



**ILCEA**

Revue de l'Institut des langues et cultures  
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

**38 | 2020**

**Chant et nation : de la culture populaire à la culture  
savante**

---

## **Lied et Kulturnation. Chant et prise de conscience nationale en Allemagne au XIX<sup>e</sup> siècle**

*Lied and Kulturnation. Singing and National Consciousness in Germany in the  
19th Century*

*Lied und Kulturnation. Gesang und Nationalbewusstsein in Deutschland im  
19. Jahrhundert*

**Christian Eggers**

---



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/7906>

DOI : 10.4000/ilcea.7906

ISSN : 2101-0609

### **Éditeur**

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### **Édition imprimée**

ISBN : 978-2-37747-172-0

ISSN : 1639-6073

### **Référence électronique**

Christian Eggers, « *Lied et Kulturnation. Chant et prise de conscience nationale en Allemagne au XIX<sup>e</sup> siècle* », *ILCEA* [En ligne], 38 | 2020, mis en ligne le 31 janvier 2020, consulté le 31 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/7906> ; DOI : 10.4000/ilcea.7906

---

Ce document a été généré automatiquement le 31 janvier 2020.

© ILCEA

---

# *Lied* et Kulturnation. Chant et prise de conscience nationale en Allemagne au XIX<sup>e</sup> siècle

*Lied and Kulturnation. Singing and National Consciousness in Germany in the 19th Century*

*Lied und Kulturnation. Gesang und Nationalbewusstsein in Deutschland im 19. Jahrhundert*

Christian Eggers

---

## 1. Introduction

- 1 La prise de conscience nationale dans les pays de langue allemande, qui aboutit à l'unification du pays en 1871, a été lente et progressive : elle a duré cinq ou six décennies. L'année 1810 voit le réveil soudain d'un élan antifrçais, dans le contexte de l'occupation napoléonienne, et le processus aboutit dans les années 1860, lorsque Bismarck commencera à aborder la question de la nation allemande sous un tout autre angle. Ce processus couvre donc une bonne partie du XIX<sup>e</sup> siècle, qui, dans les pays de langue allemande, est en même temps le siècle du *Lied*, de Schubert, Schumann, de Brahms. Car en français et dans la plupart des langues du monde, c'est cela qu'on entend par *Lied* : un chanteur, un piano, un poème mis en musique. De manière simultanée émergent la conscience nationale et un genre musical et artistique qui sera emblématique de la culture nationale : on est en droit de s'interroger sur d'éventuels liens ou corrélations.

## 2. *Lied* ? Kulturnation ?

- 2 La langue allemande fait du mot *Lied* une utilisation extrêmement vaste. Au fond, tout ce qui se chante est *Lied* : *Volklied* (chant populaire), *Kinderlied* (comptine), *Wiegenlied*

(berceuse), *Tanzlied* (air à danser), *Jahreszeitenlied* (chant des saisons), *Arbeitslied* (chant pour accompagner le travail), *Kirchenlied* (cantique) — et la liste pourrait être prolongée.

- 3 Par ailleurs, on sait que le mot désigne une forme à la fois poétique et musicale — initialement, les deux ne font qu'un. Le *Lied* est à l'origine un poème chanté, par un barde ou un troubadour (*Minnesänger*), s'accompagnant à la lyre ou au luth, et qui souvent, par la suite, devient chant populaire. Certes, ces origines relèvent en partie du mythe — nous ne pouvons pas approfondir ici les débats et recherches à ce propos<sup>1</sup> — mais pour les Allemands du XIX<sup>e</sup> siècle, cette vision des choses est une réalité.
- 4 Lorsqu'émerge au XVIII<sup>e</sup> siècle une littérature savante de langue allemande, le *Lied* devient un genre poétique : il s'agit d'une forme plutôt simple, strophique, d'apparence populaire (souvent simple juste dans les apparences...), opposée comme forme « nationale » dès le départ à des formes « étrangères » comme le sonnet, l'ode ou la ballade. Dans les romans, de Goethe ou Wieland par exemple, les personnages « chantent », toujours dans une situation bien définie, à la limite du topos : le récit s'arrête, on nous dit qu'un tel chante un *Lied*, le temps se fige, et un poème inséré dans la narration exprime un sentiment, une réflexion, une méditation. Le *Lied* crée un effet d'arrêt sur image.
- 5 Ce sont ces poésies qui fournissent une bonne partie des textes du *Lied* dans le sens français du terme<sup>2</sup> — ce qui, d'une certaine façon, est prévu dès le départ par les poètes et romanciers. Ils ont conscience de s'être arrêtés au milieu du chemin, de n'avoir écrit de *Lieder* qu'à moitié, de ce que leur poésie appelle à être mise en musique. Ainsi, le 21 décembre 1809, Goethe écrit au compositeur Carl Friedrich Zelter, le complimentant sur un envoi de *Lieder* : « Les *Lieder* de Schiller sont de facture tout à fait excellente. La composition les supplée, car au fond, le *Lied* ne sera accompli que par chaque composition<sup>3</sup>. » C'est en fait cette prédisposition des poésies à être mises en musique, dès le moment de leur écriture, qui donnera lieu à l'émergence de ce qu'on appelle généralement « le *Lied* romantique allemand ».
- 6 Dans les pays de langue allemande où, on le sait, le concept de « nation » n'a pris que tardivement, dans des convulsions et avec des conséquences souvent douloureuses, il est commun d'opposer la *Staatsnation* à la *Kulturnation*<sup>4</sup>. L'archétype de la *Staatsnation* — il faudrait traduire par « nation faite par un État » — serait ainsi la France. La royauté, autrement dit l'État monarchique, aurait d'abord, au cours de plusieurs siècles, amassé patiemment des territoires, aurait ensuite, afin de faciliter leur contrôle et l'exercice du pouvoir, œuvré à leur homogénéisation culturelle (par exemple en imposant partout la langue d'oïl), créant ainsi les fondements d'une prise de conscience nationale des habitants jusqu'à ce que, *in fine*, ces derniers se constituent en nation.
- 7 En face, ou plutôt à l'opposé, se trouverait la voie allemande, celle de la *Kulturnation* (nation faite par la culture). Dépourvue d'unité étatique depuis le début de l'époque moderne (du moins dans les faits), l'espace germanophone aurait lentement pris le chemin d'une harmonisation culturelle et notamment linguistique : la traduction en allemand de la Bible par Luther et ses disciples aurait à cet égard eu une fonction de catalyseur. Ensuite serait née une culture « nationale », à la fois portée par une conscience nationale naissante et nourrissant cette dernière, et la naissance d'un État aurait finalement donné un cadre aux populations pratiquant cette culture. Dans cette vision, la prise de conscience nationale en Allemagne se serait faite sur la base de l'émergence d'une culture savante.

- 8 Le XIX<sup>e</sup> siècle emploie déjà la notion de *Kulturnation*, mais il le fait dans une acception légèrement différente : le processus est en cours. Des compositeurs comme Schumann, Wagner ou encore Liszt (pour ne parler que d'eux) – tous par ailleurs écrivains ou journalistes prolifiques – ont théorisé leur démarche. Comme d'autres intellectuels de langue allemande, ils se voient investis d'une fonction de guides de la nation<sup>5</sup>, et cela d'autant plus légitimement qu'il n'existe pas de leadership politique sur le plan national. Pour eux, si la *Kulturnation* existe depuis plusieurs siècles déjà, les artistes doivent œuvrer chaque jour à la faire grandir, en enrichissant par leur production le corpus de la culture nationale.
- 9 On serait tenté de développer ici tout ce que cette vision doit à la pensée du philosophe Johann Gottfried Herder (1744-1803), ce qui est impossible dans le cadre imparti. Constatons juste que, pour ces compositeurs comme pour tout ce milieu des « intellectuels libéraux nationalistes » (E. Quinn), la *Kulturnation* est à la fois un projet de développement et un projet d'émancipation, autant des individus que de la nation en devenir – un projet d'amélioration de soi-même et d'amélioration sociale – avec en son centre la notion de *Bildung* (culture et formation à la fois). En cultivant les dons de chacun et en développant chaque jour la culture nationale, il s'agit de faire émerger en toujours plus grand nombre des individus capables de penser par eux-mêmes et libérés des contraintes sociales. En se cultivant, les personnes se formeraient ainsi à l'autonomie, la rationalité, la sensibilité et au sens du bien commun. C'est l'idéal du *Bildungsbürger*, du citoyen universellement cultivé de classe moyenne.
- 10 Le modèle pédagogique du *Gymnasium* et de l'université allemande moderne composée de *Kommilitonen* (terme qui désigne étudiants et professeurs) se met en place autour de cet idéal, la Grèce antique servant de référence absolue. L'idéalisme allemand incite avec Goethe à « aller chercher le pays des Grecs avec son âme », et cette démarche au fond bien nationale et allemande se veut universaliste (Herder) : les cultures nationales ne seraient qu'une étape dans la construction d'une culture universelle et finalement d'une citoyenneté du monde. La franc-maçonnerie, qui connaît un essor remarquable avec quelques 20 000 loges dans les pays de langue allemande autour de 1840<sup>6</sup>, favorise la propagation de ces idées : autant d'aspects passionnants qu'il serait intéressant d'étudier, mais qui dépasseraient les limites de notre propos.

### 3. La victoire en chantant

- 11 C'est dans un *Lied* (au sens allemand du terme) que se fera la définition de la nation allemande. Nous avons déjà évoqué les débuts de la prise de conscience nationale au cours des guerres napoléoniennes. Le cadre, c'est la France des 130 départements, ce qui donne, dès le départ, au nationalisme allemand son caractère anti-français. Lorsqu'en 1811 Hambourg devient chef-lieu du département des Bouches-de-l'Elbe, dans le contexte du blocus continental et avec le français comme langue administrative, les bourgeois de la ville réalisent que leurs intérêts sont différents de ceux de la France impériale. On sait que 120 000 soldats de la Confédération du Rhin, ainsi que 30 000 Autrichiens et 20 000 Prussiens servaient dans la Grande Armée qui marche en 1812 en direction de Moscou. Au moment de la défaite, le sentiment se répand que les fils de l'Allemagne ont été sacrifiés pour des intérêts étrangers.
- 12 Lorsqu'en 1813 éclate la guerre contre Napoléon, que les Allemands appellent *Befreiungskriege* (les guerres de libération), ce tout nouveau sentiment national

s'exprime à travers une vague de *Lieder* patriotiques. Nous y trouvons le schéma de production habituel : le *Lied* est d'abord un poème, publié en tant que tel, sans musique, mais dont le nom même appelle la mise en musique. Le poète, lorsqu'il écrit, espère que sa poésie vivra chantée par le peuple. Deux poètes emblématiques de cette vague, Ernst Moritz Arndt (1769-1860) et Theodor Körner (1791-1813), verront ce souhait particulièrement exaucé.

Figure 1. – Ernst Moritz Arndt (1769-1860).



- 13 Arndt, fils d'un serf de l'île de Rügen dans la Baltique, théologien, historien et philologue, était parti en 1812 en Russie avec le baron Stein. Cet ancien ministre prussien, qui avait rallié les Russes en guerre, le prend à son service comme propagandiste dans la lutte contre Napoléon. Dans un recueil de 1813 appelé *Fünf Lieder für deutsche Soldaten* (Cinq chants pour des soldats allemands), figure le poème *Was ist des Deutschen Vaterland?* (Quelle est la patrie de l'Allemand ?) qui donne comme réponse à la question posée :

*So weit die deutsche Zunge klingt  
Und Gott im Himmel Lieder singt*<sup>7</sup>.

Aussi loin que sonne la langue allemande  
Et qu'elle chante des *Lieder* à Dieu au plus haut des cieux.

- 14 Le poème sera rapidement et à plusieurs reprises mis en musique et deviendra immensément populaire<sup>8</sup>. Quand le peuple le chante, il le fait généralement en tant que *Männerquartett*, autrement dit de quatuor vocal d'hommes, une formation dont il sera encore question plus loin.

Figure 2. – Theodor Körner (1791-1813).



- 15 Theodor Körner, héros patriotique s'il en est, incarne peut-être encore plus l'élan de 1813, dans la mesure où il meurt en tant qu'engagé volontaire en cette même année. Ses poésies sont publiées *post-mortem* par son père, dans un recueil intitulé *Leyer und Schwerdt* (La lyre et l'épée) dont l'appellation renvoie à l'imaginaire des bardes guerriers. Le succès est immédiat, fulgurant et durable, y compris auprès des compositeurs. Le poème le plus populaire, *Lützows wilde verwegene Jagd*, aux violents accents anti-français (*Es fallen die fränkischen Schergen* – « Et tombent les sbires français ») exalte le courage des volontaires hardis du corps franc commandé par le baron Lützow, dont Körner faisait partie. Carl Maria von Weber le met en musique dès 1814 – ce sera la version de référence – ainsi que le tout jeune Franz Schubert en 1816, tous deux pour chœur d'hommes à quatre voix.

#### 4. Libéralisme, nationalisme et *Kultur*

- 16 Le concept de nation, « produit d'importation », prendra ainsi racine en Allemagne au cours d'une lutte contre le pays dont il est originaire, la France. Cette nouvelle idée s'implantera avant tout parmi les représentants d'une classe nouvelle – la bourgeoisie – pour s'imposer progressivement avec l'essor de cette dernière. Il n'est donc pas surprenant que le mouvement libéral, qui portera les aspirations de la bourgeoisie, revendiquera l'unité de la nation. L'industrialisation et la modernisation du pays démarrent, portés pour l'essentiel par cette même bourgeoisie, et le morcellement politique de l'Allemagne, avec sa multitude de frontières intérieures, crée des entraves permanentes à l'activité économique et aux échanges. En Allemagne, le mouvement national sera consubstantiel au mouvement libéral, qui est porté par la bourgeoisie et formule les revendications de celle-ci : détail sémantique parlant, la

langue allemande n'a qu'un seul et même mot — *Bürger* — pour dire « bourgeois » et « citoyen ».

- 17 Pendant les deux années entre 1813 et 1815, les princes, pour galvaniser le peuple, avaient fait appel au sentiment national et promis pour les lendemains de la victoire une forme d'unité de la nation et une constitution. En 1815, comme on sait, ces promesses ne seront pas tenues et il se mettra en place la restauration, ce qu'on appelle aussi le « système Metternich ». Par conséquent, dans les pays de langue allemande, le nationalisme sera « de gauche », du moins tout d'abord et pendant plusieurs décennies. La lutte pour la nation sera longtemps une lutte contre le *statu quo*.

#### 4.1. La *Kultur* est bourgeoise

- 18 Comme nous l'avons vu, cette nation à laquelle on aspire se définit par la culture. Cette culture savante qui est le socle de la *Kulturation* est, elle aussi, d'essence bourgeoise. La bourgeoisie en est à la fois le terroir et le créateur. Quant au *Lied* — dans son acception assez vaste dans la langue allemande, mais aussi dans le sens français du mot — il en est l'une des expressions emblématiques. Les bourgeois chantent — chanter, c'est bourgeois. Non seulement la culture s'embourgeoise à l'aube de ce XIX<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>, il semble même impossible de définir la bourgeoisie allemande autrement que par sa pratique culturelle. Face aux clivages et différences entre les groupes qui composent ce *Bürgertum*, celle-ci apparaît quasiment comme le seul dénominateur commun<sup>10</sup>.
- 19 Cette culture esthétique va acquérir une nouvelle fonction, une place jusque-là inouïe dans la vie notamment des classes bourgeoises. Le monde de l'art va de plus en plus orienter les existences, donner le sens de la vie<sup>11</sup>. L'artiste prend la succession du prêtre en tant que guide spirituel<sup>12</sup>. On a souligné que ce processus non seulement se nourrit de l'idéal de la *Bildung*, mais également de l'idéal bourgeois de l'effort et du travail, dans la mesure où il est nécessaire d'acquérir par les études la capacité de jouir des arts<sup>13</sup>.
- 20 Une autre des particularités de cette culture bourgeoise allemande, c'est de mettre au sommet de tous les arts la musique — au moment même où la musique cesse d'être un art aristocratique ou ecclésiastique, divertissant ou ornemental, pour devenir un art bourgeois, et pour prendre l'essor que l'on connaît. Selon le compositeur Robert Schumann, « la musique est le langage de l'âme ». Et des philosophes comme Schopenhauer et Nietzsche ont déclaré que la musique était l'art suprême : pour le premier, car elle permettrait de reconnaître à l'état pur la « volonté du monde » (*Weltwillen*) ; pour le second, car en tant qu'art dionysiaque, elle agirait directement sur le *vigor*, la volonté vitale, et permettrait ainsi de le renforcer<sup>14</sup>.
- 21 Certes, l'écoute de musique a une valeur en soi. Mais dans la communion autour de la « grande » musique, le public bourgeois forme un corps social et partage des valeurs extra-musicales de la *Bildung*, ou encore des sentiments nationaux<sup>15</sup>. Le concert et la pratique d'écoute participent à la formation d'un corps social qui devient progressivement « le corps de la nation ».
- 22 On a souligné ce paradoxe de la culture allemande : mettre la musique en tête des arts qui donnent du sens, alors qu'elle est *a priori* un art sans objet concret, potentiellement divertissant. Et on a mis ce paradoxe en rapport avec une autre particularité allemande du XIX<sup>e</sup> siècle : l'incapacité de la bourgeoisie allemande de transformer en pouvoir politique un pouvoir économique grandissant et une hégémonie culturelle qui s'affirme

progressivement. C'est encore un débat qu'il est impossible d'approfondir ici. Constatons juste qu'aux yeux des contemporains, c'est justement parce que la musique n'a pas d'objet concret qu'elle représente à l'état pur l'idéal, le spirituel, ce qui donne du sens<sup>16</sup>.

## 4.2. Une culture du dilettantisme

- 23 Il semble donc difficile de sous-estimer l'importance de la pratique musicale pour la *Bildung*. La culture musicale bourgeoise des pays de langue allemande de cette première partie du XIX<sup>e</sup> siècle est une culture du dilettantisme — et le mot a une connotation tout à fait positive<sup>17</sup>. Étant donné que la musique est le plus noble des arts, la *musikalische Bildung* (en fait, la capacité de pratiquer la musique) devient un élément important du statut social et un indicateur de la réussite d'une personne. Si la *Bildung* est fondamentalement un idéal de la liberté et de l'épanouissement, ces contenus sont néanmoins liés au cadre national, à la *Kulturation*, et à un canon d'activités et de compétences. On cherche donc à tout moment à saisir dans les œuvres l'essence même du « génie national » (*Nationalgeist* ou *Volksgeist*). Et on se doit par exemple de tenir un journal intime, d'entretenir des correspondances, de faire le voyage en Italie ou en Écosse (les deux, c'est encore mieux), de pratiquer des arts comme la peinture, la poésie, et surtout d'avoir une culture de pratique musicale active<sup>18</sup>. Ainsi, si la vie musicale est essentiellement portée par des dilettantes, le dilettantisme musical est à son tour une partie essentielle de la culture bourgeoise, de cette *Bürgerlichkeit* (essence de la nature bourgeoise) qui fait la nature et l'unité de la classe. Et, d'une façon toute naturelle pour les contemporains, le dilettante, en tant que musicien, a un statut plus élevé que le musicien professionnel<sup>19</sup>. Anecdote parlante à cet égard, en 1818 la première demande d'adhésion de Franz Schubert à la *Gesellschaft für Musikfreunde* de Vienne est refusée, car il n'est pas un dilettante<sup>20</sup>.
- 24 Lorsqu'en 1817 cette société fonde le Conservatoire de Vienne, ce dernier n'a d'ailleurs pas l'ambition de former des professionnels<sup>21</sup> — à la différence de son modèle, le Conservatoire de Paris. L'idéal dominant, ce n'est pas celui du virtuose, du professionnel, du spécialiste très performant dans son domaine, mais celui du citoyen-bourgeois universellement cultivé, y compris dans le domaine de la pratique musicale<sup>22</sup>.
- 25 Néanmoins, l'ambition du dilettante en termes de performance artistique est réelle. Sa foi en son talent et les efforts qu'il investit dépassent généralement la simple pratique d'amateur. Sur le plan collectif, les pratiques de la réalisation des spectacles ou de mise en scène, ainsi que les exigences du public, ne récompensent pas seulement une éventuelle perfection artistique (elle sera appréciée à sa juste valeur), mais surtout l'effort individuel pour atteindre un niveau artistique élevé. Ce que le public apprécie, c'est en partie l'effort de *Bildung*<sup>23</sup>. Les dilettantes, au même titre que les artistes (poètes et compositeurs) et le public, sont les composantes d'un processus social, l'éducation de l'homme à la culture. C'est cet aspect social de la musique et du spectacle qui compte surtout pour les contemporains : la culture artistique bourgeoise, c'est la communion, dans une sorte d'intimité, des artistes (poètes et compositeur), du dilettante et du public<sup>24</sup>.
- 26 Et si la pratique instrumentale se répand, c'est longtemps le chant qui reste au centre de la culture du dilettantisme musical<sup>25</sup>. Lors de sa fondation en 1817 par la *Gesellschaft*



*der Musikfreunde*, le Conservatoire de Vienne propose uniquement des classes de chant<sup>26</sup>.

- 27 Quelques années plus tard seulement vont s’y ajouter les instruments — alors que la voix humaine reste la référence<sup>27</sup>. Jusqu’au milieu du siècle, la pratique musicale signifie très majoritairement le chant ou les instruments à cordes. La formation musicale, c’est d’abord et avant tout la formation de la voix et de l’oreille. Se cultiver, c’est éduquer l’oreille, c’est chanter (ou jouer) « juste » : *musikalische Bildung*, ce sera d’abord *Stimmbildung* ou *Gehörbildung*. Ce n’est que vers le milieu du siècle que commencera la marche victorieuse du piano.

## 5. Le chant organisé

- 28 La pratique musicale des dilettantes demandera rapidement à être organisée, et le XIX<sup>e</sup> siècle voit naître partout une abondance d’associations musicales — les *Musikvereine*. Dans une Allemagne où la liberté d’association n’existe pas<sup>28</sup>, où le pouvoir des États princiers regarde avec suspicion toute forme associative, ces *Vereine* apparemment apolitiques sont déjà un acquis, souvent arraché de haute lutte. Ils constituent par ailleurs des microcosmes de culture bourgeoise où se cultivent et s’apprennent des pratiques que l’on peut qualifier de « démocratiques » — de petites *bürgerliche Gesellschaften*, à la fois sociétés bourgeoises et sociétés civiles. Faisons ici l’impasse sur les sociétés symphoniques, malgré leur essor et leurs réalisations — les constructions de salles de concert, les fondations associatives de conservatoires, etc.<sup>29</sup> — pour nous concentrer sur les formes associatives dans le domaine du chant.

### 5.1. La *Liedertafel* : les chœurs d’hommes

- 29 Il a déjà été question des formations de chœur d’hommes à quatre voix, souvent appelé *Liedertafel*<sup>30</sup>.

Figure 3. – Une *Liedertafel*.

- 30 Le prototype en a été la *Berliner Liedertafel*, fondée en 1809 par Carl Friedrich Zelter et qui comptera parmi ses membres une bonne partie du gratin artistique et intellectuel de la ville : acteurs, médecins, scientifiques, architectes<sup>31</sup>... Zelter lui-même est tout un symbole de cette culture musicale bourgeoise. Maçon et entrepreneur, compositeur, correspondant de Goethe (le seul ami que Goethe tutoyait et qui le tutoyait), infatigable organisateur de chorales et concerts, professeur de Mendelssohn et acteur central de la redécouverte de l'œuvre de Bach, on l'a appelé à juste titre un « maître-chanteur ».
- 31 Dès ses débuts, cette pratique du chœur d'hommes s'appuie d'ailleurs sur une pensée théorique, qu'on doit notamment au pédagogue Nägeli à Zurich : chanter ainsi permettrait de faire descendre dans le peuple la *Kultur* savante, et ainsi d'élargir progressivement le socle de la *Kulturation*<sup>32</sup>.
- 32 La suite semble donner raison à Naegeli. La pratique du chœur d'hommes se développe pour devenir un mouvement puissant. En 1848, on compte environ 1 100 *Vereine* avec environ 100 000 adhérents<sup>33</sup>. Les *Lieder* patriotiques ou nationalistes, comme ceux d'Arndt ou Körner, font partie du noyau du répertoire<sup>34</sup>. Nul doute que la soirée de chant hebdomadaire laisse des traces dans la mentalité politique des participants qui, en chantant en chœur, font corps. Au propre comme au figuré, le mouvement participe à la construction du « corps de la nation », un peu de la même manière dont au cours des siècles précédents, dans la tradition du protestantisme allemand, le choral luthérien avait participé à la construction de l'Église, corps du Christ. Si, là encore, le parallèle semble évident, impossible ici de l'étudier davantage.
- 33 Le mouvement des chœurs d'homme sera avant 1848 l'organisation la plus nombreuse et la mieux implantée de toute l'Allemagne. La dimension politique des *Liedertafeln* – dans le sens de *Bildung* et *Kulturation* – n'avait d'ailleurs pas échappée au pouvoir. Dans l'Autriche de Metternich, État phare de la Restauration, elles seront par conséquent tout simplement interdites jusqu'en 1848. Et entre 1832 et 1834, sous

impulsion autrichienne, on avait envisagé et discuté l'interdiction dans toute la confédération germanique : finalement on les tolère<sup>35</sup>.

- 34 Juste avant la révolution de 1848, le mouvement débouche sur l'organisation de fêtes nationales du chant. L'Allemagne, fille spirituelle de la Grèce antique, organise ses « olympiades musicales<sup>36</sup> », ses *Sängerfeste*<sup>37</sup>. L'année 1845 voit se dérouler à Würzburg le 1<sup>er</sup> *Deutsches Sängertag*, aux dimensions encore modestes. L'année suivante, à Cologne, la seconde édition se déroule avec plus de 2 000 participants actifs, et en 1847 à Lübeck, plus de 100 chorales y prennent part<sup>38</sup>. Le répertoire patriotique prédomine dans la programmation, les chants exaltent la patrie (*Vaterland*) et la liberté<sup>39</sup>.

## 6. Le salon bourgeois, un temple de la *Bildung*

- 35 Si la famille est la cellule de base de la bourgeoisie, le salon bourgeois sera la cellule de base de la *Kultur*. Dans notre domaine, il deviendra le temple de la *Liedkultur* – de l'institution du *Liederabend*, dont le modèle sera la *Schubertiade*, et qui sera à la pratique culturelle bourgeoise ce que le bal était à la vie de cour.

Figure 4. – *Schubertiade*.



Moritz von Schwindt était un ami de Schubert et a dessiné la scène, de mémoire, en 1868.

- 36 Le *Lied* dans l'acception française, que les Allemands appellent le *Klavierlied*, a certes sa place dans les *Musikvereine*, mais n'y joue qu'un rôle mineur. Il vit essentiellement dans l'intimité du salon bourgeois<sup>40</sup>. Un salon du *Vormärz*<sup>41</sup> est peu spacieux, une telle pièce peut tout juste contenir 30 à 40 personnes, réunies autour du piano. Le plaisir en sera d'autant plus pur. On y retrouve tout ce que cherche le public bourgeois, avide de sens et d'idéaux : la grande poésie, la grande musique, des exécutants souvent excellents mais qui sont des dilettantes, la communion entre le chanteur, le pianiste, le poète, le compositeur et le public, dans un cadre intime et une concentration quasi religieuse. C'est à cette pratique culturelle que destinent leurs *Lieder* les compositeurs comme Schubert, Schumann ou Brahms<sup>42</sup>.

- 37 Le genre à la fois présuppose et sollicite une écoute d'un nouveau style, de la musique et de la poésie, une écoute attentive, totalement silencieuse, qui donne au *Liederabend* son côté sacerdotal – un *Lied* s'écoute religieusement<sup>43</sup>.

### 6.1. Le *Lied* comme vecteur des poètes de la nation

- 38 C'est dans ce silence religieux que le public du salon écouterait les poètes de la nation, et la mise en musique de leurs *Lieder* contribue largement à l'intronisation des *Dichterfürsten* (des princes poètes), voire à la propagation des poètes interdits. Dans la catégorie des premiers, il faut d'abord nommer Goethe, qui sera notamment le plus important des poètes de Schubert, par le nombre de poésies mises en musique. Parmi les derniers, on pense surtout à Heine, le Juif, exilé à Paris en 1831, chef de file du mouvement patriotique Jeune-Allemagne (*Junges Deutschland*) dont les publications font l'objet d'interdits par les instances de la confédération germanique, et dont le *Buch der Lieder* publié en 1827 inspirera quasi immédiatement à Schubert une partie du « Chant du cygne », dernier chef-d'œuvre dans le registre du *Lied* du compositeur viennois. Heine sera ensuite immensément important pour Schumann et, après Goethe et devant Eichendorff, le plus important « fournisseur » de poésies du *Lied* romantique. Dans un autre registre, il faut nommer ici le chant sans doute le plus populaire, en ce XIX<sup>e</sup> siècle, composé sur un texte de Heine, la *Loreley*, poème de 1824 mis en musique pour chœur d'hommes (toujours à quatre voix) par Friedrich Silcher en 1837, et qui est l'un des hymnes de l'âme germanique. Et ce sera Heine qui inspirera à Schumann une rare prise de position politique en musique, à travers la citation de la *Marseillaise* dans *Die Grenadiere*, *Lied* de 1840. Les contemporains ont bien compris qu'ici Schumann se rangeait du côté des idées du mouvement libéral et national.
- 39 Si les thèmes patriotiques ou nationaux sont finalement assez minoritaires dans le corpus des poésies mises en musique par les compositeurs de *Lieder*, cela peut changer à l'occasion. Également en 1840, au moment de ce qui est convenu d'appeler la « Crise du Rhin<sup>44</sup> », Liszt<sup>45</sup> comme Schumann mettent ainsi en musique le poème patriotique d'un certain Nikolaus Becker, *Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein* (Non, ils ne l'auront pas, le libre Rhin allemand)<sup>46</sup>.

## 7. Wagner pour conclure

- 40 Nous pouvons nous dispenser de la rédaction d'une conclusion, car, d'une certaine manière, elle existe déjà toute faite. De 1861 à 1867, vers la fin de la période sur laquelle portent nos réflexions, Richard Wagner écrit et compose « Les Maîtres-chanteurs de Nuremberg », créés en 1868, dont le livret ressemble à une sorte de creuset de toutes les idées et tendances que nous venons d'exposer.
- 41 Dans les *Meistersinger*, Wagner (comme d'habitude son propre librettiste) brosse le tableau, transposé dans une fin de Moyen Âge idéalisée, d'un microcosme de cette société citadine et bourgeoise (toujours le double sens de *Bürger* – bourgeois et citoyen) où tout finalement tourne autour de l'art et de la musique, et où tout se nouera et se dénouera par la création de *Lieder* : amour, position sociale, avenir. C'est en composant un *Meisterlied* (un chant de maître) qu'on se fait admettre dans la société de la cité, qu'on devient *Bürger* (citoyen-bourgeois) – c'est l'enjeu pour le héros-ténor, le chevalier déchu Stolzing – qu'on obtient la main de la femme désirée, assortie de la

prospérité et d'une situation (Eva, la soprane, est la seule héritière de son père, le riche orfèvre Pogner), et donc qu'on intègre la nation en devenir.

- 42 Cette communauté des Maîtres-chanteurs, qui est représentée à la manière d'un *Musikverein*, est érigée en modèle de la communauté nationale, avec son fonctionnement démocratique, ses statuts et ses règles. Et le chant final de Hans Sachs est un hymne quasi extatique à la *Kulturation* dont il exprime la quintessence. Les Maîtres de l'art ont été des siècles durant les gardiens de ce qui fait l'essence de l'âme allemande ; c'est à eux que revient le rôle de guide spirituel de la nation, il faut leur témoigner le respect qu'ils méritent et leur rendre hommage. Car :

Et parti en fumée  
Le Saint-Empire romain  
Il nous reste toujours  
Le Saint Art allemand<sup>47</sup>.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- BECKER Frank (2013), « Bürgertum und Kultur im 19. Jahrhundert. Die Inszenierung von Bürgerlichkeit », L. Lütteken (dir.), *Zwischen Tempel und Verein*, Kassel : Bärenreiter, 14-34.
- BIBA Otto (2013), « Die Gründungsideen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien », L. Lütteken (dir.), *Zwischen Tempel und Verein*, Kassel : Bärenreiter, 116-127.
- BORNEMANN Wilhelm (1851), *Die Zeltersche Liedertafel in Berlin*, Berlin : Decker.
- COIPLLET Sylvain (1996), « Kulturation, Staatsnation und Wirtschaftsnation am Beispiel von Fichte und Herder », en ligne sur *Institut für soziale Dreigliederung* : <[www.dreigliederung.de/essays/1996-10-001](http://www.dreigliederung.de/essays/1996-10-001)>.
- DÜDUNG Dieter (1985), *Organisierter gesellschaftlicher Nationalismus in Deutschland (1808-1847). Bedeutung und Funktion der Turner- und Sängervereine für die deutsche Nationalbewegung*, Munich : Oldenbourg.
- EGGERS Christian & TISSOT Robert (1999, avril), « Mignon traverse le siècle. Textes de Goethe dans le *Lied* romantique allemand », communication présentée lors d'une conférence organisée à l'université Pierre Mendès-France, Grenoble.
- ERBENTRAUT Philipp (2015), *Theorie und Soziologie der politischen Parteien im deutschen Vormärz 1815-1848*, Tübingen : Mohr Siebeck.
- FRIEDLÄNDER Max (1902), *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien*, I(1), Stuttgart : Cotta.
- FEIL Arnold (1996), *Franz Schubert*, Stuttgart : Reclam.
- GOETHE Johann Wolfgang (1988), *Goethes Briefe und Briefe an Goethe*, vol. 3, Munich : Beck.
- HEIN Dieter & SCHULZ Andreas (2005), *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*, Munich : Beck.

- HEIN Dieter (2013), « Bürgerkultur und ihre Organisationsformen im 19. Jahrhundert », L. Lütteken (dir.), *Zwischen Tempel und Verein*, Kassel : Bärenreiter, 35-50.
- HEINE Claudia (2013), « Im Spannungsfeld zwischen Unterhaltung und Sakralisierung. Programmgestaltung in bürgerlichen Musikvereinen des frühen 19. Jahrhunderts », L. Lütteken (dir.), *Zwischen Tempel und Verein*, Kassel : Bärenreiter, 92-115.
- IRVINE Thomas (2013), « Das Bürgertum schafft sich ab. Zur Gründung der Philharmonic Society in London im Jahre 1813 », L. Lütteken (dir.), *Zwischen Tempel und Verein*, Kassel : Bärenreiter, 154-167.
- KLENKE Dietmar (1998), *Der singende „deutsche Mann“: Gesangvereine und deutsches Nationalbewusstsein von Napoleon bis Hitler*, Münster : Waxmann.
- KOCKA Jürgen (1988-1995), *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*, Göttingen : Vandenhoeck.
- KOSSELCK Reinhard (1988), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Tl. 2, Bildungsgüter und Bildungswissen*, Stuttgart : Klett.
- KREBS Gilbert & POLONI Bernard (1994), *Volk, Reich und Nation 1806-1918*, Asnières : Université de la Sorbonne Nouvelle.
- KROSS Siegfried (1989), *Geschichte des deutschen Liedes*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- LANZENDÖRFER Anselma (2017), *Name - Nummer - Titel. Ankündigungsformen im Konzertprogramm und bürgerliche Musikrezeption im 19. Jahrhundert*, Hildesheim : Olms.
- LÜTTEKEN Laurenz (2013), *Zwischen Tempel und Verein. Musik und Bürgertum im 19. Jahrhundert*, Kassel : Bärenreiter.
- MITTMANN Jörg-Peter (1988), « Musikerberuf und bürgerliches Bildungsideal », R. Koselleck (dir.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Stuttgart : Klett-Cotta, 237-258.
- NIPPERDEY Thomas (1993), *Deutsche Geschichte 1800-1866*, Munich : Beck.
- QUINN Erika (2014), *Franz Liszt. A Story of Central European Subjectivity*, Leiden/Boston : Brill.
- SANDBERG Wolfgang (2013), « Musik als bürgerliche Lebenswelt. Die Idee der deutschen Musikfeste und Musikvereine an angewählten Beispielen », L. Lütteken (dir.), *Zwischen Tempel und Verein*, Kassel : Bärenreiter, 51-70.
- SCHOPENHAUER Arthur (1862), *Parerga et Paralipomena. Kleine philosophische Schriften*, Berlin : Hayn.
- SCHULZ Andreas (2005), « Der Künstler im Bürger. Dilettanten im 19. Jahrhundert », D. Hein & A. Schulz (dir.), *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert*, Munich : C. H. Beck, 34-52.
- WEHLER Hans-Ulrich (1989), *Deutsche Gesellschaftsgeschichte 1815-1845/49*, Munich : C. H. Beck.

## NOTES

1. Voir Kross (1989).
2. Ainsi, les cinq *Lieder* attribués au personnage de Mignon dans le roman *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe ont fait l'objet d'au moins 26 mises en musique au cours du XIX<sup>e</sup> siècle (Eggers & Tissot, 1999).

3. « *Die Schillerschen Sachen sind ganz vortrefflich gefasst. Die Komposition suppliert sie, wie eigentlich das Lied durch jede Komposition erst vollständig werden soll.* » (Goethe, 1988 : Briefe, p. 116)
4. Coiplet (1996).
5. Nous suivons ici Quinn (2014).
6. Quinn (2014 : 111).
7. Krebs & Poloni (1994 : 31).
8. Notamment dans la version du compositeur Gustav Reichardt pour quatuor vocal d'hommes de 1826.
9. Nipperdey (1993 : 533).
10. Nous suivons ici dans l'ensemble la vision développée par « l'école de Bielefeld » autour de l'historien Jürgen Kocka qui définit la bourgeoisie allemande par son style de vie. Voir Kocka (1988-1995). Cette vision fait débat, bien entendu, un débat que nous ne pouvons pas approfondir ici. À ce propos, voir Irvine (2013).
11. Nipperdey (1993 : 533) : « *Die Welt der Kunst [...] orientiert zugleich über die Wirklichkeit und das Leben, verklärend und versöhnend oder analysierend und aufdeckend, präsentierend und diskutierend. Sie stiftet Sinn oder lebt ihn dar, sie nimmt teil an dem neu in Gang gesetzten Prozess der Auseinandersetzung von Individuum und Welt.* »
12. Becker (2013 : 15) : « *Die bürgerliche Kultur des 19. Jahrhunderts stattete den Künstler in der Folge solcher Annahmen mit den Attributen eines Priesters aus. Weltanschauliche Führung war bislang die Aufgabe der Geistlichkeit gewesen; nun ging diese Funktion für eine immer größere Zahl von Menschen auf die Kunst über.* »
13. Becker (2013 : 16) : « *Letztlich musste die Fähigkeit zum Kunstgenuss sogar erarbeitet werden.* »
14. Becker (2013 : 29).
15. Irvine (2013 : 157) : « *Obwohl dieses Hören an und für sich gilt, kommt das Publikum im bürgerlichen Konzertleben als sozialer Körper zusammen. Durch das gemeinsame Erleben von Musik, die aus qualitativen und oft auch historischen Gründen als ‚groß‘ gilt, erkennen die Mitglieder des Publikums untereinander Gemeinsamkeiten nicht musikalischer Art, zum Beispiel gemeinsame Bildungswerte oder auch nationale Gefühle.* »
16. Voir Lanzendörfer (2017 : 43), qui, à propos de l'idée de la *Bildung* et l'idéal de la musique romantique, renvoie à Mittmann (1988 : 254-256) :  
 « *Auf die Frage, weshalb gerade eine so gegenstandslose Kunst wie die absolute Musik nicht nur zur ästhetischen, sondern auch zur moralischen Bildung der Menschen herangezogen wurde, antwortet er [Mittmann] mit zwei Erklärungsversuchen. Das sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelnde bürgerliche Bildungsideal forderte nicht nur die theoretische Verstandsbildung, sondern zielte vielmehr darauf ab, theoretisches Wissen und praktisches Handeln harmonisch zu verbinden. Der Vernunft sei dabei die Fähigkeit zugesprochen worden, die dazu notwendige Einheit zu stiften, ihre Universalität habe sie notwendigerweise „unspezifiziert [...] und (als intellektuelle Anschauung) unbegriffen“ lassen müssen. Gerade die absolute Musik habe dabei in den Augen der Zeitgenossen dank ihrer Gegenstandslosigkeit das „spezifisch Geistige, „Ideelle““ dargestellt. Während sich dieser erste Erklärungsversuch auf den Mangel an Begrifflichkeit der absoluten Musik stützt, geht der zweite Lösungsvorschlag gerade von einer ihr zugesprochenen textunabhängigen Logik aus. So seien bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von einigen Theoretikern Übereinstimmungen zwischen Musik und Sprache festgestellt worden, was schließlich zur (wenn auch nicht unumstrittenen) Prägung des Begriffs der „musikalischen Logik“ geführt habe. [...] Vor allem aus heutiger Sicht scheine jedoch auch der Ansatz plausibel, die Bildungsfunktion von Musik liege weniger in einer spezifischen Geistigkeit absoluter Musik, sondern hauptsächlich in der durch aktives Musizieren praktizierten sozialen Interaktion begründet. Schließlich könne man das Argument anführen, auch die Stilisierung der Musik als Teil der Allgemeinbildung sei – ähnlich wie die oben beschriebene Durchsetzung „bürgerlicher“ Verhaltensnormen vorrangig ihres exklusiven Charakters wegen erfolgt.* »

17. Heine (2013 : 94) : « *Das ‚Dilettieren‘ war im frühen 19. Jahrhundert durchaus positiv konnotiert. Es war im deutschsprachigen Raum für die Bürgerlichen gar essentieller Bestandteil ihrer Kultur.* »
18. Becker (2013 : 17) : « *Die in der Romantik entstehenden nationalen Philologien richteten all ihre hermeneutischen Anstrengungen darauf, in den Werken, bis zu den Volksliedern und Volksmärchen vordringend, des nationalen Geistes habhaft zu werden. Wer die Dichter seiner Nation las, die Bilder ihrer Maler betrachtete und die Musik ihrer Komponisten hörte, nahm diesen Geist in sich auf, verwandelte sich ihm an und wurde damit selbst zum Träger der nationalen Kultur.* »
19. Encore en 1862, Schopenhauer met le dilettante au-dessus du musicien professionnel (Schopenhauer, 1862 : 515).
20. Biba (2013 : 120). Les statuts de la Société des amis de la musique de Vienne de 1812 indiquent qu'il faut être dilettante pour en être membre : « *Diesem Verein kann als wirkliches Mitglied niemand, als ein Dilettant beytreten.* » La décision concernant Schubert sera rectifiée quelques années plus tard, lorsqu'il sera accepté en tant qu'altiste et pianiste.
21. On ne vise pas la formation de professionnels, mais de « *gute umfassend ausgebildete Musiker, was immer sie nach Studienabschluss mit ihrem Können und Wissen machen wollten* » (Biba, 2013 : 122).
22. Cet idéal perd de sa force au milieu du siècle et laisse la place à une tendance vers de plus en plus de professionnalisme dans l'exercice de la musique. Hein (2013 : 44) : « *Das in der Mitte des Jahrhunderts an Bedeutung verlierende Ideal des universal gebildeten Bürgers [...].* »
23. À ce propos, voir Lanzendörfer (2017 : 44), qui renvoie à Schulz (2005 : 34-52).
24. Hein (2013 : 43).
25. Lanzendörfer (2017 : 45).
26. S'y ajoutent ensuite les classes de violon (1819), de violoncelle, piano et théorie musicale (1820), de flûte, hautbois, clarinette, basson et cor (1821), de trompette (1827), de trombone et contrebasse (1831), de harpe (1847) et d'orgue (1868). Voir Biba (2013 : 122).
27. Il a été souligné que les contemporains accordent une valeur supérieure à la musique chorale par rapport à la musique instrumentale, ce qui montre l'importance de cette communion dans le chant — l'oratorio est jusqu'au milieu du siècle considéré comme la forme suprême. Voir Heine (2013 : 98).
28. Erbentraut (2015 : 177-192).
29. Nous avons déjà évoqué le premier conservatoire dans les pays de langue allemande, celui de Vienne (1817). Les statuts de la *Gesellschaft der Musikfreunde* emploient fréquemment le terme *vaterländisch* (patriotique), mais il n'est pas toujours clair à quoi il renvoie au juste : un mélange de nationalisme allemand, de patriotisme autrichien impérial et d'attachement au Saint-Empire défunt. Au cours des années qui suivent, l'association défend la tradition musicale « allemande » contre la suprématie de la musique italienne, sans toutefois négliger totalement cette dernière. Voir Biba (2013 : 121-125).
30. À ce propos voir Klenke (1998) ainsi que Düdung (1985).
31. Bornemann (1851).
32. Nipperdey (1993 : 535).
33. Wehler (1989 : 402).
34. Wehler (1989 : 403).
35. *Ibid.*
36. Nipperdey (1993 : 535) : « *Typisch vor allem für den Vormärz war dabei das von diesen Chören und dem örtlichen Orchester getragene regionale Musikfest — das niederrheinische bestand seit 1818... — mit ernstem und großem Programm, national und volkstümlich zugleich, ein ‚musikalisches Olympia‘ [...].* »
37. Sandberg (2013).
38. Wehler (1989 : 403).
39. Sandberg (2013 : 61-62).



40. Heine (2013 : 104-106), qui exploite les programmes des *Musikvereine*. Si le *Klavierlied* y est présent, il ne joue qu'un rôle mineur.

41. Le terme désigne la période entre le congrès de Vienne qui se termine en 1815 et la révolution de mars 1848.

42. Dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le compositeur Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) avait propagé le *Liederabend* comme forme de vie communautaire et civilisée :

«

*Wir Deutsche studieren jetzt die Musik überall; doch in manchen großen Städten will man nichts als Opern-Arien hören. In diesen Arien herrscht aber nicht der Gesang, der sich in ein leichtes Scherzlied schickt, das von jedem Munde ohne Mühe angestimmt und auch ohne Flügel und ohne Begleitung anderer Instrumente gesungen werden könnte. Wenn unsere Componisten singend ihre Lieder componieren, ohne das Clavier dabei zu gebrauchen und ohne daran zu denken, daß noch ein Baß hinzukommen soll: so wird der Geschmack am Singen unter unserer Nation bald allgemeiner werden und überall Lust und gesellige Fröhlichkeit einführen.*

*Schon jetzt sieht man, daß unsere Landsleute nicht mehr trinken, um sich zu berauschen, und nicht mehr unmäßig essen. Wir fangen in unseren Hauptstädten an, artige Gesellschaften zu halten. Wir leben gesellig. Und was ist bei diesen Gelegenheiten natürlicher, als daß man singt? Man will aber keine ernsthaften Lieder singen, denn man ist zusammengekommen, seinen Ernst zu unterbrechen. — Die Lieder sollen artig, fein, naïv sein, nicht so poetisch, daß sie die schöne Sängerin nicht verstehen kann, auch nicht so leicht und fließend, daß sie kein witziger Kopf lesen mag.*

» (Friedländer, 1902 : 116, cité d'après Feil, 1996 : 12)

43. À ce propos voir Lanzendörfer (2017 : 33-37).

44. Le gouvernement français avait revendiqué l'établissement de sa frontière est sur le Rhin, ce qui avait provoqué une nouvelle vague patriotique en Allemagne.

45. Quinn (2014 : 111).

46. La crise du Rhin est également à l'origine du chant *Die Wacht am Rhein*, sur un poème de Max Schneckenburger, mis en musique en 1854 par Carl Wilhelm, qui dirigeait la *Liedertafel* de Krefeld. Dans l'Allemagne impériale, la « Garde au Rhin » aura un statut officieux de deuxième hymne national, chanté souvent avant ou après l'hymne impérial *Heil Dir im Siegerkranz*.

47. *Zerfiel in Dunst*

*Das heil'ge röm'sche Reich*

*Uns bliebe gleich*

*Die heil'ge deutsche Kunst!*

## RÉSUMÉS

Le XIX<sup>e</sup> siècle voit dans les pays de langue allemande une prise de conscience nationale qui aboutit à l'unification du pays en 1871. En parallèle se développent une culture et une pratique musicale, essentiellement bourgeoise, qui sera le terroir de la musique savante allemande, et dont le *Lied* est l'une des formes emblématiques. L'Allemagne, *Kulturation* (nation faite par la culture), dépourvue d'unité étatique depuis le début de l'époque moderne, a pris conscience d'elle-même en partie par la musique, et notamment en chantant. Les guerres napoléoniennes ont leurs chants guerriers, la première partie du siècle verra proliférer les chorales d'hommes. La formation musicale et la pratique dilettante de la musique seront d'indispensables éléments de la

*Bildung*, elles contribuent à éduquer et à cultiver l'homme afin qu'il devienne un citoyen. Et les associations musicales et salons bourgeois seront des laboratoires où se développera la société civile.

During the 19th century, Germany becomes aware of herself as a nation, to finally unify under Bismarck in 1871. The 19th century is also the apogee of German music: Schubert, Schumann, Brahms, Symphony, chamber music, oratorio. The *Lied* is probably the most genuine German form of musical expression: the German word is used throughout the world. Germany, the *Kulturation* (nation made by a common culture), has long-time existed without national unity or central power. The shared sense of national identity has partly developed by musical practice, especially by singing. During the Napoleonic wars that see the beginning of German national pride and consciousness, war song emerge and become quickly popular. Before 1848, a large number of men's choirs are founded. Singing or playing an instrument is seen as indispensable for being a *Bürger* (which means bourgeois and citizen). And, beneath other domains, musical societies are laboratories for developing the habits and forms of civil society.

Im 19. Jahrhundert findet im deutschen Sprachraum eine nationale Bewusstwerdung statt, die zur nationalen Einigung 1871 führt. Parallel entsteht eine besondere Form der deutschen Musikausübung, die den Nährboden der deutschen Kunstmusik bildet, deren vielleicht wichtigste Form das Kunstlied ist (in allen Sprachen der Welt nennt man es einfach Lied). Deutschland, die Kulturation, die jahrhundertlang ohne staatlichen Rahmen gelebt hat, hat zum Teil über die Musik, und da in einem beträchtlichen Anteil durch den Gesang, zu sich selbst gefunden. Die napoleonischen Kriege gehen einher mit der Entstehung einer Vielzahl von Kriegsgesängen, die den Grundstock des patriotischen Liedgutes bilden werden. Die in der Folge überall gegründeten Männerchöre pflegen und verbreiten es. Musikalische Bildung und dilettantische Musikausübung werden als unverzichtbares Element für Bildung an sich angesehen, durch die sich der Mensch zum Bürger formt. Und Liedertafel, Musikvereine und bürgerliche Salons werden zu Laboratorien der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft.

## INDEX

**Mots-clés** : Allemagne, mouvement national, XIXe siècle, musique, unification, Lied, Liedertafel, chant choral, dilettantisme en musique, chœurs d'hommes Allemagne, Franz Schubert, Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner

**Schlüsselwörter** : Deutschland, nationalbewegung, 19. Jahrhundert, musik, Deutschland nationale einigung, Lied, Liedertafel, chorgesang, männerchöre, musik amateure, amateurmusik, musikvereine, Franz Schubert, Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner

**Keywords** : Germany, 19th century, national movement, music, german unification, Lied, Liedertafel, choir, male choirs Germany, Franz Schubert, Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner

## AUTEUR

### CHRISTIAN EGGERS

Université Grenoble Alpes, ILCEA4

Maître de conférences en civilisation des pays de langue allemande  
christian.eggiers@univ-grenoble-alpes.fr