

Victor Hugos Auffassung von Musik in seinen Gedichten

Gisela FEBEL (Bremen)¹

Summary

The article examines the idea of music Victor Hugo developed in his poems. Focusing on his programmatic poem “Que la musique date du seizième siècle” published in *Les rayons et les ombres* in 1840, I argue that Hugo’s view of music has a historical perspective and an anthropological one. To Hugo, in both cases music has a healing and civilizing potential. In historical terms, Hugo locates the beginning of real music in the 16th century. Palestrina in particular is praised as a genius. He represents the beginning of modernity in the Renaissance. Later, in romanticism, Beethoven embodies the musical spirit of the time. In anthropological terms, music is determined by its affective potency, its proximity to nature and the unconscious, its ability to express the ineffable and the transcendent.

Noch 2013, in einer Ausstellung der *Maisons Victor Hugo* in Paris zum Thema *Victor Hugo et le monde sonore*, wird das hartnäckig wiederholte Gerücht, der Literat habe keine Verbindung zur Musik gehabt² (cf. Prévost 2001, 68), aufgegriffen und dann widerlegt, insbesondere mit Hinweis auf die frühen Gedichtsammlungen:

Si l’écrivain est un maître de la vue et de la vision, son exploration du monde sonore n’est pas moins riche et multiple. Les poèmes présentés dans les vitrines sont un choix parmi les innombrables notations auditives présentes dans les recueils publiés avant l’exil du poète: *Les Orientales* parus en 1829, *Les Feuilles d’automne* en 1831, *Les Chants du crépuscule* en 1835, *Les Voix intérieures* en 1837, *Les Rayons et les ombres* en 1840. (Maisons Victor Hugo 2013, o. S.)

Hier werden die „notations auditives“ hervorgehoben, also zum einen jene Wörter und Bilder, die dem Repertoire von Stimme, Ton und Musik entnommen sind wie „Voix“, „Chants“ etc., und zum anderen die Sonorität der verwendeten Gedichtsprache selbst, deren komplexe Poetizität aus Klängen, Assonanzen, Alliterationen etc. schon vielfach kommentiert wurde (cf. Bergerault 2002; Fauquet 2002 u. a. m.). Violaine Anger hat unlängst den Zusammenhang der Gedichtsprache Hugos mit der französischen Prosodie

und der Kompositionsform der „mélodie française“, die im 19. Jahrhundert entwickelt wurde, beleuchtet. Unter „mélodie française“ versteht sie:

[...] un genre qui s'efforce de prendre en compte musicalement la signification du texte. Cela suppose en effet que la musique instrumentale (piano ou orchestre) ait les moyens expressifs suffisants pour pouvoir, de manière autonome, convoyer ce que l'on peut appeler rapidement une signification: [...] la mélodie ajoute à la musique instrumentale le texte, dans une forme chantée: elle suppose donc que la diction et la conduite de la voix s'ajoutent à l'accompagnement instrumental et le complètent. La mélodie française est donc le lieu d'un questionnement profond sur ce que peut être la signification d'un poème et notamment sa prosodie. (Anger 2015; cf. auch Anger/Le Roux/Dessons 2023)

Die Zahl der Vertonungen von Texten Hugos – Gedichten und Theatertexten – ist enorm und das Interesse der Komponist*innen reißt bis heute nicht ab. Die von Arnaud Laster und der Société des Amis de Victor Hugo 2022 zusammengestellte und fortlaufend ergänzte Liste *Hugo en musique (répertoire alphabétique des compositeurs et compositrices de musiques sur des paroles de Victor Hugo ou inspirées par lui)* mit bislang über 200 Namen macht dies eindrücklich deutlich (cf. Laster/Société des Amis de Victor Hugo 2022). Um nur einige bekannte Beispiele zu nennen, sei nochmals die Ausstellung von 2013 angeführt:

La mise en musique des œuvres se fait très tôt, dès 1830 pour ne plus s'arrêter jusqu'à aujourd'hui. Au XIX^e siècle, les pièces de théâtre fournissent des livrets d'opéra: *Ernani* de Verdi, *Lucrezia Borgia* de Donizetti, *La Gioconda* de Ponchielli d'après *Angelo, tyran de Padoue*, *Rigoletto* de Verdi d'après *Le Roi s'amuse*. [...] contrairement à ce qui a été dit, il donnera très souvent l'autorisation de composer de la musique sur ses œuvres. (Maisons Victor Hugo 2013, o. S.)

Hugo war keineswegs der Vertonung abgeneigt, wollte sie aber im Sinne der Autorenrechte selbst bestimmen; er vergab zahlreiche Rechte an Komponist*innen, u. a. an seinen Freund Franz Liszt, und schrieb auf der Grundlage des Romans *Notre Dame de Paris* ein Libretto für Louise Bertin, deren Oper unter dem Titel *Esmeralda* 1836 in der Opéra comique in Paris uraufgeführt wurde, jedoch keinen Erfolg hatte (cf. Anonym 2017). Danach hat Hugo keine weiteren Textvorlagen für Kompositionen selbst verfasst; die Autorenrechte für Vertonungen forderte er in der Regel ein, jedoch verwendete er das Geld für wohltätige und politische Zwecke:

Impossible de compter, tout au long de la vie de Victor Hugo, le nombre des autorisations qu'il a envoyées à des compositeurs. Sans être très regardant sur la question, il demandait des droits d'auteur qu'il reversait généralement à des œuvres dont il s'occupait lui-

même (le repas des enfants pauvres de Guernesey) ou qu'il soutenait (les républicains italiens par exemple) [...] c'était pour la bonne cause. (Hovasse 2014, o. S.)

Hugo lag besonders die Qualität der Poesie selbst am Herzen, was ein gewisses Misstrauen gegenüber einer Funktionalisierung seiner Texte für die Komposition begründete. Er betrachtet die Dichtung als eine für sich vollständige Kunst, ein „art complet“, die keiner musikalischen Illustrierung bedarf.

Même s'il répondait aimablement à tous les compositeurs, une note datant vraisemblablement des années 1860, qu'il gardait par devers lui, témoigne bien toutefois d'une certaine irritation contre la manie alors trop répandue de la mélodie: „Rien n'agace comme l'acharnement de mettre de beaux vers en musique. Parce que les musiciens ont un art inachevé, ils ont la rage de vouloir achever la poésie, qui est un art complet.“ (Hovasse 2014, o. S.; Zitat: Hugo 1985, 191)

Aber im Umkehrschluss gilt auch: für Hugo war die Musik auch eine vollständige Kunst, für die er sich durchaus interessierte. Er ging in Konzerte und frequentierte die Oper. Früh war er mit Liszt befreundet und mit Hector Berlioz, der seine Auffassung von den vollständigen Künsten teilte und sich dabei explizit auf die romantische Genieästhetik bezog, die er in Hugos Gedichtsammlung *Les Orientales* von 1829 verwirklicht sah (cf. Laster 1976; Samson 2006).

Dieser Beitrag will der Frage nachgehen, welche Vorstellung von Musik Victor Hugo in seinen Gedichten entwickelt hat. Im Zentrum steht die Analyse seines programmatischen Gedichts „Que la musique date du seizième siècle“, das 1837 entstand und 1840 im Gedichtband *Les rayons et les ombres* erstmals publiziert wurde (cf. Hugo 1840). Hugos Auffassung von Musik weist dabei einerseits einen historischen Blick auf die Musikgeschichte und auch auf die Zeitgeschichte auf, und andererseits eine systematisch-anthropologische Perspektive, die Musik als eine zentrale Dimension der romantischen Kunsttheorie versteht. Beide Aspekte werden im Folgenden jeweils vom Gedicht ausgehend näher beleuchtet.

Die musikhistorische Perspektive

In historischer Hinsicht verortet Victor Hugo, wie der Gedichttitel „Que la musique date du seizième siècle“ schon sagt, im 16. Jahrhundert den Beginn echter – also neuzeitlicher – Musik, wobei die französische Renaissance und ideengeschichtlich die Reformation den epochalen Horizont bilden (cf. Ward 1978). Besonders Palestrina wird, vermutlich auf Vermittlung von Hugos Komponistenfreunden Liszt und Berlioz (cf. Laster 1976; Dufetel 2009), als Meister gepriesen und im Sinne der romantischen Ästhetik als „vieux génie“ und als „père de l'harmonie“ gefeiert (Hugo 1840, Str. III, V. 1 und 2). Hugo kannte auch aus den historischen Konzerten, die François-Joseph Fétis in Paris organisierte, aus eigener

Erfahrung Werke der Renaissance und insbesondere Palestrinas, wie Patricia A. Ward erläutert:

Hugo was acquainted with the musical scholarship of Joseph Fétis, professor of counterpoint and fugue and librarian at the Conservatoire between 1821 and 1833. Fétis popularized scholarly interest in early music through a number of „historical“ concerts and Hugo attended the one on December 16, 1832. Two works of Palestrina [...] were on the lengthy program. Fétis claimed that the influence of Palestrina's genius could not be questioned, that „la nature l'avait doué de l'instinct d'une pure mélodie“. (Ward 1978, 137; Zitat: Fétis 1835, I, ccx; cf. auch Tiersot 1935; Wangermée 1951, 304f.)

Palestrina wurde im Verlauf der 1830er Jahre im Zuge der ersten romantischen Historisierung der Schwelle zur Neuzeit einer der bekanntesten Komponisten der Renaissance. Der einflussreichste Text über seine historische Rolle ist wohl Thibauts *Über Reinheit der Tonkunst* von 1825, der in zahlreichen Nachdrucken erschien und u. a. von Jules Michelet gelesen wurde. Ob Hugo die Schrift kannte, ist nicht belegt, scheint aber durchaus wahrscheinlich (cf. Ward 1978, 137). Palestrina verkörpert für Hugo die Erneuerung der Antike in der Renaissance, da er als „nouvel Orphée, après l'Orphée ancien“ apostrophiert wird (Hugo 1840, Str. IV, V. 2). Er ist aber auch der Überwinder der mittelalterlichen Kollektivität und Anonymität der musikalischen Praxis und der arithmetisch geformten Polyphonie aus dem späten Mittelalter. „Kennzeichnend für die Musik der Hochrenaissance ist das Bemühen zur Herstellung einer harmonischen Einheit zwischen polyphoner und akkordischer Struktur – am energischsten vertreten durch Giovanni Pierluigi da Palestrina – sowie zwischen Mehrstimmigkeit und Textverständlichkeit.“ (Münkler/Münkler 2000, 283)

Die in Palestrina verkörperte Renaissance wird in der abschließenden VII. Strophe des Gedichts als eine Epochenschwelle und Umbruchzeit (cf. Blumenberg 1966 u. 1976; Skalweit 1982; Koselleck/Herzog 1987) gekennzeichnet, als ein „siècle sublime“, in dem sich gegenüber dem von der Architektur der Gotik und der Dunkelheit eines „Siècle mystérieux où la science sombre“ geprägten Mittelalter eine neue Zukunft des Genies auftut, angekündigt – neben Palestrina – von Tasso, Luther und Dürer:

Heureux ceux qui vivaient dans ce siècle sublime
Où, du génie humain dorant encor la cime,
Le vieux soleil gothique à l'horizon mourait!
Où déjà, dans la nuit emportant son secret,
La cathédrale morte en un sol infidèle
Ne faisait plus jaillir d'églises autour d'elle!
Être immense obstruée encore à tous degrés,
Ainsi qu'une Babel aux abords encombrés,
De donjons, de beffrois, de flèches élancées,

D'édifices construits pour toutes les pensées;
De génie et de pierre énorme entassement;
Vaste amas d'où le jour s'en allait lentement!
Siècle mystérieux où la science sombre
De l'antique Dédale agonisait dans l'ombre,
Tandis qu'à l'autre bout de l'horizon confus,
Entre Tasse et Luther, ces deux chênes touffus,
Sereine, et blanchissant de sa lumière pure
Ton dôme merveilleux, ô sainte Architecture,
Dans ce ciel, qu'Albert Dürer admirait à l'écart,
La Musique montait, cette lune de l'art!
(Hugo 1840, Str. VII)

Auf diese Epochenschwelle folgt für Hugo die Romantik, die Gegenwart des Autors, wie er schon 1827 in seinem historiographischen Dreischritt in der „Préface de Cromwell“ postuliert hat (cf. Febel 2012). Mit der Genieästhetik erscheint auch die neuzeitliche Musik als eigene, in sich vollendete Kunst, für die – neben Berlioz – auch Carl Maria von Webers *Freischütz* (cf. Bergerault 2002) und insbesondere Ludwig van Beethovens symphonisches Werk stehen (cf. Prévost 2001; Anonym 2017). Auch andere Komponisten wie Gluck oder Mozart werden in Hugos Gedicht gelobt (cf. Bergerault 2002); sie stehen allerdings aufgrund einer für den nach-revolutionären Dichter prekären Nähe zum Ancien Régime nur als Figuren des Übergangs da (cf. Bergerault 2002). Der Meister und Ursprung des Stammbaums der neuen Komponist*innen³ ist Palestrina:

Car Gluck et Beethoven, rameaux sous qui l'on rêve,
Sont nés de votre souche et faits de votre sève!
Car Mozart, votre fils, a pris sur vos autels
Cette nouvelle lyre inconnue aux mortels,
Plus tremblante que l'herbe au souffle des aurores,
Née au seizième siècle entre vos doigts sonores!
Car, maître, c'est à vous que tous nos soupirs vont,
Sitôt qu'une voix chante et qu'une âme répond!
(Hugo 1840, Str. III, V. 5-12)

Das Bild der neuen Zeit aus der Orpheus-Symbolik wird hier weitergeführt in der Isotopie des Wachsens und Fließens („nés de votre souche et faits de votre sève“), der „nouvelle lyre“, der Morgenröte („des aurores“). Das ganze Gedicht durchzieht ein inkantatorischer Ton, der in historischer Hinsicht als Feier einer neuen musikalischen Zeit gedeutet werden kann. Palestrina erscheint als gottgleicher Schöpfer, der die Welt mit Tönen neugestaltet und in der Natur als Stimme und Atem erscheint:

Oh! ce maître, pareil au créateur qui fonde,
Comment dit-il jaillir de sa tête profonde
Cet univers de sons, doux et sombre à la fois,
Écho du Dieu caché dont le monde est la voix?
(Hugo 1840, Str. II, V. 13-16)

Mit Beethoven erscheint für Hugo das ultimative Genie, das die romantische Ästhetik zu vollenden vermag. Insbesondere seine symphonische Kunst beeindruckt den Dichter. Was in Frankreich die Poesie sein mag, ist für Hugo in Deutschland die Musik, wie er in *William Shakespeare* schreibt: „Aussi peut-on dire que les plus grands poètes de l’Allemagne sont ses musiciens, merveilleuse famille dont Beethoven est le chef.“ (Hugo 1864, 129) Im Sinne der von Mme de Staël beeinflussten romantischen Mentalitätstheorie (cf. Staël 1813) wird die Musik zur Ausdrucksform des ‚deutschen Geistes‘ par excellence. Zugleich ist Musik ein auf Befreiung ausgerichtetes Medium, ein universelles humanitäres Gut, das revolutionäres Potential besitzt:

La musique est le verbe de l’Allemagne. Le peuple allemand, si comprimé comme peuple, si émancipé comme penseur, chante avec un sombre amour. Chanter, cela ressemble à se délivrer. [...] Aussi toute l’Allemagne est-elle musique en attendant qu’elle soit liberté. Le chant est pour l’Allemagne une respiration. C’est par le chant qu’elle respire, et conspire. La note étant la syllabe d’une sorte de vague langue universelle, la grande communication de l’Allemagne avec le genre humain se fait par l’harmonie, admirable commencement d’unité. (Staël 1813, 128)

Hugo hatte zweifellos eine gute Kenntnis der Werke von Beethoven, die ab 1828 regelmäßig in Paris aufgeführt wurden, insbesondere im Rahmen der von der Société des concerts du Conservatoire veranstalteten Konzertabende unter der Leitung von François-Antoine Habeneck (cf. Prévost 2001, 69; Mongrédien 1986, 310f.; Réande 1970; Robert 1970). Bereits am ersten Abend der Konzertreihe, die Hugo häufig besuchte, am 28. März 1828, stand die 1803 komponierte dritte Symphonie, die sogenannte *Eroica*, von Beethoven auf dem Programm. Bekannt ist auch, dass Hugo 1829 einer Aufführung von Beethovens *Fidelio* beigewohnt hat (cf. Laster 1967, xii). Sicherlich hat auch die Freundschaft mit Liszt und Berlioz und deren Begeisterung für die deutschen Komponisten ein Übriges dazu getan, dass Beethoven seinen Platz in der Reihe der Genies bei Hugo innehat (cf. Hugo 1864).

Für den universellen Geltungsanspruch der Musik ist besonders die Weiterentwicklung zum großen symphonischen Kunstwerk von Bedeutung für Hugo (cf. Fauquet 2002, 230). Er soll über Beethovens Werk gesagt haben: „C’est la symphonie où je suis dans mon élément à moi. Quand j’entends quelque chose en moi, c’est toujours le grand orchestre.“ (Massin/Massin 1976, 384) In dem nachgelassenen, erst 1914 publizierten Fragment zum Lob Beethovens wird dieser – nicht zuletzt aufgrund seiner Taubheit (cf. Prévost 2001, 74f.) – zu einem kosmogonischen Meister der Harmonie stilisiert:

Ce sourd entendait l'infini. Penché sur l'ombre, mystérieux voyant de la musique, attentif aux sphères, cette harmonie zodiacale que Platon affirmait, Beethoven l'a notée. [...] Ces *symphonies* éblouissantes, tendres, délicates et profondes, ces merveilles d'harmonie, ces irradiations sonores de la note et du chant, sortent d'une tête dont l'oreille est morte. Il semble qu'on voie un dieu aveugle créer des soleils. (Hugo 1985, 62)

Im programmatischen Gedicht „Que la musique date du seizième siècle“ wird ebenfalls die Tonalität der großen Symphonien aufgerufen, insbesondere in der Strophe II, wo das große Theaterorchester (im Orchestergraben, dem „antre noir“) mit gespannter Erwartung ansetzt:

Écoutez! écoutez! du maître qui palpète,
Sur tous les violons l'archet se précipite.
L'orchestre tressaillant rit dans son antre noir.
(Hugo 1840, Str. II, V. 1-3)

Auch einzelne Instrumente ertönen wie die Flöte, die Harfe, die Piccoloflöte („la fifre“), das Horn („le clairon“), die Pauke („la caisse“), die Blechbläser („les serpents de cuivre“), eine einsame Oboe etc., und die Darstellung erinnert an die Pastorale von Beethoven (cf. Samson 2006, 270) oder an eine Ouvertüre – vielleicht die von Webers *Freischütz*, der Hugo zweifellos beeindruckt hat (cf. Laster 1976, 30; Anonym 2017) – mit einer musikalischen Klimax bis zur Öffnung des Vorhangs auf eine Waldszenerie:

Comme sur la colonne un frêle chapiteau,
La flûte épanouie a monté sur l'alto.
Les gammes, chastes sœurs dans la vapeur cachées,
Vident et remplissent leurs amphores penchées,
[...]
Ces dentelles du son que le fifre découpe.
Ciel! voilà le clairon qui sonne. À cette voix,
Tout s'éveille en sursaut, tout bondit à la fois.
La caisse aux mille échos, battant ses flancs énormes,
Fait hurler le troupeau des instruments difformes,
Et l'air s'emplit d'accords furieux et sifflants
Que les serpents de cuivre ont tordus dans leurs flancs.
Vaste tumulte où passe un hautbois qui soupire!
Soudain du haut en bas le rideau se déchire;
Plus sombre et plus vivante à l'œil qu'une forêt,
Toute la symphonie en un hymne apparaît.
(Hugo 1840, Str. II, V. 7-25)

Die Passage endet mit der Apotheose der „symphonie“. Die musikhistorische Darstellung zeigt hier – wie im historiographischen Konzept Hugos aus der „Préface de Cromwell“ – einen Dreischritt vom babelischen Stimmengewirr („Ainsi qu’une Babel aux abords encombrés“, wie es in Strophe VII, Vers 8 heißt) über die Figur von Palestrina als Meister der Mehrstimmigkeit und der sakralen Musik zur „art complet“ der Musik in der machtvollen orchestralen Klangmalerei der Beethoven’schen Symphonien.

Patricia A. Ward sieht in der Parallelisierung der romantischen Geschichtskonzeption von Jules Michelet⁴ und Victor Hugo den Ausdruck eines gemeinsamen Codes (cf. Ward 1978, 132f.; Michelet 1855) des historischen Fortschritts und des dialektischen Übergangs von einer Epoche zur nächsten, in dem die Renaissance als Scharnier erscheint (cf. auch Meschonnic 1988). Hugo, so Ward im Anschluss an Hugo selbst, „views the Renaissance, double mirror in which the old is still reflected in the new. ‚La renaissance était un temps subtil, un temps de réflexion‘“ (Ward 1978, 134; Zitat: Hugo 1864, 555). Jede Epoche hat eine leitende Idee, sie ist semiotisch gesehen wie ein Satz, „une phrase“, wie Hugo formuliert, und aus der Abfolge der Sätze entsteht in dialektischer Form der historische Fortschritt, hin zu einer besseren Menschlichkeit:

Un siècle est une formule; une époque est une pensée exprimée; après quoi, la civilisation passe à une autre. La civilisation a des phrases. Ces phrases sont les siècles. [...] Mais ces phrases mystérieuses s’enchaînent; la logique – le logos – est dedans, et leur série constitue le progrès. Toutes ces phrases, expression d’une idée unique, l’idée divine, écrivent lentement le mot Fraternité. (Hugo 1864, 557)

Allerdings sieht Hugo gerade in Verbindung mit der Genieästhetik der Romantik und abweichend von Hegel und Michelet die jeweilige Epoche nicht nur als Phase der Entfaltung des Weltgeistes bzw. als Ideengeschichte, sondern immer auch verkörpert in einer großen Persönlichkeit aus Kunst oder Philosophie, denn

Toute clarté est quelque part condensée en une flamme; de même toute époque est condensée en un homme. L’homme expiré, l’époque est close. Dieu tourne la page. Dante mort, c’est le point mis à la fin du treizième siècle; Jean Huss peut venir. Shakespeare mort, c’est le point mis à la fin du seizième siècle. (Hugo 1864, 557)

Der Diskurs des romantischen Historismus sieht in der Renaissance auch den neuzeitlichen Übergang vom Kollektiven zum Individuellen, wie ihn Jacob Burckhardt in *Die Kultur der Renaissance in Italien* von 1860 programmatisch formuliert hat (cf. auch Burke 1999; Vowinckel 2011; Beyer et al. 2021), was zusammenstimmt mit der Idee der Verkörperung der Leitideen einer Epoche. Ward konstatiert mit Bezug auf eine Passage aus Hugos *Notre Dame de Paris* von 1832, wie sich durch die Entwicklung zur Individualität in der Renaissance auch die Künste verändern:

With the emancipation of individual thought, encouraged partly through printing, the collective art of the cathedral declined and was replaced by individual arts. „La sculpture devient statuaire, l'imagerie devient peinture, le canon devient musique... De là Raphaël, Michel-Ange, Jean Goujon, Palestrine, ces splendeurs de l'éblouissant seizième siècle.“ (Ward 1978, 139; Zitat: Hugo 1961, 219)

Die musikalische Verkörperung der Renaissance ist für Hugo also Palestrina, mit der leitenden Kultur Italiens; die Musik des 19. Jahrhunderts verkörpert Beethoven, der auch für den ‚deutschen Geist‘ steht. Das letzte Bild des Gedichts zeigt eine nächtliche Apotheose der Musik, „La Musique montait, cette lune de l'art!“ (Hugo 1840, Str. VII, letzter Vers; cf. auch Ward 1978, 139), wohingegen der Dichtung des 19. Jahrhunderts – und ihrer Verkörperung nicht zuletzt in Hugo selbst – das Vokabular der Sonne und des Strahlens, der Aufklärung und der neuen Energie zukommt.

Die anthropologische Perspektive

Hier kommt ein zweiter, systematisch-anthropologischer Blick hinzu: Musik ist für Hugo bestimmt durch ihre affektive Potenz und ihre Nähe zur Natur. Es geht um die Inspiration des Genies durch die Natur, welche die Musik generiert, um die menschliche Fähigkeit zur Sensibilität und zur Wahrnehmung der „confuses rumeurs“ (Hugo 1840, Str. I, V. 17) zu stimulieren, die in das Denken eindringen und dieses übersteigen, wie Hugo 1840 schreibt: „La musique, c'est du bruit qui pense.“ (Hugo 2019) So tritt die Musik als drittes Medium der Erkenntnis neben Zahl und Schrift, wie er in der „Préface“ zu *Les rayons et les ombres* formuliert: „L'esprit de l'homme a trois clefs qui ouvrent tout: le chiffre, la lettre, la note. / Savoir, penser, rêver. Tout est là.“ (Hugo 1909, 525)

Der Musik ist die Dimension der Nacht und des Träumens zugeordnet, das Unbewusste und das nur zu Ahnende, sowie die Emotionen und Affekte. So setzt das Gedicht „Que la musique date du seizième siècle“ mit einer Anrufung an die alternden Freunde, die Trauer und Todesnähe empfinden, ein:

Ô vous, mes vieux amis, si jeunes autrefois,
 Qui comme moi des jours avez porté le poids,
 Qui de plus d'un regret frappez la tombe sourde,
 Et qui marchez courbés, car la sagesse est lourde;
 Mes amis! qui de vous, qui de nous n'a souvent,
 Quand le deuil à l'œil sec, au visage rêvant,
 Cet ami sérieux qui blesse et qu'on révère,
 Avait sur notre front posé sa main sévère,
 Qui de nous n'a cherché le calme dans un chant!
 (Hugo 1840, Str. I, V. 1-9)

Der Dichter schließt sich schon in Vers 5 mit dem kollektiven „nous“ in die Emotion der Trauer ein, die eine Isotopie aus Trauer („le deuil“), Alter („vieux“ vs. „jeunes“, „courbés“), Tod und Schwere („le poids“, „la sagesse est lourde“) generiert, die zwar die ganze erste Strophe durchzieht, sich dann aber wendet zu einer heiteren Stimmung, Heilung und Erlösung durch die Musik:

Qui n'a, comme une sœur qui guérit en touchant,
Laisse la mélodie entrer dans sa pensée!
Et, sans heurter des morts la mémoire bercée,
N'a retrouvé le rire et les pleurs à la fois
Parmi les instruments, les flûtes et les voix!
Qui de nous, quand sur lui quelque douleur s'écoule,
Ne s'est glissé, vibrant au souffle de la foule,
Dans le théâtre empli de confuses rumeurs!
Comme un soupir parfois se perd dans des clameurs,
Qui n'a jeté son âme, à ces âmes mêlée,
Dans l'orchestre où frissonne une musique ailée,
Où la marche guerrière expire en chant d'amour,
Où la basse en pleurant apaise le tambour!
(Hugo 1840, Str. I)

Das Therapeutikum der Musik („une sœur qui guérit“) tritt auf als „chant“ und als „mélodie“, in der Gestalt von Instrumenten, Flöten und Stimmen. Auch die Atmosphäre des Theaters mit seinen Seufzern und Geräuschen, die diverse Affekte ahnen lassen, scheint eine heilsame Wendung der Gefühle zu versprechen. Der Schwere des Anfangs werden kathartische und auch konträre Emotionen wie Lachen und Weinen entgegengesetzt („Qui [...] / N'a retrouvé le rire et les pleurs à la fois“) und die Musik drückt Leichtigkeit aus; sie ist „une musique ailée“, die sogar den kriegesischen Marsch und das Liebeslied in einem Vers verbindet („Où la marche guerrière expire en chant d'amour“). Die Emotion der Liebe im Lied oder in einer Arie löst gleichsam die Aggressivität der Marschmusik auf.

Aufgrund des sittlichen und befreienden Wertes der Musik und auch aus kunstpolitischen Gründen macht sich Hugo für die Förderung des musikalischen Lebens in Frankreich stark; er engagiert sich für die Öffnung eines dritten Theaters neben der Opéra und der Opéra-comique in Paris (cf. Fauquet 2002, 230f.). Als sein Freund Baron Taylor 1843 die Association des artistes musiciens gründet, die mehrere tausend Mitglieder anzieht und für die Verbesserung der Situation der musikalisch ‚Arbeitenden‘ kämpft, wird Hugo einer ihrer Wortführer und lässt sich 1848 als Abgeordneter in die Nationalversammlung wählen, wo er den Erhalt der bedrohten Pariser Theater erreichen kann. Dank seiner Intervention wurde noch 1848 eine substantielle finanzielle Unterstützung beschlossen, woraufhin die Association Hugo bat, weiter die Belange der Musikkunst zu vertreten (cf. Fauquet 2002, 231). Hugos Antwort in einem Brief vom 25. Juli 1848 ist bezeichnend für sein Verständnis

der Musik als Dimension des moralischen Lebens: „Tout ce que je suis, tout ce que je puis être, je le mettrai toujours [...] au service de ces grands intérêts des arts et des lettres qui se confondent avec les intérêts mêmes de la civilisation.“ (Hugo, zit. in Fauquet 1987, 117f.) Fauquet resümiert diese Bestimmung der Musik als „action morale bienfaitrice“ und „utilité humanitaire“, die sich in der generellen Förderung von musikalischen Aktivitäten im 19. Jahrhundert (zweifelloos auch als Teil einer politisch gewollten Kanalisierung der Affekte) offenbart:

Cette lettre généreuse et enthousiaste montre combien Hugo, à un moment critique de l'histoire de la société, affirme sa conviction de la mission civilisatrice de l'art et, en particulier, de la musique. Cette conviction, il n'est pas le seul à l'avoir. Elle est à la base de toutes les grandes initiatives prises en France, depuis le début du XIX^e siècle, pour répandre l'art musical: création de chorales ouvrières masculines – l'Orphéon –, de sociétés philharmoniques, d'écoles de musique. L'art musical est donc devenu une action morale bienfaitrice. [...] L'utilité humanitaire de l'art musical est telle que cet art doit tendre vers les buts les plus élevés. (Fauquet 2002, 231f.)

Die Genese der Musik aus der Natur macht einen weiteren Aspekt der systematischen Betrachtung von Musik und deren romantischer Legitimierung bei Victor Hugo aus. Aufgabe des Künstlers ist es, die Sprache der Natur in Dichtung und/oder Musik zu übersetzen; darin parallelisiert Hugo im Gedicht „Fonction du poète“ von 1839 die beiden Künste, wenn er feststellt: „La nature est la grande lyre, / Le poète est l'archet divin!“ (Hugo 1909, 538) Die metaphorische Verwendung von „lyre“ und „archet“ für die Poesie und das ‚Schreibutensil‘ des Geigenbogens macht diese Analogiesetzung augenfällig. Das musikalische Genie wird inspiriert von den Eindrücken in der Natur, wie Hugo anhand des Rückblicks auf Palestrina als Kind und junger Mann in Italien in „Que la musique date du seizième siècle“ in der fünften Strophe darstellt:

Comme il s'est promené, tout enfant, tout pensif,
Dans les champs, et, dès l'aube, au fond du bois massif,
Et près du précipice, épouvante des mères!
Tour à tour noyé d'ombre, ébloui de chimères,
Comme il ouvrait son âme alors que le printemps
Trempe la berge en fleur dans l'eau des clairs étangs,
Que le lierre remonte aux branches favorites,
Que l'herbe aux boutons d'or mêle les marguerites!
(Hugo 1840, Str. V, V. 7-14)

Die erste Szene zeigt das Wagnis der Inspiration, frühmorgens („dès l'aube“), beim Gang durch die Felder und Wälder, am Rande des Abgrunds („près du précipice“), im Frühjahr, wenn die Natur wieder zu wachsen und blühen beginnt. Der Künstler öffnet seine Seele den

Eindrücken aus der Natur („il ouvrait son âme“), die hier visueller Art sind: das blühende Ufer, das Wasser klarer Teiche, der rankende Efeu, eine Wiese mit Butterblumen und Margeriten – eine idyllische pastorale Landschaft. Doch schon die nächsten Zeilen zeigen den Komponisten in einer ganz anderen Szenerie, in der Abenddämmerung, nahe an Schlaf, Tod und Traum, wo die Natur in Stille versinkt, aber der Töne-Sammler noch vielerlei hört:

À cette heure indécise où le jour va mourir,
Où tout s'endort, le cœur oubliant de souffrir,
Les oiseaux de chanter et les troupeaux de paître,
Que de fois sous ses yeux un chariot champêtre,
Groupe vivant de bruit, de chevaux et de voix,
A gravi sur le flanc du coteau dans les bois
Quelque route creusée entre les ocres jaunes,
Tandis que, près d'une eau qui fuyait sous les aulnes,
Il écoutait gémir dans les brumes du soir
Une cloche enrouée au fond d'un vallon noir!
(Hugo 1840, Str. V, V. 15-24)

Die menschlichen Geräusche des Landlebens sind Teil der inspirierenden Natur und fügen sich ein in das gesamte Klangbild, wenn „un chariot champêtre, / Groupe vivant de bruit, de chevaux et de voix“ vorbeizieht oder während ein Bach unter Trauerweiden dahin plätschert, in den abendlichen Nebeln ein rauer Glockenton erklingt, der das endgültige Dunkel ankündigt, mit dem diese Zeilen enden: „un vallon noir“. Die Inspiration des Musikers umfasst das ganze Leben bis zum Tod, den ganzen Zyklus vom Erwachen der Natur bis zur Dunkelheit. Licht und Schatten stehen in romantischer Manier dicht beisammen und das aufnehmende Gemüt des Künstlers ist den starken Affekten dieser Gegensätze ausgesetzt und „[t]our à tour noyé d'ombre, ébloui de chimères“.

Die Übergänge von Bildszene zu Klangbenennung sind fließend und erzeugen beim Lesen synästhetische Wirkungen, was die Verwandtschaft der Künste von Poesie und Musik verdeutlicht. Synästhesie, Personifizierung und Aufzählung sind wesentliche Figuren, mit denen Hugo diese Musikästhetik der inspirierenden Natur und Landschaft erzeugt. So *erspäht* der junge Palestrina die *Geräusche* aus den ländlichen Hütten, ein vorwitziges Grasbüschel *pfeift* zwischen zwei Steinen, der Pflug stößt einen *klagenden Schrei* aus, die Getreidehalme *schwätzen*, die Biene *singt* und *spricht* mit der Rose etc.:

Que de fois, épiant la rumeur des chaumières,
Le brin d'herbe moqueur qui siffle entre deux pierres,
Le cri plaintif du soc gémissant et traîné,
[...]
Le champ doré par l'aube où causent les avoines
Qui pour nous voir passer, ainsi qu'un peuple heureux,

Se penchent en tumulte au bord du chemin creux,
L'abeille qui gaiement chante et parle à la rose,
Parmi tous ces objets dont l'être se compose,
Que de fois il rêva, scrutateur ténébreux,
Cherchant à s'expliquer ce qu'ils disaient entre eux!
(Hugo 1840, Str. V, V. 25-37)

Das ganze Dasein ist in diesem Konzept von Natur (oder Welt) umfasst, wie die Zeile „tous ces objets dont l'être se compose“ erklärt: Doch noch ist sie eine Ansammlung von Geräuschen, die der Künstler erst aufnehmen, auswählen, verstehen und in Musik übersetzen muss. Der Komponist ist der düstere strenge Prüfer („scrutateur ténébreux“), aber auch der Träumer, jener „rêveur définitif“ (Breton 1924, 11), wie André Breton zu Beginn des *Manifeste du surréalisme* formulieren wird, der das Imaginäre und das Unbewusste aufzunehmen vermag. In produktionsästhetischer Hinsicht ist der Komponist nach Hugo zunächst der Sammler von Inspirationen, Eindrücken, Gefühlen und Klängen (ähnlich wie der Dichter), um dann aus der Erinnerung („dans sa tête“) damit zu arbeiten und ihnen eine ästhetische Form zu geben:

Et chaque soir, après ses longues promenades,
[...]
Quand il s'en revenait content, grave et muet,
Quelque chose de plus dans son cœur remuait.
Mouche, il avait son miel; arbuste, sa rosée.
Il en vint par degrés à ce qu'en sa pensée
Tout vécut. Saint travail que les poètes font!
Dans sa tête, pareille à l'univers profond,
L'air courait, les oiseaux chantaient, la flamme et l'onde
Se courbaient, [...]
C'est ainsi qu'esprit, forme, ombre, lumière et flamme,
L'urne du monde entier s'épancha dans son âme!
(Hugo 1840, Str. V, V. 38-55)

Das Füllhorn der Natur („l'urne du monde entier“) mit ihren Gegensätzen von Licht und Schatten, Geist, Traum und Energie bietet das Material für den Komponisten und sein ganzer Inhalt ergießt sich in seine Seele. Der Künstler erscheint in der Genieästhetik als Gefäß für die Inspiration durch die Natur (cf. Samson 2006, 270). Und es ist ein gigantisches Gefäß, eine enorme Energie, die Hugo dem erhabenen Musiker – und hier also Palestrina – voller Bewunderung zuschreibt, so dass er zum Heros stilisiert wird und gottgleich erscheint, ein „dieu de l'émotion“:

Où ce jeune homme, enfant de la blonde Italie,
 Prit-il cette âme immense et jusqu'aux bords remplie?
 Quel souffle, quel travail, quelle intuition,
 Fit de lui ce géant, dieu de l'émotion [...]?
 (Hugo 1840, Str. III, V. 17-22)

Das Motiv vom ‚Gott der Emotionen‘ führt uns zurück auf die Potenz der Musik, Gefühle auszudrücken oder zu stimulieren, die Hugo an den Anfang seines programmatischen Gedichts gesetzt hat. Das Genie als Medium wird von einer größeren Instanz durchdrungen, nach der auch das Gedicht fragt, jener unsichtbaren Instanz eines „Dieu caché dont le monde est la voix?“ (Hugo 1840, Str. II, V. 16), dessen „Echo“ (Hugo 1840, Str. II, V. 16) der Komponist ist; ein Gott, der affektive Wunder vollbringt und Hoffnung bringt in eine dunkle Welt:

Qui fait naître la fleur au penchant des abîmes,
 Et le poète au bord des sombres passions?
 [...]
 Quel dieu lui montre l'astre au milieu des ténèbres,
 Et, comme sous un crêpe aux plis noirs et funèbres
 On voit d'une beauté le sourire enivrant,
 L'idéal à travers le réel transparent?
 (Hugo 1840, Str. IV, 2-8)

Die starke Opposition von Dunkelheit, Trauer und Gefahr auf der einen Seite (mit der Isotopie aus „abîme“, „sombres passions“, „ténèbres“, „un crêpe aux plis noirs et funèbres“) und Licht, Schönheit, Lächeln auf der anderen Seite („la fleur“, „l'astre“, „une beauté“, „le sourire“) entspricht der romantischen Ästhetik.⁵ Sie kulminiert in der Fähigkeit der Musik, ein transzendentes Ideal jenseits der wirklichen Welt erscheinen zu lassen („L'idéal à travers le réel transparent“). Musik hat demnach für Victor Hugo nicht nur eine moralische Wirkung, sondern auch eine transzendierende Potenz.

In der Schrift *William Shakespeare* von 1864, in der Hugo seine Vorstellungen von der Genieästhetik ausführt, unterstreicht er auch den Charakter des Unsagbaren oder Transzendenten, das aber dennoch zum Ausdruck drängt und nur in der Musik zum Ausdruck kommen kann: „Ce qu'on ne peut pas dire et ce qu'on ne peut pas taire, la musique, l'exprime.“ (Hugo 1864, 120) Dieser Bezug der Musik zum Transzendenten und Ungreifbaren macht einen Unterschied zur Dichtung aus; erstere ist ein flüchtiges Medium, von Zeit und Luft („la vapeur“) regiert, Fluidum, Wolke oder Atem, wobei aus der Bewegtheit und durch das Mysterium der elektrischen Aufladung ein orchestraler Orkan („des décharges de tonnerres“) entstehen kann, während die Dichtung in Metaphern des Wassers und des unendlichen Ozeans gefasst wird:

La musique, qu'on nous passe le mot, est la vapeur de l'art. Elle est à la poésie ce que la rêverie est à la pensée, ce que le fluide est au liquide, ce que l'océan des nuées est à l'océan des ondes. Si l'on veut un autre rapport, elle est l'indéfini de cet infini. La même insufflation la pousse, l'emporte, l'enlève, la bouleverse, l'emplit de trouble et de lueur et d'un bruit ineffable, la sature d'électricité et lui fait faire tout à coup des décharges de tonnerres. (Hugo 1864, 120)

Musik und Dichtung sind zwei Ressourcen des neuzeitlichen Menschen und zwei Dimension, in denen Immanenz und Transzendenz sich ausdrücken können. Musik wäre dann das Unbestimmbare der unendlichen Welt, welche die Dichtung darstellt („l'indéfini de cet infini“). Durch ihre Bewegtheit treibt sie die Kunst voran; im Ausdruck „la vapeur de l'art“ steckt auch die Konnotation der Dampfmaschine, jener Motor, der im 19. Jahrhundert die Industrialisierung und den Fortschritt vorantreibt, vielleicht auch ein Hinweis auf die in Frankreich ab 1828 eingeführte Eisenbahn (cf. Caron 1997). Dampfmaschine, Eisenbahn, Elektrizität, Entladung – der Hintergrunddiskurs der modernen Erfindungen und Zukunftstechnologien wird hier der Musik unterlegt und illustriert deren eigene Modernität und Fortschrittsenergie.

Zugleich ist Musik aber auch weniger exakt als Dichtung, weil ihr der Traum – das Imaginäre und Unbewusste – entspricht und nicht das Denken: „Elle est à la poésie ce que la rêverie est à la pensée.“ (Hugo 1864, 120) In der Strophe VI von „Que la musique date du seizième siècle“ kommt Hugo mit Bezug auf Palestrina auf das Mysterium zu sprechen („l'art du mystère et du vague“):

Ni peintre, ni sculpteur! Il fut musicien.
[...]
Et, comme l'océan n'apporte que sa vague,
Il n'apporta que l'art du mystère et du vague!
[...]
Le rêve inexprimé qui s'efface à l'aurore!
(Hugo 1840, Str. VI, V 1-8)

Der Traum bleibt unausgesprochen und verschwindet am Morgen, wobei das Echo des Reimworts „vague“ die Flüchtigkeit betont. Hier ist allerdings noch nicht von der reichen Energie der Musik des 19. Jahrhunderts die Rede, sondern von der geheimnisvollen Harmonie, die Palestrina aus dem Chaos der Welt destilliert und deren kosmogonische, reine Form er zum Klingen bringt:

Car son esprit, du monde immense et fourmillant
Qui pour ses yeux nageait dans l'ombre indéfinie,
Éteignait la couleur et tirait l'harmonie!
(Hugo 1840, Str. VI, V. 10-12)

Es ist eine sakrale Musik (eine „hymne“), die synästhetisch verbunden ist mit den Gerüchen der Messe, denn „on respire un parfum d’encensoirs et de cierges“ (Hugo 1840, Str. VI, V. 19), und dem Mondlicht, das durch ein Kirchenfenster fällt:

Ainsi toujours son hymne, en descendant des cieux,
Pénètre dans l’esprit par le côté pieux,
Comme un rayon des nuits par un vitrail d’église!
En écoutant ses chants que l’âme idéalise,
Il semble, à ces accords qui, jusqu’au cœur touchant,
Font sourire le juste et songer le méchant [...]
(Hugo 1840, Str. VI, V. 13-18)

Dennoch zeichnet sich hier schon die emotionale Kraft der Musik ab, die Gefühle und das Innerste der Menschen zu berühren („jusqu’au cœur touchant“) und den Anstoß zu einer moralischen Besserung für alle Menschen, gleich ob gut oder böse („juste“ oder „méchant“), zu geben. So sieht Hugo die Musik in der Perspektive der Rezeption – wie auch die Dichtung im Übrigen – als eine egalitäre Kunst an, die durch „ästhetische Erziehung“ – um es mit Friedrich Schillers Konzept zu sagen (cf. Schiller 1795) – auf Verbesserung der Menschlichkeit abzielt.

Endnoten

- 1 Gisela Febel ist Professorin Emerita für romanische Literatur- und Kulturwissenschaften an der Universität Bremen.
- 2 Oft kolportiert wird der Hugo zugeschriebene Ausspruch: „Défense de déposer de la musique le long de mes vers“, aufgrund dessen z. B. Jean Roy von „un Victor Hugo résolument hostile à l’endroit de la musique et des musiciens“ spricht (Roy 1999, 28).
- 3 ...und Musiker*innen, denn viele waren beides, wie Franz Liszt, der ein exzellenter Pianist war, oder Paganini als Geigenvirtuose oder auch Clara Schumann, die als Pianistin berühmt war, aber deren Kompositionen erst spät wiederentdeckt wurden.
- 4 Michelet verwendete als erster „Renaissance“ für eine historische Epoche. Nach ihm wurde der Begriff dann durch Jacob Burckhardt bekannt.
- 5 Wobei die Opposition von Ideal und Melancholie hier auch wie eine Vorausdeutung auf die Baudelaire’sche Konzeption von „Splén et Idéal“ erscheint, wenngleich dort eine heilende Wirkung nicht (mehr) möglich scheint oder zumindest nicht die Leistung der Musik ist (cf. Baudelaire 1857; Bohrer 1996).

Bibliographie

- Anger, Violaine / Le Roux, François / Dessons, Gérard (Hg.): *Victor Hugo et la mélodie française*. Paris: Éditions Hermann, 2023.
- Anger, Violaine: „La mélodie française et Victor Hugo: éléments pour une synthèse impossible“ (Communication au Groupe Hugo du 4 avril 2015). In: <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/15-04-04anger.htm> (Zugriff 10.11.2024).
- Anonym: „Victor Hugo (1802-1885) et la musique“ (Dossier vom 2.3.2017). In: *Symphozik*, <https://www.symphozik.info/victor-hugo-1802-1885-et-la-musique,424,dossier.html> (Zugriff 10.11.2024).
- Baudelaire, Charles: *Les fleurs du mal*. Paris: Poulet-Malassis et De Broise, 1857.
- Bergerault, Pascal: „Propositions pour une illustration musicale de Victor Hugo“ (2002). In: <https://www.bergerault-univ-tours.fr/bergerault2001/passerelles/doc/Hugo%20et%20la%20musique.htm> (Zugriff 29.2.2024).
- Beyer, Andreas / Burghartz, Susanne / Burkart, Lucas (Hg.): *Burckhardt. Renaissance Erkundungen und Relektüren eines Klassikers*. Berlin: Wallstein, 2021.
- Blumenberg, Hans: *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1966.
- Blumenberg, Hans: *Aspekte der Epochenschwelle. Cusaner und Nolaner*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976.
- Bohrer, Karl-Heinz: „Baudelaires Melancholie als Zeitbewußtsein“. In: Bohrer, Karl-Heinz: *Der Abschied. Theorie der Trauer*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996, 40-319.
- Breton, André: *Manifeste du surréalisme*. Paris: Éditions du Sagittaire, 1924.
- Burke, Peter: *Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Burkhardt, Jacob: *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*. Basel: Schweizerische Verlagsbuchhandlungen, 1860.
- Caron, François: *Histoire des chemins de fer en France*. Paris: Fayard, 1997.
- Dufetel, Nicolas: „La musique religieuse de Liszt à l'épreuve de la palingénésie de Ballanche: réforme ou régénération?“. In: *Revue de musicologie* 95,2 (2009), 359-398.
- Fauquet, Joël-Marie: „L'association des artistes musiciens et l'organisation du travail de 1843 à 1853“. In: Dufourt, Hugues / Fauquet, Joël-Marie: *La musique et le pouvoir*. Paris: Aux Amateurs de livres, 1987, 117-123.
- Fauquet, Joël-Marie: „Hugo musicien“. In: *Études* 397,9 (2002), 227-234.
- Febel, Gisela: „Victor Hugos Konstruktion des Mittelalters und die Nachwirkungen“. In: Kerth, Sonja (Hg.): *Vergangenheit als Konstrukt. Mittelalterbilder seit der Renaissance*. Wiesbaden: Reichert, 2012, 89-102.
- Fétis, François-Joseph: *Biographie universelle des musiciens*. Paris: Fournier, 1835.
- Hovasse, Jean-Marc: „Autour de Victor Hugo. Partitions tirées de ses poèmes“. In: *Mémoire vive. Patrimoine numérisé de Besançon* (2014), <https://memoirevive.besancon.fr/page/autour-de-victor-hugo-partitions-tirees-de-ses-poemes> (Zugriff 13.11.2024).
- Hugo, Victor: „Que la musique date du seizième siècle“ (1837). In: Hugo, Victor: *Les rayons et les ombres*. Paris: Charpentier, 1840, 251-258.

- Hugo, Victor: *William Shakespeare*. Brüssel: Lacroix/Verboeckhoven, 1864.
- Hugo, Victor: „Préface“ zu *Les rayons et les ombres* (1840). In: Hugo, Victor: *Œuvres complètes. Poésies II*, Bd. 17, Paris: Ollendorf, 1909, 529-535.
- Hugo, Victor: „Fonction du poète“ (1839). In: Hugo, Victor: *Œuvres complètes. Poésies II*, Bd. 17, Paris: Ollendorf, 1909, 537-547.
- Hugo, Victor: „Préface de Cromwell“ [1827]. In: Hugo, Victor: *Œuvres complètes: Cromwell, Hernani*. Bd. 23, I: *Théâtre*. Paris: Librairie Ollendorff, 1912, 7-51.
- Hugo, Victor: *Notre-Dame de Paris*. Paris: Garnier, 1961.
- Hugo, Victor: *Océan. Œuvres complètes*. Bd. 14 [nachgelassene Notizen und Werke nach 1885]. Paris: Laffont, 1985.
- Hugo, Victor: „Ce sourd entendait l’infini“. In: *La Revue musicale* 378 (1985), 62.
- Hugo, Victor: *Fragments philosophiques 1860-1865 – suivi d’annexes: Nouvelle édition*. Paris: Arvensa Editions, 2019.
- Koselleck, Reinhart / Herzog, Reinhart (Hg.): *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*. München: Fink, 1987.
- Laster, Arnaud: „Victor Hugo, la musique et les musiciens“. In: Hugo, Victor: *Œuvres chronologiques complètes*. Bd. 5. Paris: Le Club français du livre, 1967, i-xix.
- Laster, Arnaud: „Berlioz et Victor Hugo“. In: *Hector Berlioz. Numéro spécial de: Romantisme* 12 (1976), 27-34.
- Laster, Arnaud / Société des Amis de Victor Hugo: *Hugo en musique (répertoire alphabétique des compositeurs et compositrices de musiques sur des paroles de Victor Hugo ou inspirées par lui)*, <https://victor-hugo.org/wp-content/uploads/2022/10/2022-10-03-HUGO-EN-MUSIQUE-SAVH.pdf> (Zugriff 10.11.2024).
- Maisons Victor Hugo Paris – Guernsey: *Victor Hugo et le monde sonore. Exposition 09 avril 2013 au 17 juillet 2013*, <https://www.maisonsvictorhugo.paris.fr/paris/expositions/victor-hugo-et-le-monde-sonore> (Zugriff 10.11.2024).
- Massin, Jean / Massin, Brigitte: *Ludwig van Beethoven*. Paris: Fayard, 1976.
- Meschonnic, Henri: „Portrait de Victor Hugo en homme siècle“. In: *Hugo-Siècle. Numéro spécial de: Romantisme* 60 (1988), 57-70.
- Michelet, Jules: *Histoire de France*. Bd. 7: *Renaissance*. Paris: Chamerot, 1855.
- Mongrédien, Jean: *La musique en France des lumières au romantisme, 1789-1830*. Paris: Flammarion, 1986.
- Münkler, Herfried / Münkler, Marina: „Musik“. In: Münkler, Herfried / Münkler, Marina (Hg.): *Lexikon der Renaissance*. München: Beck, 2000, 283-285.
- Prévost, Maxime: „La Symphonie politique: Notes sur le Beethoven de Victor Hugo“. In: *Nineteenth-Century French Studies* 30,1 (2001), 68-80.
- Réande, Jean: „Beethoven et les écrivains français de son temps“. In: *Europe* 498 (Octobre 1970), 54-70.
- Robert, Frédéric: „Sur l’introduction de Beethoven en France“. In: *Europe* 498 (Octobre 1970), 118-23.
- Roy, Jean: „La muse et la lyre“. In: *Le Monde de la musique* 229 (Février 1999), 28-31.

- Samson, Jim: „Orpheus and the Exile: Liszt and Victor Hugo“. In: Waeber, Jacqueline (Hg.): *La note bleue: mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger*. Lausanne: Lang, 2006, 267-285.
- Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen: Mit den Augustenburger Briefen* [1795]. Hg. Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Skalweit, Stephan: *Der Beginn der Neuzeit. Epochengrenze und Epochenbegriff*. Darmstadt: WBG, 1982.
- Staël, Germaine de: *De l'Allemagne*. London: Murray, 1813.
- Thibaut, Anton Friedrich Justus: *Über Reinheit der Tonkunst*. Heidelberg: Mohr, 1825.
- Tiersot, Julien: „Victor Hugo musicien“. In: *La Revue musicale* 16, numéro spécial 159,11 (1935), 183-84.
- Vowinckel, Annette: *Das relationale Zeitalter. Individualität, Normalität und Mittelmaß in der Kultur der Renaissance*. Paderborn: Fink, 2011.
- Wangermée, Robert: *François-Joseph Fétis, musicologue et compositeur*. Brüssel: Palais des Académies, 1951.
- Ward, Patricia A.: „Encoding in Romantic Descriptions of the Renaissance: Hugo and Michelet on the Sixteenth Century“. In: *French Forum* 3,2 (Mai 1978), 132-146.