²⁵⁴ *S.W.* 8/1, p. 481. ("Alles ist im Sopran, und verschiedene Bravourarien machen mit dem simplen andern einen starken Kontrast.")

²⁵⁵ *Ibid.*

humain et bavard ; le côté terrible et tragique s'est légèrement adouci."²⁵⁶ C'est précisément la grandeur tragique et non l'humanité moyenne qui intéresse Heinse, dont l'idéal est fondamentalement héroïque en ce qui concerne le contenu. Ces réticences expliquent peut-être son silence sur les opéras de Mozart, synthèse des traditions *seria* et *buffa*. Il ne mentionne avec faveur que *Don Giovanni* et la *Flûte enchantée* au détour d'une lettre, mais sans expliciter son jugement²⁵⁷. Nous ignorons s'il a connu *Les Noces de Figaro* et *Così fan' tutte*, mais l'apparente frivolité du sujet ne pouvait que l'indisposer. Le thème tragique et la forme *seria* grandiose d'*Idoménée*, commandé à Mozart pour le carnaval de Munich de l'hiver 1781, correspondaient mieux à son idéal, mais il ne semble pas qu'il ait connu l'oeuvre.

D'un autre côté, Heinse prend bien acte des apports dramatiques de la tragédie lyrique, mais il se refuse à mener l'exigence de "vérité" jusqu'à son terme et exprime des réticences sur les moyens musicaux qui sont mis à son service. Il estime que "les chœurs, les danses et les trompettes peuvent être aussi mal utilisés que les ritournelles et les roulades."²⁵⁸ Son jugement sur Johann Christoph Vogel (1756-1788), compositeur allemand disciple de Gluck, nous semble intéressant pour préciser son point de vue. Dans un article consacré à la dernière oeuvre de ce compositeur, la tragédie lyrique *Démophon* créée à Paris peu après sa mort, en septembre 1789, le musicologue Norbert Miller constate que l'influence de Gluck, manifeste dans les tragédies lyriques de Piccini et Sacchini des années quatre-vingts, est contrecarrée dans les années quatre-vingt-dix par le renouveau de l'*opera seria* illustré par Cimarosa, Paisiello, Mozart (*La clemenza di Tito*) et Cherubini. La brève carrière de Vogel est particulièrement intéressante, car elle

²⁵⁶ S. W. 5, p. 147. ("Sie sind eine Nachahmung der Katastrophen in den tragischen Opern ; das Heroisch-Furchtbare ist menschlich und gesprächig geworden ; das schreckliche Tragische gar süß gemildert.")

²⁵⁷ S. W. 10, p. 304 (lettre de mai 1796 à Zulehner).

²⁵⁸ S. W. 5, p. 318. ("Chöre, Tänze und Posaunen können ebenso übel angebracht werden, als Ritornelle und Läufe.")

continue et renforce l'entreprise de resserrement tragique de Gluck, mais n'hésite pas par ailleurs à réutiliser le style *cantabile*, voire galant de l'*opera seria*²⁵⁹.

Dans ses "Carnets", Heinse examine deux opéras intitulés "Démophon": celui de Vogel sur un livret de Desrioux et celui de Cherubini datant de 1788 d'après le livret de Marmontel. Son jugement sur le *Démophon* de Vogel est assez réservé. L'ouverture, d'une seule coulée tragique, qui fascina également les contemporains lui apparaît comme le meilleur de l'oeuvre qui abuse par ailleurs d'effets sonores spectaculaires, tant dans l'utilisation excessive des trombones que dans le traitement des chœurs²⁶⁰. Le pathos de Vogel qui enthousiasma le public parisien à la création de *Démophon* lui apparaît excessif et l'héritage gluckiste plutôt dévoyé. L'ouverture mise à part, il préfère nettement le *Démophon* de Cherubini. Il y retrouve également la force et l'ardeur qui le placent au-dessus de ses compatriotes modernes, mais le crédite de plus de charme dans la mélodie et relève surtout le maintien des structures italiennes (airs, duos, trios) enrichies des "finales" qui introduisent de la variété sans détruire l'équilibre de l'ensemble. En bref, il semble considérer que Vogel malgré son talent arrive à une impasse, alors que le jeune Cherubini utilise avec plus de discernement les acquis de l'évolution des formes musicales.

Il serait en définitive simpliste de voir en Heinse un apôtre fanatique d'un *opera seria* suranné, un nostalgique d'un art figé lié à une civilisation aristocratique dépassée comme la critique a été tentée de le faire en privilégiant *Hildegard* où, pour des raisons liées au contexte, il est difficile de déceler la moindre évolution dans les analyses d'oeuvres : le roman se déroule dans le cadre d'une résidence princière nécessairement italianophile et au tout début des années quatre-vingts. On peut certes considérer que ce "retour en arrière" volontaire dénote une volonté

²⁵⁹ Norbert Miller, "Johann Christoph Vogels *Démophon* und die Krise der Reformoper", in : *Aufklärungen*, Bd II, 1986, p. 114sqq.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 534sq.

unilatérale d'exaltation de la forme *seria*, et Ruth Müller interprète l'absence de tragédies lyriques tel *OEdipe à Colone* (créé à Versailles en 1786) comme un élément significatif du parti pris de Heinse²⁶¹. Le roman nous semble tout de même plus nuancé : Hildegard est présentée comme une ancienne élève de Sacchini et attend avec impatience des nouvelles de la vie musicale parisienne où s'amorce le renouveau de la tragédie lyrique sous l'influence de Gluck, dont les dernières oeuvres sont particulièrement exaltées. Le prince Karl, amateur de Jommelli et Majo, rêve tout de même de voir Hildegard triompher à Paris dans *Iphigénie en Tauride* ! Si Heinse s'enflamme pour les oeuvres des années soixante de Jommelli et Traetta, c'est parce qu'il voit en elles ce qu'il appelle des modèles "classiques" où "la beauté de la mélodie exprime l'idéal suprême de la vie noble et libre" et les meilleures oeuvres de Gluck parviennent également à ce niveau²⁶². Dans *Hildegard*, Heinse rend un hommage particulier à une tradition qu'il estime encore féconde, ce qui ne signifie donc pas pour autant qu'il s'est fermé à toute nouveauté. Le problème du rapport entre l'expression proprement lyrique et la dimension dramatique de l'opéra ne se pose plus pour lui dans les termes de la querelle berlinoise de 1748 entre l'italianophile inconditionnel Agricola et Marpurg. Lessing s'en était fait l'écho ironique dans sa satire *Tarentula* (1749), favorable à Marpurg pour lequel la musique était liée à la poésie qui lui donnait sens et cohérence²⁶³. Heinse a bien en commun avec Agricola l'exaltation de l'italien pour sa beauté sonore ainsi que la défense de la répétition de paroles chantées que Lessing trouvera pour sa part absurde²⁶⁴. Mais l'exaltation du chant italien ne se suffit pas à elle-même. Ainsi, dès le second *Dialogue*, la Princesse affirmait-elle que "l'excellence du chant jointe à celle de l'action doit bien produire beaucoup plus d'effet que le

²⁶¹ R. Müller, *Erzählte Töne*, 1989, p. 138. (note en bas de page)

²⁶² *S. W.* 5, p. 251.

²⁶³ Cf. Anne-Marie Deditius, *Theorien über die Verbindung von Poesie und Musik : Moses Mendelssohn, Lessing*, Diss. Liegnitz, 1918, pp. 55sq.

²⁶⁴ G. E. Lessing, *Sämtliche Werke*, Bd. III, p. 277.

chant seul ou que le chant allié à l'action que l'on requiert pour aller avec une chansonnette."²⁶⁵

Il va de soi que Heinse ne pouvait envisager de par la formation de ses goûts musicaux l'évolution du "drame musical" au sens du dix-neuvième siècle qui aboutira à l'entreprise wagnérienne. Sa sensibilité esthétique reste ancrée dans l'héritage italien qui assure une prééminence à la notion de *vocalità*. Il n'y a rien de plus représentatif de son hésitation entre la tradition opératique italienne et sa prise de conscience de la naissance du drame moderne que son jugement sur les castrats. Lors de son séjour en Italie, il fait part dans ses lettres de son admiration inconditionnelle pour leur art et célèbre tout particulièrement celui de Pacchiarotti ; il affirme à cette occasion qu'aucune voix de femme ne peut égaler celle d'un castrat dans la plénitude de ses moyens vocaux. Ses arguments reflètent alors parfaitement la perception auditive de l'époque, peu préoccupée du phénomène du timbre, mais considérant la voix comme un instrument, pour laquelle le critère déterminant est la virtuosité et la souplesse, et non pas la couleur. Les voix hautes sont privilégiées dans la mesure où elles peuvent le mieux vocaliser. Les rôles masculins et féminins sont donc écrits dans les mêmes tessitures, et les castrats peuvent interpréter indifféremment les rôles féminins et masculins.²⁶⁶ Heinse fait effectivement l'éloge des voix de dessus, plus agiles, et crédite les castrats d'une meilleure respiration, d'un registre plus étendu et d'une force supérieure qui leur permet de faire ressortir la ligne mélodique dans "le bruissement de l'harmonie toute-puissante."²⁶⁷ Son évocation de la voix de Pacchiarotti montre la fascination que pouvait exercer ce type de voix ressentie comme magique, asexuée, qui échappe aux contingences terrestres comme aux lois du réalisme dramatique :

²⁶⁵ *S. W.* 1, p. 264. ("Der vortrefliche Gesang, mit einer vortreflichen Aktion verbunden, muß wohl mehrere Wirkungen hervorbringen, als Gesang allein, oder als Gesang mit der Aktion verbunden, welche zu einem Liedchen erfordert wird.")

²⁶⁶ Cf. R. Celetti, *Histoire du bel canto*, Paris 1987.

²⁶⁷ *S. W.* 10, p. 198. ("das Rauschen der allgewaltigen Harmonie")

"[...] il semble être un ange descendu du ciel pour combler les mortels ; au lieu que quelque chose lui manque, le rugissement et le grondement de la brutalité sont absents chez lui ; il brille de lui même comme un esprit pur et est une source de lumière en l'absence de mèche de chandelle."²⁶⁸

Heinse n'est toutefois pas seulement émerveillé par la virtuosité du chanteur, mais aussi conquis par sa présence scénique et son accent passionné, alors qu'il reconnaît avoir considéré jusqu'à présent les castrats comme des instruments de musique et non comme des humains.²⁶⁹ Pour cette raison, il le préfère nettement à Marchesi qu'il a l'occasion d'entendre à Sienne, parfaite "machine à chanter" qui éblouit les Italiens, mais en qui la virtuosité prévaut sur l'expressivité.²⁷⁰ Des années plus tard, il se souviendra que Pacchiarotti parvenait à créer une illusion dramatique parfaite dans le rôle du héros Giulio Sabino, bien que chantant dans un registre de soprano.²⁷¹ Cette remarque dénote que Heinse est désormais conscient de l'artifice, mais que le génie de l'interprète fait naître selon lui un naturel supérieur, issu de la quintessence de l'art vocal. Lorsqu'il voit en Pacchiarotti "l'Orphée de l'Italie", il se souvient peut-être que le rôle d'Orphée, incarnation de la puissance de la musique, a été écrit par Gluck dans sa première version italienne pour un castrat²⁷².

Il n'en est pas moins amené à émettre par la suite quelques réserves sur les castrats qui nuancent son enthousiasme initial. Certes, il ne remettra jamais en cause le pouvoir de séduction irrésistible de leur voix, mais il se prend à souhaiter une différenciation des timbres dans le contexte dramatique, dans la mesure où les chanteurs deviennent pour lui des personnages avec leurs caractères et leurs

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 122. ("[...] so scheint er ein Engel vom Himmel herabgekommen, die Sterblichen zu beglücken. Anstatt, daß ihm etwas mangeln sollte : ist vielmehr das Gebrüll und Brummen der Brutalität von ihm weg ; er brennt von selbst, wie reiner Geist, und leuchtet ohne Lichtschnuppe.")

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 101.

²⁷⁰ *S. W.* 10, p. 145. Nous empruntons l'expression "machine à chanter" à R. Celetti qui définit ainsi le castrat, in : *op. cit.*, p. 145.

²⁷¹ *S. W.* 8/2, p. 357.

²⁷² Richard Benz rappelle ce fait pour en conclure justement à l'ambiguïté de cette oeuvre "réformatrice", in : *Kultur des achtzehnten Jahrhunderts*, Bd. I, *Deutsches Barock*, Stuttgart, 1949, pp. 485 et 488.

conflits, même schématisés. Il fait remarquer dans les "Carnets" : "Le défaut principal [des castrats] lors des représentations du théâtre lyrique est le manque de contraste entre l'homme et la femme et entre les différents âges de la vie, et la musique vocale en est appauvrie, particulièrement dans les théâtres romains où ne jouent que des hommes."²⁷³ Rodolfo Celetti souligne qu'il faut attendre le dix-neuvième siècle pour que s'établisse une classification des timbres et qu'apparaisse la notion d'emploi vocal qui est progressivement imposée par la part théâtrale de l'opéra. Mais la voix féminine acquiert un caractère propre dans la deuxième moitié du dix-huitième avant qu'apparaisse chez Mozart une spécialisation des rôles féminins. Nous avons vu que Heinse a particulièrement exalté les héroïnes féminines de Traetta dont l'écriture vocale, inspirée par les performances de Caterina Gabrielli (1730-1796) contribue à valoriser le timbre féminin. S'il souhaite une différence plus marquée entre les rôles, ce n'est pas au nom de la nature outragée par le principe même du castrat, car il repousse cette objection énoncée par Rousseau dans le *Dictionnaire*, mais par un souci d'efficacité dramatique qui repose sur la notion de vraisemblance théâtrale²⁷⁴ Pour répondre à Rousseau, qui accuse en outre les castrats d'être de mauvais acteurs et de perdre leur voix de bonne heure, il estime qu'un castrat ne doit pas avoir dépassé la trentaine et doit avoir une belle prestance pour créer l'illusion d'un jeune homme qui ressent pour la première fois la violence de l'amour.²⁷⁵ Cette remarque fait davantage penser au personnage de Chérubin des *Noces de Figaro* tenu par une voix de femme qu'aux castrats d'un certain âge dont Rousseau dénonce l'"embonpoint dégoûtant" !²⁷⁶

²⁷³ *S. W.* 8/2, p. 374. ("Ihr Hauptfehler bey lyrischen theatralischen Vorstellungen ist der Mangel des Kontrastes zwischen Mann und Weib, und überhaupt der Stufen des Alters ; und daß die Vocalmusik dadurch ärmer wird ; besonders auf den römischen Theatern, wo lauter Mannspersonen spielen.")

²⁷⁴ Il explique dans un passage des "Carnets" que l'écriture vocale doit être adaptée au caractère que le chanteur doit incarner et critique Piccini d'avoir fait "roucouler" ("gurgeln") comme un castrat le personnage de Caton l'Ancien, in *S. W.* 8/2, p. 336.

²⁷⁵ *S. W.* 8/2, p. 375.

²⁷⁶ J.J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, article "castrato", p. 77.

La typologie des timbres est toutefois assez restreinte chez Heinse et il n'envisage pas que les contraintes imposées au nom du "réalisme" puissent tout à fait contaminer la sphère musicale²⁷⁷. Ses remarques dénotent plutôt l'aspiration à une virtuosité maîtrisée et porteuse de sens, qu'il s'agisse de Pacchiarotti ou de la contralto Bianca Sacchetti, entendue également à Venise, dont la musicalité "agit sur le coeur et l'oreille."²⁷⁸ Dans *Hildegard*, Lockmann déclare qu'"il est plus facile de chanter dix sons à la suite qui s'envolent rapidement qu'un son unique qui a du poids et dure à lui seul autant que tous les autres avec souplesse, force et beauté."²⁷⁹

Heinse est, on le voit, extrêmement sensible à la qualité de l'interprétation. Mais l'importance qu'il accorde à cette dernière ne le conduit-elle pas à valoriser le chanteur aux dépens de la composition elle-même dans une perspective encore tributaire de l'*opera seria* d'avant 1760 ? Après son retour d'Italie, il écrit dans les "Carnets" que l'effet produit par la musique provient pour les deux tiers de l'interprétation des chanteurs qui peuvent ainsi transfigurer une oeuvre moyenne, et justifie de ce fait leur rétribution supérieure à celle du compositeur dans l'Italie du temps.²⁸⁰ Cette remarque sera ensuite contredite par les critiques adressées aux chanteurs coupables de soumettre les musiciens à leurs exigences exorbitantes, mais elle montre que Heinse se situe encore à la charnière de deux mondes : d'une part il reproche aux chanteurs italiens de ne pas savoir concilier virtuosité et expressivité et déplore la difficulté de trouver un interprète complet qui soit chanteur et comédien.²⁸¹ Par ailleurs, il ne résiste pas au plaisir que suscite l'audition des airs

²⁷⁷ L'incertitude concernant les registres est encore patente : Reichardt reprochera à Heinse de parler à propos de *L'Olimpiade* de Jommelli d'un air de contralto, alors qu'il est en réalité écrit pour mezzo soprano, in : *Lyzeum der schönen Künste*, 1797, p. 180sq.

²⁷⁸ *S. W.* 7, p. 198. ("Alles wirkt auf Herz und Ohr.") Cf. également *S. W.* 8/1, p. 517sq. ("Il vero canto va al core e non è un'allegria di capo.")

²⁷⁹ *S. W.* 5, p. 45. ("Zehn Töne nach einander schnell weg sind leichter zu singen, als ein einziger von Gewicht, der so lange, wie sie alle, dauert, in Geschmeidigkeit, Stärke, Schönheit.")

²⁸⁰ *S. W.* 8/2, p. 120.

²⁸¹ *S. W.* 5, p. 45.

de bravoure écrits à l'intention des chanteurs même s'il en dénonce par ailleurs le caractère souvent artificiel.²⁸² En principe, sa critique à l'encontre des interprètes de son temps vise tant les Italiens qui se grisent d'une virtuosité étourdissante et creuse que les Français, trop enclins selon lui à un pathétique outré ; dans *Hildegard*, l'héroïne est présentée comme la chanteuse idéale qui évite ces deux écueils. On sent toutefois qu'il fait preuve de plus d'indulgence pour les airs à l'italienne qui permettent à sa voix de briller que pour le "pathos exagéré qui va jusqu'au cri et l'accent larmoyant" qu'il reproche aux chanteuses françaises.²⁸³

Mais l'importance de l'interprète s'inscrit également dans un autre contexte que celui de la liberté narcissique du chanteur dans l'*aria* du genre "sérieux". L'essentiel pour Heinse est "la représentation tout à fait personnelle" de l'ouvrage par le chanteur qui exprime une sensibilité autant qu'il fait preuve d'agilité vocale.²⁸⁴ Carl Dahlhaus remarque justement que c'est par le biais de la conception de l'interprétation que la notion de "représentation" connaît un glissement de sens qui émancipe la musique de l'imitation codifiée des passions.²⁸⁵ Ainsi Schubart, qui voit dans "l'expression en musique" le pivot de l'esthétique musicale, entend-il par là l'art de l'interprète qui unit l'exactitude, l'intelligibilité et la beauté. Sur ce dernier point, il précise : "Celui qui a un coeur sensible, qui sait se mettre à la

²⁸² Cf. sa remarque sur un air du premier acte de *Giulio Sabino* in : *S. W.* 8/2, p. 564 : "Un air de bravoure pour la Pozzi, pour agrémenter ; les traits et la longue tenue sur un son se réduisent à l'artifice et ne disent rien de plus. Toutefois, c'est de la belle musique." ("Eine Bravourarie für die Pozzi zur Verzierung ; die Läufe und das lange Halten auf einem Tone sind bloße Kunst und sagen weiter nichts. Doch ists schöne Musik.") Cf. également *S. W.* 8/2, pp. 448, 466 et 487.

²⁸³ *S. W.* 5, p. 209. ("übertriebenes Pathos, das bis zum Schreyen geht, und das Weinerliche des Accents"). Lors d'un concert, Hildegard ne se prive pas d'introduire une roulade à sa façon à la fin d'un air qu'elle conclut par un trille qui ravit les auditeurs. In : *S. W.* 5, p. 257sq.

²⁸⁴ *S. W.* 8/2, p. 308. ("die ganz persönliche Darstellung")

²⁸⁵ C. Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, p. 29.

place du poète et du musicien, celui que le flux du chant entraîne de lui-même [...] n'a besoin que d'un signe et son chant sera beau..."²⁸⁶

L'interprète est privilégié en tant que médiateur de l'ardeur qui a inspiré le compositeur et pas seulement pour sa performance. Heinse est lui aussi amené à considérer l'interprète comme un traducteur qui doit rendre la force et la beauté du texte musical et en révéler le sens profond. Certes, il précise que la "traduction" ne doit pas être servile, ce qui signifie que la partition ne doit pas être considérée comme intouchable, mais cette liberté est l'apanage des très grands chanteurs qui saisissent l'esprit d'une oeuvre et ne se contentent pas d'en reproduire la lettre. Il est en revanche impitoyable à l'endroit des interprètes médiocres qui croient masquer leurs faiblesses en rajoutant artificiellement des roulades et des ornements à des mélodies sublimes en elles-mêmes²⁸⁷. C'est dans son commentaire de l'article "chronomètre" du *Dictionnaire de musique* de Rousseau que l'on perçoit le plus nettement comment la tradition d'interprétation liée au répertoire *seria* n'est pas condamnée a priori, mais progressivement repensée selon les impératifs du "naturel" dont chaque peuple a d'après lui sa propre conception. Comme Rousseau, il considère l'exactitude rythmique absolue comme une nécessité pour faire marcher ensemble les voix et les instruments, mais estime que le bon musicien ne saurait être par ailleurs l'esclave d'un tempo imposé. Cela signifie-t-il que le chanteur puisse prendre toutes les libertés rythmiques, alors que Schubart insistait au contraire sur la nécessité de respecter le rythme inhérent à une pensée musicale ? Heinse est d'accord avec Rousseau sur le principe selon lequel "le seul bon chronomètre que l'on puisse avoir, c'est un habile musicien qui ait du goût, qui ait bien lu la musique qu'il doit faire exécuter, et qui sache en battre la mesure."²⁸⁸ En

²⁸⁶ C.F.D. Schubart, *G.S.*, 5. Bd., p. 378. ("Wer ein gefühlvolles Herz hat, wer den Dichter und Musiker nachzuempfinden weiß, wen der Strom des Gesangs selbst mitfortwältzt ; [...] der bedarf nur Winke, - und er wird schön singen.")

²⁸⁷ Cf. *S.W.* 8/2, pp. 227 et 266.

²⁸⁸ J.J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, article "chronomètre", p. 101.

ce qui concerne le chanteur, il lui accorde une certaine liberté de tempo à laquelle le *Kapellmeister* doit s'adapter, car la mesure ne doit pas sembler régulière comme une froide mécanique. Cependant ces modifications ne doivent pas être dictées par la vanité et la complaisance, elles lui permettent de mieux rendre l'intensité de la passion qu'il incarne : "La noble nature doit sembler nous emporter sans que l'on s'en aperçoive ; et l'ensemble de l'accompagnement doit suivre comme ensorcelé..."²⁸⁹

Rousseau expliquait l'apparition des instruments métronomiques par le désir de fidélité à la pensée musicale du compositeur : "On conserverait par ce moyen plus facilement le vrai mouvement des airs, sans lequel ils perdent leur caractère et qu'on ne peut connaître, après la mort des Auteurs, que par une espèce de tradition fort sujette à s'éteindre ou à s'altérer."²⁹⁰ L'émergence de cette idée ne s'est pas faite sans résistances, de Rousseau lui-même comme de Diderot auquel il se réfère pour établir en définitive l'inutilité du "chronomètre". Elle suppose la reconnaissance de l'autonomie de l'oeuvre et remet en cause le primat de l'interprète sur le texte qui ne lui sert plus seulement de faire-valoir. Lorsque Heinse énonce son idéal d'étroite collaboration entre compositeur et interprète, il reste en partie fidèle à la pensée baroque dans la mesure où il ne dissocie pas forcément la part de chacun. Mais il se crée un phénomène d'interaction : certes, un grand chanteur stimule la création, telle Dorothea Wendling, gloire de Mannheim, qui a inspiré à Jommelli les airs grandioses de *Cajo Fabrizio* en dépit de la médiocrité du livret, ou Caterina Gabrielli, véritable inspiratrice de Traetta²⁹¹. En revanche, la fiction d'*Hildegard* confirme *a contrario* que la plus grande chanteuse est au service de l'oeuvre autant que celle-ci lui permet de faire montre de son talent. Le lien étroit entre le compositeur et son interprète n'est pas

²⁸⁹ *S. W.* 8/2, p. 378. ("Die edle Natur selbst muß einen unvermerkt hinzureißen scheinen ; und die ganze Begleitung muß wie bezaubert folgen ...")

²⁹⁰ J.J. Rousseau, *op. cit.*, p. 100.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 487.

transformée comme chez Gluck où le rapport de subordination entre interprète et compositeur tend à se renverser au bénéfice de ce dernier : son exigence proverbiale vis-à-vis des chanteurs a suscité plus d'une polémique et témoigne de la prise de conscience par le musicien de ses droits à faire respecter ses intentions. Michel Noiray cite à ce propos une recommandation adressée par Gluck en 1775 à la chanteuse Rosalie Levasseur : "Qu'elle prend (*sic*) bien garde de n'apprendre que le gros de son rôle, parce qu'il est impossible qu'elle puisse deviner les nuances et le commencement sans moi [...]." ²⁹² Toutefois le rôle déterminant d'Hildegard consiste à ressusciter des chefs-d'oeuvre méconnus comme la *Sofonisbe* de Traetta qu'elle fait triompher à Rome et à révéler le génie de son compatriote Lockmann.

A l'exaltation de l'interprète, surtout du chanteur, répond donc bien chez Heine l'intérêt pour les formes musicales et leur devenir. Loin de s'abandonner à l'ivresse de la sensation comme le lui reproche un peu vite Hanslick, il développe ses idées esthétiques sur l'analyse du matériau musical et de la musique écrite. Certes, il ne remet pas en cause la suprématie absolue de la musique vocale et son esthétique est en ce sens davantage tournée vers le passé que vers l'avenir de la musique. Mais il faut souligner que la discussion sur l'*opera seria* et ses capacités de renouvellement, ainsi que sur son potentiel tragique, ne se clôt pas avec la réflexion de Heine. En 1810, Hoffmann analyse la partition d'*Iphigénie en Aulide* et exprime sa nostalgie du "vrai *opera seria*" aujourd'hui délaissé par les compositeurs :

"Aussi avancés que puissent être les progrès de la musique instrumentale, aussi élevé que puisse être le chant en détail, on cherche en vain maintenant des oeuvres écrites si peu que ce soit avec cette veine pathétique véritablement tragique qui s'exprime dans les opéras des esprits d'autrefois, même de ceux qui semblent médiocres face au géant Gluck." ²⁹³

²⁹² *L'avant-scène opéra*, avril 1984, p. 24.

²⁹³ E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 62. ("So weit die Instrumentalmusik vorgeschritten ist, so hoch der gesang im Einzelnen stehen mag, so sucht man doch jetzt

En dépit de divergences entre Heinse et Hoffmann qui s'expliquent tant par des différences de tempérament que par le décalage chronologique, il est intéressant de constater que ce dernier puise encore à des sources identiques à celles de Heinse pour nourrir la discussion sur l'évolution de l'opéra. Hoffmann voit dans les oeuvres de Gluck le "vrai drame musical" qu'il conçoit comme héroïque et sublime, et exalte en des termes proches de ceux de Heinse son unité qui en fait un tout cohérent, l'action concentrée, la caractérisation forte des personnages ainsi que la simplicité de l'expression qu'il oppose au maniérisme moderne²⁹⁴. Son enthousiasme ne connaît pas les limites de celui de Heinse plus attaché au modèle italien, mais il s'enflamme tout aussi bien pour la musique d'*OEdipe à Colone* de Sacchini qui atteint le grandiose en dépit d'un livret que, comme Heinse, il juge dénué de grandeur tragique, et le défend contre le reproche d'ornementation excessive²⁹⁵. La grandeur de l'*opera seria* tel que le rêve Hoffmann entre 1810 et 1814 consiste en la simplicité des moyens musicaux qu'il oppose à la complexité de la symphonie moderne, mais il abandonnera par la suite ce principe absolu de simplicité pour célébrer en Spontini, qu'il avait naguère combattu, le représentant d'un *opera seria* romantique²⁹⁶. Son éloge de l'opéra *Olympia* de ce dernier (1820) se fonde aussi bien sur la beauté de la mélodie d'inspiration italienne que sur le sens de l'unité dramatique hérité de Gluck et la force des chœurs hérités de la tragédie lyrique.

Certains points de convergence entre Heinse et Hoffmann ne sauraient toutefois masquer les différences fondamentales entre leurs présupposés esthétiques. Alors que Heinse, proche en cela du Classicisme, se réfère à l'Antiquité, Hoffmann

vergebens Werke, die nur im mindesten in jenem Geist, in jenem wahrhaft tragischen Pathos geschrieben sind, den die Opern früherer, selbst gegen den Riesen Gluck klein erscheinender Geister aussprechen.")

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 65sq.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 295.

²⁹⁶ Norbert Miller, "Hoffmann und Spontini. Vorüberlegungen zu einer Ästhetik der romantischen opera seria", in : *Wissen und Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute*, hrsg. v. A. von Bormann, p. 424.

oppose radicalement le drame antique, lié au monde païen, à la musique moderne spiritualisée, issue du christianisme. Il écrit dans sa recension d'*OEdipe à Colone* de Sacchini :

"Il est certain que la déclamation rythmique accentuée des tragédies était la musique des Anciens ; mais on se tromperait si l'on croyait y trouver une convergence avec ce que nous appelons musique aujourd'hui. Notre musique, produit de l'époque romantique engendrée par le christianisme, plane dans le pur éther spirituel, alors que le monde antique a une approche matérielle et plastique de la vie."²⁹⁷

Heinse admet pour sa part le principe "plastique" dans la musique descriptive que Hoffmann récusé au nom du caractère immatériel et autonome de la musique instrumentale. Carl Dahlhaus rappelle justement à ce propos que le développement chez Hoffmann d'une métaphysique de la musique instrumentale représente une césure dans la conception du sens de la musique²⁹⁸. Mais le développement de la musique instrumentale, tout particulièrement allemande, ne marginalise pas pour autant le fond du débat.

Dans son approche de l'opéra, Heinse s'efforce finalement de combiner le point de vue musical et la prise en compte des impératifs dramatiques, et l'ensemble de sa réflexion constitue pour cette raison un témoignage précieux qui permet de mieux cerner l'évolution du genre au-delà d'une appréciation globale de l'*opera seria* envisagé comme un bloc immuable. C'est contre ce schématisme que s'élève avec pertinence Jacques Joly qui récusé la distinction tranchée entre "traditionalistes" comme Hasse et Métastase et "réformateurs" comme Gluck et son librettiste Calzabigi, établie au nom du "progrès", et il ajoute : "Il s'agit

²⁹⁷ E.T.A. Hoffmann, *op. cit.*, p. 294. ("Gewiß ist es, daß die erhöhte rhythmische Deklamation der Tragödien die Musik der Alten war ; trügen würde aber der sich sehr, welcher darin irgend eine Annäherung an das, was wir heutzutage Musik nennen, zu finden glauben sollte. Unsere Musik, das Erzeugnis der romantischen Zeit, die das Christentum gebar, schwimmt im reinen geistigen Äther, statt daß jenes antike Wesen leiblich, plastisch ins Leben eintritt.")

²⁹⁸ C. Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, p. 95.

simplement d'apprécier à leur juste valeur, derrière l'étiquette passe-partout d'*opera seria*, des poétiques différentes, liées à une évolution du goût et à une approche opposée de l'Antiquité : rationnelle et hédoniste dans un cas, historiciste et dramatique dans l'autre."²⁹⁹ L'esthétique musicale de Heinse nous semble particulièrement intéressante en ce qu'elle se situe au confluent de ces deux poétiques, ce qui explique ses contradictions et ses dilemmes non résolus. Dans ses analyses d'oeuvres, son relativisme historique le préserve en dernier ressort du dogmatisme et lui permet de garder intacts sa capacité d'enthousiasme et sa curiosité bien après son séjour en Italie, ce que révèle la remarque écrite à Dusseldorf en 1792-1793 à propos du *Démophon* du jeune Cherubini : "Bien qu'elle soit encore fumante, cette jeune ardeur emplie de beaux éclairs et de flamme fait toujours plaisir au connaisseur et au philosophe."³⁰⁰

²⁹⁹ J. Joly, "Un genre introuvable", in *Littérature et opéra*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (2-12 juillet 1985), Grenoble, 1987, p. 22.

³⁰⁰ *S. W.* 8/2, p. 559 ("Dieß junge Feuer voll schöner Blitze und Flammen, obgleich noch im Rauch, ist immer für den Kenner und Philosophen erfreulich.")

TROISIEME PARTIE

LITTERATURE ET MUSIQUE : UNE ALLIANCE

PROBLEMATIQUE

Nous avons relevé que certaines impressions sonores éprouvées par notre auteur, tout particulièrement en Italie, ont laissé en lui des traces ineffaçables. Mais le caractère éphémère de la sensation de plaisir musical suscite nécessairement un sentiment de manque. Dans sa dernière oeuvre, *Anastasia et le jeu d'échecs* (1803), Heinse fait la remarque suivante :

"Le voyage est comme la musique que l'on exécute ; on ne peut retenir complètement ce qui est beau, même lorsque cela produit l'impression la plus profonde. L'espoir de pouvoir le ressentir à nouveau, le plaisir d'en avoir joui et de s'en délecter dans le souvenir sont la consolation à laquelle se mêlent la nécessité de ne pas rester dans un endroit et la distraction d'autres beaux objets."¹

Le sentiment de vide peut donc être comblé par le souvenir qui transfigure l'expérience musicale. Mais Heinse ne se satisfait pas du souvenir extatique, il éprouve la nécessité de conforter son impression par le biais du langage. En outre, il cherche à concilier le primat qu'il accorde à la puissance émotionnelle intense du son avec l'analyse du texte écrit de l'oeuvre musicale. Son désir d'en décrypter les composantes va de pair avec son exaltation que lui procure cette pénétration immédiate ("Einführung") de son caractère global, source de cette jouissance parfaite, mais aussi fugace, des sens et de l'esprit. D'une part, il veut rendre ce moment unique où la musique produit son effet immédiat, de l'autre, il examine "objectivement", à l'aide de la partition, les moyens utilisés par le compositeur qui ébranlent les nerfs et la sensibilité de l'auditeur. C'est pour cette raison entre autres

¹ S. W. 6, p. 224. ("Das Reisen ist wie Musik, die aufgeführt wird ; man kann das Schöne, auch wenn es den tieffsten (*sic*) Eindruck macht, nicht völlig fest halten. Die Hoffnung, es wieder empfinden zu können, das Vergnügen, es genossen zu haben, und sich daran in der Erinnerung zu weiden, sind der Trost, mit welchem sich die Nothwendigkeit, nicht auf einem Flecke sitzen zu bleiben, und die Zerstreung von anderen schönen Dingen vermischen.")

qu'il accorde une telle importance aux phénomènes acoustiques qui nourrissent sa réflexion sur les propriétés des sons et leurs combinaisons.

Les "Carnets" où Heinse a consigné de 1774 à sa mort ses impressions musicales recèlent en conséquence une grande diversité d'écriture qui reflète la variété de ses approches de la musique : celle-ci y est présente comme objet de réflexion esthétique générale, prend la forme d'un commentaire plus ou moins détaillé de partitions, mais aussi de notes prises après audition d'une oeuvre, et apparaît enfin comme métaphore dans sa philosophie de la nature. Le caractère spontané d'un bon nombre de ces notes ne fait aucun doute : en particulier les analyses réalisées à Dusseldorf dans un laps de temps restreint sont la transcription immédiate de l'observation de la partition et ne sont donc pas travaillées sur le plan stylistique. En revanche, certaines pages répondent visiblement à une intention esthétique, telle l'évocation lyrique du *Miserere* de Leo rédigée pendant le séjour en Italie, véritable poème en prose au même titre que la célèbre description des chutes de Schaffhouse qui lui est contemporaine.

La volonté affichée de concilier l'analyse et la sensation dans ses écrits sur la musique place Heinse devant de redoutables difficultés quand il s'agit de trouver une forme appropriée à cet idéal. Ce problème se pose avec une acuité particulière dans la mesure où il ne se contente pas de la forme plus ou moins aphoristique propre aux "Carnets". L'ensemble nous apparaît comme un vaste laboratoire de recherches philosophiques, esthétiques et formelles où se côtoient les notes hâtives et les formulations plus élaborées, constituant un stimulant à la réflexion. Nous avons relevé que Heinse songeait, peu avant sa mort, à publier les passages dont le contenu et la formulation le satisfaisaient pleinement. Cependant il voyait aussi dans ses notes la base d'oeuvres futures qui n'étaient pas destinées à prendre la forme de traités, mais affichaient une ambition artistique. En 1799 encore, il regroupe ses réflexions sur les fondements de la nature sous le titre : "Le pour et le

contre sont parfois juxtaposés, à utiliser ultérieurement pour de futures oeuvres poétiques"².

Or, la forme que Heinse a utilisée pour réaliser ses "oeuvres poétiques" est celle du roman. Jusqu'en 1774 il s'est essayé à la poésie, tout d'abord selon le modèle anacréontique en faveur dans le cercle patroné par Gleim, puis dans ses *Stances* de 1773 où il recherche une forme moins conventionnelle. Mais il ne fera ensuite plus aucune tentative dans ce genre et sa première oeuvre littéraire d'envergure, *Laidion oder die Eleusinischen Geheimnisse* (*Laidion ou les mystères d'Eleusis*), est un roman par lettres qui fut publié anonymement en 1774. Lors de son premier séjour à Dusseldorf, il forme deux projets de roman, l'un conçu à partir des aventures du couple imaginaire de Adelheit et Haidenblut, et l'autre centré autour du peintre Apelle. Ces projets auxquels il ne sera pas donné suite se seraient orientés selon des perspectives fort différentes : l'esquisse de plan du premier qui nous est parvenu laisse entrevoir une oeuvre s'inscrivant dans la tradition picaresque où les deux amants séparés courent le monde et sont affrontés à de nombreuses péripéties avant le dénouement heureux qui les réunit à Londres. Le second dont nous n'avons en revanche aucune trace et qu'il semble avoir assez vite avoir renoncé à écrire aurait sans doute été un roman sur l'art ("Kunstroman") ou un roman de l'artiste ("Künstlerroman")³. Dans les deux tomes de son roman considéré par la critique comme son oeuvre maîtresse, *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (*Ardinghello et le îles bienheureuses*), rédigé à son retour d'Italie et publié lui aussi anonymement en 1787, Heinse a visiblement voulu allier les deux aspects : le héros connaît de multiples aventures et accomplit un périple qui le mène à travers toute l'Italie avant de pouvoir atteindre l'île grecque où il

² S. W., 8/3, p. 241. ("Pro und contra findet sich zuweilen neben einander, zu weiterem Gebrauch für künftige Werke.")

³ En ce qui concerne le schéma des aventures d'Adelheit et Haidenblut, cf. S. W. 4, pp. 400 et 410sq. Heinse mentionne le projet de roman sur Apelle dans ses lettres à Gleim de 1776. Cf. S. W. 9, pp. 270, 277, 279 et 280.

fondera son utopie. D'autre part, Ardinghello est tout d'abord présenté comme artiste, plus particulièrement comme peintre, ce qui nous vaut une réflexion sur les arts plastiques et l'évocation des plus grandes oeuvres antiques et de la Renaissance que Heinse a pu admirer en Italie. Mais l'équilibre entre la structure narrative et les discussions esthétiques a été contesté par la critique qui a vu dans ces dernières de longues digressions étouffant l'ensemble. D'autre part, la partie réflexive elle-même ne se réduit pas à des questions artistiques : le personnage de Démétri, qui prend une place de plus en plus importante au fur et à mesure que le roman avance, est un philosophe qui récuse fondamentalement l'art, et de fait les débats du second tome sont axés sur des problèmes métaphysiques. L'évolution personnelle du héros qui se détache progressivement de l'art au profit de l'action conduit par ailleurs à s'interroger sur l'opportunité de classer *Ardinghello* comme "Kunstroman" ou "Künstlerroman".

Le troisième roman de Heinse, *Hildegard von Hohenthal*, ne semble pas *a priori* poser autant de problèmes de fond : en dépit de quelques digressions, il est entièrement centré sur l'art et plus précisément sur l'un d'entre eux, la musique, qu'il a pour fonction d'exalter sans restriction, et il est donc unanimement considéré comme un "roman musical" ("Musikroman"). Mais cette constatation première n'empêche pas la majeure partie de la critique de dénier à *Hildegard* la qualité de roman : l'équilibre entre méditation et action, déjà mis en cause à propos d'*Ardinghello*, serait dans cette oeuvre totalement inexistant, l'action un habillage maladroit des discussions esthétiques, et les personnages n'auraient aucune consistance⁴. Même Otto Keller, dont l'ouvrage s'emploie à montrer le rôle de Heinse dans l'évolution du roman en Allemagne, ne consacre que quelques pages à *Hildegard*, selon lui riche de substance, mais dont la forme s'apparente davantage à

⁴ Cf. Rita Terras, *Wilhelm Heinses Ästhetik*, München 1972, p. 9, et plus récemment Ruth Müller, *Erzählte Töne*, p. 147sq.

celle du traité esthétique qu'à celle d'un roman⁵. Heinse, il est vrai, insiste lui-même fortement dans sa correspondance sur la difficulté d'accès que présente l'oeuvre à des non-initiés à l'art musical et déconseille notamment à son ami Sömmering d'en faire la lecture à des "amateurs" qui risqueraient de s'ennuyer !⁶

Le fait qu'il présuppose chez ses lecteurs des connaissances théoriques n'est toutefois pas forcément incompatible avec une ambition esthétique. Lorsque O. Keller met sur le même plan *Hildegard* et *Anastasia et le jeu d'échecs* (1803), il nous semble commettre un amalgame un peu hâtif, tant en ce qui concerne les intentions de Heinse que dans l'appréciation globale des deux ouvrages⁷. Certes, ils ont bien en commun de se concentrer exclusivement sur un sujet : la musique dans un cas, le jeu d'échecs dans l'autre, et de faire montre de technicité. Heinse prend soin de préciser qu'*Anastasia* s'adresse également à des gens "instruits" ("gebildete") voire "érudits" ("gelehrte")⁸. Mais il ne lui vient pas à l'idée de présenter *Anastasia* comme un roman : il explique nettement que cette dernière oeuvre a pour unique objet la réfutation de la technique d'échecs de Philidor par les Italiens et semble s'être décidé à le publier pour des raisons financières, l'offre de l'éditeur étant apparemment généreuse⁹. Ses réactions à la critique négative que fait Reichardt d'*Hildegard* montrent au contraire qu'il s'est senti aussi gravement atteint dans sa conscience d'auteur littéraire que dans son orgueil de "connaisseur" en matière musicale, et lorsqu'il cite les éloges du coadjuteur Dalberg, il souligne que s'il n'a pas parfaitement compris d'emblée certains passages techniques, il a su en revanche apprécier l'alliance de la science et de la narration¹⁰. Il n'est par ailleurs pas indifférent à des questions de forme : conscient que la rapidité de

⁵ O. Keller, *Wilhelm Heinses Entwicklung zur Humanität. Zum Stilwandel des deutschen Romans im achtzehnten Jahrhundert*, Bern-München, 1972, pp. 246 à 248.

⁶ Lettre de septembre 1795 à Sömmering, in : *S. W.* 10, p. 275.

⁷ O. Keller, *op. cit.*, p. 7.

⁸ *S. W.* 10, p. 338.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, resp. pp. et 325.

rédaction de *Hildegard* l'a empêché de polir parfaitement l'oeuvre sur le plan stylistique, il est reconnaissant à son éditeur Sander de ses rectifications en ce domaine, mais cela ne l'empêche pas de retravailler lui-même la formulation :

"Il n'y a que quelques passages qui se succédaient agréablement à mon sentiment et à mon oreille lors de la rédaction que je souhaite voir moins modifiés. De toute façon, je n'arrive pas encore à me persuader de la véracité de plus d'une règle que vous voulez absolument voir appliquer. Par exemple, dans le dialogue à partir de la page 122 que j'ai écrit avec plus d'attention que d'autres, j'ai biffé des mots que vous voulez réinsérer tout comme ils étaient ; je les ai biffés pour des raisons d'euphonie que je me suis peut-être figurées, parce qu'à mon avis ils pouvaient être ici et non ailleurs. Que cela ne vous empêche pas toutefois de donner à l'ensemble l'unité la plus nette."¹¹

Ces remarques éparses dénotent bien qu'en rédigeant *Hildegard*, Heinse n'avait pas pour seul souci la transmission d'un savoir patiemment accumulé. Le refus par Heinse d'établir un clivage entre art et science dans le domaine musical n'en pose pas moins pour *Hildegard* le problème général de l'adéquation du roman à toute forme de connaissance. Le "Musikroman" est-il à même de concilier les deux ?

¹¹ *Ibid.*, p. 281sq. (Lettre du 4 janvier 1796)

CHAPITRE PREMIER:

HILDEGARD VON HOHENTHAL : UN ROMAN PARADOXAL

Anastasia est bel et bien un traité purement technique où sont soigneusement décrites différentes tactiques lors de parties d'échecs et où Anastasia, belle jeune fille douée pour cet art, n'est qu'une apparition fugitive. L'oeuvre se présente sous la forme de lettres sans aucune exploitation romanesque du procédé. Rien de tel dans *Hildegard*. La préface du roman souligne au contraire qu'il s'agit d'une "histoire" censée être réelle selon un artifice romanesque quant à lui courant. L'intrigue se développe de manière linéaire en l'espace d'un an, et se déroule pour les deux premières parties dans le cadre d'une résidence princière. La structure narrative est donc simple comparée à celle d'*Ardinghello*, roman qui prend successivement la forme du récit écrit par le narrateur ("Ich-Erzählung"), puis celle du roman par lettres, auquel s'adjoignent une chronique historique empruntée à des récits du seizième siècle et un dialogue philosophique entre le héros et le métaphysicien Démétri. Cette variété qui crée de prime abord une impression de confusion a fait considérer l'oeuvre sur le plan formel comme un pot-pourri difficile à classer et que Claudio Magris tente de définir comme une "Realencyclopädie baroque"¹.

Or, la structure clairement duale d'*Hildegard* où ne subsistent que le récit linéaire homogène et la réflexion esthétique ne fait pas davantage l'unanimité. Au reproche de luxuriance fait place celui de la sécheresse d'une intrigue trop mince. Il est vrai que plus de la moitié du texte est une reprise de notes des "Carnets" avec quelques variantes. Le critique de la *Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek* estimait

¹ Cl. Magris, *Wilhelm Heinse*, Trieste, 1968, cité par Max L. Baeumer dans son édition critique d'*Ardinghello*, Stuttgart, 1975, p. 619.

dans sa recension de 1796 consacrée à la première partie d'*Hildegard* qu'il ne s'agissait pas d'un "roman dramatique" et qualifiait négativement l'oeuvre de "rhapsodie", impression qui ne sera guère plus favorable concernant les deux autres parties². Si Reichardt pour sa part compare l'entreprise de Heinse à celle de Goethe dans *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, c'est pour mieux dénier à Heinse tout talent artistique : "Car le but de ce pseudo-roman est, à ne pas s'y tromper, d'examiner de façon critique l'essence de la musique et les chefs-d'oeuvre des plus grands compositeurs, avec la même intention que Goethe a eue pour l'art dramatique dans *Meister*."³ La comparaison établie par Reichardt prête d'emblée à discussion, car la lecture de l'ensemble des *Années d'apprentissage* montre qu'il ne s'agit pas d'un roman "sur le théâtre" ; cette forme d'art ne remplit pas la vie de Meister, mais ne représente que le premier épisode dans son initiation à la vie et son intégration à la société, puisqu'il abandonne définitivement le monde des comédiens pour entrer dans la "société de la Tour". Le rapprochement entre les deux ouvrages est toutefois intéressant sur le plan de la structure, car Heinse s'est lui-même exprimé de manière très critique sur le roman de Goethe, définissant ainsi *a contrario* un idéal d'oeuvre "philosophique et poétique" : "Ainsi, il s'agit davantage d'une oeuvre dérégulée et d'un jeu de l'imagination que d'une oeuvre reposant sur l'expérience, la raison et l'entendement."⁴ Selon Otto Keller, l'hostilité de Heinse au roman de Goethe prouve la prédominance désormais définitive dans ses écrits de la matière ("Stoff") sur la forme, et de l'idée ("Gedanke") sur la vie psychique⁵.

² *Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek*, 1796, Bd. 25, pp. 269 et 270.

³ *Deutschland*, 1796, 1. Stück., p. 147. ("Denn unverkennbar ist der eigentliche Zweck dieses Afterromans - das Wesen der Tonkunst und die meisten Werke der größten Tonkünstler kritisch zu beleuchten, wie Göthe es in seinem Meister mit der dramatischen Kunst zur Absicht hat.") Reichardt précise qu'il attend l'achèvement de l'oeuvre de Goethe (qui sera publiée en 1797) pour publier une recension, mais la qualifie d'ores et déjà de "chef-d'oeuvre".

⁴ *S. W.* 8/3, p. 232. ("So : ist es mehr ein regelloses Werk und Spiel der Phantasie, als daß Erfahrung und Vernunft und Verstand zu Grunde läge.")

⁵ O. Keller, *op. cit.*, p. 196sq.

Ce serait oublier que Heinse critique par ailleurs avec véhémence l'*Agathon* de Wieland qui n'est selon lui que le produit d'une "imagination en chambre" ("Stubenphantasie"), un bavardage où le cadre grec a une fonction purement décorative, bref une oeuvre à laquelle manque la "nature", c'est-à-dire l'énergie et la représentation de la force vitale en l'homme.⁶ Il exaltera au contraire l'Hypériorion de Hölderlin dans lequel il reconnaîtra un "apôtre de la nature" dont les lettres sont "pleines de sensation vivante et de sentiment profond".⁷ Il s'agit pour nous de déterminer à présent si *Hildegard* peut satisfaire à cette double exigence de profondeur réflexive et d'imprégnation par les forces de la vie. Dès la parution d'*Hildegard*, les critiques ont mis en doute qu'il puisse y avoir un véritable lien entre les exposés "théoriques" ou les analyses d'oeuvres d'une part et la structure proprement romanesque de l'autre : il est caractéristique que les auteurs de recensions de l'époque, Reichardt en tête, aient traité séparément la partie "théorique" et la partie "poétique". Est-il possible de les dissocier ou peut-on déceler une interaction entre les deux plans ? Pour répondre à cette question, il nous semble nécessaire d'analyser tout d'abord la structure romanesque, puis le "montage" opéré par notre auteur à partir des notes des "Carnets".

A) Le rapport entre "Roman" et "Théorie"

L'examen de la structure du roman fait apparaître une volonté de construction qui va bien au-delà du simple "habillage" dénoncé par la critique. Faut-il aller toutefois jusqu'à affirmer avec Ruth Gilg-Ludwig, une des rares interprètes de l'oeuvre à y déceler une cohérence interne, que la "fable" et la

⁶ Il lui reproche par exemple de ne pas savoir représenter l'ardeur et la violence de l'amour comme celui de Renaud et d'Armide. *S. W.* 8/3, resp. pp. 99, 16 et 114.

⁷ *S. W.* 10, p 328. ("Hyperions Briefe sind voll lebendiger Empfindung und tiefem Gefühl. Er ist ein Apostel der Natur.") Lettre du 24 octobre 1797 à Sömmering.

"science" forment une unité de style et que théorie et "réalité" se répondent parfaitement ?⁸

L'unité de lieu durant la majeure partie du roman et la répétition de certaines scènes, en particulier la leçon de musique où le maître de chapelle Lockmann analyse des chefs-d'oeuvre musicaux avant de les faire travailler, a conduit les critiques à taxer l'oeuvre de monotonie et de statisme. Les trois tomes que comprend le roman marquent toutefois une évolution vers un point culminant. Le premier met en place les fondements de discussion théorique et établit progressivement dans les analyses d'oeuvres le primat de l'opéra sur la musique religieuse, tout d'abord privilégiée. Au plan de l'intrigue, il remplit, comme nous allons le voir, la fonction classique d'exposition. Le second tome est le plus problématique à première vue en ce qui concerne l'équilibre formel entre "théorie" et "roman", car il contient le plus grand nombre d'analyses musicales qui ne se laissent pas immédiatement rattacher à l'intrigue et semblent l'étouffer. Heinse a bien senti qu'on pouvait lui imputer cette profusion comme une faiblesse. Lorsque Sander lui réclame des précisions dans la description de l'ouverture d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, il explique qu'il a abrégé volontairement ce passage situé au début du troisième tome, car il avait suffisamment analysé d'opéras dans le second et a voulu éviter l'ennui au lecteur⁹.

Le troisième tome fait éclater le cadre jusqu'alors restreint de l'action, puisqu'il voit la réalisation du rêve italien d'Hildegard dont le personnage s'affirme en donnant sa dynamique du roman, ce qui justifie ainsi son titre. Cette dernière partie est, certes, la plus aisée d'accès pour le lecteur non averti, car elle peut se lire comme un roman d'aventures plus ou moins scabreux autour du thème du travesti : Hildegard se déguise tout d'abord en homme pour échapper aux hommages masculins qui l'importunent et se fait ensuite passer pour un jeune

⁸ R. Gilg-Ludwig, *Heinse's Hildegard von Hohenthal*, Diss. phil., Zürich, 1951, pp. 9 et 33.

⁹ *S. W.*, 10, p. 283. (Lettre du 15 janvier 1796.)

castrat afin de se produire dans les théâtres romains, à l'époque interdits aux artistes de sexe féminin. Mais ce brusque emballement de l'action qui supprime définitivement la discussion ne prend en fait tout son sens dans l'économie du roman qu'en fonction de la somme théorique qui s'est progressivement constituée au moyen de discussions, d'exposés et de comparaisons d'oeuvres. L'aventure d'Hildegard et ses conséquences soumettent cette somme à l'épreuve du réel.

Le premier sentiment de déséquilibre entre "théorie" et "roman" au profit de la première repose sur leur répartition à l'intérieur de chaque tome, mais aussi sur la gestion globale du temps romanesque : le premier tome comportant 165 pages fixe l'espace géographique et les lieux privilégiés, tels le jardin du château des Hohenthal et le salon de musique et délimite la constellation des personnages. Le second est un peu plus long (199 pages), mais sans aucune échappée en dehors d'un cadre devenu bien étroit et il faut attendre 86 pages pour qu'intervienne un élément décisif pour l'action, l'arrivée du prince Karl, fils du prince régnant, qui, par ses tentatives de séduction d'Hildegard va précipiter le départ de celle-ci vers la liberté. Le dernier tome, de même longueur que le premier (168 pages), embrasse la période la plus longue, du début de l'automne au printemps suivant, mais outre qu'il change radicalement de décor, il est le plus chargé en événements sur le plan de l'intrigue qui devient également plus variée et plus "pittoresque", fait apparaître de nouveaux personnages et crée une tension à la fois plus riche et moins étouffante que le jeu d'Hildegard avec ses prétendants dans la deuxième partie.

Bien que le dernier tome soit indiscutablement le plus séduisant en dépit d'un certain nombre de clichés sur les théâtres italiens, le premier est sans doute le mieux construit en ce qui concerne l'articulation de la narration et du discours sur la musique. Les trente premières pages constituent à cet égard une véritable "ouverture" de l'oeuvre où apparaissent et s'entrelacent les thèmes récurrents. Cette ouverture possède une unité sur le plan temporel, puisqu'elle se déroule pendant une journée, du réveil de Lockmann au dîner donné par les Hohenthal dans leur château. Dans sa première recension d'*Hildegard*, Reichardt ironise sur

l'accumulation d'évènements de cette première journée qui donne selon lui le vertige et surpasse la narration épique d'Homère !¹⁰ En fait, cette journée de Lockmann, certes bien remplie, mais dans les limites du vraisemblable, contient en premier lieu plusieurs situations que l'on pourrait qualifier d'archétypales pour la majeure partie du roman. A son réveil, il prend sa longue-vue pour observer les alentours et la dirige machinalement sur un jardin où il distingue un corps nu de femme qui se baigne dans un étang. Ce hasard qui lui fait apercevoir Hildegard pour la première fois suscite aussitôt en lui un bouleversement total et lui inspirera le désir irrésistible de revivre cette scène dans un jardin considéré comme le "paradis".¹¹ Cette scène, dont le caractère voyeuriste ne fait guère de doute et qui scandalisa les contemporains, revient, telle un leitmotiv, dans les deux premiers tomes. Lockmann contemple l'étang de loin, puis cherchera à s'introduire dans le jardin afin d'y surprendre Hildegard¹². La première rencontre effective entre eux deux se produit à la fin du jour et elle apparaît déjà comme "la jeune reine des Amazones" à l'allure altière en même temps qu'une "connaissseuse" en musique, capable de soutenir la discussion avec Lockmann. Le problème de leurs rapports est déjà posé : elle inspire à Lockmann une fascination absolue au point que le contact de sa main lui produit l'effet d'une "décharge électrique" ("ein elektrischer Schlag"), mais le musicien éprouve déjà un sentiment de frustration devant les barrières sociales qui les séparent lors du dîner au château auquel il n'est pas convié¹³.

Nous voyons par ailleurs le jeune homme dans l'exercice de sa fonction de maître de chapelle diriger la première répétition du *Miserere* d'Allegri, ce qui nous vaut un tableau de la vie musicale avant son arrivée et la constatation qu'il manque

¹⁰ *Deutschland*, 1796, 1. St., p. 133. Heinse répliquera que l'action de l'*Iliade* se passe effectivement en quatre jours sans que nul n'y trouve à redire ! In : *S. W.* 3/2, p. 602.

¹¹ *S. W.* 5, p. 7sq.

¹² *Ibid.*, pp. 39, 83, 133 (tome I), 337sq., 367 (tome II) et *S. W.* 6, p. 80 (tome III).

¹³ *S. W.* 5, p. 19sq.

une chanteuse soprano de grande envergure - que se révélera être Hildegard¹⁴. La rencontre avec Reinhold, le vieil architecte qui sera son plus sûr ami en même temps que son contradicteur préféré, donne tout de suite lieu à une discussion dont le thème est fondamental pour le roman tant sur le plan "théorique" que dans le déroulement de l'action : il s'agit de la valeur de la voix féminine comparée à celle des castrats dont Reinhold estime la perfection inégalable¹⁵. Tous deux s'entendent pour faire de la voix humaine l'essentiel de la musique, credo artistique que le roman va s'employer à illustrer selon toutes les variations possibles. Cette constatation entraîne Lockmann à un premier exposé où technicité et lyrisme s'allient pour exalter la perfection des organes phonatoires de l'homme ainsi que les pouvoirs de sympathie de la musique, ressort romanesque évident que Heinse ne se privera pas d'utiliser¹⁶. Autre sujet abordé, celui de la situation des arts en Allemagne, en particulier de la musique, en Allemagne, relié avec le souhait exprimé par Lockmann de réaliser une synthèse italo-allemande : le motif parcourt également le roman jusqu'à l'apothéose finale de Lockmann, créateur allemand fêté en Italie et promis à une brillante carrière¹⁷.

L'union entre "roman" et "théorie" est réalisée par le biais d'un thème dont la force suggestive est inégalement utilisée par Heinse : il s'agit des différents aspects de la vie musicale, tout d'abord principalement dans le cadre de la Résidence, mais aussi en Italie, essentiellement à Rome. La vie musicale à la cour est naturellement rythmée par les répétitions des oeuvres à exécuter, mais elle reçoit une impulsion décisive grâce aux méthodes que Lockmann utilise pour former ses musiciens : "Pour chaque musique qu'il ferait exécuter, il avait pris la résolution de les familiariser à chaque fois au préalable avec l'esprit de l'ensemble et

¹⁴ *Ibid.*, pp. 11 à 16.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 16 à 18.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 23 à 28.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 19 à 21.

ensuite avec l'expression remarquable de passages de détail.¹⁸ Ce principe cher à Lockmann permet d'introduire assez naturellement la première analyse musicale, au reste assez brève, dans le roman¹⁹. Mais il est également à l'origine de l'évolution de ses relations avec Hildegard, car cette dernière qui a assisté - et participé pour son plaisir - à la seconde répétition consacrée au *Messie* de Haendel le fait inviter au château des Hohenthal, et elle lui demande de leur rendre visite chaque semaine pour qu'il leur parle des chefs-d'oeuvre musicaux qu'il a rapportés d'Italie et qu'il lui donne des leçons de chant²⁰. Sa première visite ne remplit que la première partie de ce programme et lui fournit l'occasion d'appliquer un deuxième trait de sa méthode, la comparaison d'oeuvres entre elles : il commence par analyser les différents *Miserere* de Leo , de Jommelli et de Sarti avant d'en venir à des propos plus généraux sur l'évolution de la musique religieuse²¹. Ce n'est qu'au cours de la deuxième séance où la comparaison porte sur trois *Salve Regina* (Pergolèse, J.C. Bach, Majo) que Hildegard se met à chanter une des oeuvres évoquées. Le rapport entre maître et élève se trouve vite relativisé, car la plénitude et l'expressivité de sa voix font d'elle une interprète accomplie, ce qui rend de véritables leçons superflues. A partir de cette séquence, l'oeuvre commentée est systématiquement interprétée par Hildegard. Cette interprétation ne se limite pas au cercle privé des Hohenthal : à la demande de Lockmann, Hildegard participe également aux concerts donnés sous sa direction. Devant le succès remporté par la représentation du *Messie*, le Prince , Hildegard et leurs intimes ont souhaité l'instauration d'un concert hebdomadaire où l'on exécutera les meilleurs passages des grands chefs-d'oeuvre, ce qui rend plus vraisemblable le nombre imposant d'oeuvres que Lockmann est amené à étudier, en théorie comme en pratique²².

¹⁸ *Ibid.*, p. 12 ("Er hatte sich vorgenommen, bey jeder Musik, die er aufführen würde, sie allemal vorher mit dem Geiste des Ganzen, und denn mit dem vorzüglichen Ausdruck einzelner Stellen recht vertraut zu machen.")

¹⁹ Il s'agit du *Miserere* d'Allegri, in *S. W. 5*, p. 12sq.

²⁰ *S. W. 5*, p. 49sq.

²¹ *Ibid.*, pp. 74 à 82.

²² *Ibid.*, p. 105.

L'entretien au château des Hohenthal, d'abord censé être hebdomadaire, devient quasiment quotidien et l'on ne voit plus guère Lockmann avec ses musiciens. L'on suppose qu'il continue de leur prodiguer ses analyses en vue des concerts, mais il n'apparaît plus qu'une fois dans son rôle de pédagogue durant une répétition où il commente une oeuvre religieuse, le *Dixit* de Majo, alors que l'importance de ce répertoire est désormais marginale : dès la troisième séance en compagnie d'Hildegard, Lockmann oriente définitivement son enseignement sur l'opéra ²³.

Le premier bloc d'analyses se distingue nettement, puisqu'il est consacré à la musique religieuse. Le point de départ est la suite de manifestations traditionnellement organisées à la résidence lorsque les souverains viennent prendre leurs quartiers d'été :

"Il était d'usage qu'à chaque fois que le Prince et la Princesse se rendaient au printemps à la campagne (cela se produisait plus ou moins tôt dans la saison), ils commençaient par se confesser, se délivrer des péchés de la capitale et recevoir la communion, ainsi que ceux des courtisans qui en ressentaient le besoin, et donnaient ainsi un bon exemple au peuple. Lockmann avait déjà préparé la musique pour cet acte solennel et s'efforçait maintenant de l'exécuter le mieux possible."²⁴

Les analyses de Lockmann concernent naturellement en premier lieu les oeuvres travaillées : le *Miserere* d'Allegri, un motet de Palestrina et des extraits du *Messie* de Haendel, cette dernière oeuvre connaissant effectivement un grand renouveau en Allemagne dans les années quatre-vingts où se déroule l'action. Il semble cohérent qu'il développe par la suite le sujet, dans la mesure où il est désormais chargé de choisir et de diriger plusieurs oeuvres dans une abbaye, à l'occasion d'un pèlerinage issu d'une image miraculeuse de la Vierge. Il passe donc en revue

²³ *Ibid.*, pp. 259 à 261.

²⁴ *Ibid.*, p. 10sq. ("Es war Gebrauch, daß der Fürst und die Fürstin, so oft sie im Frühling aufs Land zogen (es mochte früher oder später geschehen) und die von den Hofleuten, welche das Bedürfnis fühlten, gleich anfangs beichteten, sich der Sünden der Stadt entledigten das Abendmahl empfangen, und dem Volke so ein gutes Beispiel gaben. Lockman hatte die Musik zu der feyerlichen Handlung schon vorbereitet, und suchte sie nun so gut wie möglich aufzuführen.")

différents *Salve Regina* lors de sa deuxième "leçon" au château des Hohenthal avant de se décider pour celui de Majo, interprété par Hildegard lors de la fête. Heinse nimbe la cérémonie qui précède la procession d'un halo mystique : la voix d'Hildegard suscite en effet pour certains une manifestation surnaturelle :

"Lors des dernières paroles, (...) ceux qui avaient pu se détourner de la musique pour regarder à nouveau l'image crurent avoir vu un éclat lumineux autour des têtes [de la Vierge et de l'Enfant], et la Mère de Dieu vraiment bouger et incliner la tête. Un bon moment après que la musique fut terminée, alors que la procession aurait dû déjà commencer, tous écoutaient toujours en silence comme si la musique se prolongeait encore (...)"²⁵

Heinse se place en dehors de tout contexte polémique sur la véracité du "miracle" car celui-ci s'inscrit dans une perspective selon laquelle la musique est elle-même un art qualifié de divin et dont le pouvoir est irrésistible. L'ironie de Reichardt à ce propos, qu'il assortit d'une anecdote sensée démontrer l'absurdité de cette "idolâtrie", montre son inaptitude à faire la part de la critique sociale, présente par ailleurs chez Heinse, et de la sensibilité esthétique²⁶. Dans ce passage, Heinse crée à dessein une atmosphère où naturel et surnaturel s'interpénètrent, et apparaît en l'occurrence comme un précurseur de certaines nouvelles hoffmanniennes.

En revanche, les analyses consacrées à l'opéra s'intègrent parfois plus difficilement dans la structure romanesque. L'on pourrait au contraire penser que le genre qui représente l'idéal pour Heinse sur le plan esthétique est également porteur sur le plan romanesque, car il permet un jeu de miroirs entre les personnages des oeuvres évoquées et les personnages créés par l'écrivain. La

²⁵ *Ibid.* p. 92. ("Bey den letzten Worten (...) wolten diejenigen, die ihre Augen wieder von der Musik zurück auf das Bild hatten wenden können, einen lichten Glanz um die Köpfe strahlen und die Mutter Gottes sich wirklich bewegen und nicken gesehen haben. Als die Musik eine lange Weile zu Ende war, und die Prozession schon ihren Anfang hätte nehmen sollen : hörten alle immer still zu, als ob die Musik noch fort währte [...].")

²⁶ *Deutschland*, 1796, 1. St. p. 141sq. Dans sa réponse à la recension de Reichardt, Heinse s'irrite d'autant plus de cet acharnement qu'il introduit dans le roman quelques pages plus loin une discussion sur l'image miraculeuse d'où se dégage un rationalisme modéré et tolérant, in : *S. W.* 3/2, p. 607.

nouvelle d'Hoffmann *Don Juan* (1812) est ainsi une métamorphose tragique de l'opéra de Mozart où le spectateur enthousiaste de l'opéra et l'interprète de donna Anna succombent tous deux à une fascination mutuelle qui les mène à la catastrophe.

La séquence consacrée à *Armida abbandonata* de Jommelli, premier opéra analysé dans le roman est pourtant relativement bien intégrée à l'action : le rôle d'Armide prend tout son relief dans l'interprétation d'Hildegard et lui permet de montrer la puissance et la délicatesse de sa voix, mais aussi de révéler des dons pour la scène lyrique qui présagent son aventure romaine. Le personnage passionné d'Armide semble par ailleurs coïncider avec sa personnalité profonde, exceptionnellement libérée des contraintes sociales, car sa mère est absente et les accompagnateurs plongés dans les difficultés de leur partition n'ont pas le loisir de l'observer. C'est également dans le rôle d'Armide qu'Hildegard interprète pour la première fois un personnage d'opéra lors d'un concert et fait sensation, mais surtout ébranle Reinhold dans sa conviction absolue de la supériorité intrinsèque des voix de castrat²⁷.

Le rôle de la *Musikszene* s'avère bien capital pour la progression de l'intrigue, de par son caractère de plus en plus ambigu, car Lockmann développe un phénomène d'empathie avec les héros amoureux de ses opéras favoris. C'est particulièrement frappant en ce qui concerne le personnage de Mégaclys dans l'*Olimpiade* de Jommelli, oeuvre à laquelle Heinse consacre une analyse particulièrement fournie. Mégaclys est passionnément épris d'Aristéa, mais son amour est contrarié par une promesse faite à son ami Licida qui lui a jadis sauvé la vie, et il se refuse à trahir sa confiance. Lockmann exalte particulièrement le duo du premier acte entre Mégaclys et Aristéa, *Ne' giorni tuoi felici* où son identification avec le héros est patente : "[...] la retenue en regard de sa passion et de la vérité chez Mégaclys font tout son caractère et pourtant il s'y exprime la

²⁷ *Ibid.*, p. 151.

douceur et la violence de l'amour."²⁸ Lors du concert, il interprète le duo avec Hildegard et y met toute la passion dont il est capable. Exceptionnellement, son brio et sa fougue l'emportent sur ceux de la jeune chanteuse²⁹.

Mais le lien entre la musique qui fait l'objet des analyses et la structure romanesque apparaît souvent plus ténu. Certes, la dernière leçon dispensée par Lockmann dans la premier tome interfère également avec les circonstances : plusieurs émotions fortes que produisent l'assaut de Lockmann au bord de l'étang et la demande en mariage du ministre Wolfseck, qui lui est odieux, ont rendu Hildegard malade et, après une interruption, Lockmann l'entretient pour la détendre de l'opéra buffa, en particulier de *La buona figliola* de Piccini : la légèreté et l'entrain de l'oeuvre la rementtent d'aplomb !³⁰ Dans le second tome toutefois, la description linéaire de l'oeuvre pour elle-même l'emporte souvent sur son exploitation au profit de la narration ou de la caractérisation des personnages. Le goût des comparaisons entre des opéras composés sur le même livret par différents compositeurs conduit Heinse à allonger les séquences descriptives, si bien que l'on en vient à oublier les enjeux au niveau de l'action. La "Musikszene" tend dans ce cas à devenir un alibi commode dont l'abus ne peut que lasser. Les analyses de Gluck par exemple, sont introduites par un prétexte à première vue assez mince : le prince Karl qui a admiré Hildegard dans des oeuvres de Jommelli et Majò les place au-dessus de Gluck dont il critique la "réforme". Le lendemain, Hildegard rassemble toutes ses partitions de Gluck et demande à Lockmann de les analyser, ce qui vaut au lecteur les commentaires de quatre opéras du compositeur ainsi qu'un exposé sur la "réforme" de l'opéra et sur les différents mètres utilisés par Gluck dans ses oeuvres "françaises" !

²⁸ *Ibid.*, p. 188. ("[...] Zurückhaltung der Leidenschaft und des Wahren beym Megacles machen dessen Charakter, und doch spricht süße, heftige Liebe.")

²⁹ *Ibid.*, p. 198.

³⁰ *Ibid.*, pp. 145 à 150. En revanche, elle ne participe pas à la représentation de l'oeuvre, ce qui confirme que Heinse voit dans l'*opéra buffa* un genre mineur. Hildegard est destinée à interpréter des passions plus hautes...

Le seul élément qui rompe la monotonie tendant à s'installer est le problème de la présence de la mère d'Hildegard qui contrarie les tentatives de séduction de Lockmann dont le désir de voir Hildegard seule tourne à l'obsession. Le motif de l'hostilité qui s'instaure entre Lockmann et le noble Wolfseck, prétendant d'Hildegard, est, quant à lui, très peu exploité. Heinse suggère tardivement un développement possible, mais qu'il laisse en suspens. Lockmann, "encore habitué aux moeurs italiennes", redoute de tomber dans un guets-apens tendu par le jaloux et se munit d'une épée lors de ses sorties nocturnes³¹. Mais Wolfseck reste un personnage inconsistant de même que les autres soupirants d'Hildegard. Dans *Ardinghello*, Heinse recourait au contraire à cet aspect de roman d'aventures pour animer et varier le récit³².

En filigrane des deux premiers tomes apparaît le motif de l'opéra que compose Lockmann, cet *Achille in Sciro* (*Achille à Scyros*) qui sera triomphalement représenté à Rome grâce à Hildegard dans le troisième tome, faisant ainsi se rejoindre les opéras réels et l'oeuvre imaginaire dans l'esprit du lecteur. Il apparaît *a posteriori* comme un fil conducteur du roman, mais est, lui aussi, inégalement exploité. Ruth Gilg-Ludwig souligne justement que chaque tome du roman, qu'elle compare un peu abusivement à chacun des trois "actes" de l'opéra italien, débute par des informations sur la composition d'*Achille*³³. Certes, les premières pages du roman montrent Lockmann dans le début de la composition, à la recherche du plan et dans un premier état d'inspiration³⁴. Mais le motif est ensuite délaissé et ne réapparaît qu'à la fin du premier tome, où l'on apprend qu'il met en musique le premier acte sous l'emprise de l'admiration que suscite en lui la voix d'Hildegard et dans l'élan de sa jeune passion pour elle : "La voix d'Hildegard était constamment son guide pour le rôle principal, elle était son modèle ; et il puisait

³¹ *Ibid.*, p. 300.

³² Cf. la cinquième partie du tome II, où Ardinghello qui rend visite à Fiordimona la nuit est assailli par un prétendant de cette dernière. In : *S. W.* 4, p. 361sq.

³³ R. Gilg-Ludwig, *op. cit.*, p. 48.

³⁴ *S. W.* 5, resp. pp. 5 et 8.

dans son propre coeur les transports guerriers du jeune héros³⁵. Cette remarque est capitale, car elle confirme le lien étroit établi par Lockmann entre l'art et la vie ainsi que son adhésion à une esthétique du sentiment à laquelle Heinse ne souscrit pas totalement, comme nous serons amenée à le constater. Le deuxième tome s'ouvre certes sur une remarque qui pourrait relancer une dynamique de ce thème : "Lockmann travaillait assidûment à son opéra."³⁶ Mais il n'est que deux fois question de la composition de l'oeuvre dans cette partie. La première mention n'apporte guère de nouveauté : il compose dans l'euphorie "la plus belle musique héroïque et suave" et imagine Hildegard interprétant le rôle d'Achille³⁷. La deuxième évocation met en revanche l'accent sur deux points qui se révéleront essentiels dans la dernière partie : elle mentionne comme particulièrement réussie une mélodie chantée par Achille, *Se un core annodi* ("si tu captives un coeur"), qui sera l'air favori d'Eugénie, jeune chanteuse que rencontrera Lockmann venu en Italie à la recherche d'Hildegard et qu'il finira par épouser. D'autre part, il est précisé que Lockmann a conçu son opéra pour être interprété dans un grand théâtre, ce qui permettra à Hildegard de le faire représenter dans tout son éclat sonore dans le cadre du Théâtre Argentina à Rome³⁸.

Le troisième tome accorde en revanche une place capitale à l'opéra de Lockmann qui se trouve au coeur de la réflexion esthétique et de l'intrigue qu'il contribue à étoffer, puis à dénouer. Il fait l'objet de la toute dernière analyse de Lockmann et clôt ainsi les "leçons" qu'il a dispensées pendant plusieurs mois. Bien que la description musicale reste, comme nous le verrons, assez problématique, il s'est trouvé des critiques pour lui chercher une attribution, tant elle s'inscrit dans le

³⁵ *Ibid.*, p. 150.

³⁶ *Ibid.*, p. 169.

³⁷ *Ibid.*, p. 222.

³⁸ *Ibid.*, p. 254. Cf. la remarque d'Hildegard lors des répétitions au Théâtre Argentina in *S.W.* 6, p. 113sq. "Elle s'étonna de l'effet auparavant inconnu de scènes entières dans le vaste espace du grand théâtre et admira Lockmann pour son art approprié [...]." ("Sie erstaunte über die vorher unerkannte Wirkung ganzer Szenen in dem weiten Raume des großen Theaters, und bewunderte Lockmann's zweckmäßige Kunst [...]")

droit fil de ses commentaires !³⁹ Le choix du livret, qui est cité intégralement, a une double fonction "théorique" et romanesque. Il lui permet tout d'abord d'illustrer les discussions sur le chant qui jalonnent le roman et en particulier de faire écho aux controverses sur la valeur de la voix féminine. Le texte de Métastase est inspiré d'un épisode de la vie d'Achille évoqué dans *L'Illiade*. Celui-ci a fait le choix d'une vie glorieuse, mais brève. Lorsque la guerre de Troie se prépare, sa mère Thétis, qui sait qu'il risque d'y périr, l'envoie sur l'île de Scyros, à la cour du roi Lycomède, où, déguisé en femme et dénommé Pyrrha, il vit dans l'entourage de la fille de Lycomède, Déidamia. Il révèle son identité véritable à cette dernière et les deux jeunes gens s'éprennent l'un de l'autre. Ulysse parvient toutefois à retrouver sa trace et Achille, partagé entre son amour et la gloire, finit par répondre à l'appel de cette dernière et par quitter Déidamia.

Il va de soi que le rôle d'Achille travesti est écrit pour une voix de soprano, ce qui implique qu'il sera chanté en Italie par un castrat. Mais Lockmann s'empresse de préciser qu'il sera tenu en Allemagne par une femme "dont le physique et le caractère conviennent pour le rôle"⁴⁰. Ce dernier constitue pour Hildegard l'occasion idéale d'affirmer son talent et de mystifier les Romains qui la porteront aux nues comme le meilleur castrat que l'on puisse entendre !

Sur le plan de l'action romanesque, la fable est donc bien choisie. Par ailleurs, la lutte entre la passion et la gloire qui caractérise Achille s'applique à Hildegard comme à lui-même. Hildegard ne peut s'empêcher d'éprouver plus que

³⁹ Cf. Hans Müller, "Wilhelm Heinse als Musikschriftsteller", in *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, 3, Leipzig, 1887, p. 598. Il réfute certes la légende selon laquelle *Achille* serait une oeuvre de Heinse (!), mais estime que la description en est trop précise pour ne pas avoir de support réel. Manfred Koller éprouve encore le besoin de revenir sur la question tout en soulignant que l'hypothèse est assez improbable, in : *Die poetische Dastellung der Musik im Werk Wilhelm Heinses*, Diss., Graz (Masch.), 1969, p. 226. En réalité, il semble que Heinse se soit inspiré de l'*Achille in Sciro* (1771) de Jommelli qui lui inspire une critique assez négative dans les "Carnets" pour concevoir partiellement *a contrario* un *Achille* idéal. La juxtaposition des deux analyses permet de constater un certain nombre de similitudes. Cf. *S. W.* 8/2, pp. 484-486.

⁴⁰ *S. W.* 6, p. 51

de l'admiration pour Lockmann et éprouve de la peine à se séparer de lui⁴¹. Cependant elle a le souci de sa "gloire", ce qui s'entend sur le plan social (elle ne consentirait pas à une mésalliance avec le jeune artiste), mais signifie également qu'elle veut s'accomplir librement dans son art en rompant avec un milieu devenu trop étroit. En ce qui concerne Lockmann, la mère d'Hildegard qui ignore tout d'abord qu'il est l'auteur de l'opéra est amenée à remarquer : "Achille a dans la musique votre physionomie ; et celui qui vous connaît vous voit dans ses mélodies"⁴². L'air de l'acte III, *Tornate sereni, begli astri d'amore* (*Retrouvez votre sérénité, beaux astres de l'amour*) dans lequel Achille, résolu à partir, affirme à Déidamia qu'elle reste pourtant l'objet de son amour le plus ardent, lui est effectivement "sorti du coeur" et il le chante en s'identifiant totalement au personnage : "Il le chanta lui-même en fondant d'une telle tendresse qu'Hildegard ne fut plus capable en l'écoutant de réprimer ses sentiments"⁴³. Lockmann devra effectivement sacrifier son amour pour Hildegard, mais il deviendra un compositeur célèbre en Italie et qui incarne en même temps l'espoir de la musique allemande. L'air devenu célèbre dans toute l'Italie après les représentations au Théâtre Argentina est envoyé à Lockmann par son copiste romain, ce qui le met sur la piste d'Hildegard, et le roman se clôt sur la citation des deux premiers vers de l'air⁴⁴. *Achille in Sciro* s'avère finalement comme l'élément particulier d'une composition en abyme du troisième tome dont les implications dépassent la simple aventure pittoresque.

L'accélération de l'action qui semble à première vue brutale et en déséquilibre par rapport aux deux premières parties est en réalité l'aboutissement d'un désir latent chez Hildegard, et la réalisation de son rêve le plus profond est

⁴¹ *Ibid.* p. 46.

⁴² *Ibid.*, p. 72. ("Achilles hat in der Musik ganz Ihre Physiognomie ; und wer Sie kennt sieht Sie in seinen Melodien.")

⁴³ *Ibid.* p. 67. ("Er selbst sang sie mit so zerschmelzender Zärtlichkeit, daß Hildegard ihre Gefühle dabey nicht mehr unterdrücken konnte.")

⁴⁴ *Ibid.* p. 146.

discrètement annoncée par différents propos des protagonistes. Dès sa deuxième rencontre avec la famille de Hohenthal, Lockmann affirme qu'il n'y a pas de sort plus heureux que de se produire sur les plus grandes scènes d'Europe comme Caterina Gabrielli et de "ravir les coeurs, les oreilles et les yeux", propos qui fait battre plus vite le coeur d'Hildegard et allume une lumière particulière dans ses yeux⁴⁵. Dans le deuxième tome, elle fait entièrement recopier pour son usage personnel les partitions d'*Armida abbandonata* de Jommelli mais aussi de la *Sofonisba* de Traetta, rôle héroïque qui d'après l'avis de son entourage semble fait pour elle : elle emportera cette dernière oeuvre avec elle en Italie et la représentera intégralement, en la faisant passer pour un opéra d'un compositeur italien inconnu, Passionei censé avoir également écrit *Achille in Sciro*. Cette autre supercherie ne sera pas non plus découverte par les Romains, ce que la vie musicale italienne peut faire passer pour vraisemblable. Heinse s'inspire en l'occurrence d'un épisode véridique qu'il a vécu en Italie et que raconte Lockman lors de son commentaire d'un air de *Demofonte* de Majo, *La dolce compagna vedersi rapire* :

"Lockmann raconta à ce propos que Sarti avait introduit cet air en entier, avec peu de variantes dans sa composition à Rome en 1783 et avait recueilli pour cela les plus grands éloges en tant qu'auteur, que personne n'avait remarqué le pillage - telle était pour le moment la simplesse des Italiens et tellement ils oubliaient les oeuvres anciennes - et que l'on avait chanté partout en Italie *La dolce compagna* pendant tout le printemps et l'été qui avaient suivi le carnaval comme étant le dernier chef-d'oeuvre de Sarti. Hildegard s'étonna de ce fait ; mais il lui le lui expliqua et ajouta que Majo avait fait représenter son *Demofonte* dans le même théâtre, mais plus de vingt ans auparavant. On donnait environ trente à quarante nouveaux opéras par an en Italie et il se trouvait à vrai dire à peine un chef-d'oeuvre parmi eux ; et ceux-ci étaient oubliés comme les autres."⁴⁶

⁴⁵ S. W. 5 p. 46. ("die Herzen, Ohren und Augen zu entzücken")

⁴⁶ *Ibid.* p; 270. ("Lockmann erzählte dabey, daß Sarti 1783 zu Rom diese Arie mit wenig Veränderung ganz in seine Composizione aufgenommen, dafür als Autor die größten Lobsprüche eingeerntet, den Raub - so bloß für den Moment wären die Italiener, und so sehr vergäßen sie das Alte - niemand bemerkt habe, und überall in Italien *La dolce compagna*, als das neuste Meisterstück von Sarti, den ganzen Frühling und Sommer nach

Le *Demofonte* de Majo fut effectivement créé à Rome durant le carnaval de 1764 et le théâtre en question est précisément le Théâtre Argentina où Hildegard interprétera la *Sofonisbe* de Traetta, effectivement oubliée car nous n'avons pas trace de représentations ultérieures à la création⁴⁷.

L'aventure d'Hildegard est d'autre part annoncée une nouvelle fois par deux scènes à l'issue d'un concert où le prince Karl joue un rôle déterminant. Ce personnage qui tente, en vain, de séduire Hildegard, est par ailleurs un authentique connaisseur en musique et sait apprécier son talent de chanteuse qui s'affirme davantage à chaque concert. Après l'avoir entendue pour la première fois et sans connaître son identité, il la prend pour une authentique cantatrice et lui demande si elle a déjà un engagement, car il souhaite l'attirer à Vienne⁴⁸. Cet épisode préfigure naturellement la rencontre d'Hildegard à Parme avec l'impresario du Théâtre Argentina. L'entendant plus tard dans des airs d'*Ifigenia in Tauride* de Jommelli et Majo, il formule le vœu qu'elle puisse un jour exercer son talent dans un cadre digne d'elle et charmer par exemple les Parisiens en interprétant le rôle titre d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck. Hildegard, qui a par ailleurs repoussé vigoureusement les assiduités du prince, est cette fois-ci frappée par la remarque : "Cette apostrophe la saisit fortement et la pénétra de part en part. S'il avait pu lui transmettre quelque message, ç'aurait été de cette manière ; il ne dit pourtant pas cela avec intention."⁴⁹

A première vue toutefois, Hildegard quitte la Résidence pour déjouer son plan machiavélique et non pour devenir effectivement cantatrice : il a fait miroiter

dem Karneval gesungen worden sey. Hildegard verwunderte sich darüber ; er machte es ihr aber ganz begreiflich, und fügte hinzu : Majo hätte seinen Demofonte, nur etwas über zwanzig Jahre früher, in demselben Theater zu Rom aufgeführt. Des Jahrs gäbe man in Italien ungefähr dreyßig bis vierzig neue Opern, freylich kaum Ein (*sic*) Meisterstück darunter ; und diese würden wie die andern vergessen.") Heinse fait allusion à l'histoire dans une lettre envoyée à Jacobi de Venise, in *S. W.* 10, p. 229.

⁴⁷ Cf. Alfred Loewenberg, *Annals of opera*, Totowa, 1978, p. 1762.

⁴⁸ *S. W.* 5, p. 258.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 299. ("Diese Apostrophe faßte sie recht, und durchfuhr ihr Inneres. Wenn er etwas hätte ausrichten können, so wäre es auf diese Weise gewesen ; doch sagte er dieß nicht aus Absicht.")

à la mère et au jeune frère de l'héroïne la perspective de passer l'hiver à Vienne, centre mondain et musical où il demeure, et espère pouvoir sur place attirer Hildegard plus facilement dans ses rets. Mais c'est la duchesse de D., son amie anglaise qui permet la réalisation de ce rêve inavoué d'Hildegard. C'est bien la duchesse qui saura la convaincre de tenter réellement l'entreprise pendant leur voyage en Italie et inventera la fable du compositeur décédé, Passionei, qui a formé son fils pour en faire un remarquable castrat. La duchesse joue donc un rôle déterminant dans la transformation partielle de l'oeuvre en roman d'aventures. Heinse la présente comme un personnage exalté et passablement extravagant, ce qui n'est pas selon lui sans rapport avec sa nationalité. De même Fanny, la jeune femme de chambre anglaise d'Hildegard que sa maîtresse met dans le secret, est ravie de participer à la supercherie et de se déguiser à son tour en homme : "Fanny s'étonna. Comme elle était toutefois habituée, venant de Londres, aux aventures et aux catastrophes, elle ne tarda pas à faire preuve de bonne volonté. De toute façon, tout dans ce nouveau pays lui semblait romanesque."⁵⁰ Heinse a lu les romans anglais de son temps, en particulier le *Tom Jones* de Fielding dont la verve picaresque l'a peut-être inspiré⁵¹. Dans son ouvrage consacré au personnage du musicien dans le roman allemand avant le romantisme, Hans Friedrich Menck note que le personnage de la chanteuse se retrouve fréquemment à l'époque de l'*Aufklärung* où fleurissent les "Sängerinnenromane", mais que celle-ci n'est jamais représentée dans l'exercice de son métier : ce qui intéresse le public, c'est son appartenance au monde aventureux du théâtre qui dégage un parfum de scandale⁵². Heinse s'inscrit dans cette tradition dans la mesure où l'idée de la duchesse provoque une suite de quiproquos parfois à la limite du scabreux, telle la

⁵⁰ S. W. 6, p. 108sq. ("Fanny erstaunte. Doch, da sie aus London her an Abenteuer und Katastrophen gewöhnt war, so ließ sie sich bald willig finden. In dem neuen Lande kam ihr überhaupt alles romantisch vor.")

⁵¹ Sa correspondance de jeunesse y fait plusieurs fois allusion. Cf. S. W. 9, pp. 39, 61 et 289.

⁵² H. Fr. Menck, *Der Musiker im Roman. Ein Beitrag zur Geschichte der vorromantischen Erzählliteratur*, Heidelberg, 1931, p. 76.

méprise de la jeune Eugenia qui s'éprend du pseudo-Passionei, suscitant chez Hildegard un trouble certain⁵³.

Mais l'aventure d'Hildegard est en premier lieu destinée à exalter la musique comme l'art suprême et n'a pas fonction de simple fantaisie. L'idée de la duchesse est d'abord repoussée par Hildegard en dépit de son caractère hardi, car elle s'effraie des risques de l'entreprise qui pourrait en cas d'échec compromettre gravement sa réputation. La duchesse possède elle aussi un mépris de caste pour les chanteurs et comédiens et commence par justifier l'entreprise en expliquant qu'une jeune noble comme Hildegard est justement plus à sa place sur une scène que des artistes que l'on paie et dont la moralité est parfois douteuse. Très habilement elle met ensuite l'accent sur la double mission d'Hildegard : ressusciter les chefs-d'oeuvre oubliés (en l'occurrence *Sophonisbe*) et révéler au monde celui d'un jeune compositeur⁵⁴.

Hildegard ne se produit donc pas sur un théâtre pour se mêler pendant un temps aux intrigues et aux cabales dans lesquelles les chanteurs de l'époque étaient fréquemment impliqués, mais pour servir la musique. La scène qui est à l'origine de la mystification se déroule à Parme et a sur de ce fait une fonction profondément symbolique le plan musical. Après avoir visité la ville, les deux amies se rendent au coucher du soleil au théâtre Farnèse, désormais inutilisée, merveille d'architecture du début du dix-septième siècle, construite sur un modèle antique. Hildegard qui s'est attardée "avec un plaisir secret" sur la scène chante une note pour tester l'acoustique du lieu, suscitant ainsi l'enthousiasme de l'impresario du Théâtre Argentina de Rome. Enhardie, elle chante ensuite non seulement les deux plus beaux airs d'*Achille in Sciro* de Lockmann, *Se un core annodi* et *Tornate sereni*, mais aussi le récitatif *Dove son ? Che m'avenne ?* qui introduit le suicide de Sophonisbe dans l'opéra de Traetta. Ce n'est pas là une coïncidence, car c'est durant son séjour à Parme au service de la cour des

⁵³ S. W. 6, p. 127sq.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 104.

Bourbons (entre 1758 et 1765) que Traetta a composé ses oeuvres dans le cadre d'une première "réforme" dramatique de l'opéra à laquelle le théâtre Farnèse a servi de cadre⁵⁵. C'est également à Parme qu'il a écrit *Sofonisbe* sur une commande du théâtre de Mannheim. Réalité et fiction se répondent ici parfaitement pour créer une atmosphère où la nostalgie d'un passé brillant et l'espoir d'une renaissance possible atteignent un point d'équilibre. Le second théâtre évoqué par Heinse est quant à lui un théâtre public de Rome où Hildegard se produit durant le carnaval, l'un des plus vastes et des plus célèbres du temps, le Théâtre Argentina. Entre 1740 et 1757 y ont été créés 7 opéras de Jommelli, parmi lesquels *Didone abbandonata* (1747) dont Heinse a analysé la seconde version, retravaillée par le compositeur à Stuttgart. Heinse ignorait peut-être qu'un opéra de Traetta, *Zenobia* sur un livret de Métastase, y avait également été représenté en 1762, mais il est évident que le choix de ce théâtre n'a pas qu'une fonction pittoresque, même si l'auteur brosse par ailleurs un tableau vivant et amusé des moeurs théâtrales italiennes.

La correspondance entre musique et invention littéraire est assez aisée à décrypter dans le cadre de l'aventure italienne d'Hildegard. Mais dans l'ensemble du roman, Heinse procède le plus souvent par allusions, uniquement décelables par un lecteur très au fait de la musique italienne. Cette connivence que doit susciter la mention de tel air ou de tel chanteur n'était déjà plus acquise à l'époque, et elle est à plus forte raison encore moins vraisemblable chez un lecteur moderne. Béatrice Didier est amenée à une constatation semblable à propos du *Neveu de Rameau* où bon nombre de compositeurs et d'oeuvres nous sont désormais étrangers, et où Diderot recourt parfois à de simples allusions, de prime abord indéchiffrables⁵⁶.

⁵⁵ Cf. Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1985, p. 182.

⁵⁶ B. Didier, *La musique des Lumières*, Paris, 1985 p. 340sq. Daniel Hertz a entrepris de décrypter les oeuvres auxquelles le Neveu se réfère implicitement et croit par exemple reconnaître à divers indices l'*Antigone* de Traetta dans la "femme qui se pâme de douleur" in : "Diderot et le théâtre lyrique..", p. 245.

La longueur des commentaires d'oeuvres et les exposés généraux de Lockmann posent en général un problème de vraisemblance romanesque bien que Lockmann prenne parfois l'initiative de s'excuser auprès d'un auditoire, pourtant bien disposé, de la longueur et de la complexité de ses propos : "L'attention dont vous m'honorez m'a entraîné au-delà des limites convenables et peut-être incité au pédantisme."⁵⁷ Cette précaution oratoire n'a pas empêché la critique du temps comme les commentateurs modernes d'estimer déplacées la technicité des exposés comme le l'abondance de détails dans certaines analyses. Ici se pose le problème du "montage" de textes des "Carnets" dont est issu le roman. En ce qui concerne la reprise des analyses d'oeuvres, on peut distinguer deux procédés. Le premier consiste à comparer des ouvrages de compositeurs différents sur un même thème, voire sur un même texte, et est présenté comme un principe pédagogique de Lockmann de même que les concerts hebdomadaires qu'il a institués et où brille Hildegard. Dans cet esprit, Lockmann décrit le concert idéal comme une manifestation où l'on pourrait étudier, représenter et comparer les chefs-d'oeuvre de l'histoire de la musique depuis Palestrina : "Les esprits des grands inventeurs en musique se livreraient à des joutes ; et l'oreille et l'âme pourraient se représenter matériellement le génie d'époques et de peuples différents"⁵⁸. Lockmann applique son principe au cours de ses "leçons" au château dans toute sa rigueur pour les *Miserere* et *Salve Regina* comme nous l'avons déjà constaté, mais également pour les différentes *Armide* (Jommelli, Gluck, Sacchini, Traetta, Salieri et Haydn) et pour le thème de Didon (Jommelli et Piccini) et, avec plus de souplesse dans la présentation, pour l'histoire d'Iphigénie (Jommelli, Majo, Traetta et Gluck). Le second procédé utilisé par Heinse repose sur un principe de quasi exhaustivité :

⁵⁷ S.W. 5, p. 28. ("Die Aufmerksamkeit, deren Sie mich würdigten, hat mich über die gehörige Grenze, und vielleicht bis zum Pedantismus verleitet.") Cf. S.W. 6, p. 350 où il se fait prier pour exposer la question du rythme, car il craint de lasser la patience de son entourage.

⁵⁸ S.W. 5, p. 106sq. ("Die Geister der großen Erfinder in der Musik kämpften hier miteinander ; und man hätte den Genius verschiedener Zeiten und Völker am sinnlichsten vor Ohr und Seele.")

ainsi les opéras de Jommelli (d'entre 1760 et 1768) sont étudiés pratiquement l'un après l'autre, puis ceux de Majo (d'entre 1764 et 1766) et ceux de Gluck à partir d'*Orfeo* (1762)⁵⁹. Passée la révélation d'*Armida abbandonata* dans le premier tome, les analyses des autres opéras de Jommelli suivent exactement l'ordre des "Carnets". La disposition des analyses dans le roman n'est toutefois pas une simple retranscription des "Carnets". La sélection opérée parmi les opéras de Traetta et leur répartition dans le roman en est un exemple. Le commentaire de *Sofonisbe* qui inaugure le deuxième tome apparaît isolé et prend de ce fait un relief particulier qui annonce son triomphe ultérieur. Les analyses de Gluck intervenant lors des ultimes "leçons" de Lockmann, on pourrait penser que Heinse abonde dans le sens des gluckistes qui raisonnent en termes de progrès historiques réalisé par la "réforme", alors que sur le plan chronologique bon nombre d'opéras des deux hommes sont contemporains : *Orfeo* est même antérieur à la majorité des opéras de Jommelli recensés ! En fait Lockmann prend soin d'intercaler un commentaire d'*Antigone* de Traetta entre deux analyses de Gluck pour mieux souligner la perfection de l'oeuvre. L'initiative d'Hildegard qui a demandé à Lockmann de parler de Gluck a un effet retardateur qui met d'autant mieux en valeur l'analyse de *Giulio Sabino* de Sarti dont le musicien avait au préalable apporté la partition : après l'intermède gluckiste, l'on revient à une oeuvre qui permet à Lockmann, puis à Hildegard, de faire un éloge appuyé de la musique italienne sur lequel se clôt l'enseignement de Lockmann. Dans l'économie du roman, Gluck semble jouer un rôle moindre que Jommelli ou Traetta. Ses oeuvres ne sont pas non plus chantées au fur et à mesure par Hildegard ni donnés dans le cadre des concerts, ce qui semble étrange au vu de l'importance qui leur est attribuée. Mais il est logique que la musique italienne soit le plus intimement liée à une intrigue tout entièrement orientée vers une apothéose qui n'est concevable que dans un contexte théâtral italien où les opéras "réformés" de Gluck ne se sont pas imposés. La réflexion sur Gluck constitue en revanche un

⁵⁹ De Jommelli sont analysés successivement *Didone abbandonata* (Stuttgart (1763), *Il Vologeso* (1766), *Fetonte* (1768), puis *Cajo Fabrizio* qui date en revanche de 1760.

bloc descriptif important qui intervient pour conforter la réflexion à caractère autant sociologique qu'esthétique sur l'avenir de la musique en Allemagne.

En ce qui concerne l'insertion de la partie d'esthétique musicale des "Carnets", Heinse a utilisé également deux techniques. Une première forme de montage opéré à partir de ses notes lui permet souvent de procéder par cercles concentriques de plus en plus larges : l'analyse d'une oeuvre sert de point de départ à une réflexion globale, tout d'abord sur la musique religieuse, puis sur ce que "représente" la musique d'opéra⁶⁰. Le commentaire de la musique de Sterzer pour un ballet de Noverre débouche sur une discussion au sujet du pantomime. Le commentaire d'*Orfeo* est le point de départ d'un bilan de la "réforme" gluckiste et celui d'*Iphigénie en Aulide* est immédiatement suivi de l'exposé sur l'utilisation des mètres antiques par Gluck.

Mais il arrive aussi que la réflexion esthétique s'engage sans ce prétexte. Lockmann est tout simplement invité par son entourage à présenter un problème général, ce qui l'entraîne à de véritables exposés, parfois ardues. Le premier qui concerne les avantages et les inconvénients du tempérament égal est particulièrement long et technique et a suscité l'irritation de Reichardt tant à cause du contenu qu'en raison de sa sécheresse : dans la première recension publiée dans *Deutschland*, il ironise sur la mesquinerie de Lockmann en train de mesurer les sons avec son accordoir et juge la scène totalement déplacée dans le contexte⁶¹. Dans sa réponse à la recension, Heinse estime pour sa part naturel que la compagnie qui se trouve dans le salon de musique en Vienne à aborder ce sujet⁶². Sans partager les a priori défavorables de Reichardt, il faut reconnaître que ce long passage d'une vingtaine de pages apparaît à première lecture ingrat, même s'il ne survient pas au départ mal à propos. Il prend en fait tout son sens dans le troisième

⁶⁰ *S.W.* 5, p. 81 (sur la musique d'Eglise ancienne et moderne), pp. 109 à 119 (sur la représentation des passions)

⁶¹ *Deutschland*, 1796, 1. St, p. 137sq.

⁶² *S.W.* 3/2, p. 603.

tome où il trouve sa justification dans la description du caractère des accords, elle-même illustrée par des exemples tirés des oeuvres précédemment analysées⁶³.

Fort heureusement, Heinse ne s'en tient pas à la forme du soliloque. Nous avons déjà constaté que dans ses "Carnets" il souhaite stimuler la discussion en présentant les divers aspects d'un problème. Dans *Hildegard*, il a privilégié les dialogues qui se déroulent à la manière d'une dispute philosophique en recourant à une mise en scène des positions esthétiques parfois contradictoires, déjà exposées dans les "Carnets". La discussion oppose le plus souvent Lockmann et le vieil architecte Reinhold, mais il arrive également à Hildegard d'intervenir. Mais s'agit-il vraiment d'une discussion et pas seulement d'une juxtaposition assez arbitraire de points de vue ? Deux débats qui se répondent dominent l'ensemble des entretiens. Le premier oppose Lockmann et Reinhold sur l'origine du chant et sur le rapport entre voix parlée et voix chantée⁶⁴. Il s'agit en fait d'une variation sur le thème de la "Schmucktheorie" où Heinse réutilise pratiquement toutes les notes des "Carnets". Hildegard, qui assiste à la joute dont elle doit être, selon Reinhold, l'arbitre se mêle tardivement à la discussion : lorsque celle-ci s'oriente sur la valeur de la musique instrumentale, elle s'en fait le défenseur face à Reinhold, mais sans que cela puisse vraiment prêter à conséquence sur le plan théorique. Le second débat semble confirmer cette impression. Il est amené par une remarque de Reinhold qui rappelle à Lockmann sa promesse antérieure de lui expliquer le caractère des accords indépendamment des paroles⁶⁵. Lockmann expose sa conception du pouvoir expressif intrinsèque de l'harmonie, ce qui amène Hildegard à réaffirmer la valeur de la musique instrumentale pure, en écho à la première discussion. Ruth Müller souligne que le résultat de la discussion n'est pas en fait convaincant dans la mesure où Lockmann, censé représenter un point de vue plus "progressiste" que Reinhold sur les capacités expressives autonomes du langage

⁶³ S. W. 6, pp. 17 à 37.

⁶⁴ S. W. 5, pp. 227 à 244.

⁶⁵ S. W. 6, pp. 16 à 42. Cf. S. W. 5, p. 234.

musical, fonde ses assertions sur des présupposés (concernant la signification intrinsèque des intervalles et accords) dont l'évidence ne s'impose pas. Elle en conclut que l'approbation tacite des assistants dénote une faiblesse chez Heinse tant dans la conduite de l'action du roman que sur le plan de la discussion esthétique⁶⁶.

Nous avons effectivement constaté que Heinse se heurtait à un certain nombre de contradictions dans sa conception des rapports entre musique et langage. Dans les entretiens, il a en fait présenté une synthèse des sujets abordés dans le roman en fonction de la caractérisation de chaque personnage. Le Lockmann qui énonce le caractère subjectif et indicible de la musique est l'enthousiaste qui exalte le principe créateur que porte en lui le musicien. Hildegard est un personnage plus ambigu, en qui coexistent un rationalisme à la Reinhold (lorsqu'elle souligne le primat du texte sur la musique) et l'enthousiasme pour les facultés créatrices du compositeur. Reinhold, qui prétend pour sa part ne voir dans la musique qu'un ornement du langage et réduit les instruments à un rôle fonctionnel et décoratif, est doté d'une extrême sensibilité au son musical et ne peut s'empêcher d'avouer : La céleste musique n'a pas de plus grand et de plus fervent adorateur que moi ; et rien que lorsque j'entends un couple de cors et de clarinettes je ne peux m'empêcher de leur courir après comme un vieil enfant.⁶⁷ C'est pourquoi les conclusions des discussions apparaissent clairement comme de fausses conclusions en ce sens que l'harmonie qui règne entre les personnages repose uniquement sur leur vénération commune de l'art musical que chacun exalte sous un jour différent. Une remarque de Lockmann semble indiquer que les jeux sont faits d'avance : "Nous devrions finir par nous mettre tout à fait d'accord et les dissonances occasionnelles finir par se résoudre dans une pure harmonie."⁶⁸ Les points de vue respectifs restent en

⁶⁶ R. Müller, *Erzählte Töne*, p. 144.

⁶⁷ *S. W.* 5, p. 240. ("Die himmlische Musik hat keinen größern und innigern Verehrer als mich ; und wo ich nur ein Paar Hörner und Klarinetten höre, muß ich alter knabe ihnen nachlaufen.")

⁶⁸ *Ibid.*, p. 227. ("Am Ende dürften wir sehr wohl einig werden und die zufälligen Dissonanzen sich in eine reine Harmonie auflösen.")

réalité quasiment inchangés, et il serait excessif d'affirmer comme le fait H.H. Eggebrecht qu'*Hildegard* est un roman "d'éducation et de formation d'esthétique musicale" dans la mesure où Reinhold accepterait petit à petit la nouveauté que symbolise Lockmann⁶⁹. La seule évolution de Reinhold consiste à reconnaître qu'une voix de femme peut valoir celle d'un castrat, ce qui est certes un des enjeux de l'intrigue, mais ne remet pas en cause le principe esthétique fondamental qui sous-tend le roman, celui de l'incomparable perfection de la voix humaine. Les propos d'Hildegard en faveur de la musique instrumentale pure n'empêchent pas qu'elle reste l'incarnation des merveilles de l'art du chant. Son amie Madame von Lupfen, excellente pianiste, mais qui a perdu sa voix jadis fort belle, traduit le sentiment général lorsqu'elle apostrophe son amie sur le ton de la plaisanterie : "Méchante ! Ta victoire sur nous devrait te suffire même sans discussion."⁷⁰

Une lecture attentive d'*Hildegard* révèle que Heinse a bien mis en place tout un système d'allusions et d'échos à l'intérieur de la trame narrative comme entre le "roman" et la "théorie". Mais l'interaction qui se crée ne repose pas essentiellement sur des ressorts psychologiques, elle reste conditionnée par une perspective purement esthétique qui ne peut que déconcerter un "lecteur de romans" au sens moderne du terme qui commençait précisément à s'imposer à l'époque.

B) Ironie et sentiment

Un "livre ivre de musique" ("ein Musiktrunkenes Buch") : cette définition d'*Hildegard* par Moritz Hauptmann en 1862 dans une lettre où il juge par ailleurs

⁶⁹ H.H. Eggebrecht, "Das Ausdrucksprinzip des musikalischen Sturm und Drangs", in *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXIV, 1954, p. 344.

⁷⁰ *S. W.* 6, p. 40. ("Boshafte ! Dein Sieg über uns sollte dir, auch unerörtert, genug seyn.")

démodé le répertoire analysé par l'auteur suggère une lecture possible de l'oeuvre, au-delà des querelles sur la valeur littéraire du roman⁷¹. *Hildegard* est effectivement une oeuvre "ivre de musique" dans la mesure où tout célèbre son pouvoir irrésistible et où la musique joue le rôle de catalyseur à tous les stades de l'intrigue, au risque parfois d'une certaine monotonie comme nous l'avons constaté. Les personnages semblent n'avoir d'existence qu'en fonction de leur rapport à la musique, en particulier le compositeur et l'interprète principale communient dans une même ferveur pour un art qu'ils servent avec un zèle inépuisable. Cet enthousiasme immodéré pour la cause de la musique s'exprime pleinement dans les analyses où Lockmann se fait indéniablement le porte-parole de Heinse.

Une petite phrase du roman prête toutefois à réfléchir. Lockmann commence ses "leçons" devant Hildegard et sa mère et se lance dans un vibrant éloge du *Miserere* de Leo. Hildegard partage son enthousiasme sur le fond, mais la forme lui semble parfois excessive : "Hildegard ne pouvait parfois s'empêcher de sourire des expressions exaltées de Lockmann [...]." Cette remarque étonne dans la mesure où le commentaire est pour l'essentiel la reprise exacte des "Carnets"⁷². On peut certes penser que Heinse cherche à se protéger des sarcasmes d'éventuels censeurs dont il redoutait le jugement plus qu'il ne veut bien l'avouer. Mais il s'avère que cette légère moquerie d'Hildegard ne s'adresse pas seulement à l'emphase de certains commentaires de Lockmann. Elle apparaît aussi à la fin du roman dans un contexte tout à fait différent. Le jeune Lord, qui a découvert la vérité sur le prétendu chanteur castrat, mais ne connaît toujours pas la véritable identité d'Hildegard, parvient par amour à surmonter ses préjugés de caste et la demande officiellement en mariage. La scène a lieu dans le parc d'une villa

⁷¹ Cité par Albert Leitzmann, in : *Wilhelm Heinse im Urteil seiner Zeitgenossen*, Jena 1938, p. 53.

⁷² *S. W.* 5, p. 78. ("Hildegard mußte zuweilen über Lockmanns schwärmerische Ausdrücke lächeln [...]")

romaine au soleil couchant et baigne dans une atmosphère de sentimentalité romanesque, mais Hildegard, bien qu'elle-même amoureuse, ne peut s'empêcher de relativiser l'ardeur de son soupirant :

"Elle ajouta encore en matière de taquinerie : la dissimulation était le propre des comédiennes. Au cours de voyages dans d'autres contrées, parmi d'autres personnes, l'impression fugitive qu'elle avait produit sur ses sens à l'écoute des sortilèges de la musique s'estomperait facilement."⁷³

Le roman ne s'en termine pas moins sous le signe de l'idylle : le Lord et Hildegard, qui finit par dévoiler sa noble origine, forment un couple idéal, de même que Lockmann trouve en la jeune Romaine Eugenia la compagne parfaite. A première lecture, la "dissimulation" dont parle Hildegard est une allusion à ce dernier secret non encore révélé et sa taquinerie concerne une tromperie provisoire. Mais la remarque laisse toutefois entendre que tous les personnages ne sont pas dupes de l'exaltation générale des pouvoirs de la musique. Cette relativisation *in extremis*, même présentée sous forme de boutade, n'est en réalité pas fortuite comme le révèle une analyse des liens entre musique et sentiment dans le roman.

Ruth Müller qui consacre un chapitre à *Hildegard* dans une étude sur la diffusion de l'"esthétique du sentiment" ("Gefühlsästhetik") par le biais du roman remarque justement que l'oeuvre de Heinse détonne dans la production contemporaine par un refus du sentimentalisme idéalisant. Elle cite à cet effet l'ouverture du roman où la vue d'Hildegard au bain constitue un stimulant pour l'inspiration créatrice de Lockmann et relève que le vocabulaire sentimental en accord avec l'idée de la subjectivité de l'acte créateur ne peut masquer le motif réel de cette inspiration, à savoir une simple stimulation érotique. Elle conclut que "de par son ironie distanciée, le narrateur évite la synthèse de la musique et du

⁷³ S.W. 6, p. 141. ("Noch setzte sie muthwillig hinzu : Verstellung sey den Schauspielerinnen eigen. Auf Reisen in andre Gegenden unter andern Menschen, würde der flüchtige Eindruck den sie bey den Zaubereyen der Musik auf seine Sinne gemacht hätte, leicht verschwinden.")

sentiment qui aurait été facile à concevoir comme motif poétique dans ce passage.⁷⁴ Cette singularité pourrait être mise au crédit d'une lucidité particulière de l'auteur face à des conventions tributaires de l'*Empfindsamkeit*, mais R. Müller établit une corrélation entre ce scepticisme de Heinse vis-à-vis du "sentiment" et son incapacité de tirer parti, sur le plan littéraire, de la découverte, par les romanciers du temps, du lien entre la musique et l'expression de la subjectivité. Elle voit donc à l'oeuvre une conception retardataire sur le plan narratif allant de pair avec une érudition démodée dans les analyses d'opéras qui ne feraient preuve, quant à elles, d'aucune distance critique. Cette analyse nous semble toutefois en partie tributaire d'une conception normative de l'esthétique du sentiment qui ne peut effectivement que dévaloriser le roman de Heinse. En outre, si l'ironie s'avère effectivement comme une des clés de l'oeuvre, elle ne s'applique pas seulement aux conventions sentimentales de la narration, mais imprègne également le lien entre l'intrigue et les analyses d'opéra, comme nous allons le constater.

L'ironie distanciée du narrateur s'exerce aussi bien au niveau de la constellation des personnages principaux que dans le jeu qui s'établit entre le contenu réel des oeuvres analysées et les sentiments des personnages. Le rapport qui s'instaure entre Lockmann et Hildegard en est la manifestation éclatante. La situation de base est des plus banales : le compositeur tombe amoureux de la belle élève à la voix merveilleuse à laquelle il explique le contenu des partitions qu'ils interprètent ensemble. Elle devient son inspiratrice et lui inspire son premier grand chef-d'oeuvre, l'opéra *Achille in Sciro*. Mais les barrières sociales sont un obstacle infranchissable à leur union, et Hildegard trouvera dans un Lord anglais mélomane l'époux digne de son rang. En réalité, les différences sociales ne sont pas les seules à s'opposer à une union possible entre le musicien et son élève. Sur le seul plan du sentiment, il n'y a pas de réelle entente entre eux. Le thème de l'amour de Lockmann pour Hildegard trouve aisément un écho dans les scènes d'opéra

⁷⁴ R. Müller, *op. cit.*, p. 148. ("Der ironisch-distanzierte Erzähler vermeidet die Synthese von Musik und Gefühl, die an dieser Stelle nahe gelegen hätte.")

analysées, et le héros ne fait pas faute de les utiliser pour servir ses desseins. Mais son identification avec bon nombre de personnages d'opéra s'avère trompeuse et dénote que Lockmann succombe à une vision naïve des rapports entre l'art et la vie. La scène où Hildegard révèle en Armide l'ampleur de son talent est à l'origine du malentendu entre eux, car Lockmann, jusqu'alors conscient de ce qui les sépare, ne voit plus en Hildegard que l'incarnation des héroïnes passionnées qu'elle interprète. Le soir même de cet épisode, il pénètre dans le jardin du château et se risque à l'étreindre passionnément lorsqu'elle apparaît seule au bord de l'étang. Hildegard réussit toutefois à retourner la situation périlleuse à son avantage et lui tient un discours sans équivoque : elle déclare vouloir n'appartenir à personne et lui promet en revanche d'accompagner sa vie de compositeur en amie fidèle⁷⁵. En regard de l'opéra *Armida* qui a inspiré la démarche de Lockmann, la situation ne manque pas de piquant : Lockmann et Hildegard se trouvent bien dans un jardin paradisiaque comme Rinaldo et Armida au premier acte, mais la magie qu'exerce Hildegard sur le jeune musicien n'est pas l'effet de sa propre passion dévastatrice. La jeune fille n'a fait que jouer le rôle d'une femme amoureuse et sait dissocier l'interprétation artistique du sentiment réel, ce dont Lockmann n'est quant à lui pas capable. En témoignent ses réflexions après la fuite d'Hildegard : "Maintenant aussi froide et chaste que la lune : et ce matin toute entière volupté, flamme et passion avec toute la séduction d'une Armide ? Incompréhensible ! "⁷⁶

En dépit de l'avertissement qu'il a reçu, il garde l'espoir de vaincre la résistance d'Hildegard et croit pouvoir faire de la musique son alliée. Lorsqu'il apporte à Hildegard l'*Olimpiade* de Jommelli, il a choisi "un bel opéra plein d'amour" comme antidote contre l'anxiété que lui inspire la cour pressante de

⁷⁵ S. W. 5, p. 135.

⁷⁶ S. W. 5, p. 136. ("Jetzt so kalt und so keusch wie der Mond : und diesen Morgen ganz Wollust, Gluth und Leidenschaft mit allem Verführerischem einer Armida ? Unbegreiflich !") L'image de la "lune chaste" n'est pas isolée : Hildegard est par ailleurs comparée à la Diane chasseresse, in S. W.5, p. 212.

Wolfseck à Hildegard⁷⁷. L'*Olimpiade* a une fin heureuse, car les obstacles qui ont séparé les amants sont abolis, et Lockmann semble utiliser l'oeuvre comme un message à décrypter en ce sens par Hildegard. Mais son identification au personnage de Mégaclys trouve un écho ironique dans deux scènes ultérieures du roman. Au deuxième acte de l'opéra, Mégaclys, qui a sacrifié son amour pour Aristée au nom de l'amitié, sombre dans le désespoir et tente de se noyer dans le fleuve Alphée, mais est sauvé contre son gré par un pêcheur. Dans le roman, Lockmann qui ne sait pas nager perd pied en voulant se baigner dans l'étang où Hildegard se meut avec aisance, et manque une première fois de se noyer⁷⁸. A cette première scène répond la dernière tentative de Lockmann pour séduire Hildegard qui se révèle un échec définitif. Il guette son apparition nocturne au bord de l'étang pour mieux l'assaillir, mais cette dernière parvient à se libérer en se jetant avec lui dans l'étang où le musicien manque à nouveau de se noyer et doit lâcher prise. Lockmann désespéré reste seul, la belle s'étant enfuie, partagée entre la fureur que lui inspire l'assaut et l'amusement face à un Lockmann sorti péniblement de l'eau.

"Sur ce, il était maintenant revenu à lui et se tenait, muet et désespéré, au bord de la partie profonde de l'étang. L'humidité ruisselait de ses vêtements et de ses cheveux. Déjà, il était sur le point de s'y jeter à nouveau lorsqu'il s'imagina tout à coup la figure ridicule et pitoyable qu'il y ferait mort."⁷⁹

Le caractère héroïque du suicide de Mégaclys qui résulte de son noble renoncement à sa bien-aimée contraste de façon comique avec le ridicule de la situation de Lockmann, effleuré passagèrement par l'idée du suicide.

L'ironie de Heinse semble s'exercer principalement aux dépens de Lockmann dans la mesure où il s'aveugle sur les pouvoirs affectifs de son art, mais

⁷⁷ *Ibid.*, p. 181.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 367.

⁷⁹ *S.W.* 6, p. 83. ("Er stand unterdessen, nun wieder zu sich gekommen, stumm und verzweifelt an der Wasservertiefung. Die Nässe triff ihm vom Kleid und Haaren. Er war schon im Begriff, sich von neuem hinein zu stürzen, als seiner Phantasie auf einmal vorschwebte, welche lächerliche und erbärmliche Figur er todt darin machen würde.")

elle ne l'atteint pas dans sa science et dans son pouvoir créateur. Les souvenirs d'Italie qu'il évoque sont également les plus chers au cœur de notre auteur, et l'ardeur de Lockmann à communiquer sa passion pour un répertoire souvent méconnu est bien la sienne. Les expressions enthousiastes et les jugements tranchés de Lockmann qui font parfois sourire Hildegard sont contrebalancés par l'étendue et la précision de ses connaissances. Mais tandis que Lockmann succombe aux pièges de l'identification entre musique et sentiment, Hildegard est présentée comme une personnalité en qui raison et passion s'équilibrent dans son rapport à la musique. Il est clair qu'elle n'est pas non plus insensible au charme du jeune musicien et qu'elle est touchée par sa passion. L'attachement qu'elle ressent pour lui est cependant motivé en premier lieu par ce que Lockmann lui apporte sur le plan musical. Ainsi, lorsqu'il lui montre la partition d'*Antigone* de Traetta qu'elle n'a jamais réussi à se procurer, elle dit dans l'enthousiasme à sa mère que personne ne lui a jamais fait autant plaisir⁸⁰. Sa réaction à l'opéra composé par Lockmann est révélatrice : elle donne les marques d'une vive émotion que lui inspire l'intensité expressive de l'oeuvre dont elle connaît la cause, mais s'enflamme surtout pour sa beauté propre. Sa capacité d'enthousiasme égale en ce domaine celle de Lockmann : "Hildegard ne put s'endormir ; elle se leva passé minuit, s'assit au piano-forte, vêtue seulement de sa chemise , murmura : Se un corre annodi (...) et en joua l'accompagnement, doucement, doucement, à tâtons dans la pénombre de la nuit."⁸¹ Elle n'est pas seulement chanteuse, mais suscite et anime constamment la discussion théorique dont les détails techniques ne la rebutent aucunement. C'est elle qui encourage Lockmann à poursuivre son exposé sur le tempérament et affirme : "Sans un examen rigoureux des premiers rudiments de cet

⁸⁰ S. W. 5, p. 308.

⁸¹ S. W. 6, p. 74. (Hildegard konnte nicht einschlummern ; sie stand nach Mitternacht auf, setzte sich im bloßen Hemde ans Forte-piano, lispelte : Se un corre annodi [...] und tastete leise, leise in der nächtlichen Dämmerung die Begleitung dazu. ")

art supérieur, on ne peut parvenir à aucune certitude en ce qui le concerne"⁸². Elle reconnaît la supériorité de Lockmann théoricien, mais elle tient à rester souveraine tant sur le plan individuel que dans son rapport à la musique. Si le chant lui permet de révéler sa nature passionnée, il n'est pas nécessairement l'expression de ses sentiments personnels, et Wolfseck, le prétendant d'Hildegard, fait erreur lorsqu'il croit déceler une entente amoureuse entre eux lors du concert où ils chantent ensemble le duo du premier acte : Hildegard se montre seulement sensible aux qualités d'interprète de Lockmann et la connivence qui s'instaure entre eux est en ce qui la concerne essentiellement fondée sur la musique :

"[I]l joua Mégacles avec une vérité qui créait l'illusion du personnage et introduisit parfois des ornements si beaux et si nouveaux dans son chant, en particulier dans le duo, que, de plaisir, Hildegard en oublia une fois de l'accompagner et fit en souriant une pause durant le passage. Lors de la reprise, Hildegard reprit elle-même le style d'ornementation de Lockmann en l'embellissant encore et ce fut une envolée, un essor, de quoi ravir."⁸³

Il ne fait aucun doute que l'utilisation par Heinse de la "Musikszene" ne s'inscrit pas dans une perspective sentimentale : selon cette dernière, la musique n'est pas évoquée pour son contenu correspondant à une oeuvre réelle, mais pour les propriétés mystérieuses qui permettent à l'auditeur ou au musicien une effusion de son être intime ou d'être transporté dans de plus hautes sphères. Ruth Müller évoque à ce propos le topos de "l'adagio languissant" qui se développe dans le *Siegwart* de Johann Martin Miller (1771) comme un des motifs fondateurs de cette

⁸² S. W. 5, p. 56. ("Ohne strenge Untersuchung der ersten Elemente dieser hohen Kunst kann man zu keiner Sicherheit darin gelangen.")

⁸³ *Ibid.*, p. 198. ("[...] er machte den Megakles mit einer Wahrheit bis zur Täuschung, und verzierte seinen Gesang zuweilen mit so schönen neuen Manieren, besonders im Duett, daß Hildegard vor Lust zu hören einmal vergaß mit zu singen, und die Stelle lächelnd pausierte. Als sie aber wieder kam, wiederholte Hildegard selbst seine Art von Manier noch schöner und es war ein Schwung, ein Flug zum Entzücken."). Une scène identique se reproduit lors d'un concert où Hildegard et Lockmann chantent ensemble des extraits de *Il Vologeso* de Jommelli. Lockmann semble de nouveau s'identifier au héros amoureux et suscite l'envie de deux prétendants d'Hildegard ainsi que la fureur de Wolfseck : cf. S. W. 5, p. 245.

sensibilité nouvelle qui imprégnera encore avec des nuances la naissance des oeuvres de Jean-Paul et Wackenroder⁸⁴. Pendant les leçons de Lockmann, au contraire, il est question d'opéras réels dont l'intrigue permet un jeu ironique d'échos entre fiction et réalité. Les leçons de musique favorisent bien l'exacerbation des sentiments de Lockmann pour Hildegard et le confirment dans ses intentions érotico-sentimentales, mais elles contribuent de ce fait à l'approfondissement du malentendu entre eux en ce domaine, alors que par contraste leur entente musicale, quant à elle, atteint progressivement sa perfection.

Au problème de la "sincérité" de l'interprétation s'ajoute pour l'opéra le jeu d'allusions à partir du texte du livret. Celui de *L'olimpiade*, un des plus appréciés et des plus souvent mis en musique de Métastase, était parfaitement connu des "connaisseurs" d'opéra italien. Mais le contenu d'autres opéras et l'analyse qu'en fait Lockmann font également l'objet de variations où Heinse s'amuse visiblement à multiplier les rapprochements avec les tentatives malheureuses de Lockmann pour séduire Hildegard. Lorsque le musicien tente de l'étreindre dans le salon de musique, Hildegard l'adjure : "Lockmann, revenez à vous ! (...) Quelqu'un vient, insensé ! Mon frère !" ⁸⁵ Lockmann finit par obtempérer et se met à lui analyser l'*Ifigenia in Tauride* de Majo et celle de Jommelli d'où il extrait des airs d'Oreste qu'il va interpréter au prochain concert, devenant ainsi effectivement le frère d'Hildegard dans l'univers de l'opéra ! Heinse prend par ailleurs soin de rapprocher la fierté, voire la hauteur, d'Hildegard et celle de Sophonisbe ou de Didon avant que Lockmann ne l'éprouve à ses dépens et fasse à son tour un portrait musical d'Hildegard dans son opéra :

"Déidamia éconduit ensuite le prince dans un air où Lockmann avait mis ce qu'il avait ressenti dans l'âme et le gosier de son Hildegard. *Del sen gli ardori / Nessun mi vanti ; / Non soffro amori, / non voglio amanti ; /*

⁸⁴ R. Müller, *op. cit.*, p. 54.

⁸⁵ S. W. 5, p. 288. ("Lockmann kommen Sie zu sich ! (...) Es kommt Jemand Unsinniger ! Mein Bruder !")

troppo mi è cara / la libertà. Un caractère virginal acerbe et la nature d'une Diane y dominaient de bout en bout, bien que dissimulés. Elle le remarqua et ne put s'empêcher d'en sourire." ⁸⁶

Il arrive même à Heinse d'aller plus loin : l'interprétation par Lockmann de *Didone abbandonata* apparaît subordonnée aux circonstances, car Hildegard ayant coupé court aux questions pressantes de Lockmann concernant Wolfseck, le fougueux musicien dépité passe sa colère sur le livret de Métastase et Hildegard réprime une forte envie de rire⁸⁷. En réalité, Heinse est bien convaincu de la faiblesse du livret, puisqu'il reprend en l'occurrence mot pour mot sa propre analyse de l'oeuvre notée dans les "Carnets", mais le contexte permet de relativiser l'ardeur critique de Lockmann⁸⁸. Le jeu avec le texte des livrets permet de montrer la musique à la fois comme un révélateur des sentiments et comme un facteur de confusion, car les paroles peuvent se prêter à des interprétations contradictoires de même que l'art des interprètes parvient à créer l'illusion dramatique. L'avant-dernier concert au château où Hildegard et Lockmann chantent des extraits de *Giulio Sabino* qui a fait l'objet de la précédente leçon est à ce double titre un exemple parfait de cette ambiguïté dont Heinse semble être friand. Il faut se souvenir qu'Hildegard a commencé à préparer en secret son départ de la Résidence pour déjouer le plan du prince Karl :

"Au concert suivant, Hildegard ne chanta que le duo extrait du *Giulio Sabino* de Sarti : *Come partir poss'io* ; mais presque distraite et sans le plaisir habituel. Toutefois ses doux sons suscitèrent le ravissement. L'air héroïque de Giulio Sabino *La tu vedrai, chi sono, no, non ti parlo invano*, saisit le prince de façon très étrange. Comme dans celui-ci, Lockmann fit également l'admiration unanime dans le divin rondo : *In qual barbaro momento io ti do l'estremo addio !* Le prince s'étonna en entendant ces

⁸⁶ S. W. 6, p. 55. ("Deidamia fertigt dann den Prinzen ab, in einer Arie, wozu Lockmann Melodie und Begleitung in die Seele und Kehle seiner Hildegard ausempfundnen hatte. (...) Herbe Jungfräulichkeit und Dianenwesen, obgleich verstellt, herrschte darin durch und durch. Sie merkte es, und mußte darüber lächeln.")

⁸⁷ S. W. 5, p. 200.

⁸⁸ S. W. 8/2, p. 473.

premiers mots ; néanmoins, il entendit bientôt qu'ils ne s'appliquaient pas par la suite aux circonstances présentes."⁸⁹

Ruth Gilg-Ludwig qui cite ce passage souligne à juste titre que Heinse laisse planer le doute sur les raisons de la "distraction" d'Hildegard : est-elle due à la tristesse de la séparation prochaine d'avec Lockmann ou reflète-t-elle au contraire un jeu ultime au moment où elle va enfin quitter la cour dont l'atmosphère lui est devenue pesante ?⁹⁰. L'essentiel lui semble toutefois consister dans la similitude entre la constellation des personnages Hildegard-Lockmann-le prince Karl et celle des trois héros de l'opéra, Epponine, son époux le héros Giulio Sabino et Titus. Mais cette similitude que suggère effectivement la situation de rivalité entre deux hommes épris de la même femme nous apparaît superficielle. Hildegard est certes attachée à Lockmann, alors qu'elle n'a que mépris pour les intrigues du prince Karl qu'elle a percées à jour, mais elle ne répond pas pour autant à l'amour passionné du musicien, et son départ permet de mettre fin à ses relations avec Lockmann qui se trouvent dans une impasse. Epponine aime au contraire son époux au point de lui rester fidèle dans l'épreuve. En outre, l'air *Là tu vedrai* que R. Gilg-Ludwig interprète comme une menace de Titus (le prince Karl) est présenté par Heinse comme chanté par Sabino lui-même⁹¹. A notre avis, ce passage reflète plutôt le caractère illusoire de l'identification hâtive entre les héros d'opéra et les figures du roman. Le double sens de l'"adieu" d'Hildegard n'est pas élucidé par le narrateur. Mais l'ironie vient aussi de ce que Lockmann interprète pour une fois le rondo sans dessein particulier, alors qu'il va effectivement souffrir d'être séparé d'Hildegard.

⁸⁹ S. W. 6, p. 48sq. ("Im nächsten Konzert sang Hildegard nur das Duett aus Sarti's *Giulio Sabino* : *Come partir poss'io* ; aber sehr zerstreuet, und nicht mit der Lust wie gewöhnlich. Doch entzückten ihre süßen Töne. Die heroische Arie des Giulio Sabino von Lockmann gesungen : *Là tu vedrai, chi sono, no, non ti parlo invano* ; ergriff den Prinzen ganz sonderbar. So wie hierin, wurde Lockmann auch in dem göttlichen Rondo : *In qual barbaro momento io ti do l'estremo addio !* allgemein bewundert. Der Prinz erstaunte bey diesen ersten Worten ; doch hörte er bald, daß sie nicht weiter auf die gegenwärtigen Umstände paßten.")

⁹⁰ R. Gilg-Ludwig, *op. cit.*, p. 53.

⁹¹ *Ibid.*, p. 54. Cf. S. W. 6, p. 12 ainsi que la lettre envoyée de Venise à Fritz Jacobi, dans laquelle il lui explique l'intrigue et détaille le contenu des airs de qui l'ont le plus impressionné dans l'oeuvre, in : S. W. 10, p. 129.

Le prince en revanche a comme une prémonition du départ d'Hildegard en écoutant ce même rondo, mais se rassure immédiatement, à tort. Ce court passage dénote à quel point le réseau de correspondances que Heinse a progressivement établi entre réalité et fantasmagorie peut se multiplier indéfiniment selon la perspective de chaque personnage. L'on comprend aisément le désarroi qui s'empare du naïf Lockmann lorsqu'il apprend fortuitement au cours d'un bal le projet de départ de la famille Hohenthal à Vienne, au moment même où l'orchestre joue une contredanse extraite de son opéra ! Sa réaction peut s'appliquer au sentiment de vertige que créent ces correspondances vraies ou illusives lorsqu'elles se révèlent rétrospectivement au lecteur : "Tout ce qui l'entourait n'était qu'illusion mensongère confuse et cahotique [...]."⁹²

Le caractère double de la musique qui est à la fois un jeu entre vérité et mensonge et par ailleurs un réel catalyseur de la passion s'affirme pleinement dans l'aventure romaine où Hildegard reste tout d'abord maîtresse du jeu avant d'être prise à son propre piège. L'épisode peut effectivement être interprété comme un jeu de masques mais aussi comme la révélation ultime de la vraie nature "génialement vivante" d'Hildegard grâce à la musique⁹³.

Nul doute que Heinse se soit amusé à utiliser toutes les ressources du vieux thème du travesti pour illustrer le rapport entre l'art et la vie qui lui est cher. Lockmann lui-même, l'amoureux frustré, se divertit fort lorsqu'il apprend l'aventure dont il ne connaît pourtant pas encore tous les tenants et aboutissants : "Il s'égaya de son audace et rit du double déguisement : du ravissant théâtre dans le théâtre."⁹⁴ L'aventure d'Hildegard concentre en fait toutes les variations possibles du déguisement. Elle est tout d'abord la réplique inversée de l'histoire d'Achille à Scyros : Achille, le héros déguisé en femme dans la fiction antique

⁹² *S. W.* 6, p. 79. ("Alles um ihn her war nur ein verwirrtes buntes Gaukelspiel [...].")

⁹³ *Ibid.*, p. 48. ("wirklich genialisch lebhaft")

⁹⁴ *Ibid.*, p. 148sq. ("Ihre Kühnheit freute ihn, und er lachte über die doppelte Verkleidung : das reizendere Schauspiel in dem Schauspiel.")

devient une héroïne déguisée en homme. Les moeurs théâtrales italiennes servent idéalement l'intrigue. Hildegard a beau déclarer ultérieurement avoir voulu "venger son sexe" en recourant à ce déguisement, il est clair que l'interdiction faite aux femmes à Rome de paraître sur scène qui la scandalise tant rétrospectivement s'avère providentielle pour le narrateur. Le personnage d'Hildegard déguisée en chanteur castrat permet à Heinse de mêler le thème de l'illusion théâtrale et celui de l'illusion amoureuse dans le contexte du carnaval romain. C'est aussi pour cette raison que Heinse situe l'épisode à Rome et non à Venise, dont il estime pourtant que la vie musicale des années quatre-vingts y est de bien meilleure qualité⁹⁵.

Heinse souligne la situation équivoque et risquée d'Hildegard-Passionei à Rome par l'alternance des deux noms et des pronoms possessifs "sein" et "ihr" selon les interlocuteurs auxquels elle est confrontée, l'impresario, le banquier et sa jeune soeur Eugenia, qui sont victimes de la mystification, ou bien la duchesse⁹⁶. Mais lorsqu'elle apparaît en tant qu'artiste, les pronoms alternent également tant selon la perspective des autres musiciens et du public abusés que selon la sienne, ce qui confirme l'aisance avec laquelle elle se conforme à son rôle et la distance intérieure qui lui permet d'éviter toute identification avec son personnage de castrat. La description par Heinse de la première répétition au Théâtre Argentina illustre parfaitement la maîtrise artistique et personnelle qu'Hildegard a d'elle-même⁹⁷. Cette lucidité lui fait redouter davantage les représentations de *Sofonisbe* où elle interprète pourtant le rôle d'une femme !⁹⁸ Le paradoxe n'est qu'apparent, car ce que les spectateurs prennent pour le summum de l'illusion théâtrale n'est en réalité que la vraie nature révélée. L'ironie consiste en une double illusion à laquelle succombent les spectateurs, celle du regard et celle de l'oreille. Certes, le

⁹⁵ De passage à Venise, les trois voyageurs s'enchantent de la voix de plusieurs chanteuses et l'époux de la duchesse affirme à cette occasion que les femmes font preuve d'un art du chant supérieur aux hommes ! Cf. *S.W.* 6, p. 107.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 110sq., 114sq., 126 à 129.

⁹⁷ *Ibid.* p. 113.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 122.

chant et le jeu d'Hildegard produisent sur de "vieux connaisseurs" l'effet de Caterina Gabrielli dans sa jeunesse, mais ils ne se doutent pas que l'artiste est effectivement une femme et que l'oeuvre interprétée est effectivement de Traetta, qui a écrit tant de rôles sur mesure pour la cantatrice⁹⁹.

La première réaction du jeune Lord lui avait été dictée au contraire par l'instinct du regard, également conforté, selon Heinse, par ses connaissances précises en anatomie ! A la première représentation d'*Achille in Sciro*, il a reconnu dans le physique d'Hildegard, à ses formes, mais aussi à son visage, qu'il s'agit d'une femme. La remarque qu'il fait à son voisin témoigne de son émerveillement devant un art qui n'est pas selon lui tributaire de l'artifice : "J'attendais un Achille d'opéra ; mais celle-ci exhale le génie d'Homère. Qui est-elle ? Comment s'appelle-t-elle ?"¹⁰⁰ L'apparence féminine du castrat Passionei ne gêne en rien l'entourage italien du Lord, habitué aux conséquences physiologiques de l'opération subie par les castrats. L'anti-naturel est considéré comme naturel au point que le peintre auquel s'adresse la remarque du Lord voit dans son "erreur" la preuve de la perfection "naturaliste" de l'art des castrats. Bien plus, un autre spectateur oppose au Lord ce qu'il croit être une loi naturelle : la supériorité de la voix de castrat sur la voix de femme qui ne pourra jamais égaler sa force, faute de poumons aussi développés¹⁰¹. La confusion entre illusion et réalité se double donc ici de la confusion entre "nature" et "anti-nature" qui brouille temporairement l'intuition du Lord :

"Le ténor et Hildegard rivalisaient ; mais elle était infiniment plus le héros grec et ne se laissait pas induire en erreur par les effets théâtraux de celui-là. L'étonnement du Lord crut jusqu'à l'enthousiasme le plus extrême ; il ne savait plus lui-même ce qu'il devait penser du sexe du personnage,

⁹⁹ *Ibid.*, p. 123.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 117. ("Ich erwartete einen Opern-Achill ; aber aus dieser athmet zu meinem größten Erstaunen Homers Genius. Wer ist sie ? Wie heißt sie ?")

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 118. L'ironie est enore plus perceptible lorsqu'un autre spectateur fait la même remarque au moment précis où Hildegard fait montre d'une virtuosité particulière dans le rôle de Sophonisbe. Cf. *ibid.*, p. 123

étant donné qu'il n'avait pas encore observé de près ni vu souvent de *musico*. Le chant, l'accompagnement et l'action - tout faisait illusion sur lui, comme l'antique, comme la nature"¹⁰²

C'est finalement de nouveau le regard qui permet au Lord de conforter définitivement son intuition initiale : le comportement d'Hildegard sur scène en Sophonisbe fait coïncider parfaitement le rôle et la réalité à l'insu du public italien, dont l'enthousiasme et l'émotion restent extérieurs à sa personnalité profonde, mais il est au contraire une révélation pour celui auquel elle est prédestinée :

"On entendait à peine et on était tout yeux tant ce physique royal était Sophonisbe, dans chaque pose, chaque mouvement et chaque geste. Le tragique suprême était vraiment trop douloureux aux spectateurs. Le jeune Lord s'écria hors de lui : "*Donna è vera Sofonisba !*" (...) Le *Donna* du Lord fut complètement lancé à la cantonade ; mais il resta convaincu comme de sa vie que Passionei était une femme."¹⁰³

Le thème des affinités électives trouve ici son application sans qu'il y ait cette fois-ci d'ironie de la part du narrateur, alors que Lockmann justifiait ses élans érotico-sentimentaux pour Hildegard par une prédestination mutuelle, indéniable sur le plan artistique, mais erronée sur le plan du sentiment¹⁰⁴. Lorsque le Lord voit sa conviction définitivement confirmée à la faveur d'un coup de vent qui écarte le manteau d'Hildegard et dévoile pleinement ses formes, il se produit une scène semblable seulement en apparence aux malheureuses tentatives de séduction de Lockmann :

¹⁰² *Ibid.* ("Der Tenorist und Hildegard wetteiferten ; sie war aber unendlich mehr der griechische Held, und ließ sich von seinem Theatralischen nicht misleiten. Das Erstaunen des Lords stieg bis zum höchsten Enthusiasmus ; er wußte selbst nicht mehr, was er über das Geschlecht der Person denken sollte, da er noch keinen Musico genau und oft beobachtet hatte. Gesang Begleitung und Aktion - alles täuschte ihn, wie antik (*sic*), wie Natur.) Rappelons que le terme italien "musico" est utilisé pour désigner les castrats.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 124 et 125. ("Man hörte kaum, und hatte nur Augen : so sehr war die königliche Gestalt in jeder Stellung, Bewegung und Geberde Sophonisbe. Das hohe Tragische that den Zuschauern wirklich zu weh. Der junge Lord rief außer sich : "*Donna è vera Sofonisba !*" (...) Die *Donna* des Lords war ganz und gar in die bloße Luft gesprochen ; er blieb aber überzeugt wie von seinem Leben, daß Passionei ein Frauenzimmer sey.")

¹⁰⁴ Cf. *S.W.* 5, pp. 206, 338, *S.W.* 6, p. 81.

"Elle cria et appela et tenta de se dégager ; il lui semblait être aux mains de Satan, mais il lui semblait que Satan était l'ange de lumière. 'Merveilleuse créature ! Nous devons être un seul ; ainsi le veulent la nature et le destin !' Pleines de tendresse, ces paroles s'envolaient de ses lèvres entre les baisers qui se succédaient."¹⁰⁵

Ce sentiment qu'exprime le Lord gagne Hildegard et lui permet pour la première fois de faire totalement coïncider l'expression de la personne privée et celle du moi lyrique : "Contrairement à ce qu'attendait la [duchesse de] D..., Hildegard joua ce soir-là Sophonisbe plus parfaitement que jamais, car son humeur s'accordait tout à fait à l'anxiété de la passion."¹⁰⁶ Elle réalise ainsi pleinement le phénomène décrit par Heinse : "Une chanteuse qui ne peut pas du tout s'exprimer par des paroles, qui extériorise ses sentiments et ses sensations bien plus facilement par le biais de mélodies."¹⁰⁷

Cette fusion enfin réalisée entre l'art et la vie représente l'aboutissement de la carrière de chanteuse d'Hildegard en même temps que l'épanouissement de sa personnalité qui peut pour la première fois donner sa pleine mesure. On a parlé de "titanisme" à propos du personnage d'Hildegard¹⁰⁸. Il s'agit, certes, d'une composante de son caractère qui se dessine progressivement sous la pression des événements et de la musique conjugués : la passion de Lockmann comme celle du prince ont avivé son désir de liberté comme le voyage en Italie l'entraîne à agir en dehors des normes, mais l'apothéose italienne n'aura pas de suite sur le plan musical, car Hildegard a assouvi sa "passion géniale" sous le nom symbolique de "Passionei"¹⁰⁹.

¹⁰⁵ S. W. 6, p. 136. ("Sie schrie und rief, und suchte sich los zu winden ; ihr war, als ob der Satan sie in Händen habe, aber Satan der Engel des Lichts. 'Wundergeschöpf ! Wir müssen Eins werden ; so wollen es Natur und Schicksal !' dieß flog unter Kuß auf Kuß voll Zärtlichkeit aus seinen Lippen.")

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 138. ("Hildegard spielte diesen Abend, gegen alles Erwarten der D..., die Sophonisbe vortrflicher als je, weil sie ganz zur bangen Leidenschaft gestimmt war.")

¹⁰⁷ S. W. 8/3, p. 54. ("Eine Sängerin, die sich gar wenig durch Worte ausdrücken kann, die ihre Gefühle und Empfindungen viel leichter durch Melodien äußert.")

¹⁰⁸Cf. Hans Friedrich Menck, *Der Musiker im Roman* p. 95.

¹⁰⁹ S. W. 6, p. 144.

Heinse concentre à dessein l'aventure romaine d'Hildegard pendant le carnaval. Cette période représente le point culminant de la saison théâtrale italienne où sont représentés tous les opéras nouveaux, et permet traditionnellement aux passions humaines comme à la ferveur musicale de se déchaîner derrière les masques. L'adulation par les Romains du nouveau chanteur castrat engagé pour cette période crée une atmosphère survoltée qui justifie toutes les invraisemblances et tous les excès. Personne ne s'étonne de voir Passionei s'habiller en femme à la fin de son engagement : on attribue ce changement aux circonstances festives où toutes les fantaisies sont autorisées¹¹⁰. Le Théâtre Argentina où se produit Hildegard-Passionei voit se rassembler selon un véritable rite nocturne les spectateurs qui s'abandonnent à leur enthousiasme dans une sorte de transe collective. Le premier soir où Passionei se rend au théâtre pour la répétition, la foule brûle d'impatience d'y assister bien que ce soit interdit et manque de provoquer une émeute ! Il faut que le chanteur s'entremette auprès du gouverneur pour obtenir l'autorisation de la faire rentrer afin de calmer les esprits¹¹¹. Heinse s'est inspiré de ses souvenirs italiens pour évoquer les exclamations extasiées, les larmes d'émotion, et plus généralement l'atmosphère de culte qui entoure le chanteur auquel on dédie des poèmes enflammés et dont on reproduit à l'envi des portraits. Mais l'évocation de deux représentations donne lieu à une évocation qui dépasse le simple pittoresque. La première représentation d'*Achille in Sciro* suscite plus que de l'enthousiasme, il s'agit d'une véritable possession :

"La symphonie d'ouverture de la bacchanale résonna de manière somptueuse. Le rideau se leva et la contredanse accompagnée du chœur commença, de quoi ravir. La douce fureur du dieu palpita dans les nerfs

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 113.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 112sq.

des spectateurs et tous auraient voulu pousser aussi des cris d'allégresse."¹¹²

Après cette mise en condition où les spectateurs deviennent eux-mêmes résonance et vibrent de tout leur corps, la tension ne fait que croître et culmine au dernier acte, le plus fort en contrastes. Passionei est porté par l'enthousiasme communicatif de la foule et se lance dans des acrobaties vocales pendant lesquelles chacun retient son souffle, mais la reprise de l'air qu'il/elle doit bisser ébranle la sensibilité des auditeurs jusqu'au plus profond en abolissant toutes les barrières sociales : "Chaque son était une décharge électrique et le parterre et les loges un déferlement de sentiment divin."¹¹³ La représentation de *Sofonisbe* ne suscite pour sa part de sensations aussi fortes qu'au dernier acte où l'illusion dramatique fige les spectateurs sur place au point d'exclure passagèrement toutes les manifestations extérieures d'approbation dont le public est coutumier.

Le théâtre est aussi le lieu où se développent deux passions parallèles : celle du Lord pour Hildegard qui se révélera en réalité conforme aux normes et celle d'Eugenia pour Hildegard qui confirme au contraire la fragilité de celles-ci à la faveur du carnaval. Eugenia a succombé à un mirage dans l'atmosphère exaltée qui règne pendant la représentation d'*Achille in Sciro*. Son amour, qu'elle révèle naïvement à Passionei dont elle souhaite devenir l'élève, plonge Hildegard dans un trouble profond, car cette dernière ressent brièvement ce qu'est l'amour sapphique en entendant Eugenia chanter l'air *Se un core annodi*¹¹⁴.

Dans le contexte débridé du carnaval, l'opéra permet bien l'éclosion des passions fortes, en particulier amoureuses, et la révélation chez Hildegard d'une pulsion inconnue. Mais le déchaînement des passions n'est jamais total comme dans la bacchanale d'*Ardinghello*, et la fin du carnaval remet en ordre le monde

¹¹² *Ibid.*, p. 116. ("Prächtigt erscholl die Symphonie des Bacchanals. Der Vorhang ward aufgezoget und der Kontretanz mit dem Chor begann zum Entzücken. Die süße Wuth des Gottes zuckte in den Nerven der Zuschauer, und alle hätten mitjubeln mögen.")

¹¹³ *Ibid.*, p. 120. ("Jeder Ton war ein elektrischer Schlag, und Parterre und Logen eine Fluth von göttlichem Gefühl.")

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 128.

apparemment renversé : en quittant Rome, Hildegard reprend définitivement son identité féminine, Eugenia tombe amoureuse de Lockmann en l'accompagnant à la guitare alors qu'il chante *Begli astri d'amore*, air qu'interprétait pourtant divinement Passionei :

"La nature triompha. Oh, c'était et cela disait encore quelque chose de tout à fait différent de la voix de dessus de Passionei ; [sa voix] agissait tellement, avec quelque chose de saisissant dans la plénitude de sa force, que la délicieuse créature en finit presque par oublier son jeu et, lorsqu'il cessa, resta un instant muette et reprit sa respiration. (...) Passionei s'effaça de son coeur comme un rêve impétueux et contre nature, comme un passe-temps momentané ..."115

La comparaison de l'épisode entre Passionei-Hildegard et Eugenia avec un "rêve impétueux" dont le souvenir est destiné à disparaître montre que Heinse se refuse à aller jusqu'au bout de la subversion que suggère l'aventure d'Hildegard. La musique côtoie certes le domaine de l'incontrôlé, voire de l'inconscient, mais l'association entre musique, folie et libertinage n'est pas portée à l'extrême comme dans "l'opéra fou" des *Bijoux indiscrets* de Diderot, oeuvre que Heinse connaissait et dont il semble avoir apprécié la verve libertine¹¹⁶. Certes, le déguisement d'Hildegard donne lieu à un imbroglio équivoque, mais la nature et la raison reprennent leurs droits, tant sur le plan amoureux que dans le domaine musical où voix féminine et voix masculine retrouvent leur rôle respectif. Contrairement au concert fou des *Bijoux* à propos duquel Béatrice Didier note justement qu'il aboutit à la cacophonie et au désordre généralisé où la dissonance ne trouve pas sa résolution, le roman de Heinse se termine sur une idylle voulue et organisée par Hildegard. Elle réunit à Naples Lockmann et Eugénie et fait rendre un hommage

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 153sq. ("Die Natur triumphierte. O, das war und sagte noch etwas ganz Anderes als Passionei's Diskant ; es war so etwas Thätiges, mit voller Stärke Angreifendes darin, daß das goldene Geschöpf auf die letzt fast ihr Spiel vergaß, und, als er aufhörte, eine Weile stumm blieb, und Athem schöpfte. (...) Passionei wich aus ihrem Herzen, wie ein heftiger unnatürlicher Traum, wie ein vorübergehender Zeitvertreib ...")

¹¹⁶ Cf. B. Didier, *La musique des Lumières*, p. 352. Heinse fait plaisamment allusion aux *Bijoux indiscrets* dans une lettre de 1774 à Gleim, cf. *S. W.* 9, p. 214sq.

solennel à l'auteur d'*Achille in Sciro* qui est couronné de lauriers. A la fin de la fête, qui reste dans le bon ton d'une réunion d'aristocrates raffinés et mélomanes, elle chante avec Eugenia un canon italien du seizième siècle, forme musicale aimée de Heinse, car elle réalise la fusion des voix et célèbre ici la joie et l'harmonie entre les êtres¹¹⁷.

Hildegard, qui domine le roman par sa personnalité, a certes les traits d'une amazone indomptée, mais elle est à la recherche d'un équilibre. La musique ne sert pas seulement de catalyseur aux passions, elle permet aussi d'atteindre à l'équilibre avec l'univers : Lockmann a oublié cette composante de son propre discours en ne voyant dans la musique qu'une transcription immédiate de ses sentiments. C'est pourquoi sa perception de la nature l'entraîne aux mêmes erreurs que sa lecture affective des opéras qu'il sait par ailleurs parfaitement analyser dans leur forme. Le roman s'ouvre par un éloge de la nuit que Lockmann célèbre en s'éveillant :

"Le soleil efface toutes les joies de la nuit ! Les belles étoiles comme les douces mélodies et les harmonies de l'imagination et les sentiments les plus forts du passé et de l'avenir. La nuit a quelque chose d'enchanteur que n'a aucune journée : quelque chose d'illimité, d'intime, de bienheureux, d'éternel."¹¹⁸

La nuit libère des pesanteurs temporelles et sociales et permet de réaliser les aspirations les plus profondes, car elle inspire le musicien Lockmann pendant son sommeil. Mais cette évocation quasi romantique de la nuit par Heinse trouve un écho ironique dans les scènes nocturnes où Lockmann guette l'apparition d'Hildegard ou s'imagine généralement à tort être en communion avec elle. C'est à la tombée de la nuit que se dessine pour la première fois l'origine du malentendu entre Lockmann et Hildegard. Emmerveillé par ses dons et enhardi par la chaleur

¹¹⁷ *S. W.* 6, p. 164. Cf. les remarques de Heinse sur le canon in *S. W.* 8/2 p. 374.

¹¹⁸ *S. W.* 5, p. 5. ("Die Sonne löscht alle Freuden der Nacht aus ! wie (*sic*) die schönen Sterne, so die süßen Melodien und Harmonien der Phantasie, und die stärksten Gefühle der Vergangenheit und Zukunft. Die Nacht hat etwas Zauberisches, was kein Tag hat ; so etwas Grenzenloses, Inniges, Seliges, Ewiges.") Cf. également *S. W.* 8/2, p. 246.

avec laquelle cette dernière le remercie de ses explications, il se laisse aller pour la première fois à montrer ses sentiments :

"Pénétré de tendresse et d'admiration, alors que l'obscurité drapait déjà les perspectives de son voile magique, il lui dit à mi-voix : "Il n'y a pas de plus grand bonheur pour moi que de déposer à vos pieds tout ce que je sais et tout ce dont je suis capable et de vous voir l'accepter avec bienveillance."¹¹⁹

Dans son élan, il lui baise fougueusement la main et ne s'inquiète pas du léger mouvement de recul d'Hildegard, motivé certes par la crainte d'être vue, mais aussi par une certaine moquerie, et s'en va rêver dans sa chambre en regardant l'étang où il l'a aperçue pour la première fois. Un soir où il attend en vain son apparition, son exaltation s'exaspère et il passe toute la nuit dans le jardin en associant Hildegard dans un dialogue imaginaire aux astres, aux arbres et aux fleurs. L'harmonie paisible de la nuit d'été contraste avec le délire de Lockmann dont la frustration atteint son comble, car c'est lors de ces baignades nocturnes d'Hildegard qu'il a eu le sentiment que la nature les avait prédestinés l'un à l'autre¹²⁰.

Hildegard au contraire est parfaitement en accord avec les éléments naturels, et tout particulièrement l'eau. H.H. Eggebrecht remarque justement que la scène répétée où Hildegard se déhabille pour se baigner correspond à la révélation de sa voix qui est une mise à nu de son être profond selon la théorie de Heinse et cite cet exemple pour montrer le lien entre la "théorie" et le roman¹²¹. L'aisance et l'élégance d'Hildegard dans l'eau correspondent bien à la souplesse et à l'agilité de sa voix. Mais Eggebrecht ne songe pas à remarquer que ce thème de la nudité est comme celui de la baignade utilisé de façon parodique par Heinse,

¹¹⁹ *Ibid.* p. 82. ("Er sagte ihr, durchdrungen von Zärtlichkeit und Bewunderung, als die Dämmerung die Aussichten schon in ihren magischen Schleyer hüllte, mit gedämpftem Ton der Stimme : "Kein größeres Glück für mich, als wenn ich alles, was ich weiß und vermag, Ihnen zu Füßen legen kann, und Sie es gütig annehmen vollen.")

¹²⁰ *Ibid.*, p. 338

¹²¹ H.H. Eggebrecht, *op. cit.*, p. 344.

dans la mesure où Lockmann interprète la théorie qu'il a lui-même énoncée de façon primaire vis-à-vis d'Hildegard. Le malentendu naît là aussi de la scène où Hildegard a révélé l'étendue de son talent en interprétant Armide :

"Durant l'action son vêtement s'entrouvrit à son mouvement violent et ses deux seins apparurent dans leur rondeur virginale, délicats et d'une blancheur de cygne. Toutes les fenêtres étaient ouvertes, un zéphyr souffla dans la pièce et dénoua en passant ses cheveux qui étaient simplement attachés en chignon. La vraie Armide telle que Le Tasse avait dépeint la plus belle de ses filles !" ¹²²

A plusieurs reprises, Lockmann tente de toucher ces seins qui se dévoilent partiellement à la faveur d'un coup de vent annonciateur d'orage dans le jardin ou se laissent deviner sous la transparence d'un vêtement, mais en dépit de quelques étreintes arrachées à Hildegard, il ne réussit qu'à l'indisposer et ne parvient pas à comprendre son refus de toute dépendance sensuelle et affective ¹²³. Le sentiment profond de sympathie qu'éprouve Hildegard pour Lockmann s'inscrit dans une perspective idéalisante : elle contient son élan affectif parce qu'elle veut qu'il le sublime dans sa création :

"Musique enchanteresse de l'âme, de sentiments et d'idées, où les plus âpres dissonances terrestres se résolvent dans le clair Ether des accords parfaits de la raison. Elle ne se sentait pas autrement que si elle faisait surgir les harmonies les plus douces et les plus expressives d'un luth incomparable, tandis qu'elle lisait tout cela sur son visage et dans son cœur." ¹²⁴

¹²² S. W. 5, p. 123. ("Während der Action öffnete (*sic*) sich bey der heftigen Bewegung das Gewand : und beyde Brüste blickten hervor in herber Jungfräulichkeit, zart und schwanenweiß. Die Fenster standen alle offen, ein Lüftchen blies herein und verwehte das Haar, nur in einem Knoten gebunden, reizend darüber. Die wahre Armida, wie Tasso seine schönste Tochter schilderte !")

¹²³ *Ibid.*, pp. 196 et 245sq.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 269. ("Entzückende Seelenmusik von Gefühlen und Ideen, wo die herbsten irdischen Dissonanzen in den heitern Aether der Dreyklänge des Verstandes sich auflösen. Es war ihr nicht anders, als ob die süßesten und ausdrückvollsten Harmonien aus einer unvergleichlichen Laute lockte, wie sie dieß alles so in seinem Gesicht und an seinem Herzen empfand.")

En ce sens, la remarque de Ruth Gilg-Ludwig qui compare les trois parties du roman aux trois actes d'un opéra qui se résoud sur une consonance est tout à fait pertinente, car la fin du roman nous montre Lockmann en compositeur comblé qui a effectivement transposé son amour dans son oeuvre et renonce sans trop de difficulté à Hildegard mariée selon son rang et son inclination¹²⁵. Mais cette idylle finale nous semble appeler quelques questions. L'on peut tout d'abord se demander si cet équilibre retrouvé n'est pas la victoire du conformisme. Hildegard sacrifie la part masculine et héroïque de son être pour redevenir l'être social respectueux de son milieu et Eugenia ne développe pas davantage le talent de chanteuse que son amour ambigu pour Passionei avait su stimuler. Certes, l'art n'est pas remis en cause comme dans *Ardinghello*, car Hildegard, qui en devenant mère ne perd pas sa voix comme madame von Lupfen, n'abandonne pas le chant après son mariage. Mais l'avenir de Lockmann comme compositeur apparaît problématique dans la mesure où il perd définitivement son inspiratrice et où le substitut qu'est en partie Eugenia reste un personnage sans grande consistance.

Si l'harmonie finale n'est pas exempte de zones d'ombres, la victoire de la nature sur l'artifice que représente le triomphe d'Hildegard sur les chanteurs castrats apparaît relative à la lecture des "Carnets" et assez ironique dans le cadre de l'intrigue. C'est précisément grâce à l'institution des castrats qu'Hildegard a pu découvrir la complexité de sa propre personnalité et trouver dans le Lord l'époux que la nature lui avait destiné. Cette série de paradoxes empêche de considérer la fin d'*Hildegard* comme la parfaite résolution des dissonances terrestres, de même que les discussions esthétiques ne permettent qu'en apparence de résoudre les contradictions auxquelles se heurte Heinse dans sa conception de la musique. Pour comprendre le roman de Heinse où sentiment et ironie se mêlent en des variations différentes, il faut peut-être se souvenir de cette phrase que Heinse notait dans ses "Carnets" lors de son premier séjour à Dusseldorf : "La musique n'est jamais

¹²⁵ R. Gilg-Ludwig, *op. cit.*, p. 47

sérieuse ; elle n'est qu'un jeu pour l'âme. C'est pourquoi les gens que l'on appelle désormais compositeurs ne se sont appelés de toute antiquité que ménestrels"¹²⁶. Un semblable propos contrebalance les exclamations passionnées sur la musique comme art "divin", "sacré", conception qu'il sera réservé aux romantiques de défendre sans équivoque.

C) Musique et société

Le personnage d'Hildegard est incontestablement le plus vivant du roman et celui qui anime le mieux la narration de bout en bout. En outre, il est étroitement lié à la substance de l'oeuvre qui exalte sans mélange la voix humaine et ses possibilités inépuisables. Lockmann est en regard plus falot, ce qui peut sembler paradoxal : n'est-il pas le maître en matière de musique et celui qui s'y consacre exclusivement, alors qu'Hildegard n'est à l'origine qu'une dilettante, même extrêmement douée ? On ne peut en fait comprendre ce paradoxe que dans le contexte musical dont s'est nourri Heinse et qu'il évoque avec plus ou moins de bonheur dans *Hildegard*. Ce paradoxe comporte deux aspects : le premier concerne l'idée que Heinse se fait de l'artiste créateur, le second le rôle qu'il joue dans la société. *Hildegard* a été écrit à l'extrême fin du dix-huitième siècle, en 1794-95, l'action se déroule au début des années quatre-vingts et la majeure partie des oeuvres évoquées ont été composées entre 1760 et 1780. Or, ce décalage chronologique est extrêmement important, car la vie musicale et la conception de la création artistique connaissent des transformations notables à l'intérieur de cette période. Comment se situe Heinse par rapport à cette évolution et quelle image veut-il donner du rapport entre musique et société ?

¹²⁶ S. W. 8/1, p. 161. ("Musik ist nie Ernst ; sie ist bloß ein Spiel für die Seele. Deswegen haben die Leute, die man jetzt Tonkünstler nennt, von allen Zeiten her nur Spielleute geheißen.")

Il importe tout d'abord de déterminer ce que Heinse entend par "artiste" et par "créateur" dans le cadre de son roman. Les relations entre Lockmann et Hildegard révèlent que le rapport initial de professeur à élève n'est pas seulement équivoque sur le plan psychologique : sur le plan musical également, les frontières sont relativement floues. Hildegard répète constamment que Lockmann est son maître et se montre désireuse de progresser dans la connaissance purement théorique de la musique sous sa direction. Mais en ce qui concerne la compréhension artistique des oeuvres musicales, il est clair qu'elle peut aisément rivaliser avec Lockmann tant en ce qui concerne la perception esthétique que sur le plan de l'interprétation. Lockmann lui-même, si assuré dans ses exposés théoriques, rend à la chanteuse Hildegard un hommage particulier qui n'est pas seulement motivé par ses qualités exceptionnelles ou par les progrès de sa passion. Il est intimement convaincu que les plus grandes oeuvres ne sont qu'un "squelette" auquel seule la voix d'une Hildegard peut donner la vie¹²⁷. La distorsion déjà sensible dans les "Carnets" entre l'attachement à la forme d'une oeuvre pour elle-même et la valorisation de sa pure réception sonore trouve sa manifestation concrète dans le rapport entre compositeur et interprète qui se dessine dans le roman.

Comment concilier les deux affirmations de Lockmann qui exalte d'un côté le compositeur comme "le plus créateur de tous les artistes", mais déclare par ailleurs à Hildegard qu'il n'est que son "paillasse" ?¹²⁸ Dans son admiration pour l'art d'Hildegard, il se jette plusieurs fois à ses pieds et lui baise la main avec une ferveur qui n'a rien de simulé. A Reichardt qui avait trouvé cet enthousiasme ridicule, Heinse a rétorqué que les plus grands maîtres n'avaient pas craint d'en faire autant¹²⁹. Il est clair que le rôle dévolu à Hildegard s'inscrit dans la tradition italienne baroque où le compositeur écrit souvent pour tel chanteur dont il met la

¹²⁷ Cf. *S. W.* 5, p. 36.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 215. ("Ihr Bajazzo bin ich, und weiter nichts.")

¹²⁹ *S. W.* 3/2, p. 602.

voix en valeur. Il est en ce sens révélateur qu'elle soit plusieurs fois comparée à Caterina Gabrielli dont Lockmann souligne avec insistance que Traetta lui doit d'avoir composé ses plus belles scènes¹³⁰. Dans l'épisode italien du roman, cette tradition apparaît dans tout sa splendeur, puisque le pseudo-Passionei chanteur éclipse le pseudo-Passionei compositeur, supposé être son père et l'auteur des deux opéras qui sont représentés. Cette importance capitale du grand chanteur qui exerce une attraction quasi magnétique sur le public se retrouve également à la cour de la Résidence où la participation d'Hildegard aux concerts est déterminante pour la qualité d'écoute du public, mais agit aussi comme stimulant pour les autres musiciens.

Il y a toutefois une différence entre les chanteurs italiens adulés et la grande interprète que se révèle être Hildegard : celle-ci n'est pas une déesse capricieuse qui met les autres artistes à ses pieds et formule des exigences exorbitantes. Heinse souligne par ailleurs la sûreté de son goût musical qui lui fait éviter les excès pathétiques ou virtuoses dans son art d'interprète et contribuer de ce fait à la maturation esthétique de Lockmann¹³¹. Ce dernier se livre par ailleurs à une critique virulente des excès italiens en ce domaine. L'ascendant qu'Hildegard-Passionei exerce sur son entourage lors des répétitions au Théâtre Argentina a pour but de mieux servir l'opéra du maître qu'elle s'est donné pour mission de faire triompher¹³². Elle se garde d'humilier ses partenaires moins doués et s'efforce d'instaurer entre les musiciens un équilibre qui mette l'oeuvre pleinement en valeur. Le compositeur Lockmann inspire effectivement à Hildegard une admiration sans restriction :

" 'Je rends hommage à votre génie' dit-elle enfin : 'vous avez totalement le sentiment si rare et l'art du langage des sons et le parlez avec un tel

¹³⁰ *S. W.* 5 p. 45.

¹³¹ *Ibid.*, p. 209.

¹³² *S. W.* 6. p. 113.

savoir-faire et une telle virtuosité (...) que vous êtes pleinement le tyran de vos auditeurs et faites d'eux ce que vous voulez' "133.

Le rapport de supériorité entre Hildegard et Lockmann n'est-il pas dans ce cas inversé ? Lockmann qui se définissait comme le "paillasse" de la chanteuse Hildegard est qualifié positivement de "tyran", ce qui signifie que grâce à sa maîtrise de l'univers des sons, il sait quelles combinaisons sonores vont captiver ou émouvoir son auditoire et peut jouer à sa guise sur leurs nerfs et leur sensibilité. C'est précisément le souhait que formule le jeune Joseph Berglinger dans le récit que Wackenroder inclut dans ses *Epanchements d'un moine ami des arts* (*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*), une oeuvre contemporaine d'*Hildegard*. Le jeune homme compose le texte et la mélodie d'une ode à sainte Cécile dont l'humilité apparente masque mal l'aspiration à dominer les hommes par le biais de la musique :

"Ouvre pour moi les esprits des hommes
 Que je sois le maître de leurs âmes
 par la force des sons ;
 Que mon esprit fasse résonner l'univers
 Le pénètre par une sympathie mystérieuse
 L'enivre dans l'imagination !"134

Joseph se croit élu par Dieu pour devenir un grand artiste et tire de cette conscience un sentiment d'angoisse et de supériorité. Mais son rapport à la création reste ambigu durant sa courte vie qu'il considère comme un échec, et le narrateur

¹³³ *Ibid.*, p. 72. ("Ich huldige Ihrem Genius" sagte sie endlich ; "Sie haben ganz das so seltnen Gefühl und die Kunst der Sprache der Töne, und reden sie mit einer solchen Gewandheit und Fertigkeit (...), daß Sie völlig Tyrann Ihrer Zuhörer sind, und mit ihnen machen was Sie wollen.")

¹³⁴ W. H. Wackenroder, "Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger" in : *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. In : *Werke und Briefe*, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg, 1967, p. 121. ("Öffne mir der menschen Geister / Daß ich ihrer Seelen Meister / Durch die Kraft der Töne sei ;/ Daß mein geist die Welt durchklinge, / Sympathetisch sie durchdringe / Sie berauscht in Phantasei ! ")

conclut sa biographie par une remise en question de sa vocation : "Dois-je dire qu'il était peut-être davantage fait pour jouir de l'art que pour le pratiquer ?"¹³⁵

Si la nouvelle de Wackenroder est contemporaine d'*Hildegard*, l'histoire de Joseph se situe nettement plus tôt dans le siècle, dans les années cinquante selon Elmar Hertrich, car le moine narrateur se souvient de lui comme d'un lointain ami de jeunesse¹³⁶. La jeunesse de Lockmann présente toutefois quelques similitudes extérieures avec celle de Joseph. Tous deux sont destinés par leur père à une carrière qui les rebute : la médecine pour Berglinger, le droit pour Lockmann. Mais leur passion pour la musique présente d'emblée un caractère fondamentalement différent. La musique est pour le jeune Joseph l'objet de rêveries passionnées qui alimentent son imagination exaltée. Elle est plutôt un moyen d'échapper à la médiocrité de son entourage qu'une fin en soi. Lockmann est présenté au contraire comme un musicien-né qui ne songe qu'à se former pour asseoir sa vocation sur des bases solides. Il décrit ainsi son enfance à Hildegard :

"La musique, mademoiselle, et tout ce qui a partie liée avec elle a été dès l'enfance ma passion principale. Le vœu ardent et insistant de mon père était que j'étudie le droit et que je m'attache à tout ce qui y est lié, le style de chancellerie, le dédain et le mépris de tous les beaux-arts et de la science, sous prétexte qu'ils en détournent et corrompent le goût convenable. Pendant que j'étais à l'école, je me suis exercé au piano et au chant chez un de mes camarades qui devait justement étudier les deux et les négligeait : j'utilisais à cet effet en secret chaque heure libre."¹³⁷

¹³⁵ *Ibid.* p. 131. ("Soll ich sagen, daß er vielleicht mehr dazu geschaffen war, Kunst zu genießen als auszuüben ?")

¹³⁶ E. Hertrich, *Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*, Berlin, 1969, p. 63.

¹³⁷ *S. W.* 5 p. 205. ("Musik, mein gnädiges Fräulein, und alles, was damit in Verbindung steht, war von Kindheit an meine Hauptleidenschaft ; mich der Rechtsgelehrsamkeit zu befleißigen, und alles dessen was damit in Verbindung steht, als des Kanzleystyls der Geringschätzung und Verachtung jeder schönen Kunst und Wissenschaft, weil sie davon abziehe, den gehörigen Geschmack verderbe- das eifrige und dringende Verlangen meines Vaters. Auf Schulen übt' ich mich im Klavierspielen und Singen bey einem meiner Kameraden, der gerade beides studieren sollte und vernachlässigte ; dazu verwendete ich heimlich jede freye Stunde.")

Lorsqu'il est découvert par le Prince et engagé à son service, il est déjà un musicien confirmé, un organiste virtuose qui dirige en outre une messe de sa composition dans la cathédrale d'Erfurt, sa ville natale¹³⁸. L'évocation de l'enfance de Lockmann est vraisemblablement inspirée à Heinse par celle du musicien Sterkel qu'il avait côtoyé à Mayence. Sterkel, lui aussi, a tout d'abord été contrarié dans sa vocation de musicien par l'opposition de son père, il a été également envoyé en Italie par son Prince où il a assimilé parfaitement le style des maîtres de l'*opera seria*¹³⁹.

La vie de Lockmann est donc toute entière tournée vers la pratique ("Ausübung") de son art, alors que Berglinger se contente longtemps de jouir ("genießen") de la beauté et de la force émotive d'une musique, imaginée ou entendue dans l'extase lors d'un premier séjour à la ville de la Résidence princière, mais dont il ne précise pas le contenu. La jouissance de la musique a toujours chez Lockmann un objet concret et est liée au plaisir esthétique que suscite la comparaison entre oeuvres et compositeurs¹⁴⁰. Alors que Lockmann connaît ensuite une "carrière" dans les normes de l'époque, nous n'apprenons aucun détail sur la manière dont Berglinger est devenu lui aussi maître de chapelle d'une Résidence du sud de l'Allemagne, alors qu'il s'agit d'une incontestable réussite sociale dont la rapidité ne laisse pas d'étonner dans le contexte de la jeunesse dilettante de Joseph. Il est caractéristique du rapport à Berglinger à la musique que l'apprentissage technique de la musique le rebute, car il détruit l'image idéale qu'il s'était faite de la création musicale : "Comme j'ai dû me torturer longtemps, comencer par

¹³⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹³⁹ Heinse met dans la bouche de Lockmann des propos sur la fortification d'une vocation par l'opposition des parents qu'il a notés dans les "Carnets" en les appliquant à Sterkel cf. *S.W.* 5, p. 204 et *S.W.* 8/2, p. 217sq.

¹⁴⁰ Cf. entre autres, la remarque de Lockmann in *S.W.* 6, p. 11. Après avoir analysé de façon très laudative l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, il déclare : "Toutefois nous allons par la suite oser quelque rhapsodies pour notre propre plaisir". ("Doch wollen wir in der Folge zu unserm eigenen Genuß einige Rhapsodien wagen."). Il enchaîne effectivement sur la présentation de *Giulio Sabino* de Sarti.

produire une chose dans les règles avec l'entendement scientifique commun d'une machine, avant de pouvoir penser à me servir de mon sentiment avec les sons !" ¹⁴¹

Le subjectivisme de l'acte créateur que Lockmann revendique n'est pas incompatible avec la part mathématique et physique de son art, et il n'y a pas sur le plan de la création musicale d'opposition entre *Verstand* et *Gefühl*. Les indications concernant la genèse de son chef-d'oeuvre sont à cet égard instructives. Heinse ouvre le roman par un bref épisode où apparaît le processus de l'acte créateur qui engage la vie intérieure du compositeur jusqu'au plus profond : "Son être résonnait encore de la musique de l'opéra Achille à Scyros dont il avait rêvé le plan durant la nuit et extériorisé le sentiment vers le matin en s'éveillant."¹⁴² Cette évocation apparaît à première vue "romantique" au lecteur moderne. Dans *Le chat Murr*, le rêve a également une part dans la création de Kreisler. Lorsqu'il compose une *Messe*, l'*Agnus Dei* lui est inspiré en rêve par la figure de Julia qui a pris les traits d'un ange¹⁴³. La composition esquissée en rêve est associée chez Hoffmann à la sublimation de l'amour que Kreisler porte à Julia et qui stimule le processus créateur. Le rêve de Lockmann précède son amour pour Hildegard et concerne l'architecture de l'oeuvre et non un passage précis. En revanche, Hildegard stimule sa création consciente sans que se produise ce processus de spiritualisation : c'est une attirance érotique immédiate qui étourdit tout d'abord Lockmann, puis lui inspire immédiatement une mélodie voluptueuse :

"Il épancha à la suite ses sentiments qui se déversèrent sur les cordes de l'instrument et la scène suprêmement vivante se transforma d'elle-même en une mélodie incomparable, au caractère le plus suave, qu'il conduisit

¹⁴¹ W.H. Wackenroder, *op. cit.*, p. 124. ("Wie ich mich quälen mußte, erst mit dem gemeinen wissenschaftlichen Maschinenverstande ein regelrechtes Ding herauszubringen, eh' ich dran denken konnte, mein Gefühl mit den Tönen zu handhaben !")

¹⁴² *S. W.* 5, p. 5. ("Sein Wesen war noch Widerhall der Musik zur Oper Achill in Skyros, von welcher er die Nacht den Plan geträumt, und wachend gegen Morgen ausempfundener hatte.")

¹⁴³ E.T.A. Hoffmann, *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, Winkler, München, 1961, p. 357sq.

pour ainsi dire par tous les errements de la vie humaine avec un accompagnement des plus flatteurs."¹⁴⁴

La voix réelle d'Hildegard lui inspire par la suite les plus beaux passages de son opéra car ses caractéristiques sont celles des grandes chanteuses d'opéra de son temps. Son timbre allie le brillant de la Gabrielli ou de la Mara à celui, plus émouvant de la Todi en une synthèse idéale ¹⁴⁵. Ces références fréquentes de Heinse à des célébrités musicales contemporaines est caractéristique de l'ancrage du rapport entre compositeur et interprète dans la réalité du monde théâtral. La voix de Julia est aussi source d'inspiration pour Kreisler, mais elle possède quelque chose de "mystérieux et de tout à fait singulier" qui procure aux auditeurs un sentiment d'angoisse inconnue autant que de plaisir, alors même qu'elle chante un "récitatif passionné" de Clytemnestre dans l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck¹⁴⁶.

Le rêve de Kreisler intervient pour le délivrer d'un sentiment de doute qui l'assaille sur sa capacité à achever la composition d'une oeuvre. Dans son analyse de la figure du musicien Kreisler, Patrick Thewalt montre la lente et difficile maturation qui se fait en lui des *Kreisleriana* au *Chat Murr* et souligne l'importance accordée par Hoffmann à la réflexion pondérée (*Besonnenheit*) dans la naissance d'une oeuvre, dimension que Kreisler met longtemps à acquérir¹⁴⁷. La gestation de l'oeuvre de Lockmann ne se produit en revanche pas dans l'incertitude et dans l'angoisse. Son enthousiasme créateur est certes stimulé par son amour pour Hildegard, mais il travaille par ailleurs régulièrement sans connaître les affres de la création. Le peu d'indications que donne Heinse sur l'évolution de son travail montre qu'il se préoccupe assez peu de la question, car il est évident que Lockmann maîtrise toutes les possibilités de combinaisons des sons qui lui ont

¹⁴⁴ S. W. 5, p. 8. ("Darauf strömte er seine Gefühle in die Saiten, und die höchst lebendige Scene ging von selbst in die einzige Melodie von dem süßesten Charakter über, die er mit der schmeichelhaftesten Begleitung gleichsam durch alle Irrsale des menschlichen Lebens führte.")

¹⁴⁵ La Mara se produisit à Paris entre 1782 et 1783 où elle rivalisa avec la Todi.

¹⁴⁶ E. T. A. Hoffmann, *op. cit.*, p. 410. ("etwas Geheimnisvolles, etwas ganz Wunderbares")

¹⁴⁷ P. Thewalt, *Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W.H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann*, Frankfurt/Main, 1990, p. 93sq.

inspiré un long exposé théorique, et que la composition de son opéra s'inscrit dans un canon esthétique qu'il a parfaitement intériorisé. Son rêve d'une synthèse musicale italo-allemande s'inscrit dans un contexte où l'opéra est encore un "système international", même si certaines caractéristiques de style ou d'orchestration permettent déjà de distinguer des traits "nationaux"¹⁴⁸. Pour composer son opéra, Lockmann s'est nourri de toute la tradition vocale italienne et a soigneusement calculé son orchestration en prévoyant la résonance acoustique dans un grand théâtre. Cette tranquille assurance permet à Heinse d'escamoter le problème de la mise en forme de l'inspiration par l'artiste qui est au contraire central dans la caractérisation du personnage de Kreisler.

Mais si la composition d'*Achille in Sciro* ne semble pas faire passer Lockmann par des phases de doute quant à son travail de compositeur, l'évocation par Heinse de la forme d'*Achille in Sciro* n'en est pas moins, quant à elle, révélatrice à son insu d'une certaine tension entre l'évolution de la sensibilité musicale et la production réalisée. Bien que les premiers auditeurs en vantent la "nouveauté", on ne perçoit pas toujours nettement en quoi il se distingue justement de ses prédécesseurs, car Heinse lui attribue des qualités parfois contradictoires. Il suggère qu'il diffère sensiblement de la *Sophonisbe* de Traetta puisqu'il note que les spectateurs qui ne devinent pas la fausse attribution à Passionei-Lockmann s'y entendent peu à la "physiognomie des esprits"¹⁴⁹. L'opéra de Lockmann comparé à celui de Traetta, dont l'essentiel consiste en la grande scène tragique du suicide de Sophonisbe, maintient l'intérêt de bout en bout. Il contient apparemment un certain nombre de mélodies à l'écriture simple et d'une grande séduction vocale qui se gravent immédiatement dans la mémoire des auditeurs, que ce soit lors de la première audition dans le cercle des Hohenthal ou à Rome lorsque toute la ville les répète avec délices. Lockmann n'a pas intégré de duo ni de trio dans l'oeuvre,

¹⁴⁸ Nous empruntons cette expression à Carl Dahlhaus in : *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber, 1985, p. 147.

¹⁴⁹ *S. W.* 6, p. 123. ("die Physiognomie der Geister")

renonçant ainsi à un acquis dans l'évolution du genre que Heinse sait par ailleurs apprécier : Les "connaisseurs" italiens regretteront au reste ce manque¹⁵⁰. Si l'oeuvre s'inscrit dans la tradition italienne, il s'agit donc d'une conception épurée par rapport à une virtuosité vocale étourdissante, mais jugée creuse. Le prince Karl, dont Heinse souligne la sûreté de jugement, insiste lui aussi sur ce point en citant Gluck dont il n'est pourtant pas un admirateur fervent : "Il déclara que l'on ne pouvait ici dire d'aucun air ce que Gluck avait énoncé une fois en parlant d'un air par ailleurs magistral de Salieri : *puzza di musica*"¹⁵¹. Il rapproche l'oeuvre de celles de Majo et Heinse précise par ailleurs que la mélodie de *Tornate sereni, begli astri d'amore* soutient la comparaison avec les plus belles de Majo dont nous savons que l'orchestration est relativement limitée et la structure simplifiée par rapport à la forme traditionnelle *da capo*¹⁵².

L'opéra de Lockmann semble tout de même d'une facture suffisamment composite pour permettre à Hildegard lors de la représentation de faire alterner dans l'air *Tornate sereni* la virtuosité éblouissante des airs de bravoure traditionnels avec l'émouvante simplicité qui résonne effectivement comme une nouveauté dans le cadre du Théâtre Argentina¹⁵³. D'autres indications laissent également supposer que l'oeuvre de Lockmann n'est pas seulement d'une fraîcheur et d'une simplicité ravissantes, mais qu'elle allie le charme mélodique à la force expressive et Hildegard est frappée lors des répétitions par "les dissonances les plus âpres fondues dans l'expression la plus résolument émouvante"¹⁵⁴. *Achille in Sciro* a en outre l'ampleur d'un "grand opéra". Les instruments à vent sont particulièrement mis en valeur, particularité de l'école allemande qui n'échappera pas aux oreilles des "connaisseurs" italiens, et Heinse prend soin de préciser que l'impresario a

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 121.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 76. ("Man könne hier, äußerte er, bey keiner Arie sagen, wie Gluck einmal bey einer sonst meisterhaften von Salieri : *puzza di Musica*" ["cela pue la musique"].)

¹⁵² *Ibid.*, p. 67.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 119.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 114. ("[...] die herbsten Dissonanzen in den entschiedensten rührungvollsten Ausdruck verschmolzen")

veillé à confier les pupitres correspondants à des Allemands, à des Bohèmes ou à leurs élèves, car ceux-ci sont réputés comme les meilleurs instrumentistes à vent d'Europe¹⁵⁵. L'ouverture fait intervenir des cors, des clarinettes, des flûtes, des cymbales et des tambourins pour figurer le cortège des bacchantes qui exécutent en outre un court ballet, et "l'ivresse des instruments" joue un rôle important dans la force d'attraction globale qu'exerce l'oeuvre¹⁵⁶. Mais ces précisions s'accordent assez mal avec la volonté affichée par Lockmann de redonner à la musique "une chasteté nouvelle et pure après le bruit continu des Français", remarque qui sous-entend une critique de la densité orchestrale d'un Rameau ou des oeuvres "françaises" de Gluck¹⁵⁷. Ces contradictions n'ont pas échappé au venimeux Reichardt qui voit dans l'évocation de l'opéra des "enfantillages"¹⁵⁸. On y reconnaît en fait un bon nombre de postulats esthétiques de Heinse dans tout leur caractère problématique qui montrent sa conscience du nécessaire renouvellement du genre, mais son indécision concernant un certain nombre de critères à définir.

Mais le contexte du roman fait apparaître une autre contradiction concernant la production artistique de Lockmann et qui se rapporte à son statut social. Il est attaché au service du Prince en tant que maître de chapelle et a de ce fait la charge d'organiser la vie musicale de la cour selon ses directives. La musique joue un grand rôle dans la vie de cette société et nous voyons effectivement cet aspect fonctionnel à plusieurs reprises : lors de cérémonies religieuses, de bals ou à l'occasion de chasses¹⁵⁹. Généralement, les compositions d'un maître de chapelle sont subordonnées à ce contexte. Le musicien Sterkel, organiste et pianiste dont la carrière a inspiré Heinse pour évoquer les débuts de Lockmann, devenu chapelain de la cour de Mayence, est ainsi soliste lors des concerts à la cour et accompagne les concerts de musique de chambre. Ses compositions pour piano et ses *lieder*

¹⁵⁵ *Ibid.*, pp. 121 et 115.

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 51 et 101. ("Tamel von Instrumenten")

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 72 ("eine neue reine Keuschheit nach dem immerwährenden Lärmen")

¹⁵⁸ Cf. *Lyzeum der schönen Künste*, 1797, 1. Bd, 2. Teil, p. 176.

¹⁵⁹ Cf. *S. W.* 5, pp. 161sq., 211 à 213

accompagnés sont dictés par les circonstances et appréciés comme tels à la Cour. Vincenzo Righini, qui occupait à Mayence le même poste que Lockmann dans le roman, compose également ses opéras pour la cour : il s'agit donc d'une musique de commande¹⁶⁰. Lockmann apparaît en comparaison singulièrement libre dans sa création. Les seules oeuvres de musique fonctionnelle qu'il ait à composer sont quelques duos pour cors de chasse à la demande de Monsieur von Lupfen, puis une marche pour la société de tir¹⁶¹. Il réutilise lors de ces occasions certaines de ses compositions plus anciennes, ce qui est courant à l'époque. Il n'est en revanche nulle part précisé que l'opéra *Achille in Sciro* lui a été commandé par le Prince : ses différentes déclarations laissent penser qu'il a choisi le livret et réparti les rôles selon son gré et il s'avère que ses sentiments personnels jouent un rôle prédominant dans son ardeur à avancer la composition de l'opéra dont l'achèvement n'est subordonné à aucun impératif social. La genèse d'*Achille* tranche donc sur celle de la plupart des opéras du temps qui sont le fruit de commandes d'une cour ou, particulièrement en Italie, d'un théâtre. Il est en outre clair que Lockmann a des ambitions qui dépassent le cadre de la Résidence princière, car il a composé son opéra dans l'espoir de le voir représenter devant des inconnus sur une grande scène. Les aspirations artistiques de Lockmann dénotent donc une prise de conscience de l'autonomie de son art qui est en contradiction avec les lois inhérentes au genre qu'il désire par ailleurs illustrer.

Ce qui frappe toutefois à première vue, c'est l'absence de conflit entre notre musicien et son entourage aristocratique pour lequel la musique s'inscrit dans un contexte essentiellement fonctionnel. Cette harmonie provient tout d'abord de la bienveillance du Prince qui est présenté comme un souverain éclairé, soucieux d'encourager le talent d'où qu'il vienne. Lockmann de son côté n'est pas un musicien débutant, mais un talent confirmé que le Prince se réjouit d'avoir pu

¹⁶⁰ Cf. A. Gottron, *Mainzer Musikgeschichte 1500-1800*, Mainz, 1959, p. 166sq.

¹⁶¹ *S. W.* 5, resp. pp. 109 et 160.

attirer à la cour et qu'il traite avec égards¹⁶². Le Prince a des goûts musicaux qui le portent vers la musique sacrée ancienne, et en matière d'opéra, il préfère Pergolèse à Jommelli¹⁶³, mais il n'impose pas à tout prix ses goûts et laisse entière liberté à Lockmann dans la composition de ses programmes. Il soutient son projet d'instituer un concert hebdomadaire qui révélerait des chefs-d'oeuvre inconnus¹⁶⁴. Son libéralisme l'amène à accorder assez facilement un congé à son maître de chapelle qui manifeste le désir soudain de repartir en Italie quand il est le seul à apprendre qu'Hildegard s'y trouve. Par la suite, il ne s'opposera pas au départ de Lockmann qui est promis à une carrière plus brillante¹⁶⁵. Il suffit de songer aux démêlés de Mozart avec son prince-archevêque de Salzbourg en 1781, à la fuite de la Mara de la Cour de Frédéric II en 1780 avec la police à ses trousses, ou à la longue dépendance de Haydn vis-à-vis du prince Esterhazy pour apprécier sa largeur d'esprit. Même le Prince-Electeur de Mayence qui avait envoyé Sterkel en Italie a soudainement exigé son retour immédiat, alors que celui-ci se trouvait à Milan en septembre 1782¹⁶⁶. Lockmann fait l'objet de prévenances qui soulignent son statut privilégié par rapport aux autres musiciens au service du Prince et est régulièrement l'hôte de la famille de Hohenthal. La reconnaissance accordée à ses compétences fait de lui plus qu'un simple maître de musique d'Hildegard. Au cours des discussions qui ont lieu au château, il s'exprime avec autorité dans son domaine, mais participe aussi à des discussions d'ordre général avec tous les membres de la famille. Cette familiarité a certes ses limites et Lockmann ne fraye pas avec le milieu de la Cour autrement que par le biais de la musique. Il est par ailleurs évident que le soutien d'Hildegard lui est indispensable pour mener ses projets à bien. C'est grâce à sa participation que les concerts hebdomadaires sont organisés avec un tel succès. L'amour de la musique l'emporte chez Hildegard sur

¹⁶² *Ibid.*, resp. pp. 5 et 30.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 198.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 109.

¹⁶⁵ *S. W.* 6, pp. 148 et 168.

¹⁶⁶ A. Gottron, *op. cit.*, p. 185.

les considérations de caste et lui fait considérer Lockmann comme son égal tant qu'il s'agit de travailler ensemble des partitions et de se produire en concert. Elle consent également à interpréter *le Messie* de Haendel lors d'une fête en dehors du cercle restreint de la Cour, ce qui surprend agréablement le Prince : "Il lui plut en outre extrêmement qu'elle ait voulu lui faire ce plaisir imprévu et qu'elle n'ait pas été trop dédaigneuse et ait en même temps diverti le peuple"¹⁶⁷.

La famille de Hohenthal, qui a vécu à Londres où le père d'Hildegard jouait un rôle diplomatique, représente un idéal de la noblesse de l'*Aufklärung* cosmopolite et cultivée qui se meut avec aisance dans l'espace culturel européen et pour laquelle Paris, Vienne et l'Italie sont des centres musicaux majeurs. La mère d'Hildegard a fait dans sa jeunesse le voyage d'Italie avec son époux et garde un souvenir ébloui de la vie musicale à laquelle elle a eu accès. Hildegard parle parfaitement l'italien et l'anglais et possède une bibliothèque où les classiques antiques, français et italiens voisinent avec les chefs-d'oeuvre récents de la littérature allemande (Wieland, Klopstock, Lessing, le jeune Goethe)¹⁶⁸. Sur le plan musical, elle a reçu une excellente formation de chanteuse et a été à Londres l'élève de Sacchini, mais elle est également pianiste. Elle est remarquablement au courant de l'évolution musicale et se fait envoyer par son amie anglaise la duchesse de D... la partition de *Didon* de Piccini qui vient d'être créée à Paris¹⁶⁹. Son frère est pour sa part un excellent violoniste qui joue volontiers avec son précepteur qui est altiste et la meilleure amie d'Hildegard, Madame von Lupfen, une pianiste émérite. Dans la famille de Hohenthal se retrouvent en définitive plusieurs types d'approche de la musique. La mère appartient plutôt à la catégorie des "amateurs" qui goûtent la musique essentiellement d'après son potentiel émotionnel. Elle est facilement émue jusqu'aux larmes par un passage qu'elle juge émouvant et admire

¹⁶⁷ S. W.5, p. 74. ("Noch gefiel ihm über die Maaßen (*sic*), daß sie ihm eine so unverhoffte Freude hatte machen wollen, und nicht zu stolz gewesen war, zugleich auch das Volk zu ergötzen.")

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 170

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 206.

par-dessus tout Pergolèse dont Lockmann présente le *Stabat mater* comme une oeuvre pour les âmes sensibles et pieuses¹⁷⁰. Le jeune Hohenthal semble faire partie (au même titre que Feyerabend, son précepteur, et Madame von Lupfen) de la catégorie des "connaisseurs" qui joignent à une bonne maîtrise de leur instrument suffisamment de connaissances théoriques pour suivre les exposés de Lockmann. Hildegard est quant à elle une artiste complète que son génie d'interprète met totalement au niveau du compositeur avec lequel elle est en parfaite communion d'esprit.

Dans le cadre du roman, la conscience des barrières sociales n'empêche pas ces différents types de musiciens ou amateurs de vivre en bonne intelligence selon les normes aristocratiques où la pratique de la musique n'est apparemment pas ressentie comme un métier ni comme un fait d'exception. Mais on peut se demander si la musique n'est pas de fait réduite au rang de divertissement, bien que son statut soit privilégié à la cour par rapport aux autres arts. par ailleurs, une conversation entre Lockmann, Hildegard et son frère montre qu'une distinction plus nette tend à s'établir entre les amateurs et connaisseurs d'une part et les artistes de l'autre. Le jeune Hohenthal, que Lockmann a félicité pour la qualité de son jeu, rétorque qu'il est en réalité un dilettante, car il ne se consacre pas pleinement à la musique comme sa soeur, mais la considère comme un divertissement. S'adressant à Lockmann et à Hildegard qu'il appelle des "artistes", il fait cette remarque : "Vous pouvez tendre librement à la perfection : nous devons nous efforcer de rechercher le mérite et l'utilité."¹⁷¹ La perspective du jeune Hohenthal est intéressante en ce qu'il ne se fait pas une gloire de considérer la musique comme un simple passe-temps au même titre que le jeu de cartes : il semble considérer qu'il s'agit d'une approche certes valable, mais infiniment en-deçà des potentialités de la musique. La fonction distrayante et sociale de l'art

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 193.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 125. ("Sie können frey nach Vollkommenheit streben : wir müssen es nach Verdienst und Nutzen.")

trouve sa concrétisation dans la pratique de la musique à la cour, mais Lockmann et Hildegard appartiennent en réalité à un autre univers. Le personnage d'Hildegard atteste incontestablement qu'il est encore possible de concilier le dilettantisme (elle n'ambitionne pas a priori de se produire comme chanteuse) et une haute ambition artistique, mais il s'agit d'un cas exceptionnel et décrit comme tel. En outre, elle ne se voue pas définitivement à la musique. Après son mariage avec le Lord elle redevient une dilettante douée qui se contente d'être le plus bel ornement d'une cour. Seul Lockmann reste seul totalement musicien à la fin du roman.

Si Heinse ne pose pas le problème, interne à l'artiste, du processus créateur, il est en revanche sensible au statut de ce dernier. Certes le talent de Lockmann est apprécié à sa juste valeur et son opéra trouve un accueil chaleureux. Le prince Karl, qualifié de connaisseur, est le premier à féliciter Lockmann avec une chaleur particulière lorsqu'il découvre son chef-d'oeuvre : " 'Bienvenue parmi nous, sublime esprit créateur !' s'écria le prince, le serra dans ses bras, le pressa contre son coeur et s'acquitta vis-à-vis de la noblesse de la nature du baiser de l'admiration."¹⁷² Mais ne s'agit-il pas d'un enthousiasme passager ? Les structures musicales telles qu'elles apparaissent dans le roman sont-elles assez solides pour conforter la création musicale ? En dépit du statut favorable qui est celui de Lockmann, la question est posée dans *Hildegard* avec une singulière virulence qui contraste avec le tableau idyllique de l'activité musicale déployé par notre héros. On pourrait penser que Lockmann a toutes les raisons d'être satisfait : lors des répétitions de son opéra, il a l'occasion de constater que son enseignement a porté ses fruits tant sur le plan de la qualité de l'interprétation que sur celui de l'appréciation esthétique de la musique en général¹⁷³. Par ailleurs le goût du public s'affine progressivement ainsi que sa qualité d'écoute, ce qui répond à son souhait

¹⁷² *S.W.* 6, p. 77. ("Willkommen unter uns, hoher schöpferischer Geist" rief der Prinz, umfaßte ihn mit beyden Armen, drückte ihn an seine Brust, und zollte dem Adel der Natur den Kuß der Bewunderung.")

¹⁷³ *Ibid.*, p. 75.

de faire des concerts de véritables "écoles de la musique"¹⁷⁴. Or, Lockmann a beau se donner avec enthousiasme à sa tâche et reconnaître la libéralité de son Prince, il est amené à constater que la cour est une sphère trop restreinte pour favoriser l'épanouissement du génie :

"[...] Et pourtant, il ne s'y trouve pas de dessein : Hildegard à elle seule est plus que tout le reste en ce qui concerne la musique, mais elle ne fait pas partie [de la cour] et ses talents seraient dignes d'une autre sphère ; et de toute façon, il ne s'y trouve rien de grand qui pourrait stimuler et enthousiasmer un compositeur."¹⁷⁵

Lorsque le prince Karl arrive de Vienne et qu'il assiste à un des concerts hebdomadaires, il s'attend effectivement à entendre de la musique "provinciale" et il est de ce fait stupéfait par la qualité du chant d'Hildegard qu'il prend pour une cantatrice de passage¹⁷⁶. Mais la présence d'Hildegard qui a considérablement dynamisé la vie musicale de la cour est éphémère, et son départ crée un vide impossible à combler : "Reinhold se rendit au concert suivant en habit de deuil ; toute la chapelle semblait troublée et rien ne voulait s'accorder. Même Madame Ewald et les autres soubrettes croassaient comme des corbeaux. Personne n'écoutait."¹⁷⁷ Ce désaccord symbolise la fragilité du travail accompli par Lockmann : il remet en cause tant les progrès réalisés avec l'orchestre et les chanteurs que l'éducation de l'oreille du public. On peut aisément imaginer qu'après le départ définitif de Lockmann, la vie musicale de la cour sombrera dans la médiocrité. Ainsi, la vie artistique à la cour du duc de Wurtemberg a-t-elle

¹⁷⁴ *S.W.* 5, p. 106. Heinse fait plusieurs fois mention de l'affinement de la sensibilité musicale du public, cf. en particulier in *S.W.* 5, p. 177, *S.W.* 6, p. 3.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 332. ("[...] est ist doch kein rechter Zweck da : Hildegard allein, die gar nicht dazu gehört, und deren Talente einer ganz anderen Sphäre würdig wären ist mehr, als alles Uebrige bey der Musik ; und überhaupt giebt es nichts Großes, das einen Komponisten anfeuern und begeistern könnte.")

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 255.

¹⁷⁷ *S.W.* 6, p. 91. ("Reinhold besuchte das nächste Konzert in Trauerbekleidung ; die ganze Kapelle sah verstört aus, und nichts wollte klingen. Selbst Madam Ewald und die anderen Zofen krächzten wie die Raben. Niemand hörte zu.")

connu une période éblouissante lorsque Jommelli et Noverre ont pu y épanouir leur talent et est redevenue assez terne par la suite. Lorsque Schubart, libéré de sa captivité, devient en 1788 "directeur artistique" ("artistischer Direktor") du théâtre, il doit constater que le duc se désintéresse désormais de l'entreprise¹⁷⁸.

Lockmann fait fréquemment allusion au rôle de mécène du Duc de Wurtemberg, car la plupart des opéras de Jommelli qu'il analyse datent de son long séjour à la cour. Mais considère-t-il pour autant qu'il s'agit d'un exemple à imiter ? Il considère que le mécénat des princes et des riches amateurs est indispensable pour soutenir la création artistique. Ainsi regrette-t-il que Traetta et Piccini aient souvent composé trop vite pour des raisons alimentaires¹⁷⁹. Dans ses "Carnets", Heinse déplore que Jommelli ait dû composer la musique de son *Achille in Sciro* (1771) dans la précipitation pour un théâtre romain et ait de ce fait repris des airs de ses opéras précédents, pratique dite du *pasticcio*, courante à l'époque, et effectivement liée à une demande constante de nouveaux spectacles. Il en conclut : "Il est dommage que Jommelli n'ait pas travaillé sur ce sujet ravissant à Stuttgart où il aurait pu y consacrer un an."¹⁸⁰ Mais le mécénat du duc de Wurtemberg s'est également traduit par des dépenses somptuaires qui ont ruiné les finances de l'Etat et l'ont finalement amené à congédier Jommelli. Hildegard et Lockmann critiquent véhémentement la pratique commune à toutes les cours allemandes de dépenser des fortunes pour s'attirer musiciens et virtuoses célèbres, principalement italiens. Hildegard déclare au début du roman : "On dépense beaucoup d'argent sans plan et sans cohérence. On achète des quantités de tableaux anciens, on paie cher pour avoir des portraits et des virtuoses ; on pense peu à l'implantation de ce qui est

¹⁷⁸ Cf. Ernst Holzer, *Schubart als Musiker*, Stuttgart 1905, p. 26sq.

¹⁷⁹ *S.W.* 5, p. 209. La remarque lui est inspirée par la *Didone abbandonata* de Traetta (1757).

¹⁸⁰ *S.W.* 8/2, p. 486. ("Schade, daß Jommelli diesen reizenden Stoff nicht in Stuttgart (*sic*) bearbeitet hat, wo er ein Jahr lang Zeit sich dazu hätte nehmen können.")

vivant et propre au peuple"¹⁸¹. Lockmann lui fait écho beaucoup plus loin : "Certes, l'art a connu quelques périodes fastes dans différentes cours ; mais ce n'était pour ainsi dire que des serres pour des plantes étrangères."¹⁸²

Si Lockmann estime que le mécénat est un stimulant à la création et une source d'enrichissement de la vie musicale et cite en exemple l'archevêque Clément-Auguste de Bonn qui a permis au jeune Anton Raaff (1714-1797) de devenir un des plus grands ténors de son temps, il considère en accord avec Hildegard que ce mécénat ne doit pas être le produit d'une fantaisie dispendieuse ou d'un engouement passager, mais qu'il doit rentrer dans le cadre d'une politique cohérente et suivie de la part des princes allemands. Elle seule permettrait l'enracinement de la culture musicale grâce à une éducation du public. Les propositions d'Hildegard et de Lockmann sont tout à fait dans l'esprit des réformes venues d'"en haut" ("von oben") chères à l'*Aufklärung*. Elles suggèrent tout un programme qui englobe le soutien à la création musicale, l'apprentissage systématique de la musique dans le pays par l'institution d'écoles sur le modèle des "conservatoires" italiens où seraient instruits de jeunes talents sélectionnés, et la diffusion de la musique au moyen de concerts. Les griefs formulés par Lockmann à l'encontre des gouvernants comme des savants ou des spécialistes frappent par leur sévérité :

"En Allemagne, les produits de l'art en sont réduits à pousser comme des mauvaises herbes. Il n'y a ni soin ni entretien et ils se transforment rarement en vie véritable. Ce qu'on appelle chez nous la bonne société, la cour et la noblesse, et les lettrés eux-mêmes qui devraient tous, à l'instar du soleil printanier, les cultiver et les amener à maturation s'en préoccupent peu, les considèrent comme inutiles, comme un simple passe-temps et n'en ont jamais fait une activité propre afin d'acquérir à leur

¹⁸¹ S. W. 5, p. 21. ("Man giebt viel Geld aus, ohne Plan und Zusammenhang. Man kauft alte Gemälde auf, bezahlt theuer Porträte und Virtuosen ; an Pflanzung, an das Lebendige und Volsmäßige wird wenig gedacht.")

¹⁸² *Ibid.*, p. 331. ("Die Kunst hat zwar an verschiedenen Höfen einige glückliche Perioden gehabt ; aber es waren gleichsam nur Treibhäuser für ausländische Gewächse.")

contact un authentique bon goût. (...) En musique, les chanteurs et les violonistes, lorsqu'il y en a, ne sont que payés et non pas formés. Pour ce qui est des compositeurs on se contente de les critiquer."¹⁸³

On comprend que ce passage ait pu être apprécié par les "patriotes" qui cherchaient à se libérer de l'influence italienne et à promouvoir la naissance de l'"opéra national" allemand. Hildegard, qui cherche à atténuer la dureté des propos de Lockmann, affirme que le mécénat se développe progressivement et que l'on verra peut-être apparaître "un opéra national c'est-à-dire un opéra allemand avec des mélodies populaires" qui suscitera l'admiration de l'Europe entière¹⁸⁴. Mais son optimisme est relativisé par une note de Heinse qui fait allusion à la fin difficile de Mozart, en liaison avec le problème de la reconnaissance de l'art national¹⁸⁵.

Cet entretien qui se déroule peu avant le départ secret d'Hildegard pour l'Italie n'est pas sans susciter quelques interrogations. Il semble étrange que Lockmann, thuriféraire de l'*opera seria* italien, utilise des arguments pour défendre l'avènement d'un art national qui sont précisément ceux de ses adversaires les plus acharnés ! Son cher Jommelli avait fait l'objet de critiques virulentes des "patriotes" qui voyaient en lui le symbole de cette hégémonie musicale italienne contestée. Par ailleurs, Lockmann lui-même compose un opéra de facture essentiellement italienne sur un livret de Métastase. Dans les faits, il se rapproche davantage de la position de Madame von Lupfen qui estime que le "patriotisme" est conciliable avec l'opéra italien dans la mesure où la musique est un langage universel¹⁸⁶. C'est au contraire le Prince qui en le félicitant pour son opéra l'incite

¹⁸³ *Ibid.*, p. 329sq. ("Die Produkte der Kunst müssen in Deutschland wie das Unkraut wachsen ; da ist keine Pflege und Wartung, und sie gehen selten ins wirkliche Leben über. das, was man bey uns gute Gesellschaft nennt, der Hof und der Adel, und die Gelehrten selbst, welche alle, gleich der Frühlingssonne, sie erziehen und zur Reife bringen sollten, bekümmern sich wenig um sie, betrachten sie als unnütz, als bloßen Zeitvertreib, und haben sie niemals zur eigentlichen Beschäftigung gemacht, um ächten guten Geschmack an ihnen zu gewinnen. (...) In der Musik werden nur Sänger und Geiger, nicht gebildet, sondern bezahlt, wenn sie da sind. Die Komponisten kritisirt man nur.")

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 331.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 330. Il souligne dans la même note que Haydn, reconnu dans toute l'Europe comme un maître, ne peut assurer sa subsistance qu'à Londres et non pas en Allemagne.

¹⁸⁶ *Ibid.* p. 332.

à composer son prochain opéra "sur la poésie d'un Klopstock ou d'un Goethe" !¹⁸⁷
 La suggestion n'est pas fortuite. Lors de la présentation par Lockmann d'*Iphigénie en Aulide*, Hildegard s'est étonnée de ce que Gluck ne se soit pas associé à un poète allemand pour créer un de ses chefs-d'oeuvre. Lockmann lui répond que le maître travaille précisément à un opéra d'après *La bataille d'Arminius* (*Die Hermannsschlacht*) de Klopstock qui devrait surpasser ceux des plus grands compositeurs italiens !¹⁸⁸

On serait tenté de soupçonner Heinse d'avoir introduit ces propos "patriotiques" dans son roman comme une simple concession à l'atmosphère de l'époque à laquelle il rédige son roman. Mais la tirade de Lockmann que nous avons citée est dans sa majeure partie la reprise d'une note des "Carnets" datant de 1788 et il est clair que Heinse s'y s'exprime en toute spontanéité¹⁸⁹. La raison profonde de ces contradictions se trouve peut-être dans la perception qu'a Heinse du statut social du musicien. La carrière de musicien de cour de Lockmann, encore vraisemblable dans le cadre chronologique du roman, au début des années quatre-vingts, et les oeuvres qu'il évoque sont liées à un contexte où la création musicale, tout particulièrement dans le domaine de l'opéra, est dépendante en Allemagne du patronage des souverains ou de l'aristocratie qui ne favorisent guère l'opéra national. La vision du compositeur qui se dégage du roman est en outre ambiguë : objectivement, la majeure partie des oeuvres analysées sont de la musique fonctionnelle de commande, religieuse ou profane. Mais il est clair que Lockmann comme Heinse s'y intéresse pour leur valeur esthétique propre, dans la mesure où elles portent effectivement la marque d'une création autonome et ne sont pas le

¹⁸⁷ S. W. 6, p. 77.

¹⁸⁸ S. W. 5, p. 365. Lockmann déclare en avoir discuté avec le compositeur Millico, ami de Gluck. Heinse s'appuie probablement sur un témoignage de Reichardt qui a rendu visite au compositeur en 1783 et affirme l'avoir entendu jouer des extraits de l'oeuvre en chœur (une cantate avec chœurs), dont il ne reste par ailleurs aucune trace. Cf. J. Müller-Blattau, "Gluck und die Sprache der europäischen Nationen", in : *Von der Vielfalt der Musik*, Freiburg i. Br., 1966, pp. 167 et 174. Le passage corrobore par ailleurs notre hypothèse, selon laquelle le roman se déroule au début des années quatre-vingts.

¹⁸⁹ S. W. 8/2, p. 220.

produit de la "routine". Par ailleurs, Lockmann a bien composé son opéra librement et non sur commande, mais il n'est pas pour autant un artiste vraiment indépendant. Il faut que le vieux Reinhold fasse de lui son légataire universel pour qu'il se risque à demander au Prince un congé à ses frais¹⁹⁰. Dans un ouvrage consacré à Mozart, le sociologue Norbert Elias voit dans le compositeur un exemple du passage de "l'art de l'artisan" (*Handwerkerkunst*) à "l'art de l'artiste" (*Künstlerkunst*). Dans le premier cas, la production artistique dépend d'une commande personnelle, et l'artiste est socialement et esthétiquement dépendant de celui qui passe la commande. Dans le second cas, la production s'adresse à un marché anonyme et les instances intermédiaires auxquelles l'artiste a recours lui permettent d'autre part une plus grande indépendance par rapport aux canons esthétiques. Selon N. Elias, Mozart franchit le pas qui fait de lui un représentant de "l'art de l'artiste" en s'installant à Vienne, mais son échec prouve que sa démarche est prématurée : elle est certes rendue possible par l'évolution de la société, mais cette dernière n'a pas encore développé les institutions qui permettent de faire face à cette nouvelle virtualité¹⁹¹. La position de Mozart est selon Elias empreinte d'ambiguïté : il adhère encore au canon esthétique aristocratique qui place l'opéra au sommet de la musique, mais refuse dans les faits d'être subordonné à la noblesse de cour¹⁹². Heinse n'envisage certes pas vraiment que la création de l'artiste puisse se passer d'un mécénat personnel. Le conflit ne se présente pas directement dans *Hildegard*, mais outre la tirade "patriote" de Lockmann, certains faits contredisent la sérénité qui semble imprégner l'oeuvre. Les "vastes perspectives" qu'a Lockmann en composant son opéra ne trouvent leur réalisation que grâce à l'aventure italienne hors-normes d'Hildegard¹⁹³. Le retour aux convenances sociales à la fin du roman ne fait pas d'autre part oublier que

¹⁹⁰ S. W. 6, p. 148.

¹⁹¹ N. Elias, *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*, hrsg. von Michael Schröter, Frankfurt / Main, 1991, pp. 59-61.

¹⁹² *Ibid.*, p. 30.

¹⁹³ Cf. S. W. 5, p. 254. ("Er hatte in seinem Kopfe weite Aussichten.")

Lockmann a eu du mal à accepter le caractère illusoire de l'égalité que créait la musique entre Hildegard et lui. Sur le plan social, Lockmann reste encore incontestablement un représentant de "l'art des artisans", mais son rapport à la musique est plus complexe, certes encore ancré dans la tradition par son rapport de fascination vis-à-vis de son interprète, mais déjà en marge de cette tradition dans l'affirmation de sa personnalité créatrice indépendante.

La volonté de Heinse de reconstituer la vie musicale d'une petite cour allemande ainsi que les moeurs théâtrales italiennes permet de replacer les oeuvres abordées dans un contexte sociologique qui donne à *Hildegard* une cohérence, mais contribue à mettre entre parenthèses un certain nombre de problèmes esthétiques et sociaux qui existent toutefois à l'état latent. Cette discrétion a pu être interprétée comme une soumission résignée de Heinse à l'ordre établi¹⁹⁴. Au contraire, le décalage chronologique et mental entre la conception musicale de Berglinger qui exalte la magie de la musique instrumentale et la vie musicale effective de la Résidence apparaît au grand jour. Ce décalage amène Wackenroder à poser par le biais de son personnage le problème de l'artiste et de son intégration sociale, dans une critique voilée de la tentation solipsiste de Berglinger. De ce fait, sa "nouvelle musicale" nous apparaît d'emblée beaucoup plus moderne.

En dépit de ses imperfections, *Hildegard* s'avère toutefois riche de substance par les paradoxes qui s'y expriment : la contradiction entre l'esthétique du sentiment et l'ironie rationaliste d'une part, et le caractère trompeur de l'idylle sociale de l'autre. Hildegard est certes une figure romanesque plus séduisante que Lockmann, mais les implications les plus intéressantes de ce paradoxe apparaissent pleinement dans le personnage et l'oeuvre de ce dernier. Heinse se garde toutefois de mettre ces ambiguïtés en relief et le paradoxe suprême d'*Hildegard* consiste à exalter le tragique et les passions fortes contenues dans l'opéra idéal, dans un

¹⁹⁴ Claudio Magris voit dans *Hildegard* la restauration résignée d'un idéal de cour raffiné dans l'"unité pyramidale" qui structure la société baroque, in *Wilhelm Heinse*, Trieste, 1968, p. 193.

contexte où l'équilibre des passions et la modération souriante *semblent* avoir le dernier mot.

CHAPITRE DEUXIEME

MUSIQUE ET ECRITURE

A l'occasion d'un article publié en 1820 dans l'éphémère revue berlinoise, *Allgemeine Zeitung für Musik und Musikliteratur*, Hoffmann s'adresse à un compositeur imaginaire, censé s'insurger contre la "dissection" que l'analyse fait subir à son oeuvre, fruit du génie et de l'enthousiasme conjugués. Il défend pour sa part le compte-rendu d'oeuvres musicales qui ne serait pas le fait d'un "barbare prosecteur", mais d'un esprit qui a pour objectif d'apprendre au public à écouter. Cet esprit ressentirait l'intention globale du compositeur auquel le lieraient de profondes affinités et utiliserait les ressources de son entendement à révéler au public la structure profonde et cachée du chef-d'oeuvre qu'a composé ce dernier. Hoffmann ne met pas en doute la possibilité de communiquer la passion que l'on éprouve pour un art en général et même pour la musique, mais il pose le problème de la forme que doit prendre l'appréciation que l'on porte. L'idéal serait selon lui une communication orale, plus vivante parce qu'elle garderait un caractère spontané. Mais cette dernière attirerait peu de gens et court par ailleurs le risque de dévier de son objet en se laissant aller à un enthousiasme inconsidéré. La forme écrite est donc préférable, à condition cependant de posséder suffisamment de force suggestive pour atteindre le lecteur. Il faut pour cela éviter à tout prix le pédantisme, et Hoffmann s'en prend dans ce contexte à *Hildegard* :

"Alors, que l'on disserte également sur des sujets musicaux, sans se baser sur une oeuvre précise ? - Rien de plus ennuyeux, dis-tu, que de semblables mémoires ? - Exact ! surtout dans le style que leur donne par exemple dans *Hildegard von Hohenthal* le héros du roman : il enseigne à son élève distinguée, dont il est par surcroît amoureux d'une manière pas très décente, la partie mathématique de la science musicale de telle façon qu'on ne comprend pas comment elle peut supporter ce pédant ! - Chaque chose en son temps et sa place. - (...) Il y a une façon de parler (que ce soit oralement ou par écrit) de sujets musicaux qui suffit à l'initié sans être inaccessible à ceux qui se trouvent à l'entrée du temple."¹

Hoffmann s'en prend nommément aux exposés généraux présentés par Lockmann et non aux analyses d'oeuvre que contient le roman, mais le contexte montre que le grief formulé à l'encontre de notre auteur englobe l'ensemble de son discours sur la musique. Les commentaires d'opéras ou d'oeuvres de musique religieuse que présente le héros relèvent bien de la "dissection" dans la mesure où il n'hésite pas à s'attarder sur des points de détail, en particulier dans l'analyse harmonique, qui peuvent sembler "inaccessibles à ceux qui se trouvent à l'entrée du temple". Il est clair que l'énumération d'exemples destinés à illustrer le caractère des intervalles et accords que Lockmann entreprend pour justifier ses analyses soulève le même problème.

La distinction établie par Hoffmann entre "profanes" et "initiés" dénote toutefois sa conception du caractère sacré de la musique qu'il ne faut pas non plus galvauder sous prétexte de rendre cette dernière accessible. Heinse n'est pas loin de partager une semblable conception, mais sur des bases différentes. Il n'établit pas généralement de lien entre musique et la supra-sensible, comme le fait Hoffmann.

¹ E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 345sq. ("Also auch Abhandlungen über musikalische Gegenstände, ohne die Basis eines bestimmten Werks ? Nichts ist langweiliger, als derlei Abhandlungen, sagst du ? - Richtig ! zumal in dem Stil, wie sie etwa in der *Hildegard von Hohenthal* der Held des Romans gibt, der seiner vornehmen Schülerin, in die er obenein auf eben nicht sehr anständige Weise verliebt ist, den mathematischen Teil der Musikwissenschaft doziert, daß man nicht begreift, wie sie es aushält mit dem Pedanten ! - Alles zu seiner Zeit und an rechter Stelle. (...) Es gibt eine Art über musikalische Gegenstände zu reden (sei es mündlich oder schriftlich), die dem Eingeweihten genügt, ohne den Leuten im Vorhof des Tempels unverständlich zu sein.")

En revanche, sa réaction à la représentation de l'opéra-comique *Le tonnelier*, à laquelle il a assisté lors d'un voyage aux Pays-Bas, montre son aversion à l'endroit d'oeuvres qui rabaissent selon lui l'éminente dignité de la "divine" musique :

"Cela fait mal à l'âme lorsqu'un art aussi divin que la musique est ainsi profané ; il en va de même pour la peinture et la sculpture. Elle n'est pas pour le plus bas peuple. (...) Les mêmes accords qui accompagnent un *requiem aeternam* de Jommelli ne doivent pas accompagner les voix criardes et trémulantes d'un tonnelier et de sa ménagère."²

Son dédain relatif pour le genre de l'*opera buffa* vient de ce qu'il estime qu'il s'agit d'une distraction de niveau inférieur pour "non-initiés", préjugé partagé au reste par bon nombre de ses contemporains, et qui correspond à la *Ständeklausel* en matière de théâtre. A la vénération que lui inspire la musique se superpose donc chez lui un sentiment très vif de la distance qui sépare "le vulgaire" ("der große Haufe") du connaisseur ("Kenner"), en un élitisme hérité de l'*Aufklärung*³. Lorsque Reichardt affirme que Lockmann est un pédant, Heinse va jusqu'à répliquer qu'il serait plutôt flatté de la remarque si elle était vraie !⁴ Il faut toutefois voir dans la remarque un mouvement d'humeur, puisque nous avons constaté maintes fois que Heinse se défend par ailleurs d'être un savant en chambre et ne cesse d'ironiser sur les "critiques" de profession ("Kunstrichter"). Dans une lettre à Sander où il revient sur l'exposé concernant le rythme chez Gluck, il estime avoir voulu stimuler la discussion esthétique et non rédiger un traité technique exhaustif⁵.

² S. W. 7, p. 301. ("Es tut einem weh in der Seele, wenn eine so göttliche Kunst wie die Musik so profaniert wird ; gerade so ist es mit der Mahlerey und Bildhauerkunst. Sie ist nicht für den untersten Pöbel. (...) Dieselben Akkorde, die ein requiem aeternam von Jommelli begleiten, sollen kein (*sic*) Tremulanten Gequäk von einem Faßbinder und seinem Hausweibe.")

³ Heinse emploie fréquemment les deux expressions dans ses commentaires d'oeuvres musicales. Cf. S. W. 8/2, resp. pp. 512, 527, 558, 560 et 575.

⁴ S. W. 3/2, p. 606.

⁵ S. W., 10, p. 276.

Paradoxalement, le même Reichardt qui reproche à Heinse son pédantisme le qualifie par ailleurs d'enthousiaste incompetent et tente de prouver que ses analyses ne sont que de la poudre aux yeux. La méprise qui a fait croire à certains que la description d'*Achille in Sciro* de Lockmann reposait sur une oeuvre réelle peut effectivement s'expliquer pour deux raisons opposées : ou bien le pouvoir de suggestion de Heinse est assez remarquable pour donner vie à un opéra fictif, ou bien l'erreur provient au contraire de ce que la description d'oeuvres réelles est le plus souvent aussi passe-partout que celle de l'oeuvre de Lockmann. Dans ses recensions d'*Hildegard*, Reichardt accuse justement Heinse d'employer dans ses analyses "des expressions générales qui conviendraient aussi bien à tout autre chose."⁶ Heinse se trouve donc pris entre deux feux et se voit reprocher aussi bien une technicité sèche qu'un enthousiasme incontrôlé de profane, au risque de s'aliéner en même temps les deux catégories de lecteurs que sont le connaisseur averti et l'amateur curieux. Dans quelle mesure le recours à des notions de technique musicale est-il compatible avec l'expression de la sensation subjective qu'il revendique par ailleurs ?

A) Les analyses d'oeuvres

Une grande part des écrits de Heinse consacrés à la musique a un objet concret : il s'agit de rendre compte de façon suggestive du contenu d'oeuvres déterminées qui ont une valeur autonome, indépendamment du contexte romanesque éventuel. Là se pose le problème de la méthode utilisée par Heinse, à la fois artiste et théoricien. Faut-il décrire la musique en soi ou partir de la sensation éprouvée ? La réponse semblait évidente pour la génération d'un Lessing

⁶ Cf. le troisième article consacré à *Hildegard* dans la revue *Lyzeum der schönen Künste*, 1797, p. 186. ("in allgemeinen Ausdrücken, die auf alles andre eben so gut passen [...].")

qui introduisait ainsi son évocation de la musique de scène composée par Agricola pour la représentation de *Sémiramis* de Voltaire :

"Je vais essayer de donner une idée de la musique de Monsieur Agricola. Certes pas d'après ses effets ; - car plus un plaisir des sens est vivant et délicat, moins il se laisse décrire par des mots ; on ne peut faire autrement que de donner dans des louanges d'ordre général, des exclamations imprécises, une admiration braillarde, et ceci est aussi peu instructif pour les amateurs que désagréable pour le virtuose que l'on s'imagine honorer ; - mais seulement d'après les intentions que son maître a eues et d'après les moyens surtout dont il a voulu se servir pour les réaliser."⁷

Lessing décrit objectivement les moyens utilisés par Agricola, donne des indications sur le tempo, l'instrumentation et les tonalités de chaque mouvement. Son analyse s'inscrit clairement dans le cadre de la "théorie des passions" : l'oeuvre du compositeur doit être parfaitement "compréhensible", en sorte, selon Lessing, que son sens univoque s'impose à chaque auditeur⁸. Les commentaires d'oeuvres par Heinse montrent qu'il oscille entre deux approches, car son rapport à la musique est plus intime et subjectif que celui d'un Lessing, tout en étant encore, comme nous l'avons constaté, partiellement tributaire de la "théorie des passions" .

L'aspect informatif et purement descriptif est effectivement important dans ses commentaires d'oeuvres, ce qui s'explique à divers titres. Les intentions didactiques de Heinse sont indéniables et contribuent pour une large part à la sélection d'oeuvres opérées pour la rédaction d'*Hildegard*. Par ailleurs, un grand nombre de ses commentaires porte sur des oeuvres qu'il a lues et non entendues : même s'il imagine l'effet qu'elles peuvent produire sur l'oreille, son compte-rendu se limite en ce cas souvent à un examen minutieux des moyens utilisés par le compositeur. D'autre part, il cherche également à analyser les oeuvres en fonction de l'intention présumée du compositeur qui est elle-même le plus souvent

⁷ G.E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 27. Stück (31 juillet 1767), in : *Sämtliche Schriften*, 9. Bd, p. 294.

⁸ *Ibid.*, p. 298.

subordonnée aux nécessités du théâtre lyrique. Un certain nombre de ses commentaires est donc bien organisé en fonction d'exigences normatives.

Ces données expliquent le caractère quasi immuable de ses analyses : il commence par l'examen critique du livret dont il résume l'intrigue, à moins qu'il ne s'agisse d'un sujet qu'il estime suffisamment connu, comme c'est le cas pour l'histoire d'Armide inspirée du Tasse ou le livret de Métastase pour l'*Olimpiade*. La comparaison du livret avec la source antique ou mythologique qui tourne souvent à l'éreintement du travail du librettiste est en soi une pratique courante du temps : les recensions d'opéras dans les journaux français tel le *Mercure de France* adoptent systématiquement cette perspective, et Hoffmann commence sa recension d'*OEdipe à Colone* de Sacchini par quelques remarques ironiques sur l'affadissement qu'a subi la tragédie de Sophocle⁹. Le jugement sur la partition considérée comme un tout précède l'analyse de détail : Heinse sélectionne naturellement les passages qui lui semblent mériter un commentaire plus précis concernant l'instrumentation, le rythme et l'harmonie ; l'analyse harmonique est plus particulièrement développée dans son examen des grands opéras de Gluck.

Il importe de déterminer l'influence qu'a le livret sur la description de la musique par Heinse. L'évocation de son contenu ne se borne pas à raconter les grandes lignes de l'histoire : il porte un jugement sur sa valeur dramatique globale. L'appréciation sur le travail du compositeur s'effectue en grande partie sur ses capacités à rendre par la musique les caractères des personnages et les situations données¹⁰. Ainsi note-t-il dans son éloge d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck que les caractères des trois principaux personnages ont été particulièrement bien observés par le musicien¹¹. Mais l'intérêt pour des considérations d'ordre dramatique l'emporte parfois sur l'évocation de la musique en elle-même : l'analyse du

⁹ E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 294sq. (17 septembre 1815)

¹⁰ Cf. *S.W.* 8/2, resp. p. 405. ("den Charakter treffen") et p. 409 ("geföhlt nach der Situation")

¹¹ *S.W.* 8/2 p. 529.

troisième acte de *Didone abbandonata* repose sur ce seul critère et ne donne aucune indication sur le contenu proprement musical¹². Cet intérêt pour l'aspect théâtral de l'opéra, en soi légitime, ne permet-il pas à Heinse d'esquiver une vraie description du texte musical ? Béatrice Didier note que la présence d'un livret qui semble faciliter l'entreprise de rendre la musique par les mots est en fait un piège redoutable, car la tentation est grande de s'en tenir à une simple paraphrase de son contenu, et elle souligne le risque encouru : "La musique se trouverait éliminée, en même temps que l'on élimine la difficulté d'en parler."¹³ Manfred Koller quant à lui remarque que la présentation d'*Achille in Sciro* est symptomatique d'une tendance latente chez Heinse de dériver vers une interprétation pure et simple du livret¹⁴. On pourrait cependant lui objecter que, dans la mesure où il s'agit d'une oeuvre imaginaire, la paraphrase du livret qui occupe effectivement une grande place dans l'analyse de Lockmann est plutôt due aux limites de l'imagination de Heinse que révélatrice en soi d'un problème de méthode. Mais il est indéniable que Heinse ne résiste pas toujours à cette facilité lorsqu'il s'agit de commenter une partition réelle, et l'analyse de *Sophonisbe* de Traetta en fournit un bon exemple. Il s'attarde principalement sur le troisième et dernier acte et exalte particulièrement la scène 10 où Sophonisbe finit par boire le poison pour échapper aux Romains. Or, cette scène, qui a selon lui valeur de référence pour toute la musique italienne, est aussi, de tout l'opéra, celle que Heinse semble avoir le plus de mal à décrire. Son évocation se borne en partie à une citation pure et simple du texte du livret entrecoupé d'exclamations enthousiastes, mais sans aucun pouvoir suggestif. Seules se détachent quelques indications de détail concernant la progression harmonique, la mesure ainsi que l'instrumentation utilisée pour la marche romaine qui résonne en coulisses¹⁵.

¹² *Ibid.*, p. 476.

¹³ B. Didier, *op. cit.*, p. 338.

¹⁴ M. Koller, *op. cit.*, p. 226.

¹⁵ *S. W.* 8/2, p. 418sq.

Heinse est pourtant parfaitement à même de préciser les moyens utilisés par le compositeur, ce que prouvent d'autres commentaires, mais il est clair qu'il ne cherche pas uniquement à informer. Hans Friedrich Menck remarque très justement que ses analyses témoignent de son impatience à communiquer l'impression ressentie et qu'elles ne caractérisent pas tant l'objet en soi que les nuances et les degrés de son apparition¹⁶. La transmission de l'expérience vécue l'emporte sur la description pondérée des moyens mis en oeuvre, ce que révèlent un style haché, utilisant la parataxe, la brièveté des phrases parfois nominales, donnant l'impression de courir après l'expérience musicale, comme le note Ruth Müller, qui est avec H.F. Menck une des rares interprètes de Heinse à aborder la question¹⁷. Une autre caractéristique du style des analyses est l'accumulation d'adjectifs, le plus souvent au superlatif. Un air de *Demofonte* de Jommelli lui inspire ce commentaire : "L'air qui suit (...) compte au nombre des oeuvres classiques suprêmes de la musique et vaut à lui seul tout un opéra, si neuf, si plein de sentiment, si limpide et si beau et tragique ; et de bout en bout si ravissant et plein de grâce dans la mélodie et l'accompagnement."¹⁸ Mais ces adjectifs ne sont guère évocateurs en eux-mêmes et la seule indication musicale que nous donne ensuite Heinse pour motiver son enthousiasme concerne la mesure de chaque section de l'air. Heinse veut en réalité autant suggérer l'effet produit que décrire l'oeuvre, à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'une musique qu'il a entendue, et note à propos du *Miserere* d'Allegri : "On peut difficilement donner à ceux qui n'ont pas entendu [la musique] durant tout le psaume, dans une exécution parfaite, une idée de l'effet produit autrement que par le biais de la description, qui ne peut qu'être faible, des sentiments que l'on a ressentis en l'écoutant."¹⁹ Cette remarque

¹⁶ H.F. Menck, *Der Musiker im Roman*, p. 116.

¹⁷ R. Müller, *Erzählte Töne*, p. 141sq.

¹⁸ *S.W.* 8/2, p. 464. ("Die Arie darauf (...) gehört unter die höchsten klassischen Werke der Musik und ist allein eine ganze Oper werth, so neu, so voll Gefühl, so rein und so schön und tragisch ; und durchaus so reizend und voll Grazie in Melodie und Begleitung.")

¹⁹ *S.W.* 3/2, p. 610. ("Es läßt sich schwerlich denen, welche [die Musik] nicht durch den ganzen Psalm in vollkommener Aufführung gehört haben, eine Idee von der Wirkung anders

montre bien que Heinse nourrit un certain scepticisme concernant les ressources dont dispose le langage pour communiquer l'intégrité de la sensation. Les différentes versions de son commentaire du *Miserere* montrent qu'il s'est toutefois réellement essayé à la tâche. Heinse a écouté deux fois cette oeuvre lors de son séjour à Rome. La première version, qui se trouve dans les "Carnets" du voyage en Italie, a manifestement été écrite sous le coup de l'émotion et reflète une impression globale. Heinse se place délibérément sur un plan purement subjectif : il éprouve manifestement un sentiment d'identification affective avec le compositeur qui transmet une expérience intime, en sorte que le rapport entre consonances et dissonances est interprété en termes psychologiques comme une aspiration à "dissiper la disharmonie".²⁰ L'essentiel du commentaire consiste en ce passage :

"Le *Miserere* d'Allegri est le frisson du remords, l'effervescence et l'apaisement de la tendresse anxieuse, l'espoir et la mélancolie, les soupirs et les plaintes d'une âme aimante. La multiplicité des voix, la fusion et la dilution des sons naturels les plus purs révèlent pleinement le sentiment intime d'un être céleste qui voudrait se réunir de nouveau à une beauté dont il est séparé par ses fautes."²¹

Heinse ne fait que trois remarques d'ordre musical qui concernent le dialogue polyphonique, la simplicité de l'harmonie, puis, quelques lignes plus loin, l'absence de mesure. Le second commentaire, rédigé en 1793-94 à Dusseldorf chez Jacobi, repose quant à lui sur l'examen de la partition. Il se clôt par la reprise intégrale du passage que nous venons de citer, qui semble satisfaire Heinse pour ce qui est de la sensation globale. Le passage qui précède est justement destiné à

geben, als durch, immer nur schwache, Beschreibung der Gefühle, die man dabey gehabt hat.")

²⁰ S. W. 8/1, p. 510. ("Aufklärung der Disharmonie")

²¹ *Ibid.* p. 509. (Das *Miserere* von Allegri ist Schauder der Reue, Auf- und Niederwallen beklomner Zärtlichkeit, Hofnung und Schwermuth Seuzer und Klagen einer liebenden Seele. Die mannigfaltigen Stimmen, und das Zusammenschmelzen, und Verfließen der reinsten Naturtöne offenbaren ganz das Gefühl eines himmlischen Wesens, das sich mit einer Schönheit wieder vereinigen möchte, von der es Schulden trennen.")

expliquer les causes de cet effet intense. Heinse commence par décrire la composition des deux chœurs qui dialoguent avant de se réunir sur le dernier verset : il énonce ensuite la progression des tonalités, puis le principe de la déclamation qui permet l'adéquation parfaite du texte et de la musique et crée la sensation de naturel absolu. On décèle dans cette deuxième version la volonté chez Heinse de décrire l'art qui crée l'illusion de l'absence d'art. Cette seconde version est reprise intégralement avec d'infimes variantes dans *Hildegard*²². Si elle est plus précise sur le plan musical, Heinse juxtapose toutefois les remarques sur la sensation personnelle qu'il a ressentie et la description objective sans vraiment établir de lien entre les deux aspects. Il s'agit de déterminer s'il s'agit d'une exception ou s'il réussit par ailleurs à associer les deux plans.

L'analyse des moyens utilisés par le compositeur est bien subordonnée à l'interprétation de la sensation ressentie. On peut remarquer à ce sujet que Heinse a parfois apporté quelques modifications aux notes de ses "Carnets" dans *Hildegard* qui vont en général dans le sens d'une formulation frappante et plus imagée. En témoigne la critique adressée au récitatif de l'Amour dans le premier acte d'*Orfeo ed Euridice*. Dans les "Carnets", Heinse note : "Dans le récitatif *T'assiste Amore*, l'Amour aurait pu parler avec un peu plus de gaîté sans nuire à l'ensemble. Il a lui aussi des septièmes diminuées."²³ Dans *Hildegard*, il précise naturellement le contenu des paroles de l'Amour pour les lecteurs insuffisamment avertis, mais surtout, il caractérise l'effet des septièmes diminuées par le biais de métaphores : "L'Amour qui apparaît à Orphée pour le reconforter et lui fait connaître en même temps la volonté de Zeus aurait pu du même coup parler avec un peu plus de gaîté et éclairer le voile de larmes des septièmes diminuées d'une lumière céleste."²⁴

²² *S. W.* 8/2, pp. 539 à 541 et *S. W.* 5, pp. 12 à 15.

²³ *Ibid.*, p. 500. ("Amor hätte im Recitativ *T'assiste Amore* ein wenig froher sprechen können, ohne dem Ganzen zu schaden. Auch er hat verkleinerte Septimen.")

²⁴ *S. W.* 5, p. 304. ("Amor, welcher dem Orpheus zum Trost erscheint, und den Willen des Zeus dabey bekannt macht, hätte im Recitativ : *t'assiste Amore* gleich froher sprechen und das Thränengewölk der verkleinerten Septimen mit himmlischen Licht erhellen können.")

Un premier moyen pour animer l'évocation consiste à dramatiser le plus possible le phénomène sonore, ce qui correspond au goût de Heinse pour les contrastes forts. Il recourt parfois à l'oxymore qui rend l'effet intense d'une scène : l'accompagnement de la scène finale d'*Ifigenia in Tauride* de Majo "entoure l'âme d'un ravissement terrible."²⁵ Bien que les modifications que subissent les analyses des "Carnets" insérées dans *Hildegard* allègent parfois les annotations de technique musicale, elles ajoutent par ailleurs quelques détails plus spectaculaires qui doivent matérialiser le tragique ou le pathétique que suscite le texte musical. Un rajout au commentaire de l'air d'Admète du second acte d'*Alceste* (lorsqu'il apprend le sacrifice de sa femme) est à cet égard révélateur. Heinse a seulement noté dans les "Carnets" : "*D'una vita cosi misera peggior sorte* tout à fait remarquable grâce aux demi-tons dans l'harmonie et la mélodie avec changement de mesure."²⁶ Dans *Hildegard*, il mentionne deux détails supplémentaires concernant la partition pour souligner l'intensité de l'effet : "*D'una vita cosi misera peggior sorte* est tout à fait remarquable grâce aux demi-tons dans l'harmonie et la mélodie avec un changement de mesure et un mouvement plus rapide, en ut majeur pour atteindre la force suprême de la passion [...]."²⁷ L'évocation de la scène du suicide de *Sofonisbe* dans le roman décrit l'effet d'un accord de dominante en ces termes : il "fait frissonner tous les membres"²⁸. Un seul adjectif suffit à dramatiser une phrase

²⁵ *Ibid.*, p. 460. ("[...] wo das *Accompagnement* die Seele furchtbar lieblich umflicht [...]"). Cf. *ibid.*, p. 421 à propos de l'*Ifigenia* de Traetta. A propos du *Miserere* d'Allegri Heinse parle des "boucles et des liens de sons amers et d'une âpre douceur" in *S.W.* 10, p. 155. ("Schlingen und Bande von bittern und herblich süßen Tönen")

²⁶ *Ibid.*, p. 509. ("*D'una vita cosi misera peggior sorte* durch die halben Töne in Harmonie und Melodie mit verändertem Takt ganz vortrefflich.")

²⁷ *S.W.* 5, p. 327. ("*D'una vita cosi misera peggior sorte*, durch die halben Töne in Harmonie und Melodie mit verändertem Takt und schnellerer Bewegung, zur höchsten Stärke der Leidenschaft in C dur, ist ganz vortrefflich [...].") A propos d'*Orfeo ed Euridice*, la description du dialogue qui s'établit progressivement entre Orphée et les Furies à l'entrée des Enfers et aboutit à la victoire du héros est également enrichie dans *Hildegard* de remarques visant à intensifier la force suggestive de l'effet produit. In *S.W.* 8/2, p. 501 et *S.W.* 5, p. 305. (*Hildegard*). Cf. Annexe I

²⁸ *S.W.* 5, p. 175. (Dans les "Carnets", cf. *S.W.* 8/2, p. 419).

du commentaire du début de l'acte II d'*Alceste* : "[...] dans le silence *nocturne*, le *Che chiedi Alceste* ? fait frémir."²⁹

Conformément à son goût pour les situations ou les caractères extrêmes, Heinse relève par exemple avec prédilection le contraste saisissant entre la scène qui ouvre l'acte III d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck et le reste de l'acte ; à l'air discret d'Iphigénie qui évoque le souvenir de son frère succèdent la rivalité héroïque entre Pylade et Oreste et la folie de ce dernier : "La déclamation et la mélodie mélancolique d'Iphigénie commencent par fondre le coeur afin que les coups puissants qui suivent pénètrent plus profondément."³⁰ Cette évocation reste certes très imprécise sur le plan musical, mais Heinse sait évoquer un contraste dont l'explication est purement sonore, sans le secours de la situation, comme dans ce passage du troisième acte de *Montezuma* de Majo : "Les trois demi-rondes isolées, attaquées dans des octaves de trois mesures doivent faire un effet excellent ; ce calme soudain donne à l'oreille l'impression de tout entendre."³¹ La plupart du temps, il mêle le commentaire dramatique à des remarques concernant la forme musicale. Ainsi dans le second acte d'*Alceste* de Gluck où l'héroïne dialogue avec les divinités souterraines : "La barbarie et la force scythe du dieu des Enfers, accompagnée de hautbois, de cors, de bassons et de trombones fait un contraste magnifique avec la beauté de la nature féminine."³² L'évocation de la scène où Giulio Sabino est découvert par Titus avec sa femme et ses enfants dans la grotte où ils se sont réfugiés est encore plus explicite : "L'accompagnement, violons et basses en octaves, par intervalles précipités, de *Si, son Sabino* donne une

²⁹ *Ibid.*, p. 325. C'est nous qui soulignons. ("[...] in der nächtlichen Stille das : *Che chiedi Alceste* ? schauerlich.") Dans les "Carnets", cf. *S.W.* 8/2, p. 507.

³⁰ *S.W.*, 8/2, p. 531. ("Die wehmütige Declamazion und Melodie der Iphigenia schmelzt vorher das Herz, damit die mächtigen Schläge hernach tiefer eindringen.")

³¹ *Ibid.*, p. 451. ("[...] die drey einzelne angeschlagene halbe Taktnoten in Oktaven von drey Täkten müssen trefflichen Effekt machen ; das Ohr glaubt bey der plötzlichen Stille alles zu hören.")

³² *Ibid.*, p. 508. ("Die Barbarie des unterirdischen Gottes mit ihrer scythischen Stärke von Oboen, Hörnern und Fagotten und Trombonen begleitet macht einen herrlichen Kontrast mit der schönen Weiblichkeit.")

expression d'un héroïsme achevé. Les implorations d'Epponine créent un contraste magnifique de l'harmonie, le plus souvent en septièmes diminuées."³³

Il va de soi que la musique descriptive instrumentale est plus aisée à cerner. A un premier niveau d'écriture, Heinse se contente de paraphraser le caractère d'illustration d'un texte ou d'une atmosphère par la musique. Ainsi l'accompagnement en *staccato* illustre le *Mors stupebit* de la Messe des Morts de Jommelli, les instruments à vent caractérisent la forêt enchantée dans son *Armida* ou le vent déchaîné dans *Alceste*³⁴. Lorsqu'il précise que l'accompagnement au second violon dans un air de bravoure du premier acte de *Didone abbandonata* de Jommelli indique à lui seul la fureur de la reine, il s'agit encore de pure *Tonmalerei* appliquée aux sentiments³⁵. Mais Heinse relève également le rôle des instruments lorsqu'ils intensifient une atmosphère : "Le *lamento* est suivi de la plainte du hautbois et du basson qui continuent toujours en produisant un *unisono* d'un effet magnifique."³⁶ Ce rôle de caractérisation dévolu à l'orchestre qui va au-delà du détail pittoresque inspire à Heinse des commentaires plus ambitieux où il parvient parfois à une fusion entre l'analyse musicale formelle et le pouvoir de suggestion des mots. L'évocation des ouvertures des deux "Iphigénies" de Gluck permet de voir une certaine évolution en ce sens. Il est révélateur que les deux passages aient été plus travaillés sur le plan stylistique que la plupart des analyses. Dans les deux cas, Heinse a étoffé et nuancé les notes des "Carnets" lors de la rédaction d'*Hildegard*.

En ce qui concerne l'ouverture d'*Iphigénie en Tauride*, il s'était tout d'abord contenté de retranscrire dans *Hildegard* la note des "Carnets" : "La symphonie de l'orage avec en même temps l'intervention du chœur des prêtresses

³³ *Ibid.*, p. 565. ("Die Begleitung, Violinen und Baß in Octaven, in hastigen Absätzen, von *Si, son Sabino* macht einen vollkommen heroischen Ausdruck. Epponina bittet zum herrlichen Kontrast in der Harmonie meistens von verkleinerten Septimen.")

³⁴ *Ibid.*, resp. pp. 492, 403 et 506.

³⁵ *Ibid.*, p. 473.

³⁶ *Ibid.*, p. 565. ("Auf das *lamento* folgt die Klage der Hoboe und des Fagott immer fort im *unisono* von herrlichem Effect.")

est parfaitement pittoresque et saisit d'emblée puissamment."³⁷ Une lettre à son éditeur Sander montre qu'il est conscient de l'insuffisance de la remarque et propose une nouvelle formulation qui devrait éclairer davantage le lecteur :

"La symphonie de l'orage avec l'intervention prompte du chœur des prêtresses sous la conduite d'Iphigénie est tout d'un bloc, d'un pittoresque original, en particulier dans le passage des nuages que représentent les cors au moyen d'une tenue durant quatre mesures pendant le jeu zéphyrien des autres instruments dans l'andante ; et elle saisit d'emblée avec une impétuosité sublime, surtout grâce au son sifflant des flûtes piccolo dans l'aigu."³⁸

Les précisions sur le rôle de l'instrumentation soit purement descriptive (les cors) soit utilisée pour exacerber la tension (les piccolos), sont effectivement plus parlantes que le banal adjectif "pittoresque". L'"impétuosité sublime" n'est pas en soi plus explicite sur le plan musical que le "puissamment" de la première version, mais dénote la même volonté de dramatisation que les oxymores que nous avons déjà relevés. En revanche, Heinse ajoute également à son commentaire de l'oeuvre une remarque sur les effets proprements musicaux de rappel de la tempête initiale (à l'acte II, lorsqu'Oreste est assailli par les Furies, et à l'acte IV, lors de la bataille entre Grecs et Scythes qui suit la mort de Thoas) qui renforcent l'unité tragique de l'oeuvre : "Gluck ceint son enfant préféré comme avec une ceinture enchantée."³⁹

Le travail stylistique accompli à propos de l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* est encore plus sensible. Heinse note dans les "Carnets" :

³⁷ *Ibid.*, p. 530. ("Die Gewittersymphonie gleich mit dem einfallenden Chor der Priesterinnen ist trefflich pittoresk und ergreift gleich mächtig.")

³⁸ *S. W.* 10, p. 283sq. (lettre à Sander du 15 janvier 1796) et *S. W.* 6, p. 5 (dans *Hildegard*). ("Die Gewittersymphonie mit dem bald einfallenden Chor der Priesterinnen, unter Anführung der Iphigenia, ist ganz in Einem Guß, originell pittoresk, besonders in dem Zug der Wolken, welchen die Hörner durch den vier Takte lang angehaltenen Ton bey dem Zephyrspiel der andern Instrumente im Andante vortrefflich darstellen ; und sie ergreift, vorzüglich durch das hohe Pfeifen der Piccolflöten gleich stürmisch erhaben.")

³⁹ *S. W.* 10, p. 284 (lettre à Sander du 15 janvier 1796) et *S. W.* 6, p. 9. ("Gluck umwindet sein Lieblingskind gleichsam mit einem Zaubergürtel [...].")

"L'ouverture est bien sans conteste la reine de toutes les ouvertures ; un vrai Polyphème qui se cabre et se secoue et se prépare, plein de courroux, à la lutte. Ce qui la distingue entre toutes, ce sont les grandes masses, le thème ravissant au début, l'unité d'expression et le caractère magnifique d'une divinité irritée. La septième diminuée est introduite dans sa vie suprême et dans sa suprême beauté, et le son du hautbois la rend profondément pénétrante. Dans l'harmonie, elle fait la seconde diminuée, la septième mineure, la quinte, et la tierce majeure ; mais la basse n'est qu'ajoutée et elle se trouve tout à fait juste dans les voix supérieures. Cette symphonie annonce l'ensemble avec une majesté tragique étonnante."⁴⁰

Après avoir énuméré la succession des modulations, Heinse note le retour à la tonalité initiale, "ce qui donne une cohésion et un arrondi remarquables à la grande masse."⁴¹ La personnification de l'ouverture comparée au géant Polyphème semble nous éloigner du sujet qui est la colère de Diane contre les Grecs qu'elle retient à Aulis en empêchant le vent favorable à la navigation de souffler. En fait, les gestes du géant représentent l'identification du mouvement cosmique et de la masse sonore. Heinse réussit ici à harmoniser ce que Manfred Koller appelle la description indirecte et la description directe de la musique⁴². La version retravaillée pour *Hildegard* est, quant à elle, plus explicite par rapport au contenu du drame : Heinse réutilise la comparaison initiale de l'ensemble à la figure de Polyphème, mais il souligne ensuite le contraste entre le déchaînement initial et la douceur du second thème en le liant directement à l'action qui oppose la fureur des Grecs exigeant le sacrifice et le déchirement d'Agamemnon.

"La ravissante nouvelle entrée [d'un thème] qui annonce les sentiments d'Agamemnon, puis l'unité de l'expression du caractère farouche du peuple en furie, et la tendresse émouvante des accents tragiques qui s'interposent élèvent [cette ouverture] au-dessus de toutes les autres ; tout

⁴⁰ *S.W.8/2*, p. 512. Le texte original et la version modifiée publiée dans le roman se trouvent dans l'annexe I.

⁴¹ *Id.*

⁴² M. Koller, *Die poetische Darstellung der Musik...*, p. 216.

en elle a une signification. La phrase où les instruments se précipitent à l'unisson et s'élèvent de façon terrible en octaves représente à merveille le peuple qui se soulève, se cabre comme un cheval sauvage et ne se laisse plus diriger et dompter."⁴³

Heinse exploite davantage que dans la première version l'image du cheval qui se cabre et en développe le contenu pittoresque. Sur le plan harmonique, il reprend l'énumération des modulations, mais il précise en outre en quoi consiste la notion de masse sonore :

"Cette symphonie annonce l'ensemble avec une majesté tragique étonnante, tout d'abord dans la mélancolie des dissonances les plus amères, puis dans l'ampleur et la force maximales de vastes masses sonores, au moyen de violons et de basses, de hautbois, de flûtes, de cors, de trompettes et de timbales."⁴⁴

La première version est plus concentrée et de ce fait peut-être moins frappante que la description d'*Hildegard* dont la précision accrue obéit à un souci didactique. Elle prouve toutefois, même dans une moindre mesure, que Heinse peut se libérer de la lettre du livret pour rendre la force de suggestion de la musique.

L'élément visuel constitue l'aide la plus commode pour suggérer l'effet produit et les exemples ci-dessus attestent que Heinse ne se fait pas faute de recourir à des images et à des comparaisons. Cela signifie-t-il toutefois une remise en cause, dans la pratique, de sa conviction des limites propres à chaque art ? La lettre à Sander où il réaffirme fermement ce principe énonce en revanche l'idée que la musique peut stimuler l'imagination d'autres sens par le biais d'associations d'idées, ce qui lui permet de justifier la musique imitative⁴⁵. Son hostilité au principe de la comparaison entre la couleur et le son ne l'empêche pas pour autant d'utiliser les notions d'ombre et de lumière à propos de Gluck, en s'inspirant du vocabulaire de la préface d'*Alceste*⁴⁶. Bien qu'il s'y réfère explicitement, ce n'est

⁴³ S. W. 5 p. 340sq. Cf. annexe I.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 342. Cf. annexe I.

⁴⁵ S. W. 10, p. 310. (lettre du 14 juin 1796)

⁴⁶ Cf. S. W. 8/2, resp. pp. 498, 501, 511, 516, et 566. Cf. S. W. 5, p. 306.

pas tant la théorie à l'origine de ces images qui le séduit que la notion originelle de clair-obscur en peinture qui correspond à son goût des contrastes. Il utilise volontiers le terme d'"obscur" pour rendre l'effet tragique de la septième diminuée dont Gluck est coutumier. Ainsi note-t-il à propos du chœur de la deuxième scène de l'acte I d'*Alceste* : "La septième diminuée revient beaucoup plus fréquemment et rend le coloris et l'ombre plus tristes et noirs."⁴⁷ L'accord de septième diminuée ne correspond pas en soi à une couleur sombre véritable, mais il a une fonction dramatique qui est comparable à l'atmosphère théâtrale de la peinture qui utilise l'effet de clair-obscur. Heinse déclare à propos du premier acte d'*Orfeo ed Euridice* : "Gluck maintient l'ensemble pour ainsi dire dans une obscurité à la Rembrandt au moyen de l'accord de septième diminuée qui n'arrête pas de retentir à notre l'oreille."⁴⁸ Ces références picturales ne sont pas rares dans les analyses musicales de Heinse. Ainsi compare-t-il l'effet produit par deux accords ou intervalles différents dans les "Iphigénies en Tauride" de Traetta et Gluck :

"Ainsi Traetta l'utilise [la sixte diminuée] à propos du matricide dans le chœur des Furies qui tourmentent Oreste endormi sur les mots *D'una madre svenata da te* sur *svenata*. Gluck n'a pas eu un sentiment aussi profond lorsqu'il a exprimé la même sensation sur *Il a tué sa mère* durant deux mesures avec la sixte augmentée ; c'est ici quasiment Rubens contre Raphaël."⁴⁹

Le recours à ce parallèle pour analyser des détails harmoniques de la partition s'explique par la fonction descriptive que Heinse leur attribue et confirme que Heinse s'inspire encore de la théorie des passions. Mais la référence n'est guère

⁴⁷ *Ibid.*, p. 505. ("Die verkleinerte Septime wird viel häufiger, und macht das Kolorit und Dunkel trauriger und schwärzer (*sic*).")

⁴⁸ *S. W.* 8/2, p. 499. ("Gluck hält sein Ganzes gleichsam in einem Rembrandtischen Dunkel durch den verkleinerten Septimenaccord, der gar nicht aufhört, einem in die Ohren zu tönen.")

⁴⁹ *S. W.* 6, p. 31. ("So gebraucht Traetta [die verkleinerte Sext] für Muttermord im Chor der Furiën, die den schlummernden Orestes peinigen, bey den Worten : *D'una madre svenata da te*, zu *svenata*. Gluck fühlte nicht so tief, als er dieselbe Empfindung bey *Il a tué sa mère* zwey Takte lang in der übermäßigen Sext ausdrückte ; hier gleichsam Rubens gegen Raphaël.")

instructive sur le plan musical lorsqu'il compare globalement l'effet de la musique de compositeurs différents avec de semblables références : ainsi le *Salve Regina* de Majò manie le clair-obscur comme le Corrège, alors que celui de Pergolèse a le caractère d'une Madone de Raphaël⁵⁰. La comparaison des orchestrations de Gluck et de Jommelli est-elle plus explicite ? Heinse veut rendre le contraste entre la richesse de l'instrumentation chez Gluck et celle, plus limitée des maîtres italiens qui privilégient les cordes : "Ils [les opéras de Gluck] ressemblent à des tableaux somptueux de Rubens et de Paul Véronèse. L'Armide et le Renaud de Jommelli sont en comparaison, ce que l'on pourrait avoir du mal à croire, comme de belles formes nues dans le marbre de Praxitèle."⁵¹ Cette formulation qui établit une seconde comparaison entre peinture et sculpture s'explique si l'on se réfère à l'idéal de Heinse : "Comme le sculpteur cherche le nu, le musicien cherche l'intériorité."⁵² Heinse est au reste conséquent dans son expression, puisque les instruments sont toujours comparés à des vêtements plus ou moins légers et la voix, qui révèle l'être profond, est l'équivalent en sculpture et en peinture du nu, qui dévoile le corps⁵³. Mais cette logique se révèle pleinement lorsqu'on lit l'ensemble de ses écrits sur la musique et a donc une fonction d'auto-référence : elle ne s'impose pas d'emblée à la lecture de la recension d'une oeuvre musicale. On peut certes remarquer que de tels parallèles étaient relativement courants à l'époque : ainsi Burney avait comparé Hasse à Raphaël (ce dont Heinse s'est peut-être inspiré) et Gluck à Michel-Ange, la comparaison étant au reste plutôt favorable au premier.⁵⁴ Bien que réfutant en théorie le principe comparatiste de l'esthétique des

⁵⁰ *Ibid.*, p. 516.

⁵¹ *Ibid.* p. 403. ("[...] Sie gleichen prächtigen Gemälden von Rubens und Paolo Veronese. Jommellis Armida und Rinald sind dagegen, was man kaum glauben sollte, wie nackte schöne Formen im Marmor von Praxiteles.") Cf. sur l'orchestration de Sacchini comparée à celle des disciples de Gluck, in *S.W.* 8/2, p. 561.

⁵² *Ibid.*, p. 455. ("Wie der bildende Künstler das Nackende sucht ; so der Tonkünstler das Innere.")

⁵³ Cf. en ce qui concerne le "vêtement" qu'est l'accompagnement in : *S.W.* 8/1, p. 445, *S.W.* 8/2, p. 561.

⁵⁴ Cf. Burney, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, p. 358.

Lumières, il arrive à Heinse de le mettre en pratique. La réaction d'irritation du musicien Reichardt témoigne en revanche d'une sensibilité différente que choque le recours à un système de signification faisant appel à d'autres codes que ceux de la terminologie musicale⁵⁵.

Le renversement de perspective qui conduit Heinse à utiliser la musique dans sa caractérisation des arts plastiques est tout aussi révélateur des moyens qui lui semblent appropriés pour évoquer l'expérience musicale et le contenu de la partition. Il sollicite une référence musicale pour rendre l'atmosphère d'ensemble qui se dégage d'une sculpture ou d'un tableau, alors que l'on pense a priori que le vocabulaire visuel suffirait à l'évocation. Nous avons relevé que la tête d'Antinoüs produit sur lui le même effet que la scène où Alceste s'offre en sacrifice aux divinités souterraines : "Tout est calme, grand, fort et solennel."⁵⁶ Il peut sembler étrange que l'immobilité silencieuse de la statue lui inspire un rapprochement avec l'art qui se définit comme celui du mouvement. Mais cette comparaison, qui lui est inspirée par l'expression héroïque animant les traits du héros, confirme l'importance de la gestuelle du chanteur d'opéra pour créer l'émotion. Il faut se souvenir que Heinse, qui critique la scène où Alceste fait ses adieux à ses enfants sous prétexte qu'elle retarde le cours de l'action, ajoute néanmoins : "Si l'actrice peut créer l'illusion, c'est toutefois excellent."⁵⁷ La plastique et la tenue sur scène du chanteur intensifient la sensation et permettent de la matérialiser pour le lecteur. Dans plusieurs analyses d'opéra, Heinse s'attarde avec prédilection sur quelques scènes saisissantes que son évocation tend à mettre en scène, tel le suicide de

⁵⁵ Reichardt déclare que la comparaison de la musique vocale *a cappella* avec le nu dans les beaux-arts est ridicule, car elle ne donne aucune idée de l'oeuvre à ceux qui ne l'ont jamais entendue. On ne peut lui donner entièrement tort... Cf. *Deutschland*, 1796, 3. St., p. 419.

⁵⁶ *S. W.* 10, p. 182.

⁵⁷ *S. W.* 8/2, p. 510. ("Wenn die Actrize es bis zur Täuschung bringen kann, ist es doch vorteflich.") Dans le contexte d'*Hildegard*, il précise que l'actrice doit être jeune et belle. Cf. *S. W.* 5, p. 327.

Sophonisbe pour lequel il précise dans *Hildegard* qu'elle boit "avidement" le poison, remarque d'ordre visuel qui équivaut à une indication scénique.⁵⁸

La description d'une représentation par Raphaël de saint Jean-Baptiste au désert fait également appel à une oeuvre musicale : "La scène tout entière est dans une lumière comparable à celle qui précède de quelques heures le coucher du soleil, la plus remplie de félicité qui arrive sur la terre - dans un ton de l'air et du ciel pour ainsi dire comme celui du plus beau chant de Jommelli : *Se mai senti spirarti su'l volto / Lieve fiato, che lento s'aggiri.*"⁵⁹ Le rapprochement lui est peut-être davantage inspiré par ces paroles de Métastase extraites de *La clemenza di Tito* qui évoquent "un souffle léger" que par la musique elle-même. Mais il existe bien au niveau du langage une correspondance chez Heinse entre l'harmonie des couleurs et celle des sons qui le conduit parfois à décrire les variations de la lumière en termes musicaux : "Il faut beaucoup d'entraînement pour pouvoir ressentir la diversité de la lumière dans toute sa pureté ; du plus doux piano et des mélodies les plus délicates du premier point du jour aux grands accords et aux sons les plus forts dans leurs combinaisons, dissonances et résolutions."⁶⁰ Mais Heinse n'a pas généralisé le principe des correspondances sensorielles pour rendre la musique par les mots. Le seul cas de synesthésie que nous ayons relevé et qui concerne la vue et l'ouïe ne se rapporte pas à une oeuvre musicale précise, mais à la nature : il s'agit d'une évocation du mont Saint Oreste en Italie : "Non loin de Cività Castellana, il prend, lorsque les soirs sont clairs, une couleur ravissante, un

⁵⁸ *S. W.* 5, p. 175. ("gierig")

⁵⁹ *S. W.* 9, p. 317. ("Die ganze Scene ist in einem Lichte, wie es einige Stunden vor Sonnenuntergang ist ; in dem seeligsten, das auf die Erde kömmt- in einem Tone von Luft und Himmel gleichsam wie der des schönsten Jomellischen Liedes : *Se mai senti su'l volto/ Lieve fiato, che lento s'aggiri.*")

⁶⁰ *S. W.* 8/2, p. 245 et *S. W.* 6, p. 89. ("Es gehört viel Uebung dazu, die Verschiedenheit des Lichts rein empfinden zu können ; von dem leisesten Piano und der zarten Melodie der ersten Morgendämmerung, bis zu den großen Accorden und starken Tönen in ihren Verbindungen, Dissonanzen und Auflösungen."). Cf. les descriptions de paysage dans les "Carnets" de Mayence in *S. W.* 8/1, p. 562 et *S. W.* 8/2, resp. pp. 241, 248.

véritable ton solennel de mi bémol grâce aux chênes verts."⁶¹. Mais cette association d'une note à une couleur est exceptionnelle. Nous avons constaté que Heinse rapporte d'ordinaire les intervalles, les accords et les tonalités aux stades et aux situations de la vie humaine. L'autre sens que Heinse associe à la perception musicale est le goût, mais il n'utilise que quelques expressions stéréotypées qui restent marginales dans sa description du phénomène musical⁶². S'il peut y avoir correspondance entre certaines sensations visuelles et auditives, il ne se produit que rarement une fusion entre plusieurs impressions sensorielles comme c'est le cas chez Hoffmann⁶³.

B) Un réseau de métaphores

Dans *Le cru et le cuit*, Claude Levi-Strauss consacre quelques pages au rapport entre peinture et musique, et note que nous décrivons a priori différemment les nuances des couleurs et des sons. Pour parler des couleurs, nous employons des métonymies, car la nature "offre spontanément à l'homme tous les modèles des couleurs, et parfois même leur matière à l'état pur." En revanche, nous parlons de la musique par métaphores, car les sons musicaux sont de l'ordre de la culture.⁶⁴ L'originalité absolue du langage musical par rapport au langage articulé vient de ce qu'il est intraduisible et l'on procède donc par analogies pour pallier ce manque. Mais le caractère récurrent de métaphores empruntées à la nature provient

⁶¹ S.W. 7, p. 91. ("Nicht weit von Cività Castellana gewinnt er eine entzückende Farbe, einen wahren feyerlichen Es Ton durch die grünen Eichen bey heitern Abenden.")

⁶² Nous avons déjà relevé qu'il évoque le goût de l'ananas à propos du *Miserere* de Leo et emploie parfois l'image du vin pour caractériser la suavité d'un son. Cf. S.W. 8/2, resp. pp. 472 et 488, S.W. 6, p. 98. Le nombre, selon lui excessif, des accords de septième diminuée dans le premier acte d'*Orfeo ed Euridice* lui inspire la comparaison avec une soupe trop salée, in S.W. 8/2, p. 500.

⁶³ Cf. Robert Mühler, "Die Einheit der Künste und das Orphische bei E.T.A. Hoffmann", in *Stoffe, Formen, Strukturen. Studien zur deutschen Literatur*, hrsg. v. A. Fuchs u. H. Mocketat, München, 1960, p. 351sq.

⁶⁴ Cl. Levi-Strauss, *Mythologiques*, tome 1, *Le cru et le cuit*, Paris, 1964, p. 30.

justement chez Heinse de sa conviction que le langage musical a des fondements naturels.

On se souvient que la relation entre art et nature peut s'entendre chez Heinse de manière dialectique, en ce que l'infériorité initialement constatée de l'art par rapport au renouvellement infini des forces naturelles peut se renverser, au moins dans le domaine musical, grâce au pouvoir créateur de l'homme. Les fondements du système harmonique sont bien donnés selon Heinse par la nature, mais le musicien crée également un langage autonome au moyen de combinaisons de sons. Il n'en demeure pas moins une analogie implicite entre la vie de la nature et la musique. L'utilisation de l'image de la lumière l'emporte de fait nettement sur les comparaisons avec des oeuvres plastiques précises dont il éprouve plus ou moins consciemment les limites⁶⁵. Les métaphores de Heinse sont le plus souvent empruntées aux quatre éléments et plus particulièrement à l'eau et à l'air. L'utilisation de ces métaphores n'apparaît pas d'emblée comme très originale en soi, puisque son contemporain Schubart y a également recours : il parle du chant comme d'un fleuve et décrit l'effet produit par le *crescendo* comme "le chuchotement initial du son qui devient une tempête tonitruante."⁶⁶ Son éloge dithyrambique de l'orchestre puissant des oeuvres de Jommelli composées durant son séjour à Stuttgart pourrait aisément être rapproché de textes de Heinse : "Nulle part ailleurs qu'ici on n'entendit le fleuve de l'harmonie gazouiller doucement à sa source, puis continuer de couler dans un mugissement puissant. (...) Il travaillait dans l'ardeur première et la première répétition de ses opéras était d'ordinaire encore baignée de ses vagues."⁶⁷

⁶⁵ Il est caractéristique à cet égard que Heinse introduise un grand nombre de ses comparaisons par des restrictions dont la plus fréquente est "pour ainsi dire" (*gleichsam*)

⁶⁶ C.F.D. Schubart, *G.S.*, 5. Bd, p. 368 ("das beginnende Säuseln des Tones bis zum Donnersturme") et Bd. 6, p. 157 ("Nirgends hörte man den Strom der Harmonie so an der Quelle sanft rieseln, dann mit Gewalt fortbrausen, wie hier. (...) Er arbeitete alles im ersten Feuer, und die Wogen kamen gemeiniglich noch naß in die erste Opernprobe.")

⁶⁷ *Ibid.*

Les variations d'intensité sonore de différentes masses d'eau, comme source, torrent, fleuve, mer, se prêtent assez aisément à des analogies avec le degré d'intensité du son musical. Ainsi Heinse précise-t-il que les chorals "sont les ondes et les flots de la mer, et non pas les vaguelettes d'un ruisseau."⁶⁸ Toutefois l'utilisation de semblables métaphores n'est pas seulement pittoresque, mais elle est étroitement liée à sa réflexion philosophique sur la vie de la matière et les affinités entre les éléments. La musique, qui est pour lui une masse vivante, et pas seulement l'évaluation quantitative de rapports mathématiques entre les sons, est de ce fait appelée métaphoriquement un océan. Le terme se rapporte à la fois à la masse de l'air dans lequel résonnent les vibrations et à celle de l'eau. Heinse écrit que "l'océan de l'air est un fluide comme l'eau" et a aussi ses "vagues, ondes et flots."⁶⁹ Il associe parfois dans un même texte les deux métaphores de l'eau et du vent qui est de l'air en mouvement, mais nous voudrions montrer que celle de l'eau en particulier est développée dans ce contexte avec une constance et une conséquence qui ne sont pas seulement le fait de l'emphase stylistique que l'on attribue à l'époque du *Sturm und Drang*.

La mélodie de la voix seule qui représente le son le plus proche des origines de la musique correspond selon Heinse à l'eau pure d'une source. La musique d'un motet *a cappella* de Palestrina est exaltée en ce qu'elle est la "traduction des paroles dans le courant de l'onde de la source la plus pure"⁷⁰. Lorsqu'une musique est elle-même comparée à une source, c'est parce qu'elle met la voix en valeur sans l'écraser. Le compositeur Majo fait à Heinse l'effet d'"une source vivante, pleine d'harmonie et de mélodie naturelles", ce qui se rapporte à son instrumentation légère (essentiellement les cordes) et son utilisation relativement limitée de la modulation. Dans un autre registre, l'audition d'une oeuvre où dominant la

⁶⁸ S. W. 8/2, p. 372.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 292.

⁷⁰ S. W. 3/2, p. 612. ("Uebertragung vom Sinn der Worte im Strom der reinsten Quellenfluth")

sensation de grandeur et de majesté est rapprochée par analogie des chutes de Schaffhouse dont nous avons évoqué la fonction paradigmatique dans l'expérience de la nature chez Heinse : comme les chutes, les oeuvres de grande dimension exercent une fascination irrésistible et globale avant que l'on puisse en décomposer les grands principes d'organisation. A l'audition de chanteuses à l'*Ospedale dei Mendicanti* de Venise, Heinse commence par s'abîmer dans la sensation : "Dans l'ivresse de la jouissance, on s'abstrait de l'existence."⁷¹ L'exaltation incontrôlée qui s'empare de lui lorsqu'il voit et entend les chutes s'exprime en des termes semblables : "On ne s'entend plus et on ne se sent plus soi-même, l'oeil ne voit plus et laisse seulement l'impression agir sur lui ; ainsi l'on est saisi et pénétré d'émotions que l'on a jamais éprouvées."⁷² Mais Heinse ne se laisse pas durablement absorber par la sensation : passé la première ivresse, il cherche à analyser le phénomène en calculant la vitesse de l'écoulement des chutes d'eau, de la même façon qu'il décompose par la suite la structure harmonique d'un opéra. La métaphore des chutes s'applique particulièrement à la masse sonore d'un orchestre fourni, et il est révélateur que Heinse qualifie l'accompagnement chez Gluck de "cataracte"⁷³. Lorsque Lockmann explique que les opéras du "Titan" Gluck nécessitent un vaste espace pour être mis en valeur, il utilise également l'image des chutes : "De telles choses demandent à être vues et entendues à l'endroit même qui a été prévu comme le *Mont Blanc* dans la nature, le Wetterhorn et le Schreckhorn, les chutes du Rhin, du Rhône et de l'Aar et la fureur de Borée sur les vagues de la vaste mer."⁷⁴ Ces analogies tendent à monter le caractère puissant des masses sonores, de même que Heinse utilise la métaphore du fleuve lorsqu'un air, un

⁷¹ *S. W.* 7, p. 198. ("[...] Man genießt im Taumel seyn Daseyn weg")

⁷² *Ibid.*, p. 25. ("man hört und fühlt sich selbst nicht mehr, das Auge sieht nicht mehr, und läßt nur Eindruck auf sich machen ; so wird man ergriffen, und von nie empfundenen Regungen durchdrungen.")

⁷³ *S. W.* 8/2, p. 403.

⁷⁴ *S. W.* 6, p. 10sq. ("Dergleichen Sachen muß man an Ort und Stelle selbst sehen und hören, wie den *Mont blanc* in Natur, das Wetter- und Schreckerhorn, die Stürze des Rheins, Rhodans und der Aar, und die Wuth des Boreas in den schäumenden Wogen des Weltmees.")

récitatif ou une scène toute entière forme un tout qui exerce une force irrésistible et fait oublier les procédés techniques utilisés par ailleurs : la comparaison de l'air *Ombra cara d'Ifigenia in Tauride*, mis respectivement en musique par Jommelli et Majo, lui donne l'occasion d'opposer au style maniériste du style du premier la forte simplicité et l'unité de l'écriture du second dont l'air se déroule tel un fleuve, c'est-à-dire sans s'attarder outre mesure sur la peinture musicale de mots ou de syllabes⁷⁵.

Il ne faut pas cependant se laisser abuser par le caractère parfois violent de ces métaphores des chutes d'eau ou du fleuve qui suscitent chez le lecteur l'impression que Heinse exalte avant tout la notion d'intensité. Il existe un certain décalage entre cet aspect du langage métaphorique et la réalité sonore qui représente l'idéal de Heinse. La discussion entre Lockmann et Hildegard à propos du *Messie* de Haendel en témoigne : Lockmann regrette de disposer d'un orchestre et d'un espace réduits qui ne lui permettront pas d'égaliser les effets sonores réalisés lors des représentations du chef-d'oeuvre à Londres et s'adresse à Hildegard qui a pu l'écouter à Westminster : "Vous ne pourrez certes avoir ici qu'un écho extrêmement faible des ouragans d'allégresse, des orages, des cataractes du Niagara de Westminster."⁷⁶ La réaction d'Hildegard prouve que cette description correspond à une surcharge instrumentale qu'elle juge déplacée - comme Heinse dans ses "Carnets". Les métaphores de la tempête, de l'orage et de l'ouragan qui sont souvent associées à celles des cataractes sont également à relativiser. Certes, Heinse compare le compositeur à Zeus qui manie la foudre et admire les passages pathétiques des opéras de Gluck qui sont "une pluie et une rafale de sons"⁷⁷. Mais les métaphores d'énergie ont aussi leur contre-poids. Conformément à son idéal en esthétique musicale, Heinse introduit la métaphore du lac majestueux et paisible qui

⁷⁵ S.W. 8/2, p. 459. En ce qui concerne le terme de "fleuve" appliqué au caractère irrésistible de la musique, cf. en particulier *ibid.*, p. 417, S.W. 5, p. 96 et S.W. 10, p. 101.

⁷⁶ S.W. 5, p. 34. ("Von den Jubelorkanen, Donnerwettern, Niagarakatarakten in Westminster können Sie hier freilich nur einen äußerst schwachen Nachlaut hören.")

⁷⁷ S.W. 8/2, p. 404. ("ein Regen und Sturmwind von Tönen")

correspond à la beauté de la mélodie suscitant la jouissance voluptueuse. La définition que donne Lockmann de l'air qui suit le récitatif confronte deux aspects de la musique et de l'eau, la force parfois violente et la sérénité : "Les airs sont pour ainsi dire comme de ravissants lacs de Thun et de Genève après les chutes furieuses du Rhône et de l'Aar, leurs flots troubles, lorsqu'elles se déversent constituent le récitatif accompagné d'instruments qui les précèdent."⁷⁸ Le fleuve et la chute représentent l'action passionnée qui s'amplifie dans les grands récitatifs accompagnés de Jommelli ou Gluck, et le lac, la contemplation qui peut se faire extatique comme l'a ressenti également Heinse sur le lac de Zug : "Tout est calme et flotte dans la jouissance ; rien ne bouge, si ce n'est le clapotis que font les nageoires de ma barque qui donnent imperceptiblement la mesure pour le concert de volupté immatérielle."⁷⁹ Heinse exalte la voix qui s'épanouit librement dans le cadre de l'*aria* et échappe ainsi aux contraintes des lois temporelles, créant une jouissance bienheureuse qu'il oppose parfois à la "rigueur" gluckiste : "Entraîné par son système, le Titan Gluck a voulu contourner tous les beaux lacs dans lesquels les Farinelli et les Faustine se baignèrent si longtemps pour notre joie ineffable, les détourner au moyen de fossés et les transformer en de vastes canaux."⁸⁰

La description que donne Heinse du *Miserere* de Leo pour deux chœurs à 7 voix entendu en Italie est une des plus fournies que lui ait inspirée une musique religieuse. Plus de la moitié de son analyse se fonde sur l'analogie avec l'eau qui

⁷⁸ S. W. 5, p. 315sq. ("Arien sind gleichsam reizende Thuner- und Genfer -Seen nach den wüthenden Stürzen des Rhodans und der Aar, deren beym Einströmen trübe Fluthen das voarangehende, von Instrumenten begleitete Rezitativ ausmachen.") L'air est également comparé à l'apaisement qui suit la tempête in S. W. 8/2, p. 475.

⁷⁹ S. W. 10 p. 22. (Lettre à Jacobi du 29 août 1780) ("Alles ist still und schwebt im Genuß ; nichts regt sich als die plätschernden Floßfedern von meinem Nachen, der unmerkliche Taktschlag zu dem wollüstigen geistigen Konzerte.")

⁸⁰ S. W. 5, p. 316. ("Von seinem System verführt, wollte Titan-Gluck alle die schönen Seen, auf denen die Farinellis und Faustinen so lange zu unaussprechlicher Freude herumschwammen, herumschiffen, abgraben und höchstens nur in breite Kanäle verwandeln."). Rappelons que le castrat Carlo Farinelli (1705-1782) et Faustina Bordoni (1695-1791), épouse du compositeur Hasse, furent les plus célèbres chanteurs de leur temps.

donne sa cohérence à ce texte plus poétique que technique et lui permet de dépasser en partie la paraphrase du texte. Il nous semble de ce fait nécessaire d'en donner un large extrait :

"L'ensemble n'est pas un assemblage de lignes et de morceaux, il est une unité sublime qui ne cesse d'enfler comme un fleuve et ballote les coeurs dans des flots et des tourbillons de délices qui font naître le ravissement et surgir une nouvelle vie. Quelle émotion baigne le sentiment dès le début *Miserere mei Deus*, si juste la plainte repentante de l'humanité que ses sens ont poussée à la faute, pleine de confusion dans sa douce nudité. *Secundum magnam misericordiam tuam* ! Comme les sons étreignent les genoux sur *Misericordiam* ! Et comme se détache ensuite une belle âme seule et prend la parole dans le *Cantus firmus et secundum multitudinem*. (...) Dans le cinquième [verset], le fleuve commence à gonfler, et le second choeur intervient dans l'harmonie. *Tibi soli peccavi* ; et de nouveau la belle proportion, et comme cela se tresse et s'enlace dans les différentes voix lors des imitations *et malum et ut justificeris* ; et les deux fleuves continuent d'onduler et se mêlent sur *et vincas et cum judicaris* ! Au sixième verset, la troisième belle âme fait son apparition et parle. Au septième, *ecce enim*, le fleuve s'élargit et devient presque un lac profond, plein de majesté et pourtant partout en chemin et mille fois aussi vivant. Avec quelle clarté et quel enchantement cela s'entrelace et jaillit l'un dans l'autre *Ecce enim veritatem dilexisti* et comme surgit *incerta et occulta* tel une révélation ! C'est tout à fait sublime. (...) C'est tout à fait grand et comme un triomphe somptueux ; l'âme est immergée et elle émerge finalement de la profondeur des tourbillons de délices et elle flotte en nageant et elle tourne ses regards, émerveillée, vers l'éther serein du ciel infini. [...]"⁸¹

⁸¹ S.W. 8/1 p. 420sq. ("Das Ganze ist nicht zusammengereyht und geflickt, es ist eine erhabne Einheit, die wie ein Strom immer mehr anschwillt, und in Wonnefluthen und Strudeln die Herzen herumtreibt, woraus Entzücken entsteht, und ein neu Leben kömmt ; Welche Rührung überwallt das Gefühl gleich bey dem Anfang : *Miserere mei Deus* so recht die reuende Klage sinnlich verführter Menschheit in sich schämender holder Nacktheit. *Secundum magnam misericordiam tuam* ! wie die Töne bey dem *Misericordiam* die Knie umschlingen ! Und wie darauf eine einzelne schöne Seele hervortritt, und in dem *Canto fermo* das Wort führt *et secundum multitudinem* p. (...) Bey dem fünften [Vers] fängt der Strom an zu schwellen ; und der zweyte Chor tritt in die harmonie ein. *Tibi soli peccavi*, und wieder das schöne Verhältnis und wie sich das in den verschiedenen Stimmen kränzt und windet bey den Imitationen *et malum* und *ut justificeris* ; und die zwey Ströme neben einander fortwallen und sich vermischen bey dem *et vincas*, und *cum judicaris* ! Beym sechsten Vers tritt die dritte schöne Seele auf und spricht. Beym siebenten *Ecce enim*

Heinse n'avait sans doute pas la partition à sa disposition, car il n'y a aucune analyse de cette oeuvre dans ses "Carnets", alors qu'il a pu reformuler son commentaire du *Miserere* d'Allegri à Dusseldorf, après consultation de la bibliothèque musicale de Jacobi. Ce texte repose donc probablement sur l'impression sonore immédiate, ce qui explique en partie que l'élan lyrique prenne le pas sur sur l'analyse musicale. Le *Miserere* de Leo a également inspiré une grande admiration à Hoffmann qui l'évoque comme une référence de la musique sacrée dans son essai "Ancienne et nouvelle musique d'église", mais ce dernier se contente de citer le texte imprimé de la partition pour justifier son jugement global : "Quelle force, quel sublime résonne dans le choeur de Leo [...] !" ⁸² Le texte de Heinse comporte indéniablement un certain nombre de faiblesses que nous avons déjà rencontrées dans ses commentaires : abus des exclamatives et des adjectifs extatiques vagues (sublime, noble, ravissant, enchanteur), paraphrase du texte (à propos du premier vers). Mais ce "mimétisme" qui, pour reprendre l'expression de Ruth Müller, correspond à la hâte de Heinse à communiquer son enthousiasme, se double ici de la recherche d'une formulation plus libre et plus riche qui épouse en même temps la progression de la musique ⁸³. La personnification des voix du choeur (la "belle âme") s'impose plus naturellement que celle de l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* dans la mesure où chaque voix du choeur récite effectivement un verset. La métaphore du lac représente la régénérescence de l'âme purifiée qui aboutit à l'extase mystique et se meut dans l'élément liquide, comme la voix soliste dans le cadre de l'*aria*. Il est patent que

breitet sich der Strom aus, und wird zu einem tiefen See voll Majestät, doch überall im Zug und tausendfach lebendig. Wie klar und entzückend sich das verschlingt und in einander quillt *Ecce enim veritatem dilexisti* und das *incerta et occulta* wie eine Offenbarung hervorgeht ! es ist ganz erhaben. (...) Es ist ganz groß, und wie ein prächtiger Triumph ; die Seele wird untergetaucht, und am Ende kömt (*sic*) sie aus den tiefen Wonnestrudeln hervor und schwebt still im Schwimmen und schaut mit entzückten Blicken in den heitern Aether des unendlichen Himmels. [...]" La version d'*Hildegard* (*S.W.* 5, pp. 75 à 78) a été abrégée.

⁸² E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 223. ("Über alte und neue Kirchenmusik", Juli 1814.) "Wie kräftig, wie erhaben ertönt Leonardos Chor [...]!"

⁸³ Cf. R. Müller *op. cit.* p. 141.

Heinse emploie les mêmes termes dans le domaine sacré et le domaine profane pour évoquer l'état de félicité que suscite l'expérience musicale.

La métaphore du fleuve rend tout d'abord la cohésion et la force d'attraction de l'oeuvre, mais convient ici à l'évocation d'une construction polyphonique : l'entrée successive des voix et leur dialogue correspond à la vie du fleuve qui s'enrichit de ses affluents en un cours sinueux tout en gardant son unité et la "belle âme" qui prend seule la parole pour énoncer le thème du *cantus firmus* garantit effectivement l'unité d'une composition polyphonique. La polyphonie chorale attire particulièrement Heinse qui en fait un des éléments de supériorité de la musique des temps modernes sur celle des Anciens : "Ils n'ont pas pu avoir une harmonie qui se fonde ainsi."⁸⁴ Elle lui permet d'enrichir ses moyens d'expression en rendant le jeu des différentes voix : dans le commentaire du *Miserere* de Leo, les passages les plus suggestifs font appel à des verbes qui suggèrent ces rapports d'attirance et de fusion. Mais Heinse en vient également à rendre la forme de l'oeuvre chorale évoquée sans toujours recourir directement à l'analogie du fleuve. Les lignes musicales sont alors suggérées pour elle-mêmes, en termes d'arabesques, d'entrelacs, de torsions et d'enroulement⁸⁵. En témoigne l'évocation d'un motet de Palestrina : "Il se produit toujours l'alternance de deux chœurs qui s'entrelacent parfois dans les passages principaux. (...) Sur *accepit panem et gratias habens*, les deux chœurs se confondent en huit voix avec art, comme dans l'ivresse, pour former une boucle."⁸⁶

A première vue, la métaphore du feu joue un rôle moindre dans le style de Heinse. Lorsqu'il écrit dans les *Dialogues musicaux* que les sons de Jommelli "allument nos coeurs" ou que l'ouverture du *Démophon* de Vogel est "remplie de

⁸⁴ S. W. 8/1, p. 447. ("Eine solche zusammen schmelzende Harmonie haben sie nicht haben können [...].")

⁸⁵ Cf. S. W. 8/2, resp. pp. 462, 496, 525, 575.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 544. ("Es wechseln immer zwey Chöre ab, und verflechten sich zuweilen bey den Hauptstellen. (...) Bey *accepit panem et gratias agens* winden sich beyde Chöre wie im Taumel achtstimmig voll Kunst durcheinander.")

feu et de tumulte", on ne décèle qu'une rhétorique conventionnelle⁸⁷. L'analogie existe cependant, car Heinse, revenant dans ses dernières années sur la vibration de la corde, cherche aussi à déterminer la matière qui constitue le son et formule l'hypothèse qu'elle inclut le calorique, fluide censé véhiculer la chaleur, ainsi que la lumière⁸⁸. Dès 1775 il écrivait à Fritz Jacobi : "Votre lettre m'a fait plus qu'une grande joie ; elle a mis mon être intime dans un état où se trouve la caisse de résonance d'un bon instrument lorsqu'un son puissant d'une corde juste y retentit : il a tremblé, résonné et s'est fait lumière."⁸⁹ Le feu est pour Heinse l'élément le plus libre de la nature de par son élasticité et est donc en mouvement perpétuel⁹⁰. Comme dans la métaphore de l'eau, il distingue des nuances d'intensité. Le début de l'air de fureur d'Armide abandonnée de Renaud est "la foudre d'Eschyle, de même que ce qui suit est un véritable orage tragique dans sa totalité, rien que force pure et puissance sans surcharge."⁹¹ L'image de l'éclair traduit la force des instruments qui "brûlent l'âme"⁹². Mais l'éclair peut venir de la voix qui ébranle toutes les fibres : le castrat Viaggini a une voix telle "qu'elle transperce comme l'éclair de Zeus pénètre les murailles."⁹³ Lorsqu'Hildegard se décide à donner toute la puissance de sa voix dans le théâtre Farnèse, le son résonne "comme si lors d'un orage majestueux les éclairs flamboyaient dans le ciel pour s'abattre."⁹⁴

⁸⁷ *S. W.* 1, p. 227. ("Sie brennen unsere Herzen an.") et *S. W.* 8/2, p. 556. ("voll Feuer und Getümmel")

⁸⁸ *S. W.* 7, p. 345.

⁸⁹ *S. W.* 10, p. 353. ("Ihr Brief hat mir mehr als große Freude gemacht ; er versetzte mein Inneres in einen Zustand, worin der Resonanzboden eines guten Instrumentes ist, wenn ein starker Ton von einer reinen Seite hineinschlägt ; es zitterte und klang und wurde Licht.")

⁹⁰ Cf. *S. W.* 7, p. 68 et *S. W.* 8/3, p. 183.

⁹¹ *S. W.* 8/2, p. 402. ("Donnerkeil des Aeschylus so wie das folgende ein wahres ganzes tragisches Gewitter, lauter reine Stärke und Gewalt ohne Überladung.")

⁹² *Ibid.*

⁹³ Lettre du 30 juin 1782 in *S. W.* 10, p. 198. ("eine Stimme, daß sie wie der Blitz des Zeus Mauern durchdringt")

⁹⁴ *S. W.* 6, p. 99. ("Es war, als ob bey einem majestätischen Gewitter Blitze zum Einschlagen am Himmel flammten.")

L'évocation de Pacchiarotti le présente comme une véritable torche qui brûle de soi-même, car il concentre en lui l'énergie engendrée par le son⁹⁵.

Pour suggérer l'intensité sonore, Heinse utilise l'image du feu et de la lumière avec moins de précision cependant que celle de l'eau, comme en témoigne la métaphore de la "lumière de Sirius". Dans *Hildegard*, l'héroïne donne toutefois une explication de l'analogie. Elle déclare à Lockmann qui se plaint des cabales qui font obstacle à la reconnaissance d'un chef-d'oeuvre : "[L]'éclat caché et proche de la lune est plus souvent un objet de vénération que le feu originel de Sirius qui flamboie éternellement."⁹⁶ Le brillant du premier violon dans un passage du *Requiem* de Jommelli, l'air de Pylade *Ah mon ami, j'implore ta pitié* opposé à la violence de celui d'Oreste sont pour Heinse des exemples de cette intensité qu'il oppose à la sérénité d'un passage du *Messie* de Haendel : "Et la clarté du Seigneur les enveloppa : excellemment exprimé par l'orchestre qui fait onduler une douce lumière, et non pas la lumière ardente de Sirius comme le *Lux perpetua* dans le *Requiem* de Jommelli."⁹⁷ On peut toutefois constater dans deux des trois exemples cités que l'analogie semble tributaire du texte qui évoque la lumière et que Heinse ne réussit pas à l'intégrer dans un commentaire musical plus explicite.

L'organicisme de Heinse s'exprime de façon plus conséquente dans les analogies avec le règne végétal. L'examen d'une scène de *Giulio Sabino* lui inspire la remarque : "Si l'on devait comparer la musique dans sa totalité à un arbre : cette scène est comme une jeune pousse délicate qui se trouve tout au faite."⁹⁸ La phrase de Heinse n'est pas due à une fantaisie soudaine, mais correspond effectivement à sa conception de la musique et plus particulièrement de l'harmonie. La métaphore

⁹⁵ S. W. 10, p. 122.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 73. ("[...] der nahe geborgte Glanz des Mondes wird oft mehr verehrt, als das ewig lodernde Quellenfeuer des Sirius.")

⁹⁷ S. W. 5 p. 31. ("Und die Klarheit des Herrn umleuchtete sie : ist vortreflich die Begleitung ausgedrückt ; die ein sanftes Licht wallt, nicht brennend Siriuslicht wie das *Lux perpetua* bey Jomellis (*sic*) Requiem.")

⁹⁸ S. W. 8/2 p. 566. ("Wenn man die ganze gesammte Musik als einen Baum betrachten sollte : so steht diese Szene wie ein zarter schlanker Sproß im höchsten Gipfel.") Repris dans *Hildegard* (S. W. 6, p. 15).

de l'arbre sous-tend son exposé dans une lettre à Gleim sur la résonance naturelle de l'accord parfait en lequel il voit "le germe" ("Keim") à partir duquel se développe l'harmonie : lorsque la grande cloche d'Erfurt émet cet accord dans toute sa puissance, "le tronc de l'harmonie déploie ses ramures ombreuses comme le grand chêne de l'Edda et sa cime effleure les étoiles. (...) Dans ce chêne de l'Edda qu'est l'accord parfait réside tout le mystère de la nature."⁹⁹ La métaphore est reprise pour évoquer le rapport entre harmonie et mélodie, mais elle introduit de ce fait un dualisme qui schématise un peu sa pensée : "Dans la musique, la mélodie doit cacher l'harmonie comme les feuilles, les fleurs et les fruits le font pour les branches et les rameaux. Une musique dans laquelle cela ne se produit pas ressemble à l'hiver : il n'y a pas de vie."¹⁰⁰ Lorsque l'oeuvre d'un grand compositeur joint la richesse harmonique au charme mélodique, il est un concentré de vie qui fonctionne comme un microcosme dans le macrocosme de la musique. L'opéra imaginaire de Lockmann est censé représenter cet idéal. Heinse écrit pour cette raison à propos du premier air d'Achille que chante Hildegard : "Son premier air (...) ressemblait à un un arbre dans la beauté de sa floraison printanière et présageait les merveilleux fruits d'or qui venaient ensuite."¹⁰¹

Hoffmann utilise également la métaphore de l'arbre pour évoquer la structure de l'oeuvre achevée du compositeur : "En outre, mon cher compositeur, représente-toi ton oeuvre comme un bel arbre magnifique qui, issu d'un petit noyau, tend maintenant haut dans le ciel bleu ses branches richement fleuries."¹⁰² Mais il utilise cette métaphore pour monter la différence entre l'analyse de

⁹⁹ S.W. 9, p. 292. ("[...] der Stamm der Harmonie breitet seine schattigten Zweige aus, wie die große Eiche der Edda und berührt mit dem Wipfel die Sterne. (...) In dieser Eiche der Edda liegt das ganze Geheimnis der Natur.")

¹⁰⁰ S.W. 8/2, p. 381. ("Die Melodie muß in der Musik die Harmonie verbergen wie Blätter, Blüten und Früchte die Aeste und Zweige an den Blumen. Musik, wo das nicht ist, leicht dem Winter ; da ist kein Leben.")

¹⁰¹ S.W. 6, p. 116. ("Ihre erste Arie (...) glich einem Baum in schöner Frühlingsblüthe, und versprach die goldnen Wunderfrüchte, die nachkamen.")

¹⁰² E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 344. ("Zudem stell dir, mein Komponist, dein Werk vor als einen schönen herrlichen Baum, der aus einem kleinen Kern entsprossen, nun die blütenreichen Äste hoch emporstreckt in den blauen Himmel.")

l'architecture de l'oeuvre et l'examen maniaque de détails. C'est justement dans ce contexte qu'il s'en prend à *Hildegard*. Heinse considère lui aussi l'oeuvre comme un tout organique, mais il estime qu'il n'est pas excessif de s'attarder sur un simple accord ou intervalle, car ils recèlent déjà à eux seuls une quintessence de vie, de même que l'accord parfait est à lui seul un immense chêne.

C) Les sortilèges de la voix

Le privilège dévolu à la voix, qui s'avère le fil conducteur de l'esthétique musicale de Heinse, par ailleurs teintée de contradictions, donne lieu à la plus grande variété stylistique que connaisse le discours sur la musique chez Heinse, car la voix est présente à tous les niveaux d'écriture, de la description physiologique à la fiction romanesque.

La voix est vénérée par Heinse comme la révélation de l'homme originel affranchi des conventions, mais aussi comme le plus accompli de tous les instruments. Cette conviction qui est aussi celle des protagonistes d'*Hildegard* inspire à Lockmann une tirade passionnée :

"La cage thoracique et les poumons font le soufflet ; la trachée artère avec son larynx est en quelque sorte, pour la hauteur et la profondeur, le tuyau d'orgue ; le larynx et sa glotte donnent le son comme un instrument composé de vents et de cordes pendant qu'ils agitent l'air en des mouvements semblables, en faisant trembler les rubans et les cartilages de la glotte, bandés par l'entremise des nerfs et des muscles ; la voûte du palais et les fosses nasales la renforcent comme les tubes de trompettes, de cors et de flûtes, comme les voûtes des violons et des contrebasses ; au contact du palais, la langue lui fait former des lettres, des syllabes et des mots à l'infini avec les dents et les lèvres."¹⁰³

¹⁰³ S. W. 5, p. 24. ("Der Brustkasten und die Lungen machen den Blasebalg ; die Luftröhre mit ihrem Kehlkopf ist gewissermaßen, nämlich was Höhe und Tiefe betrifft, Orgelpfeife ; der Kehlkopf und seine Stimmritze geben den Ton, wie ein zusammengesetztes Blas- und

Heinse prouve dans ce passage qu'il ne se laisse pas forcément aller à une emphase creuse ou à un pédantisme rébarbatif quand il s'agit de célébrer la musique, mais qu'il peut joindre la précision à l'enthousiasme. A l'exception d'une subordonnée, la structure de ses phrases reste ici fidèle à la parataxe qui convient à ce véritable hymne à la voix. Mais le lyrisme de Lockmann s'inscrit dans une description technique qui met rigoureusement en parallèle les caractéristiques physiologiques de la voix et celles des différents instruments. Heinse s'inscrit ici dans une tradition qu'ont particulièrement illustrée les Encyclopédistes français, selon laquelle la fascination pour la puissance émotionnelle de la voix va de pair avec un intérêt pour les phénomènes physiques et acoustiques qui débouche chez un Diderot sur un lyrisme matérialiste. Les phénomènes acoustiques font l'objet de discussions dans *Hildegard* et sont également intégrés à l'action du roman. La découverte des talents d'Hildegard par l'impresario du Théâtre Argentina se produit grâce au test de l'acoustique du théâtre Farnèse de Parme. Heinse commence par décrire précisément les caractéristiques du lieu avant de d'évoquer l'expérience :

"Mue par une envie secrète, Hildegard était restée sur la scène, tandis que son amie et un inconnu, outre les personnes qui les avaient accompagnées, montaient tout au fond des loges. La duchesse lui cria de chanter quelques sons afin qu'elle puisse percevoir le résultat pour les auditeurs. Hildegard s'avança immédiatement à l'extrémité et donna le do 4. Doux et clair, le son s'envola et traversa tout l'espace. Elle le fit encore une fois doucement, l'exécuta crescendo pour lui faire atteindre une force considérable et le fit diminuer progressivement, puis disparaître lentement, et ce avec une fermeté et une netteté telles que tous les assistants s'étonnèrent."¹⁰⁴

Saiteninstrument, indem sie durch Erzitterung ihrer vermittelt der Nerven und Muskeln gespannten Bänder und Knorpel die Luft in gleichförmige Bewegung setzen ; das Gewölbe des Gaumens und die Nasenhöhlen verstärken denselben, wie die Röhren von Trompeten, Hörnern und Flöten, wie die Gewölbe von Geigen und Bässen ; die Zunge bildet ihn am Gaumen, mit den Zähnen und Lippen, auf unendliche Weise zu Buchstaben, Sylben und Wörtern."

¹⁰⁴ S. W. 6, p. 98sq. ("Hildegard war aus geheimer Lust auf der Bühne geblieben, indeß ihre Freundin, und, außer andern Personen, die sie hinein begleitet hatten, auch ein

Par cette attention portée à des questions techniques, Heinse semble prendre là aussi le contrepied de l'exaltation sentimentale de la voix dans les romans de ses contemporains qui s'efforcent au contraire de la dématérialiser pour en faire l'émanation de la pure affectivité. Les multiples évocations de l'art d'Hildegard dans le roman de Heinse tendent au contraire à illustrer le plus concrètement possible l'infinie richesse des ressources techniques et expressives de la voix qui représente la quintessence de la musique. Si l'on a pu dire du personnage du Neveu de Rameau qu'il était de par la variété de ses pantomimes un véritable homme-orchestre, Hildegard réunit à elle seule les ressources vocales et expressives de toutes les grandes chanteuses du temps tout en ayant la tenue de souffle exceptionnelle d'un castrat, et habite avec la même présence tous les styles de musique religieuse et profane ! Elle s'est mesurée au grand castrat Pacchiarotti, a été l'élève de Sacchini, et devient du jour au lendemain l'idole du public romain ¹⁰⁵. Il est clair que Heinse a voulu en faire le prototype idéal de la chanteuse absolue, au-delà de toute vraisemblance.

La voix d'Hildegard allie la force et la délicatesse et est d'une justesse infaillible. Heinse prend un plaisir particulier à évoquer la souplesse et l'agilité de sa voix, rompue aux techniques d'ornementation du temps, qui lui permettent de déployer l'étendue de son talent comme en se jouant, et qui atteignent les limites du possible : "Elle exécutait des roulades ascendantes et descendantes, des sauts de trois octaves et demie, et ses trilles avaient la clarté de ceux du rossignol."¹⁰⁶ La comparaison de la voix avec celle d'un oiseau et plus particulièrement avec celle du

Unbekannter auf die hintersten Logen stiegen. Die Herzogin rief ihr zu : sie möge einige Töne singen, damit sie vernähme, wie es für die Zuhörer ausfiel. Sogleich trat Hildegard an das äußerste Ende, und gab leise das zweygestrichene C an. Der Ton flog süß und rein durch den ganzen Raum. Sie gab ihn noch ein mal leise an, schwelte ihn bis zu einer beträchtlichen Stärke, und ließ ihn allmählig sinken, dann langsam verschwinden, und zwar mit einer solchen Festigkeit und Klarheit, daß alle Anwesenden erstaunten.") Cf. le plan du théâtre reproduit en annexe.

¹⁰⁵ Cf. *S. W.* 5, p. 128.

¹⁰⁶ *S. W.* 6, p. 119. ("Sie machte Läufe und Stürze und Sprünge von dritthalb Oktaven, und schlug nachtigallenreine Triller."). Cf. également *S. W.* 5, p. 215.

rossignol utilisée à plusieurs reprises par Heinse est certes de l'ordre de la convention, mais il s'efforce de l'intégrer ici dans une évocation précise de la technique vocale d'Hildegard. Son évocation du don d'improvisation de la jeune chanteuse est un des exemples les plus développés :

"Pour son propre plaisir, Hildegard introduisit vers la fin [de l'air] une roulade de sa propre invention que même Lockmann n'avait pas encore entendue, et que ni les flûtes ni les violons ne peuvent imiter ; les sons roulaient en descendant, mais montaient toutefois également avec une rapidité étonnante ; puis, en redescendant, elle faisait planer sa voix au milieu de sa vaste étendue sur un seul son, à vrai dire comme un faucon plane dans l'air toutes ailes déployées, en sorte qu'on ne savait plus si elle voulait descendre dans les graves ou continuer à nouveau ; pourtant, contre toute attente elle repartit vers l'aigu et elle conclut ensuite par un joli trille, plein, clair, à ravir."¹⁰⁷

Incontestablement, Heinse a accompli un travail stylistique par rapport aux caractérisations de ses écrits de jeunesse ou de certaines de ses lettres dans lesquelles il se contentait d'évoquer des voix de rossignol ou de sirène¹⁰⁸.

Toutefois l'évocation de la richesse expressive de la voix d'Hildegard fait également appel à des expressions plus convenues où l'on retrouve des accents sentimentaux, comme dans la description de son interprétation du *Messie* où les sons de la voix restent caractérisés par une accumulation d'adjectifs imprécis : "saisissants, si purs, pleins, doux, caressant l'oreille et le cœur."¹⁰⁹ Cela tient peut-être au fait que la voix est autant décrite par le biais de l'effet produit que

¹⁰⁷ *S. W.* 5, p. 257sq. ("Hildegard brachte zu ihrem eignen Vergnügen gegen das Ende einen ihr ganz eigenen Lauf an, den Lockmann selbst noch nicht gehört hatte, und den weder Flöten noch Geigen nachahmen können ; die Töne rollten dabey immer etwas wieder zurück, aber zugleich doch mit einer erstaunlichen Geschwindigkeit hinauf ; und dann herunter schwebte sie in der Mitte des weiten Umfangs ihrer Stimme auf Einem Tone wahrhaftig wie ein Falk mit ausgebreiteten Fittichen in der Luft, so daß man nicht wußte, ob sie ganz in der Tiefe, oder wieder vorwärts wollte ; doch gegen Erwarten ging es wieder in die Höhe, und es folgte der Schluß mit einem entzückend netten vollen reinen Triller. ").

¹⁰⁸ Cf. p. ex. *S. W.* 3/1, p. 14 ou *S. W.* 10, resp. pp. 74. et 98.

¹⁰⁹ *S. W.* 5, p. 35. ("so reine volle, süße, Ohr und Herz schmeichelnd ergreifende Töne")

pour elle-même. La peinture des réactions des auditeurs prend alors le pas sur l'évocation du phénomène sonore. La sensation visuelle s'ajoute à la sensation auditive pour susciter le plaisir ou l'émotion des auditeurs. Le plaisir naît initialement de la beauté d'Hildegard qui met le public en condition : même un connaisseur éclairé comme le prince Karl est fasciné à la vue de la chanteuse au point d'oublier l'admiration qu'il vient d'éprouver en écoutant Lockman chantant du Majo : "Majo avait quasiment disparu de son oreille et son oeil devint le seul sens à subsister dans son être, mais en y régnant au plus profond."¹¹⁰ Le plus souvent, Heinse met la voix en scène, ce qui est rendu possible par le répertoire que chante Hildegard : même lorsqu'il s'agit des concerts au château, elle incarne des personnages d'opéra, et la gestuelle et la physionomie rentrent pour une part non négligeable dans l'intensité de la sensation et la tendance à la visualisation dramatique des effets sonores que nous avons constatée chez Heinse peut se développer librement dans ce contexte. Dès la séance de musique où Hildegard révèle la puissance de son registre tragique dans le rôle d'Armide, Heinse la montre pleinement engagée dans l'action dramatique :

"Elle savait la scène par coeur et la joua comme si elle était au théâtre, avec une légèreté, une liberté, une telle passion, une expression si forte, toute entière la voluptueuse, ensorceleuse, jeune, ravissante magicienne dans le négligé de son déshabillé, avec des roulades et des manières à elle tellement nouvelles et surprenantes, une telle douceur, justesse, agilité, une telle force de sa voix divine à l'étendue et la richesse étonnantes où les sons jaillissaient et roulaient comme des perles, grandes et petites, et suscitaient l'émerveillement qu'il ne savait plus du tout où il était, à Naples à écouter la Gabrieli ou bien dans un domaine enchanté à écouter la Todi ; et toutes deux disparaissaient devant la personne céleste d'Hildegard et face à ses charmes."¹¹¹

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 256. ("Majo war fast aus seinem Ohre verschwunden, und sein Auge ward der einzige, aber tief herrschende, Sinn seines Wesens.")

¹¹¹ *S. W.* 5, p. 122sq. ("Sie konnte die Scene auswendig, und spielte sie, als ob sie auf dem Theater wäre, mit einer Leichtigkeit, Freyheit,, mit solcher Leidenschaft, so starkem Ausdruck, ganz die wollüstige verführerische junge reizende Zauberin in ihrem

Il ne suffit pas à Heinse de suggérer la puissance et l'agilité de la voix : le détail du déshabillé négligé devient capital dans la mesure où le chant implique une participation de tout le corps : la poitrine d'Hildegard se dénude dans l'ardeur de l'action, ses cheveux se dénouent à la faveur d'un courant d'air et elle se transforme quasiment en bacchante, possédée ici par l'esprit de l'oeuvre. A cette mise en scène d'un passage capital du chef-d'oeuvre de Jommelli répond celle de la déploration d'Antigone au second acte de l'opéra de Traetta qui révèle une autre facette de l'art vocal et dramatique d'Hildegard :

"[...] elle était en chair et en os la Grecque d'une sublime tendresse qui, la nuit, sur le champ de bataille devant Thèbes, remplit son devoir vis-à-vis du frère bien-aimé qui a été tué ; revêtue également comme elle du vêtement de deuil blanc et du voile. Les plus indifférents avaient des larmes de pitié dans les yeux à l'écoute de la plainte solennelle du choeur, entrecoupée de ses accents à remuer l'âme, et des purs échos mélancoliques et sensibles adressés à l'esprit disparu par la vierge à la suprême beauté. Il régnait à ce moment le silence le plus profond : rien ne bougeait ; l'air et les coeurs n'étaient emplis que de la douce affliction de la mélodie et de l'harmonie."¹¹²

nachlässigen Morgenanzug, mit so neuen eignen überraschenden Läufen und Manieren, einer solchen Süßigkeit, Reinheit, Gewandtheit, Gewalt der göttlichen Stimme, wo die Töne wie Perlen groß und klein entzückend im reichsten erstaunlichen Umfang hervorrollten, daß er nicht mehr wußte, wo er war, ob in Neapel bey der Gabrieli, oder in einem Zauberrevier bey der Todi ; und beyde verschwanden bey Hildegards himmlischer Gestalt und vor ihren Reizen.")

En dépit de l'orthographe, Heinse fait allusion à Caterina Gabrielli (1730-1796), interprète favorite de Traetta qu'il évoque à plusieurs reprises dans le roman et non à Adriana Gabrieli (1755-1799, la "Ferrarese"). Luiza Rosa Todi (1753-1833), qui avait débuté en 1777 à Londres avant de faire sensation à Versailles, comptait elle aussi parmi les plus grandes chanteuses de son temps.

¹¹² S. W. 6, p. 3. ("[...] sie war leibhaftig die erhabne zärtliche Griechin, welche auf dem nächtlichen Schlachtfelde vor Theben die heilige letzte Pflicht gegen den geliebten erschlagenen Bruder erfüllt ; auch so in dem weißen Traergewand und Schlyer. Den Kältesten traten die Zähren des Mitleids in die Augen bey der feyerlichen Klage des Chors, ihren seelenrührenden Accenten dazwischen und den wehmütigen gefühlvollen reinen Nachlauten an den abgeschiedenen Geist, von der hohen jungfräulichen Schönheit. Es herrschte dabey die tieffste Stille : nichts regte sich ; Luft und Herzen füllte nur süße Trauer von Melodie und harmonie.")

Il s'agit cette fois-ci d'un véritable tableau de la représentation rêvée par Heinse, où la description de la voix d'Hildegard s'efface presque au profit de l'impression globale, auditive et visuelle, qui se dégage à l'opéra où les mécanismes de l'illusion théâtrale peuvent pleinement s'exercer : la beauté et le costume de la chanteuse renforcent l'adhésion émotionnelle que suscite le pathétique du dialogue entre le chœur et la voix soliste. L'aspect dramatique et plastique de l'opéra s'impose d'autant plus naturellement dans le cadre du théâtre Argentina. Heinse ne donne guère de détails visuels sur la représentation à l'exception de brèves indications sur les costumes d'Hildegard¹¹³. Il souligne en revanche l'effet produit par la présence scénique de l'héroïne, dont le port royal dans le rôle de Sophonisbe subjugué le public autant que la voix, et par la situation tragique où se développe cette fois-ci un autre aspect de la *catharsis*, le mécanisme de la terreur : "[...] Les spectateurs étaient livides et pétrifiés de terreur."¹¹⁴

L'incarnation de la musique à laquelle Heinse est profondément attaché passe donc par la description de l'homme chantant de toute sa voix et de tout son corps, et par celle des effets que la musique produit sur les visages et les corps des auditeurs. Pour rendre la violence de la sensation musicale que nous avons déjà évoquée, Heinse a toujours recours aux mêmes verbes : "saisir" ("ergreifen"), "palpiter" ("zucken"), "ébranler" ("erschüttern"). Le comble de l'excitation nerveuse est atteint avec la réaction de Lockmann écoutant Hildegard en Armide : "[...] sa poitrine se dilatait, ses joues étaient en feu, ses yeux flamboyaient."¹¹⁵ Mais il évoque également le silence qui laisse la musique continuer de résonner alors même que sa substance s'est dissoute dans l'air. C'est le cas lors de la représentation d'extraits d'*Antigone*, mais aussi dans le contexte quasi mystique qui suit l'interprétation du *Salve Regina* de Majo par Hildegard :

¹¹³ *S.W.* 6 resp. pp. 115 et 123.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 124. ("[...] die Zuschauer waren blaß und vom Schrecken versteinert.")

¹¹⁵ *S.W.* 5, p. 123. ("[...] seine Brust schwoll, seine Wangen glühten, seine Augen brannten.")

"Tous écoutaient toujours en silence comme si la musique se prolongeait ; en particulier ils voyaient pour ainsi dire dans les airs la divine voix humaine voler au-dessus du hautbois, pourtant excellent, comme le faucon survole un autre oiseau, puis les trompettes héroïques et tous les instruments rendre hommage à la ravissante beauté."¹¹⁶

Heinse associe ici matériel et immatériel, résonance acoustique réelle et imaginaire, où les sens de l'ouïe et de la vue se complètent. C'est peut-être par cette description indirecte de la musique qu'il parvient le mieux à transmettre un idéal esthétique qu'il a du mal à formuler de façon théorique.

On se souvient que pour lui, "là où il y a mélodie, il y a également la représentation d'une personne."¹¹⁷ La voix humaine ne joue pas un rôle fondamental pour des raisons seulement d'esthétique pure. Dans la mesure où elle est pour Heinse l'expression de l'être le plus profond, sa caractérisation fait partie du portrait qu'il trace de ses personnages de roman. Cela semble aller de soi dans *Hildegard*, mais dans *Ardinghello* où la musique ne semble avoir qu'un rôle secondaire en tant qu'objet de réflexion esthétique, le chant des protagonistes révèle également leur vraie nature. La force d'attraction qu'exerce Ardinghello et les contrastes forts de son caractère qui lui font alterner séduction et violence sont annoncés dès le début du roman lorsqu'il chante un dithyrambe en s'accompagnant à la cithare : "Il avait une de ces rares voix empreintes de sentiment qui séduisent le cœur ; le son en était ferme et plein ; doux et suave en matière d'amour et violemment pénétrant comme une bourrasque dans l'air lors de passions contraires."¹¹⁸ Ardinghello découvre la vraie Lucinde chaste et passionnée lorsqu'il l'entend chanter une simple mélodie : "Elle chanta ensuite en se déshabillant une chanson provençale avec une voix dont les sons sortaient avec un

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 92. ("[...] alle (hörten) immer still zu, als ob die Musik noch fort währte ; besonders sahen sie gleichsam in den Lüften die göttliche Menschenstimme die obgleich vortreffliche Hoboe, wie den Falken einen anderen Vogel überflügeln, und dann die heroischen Trompeten und alle Instrumente der entzückenden Schönheit huldigen.")

¹¹⁷ *S. W. 8/2*, p. 334. ("Wo Melodie ist, ist auch Darstellung von Person.")

¹¹⁸ *S. W. 4*, p. 41. ("Er hatte eine von den seltenen gefühligen Stimmen, die das Herz anlocken ; ihr Ton war fest und voll ; süß und gelind bei Liebe und heftig eindringend wie ein Sturmwind in der Höhe bei widrigen Leidenschaften.")

sentiment profond et aussi purs que des perles, comme je n'en avais jamais entendus [...]."¹¹⁹ Contrairement à Hildegard, qui ne prend pas nécessairement à la lettre de ce qu'elle chante, Lucinde s'identifie avec le contenu affectif de la mélodie et laisse ainsi entrevoir la faiblesse de son caractère qui la fera succomber pour un temps à la folie. La voix de Lucinde ne maîtrise qu'un seul registre expressif, celui de la tendresse nostalgique, alors que les qualités de celle de Fiordimona font pendant à celle d'Ardinghello, pour qui elle sera la compagne idéale et avec lequel elle chante une mélodie alternée : "Coimbra fut ravie par la voix de Fiordimona qui coule de son gosier, j'aimerais dire avec la force d'un bras, de toute sa souplesse et sa diversité, du doux murmure jusqu'à la tempête, et dans des roulades d'une ampleur étonnante, chaque son est pur comme une perle et ravissant."¹²⁰ La toute jeune comtesse de Coimbra est subjuguée par le fier caractère de Fiordimona et se prend de passion pour elle, mais sa fragilité comparée à la force intrépide de Fiordimona transparait dans son interprétation d'une mélodie espagnole qui dépeint les tourments de l'amour : "Sa voix est seulement faible, sans recherche et a peu de sons pleins, mais elle est argentine et d'une douce sensibilité."¹²¹ La relation entre Hildegard et la jeune Eugenia repose sur une opposition semblable, qui se traduit également dans leur chant, puisqu'à l'ampleur et à la vigueur du timbre d'Hildegard répond la douceur sereine de celui d'Eugenia : "Les sons argentins [de la guitare] s'envolaient dans de douces harmonies vers son chant angélique [...]."¹²² Certes, Eugenia possède, contrairement à la comtesse de Coimbra, un réel talent de chanteuse, mais son

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 113. ("Sie sang alsdenn beim Auskleiden ein provenzalisch Lied, mit einer Stimme, woraus die Töne so gefühlig und rein wie Perlen hervorkamen, die ich noch nie vernommen hatte [...].")

¹²⁰ *Ibid.*, p. 371. ("Coimbra ward entzückt schon von der Stimme Fiordimonens, die, möcht' ich sagen, wie ein Arm so stark aus ihrer Kehle strömt mit aller Geschmeidigkeit und Mannigfaltigkeit, vom leisen Lipsel bis zum Sturm und in Läufen von ertstaunlichem Umfang, jeder Ton perlenrein und herzig.")

¹²¹ *Id.* ("Ihre Stimme ist nur schwach, einfach, und von wenig vollen Tönen, aber silbern und süß von Empfindung [...].")

¹²² *S. W.* 6, p. 152. ("[...] in süßen Harmonien flogen die Silbertöne hervor zu ihrem Engelsgesang [...].")

registre est également restreint : elle refuse de chanter l'air *Begli astri d'amore* qu'elle juge trop difficile et écrit pour une voix de plus grande ampleur que la sienne. L'air a été au contraire le triomphe d'Hildegard qui y a déployé toutes les variantes de l'art du chant, tout d'abord avec l'ornementation virtuose des airs de bravoure, puis selon l'esthétique du sentiment : "Il n'y avait plus là d'envolées et de sauts, mais les accents de l'émotion la plus limpide, la nature de part en part dans son innocence suprême."¹²³ Mais cette simplicité est le résultat de l'art alors qu'elle reflète les moyens limités de Lucinde, Eugenia ou, à plus forte raison, de la comtesse de Coïmbra. L'absence d'afféterie qui caractérise également selon Heinse l'interprétation d'Hildegard dans le *Messie* n'exclut pas le brillant de la virtuose authentique :

"Du gosier puissant d'Hildegard et de ses lèvres ravissantes s'écoulaient des sons, comme de sainte Cécile elle-même descendue du ciel sur terre, dans la modestie et l'innocence, sans la moindre affectation, seulement avec les accents d'une grâce suprême et les jolies roulades de la vive jeunesse et de la virtuosité, ornementées et enjolivés çà et là."¹²⁴

Cette évocation contrastée, à première vue problématique sur le plan esthétique (comment concilier l'innocence et la modestie supposées de l'esprit du passage avec les ornements rajoutés ?) permet dans le contexte du roman de présenter Hildegard dès la première répétition à laquelle elle participe comme une véritable artiste, et non comme une simple dilettante. Elle tranche de ce fait avec les auditeurs du concert qui suit la répétition dont l'émotion est davantage teintée de religiosité sentimentale que mue par un jugement esthétique.¹²⁵ Lorsque Heinse cherche à dépeindre la voix humaine chantée, son expression est donc bien aussi

¹²³ *Ibid.*, p. 119. ("Da waren keine Flüge und Sprünge, sondern die lautersten einfachsten Accente wahrer Empfindung, die Natur in der höchsten Unschuld.")

¹²⁴ *S. W. 5*, p. 35. ("[Töne, die] aus der gewaltigen Kehle und von den holdseligen Lippen der Hildegard wie der Cäcilia selbst aus dem Himmel auf Erden hervorströmten, in Bescheidenheit und Unschuld, ohne die allergeringste Künsteley, nur mit den Accenten hoher Grazie und den netten Läufen rascher Jugend und Fertigkeit da und dort verziert und geschmückt.")

¹²⁵ *S. W. 5*, p. 73sq.

contrastée que dans ses commentaires d'oeuvres réelles : il oscille entre la description précise, voire technique du phénomène sonore, et le *Stimmungsbild*, où la caractérisation de la voix obéit autant à une typologie romanesque qu'à des considérations de timbre.

Le caractère hâtif d'un certain nombre de notes prises par Heinse à la première lecture de partitions n'empêche pas qu'il ait par ailleurs cherché à faire entendre la musique par les mots. C'est pour cette raison que nous avons trois versions de son commentaire du *Miserere* d'Allegri et qu'il a modifié plusieurs analyses avant de les insérer dans *Hildegard*. Il s'agit certes parfois de quelques détails, mais nous avons constaté également un effort de reformulation, dicté par des motifs aussi bien didactiques que poétiques. Cependant, les propriétés du genre musical qu'il privilégie, l'opéra, sont à la fois une aide et un handicap pour l'écrivain : elle lui permettent de visualiser et de mettre en scène des oeuvres faites pour être vues autant qu'entendues, et de les rendre vivantes pour le lecteur. Mais elle le détournent aussi de rendre compte de leur substance purement musicale autrement que par des indications purement techniques. L'importance accordée au texte bride également parfois l'imagination poétique, mais l'expression métaphorique lui permet toutefois de se libérer de la lettre du texte, et celle de l'eau en particulier lui permet de mieux rendre la structure proprement musicale d'une oeuvre. Le style de Heinse juxtapose effectivement en un mélange parfois déconcertant les annotations techniques purement informatives et le lyrisme où les images et les métaphores semblent hésiter entre l'irrationnel (métaphores empruntées à la nature) et le sentiment (la caractérisation des voix). Mais il confirme également la variété de ses points de vue sur cet art, objet pour lui de jouissance et de culture et stimulant pour sa réflexion comme pour sa création.

CONCLUSION

Au terme de cette étude, il nous semble patent que le rapport de Heinse à la musique est un révélateur de la fragilité des classifications tant littéraires que musicales. Il cristallise son ancrage dans les interrogations et les tâtonnements esthétiques de son temps ainsi que sa marginalité relative eu égard aux réponses que celui-ci tend à apporter à la fin du siècle. En raison de sa formation musicale et de son imprégnation par le répertoire italien, Heinse s'inscrit tout d'abord parfaitement dans l'horizon culturel de son époque, et il serait pour cette raison anachronique de déplorer telle ou telle lacune de sa culture en ce domaine. Dans sa présentation à l'édition des "voyages" de Burney, Michel Noiray rappelle justement que la musique vocale italienne et plus particulièrement le genre "sérieux" était pour la majorité des contemporains de l'historien anglais "au sommet de leur échelle de valeurs"¹. La lecture des oeuvres de Diderot et surtout de Rousseau, puis précisément de Burney que nous avons relevées, montrent également le jeune Heinse en prise sur son temps, car les oeuvres de ces derniers firent autorité auprès de ses contemporains avant de se trouver au coeur d'âpres polémiques.

Si la sensibilité musicale de Heinse peut paraître à certains égards proche de celle de Rousseau et de Burney, comme nous avons eu l'occasion de le constater, et si son exaltation du pouvoir de la musique sur les sens et les nerfs correspond également à un moment de la sensibilité européenne, il n'en développe pas moins

¹ M. Noiray, introduction à *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, Paris, 1992, p. 42.

par la suite une approche personnelle du phénomène musical. En dépit de son ironie à l'endroit des métaphysiciens d'une part et des théoriciens de l'autre, on peut déceler dans ses réflexions sur la musique une composante spéculative et un intérêt pour des questions de théorie musicale. L'importance de la sensation première et la description par Heinse de l'effet qu'elle produit en dehors de toute règle vont de pair avec l'intégration de la perception du son dans une conception d'ensemble de l'univers. L'utilisation de métaphores empruntées aux éléments fondamentaux n'est pas tant due chez Heinse à un désir de pittoresque que liée à ce que Manfred Dick appelle son système cosmologique, inspiré d'Empédocle et de sa lecture d'Aristote². La musique est partie intégrante du mouvement perpétuel de l'univers, et Heinse voit dans le mouvement des formes musicales une concentration d'énergie. Son éloge de la représentation de l'opéra *Armida* de Bertoni est un exemple révélateur parmi d'autres de cette composante essentielle de sa réception de la musique : "Tout le temps que dure la scène, un foyer concentré, fait de délices infinies d'une mélancolique douceur, touche au cœur."³ C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre son interprétation des fondements de l'harmonie dans laquelle Heinse instrumentalise les théories musicales baroques pour les intégrer à sa philosophie de la nature. Même si les termes de la discussion, comme par exemple le débat sur le tempérament égal, peuvent sembler vieillis lors de la parution d'*Hildegard*, ou bien reposent sur des présupposés discutables (la conception de l'harmonie), il les développe passionnément, car il estime explorer ainsi les fondements de la vie de la nature.

Faut-il pour autant discerner chez notre auteur les prémises d'une esthétique spéculative, dans la mesure où sa réflexion sur la musique serait

² M. Dick, "Wilhelm Heinse", in : *Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*, hrsg. v. Benno von Wiese, Berlin, 1977, p. 558.

³ *S.W.* 10, p. 115. ("Die ganze Zeit, daß die Scene dauert, trifft ein concentrirter Brennpunkt von unendlich wehmütiger Wonne das Herz.") Lettre à Fritz Jacobi du 21 février 1781.

subordonnée à une vision globale du monde ? En fait, Heinse ne développe pas de philosophie de la musique, ce qui sera le fait d'un Hegel ou d'un Schopenhauer. L'esthétique spéculative se développe en outre à partir de l'exaltation de l'esprit aux dépens de la forme, et le musicologue Carl Dahlhaus souligne que le développement de la philosophie de la musique coïncide avec l'apothéose du jugement des profanes, ce qui suscitera l'irritation d'un Hanslick⁴. Heinse, bien que dilettante aux yeux d'un musicien de métier, s'intéresse en réalité à la *téchné* qu'il affecte par ailleurs de relativiser : les lois de l'acoustique, la caractérisation des tonalités l'intéressent également parce qu'elles lui permettent d'apprécier les procédés de composition d'oeuvres précises et il se passionne pour l'évolution des genres musicaux, en l'occurrence celui de l'opéra. Ses analyses d'oeuvres laissent apparaître des exigences de perfection qui le font même s'engager sur la voie d'une esthétique normative. Reviennent ainsi dans ses commentaires les notions de "classique" ("das Klassische") et de "grâce" ("Grazie") comme autant de critères d'évaluation. Cela ne signifie certes pas que Heinse se concentre sur la forme d'une oeuvre indépendamment de son contenu émotionnel ou symbolique. Jusqu'au milieu du siècle, la théorie de la forme a été liée aux instructions techniques permettant de susciter les "affects". Heinse est encore tributaire de cette pensée dans son utilisation du terme "représenter" ("darstellen") contre laquelle Hanslick sera amené à polémiquer dans *Du beau dans la musique*⁵.

Si l'on tient à opposer "subjectivisme" et "objectivité" en matière esthétique, Heinse se situe en définitive à la croisée des chemins. Comme c'est le cas chez Herder, l'écoute de la musique suscite un effet de sympathie en ce qu'il laisse vibrer en lui le processus harmonique et s'oublie soi-même⁶. Mais il éprouve

⁴ C. Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber, 1988, p. 24.

⁵ Cf. la préface à la sixième édition de l'essai en 1881, in : E. Hanslick, *Du beau dans la musique*, p. 56.

⁶ *S. W.* 7, p. 198.

également, comme nous l'avons constaté, du plaisir à la perception du rapport mathématique entre les sons et n'est pas seulement un récepteur passif qui s'abandonne à la jouissance du son, bien que bon nombre de critiques aient justement souligné son attrait pour la beauté sensuelle de la mélodie et de la langue italiennes. L'écoute purement sensorielle est assimilée à un chatouillement de l'oreille ("Ohrenkitzel") agréable, mais sans portée. Le plaisir musical est également issu d'un jugement de goût que lui suggère l'observation des caractéristiques constituantes de l'oeuvre à la lecture de la partition. Ce jugement est fondé sur l'appréciation de l'oeuvre qui doit être ressentie comme "un tout" ("ein Ganzes")⁷.

Y a-t-il chez Heinse équilibre ou tension entre ces deux pôles de son approche de la musique ? Il semble que l'opéra lui ait permis de faire coexister harmonieusement en lui les deux aspects, mais non sans ambiguïté quant à la formulation de son idéal musical. Celui-ci est certes fondamentalement inspiré par sa cosmologie vitaliste, mais son expression est également soumise à des exigences de beauté harmonieuse et d'intelligibilité. La musique ne donne pas lieu à un déchaînement incontrôlé des passions, elle est également soumise à certaines lois de vraisemblance, elles-mêmes calquées sur la nature. Il est clair que subsiste la notion d'imitation : la musique est en partie pour Heinse l'imitation des sons de la nature qui est résonance. En dépit d'assertions parfois contradictoires, il ne semble pas en revanche que le chant soit l'imitation de de la déclamation. L'imitation concerne également les passions. Il est de ce fait difficile de distinguer chez Heinse si le plaisir que donne l'opéra vient de ce qu'il imite les passions humaines ou s'il provient du renouvellement du genre que lui fait subir le compositeur de génie, bien que Heinse utilise le terme notamment à propos de Gluck⁸. La valeur de

⁷ Cf. son éloge de Gluck dont les oeuvres forment "un tout compact" ("ein gediegen Ganzes"), in : *S. W.* 8/2, p. 267.

⁸ Cf. *S. W.* 8/2, p. 498.

l'oeuvre n'en est pas moins attribuée à la signification que l'on peut lui attribuer : la notion d'imagination n'est pas systématiquement valorisée chez Heine dont la pensée est en cela représentative d'une période où l'on hésite encore en théorie entre imitation et création.

La musique est pour cette raison définie par notre auteur aussi bien comme un langage universel au sens de rationnel et codifiable que comme l'expression immédiate du sentiment. L'ambiguïté d'*Hildegard* provient justement de cette double perspective, de même que l'exaltation de l'opéra, autour de laquelle s'organise le roman, est l'occasion d'un jeu d'allusions érudites et de masques qui donne aux personnages une dimension plus esthétique que psychologique. Contrairement aux critiques de l'*Aufklärung* et de l'*Empfindsamkeit* qui ont en commun de récuser le genre comme artifice, voire antinature ("Unnatur"), Heine considère l'opéra comme la vraie "belle nature", ce que révèle sa compréhension du genre "sérieux" dont il magnifie le répertoire, au grand dam des défenseurs de l'esthétique du sentiment et des "patriotes" à la Reichardt.

Heine affirme certes sa prédilection pour l'opéra italien d'entre 1760 et 1780 et peut apparaître de ce fait comme un "conservateur" lorsque paraît *Hildegard* à l'extrême fin du siècle. Mais son approche du genre contribue à en relativiser le monolithisme supposé. Sa défense du schéma traditionnel qui fait alterner le récitatif comme action et l'air comme méditation s'accompagne dans ses analyses d'une acceptation de l'évolution de la conception de l'air. Celui-ci n'est plus seulement un moment d'abstraction poétique, de même qu'un lien dramatique entre air et récitatif donne une plus grande unité à l'oeuvre. Il attribue de ce fait un pouvoir de caractérisation à l'orchestre qui va au-delà du simple support pour la voix que certains de ses textes "théoriques" laisseraient supposer. Mais s'il critique la conception rhétorique des airs symboliques ("Gleichnisarien"), l'*aria* demeure en dernier ressort un moment extatique en dehors des lois dramatiques, ce qui

contraste avec son exaltation de la musique comme tension et mouvement sans trêve face au statisme des oeuvres plastiques.

L'approche par Heinse de l'*opera seria* s'avère donc ambiguë et de ce fait révélatrice de la mutation que connaît le genre, désormais appelé à concilier le plaisir de l'oreille et l'efficacité dramatique: L'aspect historique et politique de l'opéra qui était lié à une société baroque absolutiste ne le concerne plus, dans la mesure où il rejette définitivement les intrigues politico-romanesques complexes qui exaltaient, selon Ivan Nagel, la grâce du souverain ou celle des dieux⁹. Heinse nourrit toujours le préjugé selon lequel la tragédie est la forme la plus noble et donc la seule appropriée à la scène lyrique, ce qui explique son dédain pour le genre *buffa*, mais il se distancie nettement du goût baroque pour les machineries grandioses. Ses expériences musicales à Venise et la description des représentations fictives données par Hildegard à Rome montrent toutefois qu'il est fasciné par la magie visuelle inséparable du répertoire baroque, de même que son admiration pour les performances vocales des castrats atteste son attachement à des moyens d'expression propre à la tradition italienne *seria*. Ce que d'aucuns appellent également l'"antinature" à propos des castrats est pour lui un état supérieur de nature, ce qui l'amène à récuser la critique moralisante de cette tradition.

Heinse ressent par ailleurs la "vraie nature" comme l'harmonie grandiose qui caractérise selon lui l'art de l'antiquité grecque, et ses éloges de l'*Antigone* de Traetta, de certains passages de son *Ifigenia in Tauride*, ainsi que de plusieurs opéras de Gluck montrent qu'il rejoint ses contemporains dans l'aspiration à une simplicité héroïque et à des situations fortes. Dans les "Carnets", il cite avec approbation la définition que les Parisiens avaient donnée d'*Iphigénie en Tauride* :

⁹ I. Nagel, *Autonomie und Gnade. Über Mozarts Opern*, München-Wien, 1985, p. 9sq. et p. 23.

"De la douleur antique, des larmes grecques et de la fraîcheur virginale"¹⁰. Ce retour à ce que l'on considère comme "l'authenticité" grecque se traduit dans *Hildegard* par le choix du "costume antique" lorsque l'héroïne interprète les rôles d'Antigone ou d'Achille¹¹. Mais si Heinse voit dans les personnages de la tragédie grecque d'excellents héros d'opéra, c'est parce qu'ils incarnent une humanité à la fois énergique et émouvante. Il n'estime pas le recours au mythe indispensable, de la même façon qu'il exclut la référence à la transcendance : les sujets empruntés à l'histoire peuvent le toucher tout autant dans la mesure où les héros sont présentés sous l'angle de passions intenses et non de la politique. Son admiration pour les grandes oeuvres d'un Jommelli lui est dictée par la puissance de vie qui se dégage selon lui de l'exaltation de la passion amoureuse et de l'héroïsme grandiose des héros face à l'adversité. On constate en définitive simultanément dans ses écrits l'importance et les limites du pathos ainsi que des exigences d'intensité et d'équilibre conjugués : l'opéra représente à ce titre un véritable creuset où coexistent des aspirations musicales et théâtrales divergentes, la virtuosité baroque et l'idéal de naturel à la Rousseau. C'est ce qui explique le mélange d'enthousiasme et de réserve que lui inspire l'oeuvre de Gluck, elle-même à facettes multiples.

Le jugement qu'il porte sur ce dernier est particulièrement intéressant pour le lecteur français, habitué à une appréciation portée en fonction de la tragédie lyrique, car le bilan qu'établit Heinse de l'aventure gluckiste s'inspire d'une perspective presque exclusivement italienne représentant effectivement l'autre versant de l'oeuvre du compositeur qui avait dirigé à Vienne en 1763 l'*Ifigenia in Tauride* de Traetta et s'était nourri en Italie de la tradition *seria*. Heinse ne connaît au reste que la version italienne d'*Orphée et Eurydice* et d'*Alceste*. Cette tradition

¹⁰ *S. W.* 8/2, p. 534. (citation en français). L'appréciation est reprise (en allemand) dans *Hildegard*, in : *S. W.* 6, p. 10.

¹¹ *S. W.* 6, pp. 3 et 115.

italienne est pour Heinse encore bien vivante et capable de renouvellement en dépit des critiques qu'il lui arrive de formuler à l'encontre de la génération postérieure à Jommelli, Majo et Traetta. Alors que ses compatriotes en viennent à critiquer l'opéra italien pour des raisons autant sociologiques qu'esthétiques (il s'est imposé dans les cours allemandes et est donc identifié avec la culture aristocratique sur son déclin), Heinse s'intéresse au genre pour lui-même, ce qui lui permet de faire porter la discussion sur des questions proprement musicales et théâtrales et de toucher aux problèmes fondamentaux du théâtre musical.

Les écrits de Heinse sur la musique représentent ainsi un contre-exemple presque parfait du schéma qui consiste à présenter l'opéra comme un produit de cour contre lequel s'insurge progressivement la conscience allemande¹². Contrairement à un Schubart, Heinse ne ressent pas de conflit personnel entre la culture musicale allemande bourgeoise et l'attachement au modèle italien. Cette singularité a déjà été perçue comme énigmatique ou irritante par certains de ses contemporains. Il faut reconnaître que le cadre apparemment idyllique d'*Hildegard* qui sert d'écrin à l'exaltation du genre "sérieux" ne fait rien pour dissiper le malentendu et pouvait apparaître à Reichardt comme une provocation. La lecture de l'ensemble des "Carnets" et le recul par rapport aux polémiques esthétiques germano-italiennes permet toutefois au lecteur moderne une lecture plus nuancée du contenu esthétique des écrits de Heinse sur la musique.

Carl Dahlhaus souligne à juste titre le fossé qui sépare les écrivains et philosophes allemands du Nord de tradition protestante de la vie musicale du Sud, imprégnée de l'influence italienne, et remarque à ce sujet que le développement de la réflexion esthétique au nord et l'évolution des formes musicales qui aboutit à la naissance du classicisme musical se produisent parallèlement, sans qu'il y ait de

¹² Cette constatation n'enlève rien par ailleurs à la valeur générale de ce constat établi par M. Beaufils dans son ouvrage *Comment l'Allemagne est devenue musicienne*, Paris, 1983.

point de rencontre entre les deux mondes¹³. Les écrits de Heinse, préoccupé de valoriser la musique dans la hiérarchie des arts et inspirés par une connaissance en profondeur du style musical italien, représentent justement un essai pour mettre en rapport direct réflexion esthétique et expérience musicale. En revanche, la réalisation d'une synthèse musicale italo-allemande qu'il appelle de ses vœux dans *Hildegard* lui échappe, car son intérêt se focalise davantage sur la mise en valeur et sur la diffusion d'un patrimoine qu'il voit ignoré par les nouvelles générations que sur les modalités de la création d'un opéra renouvelé. Heinse exalte la musique italienne parce qu'il y reconnaît l'expression de la nature d'un peuple autant qu'un idéal de perfection. Il reste en revanche prisonnier d'un certains schématisme lorsqu'il lui oppose le style trop savant des maîtres allemands¹⁴.

L'écriture de la musique montre également Heinse comme un auteur de transition : il entrevoit l'exploitation artistique des sortilèges irrésistibles de cet art qui, au-delà des alibis moraux et religieux, trouve selon lui sa justification en lui-même et enflamme son imagination. La forme des analyses d'œuvres nous rappelle toutefois que les écrits de Heinse sur la musique sont autant motivés par un zèle didactique que par la découverte des délices de la subjectivité. La musique est cependant pour Heinse, qui s'est rêvé poète durant sa jeunesse, l'occasion de recherches formelles, inspirées par son son désir de cerner les effets d'un art dont il veut en même temps jouir intensément et comprendre le caractère tout à la fois universel et singulier.

¹³ C. Dahlhaus, *Klassische und romantische Ästhetik*, Laaber, 1988, p. 92.

¹⁴ Cf. *S.W.* 8/2, p. 373.

ANNEXES

D) Des "Carnets" à Hildegard : exemples de variantes dans les commentaires d'oeuvres.

A) *Orfeo ed Euridice* de Gluck : extrait de l'acte II.

"Carnets", in : *S. W.* 8/2, p. 500sq.

Akt 2.

Dieser soll eigentlich der Triumph der Musik seyn.

Der erste Chor bedeutet an und für sich zwar wenig : aber der Gedanke ist herrlich ausgeführt, die Musik der alten Griechen darzustellen ; er ist in lauter Octaven, zuweilen dreyfachen, und vortreflich declamirt. Es wird recht fühlbar, daß die Octave die vollkommenste Consonanz ist. Das kurze Instrumentenspiel dazwischen thut große Wirkung, als Abwechslung. Darauf von *d'orror l'ingombrino* folgt er in der allereinfachsten Harmonie ; die verkleinerte Septime kömt auch wieder vor, doch gut. Alles im *stilo stretto*. Das kurze *staccato* in Octaven zu Anfang, und am Ende drückt trefflich den wilden Charakter der harten unterirdischen Gottheiten aus, zum Tanz.

Die Arie *deh placatevi con me* hat völlig italiänische Melodie und ist gewiß sehr rührend mit der Begleitung der Harfe. Das *Deh placatevi* im zweyten Abschnitt, mit halbem Ton in der Melodie, der zur übermäßigen Secund, oder fast möcht ich sagen zur verkleinerten Terz in der Harmonie wirkt, mit der übermäßigen Quart, oder verkleinerten Quinte ist ganz vortreflich ausgedrückt. Es ist eben wieder die verkleinerte Septime in der rührendsten Lage, wo die vergrößerte Secunde die Melodie führt. Bey *Furie, Larve*, schlägt sie wieder in der Begleitung vortreflich nach. Diese Arie ist wirklich ein Meisterstück, nur muß sie von [einer] süßen tonvollen Stimme gesungen werden. Die Wiederholung derselben, mit dem einfallenden Chor der Furien *No*, macht sie tief eindringender und ist voll Darstellung. Der Chor darauf *Misero giovine* in der simpelsten Harmonie mit Octaven vermischt vortreflich.

Die Arie darauf *Mille pene, ombre moleste* p, eben wieder mit der Harfe, geht in dem Charakter fort. Der Chor : *Ah quale incognito affetto* p eben so. Nur mit der süßesten Harmonie in vollen Accorden. Die Arie *Men tiranne ah voi sareste* vortreflich wieder p, immer mit der Harfe. Lauter kurze Absätze von Arie und Chor, gleichsam Dialog, bis auf das verschwindende *Al vincitor*.

Hildegard von Hohenthal, in : *S. W.* 5, p. 304sqq.

"Zweyter Akt :

Triumph der Musik."

"Die Annäherung des Sängers zu den Pforten des Tartarus, voll Leidenschaft und zugleich nüchtern, kurz und sinnlich dargestellt ; sein Vorspiel auf der Harfe besteht in wenig einfachen Griffen, und der Chor der Furien fällt dann sogleich ein.

"Dieser ist, wie Musik der Griechen, in lauter Oktaven, zuweilen dreyfachen, und vortreflich declamirt. Es wird recht fühlbar, daß die Oktave die vollkommenste Konsonanz ist. Das kurze Instrumentenspiel zum Tanze dazwischen thut als Abwechslung gute Wirkung, und die Geigen, am Ende des Chors, drücken in der Begleitung das Bellen des Cerberus naiv aus."

"Das Cantabile : *Deh, placatevi con me !* von der Harfe begleitet ist gewiß höchst rührend ; und das harte *No* der Furien macht einen furchtbaren Kontrast damit. Das *Deh - placatevi !* bey der Wiederholung im zweyten Abschnitt, mit dem halben Ton in der Melodie, der in der Harmonie zur übermäßigen Sekunde wird, und einen Anstrich von der bekommenen verkleinerten Terz bekommt, ist ein Meisterzug ; die Furien antworten eben darin noch greller das bewunderte *No*. Die verkleinerte Septime hat ihren Ausdruck hier in der höchsten Stärke. Eine süße tonvolle Stimme kann in dieser Scene bezaubern."

"Der gemilderte Chor darauf : *Misero giovine*, in der einfachsten Harmonie, mit bloßen Oktaven vermischt, setzt die Handlung vortreflich fort ; so das Cantabile, wieder mit der Harfe : *Mille pene, ombre moleste*, immer tiefer eindringend ; und der Chor eben so, mehr besänftigt, in *Ah quale incognito affetto*. Das *men tiranne ah voi sareste*, bestürmt noch mehr mit lebhafterer Begleitung und süßer, in halbe Töne verschmolzner Melodie. Lauter Dialog Orpheus und dem Chor in kurzen Absätzen, bis der letzte nach einem Orgelpunkt voll Ausdruck mit dem : *Al vincitor* verschwindet."

B) Gluck : *Iphigénie en Aulide*, ouverture.

"Carnets", in : *S. W.* 8/2, p. 512sq.

Die *Ouverture* ist wohl ohne Streit die Königin aller Ouvertüren ; ein wahrer Polyphem der sich bäumt und schüttelt und voll Zorn zum Kampfe rüstet. Was sie von allen unterscheidet, sind die großen Massen, das reizende Thema zu Anfang und die Einheit des Ausdrucks, und der edle herrliche Charakter einer erzürnten Gottheit. Die verkleinerte Septime ist in ihrem höchsten Leben und ihrer höchsten Schönheit angebracht, und der Ton der Hoboe macht sie tief eindringend. Sie macht zwar in der Harmonie die verkleinerte Secund, kleine Septime, Quinte und große Terz ; der Baß aber ist nur hinzugefügt, und sie liegt ganz rein in den obern Stimmen da. Diese Symphonie kündigt mit erstaunlicher tragischer Majestät das Ganze an. Sie ist viel ausgebildeter und leidenschaftlicher als die vorige [die Ouvertüre von Glucks *Alceste*]. Der Anfang ist reizend traurig in Cmoll 19 Takte

lang. Darauf kömt cdur in der größten Stärke und Masse 30 Takte lang. Drauf gdur 13. Dann 10 Takte gmoll. 15 Takte amoll. Dann plötzlich Uebergänge durch dmoll, gmoll, fdur, länger dmoll, wieder dann stark fdur ; und wieder mächtig und lang cdur, wie anfangs, und so fort Gdur ; cmoll und der Schluß cdur und durch gdur Uebergang zu den Worten Agamemmons *Diane impitoyable* gerade wie der Anfang der Symphonie, welches die große Masse vortreflich zusammenhält und rundet ; und den kunstreichen Contrapunkt recht reizend macht. Das *Arioso* geht dann gleich ins Recitativ.

Hildegard von Hohenthal, in : *S. W.* 5, p. 341sq.

"So hält jedermann von Sinn, Gefühl und Verstand, der die Overtüre vor dem Schauspiel gehört hat, sie für die Königin aller Overtüren ; und sie ist in der That ein gewaltiger Polyphem, der sich bäumt und schüttelt, und voll Zorn zum Kampfe rüstet. Der reizende neue Eingang, der die Gefühle Agamemmons ankündigt, alsdann die Einheit des Ausdrucks von wildem Charakter des tobenden Volks, und die rührenden zärtlichen und tragischen Accente dazwischen, erheben sie über jede andre ; alles in ihr bedeutet. Der Satz, wo sich die Instrumente in den Einklang stürzen und darin und in Oktaven furchtbar aussteigen, stellt gerade das sich empörende Volk vortreflich dar, das sich wie ein wildes Roß bäumt und nicht mehr leiten und bändigen läßt. Die Griechen würden diese Overtüre in ihrer Art vielleicht noch über jenes berühmte Gemälde setzen, welches das Volk von Athen vorstellte." [...]

"Diese Symphonie kündigt mit erstaunlicher tragischer Majestät erst in der Wehmuth der bittersten Dissonanzen, und dann in der größten Fülle und Stärke von breiten Tonmassen durch Geigen und Bässe, Hoboen, Flöten, Hörner, Trompeten und Pauken, das Ganze an. Sie ist viel ausgebildeter und leidenschaftlicher, als die vor der *Alceste*. Der Anfang ist traurig in C moll, neunzehn Takte lang. Darauf kommt C dur in wilder Stärke und der größten Masse, dreyßig Takte nach einander ; dann G dur, G moll, A moll mit den kläglichen Accenten der Hoboe dazwischen, bis durch die Tiefen der Harmonie von neuem mächtig C dur herrscht ; und so fort G dur, C moll wie anfangs, und endlich noch einmal C dur, und durch G dur der Uebergang zu den Worten Agamemmons : *Diane impitoyable*, gerade wie der Anfang der Overture ; welches die große Masse vortreflich zusammenhält und rundet. Das *Arioso* geht dann gleich ins Recitativ."

II) Liste des oeuvres musicales analysées par Heinse, classées par nom d'auteur.

Pour les opéras et les oratorios, nous indiquons le nom du librettiste entre parenthèses, le lieu et la date de création.

ALLEGRI, Gregorio (1582-1652)
Miserere.

BACH, Johann Christian (1735-1782)
Salve Regina.

BAJ, Tommaso (1650-1714)
Miserere, 1713.

CIMAROSA, Domenico (1749-1801)
Il convito, opéra ; Théâtre San Samuele, Venise, 1782.

CHERUBINI, Luigi (1760-1842)
Démophon, tragédie lyrique (Marmontel) ; Paris, 1788.

DURANTE, Francesco (1684-1755)
Messa de requiem
Messa.
Offertorio per la Pentecoste.

FUCHS (FUX), Johann Joseph (1660-1741)
Elisa, festa teatrale per musica; Palais de Laxenburg, Vienne, 1719.

GLUCK, Christoph Willibald (1714-1787)
Don Juan, ballet.
Orfeo ed Euridice, azione teatrale (Calzabigi) ; Théâtre de la Hofburg, Vienne, 1762.
Alceste, dramma per musica, Théâtre de la Hofburg, Vienne, 1767.
Iphigénie en Aulide, tragédie lyrique (du Roulet) ; Académie royale de musique, Paris, 1774.
Armide, tragédie lyrique (Quinault) ; Académie royale de musique, Paris, 1777.
Iphigénie en Tauride, tragédie lyrique (Guillard) ; Paris, 1779.

GRAUN, Carl Heinrich (1703-1759)
Der Tod Jesu, oratorio (Ramler) ; Opéra royal, Berlin, 1755.

HAENDEL, Georg Friedrich (1685-1759)
Le Messie, oratorio ; Dublin, 1741.

HASSE, Johann Adolf (1699-1783)

Requiem, Dies irae.

HASSLER, Hans Leo (1546-1612)

Psalmen.

HAYDN, Joseph

Armida, opéra (Durandi) ; château d'Esterhaza, 1784.

JOM(M)ELLI, Nicolò (1714-1774)

Cajo Fabrizio, opéra (Verazi) ; Mannheim, 1760.

L'Olimpiade, opéra (Métastase) ; Stuttgart, 1761.

Didone abbandonata, 2° version, opéra (Métastase) ; Stuttgart, 1763.

Demofonte, opéra (Métastase) ; Stuttgart, 1764.

Il Vologeso, opéra (Zeno) ; Ludwigsburg, 1766.

Fetonte, opéra (Métastase) ; Ludwigsburg, 1768.

Armida abbandonata, opéra (Métastase) ; Théâtre San Carlo, Naples, 1770.

Achille in Sciro, opéra (Métastase) ; Théâtre Argentina, Rome, 1771.

Ifigenia in Tauride, opéra (Verazi) ; Théâtre San Carlo, Naples, 1771.

Il gioco di picchetto, divertimento.

La passione del Signore, oratorio, (Métastase) ; Rome, 1749.

Messa de' Morti (Requiem).

Messa.

Salmo Pietà Signore.

Mottetto.

Offertorio.

LEO, Leonardo (1694-1744)

La morte di Abele, oratorio (Métastase) ; Bologne, 1738.

Miserere, 1739.

MAJO, Gian Francesco di (1745-1774)

Demofonte, opéra (Métastase) ; Théâtre Argentina, Rome, 1764.

Montezuma, opéra (Métastase) ; Turin, 1765.

Alessandro nell'Indie, opéra (Métastase) ; Mannheim, 1766.

Ifigenia in Tauride, opéra (Verazi) ; Théâtre San Carlo, Naples, 1770.

Salve Regina.

Dixit Dominus.

MILLICO, Giuseppe

La pietà d'amore, opéra (librettiste inconnu) ; Théâtre San Carlo, Naples, 1782.

NAUMANN, Johann Gottlieb (1741-1801)

Rondo, extrait de *Protesilao*, opéra (librettiste inconnu) ; Théâtre royal, Berlin, 1789.

PAISIELLO, Giovanni (1740-1816)

Pirro, opéra (de Gamerra) ; Théâtre San Carlo, Naples, 1787.

PALESTRINA, Giovanni Pierluigi (1525/6-1594)

Impropria.

Fratres ego enim accepi a Domino, motet.

PEREZ, Davide (1711-1778)

Mattutino de' Morti, Londres, 1774.

PERGOLESE, Giovan Battista (1710-1737)

Orfeo, cantate, 1735.

Stabat mater, 1736.

Salve regina.

PICCIN(N)I, Nicolò (1728-1800)

La buona figliola, opéra (d'après Goldoni) ; Théâtre delle Dame, Rome, 1760.

Didon, tragédie lyrique (Marmontel) ; Fontainebleau, 1763.

Atys, tragédie lyrique (Quinault) ; Académie royale de musique, Paris, 1780.

PORPORA, Nicolò (1686-1768)

Douze Cantates.

SACCHINI, Antonio Maria Gasparo (1743-1786)

Renaud, tragédie lyrique (Quinault) ; Paris, 1783.

Oedipe à Colone, tragédie lyrique (Guillard) ; Versailles, 1786.

SALIERI, Antonio (1750-1825)

Armida, opéra (Coltellini) ; Théâtre de la Hofburg, Vienne, 1771.

SARTI, Giuseppe (1729-1802)

Giulio Sabino, opéra (Giovannini) ; Théâtre San Benedetto, Venise, 1781.

Rondo.

Miserere.

STA(E)RZER, Joseph (1726/7-1787)

Adele de Ponthieu, ballet (chorégraphie de Noverre) ; Vienne, 1773.

Les Horaces et les Curiaces, ballet (chorégraphie de Noverre) ; Vienne, 1774.

TRAETTA, Tommaso (1721-1779)

Didone abbandonata, opéra (Métastase) ; Théâtre San Mosè, Venise, 1757.

Ezio, opéra (Métastase) ; Théâtre delle Dame, Rome, 1757.

Ipolito ed Aricia, opéra (Frugoni) ; Théâtre ducal, Parme, 1759.

I Tindaridi, opéra (Frugoni) ; Théâtre ducal, Parme, 1760.

Il Trionfo d'Armida , opéra (Durazzo, d'après Quinault) ; Théâtre de la Hofburg, Vienne, 1761.

Alessandro nell'Indie , opéra (Métastase) ; Reggio d'Emilia, 1762.

Sofonisba , opéra (Verazi) ; Mannheim, 1762.

Ifigenia in Tauride, opéra (Coltellini) ; Théâtre de la Hofburg, Vienne, 1767.

Antigona, opéra (Coltellini) ; Théâtre de la Cour, Saint Pétersbourg, 1772.

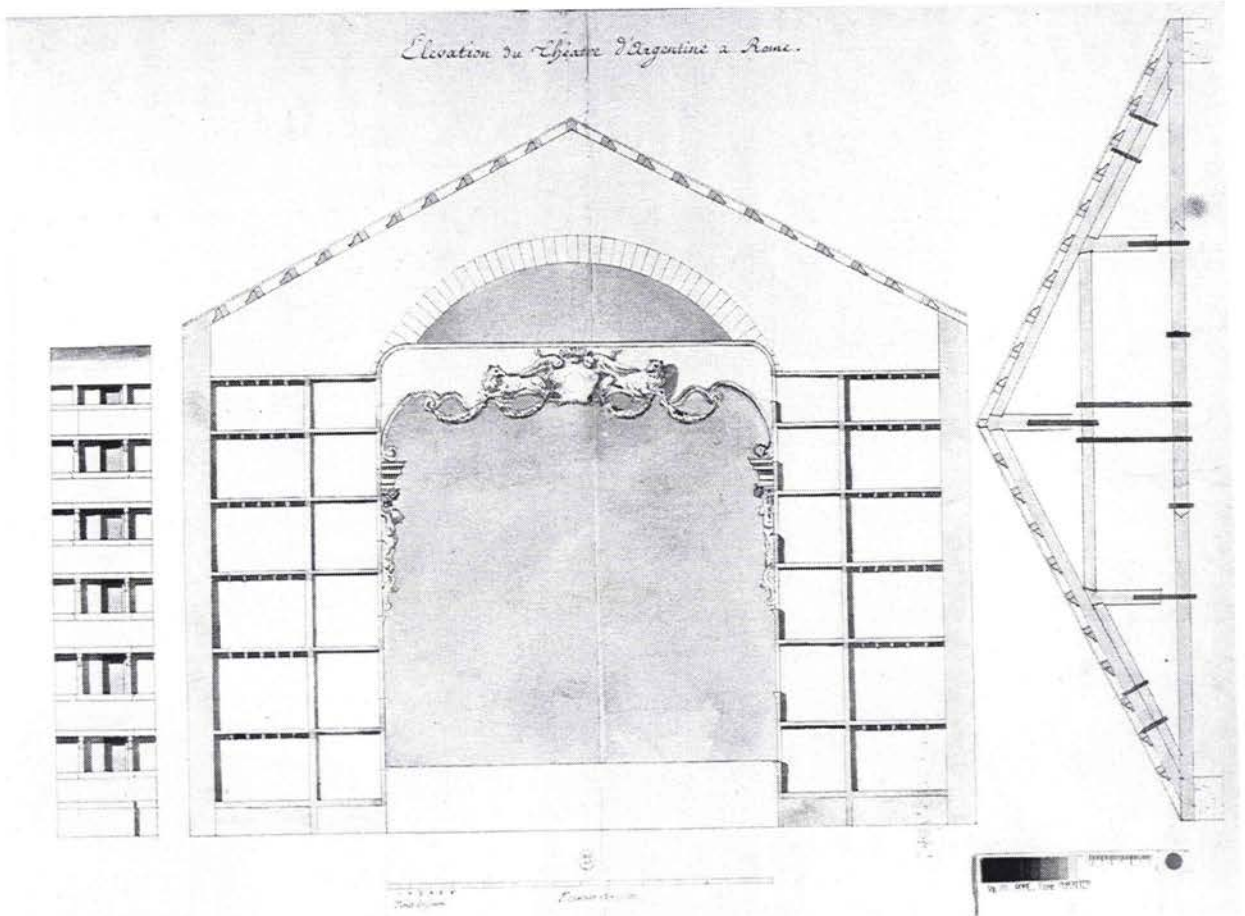
VOGEL, Johann Christoph (1756-1788)

Démophon, tragédie lyrique (Desriaux) ; Opéra, Paris, 1789.

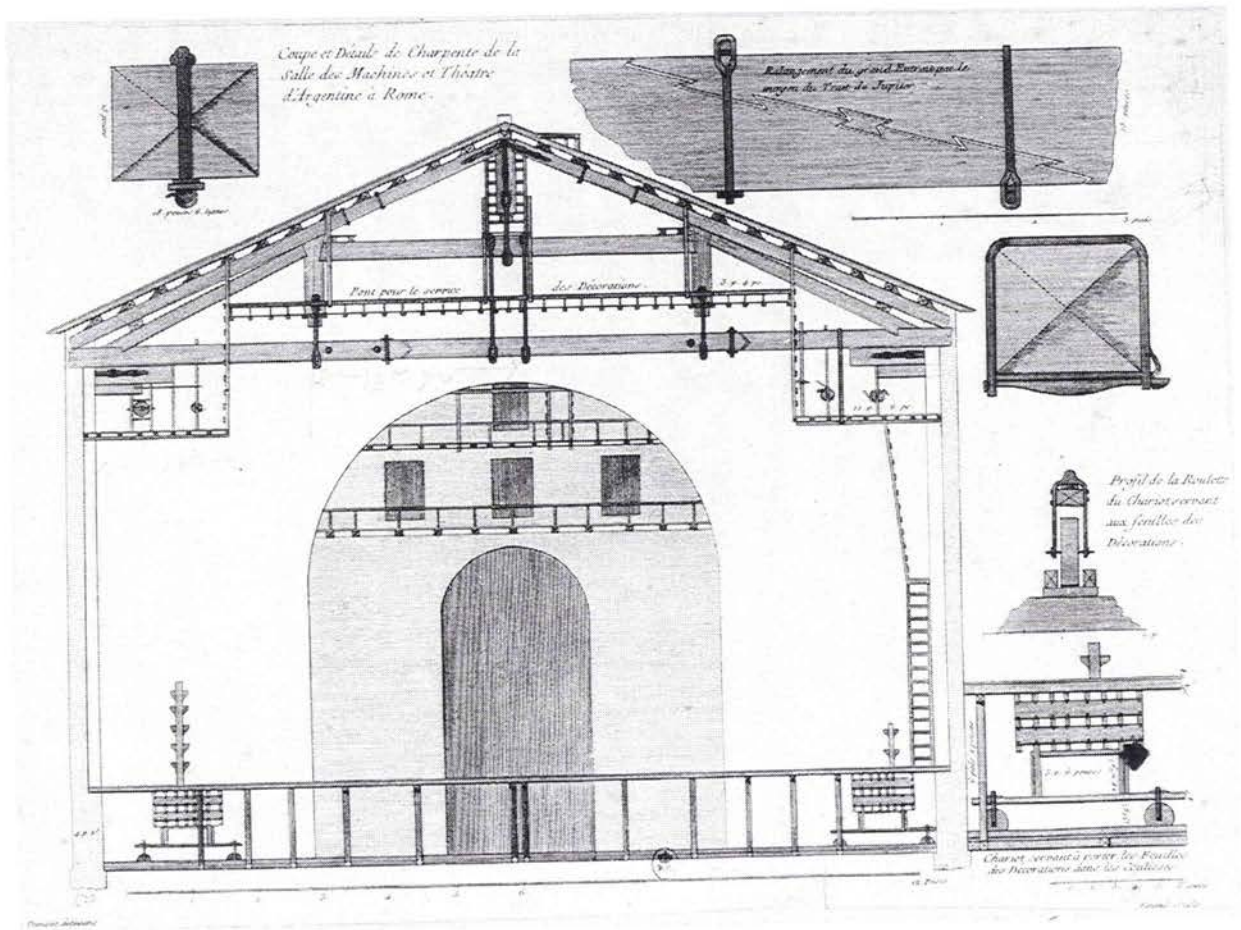
VOGLER, Georg Joseph, abbé (1749-1814)

Castore e Polluce, *tragedia lirica* (d'après Frugoni) ; Théâtre de la Cour, Munich, 1787.

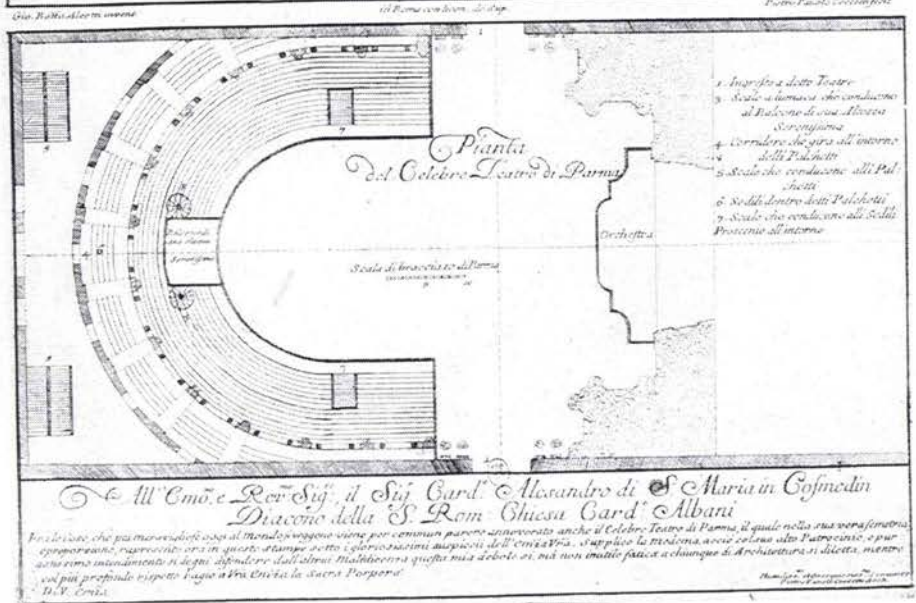
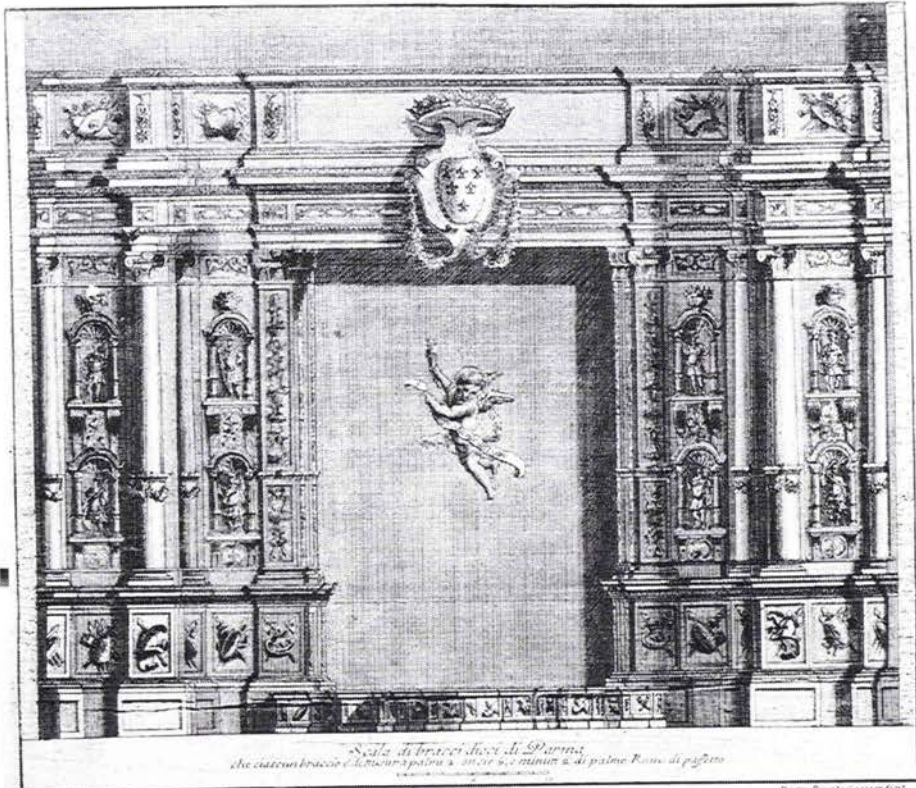
III) Documents iconographiques.



Rome, Théâtre Argentina : Elévation.
 Paris, Bibliothèque Nationale (cliché B.N.).



Rome, Théâtre Argentina, salle des machines : coupe.
Paris, Bibliothèque Nationale (cliché B.N.).



Parme, Théâtre Farnèse : élévation et plan.
 Paris, Bibliothèque Nationale (cliché B.N.).



Gluck : *Iphigénie en Tauride*, Opéra de Paris, mai-juin 1984.
Le décor reproduit la salle du Théâtre Farnèse de Parme.
(Cliché Jacques Moatti).

BIBLIOGRAPHIE

I) SOURCES

A) OEuvres de Heinse

Sämtliche Werke. Herausgegeben von Carl Schüddekopf und Albert Leitzmann, Insel-Verlag, Leipzig, 1913-1925, 10 Bände.

Ardinghello und die Glückseligen Inseln, kritische Studienausgabe, herausgegeben von Max L. Baeumer, Reclam, Stuttgart, 1975.

Aus Briefen, Werken, Tagebüchern, herausgegeben von Richard Benz, Reclam, Stuttgart, 1958.

B) Autres auteurs

BURNEY, Charles, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières (The present State of Music in France and Italy, The present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces)*, texte traduit, présenté et annoté par Michel Noiray, Flammarion, Paris, 1992.

CHASTELLUX, François Jean, marquis de, *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, La Haye, 1765.

DIDEROT, Denis, *OEuvres complètes*, sous la direction de Herbert Dieckmann, Jean Fabre et Jacques Proust, 25 volumes, Hermann, Paris, 1975-1984.

HERDER, Johann Gottfried, *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Bernhard Suphan, 32 Bände, Berlin, 1877-1909 .

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen (Auslese)*, herausgegeben von Friedrich Schnapp, Winkler, München, 1963.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Die Elixiere des Teufels / Lebens-Ansichten des Katers Murr*, Winkler, München, 1961.

JACOBI, Friedrich Heinrich, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, herausgegeben von Michael Brüggem und Siegfried Sudhof, Fromann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1. Reihe, 1981 (Band 1), 1983 (Band 2).

LESSING, Gotthold Ephraim, *Sämtliche Schriften*, herausgegeben von Karl Lachmann, dritte Auflage, besorgt durch Franz Muncker, 21 Bände, Stuttgart, 1886-1907.

ROUSSEAU, Jean Jacques, *Dictionnaire de musique*, édition Veuve Duschesne, Paris, 1768.

ROUSSEAU, Jean Jacques, *Ecrits sur la musique*, Stock, Paris, 1979, préface de Cathéine Kintzler.

SCHUBART, Christian Friedrich Daniel, *Des Patrioten gesammelte Schriften und Schicksale*, 8 Bände, Stuttgart, 1839-1840.

SULZER, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 3 Bände, Leipzig, 1771-1774.

WACKENRODER, Wilhelm Heinrich, *Werke und Briefe*, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg, 1967.

C) PERIODIQUES

Deutsche Chronik, herausgegeben von Christian Friedrich Daniel Schubart., 1774, 1775, 1776.

Chronik, herausgegeben von Christian Friedrich Daniel Schubart, 1790.

Deutscher Merkur, herausgegeben von Christoph Martin Wieland, 1774, 1775, 1776.

Deutschland, herausgegeben von Johann Friedrich Reichardt., Berlin, 1796.

Lyzeum der schönen Künste, herausgegeben von Johann Friedrich Reichardt, Berlin, 1796.

II) ARTICLES ET ETUDES SUR HEINSE

A) Articles et études généraux

BAEUMER, Max L., *Das Dionysische in den Werken Wilhelm Heinses*, Bonn, 1964.

BAEUMER, Max, *Heinse-Studien*, Stuttgart, 1966.

- BAEUMER, Max L, "Wilhelm Heineses literarische Tätigkeit in Aschaffenburg", in : *Jahrbuch der Schillergesellschaft*, 11. Jahrgang, 1967, pp. 408-435.
- BREUER, Dieter, "Sinnenlust und Entsagung. Goethes Versuch, Heineses Italiendarstellung zu korrigieren", in : BATTAFARANO, Italo Michele (Hrsg.), *Italienische Reise. Reise nach Italien*, Reverdito Editore, Trento, 1988.
- BRECHT, Walther, *Heinse und der ästhetische Immoralismus. Zur Geschichte der italienischen Renaissance in Deutschland. Nebst Mitteilungen aus Heineses Nachlaß*, Berlin, 1911.
- DICK Manfred, "Wilhelm Heinse", in : WIESE, Benno von (Hrsg.), *Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts, ihr Leben und Werk*, Berlin, 1977, pp. 551-576.
- DICK, Manfred, "Wilhelm Heinse in Düsseldorf", in : KURZ, Gerhard (Hrsg.), *Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte*, Schwan Verlag, Düsseldorf, 1984, pp. 179-195.
- HETTNER, Hermann, "Aus Heineses Nachlaß", in *Schnorrs Archiv für Literaturgeschichte*, Band X, Leipzig, 1881, pp. 39-73 et pp. 374-90.
- HOCK, Erich, "Wilhelm Heinse als Bibliothekar", in : *Aschaffener Geschichtsblätter*, 32. Jahrgang, 1940, Nr 4, pp. 1-2.
- HOCK, Erich, "Wilhelm Heinse und der Mainzer Kurstaat", in : *Aschaffener Jahrbuch*, 1, 1952, pp. 160-187.
- HORN, Heinz, "Heineses Stellung zur deutschen Klassik", in : *Imprimatur, ein Jahrbuch für Bücherfreunde*, Band 7 (1936-1947), Weimar, 1937, pp. 49-59.
- JESSEN, Karl Detlev, *Heineses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Ästhetik. Zugleich ein Beitrag zur Quellenkunde des Ardinghello*, Berlin, 1901.
- JOLIVET, André, *Wilhelm Heine, sa vie, son oeuvre jusqu'en 1787*, Paris, 1922.
- KELLER, Otto, *Wilhelm Heineses Entwicklung zur Humanität. Zum Stilwandel des deutschen Romans im 18. Jahrhundert*, Bern/München 1972.
- KLINGER, Uwe R., "Wilhelm Heineses problematische Erotik", in : *Lessing Yearbook IX 1977*, pp. 118-133.
- KLINGER, Uwe R., "Wilhelm Heineses Perception of Nature", in : *Lessing Yearbook X, 1978*, pp. 123-148.

- KRIEGELSTEIN, Elisabeth, "Ästhetizismus und Übermenschentum in Heines Weltanschauung", in : *Preußische Jahrbücher*, Band 176, Berlin, 1919, pp. 157-180.
- KRUFT Hanno Werner, "Wilhelm Heines italienische Reise", in : *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte*, Jahrgang 41, 1967 pp. 82-97.
- LEITZMANN, Albert, *Wilhelm Heine in Zeugnissen seiner Zeitgenossen*, Jena, 1938 (*Jenaer germanistische Forschungen*, 31).
- MOHR, Heinrich, *Wilhelm Heine. Das erotisch-religiöse Weltbild und seine natur-philosophischen Grundlagen*, München, 1971.
- MOORE, Erna M., *Die Tagebücher Wilhelm Heines*, München 1967.
- NEHRKORN, Hans, *Wilhelm Heine und sein Einfluß auf die Romantik*, Goslar, 1904.
- PRÖHLE, Heinrich, *Lessing, Wieland, Heine. Nach den handschriftlichen Quellen in Gleims Nachlasse dargestellt*, Berlin, 1879.
- RÖDEL, Richard, *Wilhelm Heine. Sein Leben und seine Werke. Nach den Quellen bearbeitet*, Diss., Leipzig, 1892.
- ROSENFELD, Helmut, "Heines Lebens- und Kunstanschauung und die Romantik", in : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, Band 175, Jahrgang 94, 1939, pp. 145-154.
- SCHOBBER, Johann, *J.J.W. Heine. Sein Leben und seine Werke. Ein Kultur- und Literaturbild*, Leipzig, 1882.
- SCHRAMKE, Jürgen, "W. Heine als Spätaufklärer", in : *Cahiers d'études germaniques* No 3, Aix-en-Provence, 1979, pp. 65-83.
- SCHURIG, Arthur, *Der junge Heine und seine Entwicklung bis 1774*, Diss. phil., Leipzig, 1910.
- TERRAS, Rita, *Wilhelm Heines Ästhetik*, München, 1972.
- TERRAS, Rita, "Lessing und Heine : zur Wirkungsgeschichte des 'Laokoon'", in : *Lessing Yearbook* II, 1970, pp. 56-89.
- UTITZ, Emil, *Heine und die Ästhetik zur Zeit der deutschen Aufklärung*, Halle, 1906.

ZELLER, Hans, "Wilhelm Heineses Italienreise", in : *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte*, Jahrgang 42, 1968, pp. 23-54.

ZIPPEL, Albert, *Wilhelm Heine und Italien*, Jena, 1930 (*Jenaer germanistische Forschungen*, Nr 15).

B) Articles et études sur Heine et la musique

BENZ, Richard, "Deutsches-italienisches Barock in Heineses *Hildegard*", in : *Genius*, 2, Heft 4, 1951, pp. 20-29.

GILG-LUDWIG Ruth, *Heineses 'Hildegard von Hohenthal'*, Diss. phil., Zürich, 1951.

GILG-LUDWIG, Ruth, "Die Musikauffassung Wilhelm Heineses", in : *Schweizerische Musikzeitung*, Jahrgang 91, Nr 11, 1951, pp. 437-444.

GOLDSCHMIDT, Hugo, "Wilhelm Heine als Musikästhetiker", in : *Festschrift für Riemann*, Tutzing, 1909, pp. 10-19.

KOLLER, Manfred, *Die poetische Darstellung der Musik im Werk Wilhelm Heineses*, Diss. Graz (Masch.), 1969.

LAUPPERT, Albert von, *Die Musikästhetik Wilhelm Heineses. Zugleich eine Quellenstudie zur 'Hildegard von Hohenthal'*, Diss. phil., Greifswald, 1912.

MENCK, Hans Friedrich, *Der Musiker im Roman. Ein Beitrag zur Geschichte der vorromantischen Erzählliteratur*, Heidelberg, 1931. (Chapitre 6 : "Wilhelm Heineses *Hildegard von Hohenthal*", pp. 78-124)

MITTENZWEI, Johann, *Das Musikalische in der Literatur. Überblick von Gottfried von Straßburg bis Brecht*, Halle/Saale, 1962. ("Heineses Anschauung über die Bedeutung der menschlichen Stimme" pp. 81-89)

MÜLLER, Hans, "Wilhelm Heine als Musikschriftsteller", in : *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 3, Leipzig, 1887, pp. 560-605.

MÜLLER, Ruth E., *Erzählte Töne : Studien zur späten Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*, F. Steiner, Wiesbaden, 1989. (Chapitre VIII : "Wilhelm Heineses *Hildegard von Hohenthal*. Spätausläufer der rationalistischen Ästhetik", pp. 131-150).

NIKLFIELD, Elfriede, *Heine als Musikschriftsteller und Musikästhetiker*, Diss. phil. (Masch.), Wien, 1937.

RIEDEL, Herbert, *Die Darstellung von Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung*, Bonn, 1959.

SORGATZ, Heimfried, *Musik und Musikanten als dichterisches Motiv. Eine Studie zur Auffassung und Gestaltung des Musikers in der erzählenden Dichtung vom Sturm-und Drang bis zum Realismus*, Würzburg, 1939.

STURM, A ., "Der Prototyp der 'Musikführer'", in : *Die Musik* 3, 4. Jahr, Heft 1, 1904, pp. 155-159.

III) OUVRAGES GENERAUX

A) HISTOIRE CULTURELLE ET LITTERAIRE (1750-1800)

BALET, Leo, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, 1936.

BENZ, Richard, *Kultur des 18. Jahrhunderts*, Band I (*Deutsches Barock*), Stuttgart, 1949.

FREYSTÄDTER, Wilhelm, *Die musikalischen Zeitschriften seit ihrer Entstehung bis zur Gegenwart. Chronologisches Verzeichnis der periodischen Schriften über Musik*, München, 1884.

GOTTRON, Adam, *Mainzer Musikgeschichte 1500-1800*, Mainz, 1959.

HOLZER, Ernst, *Schubart als Musiker*, Stuttgart, 1905.

MANTHEY-ZORN, Otto, *J.G Jacobis 'Iris'*, Zwickau, 1905.

MARTINO, Alberto, *Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert*, 2 Bände, Tübingen, 1972 .

PETERS, Rainer, "Bürgerliche Musikkultur in Düsseldorf im 18. und 19. Jahrhundert", in : KURZ, Gerhard (Hrsg.), *Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte*, Schwan Verlag, Düsseldorf, 1984, pp. 357-368.

SCHWEICKERT, Karl, *Die Musikpflege am Hofe des Kurfürsten von Mainz im 17. und 18. Jahrhundert*, Mainz, 1937.

SEUFFERT, Bernhard, *Maler Müller*, Berlin, 1877.

SCHARNAGEL, Augustin, *J.F.X Sterkel*, Würzburg, 1943.

UNVERRICHT, Hubert, "Joseph Haydns briefliche und persönliche Begegnungen mit Mainzer Musikern", in : *Florilegium musicologicum, Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, 1988, pp. 427-443.

WAGNER, Günter, "Die Mainzer Oper am Vorabend der Revolution", in : WEBER, Hermann (Hrsg.), *Aufklärung in Mainz*, F. Steiner, Wiesbaden, 1984, pp. 101-121.

WALTER, Friedrich, *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*, Leipzig, 1898.

B) ETUDES LITTERAIRES

AYRAULT Roger, *La genèse du romantisme allemand. Situation spirituelle de l'Allemagne dans la deuxième moitié du XVIIIème siècle*, Aubier, Paris, 1961. (4ème partie : "la crise esthétique")

BENZ, Richard, *Die Welt der Dichter und die Musik*, Düsseldorf, 1949.

DEDITIUS, Annemarie, *Theorien über die Verbindung von Poesie und Musik : Moses Mendelssohn, Lessing*, Diss., Liegnitz, 1918.

DELON, Michel, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières. 1770-1820*, Presses universitaires de France, Paris, 1988.

DIDIER, Béatrice, "Le texte de la musique", in : *Interpréter Diderot aujourd'hui*. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, sous la direction d'Elisabeth de Fontenay et de Jacques Proust, Le Sycomore, Paris, 1984, pp. 287-314.

DIDIER, Béatrice, "L'écoute musicale chez Diderot", in : *Diderot Studies*, XXIII, edited by Otis Fellows and Diana Guiragossian, Droz, Genève, 1988, pp. 55-73.

HERTRICH, Elmar, *Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*, Berlin, 1969.

LECKE, Bodo, *Das Stimmungsbild. Musikmetaphorik und Naturgefühl in der dichterischen Prosaskizze 1721-1780*, Göttingen, 1967.

MÜHLER, Robert, "Die Einheit der Künste und das Orphische bei ETA Hoffmann", in : FUCHS, Albert/ MOTEKAT, Helmut (Hrsg.), *Stoffe, Formen, Strukturen. Studien zur deutschen Literatur*, München, 1960.

MÜHLER, Robert, "Hoffmann und das Spätbarock", in : *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*, Band 67, 1963.

NUFER, Wolfgang, *Herders Ideen zur Verbindung von Poesie, Musik und Tanz*, *Germanische Studien*, Heft 74; Berlin, 1929.

THEWALT, Patrick, *Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W H Wackenroder und ETA Hoffmann*, Peter Lang, Frankfurt/Main-Bern-New York, 1990.

C) ESTHETIQUE

CHOUILLET, Jacques, *L'esthétique des Lumières*, Presses universitaires de France, Paris, 1974.

DIDIER, Béatrice, *La musique des Lumières. Diderot. L'Encyclopédie. Rousseau*, Presses universitaires de France, Paris 1985.

FAVIER, "Mozart et l'esthétique de l'*opera seria*", in : *Littérature et opéra. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (2-12 juillet 1985)*, textes recueillis par Patrick Berthier et Kurt Ringger, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1987, pp. 24-33.

FLAHERTY, Gloria, *Opera in the Development of German critical Thought*, Princeton, 1978.

GÜLKE, Peter, "Imitation und Genie. Die Konstellation zweier Begriffe und deren Wirkung in Deutschland", in : BIRTEL, Wolfgang/ MAHLING, Christoph Hellmuth (Hrsg), *Aufklärungen. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert*, Band II, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1986, pp. 30-44.

IRMSCHER, Hans Dietrich, "Zur Ästhetik des jungen Herder", in : SAUDER, Gerhard (Hrsg.), *Johann Gottfried Herder (1744-1803)*, F. Meiner, Hamburg, 1987. (*Studien zum 18. Jahrhundert*, Band 9).

JOLY, Jacques, "Un genre introuvable", in : *Littérature et opéra. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (2-12 juillet 1985)*, textes recueillis par Patrick BERTHIER et Kurt RINGGER, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1987, pp. 21-23.

KINTZLER, Catherine, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, Paris, 1991.

LICHTENHAHN, Ernst, "Zur Idee des goldenen Zeitalters in der Musikanschauung ETA Hoffmanns", in : BRINKMANN, Richard (Hrsg.), *Romantik in Deutschland, ein interdisziplinäres Symposium*, Stuttgart, 1978.

MARGOTTON, Jean Charles, "Le dramatique dans l'opéra", in : *Cahiers d'études germaniques*, revue semestrielle, No 20, Aix-en-Provence, 1991, pp. 149-160.

MÜHLER, Robert, "Hoffmann und das Spätbarock", in : *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*, Band 67, 1963.

MÜHLER Robert,, "Barocke Vorstufen der romantischen Kunsttheorie ETA Hoffmanns", in *Acta germanica* 3, Kapstadt, 1968, pp. 137-152.

NIVELLE, Armand, *Kunst- und Dichtungstheorie zwischen Aufklärung und Klassik*, Berlin, 1960.

OBENAUER Karl Justus, *Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur*, München, 1933. (pp. 166-175 : "Heinse und die Geniebewegung")

PENISSON, Pierre, "'Tönen' bei Rousseau und Herder", in : SAUDER, Gerhard (Hrsg.), *Johann Gottfried Herder (1744-1803)*, F. Meiner, Hamburg, 1987, pp. 186-194. (*Studien zum 18. Jahrhundert*, Band 9

RODIS-LEWIS, Geneviève, "Musique et passion au XVIIème siècle. Monteverdi et Descartes", in : *Dix-septième siècle*, No 92, 1971, pp. 81-99.

SALA DI FELICE, Elena (a cura di), *Metastasio e il Melodamma. Atti del seminario di studi, Cagliari, 29-30 ottobre 1882*, Liviana, Padova, 1985.

SALVAN-RENUCCI, Françoise, "Sprechen, singen, spielen. Betrachtungen zur Zaubrerflöte", in : *Cahiers d'études germaniques*, revue semestrielle, No 20, Aix-en-Provence, 1991 pp. 161-174.

SCHMIDT, Friedrich Adolf, "Maler Müllers Stellung in der Entwicklung des musikalischen Dramas", in : *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 28, 1940, pp. 179-188.

SCHUELLER, Herbert M., "Correspondences between Music and the Sister Arts", in : *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11, 4, June 1953, pp. 334-359.

SEIDEL, Wilhelm, "Saint-Evremond und der Streit um die Oper in Deutschland", in : BIRTEL, Wolfgang/ MAHLING, Christoph Hellmuth (Hrsg.), *Aufklärungen. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert*, Band II, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1986, pp. 46-54.

TERRAS, RITA "Friedrich Justus Riedel : the Aesthetic Theory of a German Sensualist", in : *Lessing Yearbook* IV, 1972, pp. 157-183.

UNGER, Hans-Heinrich, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Würzburg, 1941 (pp;99-112).

D) MUSICOLOGIE

1) Ouvrages de référence

Annals of Opera, edited by A Loewenberg, Totowa, N. J., 1978.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, herausgegeben von Friedrich Blume, Kassel, 1949-1968, 14 Bände.

Encyclopédie de la musique sous la direction de François Michel, Paris, 1958-1959, 3 volumes.

Großes Sängerlexikon, herausgegeben von Karl J. Kutsch und Leo Riemens, Bern-Stuttgart, 1987-1991.

Opernlexikon (Titelkatalog, Komponisten), herausgegeben von Franz Stieger, Tübingen, 1975.

Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, herausgegeben von Carl Dahlhaus und Sieghart Döhring, München-Zürich, 8 Bände, 4 tomes parus depuis 1986.

Riemann Musiklexikon, Personenteil, 2 Bände, herausgegeben von Willibald Gurlitt, 1959-1961 ; *Sachteil*, herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht, 1967 ; *Ergänzungsband Personenteil*, herausgegeben von Carl Dahlhaus, 2 Bände, 1972-1975.

2) Articles et études

ABERT, Anna-Amalie, "Die Bedeutung der opera seria für Gluck und Mozart", in: *Mozart-Jahrbuch*, 1971-72, pp. 68-75.

ABERT, Hermann, "Wort und Ton un der Musik des 18. Jahrhunderts", in : *Archiv für Musikwissenschaft*, 1. Heft, Januar 1923, pp. 31-70.

BARDEZ Jean Michel, *Les écrivains du XVIIIème siècle et la musique*, 3 volumes, Champion, Paris 1980.

BEAUFILS, Marcel, *Comment l'Allemagne est devenue musicienne*, Robert Laffont, Paris, 1983.

- BECKING, Gustav, "Zur musikalischen Romantik", in : *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Band II, 1924, pp. 581-615.
- CELETTO, Rodolfo, *Histoire du bel canto*. Traduit de l'italien par Hélène Pasquier avec le concours de Roland Mancini, Fayard, Paris, 1987.
- DAHLHAUS, Carl, "Der Dilettant und der Banause in der Musikgeschichte", in : *Archiv für Musikwissenschaft*, Heft 3, 25/1968, pp. 157-172.
- DAHLHAUS, Carl, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber Verlag, Laaber, 1988.
- DAHLHAUS, Carl, *Musikästhetik*, Laaber Verlag, Laaber, 1986 (4. Auflage).
- DAHLHAUS, Carl, (Hrsg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber Verlag, Laaber, 1985 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Band 5).
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich, "Barock als musikgeschichtliche Epoche", in *Aus der Welt der Barock*, Stuttgart, 1957, pp. 168-191.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich, "Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm- und Drang", in : *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXIX, 1955 pp. 323-349.
- ENGEL, Hans, *Musik in Thüringen*, Köln, 1966, Mitteldeutsche Forschungen, Band 39.
- FALLER, Max, *Johann Friedrich Reichardt und die Anfänge der musikalischen Journalistik*, Diss. phil., Königsberg, 1929.
- FINSCHER, Ludwig, "Che farà senza Euridice ? Ein Beitrag zur Gluck Interpretation", in : HEUSSNER Horst (Hrsg.), *Festschrift für Hans Engel*, Kassel, 1964, pp. 96-111.
- FUBINI, Enrico, *Les philosophes et la musique*. Traduit de l'italien par Danièle Pistone, Champion, Paris, 1983.
- FUBINI, Enrico, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, 1964.
- GOLDSCHMIDT, Hugo, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, Zürich-Leipzig, 1915.
- GÜLKE, Peter, *Rousseau und die Musik oder von der Zuständigkeit des Dilettanten*, Heinrichshoffen, Wilhelmshaven, 1984.

- HAIMBERGER Nora E. *Vom Musiker zum Dichter. ETA Hoffmanns Akkordvorstellung*, Bouvier, Bonn 1976.
- HANSLICK, Eduard, *Du beau dans la musique*. Traduction de l'allemand par Charles Bannelier revue et complétée par Georges Pucher, précédée d'une "introduction à l'esthétique de Hanslick" par Jean Jacques Nattiez, Christian Bourgois, Paris, 1986.
- HEARTZ, Daniel, "Diderot et le théâtre lyrique : le 'nouveau stile' proposé par le neveu de Rameau", in : *Revue de musicologie*, 1978, tome LXIV, No 2, pp. 229-252.
- HORTSCHANSKY, Klaus, "Ignaz Holzbauers *Ipolito ed Aricia* (1759). Zur Einführung der Tragédie lyrique in Mannheim, in : BIRTEL, Wolfgang/ MAHLING, Christoph Hellmuth (Hrsg.), *Aufklärungen. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert*, Band II, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1986, pp. 105-116.
- KUNZE, Stefan, "Die Wiener Klassik und ihre Epoche. Zur Situierung der Musik von Haydn, Mozart und Beethoven", in : *Studien zum 18. Jahrhundert*, Band 2/3, München, 1980, p.69sqq.
- MAHLING, Christoph Hellmuth, "Herkunft und Status des höfischen Orchesters im 18. und frühen 19. Jahrhundert in Deutschland", in : SALMEN, Walter (Hrsg.), *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 18. Jahrhundert*, Kassel, 1971, pp. 103-132.
- MEYER, Ralph, *Die Behandlung des Rezitativs in Glucks italienischen Reformopern. La Clemenza di Tito, Orfeo ed Euridice, Alceste*, phil. Diss., Halle, 1920.
- MILLER, Norbert, "Hoffmann und Spontini. Vorüberlegungen zu einer Ästhetik der romantischen *opera seria*", in : BORMANN Alexander von (Hrsg), *Wissen aus Erfahrung, Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Hermann Meyer*, Tübingen, 1976, pp. 402-426.
- MILLER, Norbert, "Johann Christoph Vogels *Démophon* und die Krise der Reformoper", in : BIRTEL, Wolfgang/ MAHLING, Christoph Hellmuth (Hrsg.) *Aufklärungen. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert*, Band II, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1986, pp. 117-127.
- MÜLLER-BLATTAU, Joseph, "Zur Musikausübung und Musikauffassung der Goethe-Zeit", in *Euphorion* 31, Jahrgang 1930, pp. 428-450.

MÜLLER-BLATTAU, Joseph, "Gluck und die Sprache der europäischen Musiknationen", in : *Von der Vielfalt der Musik*, Freiburg im Breisgau, 1966, pp. 145-174.

NAGEL Ivan, *Autonomie und Gnade. Über Mozarts Opern*, Carl Hanser Verlag, München-Wien, 1985.

NOIRAY Michel, "La dramaturgie musicale de Gluck", in *L'avant-scène opéra*, No 62, Avril 1984, pp. 30-63.

OTTENBERG, Hans-Günter, *Die Entwicklung des theoretisch-ästhetischen Denkens innerhalb der Berliner Musikkultur von den Anfängen der Aufklärung bis Reichardt*, Leipzig, 1978.

LÜHNING, Helga, *Titus-Vertonungen im 18. Jahrhundert, Analecta musicologica; Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte*, Band 20, Köln-Wien, 1983. ("Metastasios Kritik im 18. Jahrhundert", pp. 1-9)

PETZOLD, Richard, "Zur sozialen Lage des Musikers im 18. Jahrhundert", in : SALMEN, Walter (Hrsg.), *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Kassel, 1971, pp. 64-83.

PROD'HOMME, Jacques-Gabriel, *Christoph Willibald Gluck*, édition préfacée et revue par Joël-Marie Fauquet, Fayard, Paris, 1985.

SCHERING, Arnold, "Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung", in : *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*, Heft 7, 8. Jahrgang, Leipzig, 1907, pp. 263-322.

SCHERING, Arnold, "Hugo Goldschmidt. *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*", in : *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Heft 5, 1. Jahrgang, Februar 1919, pp. 298-310.

SCHERING, Arnold, "Künstler, Kenner und Liebhaber der Musik im Zeitalter Haydns und Goethes", in : *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 38. Jahrgang, Leipzig, 1931, pp. 9-24.

SERAUKY, Walter, *Die musikalische Nachahmungsästhetik 1700-1850*, Münster im Westfalen, 1929.

STEGE, Fritz, "Die deutsche Musikkritik des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluß der Affektenlehre", in : *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 10, 1927., pp. 23-30.

STROHM, Reinhardt, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Heinrichshoffen, Wilhelmshaven, 1979.

VETTER, Walter, "Glucks Klassizismus", in : *Mythos, Melos, Musica*, 1. Folge, 1957, pp. 298-308.

VETTER, Walter, "Gluck und seine italienischen Zeitgenossen", in : *Mythos, Melos, Musica*, 2. Folge, 1961, pp. 220-251.

WIORA, Walter, "Herders Ideen zur Geschichte der Musik", in : KEYSER, Erich (Hrsg): *Im Geiste Herders*, Kitzingen/Main, 1953, pp. 73-128.

WIORA, Walter, "Herders und Heinses Beitrag zum Thema 'was ist Musik'", in *Die Musikforschung*, XIII, 1960, pp. 385-395.

WIORA, Walter, "Das musikalische Kunstwerk der Neuzeit und das musische Kunstwerk der Antike", in : MOTTE-HABER, Helga de la/ MILLER, Norbert (Hrsg) : *Das musikalische Kunstwerk. Festschrift für Carl Dahlhaus*, Laaber Verlag, Laaber, 1988, pp. 3-11.

WOLFF, Hellmuth Christian, "Das Opernpublikum in der Barockzeit", in : Heussner, Horst (Hrsg), *Festschrift für Hans Engel*, Kassel, 1964, pp. 442-453.

WOLFF, Hellmuth Christian, "Das Märchen von der neapolitanischen Oper und Metastasio", in : *Analecta musicologica. Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte*, Band 9, Köln-Wien, 1970, pp. 94-111.

TABLE DES MATIERES

Introduction	1
Première partie : Eléments de biographie musicale	24
Chapitre premier : Les années d'apprentissage (1746-1774)	27
A) Première formation musicale	27
B) La musique dans les premiers écrits	34
Chapitre deuxième : Le premier séjour à Dusseldorf (1774-1780)	45
Chapitre troisième : Le voyage en Italie (1780-1783)	56
Chapitre quatrième : Mythe italien et réalités allemandes 1783-1803)	70
A) Le second séjour à Dusseldorf (1783-1786)	70
B) Au service d'un Prince-archevêque (1786-1803)	73
1) Musique à la cour de Mayence (1786-1792)	73
2) La musique dans les "Carnets" : Mayence (1786-1791) et Dusseldorf (1792-1793)	79
3) Situation de <i>Hildegard von Hohenthal</i> (1795-96)	85
4) Les dernières années à Aschaffembourg (1794-1803)	102
Deuxième partie : A la recherche d'une esthétique musicale	107
Chapitre premier : Musique et nature : la nature de la musique	114
A) L'art et la vie	117
B) Une phénoménologie de la sensation ?	123
C) L'oeil et l'oreille	138
D) Signification de la musique	144
1) L'idée d'expression	144
2) Harmonie et nature	149
3) Imitation et création	170

Chapitre deuxième : Musique et culture : défense et illustration de l'opéra	191
A) Poésie et musique	196
B) Opéra ou drame musical ?	222
C) L'avenir de l'opéra	243
Troisième partie : Littérature et musique : une alliance problématique	284
Chapitre premier : <i>Hildegard von Hohenthal</i>, un roman paradoxal	291
A) Le rapport entre "roman" et "théorie"	293
B) Ironie et sentiment	317
C) Musique et société	340
Chapitre deuxième : Musique et écriture	363
A) Les analyses d'oeuvres	366
B) Un réseau de métaphores	383
C) Les sortilèges de la voix	395
Conclusion	406
Annexes	415
I) Des "Carnets" à Hildegard : exemples de variantes dans les commentaires d'oeuvres	415
II) Liste des oeuvres musicales analysées par Heinse, classées par nom d'auteur	418
III) Documents iconographiques	422
Bibliographie	426
I) Sources	426
A) Oeuvres de Heinse	426
B) Autres auteurs	426
C) Périodiques	427

II) Articles et études sur Heinse	427
A) Articles et études généraux	427
B) Articles et études sur Heinse et la musique	430
III) Ouvrages généraux	431
A) Histoire culturelle et littéraire	431
B) Etudes littéraires	432
C) Esthétique	433
D) Musicologie	
1) Ouvrages de référence	435
2) Articles et études	435
Table des matières	440

Cette Thèse a été réalisée par : _____

MARC et FILS s.a.
21, Rue des Carmes
54000 NANCY
☎ 83.35.29.36