



L'esthétique musicale classique et romantique : introduction, chapitres 1 à 3

Clémence Couturier-Heinrich, Carl Dahlhaus

► To cite this version:

Clémence Couturier-Heinrich, Carl Dahlhaus. L'esthétique musicale classique et romantique : introduction, chapitres 1 à 3. L'esthétique musicale classique et romantique De Kant à Wagner, 2019. hal-03655023

HAL Id: hal-03655023

<https://u-picardie.hal.science/hal-03655023>

Submitted on 31 May 2022

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

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

L'ESTHÉTIQUE MUSICALE CLASSIQUE ET ROMANTIQUE

DE KANT À WAGNER

CARL DAHLHAUS



L'ESTHÉTIQUE MUSICALE CLASSIQUE ET ROMANTIQUE

DE KANT À WAGNER

ÆSTHETICA



Nous appliquons dans ce livre la plupart des rectifications orthographiques de la dernière réforme de l'Académie (JO du 6 décembre 1990).

L'ESTHÉTIQUE MUSICALE CLASSIQUE ET ROMANTIQUE

DE KANT À WAGNER

CARL DAHLHAUS

Traduit de l'allemand par
Clémence Couturier-Heinrich,
Jean-François Laplénie, Lucie Marignac
et Sacha Zilberfarb

ÉDITIONS **NSRUED'ULM**

Ouvrage publié avec le concours de la Fondation de France dans le cadre de son programme de développement de l'histoire de l'art en France et avec l'aide du laboratoire d'excellence TransferS (programme Investissements d'avenir ANR-10-IDEX-0001-02 PSL★ et ANR-10-LABX-0099)

Ce livre a été édité par Lucie Marignac.

En couverture :

Détail du *Portrait de Girolamo Frescobaldi*, par Claude Mellan (1598-1688), pierre noire (Paris, Ensba).

La première édition du présent ouvrage est parue en allemand sous le titre *Klassische und romantische Musikästhetik* © Laaber, Laaber Verlag, 1988.

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

© Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2019.

45, rue d'Ulm - 75230 Paris cedex 05

www.pressens.fr

ISBN 978-2-7288-2893-7

ISSN 1761-2160

SOMMAIRE

7	INTRODUCTION
15	CHAPITRE 1. L'IDÉE DE CLASSIQUE ET LA RÉALITÉ DES AFFECTS
91	CHAPITRE 2. « DJINNISTAN » OU LE ROYAUME DE LA MUSIQUE ABSOLUE
185	CHAPITRE 3. ESTHÉTIQUE DU QUOTIDIEN MUSICAL
247	CHAPITRE 4. DE LA PHILOSOPHIE SYSTÉMATIQUE À LA CRITIQUE DE LA CULTURE
327	CHAPITRE 5. « TRAVAIL DE L'ESPRIT SUR UN MATÉRIAU PROPRE À L'ESPRIT »
411	CHAPITRE 6. APORIES DE LA MUSIQUE À PROGRAMME
469	CHAPITRE 7. « <i>OPUS METAPHYSICUM</i> »
567	NOTES
611	BIBLIOGRAPHIE
623	INDEX DES NOMS
631	LES TRADUCTEURS DU VOLUME
633	TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

La profonde opposition interne que semble exprimer le titre *Esthétique musicale classique et romantique* si l'on se réfère à de vieux schémas d'histoire des idées n'existe pas en réalité. Les convergences qui s'observent entre, d'une part, Karl Philipp Moritz et Friedrich von Schiller, et, de l'autre, E. T. A. Hoffmann et Arthur Schopenhauer, sont fondamentales, tandis que les divergences qui les séparent sont si ce n'est insignifiantes, du moins secondaires. On peut donc parler sans exagération d'une esthétique musicale classico-romantique, de même que d'une musique classico-romantique, c'est-à-dire mettre l'accent non pas sur les différences que des adeptes de la méthode pratiquée par l'histoire des idées ont ramenées à des formules séduisantes telles que « perfection » et « infini », mais sur l'unité interne de cette période, unité qui est devenue de plus en plus flagrante ces dernières décennies, grâce à la radicalité avec laquelle la modernité a rompu avec la tradition. Et ce sont les fondements communs de cette tradition, rendus plus perceptibles par leur effondrement au ^{xx}e siècle, non ses tendances divergentes, qui s'imposent rétrospectivement à la conscience.

Le mot « esthétique » date du milieu du ^{xviii}e siècle; et il ne serait nullement absurde d'affirmer que l'apparition du terme et la naissance de la chose qu'il désigne sont contemporaines, bien qu'il y ait là quelque exagération. Les traditions dont l'esthétique classico-romantique de la musique – y compris l'esthétique de l'*Empfindsamkeit* – se détacha n'étaient pas de l'esthétique au sens de Baumgarten, Kant et Hegel, à savoir une théorie de l'art sous la forme d'une philosophie du beau fondée sur une théorie de la perception.

Dans la tradition issue de Pythagore et de Platon qui, relayée par le Moyen Âge, se transmet de l'Antiquité jusqu'à l'époque baroque sous l'appellation de *musica theoretica*, on interprétait la musique comme une « mathématique

INTRODUCTION

sonore». La conviction selon laquelle la proportion contenue dans un phénomène en représente l'essence conférait une signification métaphysique au fait que les consonances reposent sur des rapports mathématiques simples et les dissonances sur des rapports mathématiques complexes. (En réalité, l'ontologie de la correspondance entre ce qui apparaît clairement aux sens et ce que la raison considère comme simple avait fait l'objet d'une remise en question dès le ^v^e siècle avant J.-C., lorsqu'avait été découverte l'irrationalité de la diagonale du carré, mais nous n'en tenons pas compte ici.) L'interprétation des nombres comme idées fut minée par la science moderne du ^{xvii}^e siècle, ce qui imposa une révolution philosophique qui finit par atteindre aussi, avec un siècle de retard, l'esthétique musicale; par ailleurs la référence aux mathématiques perdit de son importance dans une esthétique fondée sur une théorie de la perception, car – c'est le constat que fit Kant – les proportions des intervalles s'abolissent, disparaissent dans l'effet produit par la musique.

La théorie des affects, à laquelle la conception baroque de la musique, centrée sur l'opéra, accordait une place prépondérante, ne fut pas, à la fin du ^{xviii}^e siècle, abandonnée comme la mathématique musicale, mais transformée. À la méthode consistant à faire le portrait musical d'un affect, pour ainsi dire de l'extérieur, en reproduisant ses inflexions, gestes et changements de tempo caractéristiques, se substitua la prétention – à vrai dire hasardeuse – d'exprimer de l'intérieur un sentiment en l'extériorisant, c'est-à-dire de transmettre par des sons des émotions réelles ou imaginaires du compositeur ou de l'interprète. (Dans la théorie esthétique on parlait de sentiments réels, en vérité c'était plutôt des sentiments imaginaires – si tant est que l'on puisse considérer cette distinction comme valable.)

La théorie de l'imitation, la thèse selon laquelle c'est l'imitation de mouvements ou d'états extérieurs ou intérieurs qui donne son sens à la musique – les mouvements et états intérieurs n'étant pas autre chose que les affects –, avait dans la conception de la musique qui prévalut du ^{xvi}^e au ^{xviii}^e siècle une importance qui ne s'explique que par la fonction qu'elle devait remplir. L'idée que la musique aussi était mimésis, imitation de la nature extérieure ou intérieure, justifiait son intégration, aux côtés de la poésie et de la peinture, à un système des beaux-arts reposant sur une conception unique de l'art.

INTRODUCTION

L'esthétique classico-romantique dénoua tout d'abord les liens problématiques qui associaient peinture sonore, représentation des affects et interprétation allégorique sous le vocable « imitation de la nature extérieure et intérieure », réinterpréta en deuxième lieu, comme nous l'avons dit, la représentation des affects dans le sens d'une expression des sentiments par extériorisation de l'intime, et donna enfin à l'unité des arts une autre justification que le principe d'imitation, à savoir l'idée d'une substance « poétique » commune. La fin de la théorie de l'imitation marque le début de l'esthétique classico-romantique.

Il faudrait encore évoquer le déclin de la poétique normative traditionnelle dans la conscience esthétique de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle. Non que les règles du contrepoint, de l'harmonie et des différentes formes aient été abrogées. Mais en premier lieu elles ne garantissaient plus, bien que toujours considérées comme des conditions nécessaires, qu'une œuvre fût de l'art, cette garantie étant désormais fournie, comme nous l'avons dit, par un caractère « poétique » irrationnel et impalpable. En outre, la continuité historique de la musique n'était plus fondée sur la transmission d'un système de règles mais sur celle d'œuvres formant un répertoire fixe pour l'opéra et le concert, un ensemble doté du statut esthétique des textes classiques. La substance de la tradition n'était pas constituée de règles à suivre mais d'œuvres dont on ne pouvait imiter les créateurs qu'en devenant aussi inimitable qu'eux.

L'esthétique musicale classico-romantique est moins un système construit à partir d'une idée fondamentale qu'un complexe qui se compose d'éléments d'origines variées et d'âges différents. Pour qui s'attache à la caractériser historiquement, ce ne sont pas les différents principes ou idées pris isolément, lesquels remontent parfois à un passé lointain, qui sont décisifs, mais la configuration qu'ils forment ensemble, au sein de laquelle leur signification connut une évolution plus ou moins importante.

Le concept classico-romantique d'art, que le terme d'« art du beau » permettait de distinguer du concept plus ancien d'*ars* ou de *technè*, qui incluait aussi les arts dits mécaniques, renvoie à une essence commune aux différents arts, que l'on cherchait, à la fin du XVIII^e et au XIX^e siècle, comme nous l'avons dit, à rendre par le mot « poétique », sans qu'il s'agît par là de littériser les autres arts. (Une « idée poétique » peut être en musique un sujet emprunté à

INTRODUCTION

la littérature, mais aussi une idée musicale formelle, qui garantit que l'œuvre est bien de l'art : l'élément déterminant dans l'expression « poétique » n'est pas l'emprunt littéraire, qui n'est pas indispensable, mais la prétention à produire de l'art.) La frontière du système des arts n'a jamais été nettement tracée; au XVIII^e siècle, la danse, et même le jardinage, y étaient parfois inclus. D'autre part, le concept d'« art du beau » se révéla rapidement trop étroit; à partir du milieu du XVIII^e siècle, une esthétique du sublime vint compléter l'esthétique du beau, et au XIX^e siècle s'édifièrent une esthétique du caractéristique et même, pour finir, une esthétique du laid. (La reconnaissance dans le caractéristique non pas d'une simple composante du beau mais d'une idée esthétique autonome est l'une des particularités qui séparent l'esthétique romantique de l'esthétique classique; et l'esthétique du laid n'est pas autre chose qu'une théorie des tendances que l'on a baptisées « romantisme noir ».)

L'importance que revêt le concept d'œuvre dans l'esthétique musicale classico-romantique, dont il constitue l'une des conditions centrales, n'a été évaluée à sa juste mesure que dans les dernières décennies, lorsque, menacé d'effondrement, il cessa de sembler évident. Les avis sont partagés sur la question de savoir si l'on peut parler d'œuvres présentant une forme bien déterminée et atteignant le statut de textes – comme objets d'une interprétation – à propos de la polyphonie de l'école de Notre-Dame (vers 1200), ou s'il faut attendre Philippe de Vitry et Guillaume de Machaut (XIV^e siècle); cette catégorie commença à être désignée, au XVI^e siècle, par la formule *opus perfectum et absolutum*, mais l'ensemble des caractéristiques que comprend le concept classico-romantique d'œuvre ne fut rassemblé que deux siècles plus tard. Les principales sont tout d'abord l'interprétation de l'œuvre comme produite par un génie obéissant non à un canon de règles mais uniquement à l'inspiration, ensuite l'idée qu'elle forme une unité autonome existant pour elle et non pour remplir une fonction extraesthétique, et enfin la justification de la prétention à l'autonomie par une logique musicale consistant dans une interaction entre des éléments harmoniques et tonaux et des éléments motiviques et thématiques : la forme musicale se constitue comme dialectique du général et du particulier, dialectique entre un plan d'ensemble fondé sur la tonalité et des idées mélodiques individuelles dont il est possible, en les développant par variation, de tirer des conséquences.

INTRODUCTION

Un changement de paradigme, c'est-à-dire le remplacement du modèle concret d'où partait la réflexion esthétique par un autre, a contribué à donner son fondement à l'esthétique classico-romantique. La théorie des affects du ^{xvii}e et du début du ^{xviii}e siècle était, même si elle prétendait couvrir l'ensemble de la musique, essentiellement une théorie de l'opéra; l'esthétique musicale classico-romantique avait quant à elle pour objet – E. T. A. Hoffmann et plus tard Eduard Hanslick l'ont souligné avec la même insistance – la musique instrumentale, et avant tout la symphonie. Ce qui était vrai de la « musique pure et absolue » devait l'être de la musique tout court, comme si un texte était un ajout extramusical. On échangea l'ancien préjugé selon lequel la musique vocale est la vraie musique contre le préjugé inverse et tout aussi mal justifié selon lequel l'essence de la musique ne se manifeste dans toute sa pureté que dans la musique instrumentale.

Si l'on entend par « esthétique romantique de la musique » l'esthétique musicale de romantiques comme Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck et E. T. A. Hoffmann – et c'est la seule définition recevable –, l'idée que l'esthétique romantique de la musique est une esthétique du sentiment se révèle aussi erronée que profondément enracinée dans les esprits. L'esthétique du sentiment, que Hanslick qualifiait de « viciée », était un héritage de l'*Empfindsamkeit* qui certes continua de se transmettre durant l'époque classico-romantique et survécut même à tout le ^{xix}e siècle presque intacte, mais passa pour ainsi dire dans la clandestinité dès les années 1790 pour s'établir comme esthétique populaire, méprisée quoique à la vie dure. L'esthétique proprement romantique de la musique, à laquelle E. T. A. Hoffmann donna sa forme la plus efficace du point de vue de la diffusion et que Schopenhauer fonda en partant d'un système cohérent, était une métaphysique de la musique instrumentale; et l'ambition philosophique, qui se faisait théologique sans avoir à franchir de frontière nette, est une des caractéristiques par lesquelles l'esthétique romantique de la musique rompit avec l'esthétique musicale classique. L'écart chronologique entre les deux « courants » était à vrai dire réduit; si les grands traits d'une esthétique classique ont été ébauchés à la fin des années 1780, l'esthétique musicale romantique a été esquissée par Jean Paul et Wilhelm Wackenroder dès le milieu des années 1790, et il est à peine exagéré d'affirmer que toutes les grandes idées aussi bien de l'esthétique classique que

INTRODUCTION

de l'esthétique romantique ont été formulées dans l'espace de la décennie qui s'est écoulée entre la Révolution française et la fin du siècle.

Les tendances réalistes de la fin du XIX^e siècle ne laissèrent pratiquement pas de traces dans la conception de la musique. L'esthétique classico-romantique s'y perpétua presque sans subir de contestation jusqu'à la vague d'innovation du tournant du siècle qui se proclama elle-même « la modernité ». L'analyse rétrospective fait néanmoins apparaître à partir du milieu du siècle les indices d'un déclin, que l'on avait d'abord négligés. La correction qu'introduit Eduard Hanslick dans la deuxième édition de son traité *Du Beau musical [Vom Musikalisch-Schönen]* en remplaçant le mot « métaphysique » par « empirique » est, du point de vue de l'histoire des idées, un symptôme que le caractère passablement comique de la substitution ne devrait pas conduire à ignorer : à une époque qui se qualifiait elle-même de positiviste, la métaphysique était chassée par la psychologie. (Précisément durant la décennie qui vit naître l'art moderne, une phénoménologie qui déboucha finalement sur une nouvelle ontologie restreignit la reconnaissance qui était accordée à la psychologie, mais un livre sur l'esthétique musicale classico-romantique n'est pas le lieu pour expliquer ce paradoxe de l'histoire des idées.)

S'il avait semblé au début du XIX^e siècle, après Friedrich Schlegel et Georg Wilhelm Friedrich Hegel, que la philosophie de l'histoire pouvait permettre une médiation entre théorie esthétique et conscience historique, il apparut de plus en plus clairement, après l'échec de la révolution de 1848, qui eut pour conséquence idéologique la « chute de l'hégélianisme », que l'esthétique, dans la mesure où elle prétendait établir des normes, était minée par l'historicisme. Et l'historicisme trouvait, bien que leur connaissance réciproque fût très limitée, une alliée dans l'opposition à l'esthétique d'artistes défendant une conception militante de la modernité et refusant de se soumettre à une tradition classicisante devenue académisme. Leur opposition commune à l'esthétique classico-romantique fait de l'historicisme, qui arracha pour ainsi dire la substance de l'art à l'intemporalité pour la rendre à l'historicité, et de la modernité musicale deux instances étroitement liées du point de vue de l'histoire des idées.

La disparition de la poétique des genres, la tendance à ne pas mesurer une œuvre à l'aune du genre auquel elle appartient, mais à la considérer

INTRODUCTION

exclusivement comme un individu contenant en lui-même ses propres critères, est un processus historique qui commença à s'ébaucher dès l'esthétique classique, sans être toutefois entièrement visible, mais qui n'aboutit qu'à la fin du ^{XIX}^e et au ^{XX}^e siècle à priver les genres, quand ils faisaient encore l'objet d'une tradition, de leur influence sur la réponse apportée à la question de savoir si une œuvre est ou non de l'art. En niant la réalité esthétique des genres parce qu'ils ne disent en rien si une construction est de la poésie ou pas, l'historien que Benedetto Croce voulait être se trompait, mais Croce lui-même rendait compte avec une intuition parfaitement juste d'une évolution qui se produisait à sa propre époque.

L'histoire de l'esthétique, dont on peut douter qu'elle ait existé avant le milieu du ^{XVIII}^e siècle, se compose à la fin du ^{XVIII}^e et au ^{XIX}^e siècle, comme cet aperçu rapide l'a déjà montré, de courants soumis à une évolution, dont certains remontent à un passé lointain, tandis que d'autres ne sont apparus qu'à l'époque classico-romantique. Une partie d'entre eux s'interrompt à la fin de cette période, l'autre survit à sa disparition durant la suite du ^{XIX}^e siècle. Il est néanmoins légitime de parler d'une esthétique musicale classico-romantique comme d'un complexe historique susceptible d'être distingué avec suffisamment de netteté aussi bien de ce qui le précède, dont il ne perpétue qu'une part minoritaire, que de ce qui le suit, qui détruit la tradition plutôt qu'il ne la conserva.

CHAPITRE 1

L'IDÉE DE CLASSIQUE ET LA RÉALITÉ DES AFFECTS

LE SYSTÈME DES ARTS ET LA MUSIQUE

La phrase de Walter Pater selon laquelle tout l'art cherche à atteindre la condition de la musique – «*All art aspires to the condition of music*¹» – s'enracine, à l'insu de son auteur, dans une tradition qui remonte à la fin du XVIII^e siècle, aux années 1790, qui constituèrent, grâce à la rencontre de tendances classiques et romantiques, la décennie la plus fructueuse de toute l'histoire de l'esthétique.

Si l'on ne se laisse pas tromper par l'usure qu'a subie le mot tel que nous l'employons quotidiennement, le concept d'«art» – au singulier collectif –, que Pater présuppose comme s'il était évident, se révèle problématique et difficilement compréhensible. En effet, une fois dissipée l'illusion d'évidence entretenue par l'habitude que nous avons d'utiliser certains mots, il est malaisé de justifier de manière convaincante l'affirmation que l'architecture, la sculpture, la peinture et la musique forment le groupe des «beaux-arts» – au XVIII^e siècle certaines classifications ajoutent la danse et l'art des jardins ou excluent l'architecture – et que cette association se fonde sur une essence de «l'»art, que les arts ont en commun et qui les distingue d'autres activités et productions humaines.

La phrase de Pater est un défi en forme de paradoxe et ne peut être que cela, parce qu'elle tente de résoudre un problème vraisemblablement insoluble. La question de l'essence de «l'»art – de la substance commune aux cinq «beaux-arts» dont le canon se dégagea, avec quelques hésitations, vers le milieu du XVIII^e siècle² – est l'une de ces questions qui ne permettent guère de déterminer dans quelle mesure l'obscurité dans laquelle elles plongent a son origine dans leur profondeur métaphysique ou dans le fait banal qu'elles sont mal posées.

Ludwig Tieck parlait en 1799 dans les *Fantaisies sur l'art* [*Phantasien über die Kunst*] des «sons des instruments» – par différence avec les «sons

produits par la nature» – comme d'«un monde en soi» : «On peut même dire que ces sons, que l'art a découverts d'une façon merveilleuse et recherche par les voies les plus diverses, sont d'une nature tout à fait différente, ils n'imitent pas, ils n'embellissent pas, mais sont un monde en soi à part³.» Il n'est pas question, du moins pas à la surface de la phrase, d'un principe liant les «beaux-arts» entre eux. Mais Tieck définit l'esthétique de l'autonomie qu'il proclame en l'opposant à des idées qui servaient dans la théorie de l'art du XVIII^e siècle à saisir l'essence de «l'» art, à savoir le principe d'imitation et celui d'embellissement. C'est pourquoi on est immédiatement tenté d'attribuer à sa propre thèse une fonction analogue.

Parmi les traités codifiant le système des arts, ce sont indubitablement le livre de l'abbé Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), et le *Discours préliminaire* à l'*Encyclopédie* de d'Alembert, tributaire de Batteux, qui exercèrent la plus grande influence. Mais Batteux et d'Alembert cherchaient l'un comme l'autre l'essence de l'art dans le principe de l'imitation, qui à l'origine, dans l'Antiquité, ne mettait en relation que poésie et peinture – on citait inlassablement la formule d'Horace *ut pictura poesis*, parfois en l'inversant –, alors qu'au XVIII^e siècle, on l'étendit, non sans hésitation, à l'architecture et à la musique. Le postulat selon lequel la musique devait imiter soit la nature intérieure de l'homme, soit la nature extérieure qui l'entoure, déboucha d'une part sur la représentation des affects, de l'autre sur la peinture sonore.

Contre la théorie de l'imitation, qui devait son autorité à son origine antique, Johann Georg Sulzer mettait en avant dans sa *Théorie générale des beaux-arts* [*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*], la plus importante encyclopédie en langue allemande, le second principe évoqué par Tieck, celui d'embellissement : «C'est donc dans cet embellissement de toutes les choses nécessaires à l'homme, et non dans une vague imitation de la nature, comme tant le professent, qu'il faut chercher l'essence des beaux-arts⁴.» Ce n'est pas un hasard si Sulzer évite de délimiter le canon ou système des beaux-arts – il ressort toutefois de l'article qu'il inclut l'éloquence, mais exclut l'historiographie : l'«embellissement de toutes les choses nécessaires à l'homme» est plutôt un principe de l'artisanat d'art que de l'art au sens strict, sens qui ne se dégagea au XVIII^e siècle que progressivement et en surmontant des résistances. Le sens fort du mot «art», qui est depuis devenu une trivialité, était au XVIII^e siècle un paradoxe,

et ne pouvait qu'être profondément étranger à un philosophe populaire comme Sulzer, qui était un homme de bon sens.

Les modèles sensibles sur lesquels reposait le principe d'imitation étaient la poésie et la peinture, tandis que l'idée de chercher l'essence des beaux-arts dans l'embellissement de choses nécessaires ou utiles a été tirée de l'architecture et, comme le montre l'article de Sulzer, de la rhétorique. Quant à l'esthétique de l'autonomie, l'idée d'un « monde en soi », ce n'est pas par hasard qu'elle s'appuie – même si Tieck a été influencé par l'explication que Johann Jacob Breitinger avait donnée de la poésie comme représentation d'un « monde possible » – essentiellement sur des expériences musicales. Il existe entre les définitions de l'essence de « l' » art, qui se succèdent ou se font concurrence, et le choix d'un paradigme des arts une interaction qui ne permet pas de dire ce qui est cause et ce qui est effet.

S'il n'est pas encore question chez Tieck de l'art tout court, Christian Friedrich Michaelis, un philosophe s'inscrivant dans la lignée de Kant, a poursuivi le raisonnement, quelques années plus tard seulement, sur la voie tracée par la polémique contre les principes d'imitation et d'embellissement et loué dans la musique le modèle de tous les autres arts. Dans l'essai sur *L'Idéalité de la musique* [*Über das Idealische der Tonkunst*] qu'il publia en 1808 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, il opposait comme Tieck à l'esthétique de l'imitation le principe d'autonomie.

Parmi tous les arts, il n'y en a pas un qui, dans ses œuvres, apparaisse à l'homme plus idéal, plus originel – « originel » au sens de « qui a sa raison d'être en soi-même » – que la musique. Aucun autre ne montre plus clairement qu'il est inadmissible d'affirmer que l'art du beau consiste simplement à imiter la nature. Quel art misérable elle serait si elle n'était qu'une répétition des sons que la nature animée ou inanimée fait entendre sans respecter aucune règle de l'art ! La musique crée des totalités de sons si infiniment variées, elle rend présent à notre imagination, par le charme de ses compositions mélodiques et harmoniques, un monde si entièrement particulier que l'on en chercherait en vain les originaux dans la réalité étrangère à l'art⁵.

Le « monde entièrement particulier » que des « règles de l'art » séparent de la nature et de son imitation n'est autre que le « monde en soi à part » dont parlait Tieck. Mais en même temps, l'antithèse d'où part Michaelis rappelle la querelle entre Rousseau et Rameau sur le primat de la mélodie ou de l'harmonie. Là où

elle se rapproche le plus de son essence abstraite, la mélodie telle que la concevait Rousseau est reflet d'une langue originelle dans laquelle la nature de l'homme et de ses sentiments, « le Oh et le Ah du cœur », comme disait Hegel, se manifeste directement. L'harmonie, quant à elle, constitue le principe grâce auquel l'émission sonore spontanée de la nature devient art, et pour Rameau il n'y a pas de musique en-deçà de cette transformation. (Cette controverse n'était pas une dispute sur le primat de la voix du haut ou de la composition polyphonique, comme elle a quelquefois été interprétée à tort, mais une confrontation sur la question de savoir si la véritable substance de la musique est constituée d'interjections mises en sons ou de relations régulées entre des sons – relations reposant sur le principe de consonance, à l'œuvre dans l'élaboration de la mélodie comme dans celle de l'harmonie.)

La thèse selon laquelle la musique constitue, dans la mesure où elle est un « monde entièrement particulier », le modèle de tous les autres arts, thèse que les propos de Tieck impliquaient mais qui y demeurait implicite, fut formulée tout à fait clairement par Michaelis :

Elle [la musique] donne donc à voir en toute pureté l'esprit de l'art, dans sa liberté et son caractère propre. L'imagination qui invente et crée révèle dans la musique toute sa puissance. La valeur des œuvres musicales parfaites ne réside pas dans le simple fait qu'elles représentent autre chose, signifient autre chose, mais dans ce qu'elles sont elles-mêmes, dans leur être propre et incomparable⁶.

La formulation que Michaelis a donnée du principe de l'esthétique de l'autonomie – l'affirmation que l'essence de la musique est dans son être musical et non dans une signification extramusical – n'est pas moins drastique que celle, postérieure d'un demi-siècle, d'Eduard Hanslick. Mais – et les différences littéraires furent décisives pour la réception des deux textes – Hanslick écrivit un livre, qui présentait des thèses provocatrices dans un style brillant, tandis que le simple commentaire de Michaelis n'occupait que quelques colonnes dans une revue et ne s'élevait que rarement au-dessus du ton sec d'un philosophe populaire tributaire de Kant et dans l'impossibilité de le nier.

Il est vraisemblable et presque sûr qu'E. T. A. Hoffmann, lorsqu'il publia en 1810 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* une recension de la 5^e symphonie de Beethoven, avait présent à l'esprit le souvenir de l'essai de

Michaelis, qui était paru deux ans plus tôt dans le même périodique. Les convergences qui s'observent entre le commentaire et la recension – recension qui fait partie des actes de naissance de l'esthétique musicale romantique –, peuvent difficilement n'être dues qu'au hasard. La musique, dit Michaelis, « donne à voir en toute pureté l'esprit de l'art, dans sa liberté et son caractère propre ». Et Hoffmann écrit :

Lorsqu'on parle de la musique comme d'un genre autonome, on ne devrait jamais penser qu'à la musique instrumentale qui, méprisant toute aide et toute intervention extérieure, exprime avec une pureté sans mélange cette quintessence de l'art qui n'appartient qu'à elle, ne se manifeste qu'en elle. Elle est le plus romantique des arts – on pourrait presque affirmer qu'elle seule est vraiment romantique⁷.

L'élément déterminant qui lie l'esthétique classique telle que la représente le disciple de Kant Michaelis et la métaphysique romantique de la musique instrumentale qu'expose Hoffmann est l'idée de l'autonomie esthétique, dont la musique apparaît comme la réalisation paradigmatique. Michaelis et Hoffmann parlent l'un comme l'autre de « l' » art tout court et voient tous deux dans la musique le modèle de ce qu'il est dans sa véritable essence. C'est pourquoi la musique est, selon Hoffmann, le seul art purement romantique (et au lieu de « purement romantique » on pourrait aussi dire « purement poétique » ou « purement artistique »). Le principe d'autonomie est une idée qui rattache solidement l'esthétique musicale classique, de Karl Philipp Moritz à Michaelis en passant par Kant, au romantisme de Ludwig Tieck et d'E. T. A. Hoffmann, et même, à l'extrémité de la chaîne, au positivisme d'Eduard Hanslick. Si l'on prend à la lettre la définition que Hoffmann donne du romantique, l'élément essentiel de l'esthétique musicale romantique n'est donc pas spécifiquement romantique. (Cet état de choses ne devrait pas être ressenti comme paradoxal, car l'opinion selon laquelle ce qu'une chose a de spécifique est toujours aussi ce qu'elle a d'essentiel – opinion qui conduisit chez Hanslick à une déduction erronée qui supporte tout son système – est un préjugé.)

L'interprétation que Hoffmann fait des affects, dont la représentation apparaît indispensable dans l'opéra, à la différence de ce qui se passe dans la musique instrumentale, rappelle elle aussi Michaelis. « Toute passion – amour, haine, fureur, désespoir – représentée à l'opéra, la musique la revêt de

l'éclat d'une pourpre romantique», dit Hoffmann⁸. Et Michaelis emploie des termes semblables pour décrire l'impression qu'il a que la musique extrait les sentiments de la réalité et les en éloigne. « Quand la musique elle aussi exprime certaines passions, certains affects, certains états de l'âme, et que pour ainsi dire elle les dépeint, elle le fait néanmoins d'une manière dont on ne trouve en dehors de sa sphère, dans la nature réelle et individuelle, que des traces faibles et imparfaites⁹. » L'idée que la musique n'imité pas la réalité des sentiments mais, précisément à l'inverse, permet aux sentiments, qui dans la vie quotidienne errent, perdus, de parvenir à leur véritable réalité, semble venir de Wackenroder, qui affirme dans *Les Merveilles de la musique* [*Die Wunder der Tonkunst*] à propos de « ce que nous appelons les sentiments » que nous les « libérons des rets emmêlés de l'existence terrestre, dans lesquels ils sont pris, que nous les jouons pour nous un par un pour célébrer leur douce mémoire, et que de cette façon nous les conservons »¹⁰. L'idée que ce ne sont pas les instants de présent vécu qui donnent aux sentiments leur véritable réalité, mais le souvenir – un souvenir que suscite avant tout la musique –, revêtit dans la poésie, y compris pour une bonne partie du xx^e siècle, une importance considérable.

L'idée que la musique est du sentiment remémoré et celle qu'elle constitue un « monde en soi à part » sont deux des principes sur lesquels repose l'esthétique musicale romantique, qui ne devint pas un système fixe, mais forma au contraire une combinaison en quelque sorte flottante d'idées qui s'échappent quand on essaie de les saisir. Mais c'est justement par là que la musique devint le modèle des autres arts, et la phrase de Walter Pater que nous avons citée pour commencer a été anticipée par Schopenhauer, dont l'esthétique musicale s'appuyait, elle, sur Tieck et Wackenroder, dans un fragment que Pater ne pouvait pas connaître, car il n'a été retrouvé qu'après la mort de Schopenhauer, dans ses papiers :

Quand on écoute de la musique, on cesse de désirer, on a tout, on est parvenu au but; cet art suffit en tout, et le monde est intégralement répété et exprimé en lui. Il est aussi le premier, le plus royal de tous les arts. Le but de chacun des arts est de devenir comme la musique¹¹.



Anton Raphael Mengs, *Le Parnasse*, 1773.
Rome, Villa Albani.

Le système des beaux-arts qui se dégagea au XVIII^e siècle – le rassemblement de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, de la poésie et de la musique sous le signe d'un seul et même concept d'art – est radicalement différent des représentations que l'Antiquité associait au mythe des Muses. Mais malgré ce fossé infranchissable, le Parnasse constituait le symbole de l'art « unique » dans lequel on croyait reconnaître la substance commune des arts, si différents dans leurs moyens et dans leurs contenus. Une allégorie des cinq beaux-arts aurait été ressentie, pour le dire avec les mots de l'époque, comme « glacée ».

L'« UNIVERSEL SUBJECTIF » ET L'OPINION PUBLIQUE

1

Dans l'histoire de l'esthétique musicale, les époques se caractérisent moins par des principes aux contours clairement définis sur lesquels la réflexion repose et dont les implications sont développées peu à peu, que par des problèmes non résolus, qui se révèlent finalement insolubles et que des théories s'épuisent à traiter : si leur évolution apparaît rétrospectivement comme un processus dialectique, elles font de leur « vivant » l'effet de fourrés inextricables. La question de savoir ce qui doit être considéré comme

l'esthétique musicale des Lumières allemandes ne peut recevoir en l'état actuel des choses qu'une réponse floue, mais on peut distinguer clairement un dilemme fondamental, qui préoccupait et stimulait la réflexion esthétique et peut, sans qu'il lui soit fait violence, être ramené à une formule simple : la relation entre l'opinion publique, qui exerçait désormais un pouvoir intellectuel mais se révélait instable, et les règles transmises dans chaque art par la tradition, dont on pensait toujours qu'elles étaient fondées dans la nature de la chose et n'étaient pour cette raison susceptibles d'aucun changement, devint au XVIII^e siècle de plus en plus problématique.

Dans la culture de cour du XVII^e siècle, le commanditaire et l'artiste jouaient des rôles sociaux dont la relation réciproque était pour l'essentiel non problématique. Si la fonction que devait remplir l'œuvre était fixée par le commanditaire sans que l'artiste pût émettre d'objection ou sans qu'il jugeât qu'il y avait lieu de le faire, les moyens musicaux propres à réaliser cette fin étaient d'un autre côté l'affaire du compositeur, et le commanditaire ne s'en occupait pas, à moins que d'aventure il ne fût partie, comme l'empereur Léopold I^{er}, des amateurs qui éprouvaient le besoin de pratiquer la musique et pour cette raison de porter aussi un jugement technique sur la composition.

Selon Johann Joseph Fux, dont on peut dire sans exagérer que son *Gradus ad Parnassum* (1725) est le manuel qui a connu le plus grand succès de l'histoire de la musique européenne, les règles de la « composition stricte » <strenger Satz> – qui n'ont pas été abolies par la « composition libre » <freier Satz>, mais formaient le système de référence par rapport auquel celle-ci se permettait des licences – sont fondées dans la nature de la chose, une nature édifiée par Dieu.

Certains compositeurs d'aujourd'hui, pensant produire quelque chose de nouveau et de conforme au bon goût, s'écartent de l'emploi habituel des consonances et des dissonances, pervertissent toutes les lois et les règles de la composition, et se flattent d'introduire du nouveau dans la marche de la nature, ce qui revient à Dieu seul. Mais la nouveauté que produit un entendement exercé n'est pas autre chose qu'une combinaison toujours différente des mêmes consonances et des mêmes dissonances, fondée sur la raison¹².

Non pas que Fux, dont on a fait à tort un traditionaliste obstiné, ait cherché à faire obstacle à la nouveauté; mais elle devait demeurer circonscrite dans les limites – nullement exigües – qu'avaient tracées les lois de la nature.

Je ne condamne pas les efforts visant à inventer toujours quelque chose de nouveau, je les loue, au contraire. Si quelqu'un voulait s'habiller comme on le faisait il y a cinquante ou soixante ans, il s'exposerait infailliblement au ridicule. Il en va de même en musique : il faut se conformer à son temps¹³.

Fux conçoit l'évolution historique comme un simple changement de mode ; l'histoire n'est pas une instance qui s'oppose à la nature, elle représente de manière emblématique des modifications superficielles qui ne touchent pas le fondement : « Je n'ai jamais vu moi-même ou entendu parler d'un tailleur qui ait placé les manches à l'endroit de la cuisse ou des genoux. »

La mode, à laquelle Fux fait des concessions sans restreindre en rien la validité des règles de l'art, n'est pas autre chose que l'opinion publique, qui dans la société bourgeoise en formation était en train de devenir une autorité esthétique autant qu'une autorité politique. Dans *l'Essai sur l'entendement humain* [*Essay concerning human understanding*] (1690) de John Locke, les expressions « the Law of fashion » et « the Law of opinion or reputation » sont synonymes, interchangeables¹⁴. L'opinion publique, dont l'influence fait de plus en plus concurrence à l'autorité des commanditaires princiers, émerge dans une société bourgeoise dans laquelle l'individu apprend à soumettre des questions de plaisir ou de déplaisir esthétique, qui relevaient jusqu'alors de la sphère privée, à un examen public. Quand Locke parle de « loi » de l'opinion publique, il faut, en esthétique comme en politique, son objet immédiat, le prendre au mot. L'opinion publique – la mode, comme disait Fux – a dans la réalité sociale force de loi, et ce non pas à cause de son contenu, mais simplement parce que c'est elle qui rassemble et manifeste les convictions des citoyens. Elle est pour ainsi dire du droit positif, indépendamment de sa conformité ou non-conformité au droit naturel. Certes Locke assurait être convaincu que la loi de la mode serait en général conforme à celle de la nature, mais ce qui donne à l'opinion publique sa validité, c'est sa simple existence, pas la rationalité de son contenu.

Si l'on reconnaît dans la conscience publique, telle que l'émet la société bourgeoise comme public de personnes privées faisant usage de la raison¹⁵, une autorité esthétique qui se met en place progressivement au XVIII^e siècle, on constate qu'il est erroné de décrire l'esthétique des Lumières uniquement comme une poétique normative dont le pouvoir fut ébranlé par *l'Empfindsamkeit* et brisé par le *Sturm und Drang*. Il est plus juste de dire qu'au

xviii^e siècle, le système des règles de chaque art, qui était conçu comme donné par la nature, et la loi de la mode ou de l'opinion publique étaient des instances concurrentes dont la relation réciproque problématique était l'un des problèmes fondamentaux de l'époque – et comme nous l'avons signalé en commençant, c'est dans des problèmes communs et non dans des principes universellement admis que réside l'unité interne des tendances divergentes d'une époque.

2

L'opinion publique, qui devint au xviii^e siècle une puissance autonome, se caractérisait par la position de force qu'y occupait le dilettante, celui qui n'avait pas reçu de formation. (Il faut à vrai dire prendre en considération le fait que le concept de « dilettante » était au xviii^e et encore au début du xix^e siècle une catégorie sociologique, qui comprenait toute personne pratiquant la musique sans en faire son métier, indépendamment de son degré de compétence.) Le fait que la critique musicale soit demeurée jusqu'à la fin du xix^e siècle entre les mains de non-professionnels de la musique, juristes, théologiens ou hommes de lettres, est un indice permettant d'évaluer la profondeur de la différence que l'on faisait entre jugements techniques et jugements esthétiques : les jugements techniques étaient l'affaire d'experts, tandis que l'opinion publique, dont les porte-parole étaient des non-professionnels de la musique exerçant la fonction de critiques, se sentait appelée à porter les jugements esthétiques. (Quand des compositeurs comme Schumann, Berlioz et Hugo Wolf écrivaient des critiques, ils avaient tendance à dissimuler, non seulement stylistiquement, mais aussi par la nature et la justification de leurs jugements, qu'ils étaient des professionnels.)

Comme le faisait Carl Philipp Emanuel Bach dans un de ses recueils de sonates, Johann Georg Sulzer répartissait dans sa *Théorie générale des beaux-arts* les non-professionnels, dont le jugement acquit au xviii^e siècle une influence qui rendit progressivement secondaire l'autorité des commanditaires, en « connaisseurs » et en « amateurs ». Sulzer part du « principe » que « ce qui donne aux œuvres d'art leur valeur propre est extérieur à l'art »¹⁶. Ce que signifie cette affirmation paradoxale ou apparemment paradoxale, c'est que l'essentiel n'est pas l'élément technique mais l'élément esthétique de l'art ; à vrai dire, Sulzer emploie encore le terme d'« art »

dans le sens ancien de « partie mécanique », si bien qu'il se retrouve pris dans une contradiction entre emploi traditionnel du mot et conviction moderne – la conviction que c'est la « partie poétique » qui constitue l'essence de l'art. « L'artiste qui n'est pas en même temps un connaisseur, et tous les artistes n'en sont pas, juge le mécanique, ce qui relève seulement de l'art » : son jugement se fonde sur les « règles de l'art » ; « le connaisseur juge aussi ce qui est extérieur à l'art : le goût dont l'artiste fait preuve dans le choix des objets, sa capacité à juger de la valeur des choses, son génie tout entier en ce qui concerne l'invention »¹⁷. En accordant uniquement au connaisseur – et à l'artiste dès lors qu'il est un connaisseur – la capacité à juger de qualités dont l'artiste doit nécessairement disposer pour en être un, Sulzer peut sembler prendre parti pour le jugement des non-professionnels. Mais il est indubitable qu'il voit juste quand il observe que les artistes ont tendance à partir de critères techniques plutôt que de critères esthétiques.

Sulzer relègue l'aspect technique à l'arrière-plan. Et dans la transformation du jugement porté sur une œuvre d'art en un jugement esthétique, la réinterprétation du concept d'art se combine avec un déplacement de la compétence de juge de l'expert vers le non-professionnel ou, comme dirait Sulzer, de l'« artiste » vers le « connaisseur ». Celui-ci « reconnaît les infractions aux règles mécaniques de l'art comme des imperfections, mais ne considère pas qu'elles priment sur les plus hautes perfections que la force de l'œuvre lui donne »¹⁸. Par « force de l'œuvre », Sulzer entend la prégnance de la « forme sensible » par laquelle un discours ou une architecture artistique(s) se distinguent d'un discours ou d'une architecture non artistique(s). Si l'on adopte le point de vue correspondant au stade de développement atteint par la réflexion esthétique dans la *Critique de la faculté de juger* [*Kritik der Urteilskraft*] de Kant, le concept d'art de Sulzer donne l'impression d'être borné : Sulzer pose comme « essence des beaux-arts » l'« embellissement de toutes les choses nécessaires à l'homme »¹⁹. Le connaisseur, que Sulzer forme à sa propre image, part donc toujours, dès lors que les œuvres d'art font partie des « choses nécessaires », des fonctions qu'elles doivent remplir. À l'origine du jugement porté sur une œuvre d'art, il y a, en d'autres termes, une idée de « quel genre de chose ce doit être »²⁰. La possibilité de définir une fin, qui constituait pour Sulzer la substance du jugement porté sur une œuvre d'art,

était précisément l'élément que Kant, lui, excluait du jugement esthétique : « Le jugement de goût est entièrement indépendant du concept de perfection²¹. »

Kant exclut du jugement esthétique les opérations effectuées selon Sulzer par le connaisseur. Ce dernier « compare l'œuvre telle qu'elle est à ce qu'elle devrait être d'après sa nature, afin de déterminer à quel degré elle approche de la perfection²² ». À l'inverse, la tendance dont fait preuve Kant à justifier le jugement esthétique exclusivement par le plaisir ou le déplaisir que l'objet fait éprouver, sans recourir à une idée de « ce que la chose doit être », apparaît dans la théorie de Sulzer comme la manière de réagir du simple amateur, qui représente par rapport au connaisseur un type de non-professionnel moins évolué. L'amateur « ne ressent que l'effet de l'art : les œuvres d'art lui donnent du plaisir et il les recherche avidement²³ ».

Sulzer réduisit l'importance de la « partie mécanique », qui affirmait encore chez Fux son rang de loi de la nature venant de Dieu, par rapport à celle de la « partie poétique » ; et la modification de l'objet du jugement en art alla de pair avec une transformation du concept d'art et un déplacement de l'instance de jugement la plus importante de l'artiste vers le non-professionnel, plus exactement vers l'opinion publique s'exprimant par la voix du connaisseur. Le jugement du connaisseur tel qu'il apparaît dans la théorie de Sulzer s'appuyait – en dépit de l'instabilité dont faisait preuve l'opinion publique comme mode – sur une idée de la fonction que devait remplir une œuvre d'art. (La raison d'être de la musique consistait pour Sulzer à « mettre des passions en mouvement ».) Mais si comme Kant, qui adopta le point de vue du simple amateur, on justifie le jugement esthétique uniquement par le plaisir ou le déplaisir, l'instance objective, qui consiste pour l'artiste dans les règles de l'art et pour le connaisseur dans une idée de « ce que la chose doit être », disparaît.

3

Lorsqu'il conçut une théorie esthétique du point de vue de l'amateur, Kant postula la validité universelle du jugement sur le beau et le laid, mais en excluant aussi bien l'universalité logique, qui s'appuie sur un concept de la

chose, que l'universalité empirique, qu'il faudrait mettre en évidence par un sondage d'opinion sans fin. La nécessité du jugement esthétique

peut encore moins être déduite à partir de l'universalité de l'expérience (c'est-à-dire : à partir d'une totale unanimité des jugements portés sur la beauté d'un certain objet). Car, outre que l'expérience nous fournirait difficilement un nombre suffisant d'exemples, il n'est pas possible de fonder aucun concept de la nécessité de ces jugements sur des jugements empiriques²⁴.

Kant se trouve donc ramené à la subjectivité des jugements esthétiques, mais il maintient sans faiblir qu'un jugement sur le beau prétend, contrairement à un jugement sur l'agréable, à l'universalité. Il se fie, presque comme les tenants d'une philosophie herméneutique, à la substantialité de la langue, c'est-à-dire au fait qu'il est conforme à l'usage de dire d'une chose : « cela est agréable *pour moi* », mais qu'il serait « ridicule » de dire : « cet objet est beau *pour moi* »²⁵. Kant croyait observer que l'universalité subjective a le caractère d'une « attribution ». « Le jugement de goût lui-même ne *postule* pas l'assentiment de tous (il n'y a en effet qu'un jugement universel logique qui puisse le faire, parce qu'il peut donner ses raisons); il ne fait que *prêter* à chacun cet assentiment [...] »²⁶. Le fait que l'on « attend l'adhésion des autres »²⁷ se justifie selon Kant par le « désintéressement » de la satisfaction avec laquelle on contemple le beau : Kant est convaincu, tout à fait dans l'esprit des Lumières, que l'universellement humain se manifeste dans l'exacte mesure du recul imposé aux fins et aux intérêts particuliers. En faisant abstraction des contingences de ses propres sentiments, on peut réaliser l'universalité à laquelle un jugement sur le beau prétend bien qu'il soit seulement subjectif :

C'est ce qui se produit lorsqu'on étaye son jugement grâce aux jugements des autres – en s'appuyant moins sur leurs jugements réels que sur leurs jugements simplement virtuels – et lorsqu'on se met à la place de tout autre être humain, en se bornant à faire abstraction des limites qui, de manière contingente, affectent notre propre jugement²⁸.

Il est étrange que Kant ne tienne pas compte des « jugements réels des autres » et fasse intervenir exclusivement des « jugements virtuels » : cette attitude va à l'encontre de la tradition des Lumières, dans laquelle on attendait la découverte de la « raison universelle et égale » d'un processus – parfois laborieux – de critique, d'une confrontation entre les « personnes privées raisonnantes » qui formaient ensemble l'opinion publique de la société bourgeoise. Il semble que Kant fasse

moins confiance au discours public pour parvenir de la contingence de l'individu à l'universellement humain qu'à la réflexion sur soi-même du sujet, qui, pour réorienter son propre jugement, le compare aux jugements possibles des autres.

L'universel subjectif est selon Kant une idée régulative. La « nécessité [...] pensée dans un jugement esthétique [...] ne peut en fait être appelée qu'exemplaire [...] c'est une nécessité de l'adhésion de *tous* à un jugement qui est regardé comme un exemple d'une règle universelle qu'il nous est impossible d'énoncer²⁹ ». « Cette voix universelle est donc seulement une Idée [...] »³⁰. Mais l'idée à laquelle pense Kant et dans laquelle consiste la règle impossible à formuler à laquelle le jugement esthétique particulier se rapporte comme exemple est l'idée de « sens commun », d'un *sensus communis* où le mot « sens » a la signification que l'on vise en parlant « d'un sens de la vérité, d'un sens des convenances, de la justice »³¹.

L'argumentation qui justifie la possibilité d'un « universel subjectif » rappelle dans ses grandes lignes l'essai de David Hume *Of the Standard of Taste* (1757). Même s'il utilise des mots plus simples, Hume part comme Kant le fera plus tard de l'idée que l'on peut, en faisant abstraction de la particularité des « intérêts » et d'autres obstacles qui empêchent l'expression du sentiment naturel, parvenir de la subjectivité du jugement esthétique, qui forme pour ainsi dire une « structure superficielle », à la « structure profonde » qu'est l'universellement humain. Il me faut, « s'il est possible, oublier mon individualité et ma situation particulière et me considérer comme un homme en général³² ».

Bien que les règles générales de l'art ne soient fondées que sur l'expérience et l'observation des sentiments universels de la nature humaine, nous ne devons pas supposer que les émotions éprouvées par les hommes sont dans tous les cas conformes à ces règles. Car ces mouvements plus subtils de l'esprit sont d'une nature extrêmement délicate et sensible, et le concours de nombreuses circonstances favorables est nécessaire pour qu'ils s'expriment aisément et fidèlement et soient en parfait accord avec les principes généraux en vigueur³³.

Il y a, en d'autres termes, une nature humaine, dans laquelle se fonde la possibilité de l'« universel subjectif » ; mais elle est souvent recouverte par un excès de préjugés, si bien qu'il apparaît difficile de la mettre au jour.

Le raisonnement que mène Kant dans la *Critique de la faculté de juger* pour justifier ou expliquer de manière convaincante la possibilité d'un « sens

SI VIS ME FLERE...

commun», cette argumentation qui, dans sa structure logique, présuppose que l'on peut déduire de l'existence d'un état de choses l'existence de conditions sans lesquelles cet état de choses ne serait pas possible, est radicalement nouveau.

[...] si des connaissances doivent pouvoir se communiquer, il faut aussi que l'état d'âme, c'est-à-dire l'accord des facultés de connaître en vue d'une connaissance en général et, en l'occurrence, la proportion qui convient à une représentation (par laquelle un objet nous est donné) pour qu'elle devienne une connaissance, puisse être communiqué de façon universelle; car, sans cet accord, en tant que condition subjective du connaître, la connaissance en tant qu'effet ne saurait en résulter³⁴.

Mais la substance des jugements esthétiques consiste dans un «jeu des facultés de connaître³⁵» – jeu qui inclut une «finalité formelle» en vue de l'acquisition de connaissances sans atteindre le contenu de la fin, la connaissance elle-même. Et si le «sérieux de la connaissance» est en droit de prétendre à la validité universelle, cela est vrai aussi du «jeu des facultés de connaître», qui constitue une condition nécessaire à la connaissance, mais demeure dans le jugement esthétique d'une certaine façon en-deçà de la réalisation de la fin, au stade d'une simple «finalité sans fin».

L'«universel subjectif» est donc dans la *Critique de la faculté de juger* le centre autour duquel se regroupent les autres déterminations du jugement esthétique sur le beau, la «finalité sans fin» et le «désintéressement de la satisfaction». Le jugement esthétique, qui est soumis à l'instabilité de l'opinion publique, doit atteindre le degré de certitude que garantissaient, d'après une conviction ancienne, des règles propres à chaque art, fondées dans la nature de la chose.

SI VIS ME FLERE...

Le «principe d'expression» du «*Sturm und Drang* musical», comme l'a appelé Hans Heinrich Eggebrecht³⁶, maxime esthétique selon laquelle la musique doit être, pour ne pas apparaître comme pur et simple son sans vie ni contenu, «épanchement réel du cœur», a été formulé en 1753 par Carl Philipp Emanuel Bach dans les termes suivants : pour émouvoir les autres il faut être soi-même ému. «Comme un musicien ne peut émouvoir autrement qu'en étant lui-même ému, il est nécessaire qu'il puisse se mettre lui-même dans tous les

états affectifs qu'il veut éveiller chez ses auditeurs; il leur fait comprendre ses sentiments et c'est ainsi qu'il les amène le mieux à les éprouver avec lui³⁷.» Un auditeur ne peut être ému que par la communication d'un sentiment intime extériorisé, pas par la représentation des manifestations extérieures d'un affect.

La phrase de C. P. E. Bach, qui traduit une expérience esthétique fondamentale du *Sturm und Drang* musical, n'est cependant rien d'autre qu'une citation à peine dissimulée de l'un des textes canoniques du classicisme, l'*Art poétique* d'Horace : «*Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi : tum tua me infortunia laedent, Telephe vel Peleu*»³⁸ («*Si tu veux me voir pleurer, il faut d'abord que tu souffres toi-même : alors ton malheur me touche, Télèphe ou Pélée*»³⁹ – Télèphe et Pélée sont les héros de tragédies perdues d'Euripide et de Sophocle). Ce n'est pas par les fastes rhétoriques de discours relevant du style élevé, du *genus sublime* de la tragédie, que Télèphe et Pélée touchent les spectateurs, mais en employant le langage courant pour exprimer leurs souffrances de manière simple et directe : «*Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri [...]*» («*Le héros tragique lui aussi se lamente souvent sur son malheur en langage courant [...]*»)⁴⁰. Le «principe d'expression» apparaît comme une infraction à la loi stylistique de la tragédie.

Le postulat de C. P. E. Bach, qui fonda l'esthétique musicale de l'expression, était implicitement polémique : il était dirigé contre le principe d'imitation de l'époque baroque tel que Vincenzo Galilei et Friedrich Wilhelm Marpurg l'avaient formulé de manière radicale, le premier au début de cette période, le second à la fin. C'est l'acteur qui était considéré comme le modèle que devait suivre un musicien s'efforçant de représenter des affects. Galilei recommande aux compositeurs, même s'ils écrivent des madrigaux et non des œuvres destinées à la scène, d'aller au théâtre et d'observer les inflexions, les accents et les changements de tempo de la langue dans des situations variées, *con qual voce circa l'acutezza e gravità di suono, con qual sorte d'accenti e di gesti, come proferite le parole quanto alle velocità e tardità del moto*⁴¹. Si la musique apparaît ainsi chez Galilei comme imitation d'une imitation, Marpurg la décrit comme peinture des affects : «*Il faut donc s'efforcer de connaître avec précision la nature de l'affect choisi, les mouvements auxquels il expose l'âme; les modifications qu'il fait subir au corps; les mouvements qu'il lui arrache [...]*»⁴².

L'esthétique expressive de la suite du XVIII^e siècle n'a pas abandonné l'analogie avec le jeu théâtral, elle lui a donné un autre sens. L'impérieux besoin de «s'» exprimer ne doit en aucun cas être conçu systématiquement comme une manifestation musicale donnant à voir des sentiments réels sans altérer leurs traits «originels». Le point essentiel est que le sentiment qu'un musicien communique ait été éprouvé par «lui-même», peu importe qu'il l'ait ressenti à la suite d'une expérience vécue ou par «sympathie», en se «mettant» dans les états affectifs d'une autre personne (réelle ou imaginaire). C. P. E. Bach parle de l'interprète, qui doit se «mettre» dans des états affectifs variés, pas d'un compositeur livrant des documents autobiographiques sonores : «Il se conforme à ce devoir» – celui de se «mettre» dans des états affectifs – «dans tous les morceaux qui sont composés pour être expressifs, qu'ils soient de lui ou d'un autre; dans ce dernier cas, il faut qu'il ressente lui-même les passions qu'éprouvait le compositeur en composant le morceau⁴³.» Le principe d'expression est avant tout une esthétique de l'interprétation; et même Hanslick, l'adversaire le plus virulent de l'esthétique du sentiment, l'a reprise en tant que telle⁴⁴.

Klopstock établissait en 1759, dans une paraphrase sur la maxime d'Horace *si vis me flere...*, une distinction entre imitation et empathie. En se mettant dans l'état affectif d'autrui, on n'imité pas simplement l'aspect extérieur verbal et gestuel des sentiments qu'il éprouve, on ressent soi-même et on «s'» exprime dans sa poésie, son jeu théâtral ou musical sans être directement concerné par la cause des sentiments. La «communication», la participation constituent la racine et la substance psychiques du principe esthétique d'expression. Par des paroles ou des sons, je peux transmettre à un tiers le sentiment d'autrui auquel je prends part. Ce que Klopstock reproche au simple imitateur, qui montre l'aspect extérieur d'un affect au lieu de se l'approprier de l'intérieur, ce n'est pas d'être un acteur, mais d'être un mauvais acteur, qui laisse froid et est incapable d'émouvoir les autres parce qu'il n'est pas ému lui-même.

Batteux a suivi Aristote et situé, avec les raisons les plus justes en apparence, l'essence de la poésie dans l'imitation. Mais celui qui fait ce que dit Horace : «Si tu veux que je pleure, il faut que tu aies toi-même été triste», ne fait-il qu'imiter? C'est seulement si je ne pleure pas qu'il n'a fait qu'imiter. Il s'est mis à la place de celui qui a souffert. Il a lui-même souffert. Si mon ami ressent presque exactement ce que je ressens parce

que j'ai perdu ma bien-aimée, et s'il raconte à d'autres cette part qu'il a prise à ma tristesse, imite-t-il? N'exiger ici du poète que de l'imitation, c'est le transformer en un acteur qui adopte en vain le comportement d'un acteur. Et que dire enfin de celui qui décrit sa propre douleur? Il s'imite donc lui-même?⁴⁵

Le fait qu'un poète décrive sa « propre douleur » apparaît comme un cas limite, pas comme la norme du principe expressif. La catégorie centrale n'est pas « expérience vécue » mais « sympathie ». Et quand Daniel Schubart pose que le compositeur doit « faire sortir son moi dans la musique »⁴⁶, son exigence représente une exception et un extrême dans l'esthétique musicale de l'expression.

KARL PHILIPP MORITZ ET LE PROBLÈME D'UNE ESTHÉTIQUE MUSICALE CLASSIQUE

1

Andreas Hartknopf tira sa flûte de sa poche et accompagna le magnifique récitatif de ses enseignements par des accords appropriés – en improvisant, il traduisait la langue de l'entendement dans celle des sentiments, car c'est à cela que lui servait la musique. Souvent, lorsqu'il avait énoncé verbalement l'antécédent, il en jouait le conséquent sur sa flûte. De même que son souffle faisait passer les idées dans les sons de la flûte, il les faisait passer de l'entendement dans le cœur⁴⁷.

Le roman allégorico-satirique *Andreas Hartknopf* de Karl Philipp Moritz, d'où cette description est tirée, porte la date de 1786 mais parut en 1785. La langue dans laquelle Moritz parle de musique est celle, conventionnelle dans les années 1780, de l'*Empfindsamkeit*. Et ce n'est pas par hasard que Hartknopf improvise à la flûte : c'est l'instrument arcadien et mélancolique dont les sons exhalés comme une plainte servent, dans le roman de Sterne, à Maria, en proie à la folie, à raconter sa triste histoire à Tristram Shandy, qui la rencontre au cours d'un voyage : « Je compris qu'à travers cette musique répétitive, elle était justement en train de me faire le récit de toutes ses infortunes ; c'était une histoire si poignante que je me levai accablé [...] »⁴⁸.

Il est caractéristique, chez Moritz comme chez Sterne, que les mélodies qui touchent le cœur soient simples et dépourvues de raffinements

artistiques. L'esthétique musicale de l'*Empfindsamkeit* tendait à être – à la différence de la théorie baroque des affects comme de la philosophie classique et romantique de l'art – une esthétique de la musique comme émission sonore spontanée de la nature, pas comme œuvre d'art.

[Hartknopf] connaissait l'art d'agir sur les passions par la musique – c'est pour cette raison qu'il avait toujours sa flûte dans sa poche – et en s'exerçant inlassablement, il était parvenu à une telle maîtrise qu'il pouvait souvent, par quelques notes qu'il jouait comme au hasard, calmer des cœurs agités, consoler des affligés et redonner espoir aux découragés. Tout l'art consistait en ce que le son choisi agissait infailliblement là où il fallait, en rien de plus. – Et c'était ainsi souvent une cadence, ou inflexion, très simple qui produisait le merveilleux effet⁴⁹.

Mais dès que la musique ne sert plus de langue du cœur, par laquelle l'homme parle à l'homme pour nouer un lien de sympathie, mais qu'un son touchant, sans que l'on s'y attende, au plus intime éveille le pressentiment d'un lointain royaume des esprits vers lequel l'âme est attirée par un « désir infini », la sensibilité affective de Hartknopf, typique de l'*Empfindsamkeit*, devient, et le changement se remarque à peine, une disposition romantique.

Chacun a certainement remarqué au moins quelquefois dans sa vie en s'observant lui-même qu'un son quelconque et à tous les autres égards indifférent, entendu par exemple au loin, fait sur l'âme quand elle est dans une certaine disposition un effet extraordinaire; c'est comme si tout à coup mille souvenirs, mille idées confuses s'éveillaient à ce son et plongeaient le cœur dans une indicible mélancolie⁵⁰.

L'idée qu'un son unique suffit à faire éprouver le pouvoir qu'exerce la musique a été exprimée par Herder – en opposition à la doctrine pythagoricienne selon laquelle la musique repose sur des proportions mathématiques – dès 1769, dans la *Quatrième sylve critique* [*Viertes kritisches Wäldchen*]⁵¹. Mais il n'est chez Herder question du « désir infini » qui élève le cœur de l'auditeur de musique plongé dans le « recueillement » au-dessus du règne terrestre qu'en 1800, dans *Calligone* [*Kalligone*] – c'est-à-dire plus tard que chez Moritz, Jean Paul et Wackenroder⁵². Dans les années 1790, l'esthétique de l'*Empfindsamkeit*, qui était une psychologie exaltée, fut remplacée par l'esthétique romantique, qui parlait de la musique en catégories métaphysiques. Et si le sentiment que recherchait l'*Empfindsamkeit* était convivial – la musique suscitait de la sympathie, une fusion des âmes –,

le « désir infini » naissait de la solitude : de la contemplation, dans l'isolement, d'un art que l'on glorifiait comme « sacré ».

Le passage d'une réflexion relevant de l'*Empfindsamkeit* à une réflexion romantique, qui fait de la digression d'esthétique musicale présente dans *Andreas Hartknopf* un document d'histoire des idées, se retrouve sous une forme similaire une décennie plus tard chez Jean Paul – qui faisait partie des admirateurs du roman de Moritz⁵³ – dans *Hesperus* (1795). L'effet produit par une symphonie de Carl Stamitz tel qu'il est décrit dans le « 19^e jour de la poste au chien » consiste d'abord dans une progression : l'allegro ne fait que stimuler l'ouïe, avant que l'adagio ne touche le cœur. L'esthétique à laquelle Jean Paul recourt est tout à fait conventionnelle et retourne même en-deçà de Johann Abraham Peter Schulz, qui dans la *Théorie générale des beaux-arts* de Sulzer comparait l'allegro à une « ode pindarique » qui « élève et saisit »⁵⁴ :

Stamitz – suivant un plan dramatique que tous les maîtres de chapelle ne sont pas capables de concevoir – descendait progressivement des oreilles dans le cœur, comme d'allegros en adagios; ce grand compositeur décrit des cercles de plus en plus étroits autour de la poitrine qui contient un cœur, jusqu'à ce qu'enfin il l'atteigne et l'étreigne dans le ravissement⁵⁵.

Mais dans l'intervention adressée à son héros par laquelle Jean Paul interrompt l'épanchement du cœur pour élever le sentiment au point où il devient réflexion métaphysique, l'émotion prend le caractère rêveur et métaphysique que Wachenroder et Tieck lui donnent au même moment dans leur esquisse d'une esthétique musicale romantique :

Cher Victor, il est en l'homme une grande aspiration qui ne fut jamais assouvie : elle n'a pas de nom, elle cherche son objet, mais ce n'est rien de ce que tu lui nommes, ni aucune joie. [...] Cette grande aspiration démesurée élève notre esprit, mais douloureusement : ah, tout en gisant ici-bas nous sommes projetés vers le haut comme des victimes du haut-mal. Mais cette aspiration à laquelle rien ne peut donner un nom, nos cordes et nos sons la nomment à l'esprit de l'homme – l'esprit en proie au désir pleure alors plus fort et ne peut plus se dominer et dans son ravissement il gémit entre les sons : oui, tout ce que vous nommez me fait défaut [...] ⁵⁶.

L'esthétique musicale romantique est issue du *topos* poétique de l'indicibilité : la musique exprime ce que les mots ne peuvent pas même balbutier⁵⁷. Et c'est

dans des romans, *Andreas Hartknopf* de Moritz et *Hesperus* de Jean Paul, qu'apparaissent les origines de l'esthétique musicale romantique.

2

Tandis que s'opérait dans *Andreas Hartknopf*, de manière il est vrai discrète, dans le contexte d'un roman, et non sous la forme d'un traité exposant un programme, le passage d'une psychologie de la musique relevant de l'*Empfindsamkeit* à une métaphysique romantique de la musique, Moritz esquissa deux ans plus tard, dans l'essai *Sur l'imitation formatrice du beau* [*Über die bildende Nachahmung des Schönen*] (1788), les grandes lignes d'une esthétique classique ou classicisante qui ne se limite nullement – en dépit du titre – aux arts plastiques *«bildende Kunst»* mais dont le système inclut explicitement la musique, bien qu'elle n'apparaisse pas au premier plan, tout comme la poésie.

Moritz établit une distinction radicale entre ce qu'une œuvre d'art est en soi et l'action qu'elle exerce : il considère l'effet, plaisir, utilité ou émotion, comme indifférent; l'œuvre n'est pas là pour le spectateur, au contraire c'est le spectateur qui est là pour l'œuvre. L'art existe, autonome, pour lui-même. Le caractère artistique, le « beau », est une qualité indépendante des fonctions sociales. « Nous ne pouvons donc reconnaître le beau en général d'aucune autre façon qu'en tant que nous l'opposons à l'utile, et l'en distinguons aussi vigoureusement que possible⁵⁸. » Mais si l'œuvre est autonome – extraite du tout cohérent et solidaire que forment les réalités naturelles et sociales –, elle ne peut apparaître elle-même que comme un tout, un système de parties et de fonctions clos sur lui-même. « Nous voyons donc qu'une chose, pour n'avoir pas à être utile, devrait nécessairement être un Tout consistant pour soi, et que le concept d'un Tout consistant pour soi est indissociablement lié au concept du beau⁵⁹. » Mais le seul ensemble cohérent qui peut exister réellement comme système fermé est la totalité de la nature; et pour qu'une œuvre d'art soit autonome, il faut qu'elle apparaisse comme « l'empreinte [...] du beau suprême que constitue le grand Tout de la Nature » :

Car cette grande Cohérence des choses est pourtant proprement le seul, l'unique et vrai tout; en lui, chaque Tout singulier est, de par l'indissoluble enchaînement des choses, seulement formé en imagination *«eingebildet»* – mais l'Imaginé lui-même,

considéré comme un Tout, doit encore se former dans notre représentation par analogie à ce grand Tout, et selon les règles éternelles et fermes d'après lesquelles ce Tout s'appuie de toutes parts sur son centre, et repose sur sa propre existence⁶⁰.

Le mot « *eingebildet* », par lequel Moritz désigne la relation entre le tout de l'œuvre d'art et celui de la nature, est à dessein équivoque : la fermeture d'une œuvre d'art sur elle-même est, d'une part, « fictive » – apparence esthétique de ce qui n'a de réalité métaphysique que dans la nature; mais, d'autre part, une « faculté de formation » qui rivalise avec la nature et participe de la nature la « produit en lui donnant sa forme ». L'« imitation » à laquelle renvoie le titre de l'essai de Moritz est émulation (*aemulatio*) portant à rivaliser avec la nature créatrice (*natura naturans*), et non reproduction (*imitatio*) des objets naturels donnés (*natura naturata*).

Par conséquent, celui en qui la nature a de part en part imprimé le sens de sa faculté de formation, celui en qui elle a imprimé la mesure du beau dans les yeux et l'âme, celui-là ne se contente pas de l'intuitionner; il doit l'imiter, s'efforcer de la retrouver, de la surprendre dans son atelier secret, là où elle œuvre et, la poitrine brûlant de la flamme incandescente, former des images et créer, tout comme elle⁶¹.

La production de formes < « *bildende* » *Tätigkeit* > est conçue d'une manière englobante comme activité créatrice, elle n'est pas rapportée spécifiquement aux arts plastiques < « *bildende* » *Kunst* >. Le « beau suprême » doit être rendu aussi bien « saisissable par l'imagination » que « visible [et] audible »⁶²; et cette formule, qui suggère une triade, ne renvoie à rien d'autre qu'à la poésie, aux arts plastiques et à la musique. Parfois il semble même que l'idée d'un macrocosme de la nature se « reflétant » dans le microcosme d'une œuvre d'art relève avant tout de l'esthétique musicale : quand Moritz parle du « beau suprême dans l'harmonieuse construction du Tout⁶³ », on est immédiatement tenté de rapprocher ses propos de la tradition du pythagorisme, qui mettait la structure de la musique en relation avec celle du monde comme totalité. Il est vrai que l'on entendait par « musique » essentiellement la structure mathématique sous-jacente aux relations entre les sons et que l'on ne considérait le phénomène sonore que comme le reflet ou l'ombre de la « véritable musique »; l'idée qu'une œuvre musicale – et non le système des sons – est analogue à la construction de l'univers repose sur une réinterprétation du pythagorisme dans le sens de l'esthétique de l'œuvre et de l'autonomie propre à l'âge goethéen.

« Imitation formatrice du beau » signifie donc dans l'esprit de Moritz « rivalité créatrice avec la nature productrice » (qui constitue la « beauté suprême »). Et la théorie de l'art de Moritz est une esthétique classique du génie et de l'autonomie. C'est en étant « l'empreinte [...] du beau suprême que constitue le grand Tout de la Nature » qu'une œuvre d'art devient une totalité à la fois imaginaire et résultant d'un processus créateur, c'est-à-dire qu'elle acquiert une fermeture sur elle-même qui est d'une part apparence esthétique, de l'autre produit d'une « faculté de formation ». Mais si elle peut être le symbole du macrocosme, c'est parce que la « faculté active » qui fait le génie est la même que celle qui est à l'œuvre dans le tout que forme la nature.

Mais l'horizon de la faculté active doit être, chez le Génie formateur, aussi étendu que la Nature elle-même : c'est-à-dire que l'organisation doit être si finement tissée et présenter un nombre si infini de points de contact à la Nature, dont le courant enserme tout, qu'en quelque sorte les bouts les plus extrêmes de toutes les proportions de la Nature en grand, se tenant ici en petit les uns à côté des autres, aient suffisamment d'espace pour ne pas avoir à se déplacer et à se repousser les uns les autres⁶⁴.

3

L'opposition entre, d'un côté, une esthétique relevant de l'*Empfindsamkeit* qui s'enflamme pour la musique comme épanchement du cœur instaurant la sympathie entre des âmes sensibles, et, de l'autre, une théorie de l'art classicisante qui situe l'œuvre dans la sphère lointaine de la « sublime indifférence du beau » glorifiée par Schelling, est si radicale qu'il peut sembler impossible de comprendre comment Moritz a pu parler de la musique presque simultanément sur le ton ému et sur le ton sévère.

Pour expliquer cette contradiction, on pourrait émettre l'hypothèse que la musique soit demeurée tellement en marge des préoccupations de l'homme de lettres Moritz qu'il n'ait eu ni les connaissances techniques approfondies, ni l'intense implication émotionnelle qui auraient pu l'empêcher de faire preuve d'un éclectisme s'appropriant à des fins littéraires et selon ses besoins du moment des bribes d'esthétiques musicales divergentes. Presque toutes les idées d'esthétique musicale de la fin du XVIII^e siècle sont rassemblées dans l'œuvre de Moritz. La psychologie typique de l'*Empfindsamkeit* qui se mue en métaphysique

romantique est associée dans *Andreas Hartknopf* à un pythagorisme que l'on retrouve par ailleurs, comme nous l'avons dit, dans le contexte de l'essai *Sur l'imitation formatrice du beau* :

La musique et l'astronomie étaient étroitement liées pour Hartknopf. Il m'enseigna cette nuit-là une partie de l'astronomie rien que par les sons inimitables de sa flûte – qui auraient certainement blessé les oreilles d'un connaisseur, car ils étaient on ne peut plus simples⁶⁵.

D'autre part, le ton exalté, rappelant celui de Schubart, sur lequel il est question de la musique comme de la « langue des sentiments » – « De même que son souffle faisait passer les idées dans les sons de la flûte, il les faisait passer de l'entendement dans le cœur⁶⁶ » – n'exclut pas l'esquisse d'une psychologie de la musique au rationalisme pédant telle qu'on l'attendrait plutôt chez Johann Mattheson ou Johann Nikolaus Forkel, psychologie dans laquelle certaines figures rythmiques apparaissent comme « signifiant » des affects précis pouvant être nommés.

Si déjà le pythagorisme fait plutôt partie des composantes d'une philosophie romantique que de celles d'une philosophie classique de la musique, comme le montre sa réception par Novalis et Schelling, Moritz anticipe par ailleurs aussi l'idée centrale du romantisme, celle de la religion de l'art, dans le roman inachevé *La Nouvelle Cécile* [*Die neue Cecilia*] (1793), qui ne fut pas publié de son vivant : « Je me rends désormais presque tous les jours au palais Borghese, qui abrite le sanctuaire de l'art, et j'admire avec un recueillement religieux les œuvres du plus sublime génie [...] ⁶⁷. » Le souvenir de Wackenroder s'impose.

En dépit du trouble que suscite Moritz en ne se souciant pas de séparer les phases de l'histoire des idées, on ne devrait pas parler sans hésiter d'un éclectisme ayant ses racines dans l'absence de complexes d'un dilettante face aux prémisses divergentes d'idées d'esthétique musicale qu'il ne se serait appropriées qu'extérieurement. Moritz n'était certes qu'un amateur de musique, mais un amateur qui avait reçu une formation, comme le montre le roman autobiographique *Anton Reiser*. En outre, dans l'essai *Sur l'imitation formatrice du beau*, la réflexion est menée avec une telle cohérence qu'il semble absurde de supposer que Moritz ait été un philosophe de l'instant n'éprouvant pas d'attrait pour la pensée systématique et relevant pour les reprendre des idées d'esthétique musicale là où il les trouvait. Mais ce qui contribuerait principalement à rendre

hasardeux le reproche d'éclectisme, c'est que l'on serait contraint par la chronologie de cultiver un paradoxe provocateur en parlant d'«éclectisme anticipé» : Moritz énonça l'esthétique classicisante de l'autonomie en 1788, deux ans avant la *Critique de la faculté de juger* de Kant (1790); le changement de mot clé substituant à l'«épanchement de cœur» de l'*Empfindsamkeit* le «désir infini» s'opéra dans *Andreas Hartknopf* dix ans avant *Hesperus* de Jean Paul (1795); et ses dithyrambes célébrant l'art comme une religion font du fragment *La Nouvelle Cécile* (1793) le précurseur des *Épanchements d'un moine ami des arts* [*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*] de Wackenroder (1797) à quelques années près.

Si Moritz se distingue donc plutôt par une anticipation géniale que par une appropriation arbitraire, la tentative de mise au jour ou de construction d'un équilibre entre les composantes divergentes de son esthétique musicale conduite par Hans Joachim Schrimpf ne peut pas, d'autre part, ne pas être considérée comme se soldant par un échec, vu la violence manifeste avec laquelle est opérée l'harmonisation. Pour rapprocher *Andreas Hartknopf* de l'essai *Sur l'imitation formatrice du beau*, Schrimpf nie l'existence chez Hartknopf d'une tendance à l'exaltation sentimentale, affirmant que la «langue des sentiments» que Hartknopf «fait par son souffle passer dans les sons de la flûte» n'est pas dans l'esprit de Moritz «l'expression directe de l'intériorité» mais une «langue plus élevée» ou une «langue de l'imagination»⁶⁸. Il est indéniable que dans le roman de Moritz, le culte de la sensibilité se mue progressivement en métaphysique romantique – en réflexions sur une «langue plus élevée», que Hoffmann appelle dans son esthétique musicale «*Sanskritta*». Mais cette évolution ne fait pas disparaître le culte de la sensibilité; le ton schubartien des passages sur le jeu de Hartknopf flûtiste ne peut pas échapper à un lecteur non prévenu. Il existe néanmoins entre le culte de l'émotion, dans lequel la musique crée une «sympathie» des âmes et remplit ainsi une fonction qui est de l'ordre de la convivialité, et les formules tirées de l'esthétique de l'autonomie que Schrimpf cite dans le même mouvement de pensée⁶⁹ – Moritz parlait dans l'essai sur le concept d'«achevé en soi» de «faire retomber la fin, qui sort ainsi de moi, dans l'objet lui-même» – un fossé tel qu'on peut à peine en imaginer de plus profond. Les sons qui sortent de la flûte de Hartknopf, qui touchent le cœur précisément parce qu'ils sont dépourvus des raffinements de l'art, ne sont rien d'«achevé en

soi»; et inversement l'œuvre d'art «achevée en elle-même» telle que Moritz la décrit avec beaucoup de force expressive dans des essais de théorie de l'art doit moins émouvoir le cœur, qui jouirait alors de sa propre émotion au lieu de jouir de la musique, qu'appeler à une contemplation oublieuse de soi-même et du monde.

4

En 1790, dans le quatrième et dernier volume d'un roman autobiographique, *Anton Reiser*, Moritz parodie un culte de la sensibilité devenu affectation⁷⁰. Et la satire est d'autant plus impitoyable qu'elle naît de l'irritation ressentie face à son propre passé – l'histoire d'une âme marquée par le piétisme. En écrivant son autobiographie, Moritz fait son propre procès. Mais la théorie de l'art qu'il oppose au culte pervers de la sensibilité est l'esthétique de l'autonomie qu'il avait développée dans l'essai *Sur l'imitation formatrice du beau*. Ce qui était en 1788 de l'ordre du traité abstrait est soumis en 1790 à un déchiffrement psychologique et biographique. Le classicisme apparaît comme un havre salvateur où Moritz se réfugie pour ne pas succomber – comme le Joseph Berglinger de Wackenroder – à une exaltation du sentiment telle que ses fantaisies sur l'art l'empêchent de faire de l'art⁷¹.

Il est donc tentant de voir, dans l'opposition qui sépare le ton propre à l'*Empfindsamkeit* sur lequel Moritz parle de musique en 1785 dans *Andreas Hartknopf* de l'esthétique rigoureusement classicisante qu'il développe en 1788 (et qui inclut explicitement la musique), le signe d'un tournant brutal dans l'évolution de sa pensée. De fait, dans la suite donnée par Moritz à *Andreas Hartknopf*, *Les Années de prédication d'Andreas Hartknopf* [*Andreas Hartknopfs Predigerjahre*], imprimée en 1790, l'orientation inhérente au culte de la sensibilité, qui était une esthétique de l'effet, est inversée, et l'esthétique de l'autonomie et de l'œuvre poussée à l'extrême : Moritz va jusqu'à présenter un sermon comme de l'art existant pour lui-même sans que l'effet – qu'il ne produit pas – soit essentiel. «Ainsi, le sermon inaugural de Hartknopf était une œuvre parfaite et impérissable, qui avait en elle-même sa valeur, qu'aucun événement contingent ne pouvait lui ravir⁷².» (Certes, l'ironie ne peut pas échapper au lecteur, mais elle n'abolit pas ce qu'elle met à distance.) Il n'est à vrai dire quasiment pas question de musique

dans les *Années de prédication* : une méditation sur la vie d'un journalier et celle d'un prédicateur a pour titre « La symphonie », mais on s'explique difficilement pourquoi, à moins de se livrer à de vagues conjectures sur les contenus qu'un auditeur à l'imagination fertile pouvait associer vers 1790 aux caractères des mouvements indiqués respectivement *allegro* et *adagio*. (Quoi qu'il en soit, ce passage n'est pas susceptible de donner lieu à une interprétation tangible qui en ferait un témoignage de l'esthétique musicale de Moritz.)

L'hypothèse selon laquelle Moritz aurait été amené, entre 1785 et 1788, par ses contacts avec Goethe, à abandonner l'esthétique musicale de l'*Empfindsamkeit* au profit d'une esthétique musicale classicisante est néanmoins – sans qu'il faille l'abandonner complètement – battue en brèche par le fait que les grandes lignes de la théorie de l'art exposée sous forme systématique dans l'essai *Sur l'imitation formatrice du beau* ont été esquissées dès 1785, c'est-à-dire en même temps que l'exaltation du sentiment que l'on trouve dans *Andreas Hartknopf*, dans l'*Essai d'unification de tous les arts et de toutes les sciences du beau sous le concept d'achevé en soi* [*Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten*].

Mais lorsque je contemple le Beau je fais retomber la fin, qui sort ainsi de moi, dans l'objet lui-même : je le contemple et je le considère comme quelque chose d'achevé en soi, non en moi, qui constitue donc un Tout en soi et qui m'accorde, pour lui-même, de l'agrément ou du plaisir, ne fournissant pas tant à l'objet beau un rapport à moi, que je ne me fournis une relation à lui⁷³.

La contemplation qui s'absorbe dans l'œuvre est le contraire d'un culte de la sensibilité qui, consistant à jouir de son propre sentiment, opère un retour sur lui-même. « Tandis que le Beau s'attire entièrement notre contemplation, il la retire un temps de nous-mêmes et fait que nous paraissions nous perdre dans l'objet beau⁷⁴. »

Dans la mesure où il est question dans le titre de l'*Essai* de « tous les arts du beau », ce serait faire violence à la philologie que d'exclure la musique de la théorie qu'esquisse ce traité. (La juxtaposition d'une esthétique classicisante des arts plastiques et d'une esthétique musicale relevant de l'*Empfindsamkeit* ne serait pas en soi impossible ou absurde, elle apparaît même pour les années voisines de 1785 comme très vraisemblable.) On se trouve donc d'abord ramené

à cette troublante contradiction : la même année, en 1785, Moritz prend position dans son roman pour une esthétique musicale tenant de l'*Empfindsamkeit* et dans son traité pour une esthétique musicale classicisante. Et comme la psychologie empruntée à l'*Empfindsamkeit* est dans *Andreas Hartknopf* étroitement associée à une métaphysique romantique de la musique qui était en 1785 tout autant une nouveauté et une « anticipation » que la doctrine classicisante de l'*Essai*, on ne peut pas non plus atténuer la contradiction en parlant d'un simple vestige coexistant avec l'esthétique de l'autonomie.

L'*Essai* et *Andreas Hartknopf* étant contemporains, la contradiction qui s'observe entre l'esthétique musicale des traités et celle du roman peut difficilement être interprétée comme témoignant d'une évolution des convictions de Moritz. Aussi la première solution de substitution qui s'impose à l'esprit consiste-t-elle à chercher une explication dans les différences de forme qui séparent essai et récit littéraire, c'est-à-dire ou bien à émettre la conjecture que l'intégration de la musique au propos des traités est le résultat d'une contrainte exercée par leur prétention à exposer un système, ou bien à renvoyer au caractère parodique d'*Andreas Hartknopf*, qui interdirait fondamentalement de citer directement comme des opinions partagées par l'auteur des passages éclairants du point de vue de l'esthétique musicale, qui ne seraient que des accessoires dans la construction du roman.

Mais la théorie esthétique que Moritz esquissa en 1785 dans l'*Essai* n'a nullement été construite à partir du cas d'un seul art et plaquée dans un second temps sur les autres. Ni la poésie ni les arts plastiques ne remplissent la fonction de modèle; l'objet de la réflexion est « l'art tout court » : pas seulement dans les formulations, mais aussi dans l'articulation de la pensée. Et même s'il semble parfois, dans l'essai de 1788 *Sur l'imitation formatrice du beau*, que Moritz prenne ses exemples dans les arts plastiques⁷⁵, on ne peut cependant pas considérer l'intégration de la poésie et de la musique comme négligeable parce que purement rhétorique, car le centre de gravité de la conception sur laquelle repose le traité se situe au-delà des différences entre les arts; elle est authentiquement systématique. En outre, l'analogie entre le microcosme de l'œuvre d'art et le macrocosme du tout de la nature, qui revêt chez Moritz une

importance fondamentale, fait partie, comme nous l'avons dit plus haut, du fonds traditionnel de la philosophie de la musique.

Il est plus facile de faire des traités une analyse portant sur la relation entre ce qui est dit et sa fonction formelle que de suivre l'autre branche de l'alternative, c'est-à-dire d'essayer de déterminer le statut qui revient à l'esthétique musicale empruntée à l'*Empfindsamkeit* dans le roman satirico-allégorique *Andreas Hartknopf*. Certes, on sent bien qu'Andreas Hartknopf, dont le jeu de flûtiste ravit par les sentiments qu'il suscite et invite à des méditations romantiques, fait partie des personnages du roman pour lesquels l'auteur éprouve de la sympathie, mais cela ne le protège pas en soi de l'ironie. Toutefois aucune intention parodique ou satirique n'est perceptible dans le passage pertinent du point de vue de l'esthétique musicale. En outre – et cet argument d'analyse structurelle devrait être décisif – l'esthétique musicale de Hartknopf n'est en contact avec aucun des conflits d'idées qui déterminent les lignes suivies par le développement de ce roman allégorique : les différences de vues entre vraie et fausse philanthropie, vraie et fausse foi chrétienne, vraie et fausse mystique, dont l'issue se décide lors des rencontres pacifiques ou violentes de Hartknopf avec Küster et Hagebuck, EhrenpreiB et Monsieur de G., influent aussi peu sur les éléments d'une théorie de la musique que la musique n'a inversement de rôle dans ces controverses. Mais moins la réflexion d'esthétique musicale est liée à la « forme interne » du roman ou y trouve ses fondements, plus il devrait être permis de l'isoler et de la prendre au mot, au lieu de continuer à observer la maxime selon laquelle un passage de roman ne peut pas être cité séparément tel quel, mais seulement interprété comme élément partiel de la structure d'ensemble. Rien ne justifie en tout cas que l'on voie dans l'esthétique musicale de Hartknopf uniquement un témoignage du « culte pervers de la sensibilité » parodié en 1790 dans le quatrième volume d'*Anton Reiser*. Si tant est que l'on puisse parler d'ironie, celle-ci est infiniment plus drastique dans le chapitre des *Années de prédication* consacré au sermon inaugural de Hartknopf – chapitre dont l'humour prend pour cible les implications ultimes de l'esthétique de l'œuvre et de l'autonomie proclamée par Moritz dans les traités – que dans les descriptions d'épanchements musicaux que l'on trouve dans *Andreas Hartknopf*.



Johann Christoph Rincklake, *La Famille Coppenrath lors d'une partie de barque*, 1807.
Collection particulière, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte,
Münster/Westphalie.

Un paysage occupé d'un côté par une prairie où paissent des vaches, de l'autre par un *tempietto* antiquisant est le cadre dans lequel se présente, avec sa famille, le libraire et éditeur Joseph Heinrich Coppenrath, un représentant de la bourgeoisie cultivée, qui formait autour de 1800 l'assise sociale du classicisme. L'instrument dont joue sa fille est une guitare-lyre : techniquement, une guitare, mais costumée, comme au moyen d'un drapé, en lyre. On recherchait l'apparence antique, sans vouloir toutefois renoncer au son auquel on était habitué. On pouvait en revanche laisser la flûte comme elle était, car on avait adopté l'erreur consistant à traduire le mot grec *aulos* par « flûte ».

C'est manifestement dans l'origine piétiste qui a marqué Moritz, et qu'il décrit dans *Anton Reiser*, qu'il faut chercher les conditions biographiques dans lesquelles l'étrange coexistence, troublante pour l'historien, d'une esthétique musicale relevant de l'*Empfindsamkeit* et d'une esthétique musicale rigoureusement classicisante était possible sans être pénible. Le culte du sentiment et de la sympathie, culte dont les adeptes, premièrement, accordaient aux mouvements de leur propre âme une importance infinie, pour,

deuxièmement, les observer constamment, les décomposer et vérifier leur authenticité, a ses racines dans le piétisme, dont on discerne les traces aussi clairement dans les épanchements musicaux d'Andreas Hartknopf que, plus tard, dans ceux de Joseph Berglinger.

D'autre part, Robert Minder⁷⁶ a montré que des traits essentiels de l'esthétique de l'œuvre et de l'autonomie résultaient de l'«application originale» d'idées que Moritz connaissait bien pour les avoir fréquentées dans les ouvrages d'édification de Madame Guyon. Quand Moritz parle dans l'essai sur *La Ligne de beauté métaphysique* de l'oubli de soi de l'artiste, de son abolition de soi dans l'œuvre et des sacrifices qu'il doit faire à l'art – «En ce sens, on peut dire que l'artiste achève son œuvre par amour de l'œuvre, puisqu'il se sacrifie un temps pour son œuvre, s'oubliant lui-même en la faisant⁷⁷» –, la comparaison que fait Minder avec des sentences religieuses de Madame Guyon est immédiatement concluante. La «religion de l'art» romantique qui s'exprima en 1793 dans *La Nouvelle Cécile*, y compris dans la langue, était psychologiquement inscrite en puissance depuis l'origine dans les prémisses de l'esthétique moritzienne de l'œuvre et de l'autonomie.

Le culte du sentiment et le classicisme avaient ainsi chez Moritz leurs racines dans la même strate psychologique et biographique. Ce constat ne résout pas pour autant la contradiction qui existe entre eux sur le fond, il ne fait qu'expliquer comment cette contradiction a pu se développer sans être ressentie comme insupportable. Nous ne disposons pas encore à ce stade d'une explication reposant non pas sur des données contingentes de l'individualité mais sur la situation intellectuelle dans les années voisines de 1790.

5

L'esthétique musicale a presque toujours – sauf dans des textes à caractère polémique ou apologétique – été formulée comme théorisant la «musique tout court». Le fait que l'objet dont on tirait des thèses d'esthétique musicale était au XVIII^e siècle avant tout l'opéra, au XIX^e en revanche la symphonie, faisait partie des évidences latentes qui demeuraient tacites et provoquaient par là des querelles superflues. La controverse entre les tenants d'une esthétique de l'affect ou de l'expression et les formalistes perd de sa vivacité dès que l'on prend

conscience de ce que l'une des parties parle sans le dire de musique vocale et l'autre de musique instrumentale.

La fracture qui traverse l'esthétique musicale de Moritz s'explique elle aussi, au moins en partie, par des différences entre les genres musicaux dont il est question – explicitement ou de manière latente – d'un côté dans les épanchements du culte du sentiment, de l'autre dans les théorèmes classicisants. L'« ancienne » et la « nouvelle » doctrines appartiennent à des « sphères » divergentes de la musique (sans qu'y aient adhéré, du moins vers 1790, des couches sociales différentes).

L'air que Hartknopf joue sur sa flûte, et qui pénètre jusqu'au cœur, se distingue, comme Moritz le souligne à plusieurs reprises, par une simplicité et un dépouillement extrêmes. « Le sommet en musique consiste à en connaître les éléments les plus simples⁷⁸. » (Cette phrase admet aussi bien une interprétation la rattachant au culte du sentiment qu'une interprétation pythagoricienne, et chez Moritz les deux se fondent l'une dans l'autre : le profond étonnement suscité par le fait que « quelques notes » jouées « comme au hasard » par Hartknopf produisent une musique qui touche au plus intime s'associe à des réflexions sur les liens mystérieux qu'entretiennent musique et astronomie.)

Le culte de la sensibilité en vogue à la fin du XVIII^e siècle, qui s'enflammait en entendant l'« air sur trois notes » d'un petit Savoyard ou qu'un son unique parvenant à l'oreille depuis le lointain entraînait dans des rêveries métaphysiques, survécut à l'âge des théories romantiques et classiques, qui développaient une esthétique de l'œuvre et de l'autonomie en s'appuyant sur le modèle fourni par la grande musique instrumentale, sous la forme amoindrie d'une esthétique populaire. Il était dans l'ombre mais s'avérait néanmoins indéracinable. Et l'on en arrive tout naturellement à voir dans la contradiction inhérente à l'esthétique musicale de Moritz le reflet de l'opposition séparant « deux cultures musicales » : quand Moritz parle de « musique », il ne parle pas de la même chose dans ses traités et dans son roman.

Jusqu'à Marcel Proust, la cause de l'esthétique du sentiment, qui était une esthétique de la musique simple – et même chez Proust de la musique triviale –, n'a cessé d'être embrassée par des romanciers, tandis que le traité philosophique était le cadre dans lequel les théorèmes classicisants s'imposaient, théorèmes dont l'objet était en esthétique musicale la symphonie. À la différence

de ce qui se passe dans le passage déterminé par le culte du sentiment, qui se rapporte à un phénomène clairement défini – l'air que Hartknopf joue sur sa flûte –, les réflexions d'esthétique musicale que l'on trouve dans l'essai *Sur l'imitation formatrice du beau* demeurent abstraites et, comme il est question de « musique tout court », quasiment « dépourvues d'objet ». Il fallut attendre E. T. A. Hoffman⁷⁹ et Eduard Hanslick⁸⁰ pour que soit énoncé clairement le fait que l'esthétique musicale de l'œuvre et de l'autonomie s'était constituée comme théorie d'un genre : la symphonie – ou le quatuor à cordes.

Néanmoins, le caractère étrangement abstrait de l'esthétique musicale classicisante, dont les essais publiés par Moritz en 1785 et 1788 forment le témoignage le plus précoce, ne tient pas au genre littéraire dont relèvent les traités. Il est lié à une difficulté qui, aux alentours de 1790, faisait obstacle au développement d'une esthétique musicale classique ou classicisante. C'est Schiller qui identifia et formula ce problème avec le plus de clarté. Schiller se méfiait du « pouvoir d'affection » de la musique – à l'inverse de l'esthétique du culte du sentiment, qui s'y était soumise avec enthousiasme. Il ressentait l'ascendant que la musique exerce sur le cœur et les sens, qu'elle captive, comme une menace pour la liberté intérieure, qui représentait pour lui l'essence de l'humanité de l'homme. Il opposait à un rapport traditionnel à la musique fait de ravissement et d'étourdissement la perception consciente de la forme musicale, forme qu'il concevait – comme Hanslick par la suite – comme « l'esprit qui se donne forme à partir de lui-même⁸¹ ». La catégorie anthropologique, « liberté », et la catégorie esthétique, « forme », apparaissent comme des concepts complémentaires⁸². « Mais comme dans le règne de la beauté le pouvoir, qui est aveugle, doit être aboli, la musique ne peut être rendue esthétique que par la forme⁸³. » Mais selon Schiller, le principe formel est insuffisamment développé dans la musique : « La musique même la plus spirituelle, écrit-il dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* [*Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*], a en vertu de sa matière et en tout état de cause une affinité pour les sens plus grande que ne le souffre la véritable liberté esthétique⁸⁴. » C'est pour cette raison que Schiller ne fait que postuler l'esthétique de l'œuvre et de l'autonomie alors qu'il semble que la réalité de la musique, sa réception effective, soit déterminée par les principes de l'*Empfindsamkeit* et du *Sturm und Drang*. « La musique doit dans sa noblesse suprême

devenir forme et agir sur nous avec la calme puissance de l'art antique [...].» La musique classique dont il formule la théorie est pour Schiller aux environs de 1795 une utopie dont la réalisation est encore à venir.

La situation intellectuelle dans laquelle émergèrent vers 1790 les contours d'une esthétique musicale classique ou classicisante – «classique» en tant que théorie d'une musique classique, «classicisante» parce que son origine idéologique se situait dans le classicisme de Winckelmann – était paradoxale. Les impulsions que donnaient la théorie de la poésie et surtout celle des beaux-arts poussaient à s'engager dans la voie d'une esthétique de l'autonomie et de l'œuvre ayant pour catégorie centrale le concept de forme. Et il aurait été temps de formuler une esthétique musicale classique pour donner au stade que Haydn et Mozart avaient atteint dans l'évolution de la musique instrumentale un pendant théorique. Néanmoins, bien que les conditions concrètes musicales comme les conditions philosophiques aient été réunies, cette esthétique musicale classique ne s'est dégagée que sous une forme abstraite et fragmentaire, parce que, d'une part, les représentants de l'esthétique classicisante – Moritz, Schiller et Christian Gottfried Körner – ne reconnurent pas dans la symphonie l'objet qui aurait pu donner au concept d'«achevé en soi» un contenu musical concret, et que, d'autre part, les compositeurs qui, à Vienne, étaient coupés de l'évolution de la philosophie, n'accordèrent pas la moindre attention aux résultats de l'activité théorique.

Il faut donc voir dans le fait que Moritz formula une esthétique musicale classique tout en glorifiant simultanément, dans un cadre romanesque, le «pouvoir d'affection» de la musique, de même que dans ce qui se produisit chez Schiller, un écart entre postulat esthétique et réalité musicale (réalité que Moritz, toutefois – à la différence de Schiller – ne rejetait pas). La réception de la musique telle que l'expérience de Moritz la lui avait rendue familière était déterminée par le culte du sentiment qu'il décrivit dans *Andreas Hartknopf*. Et le classicisme qu'il y opposa demeura abstrait, comme s'il ne saisissait que le vide. Moritz n'a ni vu, ni même entrevu confusément que ce classicisme était «en réalité» une esthétique de la symphonie, qui, au moment même où Moritz posait sa thèse de l'autonomie, atteignait un classicisme dans lequel se réalisait ce que postulait la théorie.

ESTHÉTIQUE DE LA FORME ET PRINCIPE D'IMITATION

1

L'essai *Du Beau musical* se terminait en 1854 par un paragraphe qu'Eduard Hanslick supprima dans les éditions ultérieures, comme s'il avait honte de l'enthousiasme métaphysique auquel il s'était laissé entraîner :

Mais ce contenu spirituel relie aussi dans l'âme de l'auditeur le beau musical à toutes les autres grandes et belles idées. Pour lui, la musique n'agit pas uniquement et absolument par sa beauté la plus propre, mais en même temps comme reflet sonore des grands mouvements qui animent l'univers. C'est grâce à des relations naturelles profondes et secrètes que la signification des sons s'élève si haut au-dessus d'eux-mêmes et nous fait toujours sentir en même temps l'infini dans l'œuvre du talent humain. Comme les éléments de la musique : résonance, hauteur, rythme, force, faiblesse se trouvent dans l'univers entier, l'homme retrouve dans la musique l'univers entier⁸⁵.

La prise de distance de Hanslick vis-à-vis de la métaphore du monde, c'est-à-dire de l'établissement d'une analogie entre « forme sonore en mouvement » et univers, tenue désormais par lui pour un égarement spéculatif, a été expliquée par Felix Printz⁸⁶ comme résultant de l'influence exercée par Robert Zimmermann, qui aurait convaincu Hanslick que l'exaltation symbolique était incompatible avec l'esthétique sobrement empirique du « spécifiquement musical ». Hermann Lotze, en revanche, voyait à l'inverse dans cette métaphore, dont il transforma pour ainsi dire le croquis préparatoire qu'avait esquissé Hanslick en tableau, un élément décisif de l'esthétique musicale qu'il élaborait dans une confrontation permanente avec Hanslick – confrontation dans laquelle adhésion et rejet, mais aussi une appropriation déguisée en correction, se mêlent étroitement.

Quand, embrassant enfin d'un seul regard le monde dans sa totalité, nous constatons qu'il ne se décompose pas en une variété dépourvue de principe, mais que les créatures se répartissent en espèces fixes, mises en rapport les unes avec les autres par différents degrés de parenté et se développant chacune à sa manière, et que chacune de ces espèces trouve dans son environnement les conditions suffisantes à son développement, il reste de cette vision, après que nous avons oublié ses différents points particuliers, l'image d'une harmonieuse plénitude dans laquelle chaque poussée de vie particulière, loin de se répandre, seule et abandonnée, dans le vide, peut espérer que d'autres mouvements se joignent à elle, pour la soulever,

la renforcer et la conduire à son but. – Et nous ne pouvons guère exprimer cette image grandiose sans qu'elle se transforme pour nous d'elle-même en musique; sans prendre immédiatement conscience que la mission de la musique est précisément d'exprimer le profond bonheur qui habite cette construction du monde et dont le plaisir de chaque sensibilité empirique n'est qu'un reflet particulier⁸⁷.

Selon Lotze, le beau en musique ne se fonde pas sur la « forme sonore en mouvement » mais sur son analogie avec l'univers :

Ainsi nous donnons entièrement raison au spirituel auteur qui a suscité ces remarques [il s'agit de Hanslick] lorsqu'il affirme que la musique ne rend immédiatement que le côté dynamique des événements qui se sont déroulés, que les figures de leur déroulement; mais nous ne considérons pas la valeur de ces figures comme une valeur propre; elles apparaissent belles parce qu'elles éveillent le souvenir des innombrables biens imaginables dans le même rythme et dans aucun autre⁸⁸.

À l'évocation de la métaphore du monde, on ne peut s'empêcher de penser à l'idée de *musica mundana*, bien qu'il existe entre elles une différence qu'il ne faut pas méconnaître : dans l'Antiquité et au Moyen Âge, il s'agissait d'une fonction allégorique du système des sons musicaux, alors qu'au XIX^e siècle il s'agissait d'une symbolique de l'œuvre d'art musicale. Selon Zimmermann, elle constitue pour l'esthétique musicale un appendice gênant, alors que selon Lotze elle en est le centre.

On ne devrait pas soupçonner Hanslick d'avoir eu recours à de la pure et simple rhétorique pour que sa conclusion fût de l'effet. Un passage analogue, qui fut également supprimé dans les éditions ultérieures, précède immédiatement la phrase fondamentale sur les « formes sonores en mouvement » : « [...] bien que [la musique] puisse posséder à un haut degré cette signification symbolique qui reflète les grandes lois du monde et que l'on trouve dans toute beauté de l'art⁸⁹. »

L'explication consistant à dire qu'il s'agit d'une simple incrustation résiduelle de pythagorisme restauré dans l'esprit du romantisme, tel qu'il se manifeste chez Dalberg⁹⁰, Novalis⁹¹ et Schelling⁹², est insuffisante. L'élément essentiel est bien plutôt le fait que dans l'esthétique classico-romantique, que Hanslick reprit pour lui donner de nouveaux développements⁹³, la métaphore du monde, l'idée d'une œuvre d'art fondée sur elle-même et close et la conception de la musique artificielle comme « libre création de l'esprit à partir d'un matériau à potentialité spirituelle⁹⁴ », étaient liées au sein d'un système cohérent.

2

Karl Philipp Moritz développa en 1788 dans l'essai *Sur l'imitation formatrice du beau* – l'un des textes fondamentaux de l'esthétique classique – une réflexion sur les conditions et les implications de l'affirmation que « le concept d'un Tout consistant en soi est indissociablement lié au concept du beau⁹⁵ ». Une argumentation tortueuse aboutit à la métaphore du monde, qui n'apparaît donc pas chez Moritz comme simple citation de l'analogie entre microcosme et macrocosme, accessoire rhétorique réutilisable issu du fonds de la tradition culturelle, mais naît de réflexions reposant sur la conscience de ce que le concept de l'œuvre d'art comme tout clos sur lui-même n'est pas une évidence mais un problème, voire un paradoxe.

Quel point de comparaison reste-t-il pour le beau authentique, sinon le concept d'ensemble de toutes les proportions de ce grand Tout de la Nature qu'aucune faculté de penser ne peut embrasser? À dire vrai, tout le beau isolé, dispersé çà et là dans la Nature, est beau dans la mesure où ce tableau, saisissant toutes les proportions de ce grand Tout, se manifeste peu ou prou en elle⁹⁶.

Le *topos* pythagoricien, cette formule figée, est comme fondu par Moritz pour être intégré à un raisonnement dynamique : l'idée d'une analogie entre, d'une part, la « belle œuvre d'art » et, de l'autre, le tout de la nature est la conséquence qui résulte de plusieurs conditions, à savoir, premièrement, que le beau n'est pas appréhendé par des concepts mais par la contemplation d'un objet que les sens ou l'imagination peuvent saisir, deuxièmement, qu'une œuvre d'art doit nécessairement apparaître comme un ensemble cohérent clos sur lui-même, bien que, troisièmement, la nature dans son ensemble constitue « proprement le seul, l'unique et vrai tout ».

Or, puisque dans une belle œuvre d'art⁹⁷ les multiples relations des différentes parties au Tout [c'est-à-dire la forme] ne sont pas tant pensées par notre entendement qu'elles ne doivent plutôt tomber sous notre sens externe, ou être circonscrites et embrassées par notre imagination, il s'ensuit que nos organes de sensation prescrivent derechef sa mesure au beau. Autrement, l'enchaînement cohérent de la Nature entière, qui comprend en soi la plupart des relations qu'il entretient à soi-même comme au plus grand Tout pensable pour nous, pourrait en vérité être également pour nous le beau suprême, dans le cas où cette cohérence pourrait être embrassée en un clin d'œil par notre imagination. Car cette grande cohérence des

choses est pourtant proprement le seul, l'unique et vrai Tout; en lui, chaque Tout singulier est, de par l'indissoluble enchaînement des choses, seulement formé en imagination <eingebildet>⁹⁸, mais l'Imaginé lui-même, considéré comme un Tout, doit encore se former dans notre représentation par analogie à ce grand Tout, et selon les mêmes règles éternelles et fermes d'après lesquelles ce Tout s'appuie de toutes parts sur son centre, et repose sur sa propre existence⁹⁹.

Pour ne pas être seulement pure apparence, la fermeture perceptible de l'œuvre d'art sur elle-même doit nécessairement être conçue comme reflet de la cohérence systématique non perceptible de la nature dans sa totalité. La métaphore du monde, l'idée d'une analogie ou d'une participation, n'est donc pas chez Moritz un complément édifiant ajouté à la théorie esthétique, et que l'on pourrait – comme le fit Hanslick – supprimer sans que la cohérence de l'argumentation en souffre, mais remplit la fonction de justifier l'autonomie de la « belle œuvre d'art ». Quand Hanslick – sous l'influence de Zimmermann – rejette la symbolique et ne voit plus en elle qu'un discours vide inutile, il s'expose à ce qu'on lui objecte que l'idée de l'œuvre close sur elle-même, du « beau consistant en soi », n'est plus alors qu'une illusion, et une illusion qui ne se justifie pas.

Si Moritz rattachait l'idée de l'autonomie de l'œuvre d'art à son caractère symbolique, August Wilhelm Schlegel complétait en 1801, dans les *Leçons sur la littérature et l'art* [*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*] qu'il prononçait à Berlin, l'argumentation de Moritz, qu'il citait avec enthousiasme¹⁰⁰, en y ajoutant l'idée que l'analogie de la « belle œuvre d'art » avec le monde dans sa totalité est fondée sur la participation du génie producteur à la nature conçue comme *natura naturans* – et non plus comme *natura naturata*. Le rejet de la doctrine traditionnelle de l'imitation, qui prescrivait une reproduction de la *natura naturata*, les maximes du culte du génie et la fondation d'une esthétique de l'œuvre et de la forme – c'est-à-dire d'une théorie dont la catégorie centrale est le concept d'œuvre « consistant en soi » comme structure fonctionnelle fermée – se mêlent étroitement chez Schlegel et sont indissociables.

La « simple imitation de la nature » apparaît dans l'exposé polémique de Schlegel comme une trivialité esthétique :

Nombreux sont ceux pour qui la nature n'est rien de plus que ce qui existe sans intervention de l'art humain. Si maintenant on ajoute à ce concept négatif [déterminé par l'opposition avec l'art (*technè*)] de la nature un concept tout aussi passif de l'imitation,

qui en fasse une simple imitation, copie, répétition, l'art serait en effet une entreprise qui ne nourrit pas son homme [c'est-à-dire inutile]¹⁰¹.

Schlegel néglige le fait qu'au cours de l'histoire de l'esthétique ou théorie de l'art, l'expression « imitation de la nature » – pour employer la terminologie aristotélicienne – a désigné, outre une simple copie de donné empirique, la mise au jour d'une forme que la nature manifeste imparfaitement de l'être d'une chose, afin de rendre d'autant plus flagrante l'opposition qui sépare le principe prosaïque qu'il rejette du principe poétique qu'il vise. Ce n'est pas qu'il veuille contester à la nature la place qu'elle occupe dans la théorie esthétique. Mais il la conçoit spéculativement, « philosophiquement », comme activité productrice, pas « empiriquement », comme totalité des choses existantes :

La conception empirique et sans vie du monde est que les choses sont; la conception philosophique, vers laquelle nous pousse pour ainsi dire déjà une foule de phénomènes de la vie courante, est que tout est pris dans un éternel devenir, dans une incessante création. C'est pourquoi depuis des temps immémoriaux, l'homme a ramené cette force de production qui agit en tout à l'unité d'une idée, et c'est cela la nature au sens le plus propre et le plus élevé¹⁰².

Sans appeler la distinction scholastique par son nom latin, Schlegel oppose à la nature donnée, perceptible, produite (*natura naturata*) la nature déduite spéculativement, productrice (*natura naturans*), et à l'imitation comme simple copie (*imitatio*) l'imitation comme émulation (*aemulatio*), qui ne recopie pas, ne reproduit pas le modèle mais entretient avec lui un rapport d'analogie :

Si l'on donne à « nature » cette signification la plus noble, qui en fait non une masse de produits mais le produisant même, et si l'on prend également l'expression « imitation » au sens noble, dans lequel elle ne veut pas dire singer les traits extérieurs d'un homme mais s'approprier les maximes de son action, alors il n'y a plus rien à objecter ou à ajouter au principe selon lequel l'art doit imiter la nature. Cela veut dire en effet qu'il doit, comme la nature, créant de manière autonome, organisé et organisant, former des œuvres vivantes¹⁰³.

L'approfondissement du principe d'imitation signifie néanmoins sa dissolution. Ce que veut dire l'interprétation de Schlegel appliquée à la musique, c'est que la raison d'être esthétique d'une œuvre musicale ne doit pas être cherchée dans l'imitation de la nature extérieure ou intérieure – dans la peinture sonore ou la représentation des affects – mais consiste en ce que l'objet sonore formé par le

compositeur apparaît comme un ensemble fonctionnel cohérent clos et porteur de sa propre justification, comme un « organisme » et comme le produit d'un principe « organisant » de l'intérieur. Le résultat de la réinterprétation du principe d'imitation menée par Schlegel est l'esquisse d'une esthétique de la forme.

Mais le concept d'émulation ne suffit pas pour définir le rapport de l'art à la nature tel que le concevait l'esthétique classico-romantique. Dans l'esthétique du génie, que Kant codifia en 1790, c'est de la participation du génie à la nature productrice – non de la simple émulation – que naît l'art :

Le génie est le talent (le don naturel) qui permet de donner à l'art ses règles. Puisque le talent, en tant que faculté productive innée de l'artiste, ressortit lui-même à la nature, on pourrait formuler ainsi la définition : le génie est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par le truchement de laquelle la nature donne à l'art ses règles¹⁰⁴.

L'idée d'une participation du génie à la nature, qui, prise isolément, est un *topos* dont l'origine remonte à l'Antiquité, justifiait dans le contexte de la théorie esthétique des environs de 1800 la signification et la dignité métaphysiques reconnues à l'art. Si d'une part on présuppose – avec Giambattista Vico – que l'homme ne peut connaître parfaitement que ce qu'il fabrique lui-même, et si d'autre part on conçoit la productivité artistique comme participation à la *natura naturans*, on aboutit au résultat que ce sont les œuvres d'art qui donnent le mieux à voir la manière dont agit la nature productrice, qui n'est pas accessible à la perception mais ne se révèle qu'à la spéculation philosophique. C'est pourquoi l'art apparaît chez Schelling comme *organon* de la métaphysique¹⁰⁵.

L'esthétique du génie et l'idée d'autonomie – toutes deux opposées au principe d'imitation – apparaissent donc comme étroitement liées. L'affirmation que l'art constitue un « monde en soi » veut dire dans l'esthétique classico-romantique qu'il refuse de reproduire et d'imiter des choses et des événements empiriques, elle ne signifie cependant en aucun cas que le lien avec la nature serait rompu. Au contraire, l'art – en tant qu'œuvre du génie, qui participe à la *natura naturans* – doit son origine à la nature, à cette nature productrice qui est aussi, comme il faut nécessairement l'admettre, à l'œuvre derrière la *natura naturata* donnée, c'est-à-dire qui n'est pas de la main de l'homme.

À PROPOS DE L'ESTHÉTIQUE MUSICALE DE KANT

L'intérêt pour l'esthétique musicale philosophique et spéculative est si affaibli par l'avantage que l'on s'est accoutumé à donner à des objets et à des problèmes historiques et psychologiques qu'inviter connaisseurs et amateurs de musique à s'efforcer de comprendre les catégories, principes et thèses de Kant semble nécessiter une justification détaillée. Il ne s'agira pas de vouloir se livrer à une querelle avec Kant à propos de la validité de théorèmes d'esthétique musicale précis, ou de chercher dans la *Critique de la faculté de juger* et l'*Anthropologie* des renseignements sur la conception de la musique qui avait cours dans la seconde moitié du XVIII^e siècle – la première démarche serait anachronique, la seconde trop méticuleuse¹⁰⁶. Pourtant, le rapport qu'ont entretenu musique et philosophie pendant une période de productivité significative dans les deux disciplines devrait rencontrer l'attention des historiens, car l'expression de ce rapport, l'esthétique musicale, peut être comprise comme un phénomène d'histoire de la musique fondé philosophiquement. L'esthétique musicale, qui est issue des problèmes auxquels se confronte la philosophie, est une conception de la musique qui redéfinit la place de celle-ci dans le système de la culture, une pensée musicale qui non seulement emprunte des concepts à la philosophie, mais est elle-même philosophie. La coïncidence historique entre une culture philosophique développée et une productivité artistique particulièrement intense est la condition à laquelle est soumise l'existence de l'esthétique comme discipline philosophique, ou pour le dire mieux comme problème philosophique, car pour pouvoir devenir discipline philosophique, l'esthétique devait nécessairement être dans son essence solidaire de la problématique philosophique centrale¹⁰⁷. L'esthétique musicale de Kant doit donc être comprise à partir de l'ensemble cohérent que forme son système critique¹⁰⁸.

La pensée esthétique de Kant présuppose un résultat de théorie de la connaissance obtenu dans la *Critique de la raison pure* [*Kritik der reinen Vernunft*] et qui, privilégiant un aspect unique, était manifestement considéré par lui comme insatisfaisant, à savoir la séparation hermétique entre la forme de l'expérience (les catégories de l'entendement et les « formes pures de l'intuition » que sont l'espace et le temps) et la matière de l'expérience (les sensations, qui sont

indéterminées, amorphes). L'objet singulier dans sa particularité, et donc l'objet de l'esthétique, n'a en tant qu'unité pour l'intuition précédant tous les concepts pas de place dans le système. Dans la troisième *Critique*, Kant introduit la faculté de juger, qu'il définit comme la faculté de connaître qui opère la médiation entre sensation et entendement. Elle est capable de concevoir le particulier comme compris sous un universel sans effacer le particulier en tant que tel. Comme faculté de juger esthétique, elle est réfléchissante (et non déterminante), car elle doit trouver l'universel qui correspond à un particulier donné, et ne subsume pas, à l'inverse, le particulier sous un universel donné (introduction, p. xxvi; trad. fr. p. 27-28¹⁰⁹). Kant distingue le jugement esthétique au sens large, c'est-à-dire « celui dont le principe déterminant ne peut être que subjectif » (§ 1; trad. fr. p. 49), du jugement de goût, qui a pour objet le beau, et du jugement portant sur l'art, qui va plus loin que le jugement de goût et a pour cible la « valeur culturelle » des œuvres d'art.

Le jugement de goût est (considéré au point de vue de sa quantité) « sans concept » et « subjectivement universel » (§ 6-8), (considéré au point de vue de sa relation) rapporté à une « finalité sans fin » (§ 11), (considéré au point de vue de sa qualité) une « satisfaction désintéressée » (§ 2), (considéré au point de vue de sa modalité) « subjectivement nécessaire » (§ 18). Ces déterminations ont la forme de paradoxes que Kant résout par des « Idées »; il appelle « Idées » des « principes régulateurs » qu'il est « subjectivement nécessaire » d'admettre, et qui closent une série en soi infinie de représentations ou font d'une infinie variété d'éléments une unité.

Kant se demande donc, premièrement, ce qui rend possible la validité d'un jugement de goût, deuxièmement, comment l'objet esthétique apparaît dans le jugement, et, troisièmement, quel rapport nous entretenons avec l'objet esthétique.

1. La définition du jugement de goût comme « sans concept » et « subjectivement universel » (c'est-à-dire valable pour tous les sujets) renvoie à l'« Idée d'un sens commun » (§ 20)¹¹⁰. Le sens commun n'est pas conçu historiquement ou psychologiquement – par exemple comme air du temps déterminant le jugement esthétique –, mais comme « exigence de la raison » (§ 22); il ne se fonde pas sur une grande quantité extérieure de jugements concordants

mais sur quelque chose d'«idéalement universel»¹¹¹. La communicabilité et la validité universelles d'un jugement esthétique ne reposent ni sur des lois de l'entendement ni sur des données empiriques; le jugement esthétique vaut bien plutôt «exemplairement» – «comme un exemple d'une règle universelle que l'on ne peut énoncer» (§ 18).

2. La «finalité» (le caractère approprié) d'objets pour notre faculté de connaître est une condition «subjectivement nécessaire» de toute connaissance (et donc elle aussi une «Idée»). Le comportement esthétique en reste à la simple intuition de la finalité, sans réaliser la fin, la connaissance déterminée : «L'élément subjectif qui dans une représentation *ne peut devenir une partie de la connaissance*, c'est le *plaisir* ou la *peine* qui y sont liés [...]» (introduction, p. XLIII; trad. fr. p. 36).

3. Le jugement de goût repose sur un état de «libre jeu des facultés de connaître» (§ 9), sur la «spontanéité dans le jeu des facultés de connaître, dont l'accord comprend le fondement de ce plaisir» [i. e. de la satisfaction esthétique] (introduction, p. LVIII; trad. fr. p. 42). Dans l'harmonie esthétique des facultés de connaître, la tension entre sensation et concept retombe. La satisfaction esthétique ne soumet l'objet à aucun intérêt théorique, pratico-éthique ou sensuel, mais le laisse exister librement pour lui-même dans sa singularité, comme «ayant sa finalité en soi».

Pour associer les définitions de Kant à des représentations qui nous soient plus familières, nous pourrions penser dans le cas de l'«universalité sans concepts de l'entendement» à une connaissance qui saisit son objet sans le soumettre à des catégories ni lui enlever sa particularité, et dans celui de la «finalité sans fin» à une contemplation qui appréhende la multiplicité des éléments d'un objet comme une unité riche de relations¹¹². Dans le jugement esthétique, particulier et universel, moyen et fin, concept de l'entendement et sensation indéterminée ne sont plus séparés de manière irréconciliable mais «intégrés»¹¹³, et ce au moyen d'«Idées» situées dans le domaine esthétique, c'est-à-dire d'«Idées esthétiques»¹¹⁴.

Le domaine le plus élémentaire de la musique est la note isolée. Un tel son est «simple jeu des sensations (dans le temps)», car Kant doute «fort»¹¹⁵ de la théorie d'Euler, qui soutient que nous percevons déjà les vibrations de

l'éther et de l'air que sont respectivement chaque couleur et chaque son comme un « jeu régulier des impressions », et que par conséquent « couleurs et sons ne [sont] pas de pures sensations, mais déjà une détermination formelle de l'unité d'un divers de sensations et [peuvent] être comptées parmi les belles choses » (§ 14). Les sons isolés produisent certes un effet agréable dès lors qu'ils sont purs; mais l'agréable n'est que simple « attrait » *<Reiz>* (au sens trivial, non au sens physiologique [= *stimulus*] du terme), et en tant que tel pas objet du jugement de goût; de plus la « pureté ne peut procurer un complément de même nature à la satisfaction résultant de la forme », mais ne fait « que rendre la forme plus exacte, plus précise, plus complète dans l'intuition » (§ 14). C'est seulement l'association de plusieurs sons qui apparaît à Kant (quoiqu'il émette encore des réserves) comme « forme mathématique », par laquelle le particulier est appréhendé comme compris sous un universel, et ainsi comme belle; les différences entre les sons sont des « différences remarquables » *<begreifliche Unterschiede>*, et l'appréhension d'une suite de sons n'est plus un « simple jeu des sensations » mais l'« effet d'un acte de juger concernant la forme dans le jeu de nombreuses sensations ». Kant pense à « ce qu'il y a de mathématique dans les proportions des vibrations en musique » ainsi qu'à la « perception des changements de qualité (et non seulement du degré de la sensation)¹¹⁶ suivant les diverses intensités de l'échelle des sons » (§ 51; trad. fr. p. 153)¹¹⁷.

Mais la forme mathématique des suites de sons, qui procure une satisfaction, n'apparaît pas à Kant comme une justification suffisante de la beauté en musique.

Bien qu'elle ne soit pas représentée par des concepts déterminés, c'est de cette forme mathématique seule que dépend la satisfaction que la simple réflexion sur une telle quantité de sensations, qui s'accompagnent ou se suivent, joint au jeu de celles-ci comme une condition universellement valable de sa beauté; et c'est seulement d'après elle que le goût peut prétendre au droit de se prononcer à l'avance sur le jugement de chacun.

Mais la mathématique n'a assurément aucune part à l'attrait et au mouvement de l'âme que provoque la musique; elle n'est que la condition indispensable [...] (§ 53; trad. fr. p. 156)

Et la musique concrète « mérite plutôt d'être considérée comme un art agréable que d'être comptée parmi les beaux-arts » (§ 54; trad. fr. p. 159); « tout ce que

l'on nomme en musique improvisation (sans thème) [i. e. sans affect déterminé qui donne à la musique une unité et la rend compréhensible] et même toute la musique sans texte» fait partie des «libres beautés», qui «ne représentent rien» (§ 16; trad. fr. p. 71). Ce qu'il y a de beau dans la musique, la «forme mathématique», n'est que secondaire pour les effets d'œuvres concrètes, et pour le jugement portant sur l'art, qui s'élève au-dessus du pur jugement de goût, la musique est «plutôt jouissance que culture» (§ 53; trad. fr. p. 155). Kant interdit à la musique l'accès au domaine plus élevé de ce qui est esthétique, parce que sa «beauté formelle» élémentaire ne s'épanouit pas jusqu'à devenir «culture» mais est effacée par des effets agréables, qui touchent les sens¹¹⁸.

La beauté est définie d'une part comme «la forme dans le jeu de nombreuses sensations», mais de l'autre comme «l'expression d'Idées esthétiques» (§ 51). Certes la musique est un «beau jeu des sensations», mais dans l'impression qu'elle produit, la beauté formelle n'est qu'un élément caché, éclipsé par la puissance de ce qui est agréable aux sens, et la musique en tant que telle ne peut pas être «l'expression d'Idées esthétiques», elle a besoin pour cela de l'aide de la poésie.

[...] bien que la musique ne parle que par pures sensations sans concept et par conséquent ne laisse point, comme la poésie, quelque chose à la réflexion, elle émeut cependant l'âme d'une manière plus diverse et, quoique passagèrement, plus intime; il est vrai toutefois qu'elle est plutôt jouissance que culture. [...] Le charme de la musique, qui peut se communiquer si universellement, semble reposer sur le fait que toute expression du langage possède dans un contexte un ton, qui est approprié à son sens; ce ton indique plus ou moins une affection du sujet parlant et la provoque aussi chez l'auditeur et cette affection éveille l'idée en celui-ci, qui est exprimée par un tel ton dans la langue; la modulation [de la langue] est en quelque sorte une langue universelle des sensations, intelligible à tout homme, que la musique seule emploie dans toute sa force, c'est-à-dire comme langue des affections, communiquant ainsi universellement d'après les lois de l'association des Idées esthétiques qui s'y trouvent liées naturellement; mais comme ces Idées ne sont pas des concepts ou des pensées déterminées, seule la forme de la composition de ces sensations (harmonie et mélodie), au lieu de la forme du langage, sert grâce à une disposition proportionnée de celles-ci [...] à exprimer l'Idée esthétique de l'ensemble harmonieux d'une indicible plénitude de pensées, qui convient à un certain thème, qui constitue l'affection dominante dans le morceau. (§ 53; trad. fr. p. 155-156)

Le concept d'« Idée esthétique » est le centre caché de l'esthétique de Kant. Ce concept, que nous n'avions d'abord défini qu'extérieurement (« Idée esthétique » comme « Idée dans le domaine du jugement esthétique »), déploie maintenant dans le domaine du jugement portant sur l'art la richesse de son contenu : « par l'expression Idée esthétique j'entends cette représentation de l'imagination, qui donne beaucoup à penser, sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire aucun *concept*, puisse lui être adéquate, et que par conséquent aucune langue ne peut complètement exprimer et rendre intelligible », autrement dit cette représentation qui « donne à penser en plus d'un concept¹¹⁹ bien des choses indicibles, dont le sentiment anime les facultés de connaissance et qui inspire à la lettre du langage un esprit » (§ 49; trad. fr. p. 143-144 et p. 146)¹²⁰. Les Idées esthétiques assurent la médiation entre le simple jeu des sensations et celui des facultés de connaissance¹²¹. Néanmoins, la musique semble nécessairement condamnée à l'échec face à cette ambition; c'est seulement par une analogie avec le langage qu'elle est capable d'« exprimer l'idée esthétique du tout cohérent d'une indicible plénitude de pensées [...] ».

Cette formule témoigne discrètement du passage de l'esthétique précritique à l'esthétique critique et idéaliste : au stade précritique, étaient définies comme Idées esthétiques des représentations qui se donnent à voir dans l'œuvre d'art et constituent en même temps un « objet pour des affections » (c'est la définition que Kant donne encore au § 54). Dans l'extrait du § 53 cité plus haut, Kant déplace l'accent de l'objet esthétique vers le jugement esthétique, dans lequel les Idées esthétiques représentent l'« ensemble harmonieux d'une indicible plénitude de pensées ». Récapitulons : les « Idées » sont pour Kant des « principes régulateurs » qui donnent un terme et une unité à une série de représentations en soi infinie – les « Idées esthétiques » sont des Idées situées dans le domaine du jugement esthétique subjectif et par lesquelles le jeu de sensations et de pensées diverses devient une unité susceptible d'être appréhendée. Dans la mesure où les Idées esthétiques correspondent en même temps à un thème (objectif, exposé dans l'œuvre d'art), elles rapportent l'unité d'un divers de sensations et de pensées au contenu de l'œuvre d'art. L'ambiguïté qui réside dans le fait que le concept critique de l'Idée esthétique ne s'est pas détaché du concept précritique, celui d'une représentation qui se

donne à voir dans l'œuvre d'art, favorise ainsi la reconnaissance de relations entre sujet et objet esthétiques. Mais si les Idées esthétiques se rapportent à des contenus, l'affirmation que la beauté est « l'expression d'Idées esthétiques » apparaît en contradiction avec le concept d'une beauté formelle, indifférente au contenu. Nous pouvons résoudre cette difficulté tout d'abord en concevant l'Idée esthétique comme un « principe qui donne la vie » et en établissant une analogie entre le concept de « finalité en soi » esthétique et l'idée d'organisme¹²². De plus, l'« Idée d'un sens commun » est d'une part la condition à laquelle le jugement esthétique universel sans concept peut exister, mais d'autre part un ordre moral de la raison¹²³. Enfin, une Idée esthétique représente, analogue en cela au concept, un « ensemble harmonieux » ; certes elle demeure (en tant que « représentation de l'imagination ») en-deçà du concept, puisqu'elle en reste à la simple intuition, mais en tant qu'Idée d'une « totalité esthétique », elle le dépasse et se fait image et reflet d'une totalité des facultés humaines. La définition de l'Idée esthétique comme un principe qui donne la vie, sa solidarité avec des exigences morales de la raison et avec le concept visé de totalité se fondent ensemble dans le concept de « valeur culturelle ». L'affirmation que la beauté est « l'expression d'Idées esthétiques » est ainsi dotée d'un « arrière-plan », sans qu'il y ait contradiction avec les définitions du jugement de goût : la satisfaction esthétique est certes (déterminée négativement) désintéressée (indifférente à la connaissance et à l'action), mais les déterminations positives du jugement de goût (universalité sans concept, finalité sans fin) comprennent des indications renvoyant à la « valeur culturelle », indications que le concept d'Idée esthétique permet ensuite de développer¹²⁴. L'art ne correspond entièrement à son concept que quand « le plaisir est en même temps culture et dispose l'âme aux Idées » (§ 52 ; trad. fr. p. 153).

Si nous revenons encore une fois à la citation extraite du § 53, nous constatons que l'alignement de Kant sur la théorie des affects est de l'ordre de la « contingence » historique, pas de la nécessité systématique, car on peut parfaitement imaginer, comme « thèmes » auxquels la musique doit se rapporter pour susciter des Idées esthétiques et pouvoir ainsi apparaître comme unité, des contenus autres que les affections¹²⁵. Il y a une possibilité que Kant ne voit pas parce qu'il porte un jugement exclusif sur la temporalité de la musique : pour

lui, ce n'est pas seulement parce que sa « beauté formelle » (les proportions qui existent entre les sons) est recouverte par ce qu'elle a d'agréable pour les sens que la musique est exclue du domaine de la « culture », mais aussi parce qu'elle ne donne que des « impressions *passagères* » ; « celles-ci s'évanouissent complètement » (§ 53 ; trad. fr. p. 157) et la musique n'a pas d'existence durable dans le temps, elle retentit et s'éteint à la fois et n'est pour cette raison pas susceptible d'apparaître comme unité. Kant méconnaît le fait que chaque instant musical inclut la reproduction de ce qui l'a précédé et l'anticipation de ce qui va le suivre, et n'établit pas la mise en relation, parfaitement concevable, du « jeu musical des sensations » avec le « jeu des facultés de connaître », qui pourrait rendre pleinement justice à l'élément temps. Nous posons donc les questions suivantes : comment définir de manière plus large les « thèmes » de la musique¹²⁶ ? Quel rapport entretiennent-ils d'une part avec la « beauté formelle », de l'autre avec le caractère « passager » de la musique ? Ce n'est en aucun cas uniquement comme « forme pure de l'intuition » que nous concevons ici le temps¹²⁷, mais bien plutôt comme temps à la marche « humaine », porteur d'un passé qui augmente et s'enrichit¹²⁸.

ÉTHOS ET PATHOS DANS *L'IPHIGÉNIE EN TAURIDE* DE GLUCK

1

L'idée que l'esthétique musicale des représentants philosophiques et littéraires du classicisme – l'esthétique musicale de Kant, Goethe et Schiller – constitue d'une part une esthétique musicale classique et de l'autre une esthétique du classicisme musical peut séduire par sa simplicité. Elle est néanmoins trop schématique pour rendre compte de manière appropriée d'une réalité dans laquelle l'évolution des idées et celle de la musique ne se correspondent pas aussi étroitement que le postulerait le dogme selon lequel l'esprit d'une époque en pénètre également tous les domaines. Le cas dans lequel un auteur littéraire classique juge d'une œuvre représentant le classicisme musical d'après des critères qui forment ensemble l'ébauche d'une esthétique musicale classique, est une exception plutôt que la règle.

Schiller écrivait en 1800 à Christian Gottfried Körner qu'il avait gardé de la *Création* de Haydn, selon lui un « méli-mélo sans caractère », une impression tout à fait désagréable. « *L'Iphigénie en Tauride* de Gluck m'a en revanche procuré un plaisir infini, jamais une musique ne m'a encore donné d'émotion si pure et si belle que celle-là, c'est un monde d'harmonie qui pénètre directement jusqu'à l'âme et dissout l'auditeur dans une douce et noble mélancolie¹²⁹. » Rien ne serait plus faux que de voir dans les paroles pleines d'énergie de Schiller affirmant qu'il se sent animé par la pièce de théâtre musicale de Gluck d'une « émotion pure et belle » comme « jamais auparavant » un éloge creux sans contenu théorique. Il faut au contraire prendre cette lettre au mot, comme l'expression d'une expérience touchant aux fondements de l'esthétique : elle signifie que Schiller trouvait réalisée dans *L'Iphigénie en Tauride* de Gluck l'idée d'une musique classique – qu'il avait postulée dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, mais dont il doutait qu'elle fût réalisable –, rien de moins.

Au moment où Schiller écrivait en 1794 ces *Lettres*, il voyait dans le pouvoir qu'a la musique d'affecter, de captiver les sens et la sensibilité – et par là de mettre en danger la liberté intérieure – sa propriété esthétique principale : « La musique même la plus spirituelle, écrit-il dans la 22^e lettre, a en vertu de sa matière et en tout état de cause une affinité pour les sens plus grande que ne le souffre la véritable liberté esthétique. » Certes, Schiller abandonnait l'esthétique expressive du *Sturm und Drang*¹³⁰ – qui était en même temps une esthétique de l'effet visant les sens – comme norme et comme idéal, mais il la conservait comme description de la réalité musicale. Et le principe formel qu'il opposait à la pure affection de la sensibilité n'était pour l'heure qu'un postulat, une utopie de l'esthétique musicale : « La musique doit dans sa noblesse suprême devenir forme » – la « forme » est le résultat de l'« instinct formel », l'instance qui s'oppose à l'« instinct matériel »¹³¹. Elle devait le devenir mais elle ne l'était pas : en 1794, Schiller ne trouvait nulle part réalisé l'« état le plus noble » de la musique pour lequel il s'enthousiasmait.

L'impression produite en 1800 – lorsque l'œuvre fut représentée à Weimar – par la classicité de *L'Iphigénie en Tauride* de Gluck en fut d'autant plus forte. L'« émotion » que la musique suscita chez Schiller est due à son pouvoir,

matériel, d'agir sur les sens et la sensibilité; mais le caractère « pur et beau » de cette « émotion » dérive de l'« abolition » du « matériel » par la « forme » de l'œuvre. (L'expression « émotion pure et belle », guère différente en cela de la « calme grandeur » *« stille Größe »* de Winckelmann, est presque un paradoxe, ou du moins la formule trouvée pour désigner l'accord de tendances opposées, l'instinct formel et l'instinct matériel, obtenu de haute lutte.) On lit ainsi dans une lettre à Körner du 10 mars 1795 :

Le pouvoir de la musique repose manifestement sur ses composantes corporelles, matérielles. Mais comme dans le règne de la beauté le pouvoir, qui est aveugle [l'expression « aveugle » rappelle ce que Kant dit de l'intuition en ce qu'elle diffère du concept], doit être aboli, la musique ne peut être rendue esthétique que par la forme. La forme toutefois ne fait aucunement qu'elle agit comme musique, mais seulement que tout en exerçant son pouvoir musical [pouvoir qui affecte les sens et la sensibilité], elle agit esthétiquement. Sans la forme elle nous commanderait aveuglément, sa forme sauve notre liberté. Cependant ce n'est pas la liberté à elle seule qui fait l'esthétique mais la liberté en tant qu'elle se maintient dans la souffrance [dans la passivité de la soumission aux effets produits par la musique sur les sens et la sensibilité]. Cette souffrance est produite par le son, dont l'influence sur nous et l'affinité avec nos sens reposent uniquement sur des lois de la nature. Mais dans l'esthétique doivent aussi régner, conjointement à des lois de la nature, des lois de la liberté. D'où la nécessité du caractère en musique, si elle doit agir comme un art du beau [...] ¹³²

– et non comme un art qui se borne à affecter, à être « attrayant » et « touchant ». La forme (chez Schiller, « *Gestalt* ») « sauve notre liberté ¹³³ » – compensant la soumission des sens et de la sensibilité. Et des « lois de la liberté » que Schiller postule, il conclut à la « nécessité du caractère en musique », car dans la stabilité du caractère, de l'éthos, la liberté intérieure fait ses preuves face au pouvoir des sens et des affects, un pouvoir qui nous entraîne violemment tantôt ici, tantôt là. Si Schiller ressentait la *Création* de Haydn comme « sans caractère », on peut conclure de l'opposition qu'il établissait entre les deux œuvres que la représentation musicale du caractère – dans laquelle s'affirmait le principe esthétique de la forme – constituait pour lui dans *Iphigénie en Tauride* l'élément déterminant qui permettait à l'ouvrage dramatique de Gluck d'apparaître comme le paradigme de la classicité musicale.

La lettre de Schiller du 10 mars 1795 faisait suite à l'essai de Körner « Sur la représentation du caractère en musique » [« Über die Charakterdarstellung

in der Musik»], qui parut dans la revue mensuelle *Die Horen*¹³⁴. (L'importance centrale que l'esthétique musicale allemande classique – qui pour la conscience historique générale demeure dans l'ombre de sa contemporaine, l'esthétique musicale romantique, et dont les contours n'apparaissent pas encore avec netteté – accorda au concept de caractère, a été reconnue par Heinrich Bessler¹³⁵ et étudiée en détail pour la première fois par Wolfgang Seifert¹³⁶.) Körner opposait caractère et affect – éthos et pathos : « Nous distinguons dans ce que nous appelons l'âme quelque chose de constant et quelque chose de passager, le caractère – éthos – et l'état passionné – pathos. Est-il indifférent que le musicien cherche à représenter l'un ou l'autre ?¹³⁷ » Le raisonnement qui doit justifier que c'est le caractère – et non, comme d'après la théorie baroque, l'affect ou le pathos – qui est proprement « digne d'être représenté en musique », se présente d'abord comme une argumentation exclusivement esthétique, qui s'appuie sur le topos de l'unité dans la diversité ; il s'avère néanmoins, si on l'analyse plus précisément, être une construction relevant de la philosophie de l'histoire, et dans laquelle l'esquisse d'une succession d'étapes historiques et l'ébauche d'une systématique esthétique s'interpénètrent et se mêlent sans qu'une frontière entre elles soit perceptible :

[...] mais le musicien est facilement sujet à l'illusion insensée qu'il lui est possible de rendre des mouvements du cœur perceptibles aux sens comme quelque chose d'autonome. S'il se contente alors de fournir un chaos de sons qui exprime un mélange incohérent de passions, cela lui est certes facile, mais il ne peut prétendre au nom d'artiste. Si au contraire il reconnaît que l'unité est un besoin, c'est en vain qu'il la cherche dans une série d'états passionnés, [...] [dans le] mélange incohérent d'états passionnés. [...] Ici tout est diversité, changement incessant, augmentation et diminution. S'il veut retenir un état unique, il devient uniforme, terne et traînant. S'il veut représenter le changement, celui-ci présuppose quelque chose de constant dans lequel il apparaît¹³⁸.

(Le changement sans « quelque chose de constant » est, selon Körner, « chaotique ».) C'est probablement l'expressivité débridée, sans cesse rejetée d'un extrême à l'autre, du *Sturm und Drang* musical qui apparaissait à un classique tel que Körner comme un « mélange incohérent de passions ». Le fait de « retenir un état unique », le « style d'une teneur¹³⁹ », est la caractéristique de l'opéra de type baroque tardif et – en partie – de l'opéra de type métastasien. La formule « quelque

chose de constant dans le changement» – qui renvoie à l'unité du caractère sur fond d'états affectifs successifs – permet à Körner d'exprimer par une périphrase une idée esthétique centrale du classicisme, idée qui est la synthèse issue de la thèse constituée par le changement « chaotique » et de l'antithèse formée par la constance « uniforme ». Et la formulation que Hegel donna trois décennies plus tard – à la fin de l'âge de l'esthétique classique allemande – du rapport entre le caractère, qui agit de l'intérieur, et le pathos, qui saisit l'homme pour ainsi dire de l'extérieur, ne diffère guère de celle de Körner :

Le pathos, dès lors qu'il se déploie à l'intérieur d'une individualité pleine et entière [d'un caractère clos sur lui-même], n'apparaît plus de ce fait dans sa détermination comme l'intérêt unique et total de la représentation [comme dans l'aria baroque, qui exprime un affect stable], mais devient lui-même *un seul* côté, quoique ce soit le côté principal, du caractère agissant. L'homme, en effet, ne porte pas en lui-même, par exemple, *un seul* dieu qui serait son pathos¹⁴⁰, mais son psychisme est vaste et large. Pour un homme véritable, il faut de nombreux dieux, et cet homme renferme dans son cœur toutes les puissances dispersées dans le cercle des dieux : tout l'Olympe est rassemblé dans sa poitrine¹⁴¹.

Körner essaya, à la fin de son essai, de préciser sur le terrain de la théorie musicale l'idée esthétique d'une « représentation du caractère en musique », mais sa tentative en resta aux prémices et elle est insuffisante (sans que l'on puisse, comme le fait Max Friedländer, liquider Körner en le qualifiant d'« incapable en musique¹⁴² ») :

Dans le mouvement du son, nous remarquons d'une part les différences de durée, d'autre part les différences de nature [il s'agit des qualités de son]. Les premières sont les plus importantes pour la représentation du caractère. Ce qui est régulier dans la variation des longueurs des sons – le rythme – désigne l'autonomie du mouvement [et la liberté intérieure par opposition à la captivité à laquelle réduisent les états affectifs ou les affects]. Ce que nous percevons dans cette règle, c'est ce qu'il y a de constant dans l'être vivant, et qui maintient son indépendance quels que soient les changements extérieurs [...] ¹⁴³

– les affects apparaissent comme quelque chose qui intervient de « l'extérieur » dans l'âme. Si le rythme est donc la représentation du caractère en tant que ce qui est constant, la mélodie (ou plus exactement : sa structure tonale) apparaît comme l'expression d'états affectifs successifs.

Ce que la mélodie représente immédiatement, c'est l'état, le passager par opposition au constant, le degré de la vie à chaque instant [...]. Dans le rapport des différents tons au ton principal, sur lequel repose la mélodie, apparaissent l'aspiration à rejoindre un but, tantôt le rapprochement, tantôt l'éloignement, et enfin le repos, quand ce but est atteint.

On peut trouver déconcertant que Körner oppose rythme et mélodie comme représentation d'un éthos et expression d'un pathos au lieu de parler d'une dialectique des éléments constants et changeants à l'intérieur d'une part du rythme, et d'autre part de la mélodie (tonalité). Cependant, la raison en est probablement moins un plaisir qu'éprouverait Körner à établir des antithèses simplificatrices que le fait qu'il associait involontairement le concept de « caractère » à celui de « forme » (au sens schillerien) et qu'il parvenait certes à concevoir la mélodie comme unité, mais pas à la concevoir comme forme – à la différence de ce qui se passait pour le rythme : la structure tonale, qui selon Körner – comme selon Forkel – donne à la « langue » sonore « de l'âme » son caractère déterminé, lui apparaissait comme l'élément proprement « musical » – et cela signifiait dans le système d'antithèses de l'esthétique des années voisines de 1800 l'élément opposé au « plastique », à « ce qui a une forme ».

2

Dans l'ébauche d'une esthétique musicale classique à laquelle se livre Körner, l'opposition entre éthos et pathos est l'antithèse fondamentale. Dans l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, l'ouvrage dramatique musical classique entre tous, elle donne naissance à l'idée sur laquelle repose toute l'œuvre, une œuvre dont l'action intérieure peut être décrite comme l'abolition du pathos dont souffre Oreste par l'éthos dont Iphigénie est remplie.

Le pathos d'Oreste se distingue aussi bien par son explication que par sa fonction dramatique des affects qui formaient dans l'opéra de type baroque tardif et de type métastasien l'objet de la rhétorique musicale – et cette différence est fondamentale pour déterminer la position historique de l'œuvre. Si dans l'opéra plus ancien l'intrigue – technique dramatique qu'il n'est en aucun cas légitime de mépriser – apparaît comme un élément moteur, à savoir comme l'origine de situations qui incitent fortement à étaler des affects, le pathos

d'Oreste est infligé par le destin. Et c'est l'opposition entre intrigue et destin qui définit le plus clairement le fossé qui sépare l'idée baroque et l'idée classique d'ouvrage dramatique musical.

Toutefois, un jugement sur les « désordre ou intrigues », qui forment selon Christian Friedrich Hunold l'« ingrédient principal » de l'opéra¹⁴⁴, ne devrait pas partir du phénomène isolé mais de sa fonction dans l'ensemble de l'œuvre. La loi formelle de l'opéra plus ancien – seul critère pour évaluer si l'intrigue est utile ou gênante –, c'est-à-dire du type d'opéra dont la tradition était en décomposition quand l'ouvrage dramatique musical de Gluck s'en détacha de manière polémique, consiste dans l'opposition radicale entre, d'une part, le « style d'une teneur » de chaque aria, qui donne à voir un affect stable, et, de l'autre, le principe de contraste qui domine dans la succession des arias : « Malgré toutes les transformations de style, la ronde des affects contrastant entre eux est demeurée pendant presque un siècle et demi la véritable âme de l'opéra¹⁴⁵. » Pour le dire avec plus d'exactitude : les affects constituent les éléments véritablement agissants de l'œuvre dramatique musicale ; et le principe formel sur lequel repose l'opéra plus ancien n'est pas l'évolution constante – de caractères – mais le changement brutal – entre des « états passionnés¹⁴⁶ ».

« Le déroulement du tout que constituent les affects est l'essentiel ; il est réparti entre les différents personnages, sans que leur soit accordé, en tant que “caractères” autonomes, le moindre privilège¹⁴⁷. » Dans les œuvres importantes, la succession des affects forme un habile agencement de contrastes et de gradations. En revanche, chaque personnage apparaît – sans atteindre la solidité d'un caractère, d'une personnalité se maintenant dans des situations et des états affectifs variés – comme un simple cadre pour des affects qui s'abattent sur l'âme à la manière du temps lorsqu'il tourne brusquement. Dans le théâtre, qu'il soit parlé ou chanté, l'action, l'intrigue sont le moyen, la représentation des affects la fin. (L'idée que l'opéra baroque était « non dramatique », qu'il était un opéra purement musical, est contraire à l'histoire : la musique était conçue comme de l'affect exprimé par des sons ; mais la relation de moyen à fin entre l'action et l'affect était un présupposé dramaturgique commun à l'opéra et au théâtre ; et s'il s'agit de juger du caractère « dramatique » ou « non dramatique » d'un type d'opéra, on ne peut le comparer de manière pertinente qu'au théâtre

contemporain. Moins l'intrigue et le « désordre » – terme positif dans l'opéra baroque – apparaissent comme méprisables, moins la différence fondamentale entre le théâtre parlé et le théâtre chanté, faussement considéré comme purement musical, est grande.)

Il est erroné, ou du moins grossièrement simplificateur, d'affirmer que dans l'opéra baroque tardif et dans l'opéra métastasien, un personnage dramatique n'est rien d'autre que l'allégorie ou la personnification d'un affect¹⁴⁸. Mais d'un autre côté, la différence qui existe entre le cas où un personnage apparaît comme un cadre dans lequel se succèdent des affects, et celui où il apparaît en proie à un seul et même affect, est secondaire par rapport au principe dont ces deux possibilités sont issues : le principe selon lequel ce sont des affects *in abstracto* – pour le dire comme Schopenhauer –, et non les personnages dont ils sont les affects, qui représentent l'élément véritablement constitutif de l'opéra plus ancien. Le pathos de l'Oreste de Gluck n'appartient qu'à lui, alors que les affects qui tiraillent le Giulio Cesare de Haendel sont fondamentalement séparables du personnage auquel ils échoient au gré d'une intrigue favorable ou défavorable : il est quasiment indifférent que ce soit César ou un autre qui fasse succéder à une aria enamourée une aria martiale – c'est le contraste *in abstracto* qui est décisif.

La différence qui sépare un pathos comme celui qui agite Oreste des « états passionnés » des personnages d'opéra baroques a été formulée par Hegel à propos du théâtre parlé :

Ces puissances universelles, pour finir, qui non seulement entrent en scène pour soi dans leur autonomie [c'est-à-dire en tant que dieux] mais sont tout aussi bien vivantes dans la poitrine des hommes et émeuvent le psychisme des hommes dans ce qu'il a de plus intime, peuvent être désignées d'après le nom que leur donnaient les Anciens, par l'expression *pathos*. Ce mot est difficile à traduire, car « passion » est toujours associé au concept annexe de médiocrité, de bassesse, dès lors que nous demandons que l'homme ne tombe pas dans la passion. [...] Le pathos en ce sens est une puissance mentale justifiée en elle-même, un contenu essentiel de rationalité et de volonté libre. Oreste, par exemple, ne tue pas sa mère sous l'effet d'une impulsion mentale intérieure que nous appellerions passion, mais le pathos qui le pousse à l'acte est bien pesé et tout à fait réfléchi¹⁴⁹.

Le mépris de l'abandon à la passion abrite – tout comme la condamnation du « désordre » et des « intrigues » – un préjugé classicisant contre la tradition baroque; et quand Hegel croit reconnaître dans le pathos d'Oreste de la « rationalité » et de la « volonté libre », il trahit une tendance à l'atténuation classique du mythe, mythe qui apparaît à un regard moins prévenu comme un cercle aveugle de la faute. Néanmoins, la distinction établie par Hegel entre pathos et affect recèle un constat clairvoyant fondamental pour interpréter en termes d'histoire des idées la transformation de style qui se produit dans le théâtre musical du XVIII^e siècle. Les affects à l'œuvre dans l'opéra plus ancien naissent de situations qui se suivent sans se ressembler et résultent d'intrigues compliquées : le mécanisme de l'intrigue constitue l'exact corrélat dramaturgique de l'agencement calculé des contrastes et des gradations d'affects, agencement dans lequel la diversité des « états passionnés » se déploie « comme quelque chose d'autonome »¹⁵⁰ – sans s'appuyer sur l'unité de caractères. Le pathos d'Oreste est au contraire une « puissance universelle » indépendante des situations dans lesquelles Oreste se retrouve et infligée par le destin. À la succession et au changement brutal des affects qui s'observent dans l'opéra plus ancien s'oppose chez Gluck une « monotonie » du pathos que certains contemporains – Rousseau et Arteaga¹⁵¹ – reprochèrent au texte écrit par Calzabigi pour *Alceste*. Pathos et personnage sont indissolublement liés : Oreste n'apparaît pas en proie à un affect auquel un changement de situation pourrait substituer un autre affect, il est rempli d'un pathos auquel il ne peut échapper.

Les personnages, qui, dans l'opéra plus ancien, étaient agités d'affects selon les règles de l'intrigue, sont au sens littéral de l'expression « sans caractère ». Ils n'ont pas de caractère qui ferait face à la tempête d'affects qui les tiraille et résisterait au changement. Il est néanmoins difficile de déterminer la mesure dans laquelle la représentation des affects comme « quelque chose d'autonome » avait son fondement d'une part dans des convictions anthropologico-psychologiques, et d'autre part dans le principe formel de l'opéra. Il est indubitable qu'un fragment d'anthropologie baroque survécut dans l'« opéra des affects » du début du XVIII^e siècle, qui faisait non pas du caractère agissant et se développant de l'intérieur, mais des affects naissant de la succession des situations et changeant brutalement, l'objet de la représentation

musicale. Mais d'un autre côté, Francesco Rosellini blâma dès 1735, dans ses *Considerazioni sopra il «Demofonte» dell' Abate Metastasio*, les contradictions et les incohérences des caractères imaginés par Métastase dans ses livrets d'opéra¹⁵², si bien qu'il semble que le primat de l'affect sur le caractère soit un principe formel qui parvint à se maintenir dans l'opéra pour des raisons artificielles bien qu'il fût entré en contradiction avec les représentations psychologiques de l'époque. Métastase se justifia en 1755 en avançant l'argument que le renversement des affects qui se produisait dans ses livrets ne permettait pas de conclure à une incohérence des caractères mais s'expliquait par le changement des situations¹⁵³ (comme si l'incohérence ne consistait pas précisément dans le fait d'être livré à des situations). Calzabigi adopta d'abord, en 1755, dans sa *Dissertatione su le poesie drammatiche del Sig. Abate Metastasio*, le point de vue de Métastase¹⁵⁴; mais par la suite, dans sa *Riposta* à Arteaga de 1790, il recourut aux arguments polémiques de Rosellini¹⁵⁵.

3

L'exigence d'unité et de cohérence du caractère – du caractère comme support des états affectifs qui se succèdent – était un postulat dramaturgique dont l'évidence était aussi grande que la difficulté que l'on ne pouvait manquer d'éprouver à mettre des mots sur les moyens dont la composition disposait pour la satisfaire. Autant l'arsenal des *topoi* musicaux descriptibles qui permettaient d'exprimer des affects était riche, autant les principes de la représentation musicale de l'éthos étaient vagues et presque impalpables : l'indigence des explications techniques données par Körner dans son essai d'esthétique musicale n'est pas un défaut fortuit mais un défaut typique.

La compréhension du concept de représentation musicale du caractère – c'est-à-dire la perception de la signification historique qu'il revêt en tant que catégorie centrale de l'esthétique musicale classique – ne peut être considérée comme suffisante que lorsque la question à laquelle il répond a été identifiée. Pour donner une interprétation historique, il faut partir du constat que cette catégorie esthétique ou dramaturgique intervenait à un point particulier de l'histoire de la composition : dans une situation où l'on se trouvait désormais confronté au problème de savoir comment une unité musicale était encore possible après

l'effondrement du « style d'une teneur » de l'époque baroque. (Pour désigner le danger dont il voyait la musique menacée, Körner parlait d'un « chaos de sons qui exprime un mélange incohérent de passions¹⁵⁶ ».) Pour éviter l'éclatement de la forme musicale, il fallait compenser les tendances à la « discontinuité » de la phrase musicale¹⁵⁷, au ménagement de contrastes entre les thèmes et à la succession rapide d'états affectifs dans un espace restreint par un principe qui garantît une solidarité interne. Et c'est dans l'unité du caractère que l'on chercha – après avoir abandonné l'unité de l'affect et du déroulement motivique¹⁵⁸ – la liaison musicale. (Le fait qu'encore vers 1800, le contraste thématique n'était pas, dans la théorie de la forme sonate – schéma également représentatif de la musique vocale –, décrit comme une caractéristique constitutive, est lié à l'habitude que l'on avait d'entendre par « thème » aussi bien une construction mélodique que son caractère. Placé devant l'alternative d'accentuer ou bien le contraste mélodique, ou bien l'unité du caractère – le « monothématisme » esthétique –, on mit en relief l'élément unitaire pour parer au reproche fait à la musique post-baroque d'être un « chaos » d'« états passionnés ».)

Les éléments relevant respectivement de l'esthétique et de la technique de composition s'imbriquaient les uns dans les autres. Et prendre conscience de ce qu'au XVIII^e siècle on employait surtout un langage esthétique pour échanger ses vues en matière de musique, alors qu'au XX^e siècle on tend à privilégier une terminologie technique, permet – pour compenser les partis pris exclusifs du XVIII^e comme du XX^e siècle – de traduire chacune de ces formes d'expression dans l'autre, et ainsi de reconnaître dans la médiation entre l'élément esthétique et l'élément technique ce que ces deux terminologies visent en réalité en tournant autour. La représentation musicale du caractère ne doit donc pas être considérée seulement comme un problème esthétique, mais aussi comme un problème touchant à la technique de la composition; et c'est le concept de « dérivation contrastante¹⁵⁹ », qui vise l'élément unitaire du contraste thématique, que l'on peut considérer comme le pendant technique – ou du moins l'un des pendants techniques – correspondant à l'élément esthétique qui était décrit aux alentours de 1800 comme la cohérence du caractère dans la succession des états affectifs, autrement dit comme « le constant dans le changeant¹⁶⁰ ».

Le procédé de «dérivation contrastante», qui est le corrélat de la représentation de «caractères moraux» à laquelle se livre Haydn dans ses symphonies¹⁶¹, est avant tout une technique propre à la musique instrumentale. La représentation du caractère dans la composition lyrique – qui s'oppose à l'expression d'affects – s'appuie sur d'autres présupposés. Dans l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, c'est un «ton» qui forme l'élément maintenu à l'identique dans les situations et les états affectifs, toujours différents, auxquels Iphigénie est livrée. L'unité du caractère se réalise musicalement dans l'unité d'un «ton». Anna Amalia Abert¹⁶² parlait à propos de Gluck de son «ton qui tient à la fois de la chanson et de l'hymne»; on pourrait d'autre part, pour compléter cette caractérisation stylistique par une caractérisation relevant de l'histoire des idées, définir l'art mélodique à l'œuvre dans les airs d'Iphigénie, qui semble pour ainsi dire traduire en sons l'esprit de toute une époque, comme la manifestation d'un «ton de l'humanité» *«Humanitätston»*. Dans l'éthos d'Iphigénie, le cercle mythique de la faute, dans lequel expiation signifie nouvelle faute, est brisé par la réconciliation¹⁶³.

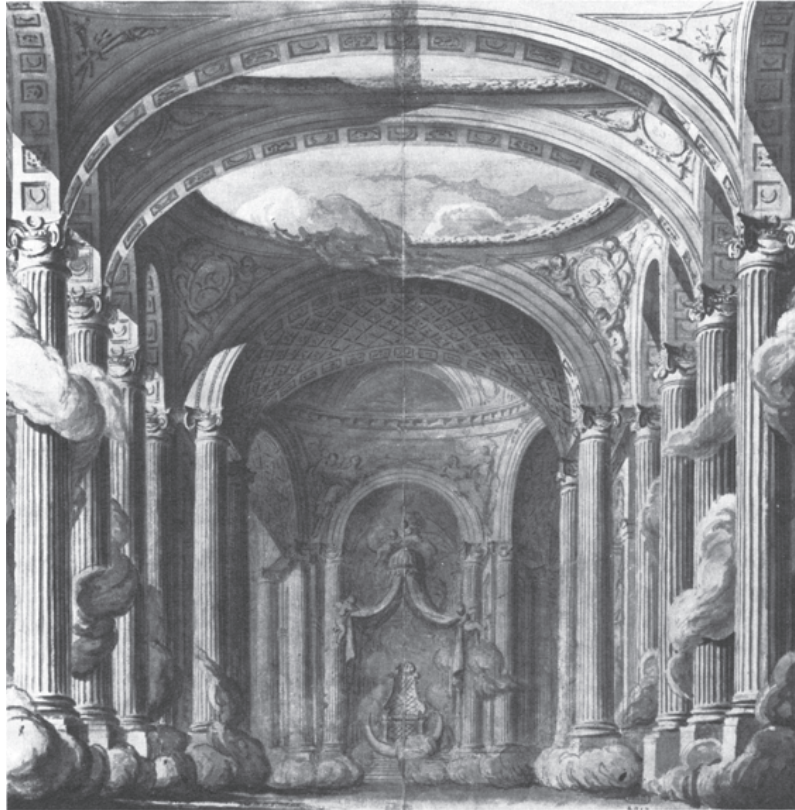
Si l'on essaie – sans aller pour l'instant au-delà d'une esquisse – de prendre conscience des caractéristiques musicales constitutives du ton de l'humanité, on est d'abord frappé par l'énergie dans la simplicité : l'insistance constante avec laquelle, dans une aria comme «Ô malheureuse Iphigénie», est présenté un schéma harmonique simple – limité pendant 24 mesures à la tonique, la dominante et la sous-dominante. Le pathos de la simplicité est classicisant (et le classicisme des opinions esthétiques peut parfaitement être la condition de la classicité du style). Ce que signifie le postulat de la «noble simplicité¹⁶⁴», c'est qu'un style élevé, sublime – c'est-à-dire un style noble – est aussi possible sous une forme extérieure simple, sans splendeur baroque et monarchique du drapé ou des figures rhétoriques. Et l'accentuation insistante d'un parcours harmonique au rythme régulier et aux degrés peu nombreux apparaît chez Gluck – et de manière analogue chez Beethoven, Cherubini et Spontini – comme la manifestation musicale d'un idéal stylistique qui associe ce qui, dans la conception baroque, s'excluait : la simplicité du style bas et l'énergie du style élevé. Mais cette réconciliation esthétique – l'emboîtement de deux styles auparavant séparés – est un signe renvoyant à une réconciliation

sociale dont rêvait la bourgeoisie du XVIII^e siècle : dans le « ton de l'humanité », l'opposition entre le « haut » et le « bas » est abolie.

Le ton qui exprime l'éthos d'Iphigénie associe au pathos de la simplicité, dont la manifestation musicale est un phénomène harmonico-rythmique (ou harmonico-dynamique), un élément syntaxique tout aussi caractéristique : l'imbrication, sur le plan mélodique et métrique, du régulier et de l'irrégulier. Le début de l'aria « Ô toi qui prolongeas mes jours » est constitué d'un groupe de quatre mesures dont la régularité n'est qu'une façade, dans la mesure où les différents membres de phrase s'agencent selon le schéma $1\ 1/2 + 1\ 1/2 + 1$. Mais cette irrégularité dans l'articulation, irrégularité qui par ailleurs se conforme à la régularité (et les deux éléments sont perceptibles simultanément), confère à la mélodie – bien qu'elle représente la prière dans laquelle Iphigénie supplie qu'on la délivre de cette « vie détestée » – un ton qui exprime tout à la fois le sang-froid procuré par la réflexion et par un sens de l'inévitable et un soupir de soulagement poussé en toute liberté. La réconciliation qui se produit à la fin de la pièce est déjà présente dans le ton musical des arias d'Iphigénie. Elle naît « de l'esprit de la musique¹⁶⁵ ».

L'éthos d'Iphigénie, dont l'expression musicale est le ton de l'humanité, apparaît comme une puissance intérieure qui résiste à la puissance extérieure du destin, à laquelle Oreste est soumis. « Là où il y a caractère, il est sûr qu'il n'y aura pas destin, comme il est sûr que l'on ne trouvera pas de caractère dans le contexte du destin¹⁶⁶. » Dans le pathos d'Oreste se manifeste le cercle mythique de la faute, dans l'éthos d'Iphigénie sa rupture¹⁶⁷. Tout à la fin, au moment de la réconciliation, Oreste s'élève jusqu'au « ton tenant à la fois de la chanson et de l'hymne », qui scelle musicalement ce qui se produit scéniquement grâce à l'intervention de Diane.

La raison pour laquelle le ton de l'humanité, qui, de lui-même, vise l'universalité, parvient dans l'ouvrage dramatique de Gluck à représenter un caractère particulier, celui d'Iphigénie, doit être cherchée dans l'action de l'œuvre. (Dans les chœurs des prêtresses, le particulier d'Iphigénie est pour ainsi dire « universalisé », conformément au sens du ton de l'humanité, mais sans que l'individualité du ton soit supprimée ou réduite en ce qui concerne la configuration dramatique, dans laquelle Iphigénie et les prêtresses forment



François-Joseph Bélanger, La salle du trône, décor pour la mise en scène parisienne (1776) de *l'Alceste* de Gluck, dessin à la plume. Bibliothèque nationale, Paris.

Le classicisme, que représente l'opéra de Gluck, est, comme par un retour en arrière, réintégré sur le plan scénique à la tradition baroque, dont il s'était précisément détaché sur les plans musical et dramaturgique. Le caractère monumental que revêtent les décors de Bélanger – avec leurs immenses colonnes autour desquelles flottent des nuages, surmontées par la voûte d'un ciel peint qui semble s'étendre à l'infini – n'est pas, conformément au postulat de Winckelmann¹⁶⁸, une grandeur silencieuse, mais, si l'on peut dire, une grandeur tonitruante. Comme c'est si souvent le cas, la scénographie est en retard sur la musique qu'elle tente de transformer pour la rendre visible.

une unité inséparable.) C'est par opposition d'une part à Oreste, dont le pathos est la « furie intérieure¹⁶⁹ » dont les Érinyes constituent le reflet visible, et de l'autre à Thoas, qui rappelle le type baroque du tyran dont la peur fait éclater la colère, que le « ton qui tient à la fois de la chanson et de l'hymne » apparaît comme l'expression d'un caractère individuel. (Pylade est moins un personnage qu'une allégorie de l'amitié.)

Mais l'action – et c'est ce qui fait de cette œuvre un moment décisif – est en accord avec le stade de l'histoire de la musique que les ouvrages dramatiques tardifs de Gluck représentent. Avec le pathos d'Oreste – et plus clairement encore avec la possession affective de Thoas –, nous nous trouvons en présence d'un fragment de tradition baroque (en dépit de la profonde différence qui existe entre des affects contrastants déclenchés par un mécanisme d'intrigues et un pathos permanent infligé par le destin). En revanche, l'éthos d'Iphigénie est habité par l'esprit d'un âge classique et classicisant. Et le moment musical et dramatique où le pathos d'Oreste est aboli et apaisé par Iphigénie apparaît comme l'image ou le signe codé du moment où, dans l'histoire de la musique, la représentation du caractère met le pur pouvoir d'affection de la musique – pouvoir vis-à-vis duquel Schiller éprouvait une méfiance aussi grande que le sentiment qu'il avait d'y être livré¹⁷⁰ – dans un équilibre qui concrétise musicalement l'idée de forme du classicisme.

CONCEPT DE FORME ET PRINCIPE D'EXPRESSION DANS L'ESTHÉTIQUE MUSICALE DE SCHILLER

1

L'esthétique de la musique est impopulaire, parce qu'il est en règle générale difficile aux amateurs de musique de trouver un lien qui opère la médiation entre les implications mathématiques de la théorie, dont ils se font une idée exagérée, et les effets affectifs, dont l'excès les empêche de percevoir les structures formelles. Schiller, à qui les expériences musicales ne faisaient nullement défaut, ne commença de s'intéresser à la théorie de la musique que lorsqu'il eut acquis la conviction qu'il devait nécessairement en tenir compte

dans la théorie esthétique qu'il tentait d'ébaucher. Le 11 janvier 1793, il écrit à Körner, dont les connaissances musicales suscitaient de sa part une confiance qui n'était pas entièrement justifiée : « Je désespère de comprendre la musique, car mon oreille est déjà trop vieille; cependant, je ne crains absolument pas que la musique fasse échouer ma théorie de la beauté¹⁷¹. » Et le 20 juin de la même année, il écrit, toujours dans une lettre à Körner : « Et puis je voudrais aussi que tu me fasses connaître des idées musicales, car je ne veux ni ne peux abandonner cet art¹⁷². » Schiller mentionne également qu'il a « éprouvé ses idées en les confrontant à la musique », dans la mesure de ce que lui permettaient « Sulzer et Kirnberger »¹⁷³. La *Théorie générale des beaux-arts* de Sulzer faisait partie des manuels utilisés à la Karlsschule¹⁷⁴; il est en revanche peu vraisemblable que Schiller ait connu *L'Art de la composition pure* [*Die Kunst des reinen Satzes*] de Johann Philipp Kirnberger, traité de composition d'un ésotérisme pédant, peu accessible pour des amateurs; s'il évoque Kirnberger, c'est plutôt parce qu'il savait probablement que le matériau mis en forme par Sulzer dans ses articles sur la musique lui avait été fourni par Kirnberger.

Les réflexions d'esthétique musicale que l'on trouve dispersées dans les écrits de Schiller ne sont pas là pour elles-mêmes, mais sont intégrées à des argumentations dont les buts sont très éloignés de la musique. Dans la recension des poèmes de Matthisson, qui constitue pour l'essentiel un bref traité sur la peinture de paysage et la poésie de paysage, la digression d'esthétique musicale est assez triviale, et elle peut légitimement l'être, car elle ne sert à rien d'autre qu'à une comparaison censée préserver la peinture de paysage du reproche de n'être qu'une simple imitation de la nature : Schiller croit retrouver l'analogie entre mouvement du sentiment et « forme sonore en mouvement » – *topos* qui s'est transmis pendant des millénaires dans la théorie de la musique – dans la peinture de paysage, sous la surface de laquelle on distingue également les reflets d'affects humains¹⁷⁵. Il serait à peu près aussi erroné d'arracher ce passage à son contexte pour le présenter comme un témoignage de l'esthétique musicale de Schiller que de considérer les paroles d'un personnage romanesque ou dramatique comme exprimant la conviction de l'auteur.

La 22^e lettre sur l'éducation esthétique de l'homme, celui des écrits de Schiller qui contient les propos les plus importants sur la musique, présente

elle aussi plus d'un obstacle auquel se heurte une interprétation attentive au contexte. Schiller postule un rapprochement entre les arts en partant, comme lorsqu'il détermine le rapport entre l'individu et l'universellement humain, du préjugé selon lequel l'idéal de l'art ne peut être atteint que par l'abandon des particularités de chaque art. Le spécifique apparaît comme un privilège accordé indûment à un aspect unique, et qui doit être aboli :

La raison en est celle-ci : la musique même la plus spirituelle a en vertu de sa matière et en tout état de cause une affinité pour les sens plus grande que ne le souffre la véritable liberté esthétique; la poésie même la mieux réussie prend malgré tout une part plus considérable au jeu arbitraire et contingent de son medium, l'imagination, que ne l'autorise la nécessité interne de la vraie beauté; l'œuvre d'art plastique la plus excellente, celle-ci plus qu'aucune autre peut-être, manifeste une précision conceptuelle par laquelle elle confine à l'austère science.

Schiller, qui se sentait « captivé » et menacé dans sa liberté intérieure par la musique, ébaucha une théorie esthétique dans laquelle la musique n'est pas seulement mouvement sonore exprimant et suscitant des mouvements de l'âme, mais apparaît comme « forme », « forme » au sens fort que Schiller, on l'a vu, donne au terme dans les *Lettres* : « La musique doit dans sa noblesse suprême devenir forme et agir sur nous avec la calme puissance de l'art antique¹⁷⁶. » La matière doit « être éliminée par la forme ». Le concept de forme de Schiller, que l'on ne peut comprendre sans se référer à la *Critique de la faculté de juger* de Kant – sur laquelle reposent les écrits esthétiques de Schiller –, oppose une forte résistance à une interprétation qui ne se satisfait pas d'ambiguïtés et recherche l'univocité.

Au § 53 de la *Critique de la faculté de juger*, la musique est décrite comme un « jeu des sensations » reposant sur une « disposition proportionnée ». Mais l'ambiguïté de l'expression « sensation » *Empfindung*, qui renvoie d'une part aux sentiments ou aux affects, d'autre part aux impressions faites sur les sens, rend l'argumentation de Kant confuse. La musique est d'abord qualifiée de « langue des affects »; mais par la suite il est question d'une « forme mathématique » des « sensations », et c'est sans aucun doute des proportions chiffrées auxquelles se ramènent les intervalles en tant qu'impressions sensorielles acoustiques qu'il s'agit. L'élément mathématique est selon Kant la forme par laquelle la musique se constitue comme art du beau – et non seulement comme art de l'agréable :

Bien que cette forme mathématique ne soit pas représentée par des concepts déterminés, c'est d'elle seule que dépend la satisfaction que la simple réflexion sur une telle masse de sensations simultanées ou successives associe à leur jeu comme une condition universellement valable de la beauté de ce dernier¹⁷⁷.

Mais dans l'impression esthétique que dégage la musique, la structure mathématique, qui ne peut être perçue en tant que telle et se manifeste exclusivement dans le fait que des consonances ou des dissonances se fondent plus ou moins ensemble, est un élément négligeable :

Les mathématiques n'ont assurément aucune part dans l'attrait et le mouvement de l'âme provoqués par la musique, mais elles sont la condition indispensable (*conditio sine qua non*) de la proportion des impressions, tant dans leur association que dans leur alternance; et c'est grâce à cette proportion qu'il devient possible de rassembler ces impressions [...].

La forme mathématique justifie le rang qu'occupe la musique en tant qu'art du beau, mais dans la réalité esthétique, elle est victime de l'effet affectif, qui constitue l'élément matériel censé, d'après l'exigence de Schiller, être éliminé par la forme, tandis que selon Kant, c'est exactement l'inverse qui se produit : une élimination de la forme par la matière.

2

Le concept de « forme mathématique », que Kant empruntait à la tradition de la théorie musicale, ne permettait pas de résoudre le problème qui occupait Schiller : la mise en place d'une instance opposée à l'effet affectif de la musique. Et c'est Körner, le mentor musical de Schiller, qui entreprit, dans son essai de 1795 « Sur la représentation du caractère en musique », de trouver une issue au dilemme décrit par Kant et résultant de ce que c'est justement le trait justifiant la beauté de la musique qui disparaît dans l'effet esthétique. À l'expression d'affects, qui, dans toute l'esthétique du XVIII^e siècle, y compris chez Kant, était considérée comme le contenu de la musique, il opposait la représentation de caractères : « Nous distinguons dans ce que nous appelons l'âme quelque chose de constant et quelque chose de passager, le caractère – éthos – et l'état passionné – pathos. Est-il indifférent que le musicien cherche à représenter l'un ou l'autre ?¹⁷⁸ » La dette de Körner envers

la 11^e lettre sur l'éducation esthétique de l'homme de Schiller est évidente. Körner nomme « caractère » ce que Schiller appelle « personne ».

Quand l'abstraction s'élève aussi haut qu'elle peut, elle parvient à deux concepts ultimes auxquels elle est obligée de s'arrêter en avouant ses limites. Elle distingue dans l'homme quelque chose qui persiste et quelque chose qui change continuellement. Ce qui persiste, elle l'appelle sa personne, ce qui change son état¹⁷⁹.

L'opposition de l'affect et du caractère allait à l'encontre de l'habitude qu'avaient des esthéticiens de la musique antérieurs, tels Mattheson et Marpurg, d'employer ces deux termes indifféremment, comme des synonymes. De plus, en essayant de préciser sur le plan de l'esthétique musicale le concept de caractère, Körner s'enferme dans une contradiction insoluble. D'un côté il affirme, en parfait accord avec la tradition, que les sentiments ou les affects sont la seule chose que la musique peut représenter directement, et que le caractère doit être déduit indirectement de la configuration des affects représentés :

La musique ne manque pas de signes clairs permettant de rendre un certain état perceptible par les sens, et c'est ce qui lui donne aussi la possibilité de représenter des caractères. Ce que nous appelons « caractère », nous ne pouvons le percevoir directement ni dans le monde réel, ni dans aucune œuvre d'art, nous pouvons uniquement le déduire de ce qui est contenu dans les caractéristiques d'états particuliers¹⁸⁰.

D'un autre côté, pour rendre le caractère musicalement palpable, Körner l'identifie au rythme de base qui domine dans un morceau :

Ce qui est régulier dans la variation des longueurs des sons – le rythme – désigne l'autonomie du mouvement. Ce que nous percevons dans cette règle, c'est ce qu'il y a de constant dans l'être vivant, et qui maintient son indépendance quels que soient les changements extérieurs.

Au rythme, qui représente l'éthos, ce qui demeure, Körner oppose la mélodie, dans laquelle s'exprime le pathos, l'état passionné : « Ce que la mélodie représente immédiatement, c'est l'état, le passager par opposition au constant, le degré de la vie à chaque instant¹⁸¹. » En faisant s'imbriquer l'un dans l'autre le vivant et le constant, Körner exprime, dans des termes légèrement différents, mais sans le dissimuler, une idée que Schiller avait ramenée, dans la 15^e lettre, au concept paradoxal de « forme vivante », qui inclut la « vie » comme « objet de l'instinct sensible » aussi bien que la « forme » comme « objet de l'instinct formel »¹⁸². Il n'est pas question chez Körner de « forme » dans la musique, mais Schiller, lui,

en parle par la suite dans sa 22^e lettre, que Körner ne connaissait pas lorsqu'il rédigea son essai.

Ce que Körner entend par rythme donnant à une œuvre musicale son unité interne n'est pas clair au point d'exclure toute possibilité de malentendu. «Ce qui est régulier dans la variation des longueurs des sons» peut être la mesure, mais aussi le mètre, que Johann Mattheson avait appelé en 1739 «pied sonore»¹⁸³ : une configuration de valeurs longues et brèves qui, inchangée ou présentant des modifications qui laissent apparaître le motif de base, domine dans un mouvement. Par la suite, Hegel a considéré la mesure comme l'élément assurant l'unité interne en musique, et a vu en elle, comme Körner, l'expression de la personne.

Dans cette uniformité, la conscience de soi se retrouve elle-même comme unité, dans la mesure où, d'une part, elle reconnaît sa propre identité comme ordre de la multiplicité arbitraire et, d'autre part, elle se souvient lors du retour de la même unité que celle-ci a déjà été là et se manifeste, précisément par son retour, comme règle dominante. Mais la satisfaction que le Je, par la mesure musicale, obtient dans ces retrouvailles avec soi est d'autant plus complète que l'unité et l'uniformité n'échoient ni au temps ni aux sons comme tels, mais sont quelque chose qui ressortit uniquement au Je et a été déposé par lui dans le temps pour son autosatisfaction¹⁸⁴.

L'interprétation de «rythme» comme «pied sonore» – et non comme «mesure» –, qui semble plus conforme aux intentions de Körner dans la mesure où il évoque le «rythme de la musique, de la poésie et de la danse grecques¹⁸⁵», se retrouve plus nettement chez Hoffmann, qui en 1802, dans sa recension de la 5^e symphonie de Beethoven, considère que l'unité interne du premier mouvement – le «caractère de l'ensemble», comme il le dit en employant une tournure qui rappelle Körner – vient de ce que le rythme du thème principal habite, sous des formes mélodiques variées, toutes les parties.

Il n'est pas d'idée plus simple que celle dont le maître a fait la base de l'allegro tout entier :



On est saisi d'admiration en voyant comment il a su adapter le rythme de tous les motifs secondaires et de toutes les digressions à ce thème si simple; ils n'ont servi en fait qu'à révéler de façon toujours plus précise le caractère de l'ensemble, que le thème initial ne pouvait qu'indiquer¹⁸⁶.

Schiller, qui affirmait dans la 22^e lettre que « la musique [devait] dans sa noblesse suprême devenir forme¹⁸⁷ », n'avait pas été entièrement convaincu par la tentative qu'avait entreprise Körner pour réaliser ce postulat conçu comme une utopie grâce au concept de caractère et, d'une certaine manière, le ramener à la réalité musicale concrète. Le 10 mars 1795, il écrivait à Körner :

Le pouvoir de la musique repose manifestement sur ses composantes corporelles, matérielles. Mais comme dans le règne de la beauté le pouvoir, qui est aveugle, doit être aboli, la musique ne peut être rendue esthétique que par la forme. La forme toutefois ne fait aucunement qu'elle agit comme musique, mais seulement que tout en exerçant son pouvoir musical elle agit esthétiquement¹⁸⁸.

La forme à laquelle pense Schiller n'est plus la « forme mathématique » dont il était question chez Kant mais l'unité interne que Körner appelait « caractère ». Schiller est toutefois, sans doute à cause de certaines de ses propres expériences musicales, dans l'incapacité de renier ce qu'affirme Kant quand il dit – contrairement à la maxime selon laquelle la matière doit « être éliminée par la forme » – que la forme est un élément qui disparaît dans l'effet affectif. Dans la suite de sa lettre à Körner, il écrit :

Si tu retires à la musique toute sa forme, elle perd certes toute sa force esthétique, mais pas toute sa force musicale. Si tu lui retires toute sa matière et ne conserves que sa partie pure, elle perd à la fois son pouvoir esthétique et son pouvoir musical et devient un pur objet de l'entendement. Cela prouve donc qu'il faut tenir compte de sa partie corporelle plus que tu ne l'as fait.

Bien que la forme ait été définie par Körner comme caractère dans le sens d'unité interne, Schiller en parle comme d'un pur « objet de l'entendement », comme s'il s'agissait encore de la « forme mathématique » qui, dans la *Critique de la faculté de juger*, devait, en tant que « disposition proportionnée » dans le « jeu des sensations », justifier la prétention de la musique à figurer au nombre des beaux-arts.

3

L'idée de « forme sonore », évidente pour l'esthétique musicale moderne, était pour Schiller un paradoxe, parce que la musique, qui passe dans le temps, et le concept de forme, qui désigne quelque chose qui demeure, semblaient s'exclure mutuellement. Et Kant écrit dans la *Critique de la raison pure* :

Le temps n'est autre chose que la forme du sens interne, c'est-à-dire de l'intuition de nous-mêmes et de notre état intérieur. En effet, il ne peut être une détermination des phénomènes externes : il n'appartient ni à la figure, ni à la position, etc. ; en revanche, il détermine le rapport des représentations dans notre état intérieur. Et précisément parce que cette intuition interne ne donne aucune figure, nous cherchons à réparer ce défaut par des analogies : nous représentons la suite du temps par une ligne qui se prolonge à l'infini [...] ¹⁸⁹.

Le fait que la musique, à la différence des arts plastiques, ne procure pas une impression *durable* mais seulement *fugitive* et qu'elle émeut l'âme, « d'une manière plus diverse et, quoique passagèrement, plus intime » que la poésie, était pour Kant une raison pour juger qu'elle était à vrai dire « plutôt jouissance que culture » ¹⁹⁰. Et ce n'est pas par hasard que Schiller prit un exemple musical lorsqu'il décrivit dans la 12^e lettre sur l'éducation esthétique de l'homme l'état d'un homme entièrement rempli d'un sentiment, qui l'enferme ainsi dans un « moment » unique et le rend étranger à la conscience de lui-même : c'est le son d'un instrument qui provoque l'être hors de soi-même ¹⁹¹.

Il semble que l'emprisonnement dans chaque instant musical, qui n'est pas tant rattaché au suivant que supprimé par lui, soit caractéristique de la perception de la musique sur laquelle reposent les réflexions de Kant et de Schiller. Les particules sonores ne se rassemblent pas pour constituer une forme susceptible d'être gardée en mémoire – que « la musique [doive] dans sa noblesse suprême devenir une forme » est dans la 22^e lettre un postulat esthétique et non la description d'une réalité esthétique présente –, elles passent au contraire à l'instant où elles naissent, comme les sentiments dont elles sont l'expression fugace.

Eduard Hanslick, dont le traité *Du Beau musical* scandalisa les contemporains au moment de sa parution en 1854, est le premier à avoir exprimé avec suffisamment de force pour lui donner une influence historique la thèse qui pose que la musique – plus exactement la musique instrumentale classique – est de la « forme sonore en mouvement », que la forme doit, en musique, être comprise comme de l'esprit et que l'esprit se manifeste dans la forme. Et ce n'est pas un hasard si Hanslick parlait d'un côté d'« intuition » musicale et polémiqueait de l'autre contre une « esthétique du sentiment » qu'il qualifiait de « viciée » ¹⁹². Dans l'esthétique contemporaine du classicisme viennois ¹⁹³, visée par les attaques de Hanslick, pour qui elle avait mal compris la musique classique,

la faiblesse de la perception de la forme, l'absorption dans des sentiments «intimes» mais «seulement passagers» et l'idée d'un écoulement du temps dans lequel on ne peut retenir que de l'«intuition», étaient des éléments qui se rapportaient directement les uns aux autres et s'étayaient mutuellement. Telle était l'esthétique de Schiller. Dans ses fondements, elle n'allait pas au-delà d'un stade préclassique. Elle ne contenait que des aspects partiels d'une esthétique musicale classique, dans la mesure où Schiller postulait que la musique devait «dans sa noblesse suprême devenir forme», sans se douter que dans les symphonies et les quatuors classiques, elle l'était devenue depuis longtemps.

4

La théorie du rythme de Körner abritait, sans que Schiller en eût conscience, l'embryon d'une théorie du rythme susceptible de rendre compte avec pertinence de ce qui se produisait dans la musique dans les dernières décennies du XVIII^e siècle. Dans sa *Philosophie de l'art*, conçue en 1802-1803 et en 1804-1805 sous forme de notes de cours, mais parue seulement en 1859 à titre posthume, Schelling développa en en dégagant l'importance fondamentale l'idée qui donna naissance à une esthétique musicale classique. Selon lui, le rythme est «la musique dans la musique¹⁹⁴». Mais le rythme, la régularité dans le changement, fonde l'unité dans la diversité et par là, la forme :

Considéré en général, le rythme est, en somme, la transformation d'une succession intrinsèquement dénuée de signification en succession signifiante. La succession a purement en tant que telle un caractère de contingence. Transformation du contingent de la succession en nécessité = rythme, par où le tout n'est plus assujéti au temps, mais le possède *en lui-même*¹⁹⁵.

Alors que Schiller, à cause d'expériences personnelles et sous l'influence de Kant, était prisonnier de la représentation étriquée selon laquelle la musique est livrée au déroulement du temps, qui fait disparaître les instants l'un après l'autre, Schelling comprenait que la musique, grâce au rythme qu'elle contient, règne pour ainsi dire en maître sur le temps et peut lui imprimer une structure.

Schelling entend par «rythme» non seulement la complémentarité des temps, des moitiés de mesure et des mesures, mais aussi les relations qui, par-delà les frontières qui délimitent ces unités, associent groupes de mesures,

demi-phrases et périodes, c'est-à-dire ce que Hanslick appela plus tard « le rythme en grand ». Le fait que Schelling a emprunté sa description de la réalité musicale concrète à l'article « Rythme » de la *Théorie générale des beaux-arts* de Sulzer¹⁹⁶ – source à laquelle Schiller puisait lui aussi ses connaissances musicales – ne change rien à son originalité; en effet, c'est l'interprétation philosophique posant que la musique, dans laquelle se manifeste un « rythme en grand », « n'est plus soumis[e] au temps mais l'a en [elle]-même », qui fait de la théorie du rythme de Sulzer une esthétique classique. Ce n'est pas un hasard si Schelling, comme le fit plus tard Hanslick, s'éloigne de l'esthétique du sentiment, qui prédominait à son époque, dans l'exacte mesure de son insistance sur la forme que fonde le rythme : « Nous ferons totalement abstraction [des affects que la musique exprime et suscite] dans notre analyse du rythme, sa beauté n'est pas *matérielle* et il n'a pas besoin, pour plaire absolument et enchanter une âme qui y est sensible, des émotions purement naturelles pouvant se trouver dans les sons pris en eux-mêmes et à part¹⁹⁷. »

5

L'esthétique musicale du XVIII^e siècle était, y compris là où il est question de musique tout court, une esthétique de la musique vocale, c'est-à-dire de l'opéra et, plus rarement, du lied ou de la musique d'église. La musique instrumentale – exception faite de l'ouverture d'opéra, qui suscita précocement l'intérêt et le verbiage de non-professionnels – ne commença à faire l'objet d'une réflexion esthétique que vers la fin du siècle, lorsque la gloire internationale des symphonies et des quatuors de Haydn provoqua par force un changement de paradigme théorique.

Pour faire sens esthétiquement, la musique vocale dépend moins que la musique instrumentale de l'assemblage que l'on opère dans l'imagination, qui tente de retenir – d'une manière aussi floue soit-elle – ce que l'on a entendu auparavant entre les différentes parties pour obtenir le tout d'une forme. En entendant un air ou un lied, on a plutôt tendance à se rendre disponible à l'effet produit sur soi par des détails musicaux, indépendamment du contexte dans lequel ils remplissent une fonction; c'est le texte, et non la forme musicale globale, certes présente mais en général non perçue, qui crée le système de référence. Au contraire, cette écoute qui fragmente, qui isole des détails expressifs, s'avère



Francesco de' Guardi, *Concert de gala à Venise dans la Sala dei Filarmonici*, 1782.
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Munich.

Le concert donné par les musiciennes rassemblées à la tribune apparaît comme ornement et accessoire – et non comme le centre – d'un événement social dont la substance consiste à voir ceux auxquels leur statut permet d'y participer et à être vu. L'attention exclusive accordée à la musique considérée comme ce qui importe véritablement demeura d'abord limitée à la musique de chambre quand on y prenait part soi-même, et n'a été imposée comme norme de comportement lors des concerts publics que par la bourgeoisie cultivée du XIX^e siècle. Prendre la musique au sérieux au même titre que la poésie est une attitude évidente depuis le romantisme, mais qui, au XVIII^e siècle, serait apparue précisément aux esprits éclairés comme une affectation ridicule.

rapidement insuffisante et inadéquate dans le cas de la musique instrumentale, car l'élément liant que constitue le texte fait défaut. La perception de la forme, qui, dans l'opéra, peut être négligée sans que l'on prenne nécessairement conscience d'une carence esthétique, est une nécessité face à une symphonie ou à un quatuor à cordes, dès lors que l'on veut éviter la désagréable impression d'être livré à une mêlée confuse et amorphe de fragments sonores. Rattacher des phrases les unes aux autres pour former des périodes, identifier des motifs ultérieurs comme des variantes de motifs antérieurs et ressentir la symétrie qui existe entre l'abandon d'une tonalité et le retour à elle, tout ceci est, dans le cas de la musique instrumentale, la condition d'une perception esthétique adaptée au statut d'œuvres d'art des pièces entendues. À l'écoute passive se substitue une écoute active, comme l'a répété avec insistance Hugo Riemann, le théoricien de la musique le plus important de la fin du XIX^e siècle¹⁹⁸. (Il ne se rendait à vrai dire pas compte que son esthétique, qu'il considérait comme une théorie de la musique tout court, était une esthétique de la musique instrumentale classico-romantique.)

Ce n'est donc pas un hasard si c'est l'expérience esthétique de la symphonie qui incita Körner à citer précisément la musique comme paradigme de la perception d'une œuvre d'art comme un tout clos sur lui-même. Le 17 décembre 1796, Körner écrivait à Goethe :

C'est peut-être parce que je suis amateur de musique que je m'efforce toujours de saisir le tout d'une œuvre d'art. Une symphonie d'un grand maître procure un plaisir bien maigre si l'on demeure passif et se laisse beaucoup chatouiller l'oreille par chaque son. Il faut ici tout simplement entendre ensemble ce qui nous est donné séparément, et cela nécessite, quand les œuvres sont riches, une certaine activité. Tous ceux à qui l'entraînement a rendu celle-ci plus facile trouveront aussi l'unité dans des œuvres d'art d'une autre nature, même si leurs dimensions sont vastes¹⁹⁹.

L'écoute active et synthétique postulée par Körner²⁰⁰ est à vrai dire une exigence utopique et presque impossible à satisfaire quand les œuvres instrumentales, comme c'était habituellement le cas au XVIII^e siècle, ne sont exécutées qu'une fois et qu'on ne leur donne pas l'opportunité de devenir peu à peu plus compréhensibles en étant répétées. Schiller, d'accord sur ce point avec Kant, ressentait l'impression produite par la musique comme « seulement passagère » et ne voyait pas que l'on peut, dans l'imagination, construire un tout

qui échappe à l'emprise du temps en assemblant les parties qui passent dans le temps; cet état de choses ne doit pas être imputé uniquement au caractère limité de son expérience musicale, mais doit également être versé au compte du fait tout extérieur que les exécutions répétées nécessaires à la compréhension formelle de la musique instrumentale n'étaient pas encore la règle.

Quand Schiller parlait dans la 22^e *lettre sur l'éducation esthétique de l'homme* de ce que la musique devait « devenir forme », il formulait une expérience esthétique qu'il n'avait pas faite mais dont il avait l'intuition diffuse qu'elle était possible : l'expérience de ce qu'à l'écoute répétée d'une œuvre, l'auditeur distingue une forme qui lui apparaît quasi visuellement, comme l'agencement pour ainsi dire spatial des parties. De la complémentarité entre antécédents et conséquents, du réseau des relations qu'entretiennent les thèmes et les motifs et de la disposition des tonalités, faite d'enchaînements d'ordre causal et d'antithèses, résulte un aspect général qui rend compréhensible la comparaison de la musique avec l'architecture. Mais la fixation du processus sonore en une structure que l'on peut embrasser d'un seul regard n'est pas le dernier stade que la perception musicale peut atteindre; si tel était le cas, l'analyse d'œuvres musicales dans laquelle leur glose en termes spatiaux est effectuée d'emblée et constitue le point de départ, serait le type même de l'expérience esthétique. Le fait que l'auditeur se représente d'emblée, visuellement, le réseau des relations entre les parties réduit, voire supprime l'attention intense appliquée au processus au cours duquel les rapports entre les éléments solidaires sont établis – processus qui inclut, comme le déroulement d'un récit, des détours et des attentes trompées. Mais pour que l'expérience esthétique de la musique instrumentale soit adéquate, la compréhension formelle doit, une fois que l'on est parvenu à saisir la structure d'un seul regard, essayer de revenir, devant l'arrière-plan que forme cette conscience de la structure, à la perception originelle du processus et aux surprises, ambiguïtés et incertitudes qu'elle contient. L'idée d'une « seconde immédiateté », qui est présente dans cette exigence, peut sembler paradoxale. Pourtant, elle s'impose avec tant de force que l'on ne peut l'écarter; car dans la musique instrumentale classico-romantique, la forme est toujours en même temps une structure dont on doit avoir une vue d'ensemble et un processus dont l'essence inclut l'attention impatiente fixée sur la progression.

CHAPITRE 2

« DJINNISTAN » OU LE ROYAUME DE LA MUSIQUE ABSOLUE

ESTHÉTIQUE MUSICALE ROMANTIQUE ET CLASSICISME VIENNOIS

1

L'idée d'un « pas de l'ioie des époques », comme Ernst Bloch appelait sarcastiquement le schéma en vigueur dans l'histoire intellectuelle d'ancienne observance, a été abandonnée depuis longtemps. Personne en effet ne nie plus la coexistence de tendances divergentes à des époques dont l'« unité stylistique » célébrée autrefois n'est qu'une apparence, née des aspirations nostalgiques de générations ultérieures cherchant dans le passé ce que le présent leur refuse.

L'« image romantique de Beethoven », l'interprétation donnée du musicien par E. T. A. Hoffmann – qu'Arnold Schmitz¹ considère comme aussi erronée qu'enthousiaste –, est l'œuvre d'un contemporain, non d'un représentant d'une génération postérieure. (Et la lettre de Beethoven à Hoffmann du 23 mars 1820 montre que le premier ne peut en aucun cas avoir ressenti les recensions du second, qui esquissaient une métaphysique de la musique instrumentale, comme étranges; rien n'autorise à dénier toute signification à cette lettre sous prétexte qu'elle constituerait une manœuvre tactique.) L'esthétique musicale romantique, représentée par Wackenroder, Tieck et Hoffmann – si ce n'est déjà par les *Regards d'un compositeur sur la musique des esprits* [*Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister*, 1787] du baron d'Empire² von Dalberg –, et le classicisme viennois, dont les « Quatuors russes » de Haydn (1781) sont considérés comme l'acte de naissance, appartiennent à la même époque et peuvent être conçus comme son esprit mis en mots ou en notes.

La concomitance de tendances et de traditions hétérogènes est troublante, mais ce qui l'est plus encore, c'est le fait paradoxal qu'autour de 1800 il n'existait ni une esthétique musicale classique qui correspondît à la

musique classique de Haydn et de Mozart, ni une musique romantique qui fût pendant à l'esthétique musicale romantique de Wackenroder et de Tieck. La réflexion et la pratique de la composition étaient séparées par un hiatus. À Vienne on ne percevait même pas les premiers signes d'une théorie esthétique du classicisme qui en aurait porté l'esprit et la signification à la connaissance du public, dont l'horizon culturel était façonné au premier chef par la philosophie et la littérature. (Les conséquences de ce manque apparaissent concrètement lorsqu'on compare la réception des opéras de Gluck, qui n'aurait pas été possible sans les publications qui accompagnèrent leur diffusion, avec celle de Mozart.) Inversement, l'esthétique musicale romantique de Wackenroder et de Tieck demeurerait abstraite, dans la mesure où il fallait la rapporter à la musique tout court et non à une sorte particulière de musique; c'est seulement rétrospectivement qu'elle apparut comme une anticipation littéraire du romantisme musical tel qu'il se développa à partir de 1814.

Gustav Becking essaya de réduire la distance entre esthétique musicale et musique romantiques, gênante du point de vue de la philosophie de l'histoire, en donnant Hoffmann et le prince Louis Ferdinand de Prusse pour des représentants d'une première génération de compositeurs romantiques. Il évita néanmoins d'affirmer que les œuvres de musique de chambre et les œuvres pour piano de Hoffmann et de Louis Ferdinand composées dans la première décennie du XIX^e siècle présentent un caractère et une forme romantiques, expliquant que le romantique y demeure simple intention mais que, sans être véritablement traité par la composition musicale, il appartient cependant à l'œuvre en tant qu'elle est un objet esthétique. « Il n'est toujours que pensé; il ne peut pas y avoir de réalisation³. » Selon Becking, la musique de la première génération romantique invoque certes le « royaume des esprits », le « Djinnistan » de Hoffmann, mais elle ne le formule pas musicalement. Weber et Schubert furent les premiers à se soumettre à « l'exigence qui veut que les sons ne provoquent pas seulement comme par un miracle ce qui a été pensé, mais avant tout le représentent concrètement⁴ ».

Mais le fait qu'un morceau de musique éveille dans le psychisme de l'auditeur des représentations romantiques ne suffit pas à justifier sa caractérisation comme romantique. Hoffmann entendait des « voix » d'« esprits »

dans toute la musique qui lui semblait importante : dans des motets de Palestrina comme dans des symphonies de Mozart. L'éclectisme de ses propres œuvres précoces (*Ondine* [*Undine*] ne fut composé qu'en 1813-1814), ce mélange stylistique de Bach et de Mozart, ne l'empêchait donc pas de les ressentir comme romantiques au sens où il l'entendait, c'est-à-dire comme suscitant des fantaisies romantiques.

Becking n'a pas explicitement donné les raisons pour lesquelles une intention romantique qui ne parvient pas à devenir phénomène, mais se saisit des œuvres pour ainsi dire de l'extérieur doit quand même être prise au sérieux. Et il semble qu'il se soit livré à une déduction illégitime. Ayant observé que dans les œuvres littéraires de Hoffmann, c'est toujours uniquement le passage, le seuil menant à l'autre monde mystérieux qui est décrit et non le « royaume des esprits » lui-même, qui s'ouvre à l'improvisiste au milieu du quotidien, Becking fut conduit par ce constat à l'idée que dans les œuvres musicales de Hoffmann le simple éveil de représentations psychiques romantiques, analogue au phénomène du seuil dans les créations littéraires, suffit pour que la musique puisse être qualifiée de romantique. Or dans les œuvres littéraires, le passage – qui, certes, n'est pas le Djinnistan auquel il mène – a pris forme poétiquement, et comme passage représenté, devenu langage, il n'est pas comparable avec la simple intention à laquelle en reste la musique de Hoffmann.

Dans le détail aussi, les analyses sur lesquelles Becking s'appuie pour interpréter la musique de Hoffmann et de Louis Ferdinand comme romantique sont souvent problématiques. Becking cite comme paradigme le début de l'*adagio lento e amoroso* du quatuor avec piano opus 6 de Louis Ferdinand et voit dans son parcours harmonique et mélodique « l'image d'une extrême instabilité⁵ ». Mais il méconnaît que les mesures 5 à 10, qui forment manifestement le passage auquel il pense (car les mesures 1 à 4 sont très simples), reposent sur une structure composée de dixièmes (*si* $\flat^*$, *la* $\flat^*$, *sol* $\flat^*$, *fa*^{*}, *sol* $\flat$, *fa*, *mi* $\flat$, *ré* $\flat$ ⁶) et une cadence conventionnelle, qui donnent au chromatisme une assise solide. (Une structure semblable sert de base au thème de l'*adagio* de l'opus 5, qui se serait mieux prêté que l'opus 6 à la comparaison que Becking effectue avec l'opus 13 de Beethoven.) On ne peut pas parler de « trouble » romantique.

Les arguments avancés pour justifier la thèse selon laquelle l'esthétique musicale romantique constitue le pendant d'œuvres musicales produites

par une première génération de compositeurs romantiques – nés comme Wackenroder et Tieck dans les années 1770 – sont donc faibles. D'un autre côté, une déception égale à cette faiblesse est le lot de ceux qui ne peuvent s'empêcher de s'attendre à ce qu'au classicisme viennois corresponde, à une époque d'insatiable réflexion, une esthétique qui ramène à des concepts les événements musicaux des années 1780.

On peut sans aucun doute, comme le fait Helmut Kuhn⁷, qualifier de « classique » l'évolution qu'a connue l'esthétique de Winckelmann à Hegel. Cependant, les systèmes qui ont été conçus entre 1750 et 1830 sont – à l'exception de la philosophie de l'art de Schopenhauer, qui n'appartient pas à la tradition de l'esthétique « classique » – avant tout des théories de la littérature et des arts plastiques, pas de la musique. L'esthétique musicale demeurerait marginale, quand elle ne mettait pas les philosophes dans l'embarras. Et elle se présente sous une forme trop rudimentaire pour mériter elle-même l'épithète de « classique », en dépit du caractère globalement « classique » des systèmes esthétiques. La *Critique de la faculté de juger* est certes une œuvre classique, paradigmatique, et peut même, au moins sous l'aspect de sa réception par Schiller, être comptée au nombre des documents qui témoignent de la position dominante qu'occupait le classicisme à l'époque; mais les fragments de philosophie de la musique qu'elle contient, ensemble disparate d'éléments hétérogènes et conventionnels, ne sont ni une esthétique classique de la musique (dont Kant se méfiait), ni une esthétique de la musique classique.

L'essai de Körner « Sur la représentation du caractère en musique » (1795) constitue une amorce d'esthétique musicale classique⁸. Körner distingue, conformément à la tradition antique, le caractère, l'éthos, et la passion, le pathos. Et l'on peut comprendre l'opposition qu'il établit entre ces catégories ainsi que le postulat de la représentation musicale du caractère comme le reflet théorique d'une césure qui marque l'histoire de la musique, le passage de la représentation baroque de l'affect à la représentation classique du caractère, passage qui s'effectua non seulement dans l'opéra, mais aussi dans la musique instrumentale. D'après ce que rapporte Griesinger, Haydn racontait « que dans ses symphonies, il [avait] souvent dépeint des caractères

moraux⁹». Et il n'est guère besoin de rappeler la signification que le concept de caractère, d'éthos, avait pour Beethoven.

Les contours d'une esthétique musicale susceptible d'être légitimement appelée «classique» se dessinent d'autre part dans la théorie de l'art de Schiller, qui est centrée sur le concept de forme. Ce concept revêt à vrai dire dans l'esthétique musicale de la fin du XVIII^e siècle un caractère équivoque source de confusion. Quand il parlait de forme en musique, Kant pensait à la «forme mathématique» des relations entre les sons (c'est-à-dire aux proportions qui sont derrière les intervalles musicaux), et il ne voyait dans la «forme mathématique» rien d'autre qu'un élément à peine perceptible disparaissant dans l'effet affectif produit par la musique¹⁰. La musique était considérée avant tout comme expression des affects. Et de cette mise en avant privilégiée de l'expressif résultait une tendance à traiter avec mépris, outre la «forme mathématique», la forme au sens de la théorie des formes, à savoir les relations des parties entre elles et avec le tout; certains des théoriciens qui en faisaient leur objet d'étude passaient dessus, la qualifiant de «forme extérieure» et de simple «habillage» n'important pas. On recherchait l'essence de la musique dans les affects qu'elle exprime et suscite¹¹.

Schiller abordait les choses autrement. Certes, lui aussi voyait dans le pouvoir d'affection de la musique sa caractéristique primordiale. «Mais comme dans le règne de la beauté le pouvoir, qui est aveugle, doit être aboli, la musique ne peut être rendue esthétique que par la forme¹².» Cependant, Schiller se méfiait de la musique : «La musique même la plus spirituelle, écrit-il dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, a en vertu de sa matière et en tout état de cause une affinité pour les sens plus grande que ne le souffre la véritable liberté esthétique.» C'est pourquoi Schiller ne formula le principe de forme que comme un postulat : «La musique doit dans sa noblesse suprême» – qu'elle n'a pas encore atteinte – «devenir forme»¹³. La réalité historique du classicisme viennois, que Schiller ne connaissait pas, prend donc dans l'esthétique qu'il esquissa à traits rapides le caractère d'une utopie. Le réel s'évanouit jusqu'à devenir un simple possible : une exigence ou une attente.

2

L'esthétique musicale romantique et le classicisme viennois représentent des traditions différentes qui, certes, s'imbriquent dans les critiques d'œuvres de Beethoven écrites par Hoffmann, mais sans s'y confondre. Il semble en tout cas que ce soit une erreur d'attendre de l'esthétique musicale qu'elle énonce ce qui se produit dans l'histoire de la musique. Les systèmes, ou ébauches de systèmes, d'esthétique musicale ne sont – à la différence des apologies et des attaques polémiques nées de la querelle des partis musicaux – que rarement déchiffrables de manière immédiate comme des documents renseignant sur l'histoire de la musique. Ces relations sont presque toujours complexes et ne se ramènent pas à la formule simple selon laquelle une esthétique musicale serait un reflet de la musique de son temps.

Le hiatus qui, autour de 1800, sépare la musique et l'esthétique musicale perd à vrai dire son apparence de paradoxe si l'on tient compte du fait qu'une esthétique musicale est en général moins marquée par l'évolution de la musique, qui constitue son objet, que par la tradition philosophique et littéraire, dont ses catégories sont issues. Ce ne sont pas des expériences musicales différentes mais des motifs philosophiques divergents qui sont à l'origine de l'opposition entre les conceptions d'esthétique musicale élaborées simultanément par Hegel et par Schopenhauer. (Les deux philosophes étaient enthousiasmés par Rossini et faisaient plutôt preuve de réserve vis-à-vis de Beethoven.) Et la pensée de Schumann en matière d'esthétique musicale fut déterminée au premier chef par Jean Paul, auquel il doit la langue qui seule lui permit de prendre conscience de ce que la musique de Beethoven, de Schubert ou de Chopin signifiait pour lui. (C'est dans ce sens qu'il faut comprendre son propos, souvent cité, sur le contrepoint, dans lequel il affirme l'avoir appris de Jean Paul.) Un des facteurs qui rendirent possible l'apparition, à l'époque du classicisme viennois, d'une esthétique musicale romantique sans musique romantique est donc le primat de la tradition philosophico-littéraire dans le développement de l'esthétique musicale. C'est avant tout à partir de l'histoire de la littérature, et non de celle de la musique, qu'il faut comprendre Wackenroder et Tieck. Ce n'est pas Haydn, mais Klopstock qui constitue la condition décisive.

D'un autre côté toutefois, les impressions spécifiquement musicales qui, en tant que motivation partielle coexistant avec la motivation philosophico-littéraire, fondent une esthétique musicale, sont souvent dissimulées par la trompeuse prétention à l'universalité émise par les systèmes. Les conceptions d'esthétique musicale se présentent presque toujours comme des théories globales, comme des interprétations de la musique en général. C'est seulement la critique ultérieure (qui à vrai dire considère elle aussi son propre projet théorique comme universel) qui les reconnaît comme exposant les dogmes de styles propres à des époques ou ceux de tendances historiques. Lorsque Kant parlait avec mépris d'«attrait et [d']émotions¹⁴», il polémiquait sans le savoir en défenseur du classicisme contre le rococo et l'*Empfindsamkeit* (ce qui n'amoindrit pas la force de conviction que son argumentation tire de sa rigueur logique). Et l'esthétique de Wackenroder et de Tieck, qui prétendait englober dans la même mesure Palestrina, Pergolèse et Haydn, s'enracinait, comme le révèle leur correspondance¹⁵, dans l'expérience de la musique de Johann Friedrich Reichardt. Il est vrai que les conséquences esthétiques auxquelles Wackenroder parvint s'élèvent loin au-dessus de ses exigences musicales, sur lesquelles son esthétique ne se fonde qu'en partie. La détermination de conditions musicales ne doit pas être comprise de manière erronée comme une reproduction, ni chez Wackenroder, ni chez Schopenhauer. L'esthétique de Wackenroder ne serait pas «romantique» si elle se contentait d'être un reflet littéraire de la musique de Reichardt.

La distinction établie avec une acuité toute polémique par Hermann Kretzschmar entre, d'une part, une «esthétique de la musique» spéculative (qu'il appelle aussi «esthétique de philosophes») et, de l'autre, une «esthétique de musiciens» fondée sur l'expérience¹⁶ est inexacte dans la mesure où un compositeur qui s'adonne à des réflexions esthétiques ne peut éviter de recourir à des catégories philosophiques (une philosophie naïve est aussi une philosophie, même si c'est, il est vrai, une philosophie problématique). Mais le sentiment qu'avait Kretzschmar que l'«esthétique de la musique» – dont il se méfiait, ne voyant en elle qu'un bavardage prétentieux – était issue moins de l'«impression» que du «concept», ne le trompait pas.

3

Rien ne montre plus clairement l'intime dépendance dans laquelle se trouve l'esthétique musicale vis-à-vis de la philosophie et de la littérature que le fait qu'au XVIII^e et au début du XIX^e siècle elle demeura – y compris sous la forme de l'« esthétique de musiciens » – limitée à l'Allemagne protestante, qui était en même temps une Allemagne philosophante. (Affirmer cela ne signifie pas faire une concession au régionalisme de Josef Nadler, qui a semé la confusion dans la recherche sur le romantisme : la Prusse orientale, patrie de Reichardt, et la Souabe, d'où Schubart était originaire, n'avaient rien ou presque en commun en dehors du protestantisme, qui autorisait un riche développement de la philosophie et de la littérature.) En Autriche et dans le Sud catholique, la naissance d'une réflexion d'esthétique musicale allant au-delà de balbutiements indigents était, en l'absence des conditions philosophico-littéraires, impossible – en dépit de l'école de Mannheim et du classicisme viennois, dont, après les réserves initiales émises par des esthéticiens d'Allemagne du Nord sur le mélange du style « élevé » et du style « bas » chez Haydn, personne ne niait l'hégémonie musicale. (Il n'est nul besoin de mépriser la théologie de Johann Michael Sailer, dont Schmitz a montré l'importance pour Beethoven¹⁷, pour pouvoir légitimement affirmer qu'elle n'est pas comparable avec la philosophie de Kant, de Schelling ou de Hegel comme fondement d'une esthétique musicale.)

La musique autrichienne se présente, de Haydn à Bruckner, comme une musique sans esthétique explicite, c'est-à-dire énoncée verbalement. (Et le premier esthéticien autrichien, Eduard Hanslick, prit le parti de Brahms, pas celui de Bruckner, dont l'« inculture » lui était suspecte.) Mais à la suite de l'élévation de l'œuvre de Haydn, de Mozart et de Beethoven au rang de « classicisme », de style paradigmatique, qui s'opéra au XIX^e siècle, on ressentait en musique (à la différence de ce qui se passait en littérature ou dans les arts plastiques) le manque de réflexion plutôt comme la norme que comme une exception. En Allemagne (contrairement à ce qui se produisit en France), la conscience de ce que la littérature sur la musique fait partie de la « chose même », de la musique en tant que phénomène social, et de ce qu'il n'est pas légitime de ne voir en elle qu'un simple appendice, ne se développa pas – malgré Weber, Schumann, Liszt et Wagner. La réflexion avait

presque honte d'elle-même. Le romantisme «littéraire» vivait – y compris dans l'esprit des personnes cultivées – dans l'ombre du classicisme «non littéraire».

Autant les facteurs qui empêchèrent le développement d'une esthétique musicale dans le Sud catholique (les réflexions de Grillparzer ne dépassèrent pas le stade du fragmentaire) sont donc évidents, autant il est difficile d'expliquer pourquoi l'Allemagne protestante ne vit pas la naissance en son sein d'un classicisme musical analogue au classicisme littéraire. (La thèse d'Ernst Bücken selon laquelle il faudrait voir dans C. P. E. Bach un «classique» est fragile : le fait que Haydn et Mozart se référèrent à Bach et qu'il est sporadiquement question de «noble simplicité» dans l'esthétique musicale d'Allemagne du Nord ne constitue pas une justification suffisante.) Ni C. P. E. Bach ou Reichardt, ni Karl Friedrich Zelter ou Johann Abraham Peter Schulz ne représentent un style qui serait le pendant du classicisme viennois.

Une des raisons de cet état de choses est à vrai dire clairement identifiable : il s'agit de la grande distance spatiale et mentale qui séparait l'Allemagne protestante de l'Italie. Le classicisme musical doit être compris comme un style austro-italien (ou austro-italiano-français) – Cherubini fut aussi incontestablement classique que C. P. E. Bach le fut peu. La frontière décisive pour l'histoire de la musique ne fut pas la frontière linguistique entre l'Allemagne et l'Italie mais la frontière confessionnelle entre l'Allemagne protestante et le Sud catholique.

La concomitance paradoxale d'une musique classique sans esthétique musicale classique et d'une esthétique musicale romantique sans musique romantique, qui perturbe le schéma établi par l'histoire des idées, apparaît donc comme une conséquence du fossé observable du point de vue de l'histoire culturelle entre l'Allemagne protestante, encline au raisonnement et à la spéculation, et le Sud catholique, dans lequel étaient présentes – grâce au «goût mêlé» qui opérait une médiation entre des traditions italiennes, françaises et autrichiennes – des conditions stylistiques nécessaires à l'avènement d'un classicisme musical et dont le Nord était dépourvu. Le classicisme viennois était coupé de la réflexion esthétique qui, à Königsberg, Berlin, Iéna et Tübingen, semblait être la Révolution dans l'ordre intellectuel *<die Revolution im Geiste>*¹⁸, tant était grande la vivacité avec laquelle elle éclatait. Et inversement, l'esthétique

musicale pouvait, comme elle dépendait de façon primordiale de conditions philosophico-littéraires et seulement à titre secondaire de conditions musicales, se développer séparée du style dominant de l'époque, le style classique, sans courir le risque de devenir provinciale.

Cela ne veut cependant pas dire que l'on est en droit de négliger les expériences spécifiquement musicales qui fondent partiellement une esthétique de la musique. L'une des raisons pour lesquelles les germes d'une esthétique musicale classique présents chez Schiller et Körner restèrent à l'état de fragments est sans aucun doute – outre la faiblesse de l'intérêt porté à la musique par ces auteurs – le fait qu'ils n'avaient pas de lien direct avec le classicisme viennois, qu'ils n'avaient pas, à portée de main pour ainsi dire, les œuvres de Haydn et de Mozart. Et d'un autre côté, il n'est absolument pas indifférent que les œuvres musicales au contact desquelles l'imagination romantique de Wackenroder et de Tieck s'enflamma, aient appartenu à une tradition non classique, la tradition expressive du culte de la sensibilité. L'hypothèse selon laquelle Wackenroder et Tieck furent incités par des symphonies de Haydn et de Mozart à ébaucher une *Psychologie de la musique instrumentale d'aujourd'hui* [*Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik*] et à écrire la rhapsodie *Symphonies* [*Symphonien*], est infondée. En effet, dans le texte des essais et de la correspondance, il est sans cesse question de Reichardt¹⁹, mais nulle part de Haydn ou de Mozart. Et il est sensible que Wackenroder gardait intérieurement ses distances vis-à-vis de l'opéra italien²⁰.

4

La thèse consistant à affirmer, pour aller à l'essentiel, que l'esthétique musicale de Wackenroder, de Tieck et de Hoffmann a été une esthétique musicale romantique sans musique romantique s'expose à l'objection suivante : le débat sur la question de savoir s'il faut accorder l'épithète « romantique » à la musique de Reichardt, à laquelle Wackenroder et Tieck se référaient, ou au contraire la lui refuser – comme le fait Clemens Brentano²¹ – ne serait qu'une querelle de mots dépourvue de contenu. La liberté que l'on aurait de ranger Reichardt ou Zumsteeg soit dans la classe des « épigones du *Sturm und Drang*²² » soit dans celle des « préromantiques » ne changerait rien à l'accord ou à l'affinité

stylistique entre la musique expressive des années 1790, marquée par le culte de la sensibilité, et l'esthétique musicale que l'on appelle « romantique » d'après la convention des historiens.

Toutefois, cette objection passe outre au fait que le concept de « romantisme » ne renvoie pas seulement à un style mais en même temps à un rang sur une échelle qualitative, et ce presque autant que celui de « classicisme ». (En neutralisant ce type de termes pour en faire des dénominations de styles propres à des époques, on se livre à ces « précisions » dont le prix est que le concept « clarifié » se retrouve vidé de son contenu.) Un « préromantique » est aussi peu un romantique qu'un « préclassique », qui anticipe stylistiquement un aspect du classicisme, n'est un classique, c'est-à-dire un compositeur paradigmatique se distinguant de son époque.

Hoffmann définissait dans sa recension de la 5^e symphonie de Beethoven l'« esprit romantique » qu'il sentait « respirer » dans les symphonies de Haydn, Mozart et Beethoven comme une « intime expérience de l'originalité de leur art »²³. Le « romantisme » tel que l'entend Hoffmann est donc, dans la mesure où, en lui, la musique parvient à elle-même, un « classicisme » du point de vue de la philosophie de l'histoire, c'est-à-dire une époque de perfection. Et l'idée de rang n'a pas été totalement abandonnée par la suite, lorsque le romantisme a été défini comme un style propre à une époque : des scrupules involontaires nous empêchent de compter Zumsteeg au nombre des « romantiques » – ou Pleyel à celui des « classiques » –, et c'est Schubert, non Tomášek, qui est considéré comme le fondateur de la pièce romantique pour piano. (Le terme de « romantique secondaire » *«Nebenromantiker»* créé par Walter Niemann pour désigner des compositeurs mineurs du romantisme²⁴ n'est donc pas aussi erroné qu'il le semble aux contempteurs du jugement de valeur dans l'historiographie.)

L'opposition entre le « préromantisme » que Wackenroder et Tieck reprennent et l'esthétique romantique vers laquelle ils se dirigent se manifeste jusque dans les textes eux-mêmes. Dans l'essai *Symphonies*, Tieck décrit – sans nommer le compositeur – l'ouverture (ou « symphonie ») *Macbeth* de Reichardt, que Becking qualifie d'« authentique produit du *Sturm und Drang*, à l'agitation rebelle, plein d'effet, habité d'une unique tendance : agir sur les sens et la sensibilité directement et sans intervention d'éléments ennoblissants²⁵ ». Tieck

« célèbre », comme le formule Becking, « le *Sturm und Drang* musical et lui envie sa possibilité d'effet directe, immédiate »²⁶. En lisant l'accumulation poétique d'atrocités²⁷ que Tieck entend dans cette musique, on se sent ramené à l'époque de ses débuts littéraires, par exemple dans son roman *William Lowell*. Avant de devenir un romantique, Tieck fut un « romantique trivial ».

En revanche, aucune trace d'attitude « plein[e] d'effet » n'est plus perceptible dans les pages sur l'esthétique de la symphonie qui précèdent la description de l'ouverture *Macbeth*. Cette théorie est au contraire pleinement romantique dans le sens où Tieck ne met justement pas en avant la violence avec laquelle la musique agit sur l'auditeur ou la douceur avec laquelle elle l'émeut, mais loue sa capacité à le ravir pour l'entraîner dans un *paradis artificiel* : les sons, que « l'art a découverts d'une façon merveilleuse », forment « un monde en soi à part »²⁸. La musique vocale, qui est « peut-être » dans la nécessité de « reposer entièrement sur des analogies avec l'expression humaine », apparaît – en complète opposition avec l'esthétique musicale du XVIII^e siècle, qui était avant tout ou presque exclusivement une esthétique de l'opéra – comme un « art limité », secondaire ; c'est seulement dans la musique instrumentale que « l'art est indépendant et libre, lui seul se prescrit à lui-même ses lois, il laisse parler son imagination, se livrant à une improvisation ludique et sans but, et pourtant il remplit et atteint le but le plus élevé, il suit entièrement ses obscurs instincts et exprime par ses jeux ce qu'il y a de plus profond et de plus merveilleux »²⁹. L'esthétique musicale romantique de Wackenroder, Tieck et Hoffmann est une métaphysique de la musique instrumentale.

Cela ne veut aucunement dire que l'on serait en droit d'assimiler sans réserves le « saut qualitatif » qui sépare le « préromantisme » – le préromantisme musical de l'ouverture *Macbeth* de Reichardt comme celui, littéraire, des œuvres de jeunesse de Tieck – du véritable romantisme à l'orientation vers une métaphysique de l'art, comme si de la métaphysique et de la simple expression du sentiment caractéristique de l'*Empfindsamkeit* et du *Sturm und Drang*, la première était à priori le plus élevé et le plus sublime, et la seconde le moindre et le bas. Ce fut précisément le sort de la philosophie romantique de la musique que d'être, au XIX^e siècle, transformée par l'usure en une esthétique populaire qui méritait le peu de cas que faisaient d'elle ses contempteurs positivistes, lesquels

la considéraient comme une mauvaise métaphysique, et il faut astreindre sa conscience historique à un effort relativement violent pour reconstituer l'effet qu'elle produisit à l'origine (tel que par exemple Schopenhauer, dont la dette à l'égard de Wackenroder et de Tieck est flagrante, a dû en faire l'expérience). Mais vers 1800, l'esthétique musicale romantique était nouvelle, alors que le « principe d'expression » du *Sturm und Drang* musical³⁰ commençait à n'être plus défendu que par des épigones. Et la nouveauté qualitative confère un rang intellectuel que le vieillissement du nouveau peut dissimuler mais pas complètement supprimer : la dégradation que l'esthétique du « romantisme trivial » a fait subir aux textes de Wackenroder au XIX^e siècle ne doit pas dévier ou troubler le regard que l'on porte sur leur signification originelle.

La césure que la métaphysique de la musique instrumentale – métaphysique qui était encore tout à fait étrangère à Herder, Heinse et Schubart – introduisit dans l'histoire de la signification de la musique est en tout cas suffisamment profonde pour justifier le fait que le terme de « romantisme », qui marque un commencement historique porteur de conséquences d'une grande portée, demeure attaché à l'esthétique musicale de Wackenroder, de Tieck et de Hoffmann.

5

La concomitance de l'esthétique musicale romantique et du classicisme viennois apparaît comme l'aspect extérieur chronologique d'une réalité faite de distance entre deux choses étrangères l'une à l'autre, distance qui a certes été niée, mais moins par clairvoyance historique que parce que l'on ressentait comme difficilement supportable ce qui est pour la philosophie de l'histoire un paradoxe. La thèse, défendue par Leo Schrade, selon laquelle la *Psychologie de la musique instrumentale d'aujourd'hui* de Wackenroder présuppose la connaissance de symphonies de Haydn et de Mozart, est aussi infondée empiriquement que le complément dont il l'assortit, à savoir l'affirmation que « le succès de *La Flûte enchantée* ne [peut] s'expliquer que par la diffusion d'idées romantiques³¹ » (qui ne parvinrent à Vienne que plusieurs décennies plus tard et qui plus est sous la forme que leur donna Zacharias Werner).

D'un autre côté, on se tromperait, comme l'a montré H. H. Eggebrecht, en refusant catégoriquement au discours tenu par Hoffmann sur Beethoven toute considération pour n'y voir qu'une « erreur d'interprétation commise par un romantique³² ». Le « romantisme » que Hoffmann repérait dans les symphonies de Beethoven et le « classicisme » que ces œuvres représentent d'après le jugement d'historiens ultérieurs sont-ils exclusifs l'un de l'autre ? Ce n'est pas aussi sûr que ne le croient les contempteurs de l'« image romantique de Beethoven ».

La relation entre les concepts recouverts par les mots « classique » et « romantique » dans la langue de Hoffmann est complexe et contradictoire. D'un côté ces termes coexistent en toute indépendance, de l'autre ils forment une antithèse.

1. Hoffmann appelle « classique » ce qui est parfait, paradigmatique, indépendamment de son époque et de son style. Il utilise l'adjectif « classique » pour faire l'éloge aussi bien de messes de Palestrina ou de Bach que d'opéras de Gluck, de Mozart ou même de Spontini³³. L'ouverture *Egmont* de Beethoven est selon Hoffmann « romantique » dans le caractère de l'expression et « classique » dans la « manière », la technique de composition³⁴ ; et il tient des propos analogues sur des opéras de Mozart³⁵. La nature « romantique » d'une œuvre et son statut « classique » sont compatibles parce qu'ils ne sont pas en rapport l'un avec l'autre.

2. Hoffmann reprend l'opposition relevant à la fois de la philosophie de l'histoire et de l'esthétique entre le classique antique et le romantique moderne, dont August Wilhelm Schlegel et Jean Paul avaient fait un lieu commun.

En matière d'art, les deux pôles opposés du monde antique et du monde moderne, du paganisme et du christianisme, sont la sculpture et la musique³⁶.

Notre musique, produit des temps romantiques que le christianisme engendra, plane dans le pur éther spirituel, alors que l'Antiquité se saisit matériellement et plastiquement de la vie³⁷.

Il rejette la musique à programme et la musique illustrative comme une incursion inadéquate dans « ce qui est plastique », « ce qui représente »³⁸.

Hoffmann liait l'antithèse établie par August Wilhelm Schlegel et Jean Paul sur les plans de la philosophie de l'histoire et de l'esthétique, qu'il reprenait, et la reconnaissance clairvoyante – empruntée à Wackenroder – de l'importance de « l'émancipation de la musique instrumentale », comme on peut

appeler ce processus qui s'inscrit dans l'histoire de la musique. Ce n'est pas la musique vocale mais la musique instrumentale que Hoffmann met à distance de la représentation plastique et qu'il considère comme « purement » musicale.

Lorsqu'on parle de la musique comme d'un genre autonome, on ne devrait jamais penser qu'à la musique instrumentale qui, méprisant toute aide et toute intervention extérieure, exprime avec une pureté sans mélange cette quintessence de l'art qui n'appartient qu'à elle, ne se manifeste qu'en elle³⁹.

La thèse de Hoffmann a pris en un siècle et demi l'apparence d'une évidence. Mais cet enracinement ne doit pas faire oublier que vers 1800, elle ne pouvait que déconcerter, puisqu'elle rompait avec la tradition antique de l'idée de musique.

S'écarter radicalement de l'esthétique traditionnelle de la musique vocale, dont la catégorie centrale était l'*imitatio naturae*, l'imitation de la nature (humaine), Hoffmann définissait comme objet de la musique instrumentale le « surhumain » et le « merveilleux »⁴⁰, non ce qui est naturel, proche et terrestre. (Dans le même passage, la phrase « Haydn a une conception romantique de l'humain dans la vie humaine » veut dire que la représentation de l'humain par Haydn prend une coloration romantique dont elle est dépourvue par ailleurs, et non, par exemple, que « la conception romantique de la musique classique, qui en était contemporaine », aurait mis en avant « le concrètement humain » comme en étant le contenu⁴¹.) La théorie des affects est l'ennemie de la métaphysique romantique de la musique instrumentale. « Beethoven est un compositeur purement romantique, et donc authentiquement musical. C'est peut-être pour cela qu'il est moins à l'aise dans la musique vocale, qui ne laisse aucune place au désir sans objet, mais se contente de transposer dans le domaine de l'infini les émotions exprimées par les mots [...] »⁴². (C'est dans la mesure où elle est musique et non « simple imitation de la nature » que la représentation des affects est « éprouvée dans le royaume de l'infini ».)

D'un autre côté, le « romantique » est ce qui ne peut être ni imité, ni répété, et il entre ainsi dans un rapport d'opposition – à vrai dire latente – avec le caractère paradigmatique du « classique » au sens d'« exemplaire ». Quand Hoffmann distingue les opéras de Gluck comme « chefs-d'œuvre classiques » du « sublime romantisme » de Mozart, il a manifestement moins en tête les divergences entre les arguments – antiques chez Gluck, modernes chez

Mozart – que la différence entre le caractère exemplaire de Gluck (dont, à Paris, une authentique école cultiva le style) et le caractère inimitable de Mozart (dont les successeurs étaient condamnés à n'être que des épigones). « C'est pour cela que nous tenons pour plus sage d'étudier les œuvres déjà anciennes et puissantes » – les « chefs-d'œuvre classiques » dont il a été question plus haut – « que de poursuivre sans cette étude le sublime romantisme de Mozart »⁴³. (Les œuvres de Mozart sont certes « classiques⁴⁴ » en tant qu'art parfait, mais pas dans le sens de l'exemplaire, de l'imitable : le concept de classicisme du XIX^e siècle – dans lequel, sous l'influence de l'idée dominante d'originalité, l'accent fut mis moins sur l'exemplarité que sur la non-soumission au passage du temps – commence à s'esquisser.)

Le romantique tel que l'entend Hoffmann est donc le chrétien moderne par opposition au païen antique, le musical par opposition à la représentation plastique, l'inimitable par opposition à l'exemplaire, la musique instrumentale comme musique « pure » par opposition à la musique vocale comme « art limité », le « surhumain » et le « merveilleux » par opposition au naturel et au concret terrestre, la métaphysique (dont Schopenhauer tira par la suite les conséquences extrêmes) par opposition au réalisme de la représentation des affects.

En insistant avec exaltation sur le « surhumain [...] merveilleux » qui semblait parler dans la musique instrumentale autonome, l'esthétique musicale romantique s'éloignait de l'esprit du classicisme viennois, que rien ne marquait moins que la métaphysique spéculative. Pour Haydn, qui d'après le témoignage de Griesinger cherchait à représenter instrumentalement des « caractères moraux », ainsi que pour Mozart et Beethoven, la symphonie était à échelle tout à fait humaine, ou tout au plus « héroïque ». D'un autre côté, il faut néanmoins prendre au sérieux le jugement des contemporains qui virent dans les symphonies de Haydn, Mozart et Beethoven les signes d'une rupture avec l'idée que l'on avait habituellement de ce qu'était la musique, idée que déterminait l'opéra italien. Car les esthéticiens d'Allemagne du Nord ne furent nullement les seuls à sentir l'irruption de nouveauté que représentait la musique instrumentale et à recourir au mot « romantique », alors en vogue, pour la désigner. Stendhal, qui n'était pas du tout un romantique mais « en musique [...] un homme d'un autre siècle⁴⁵ » dont le goût s'était formé à l'écoute de Cimarosa et de Paisiello, ressentait lui aussi la musique instrumentale de Haydn comme

l'expression d'une imagination « romantique ». C'est en vain qu'on y chercherait la mesure racinienne, c'est plutôt l'Arioste ou Shakespeare⁴⁶. »

L'interprétation romantique de la musique instrumentale classique (non de l'ensemble du classicisme) a donc vu juste, même si elle donne de la réalité une vision déformée. Les formules métaphysiques que Wackenroder, Tieck et Hoffmann empruntèrent à la tradition philosophico-littéraire pour exprimer ce qu'ils ressentaient comme une transformation fondamentale de l'idée de musique, passèrent à côté de l'esprit du classicisme viennois. Mais cette distance, qui résultait du fossé observable du point de vue de l'histoire culturelle entre l'Allemagne protestante et le Sud catholique, est secondaire par rapport au fait que l'esthétique musicale romantique trouva, pour dire un changement historique d'une portée considérable, des mots dont la puissance et la vaste résonance correspondaient à l'importance du processus.

LA CRITIQUE DE LA 5^e SYMPHONIE DE BEETHOVEN PAR E. T. A. HOFFMANN ET L'ESTHÉTIQUE DU SUBLIME

La recension par E. T. A. Hoffmann de la 5^e symphonie de Beethoven, qui parut en 1810 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, a toujours été ressentie comme l'une des plus belles manifestations de l'enthousiasme créatif qu'a pu susciter Beethoven, mais en même temps comme un document témoignant de l'esthétique musicale romantique et par là comme une des sources des erreurs d'interprétation inhérentes à l'« image romantique de Beethoven ». Il est incontestable que sur certains points essentiels, l'esthétique musicale de Hoffmann contredisait les principes dont partait Beethoven. Quand Hoffmann affirme de toute la musique instrumentale « pure », qu'il appelle « romantique », qu'elle « se dépouille de tous les sentiments qu'on peut nommer pour plonger dans l'indicible⁴⁷ », il se rapproche de ce que pense Tieck, pour qui les symphonies ne sont « pas de ce monde » : « Elles dévoilent dans le langage le plus énigmatique ce qu'il y a de plus énigmatique, elles ne dépendent pas des lois de la vraisemblance, elles n'ont pas besoin de suivre une histoire ni un caractère, elles demeurent

dans un monde purement poétique⁴⁸. » Tieck met en avant la musique instrumentale, dans laquelle « l'art est indépendant et libre », par rapport à la musique vocale, qui n'est « toujours qu'un art limité » : « Elle est et demeure déclamation et discours rehaussés. »⁴⁹ Mais en détachant la musique absolue, dont il fondait l'esthétique, du rhétorique et du caractéristique pour l'élever jusqu'au métaphysique, Tieck entrait dans une contradiction manifeste avec Beethoven, qui concevait sonates et symphonies comme un art « du discours » et comme « représentation [sonore] du caractère »⁵⁰.

D'un autre côté cependant, la simplification consistant à dire que Hoffmann aurait soumis la symphonie « classique » à un modèle d'interprétation « romantique » est erronée ou du moins insuffisante. En effet, certaines des catégories essentielles sur lesquelles repose la recension de la 5^e symphonie ne sont issues ni de l'esthétique musicale romantique de Wackenroder et de Tieck, ni des amorces d'esthétique musicale classique que l'on peut découvrir dispersées chez Karl Philipp Moritz et Christian Gottfried Körner⁵¹, mais d'une tradition intellectuelle et esthétique qui existait parallèlement au classicisme et au romantisme et dont l'origine, dans l'esthétique de la symphonie comme dans la théorie poétique, se situait loin en amont, au cœur du XVIII^e siècle – tradition qui trouvait sa manifestation poétique dans les œuvres de Klopstock, Jean Paul et Hölderlin. Et si le romantisme de Wackenroder et de Tieck – ainsi que les fantaisies exaltées de Bettina Brentano – étaient étrangers au monde intérieur de Beethoven, la poétique de Klopstock et du Göttinger Hainbund⁵², qui, comme nous le verrons, marqua profondément le texte de Hoffmann sur Beethoven, faisait, elle, tout à fait partie des éléments de tradition avec lesquels il avait grandi et auxquels il restait attaché.

L'article « Symphonie » écrit par Schulz pour la *Théorie générale des beaux-arts* de Sulzer est sans aucun doute représentatif des idées que l'on associait à la musique instrumentale de grand style dans l'Allemagne de la fin du XVIII^e siècle. D'après Schulz, le style qui s'exprime ou doit s'exprimer dans la symphonie est le style élevé ou sublime. « La symphonie est surtout propre à exprimer le grand, le solennel et le sublime⁵³. » Mais le modèle poétique que la symphonie rappelait à Schulz était l'ode : « Un allegro de ce genre est dans la symphonie ce qu'une ode pindarique est dans la poésie; comme elle, il élève et saisit l'âme de

l'auditeur, et il faut le même esprit, la même imagination sublime et la même connaissance de l'art pour y réussir⁵⁴.» L'ode telle qu'elle était comprise au XVIII^e siècle se caractérise par le fait qu'elle ne se soumet pas à la dichotomie entre poésie du sentiment et poésie de la pensée mais exprime une réflexion portée par l'enthousiasme ou un enthousiasme pénétré de réflexion. Dans son *Histoire de l'ode allemande* [*Geschichte der deutschen Ode*], Karl Viëtor caractérisait le style des odes de Hölderlin comme une tentative pour atteindre, «en étant à la fois réfléchi et passionné, la hauteur sublime de Pindare⁵⁵». Or passion et lucidité, enthousiasme et réflexion sont les éléments dont la configuration détermine la théorie de la symphonie chez Schulz comme chez Hoffmann. Chez Schulz, l'effet d'«élévation» et de «saisissement» que produit la symphonie a pour pendant indissociable la «connaissance de l'art» dont un compositeur doit disposer pour «réussir» dans le genre symphonique. Quant à Hoffmann, d'un côté il décrit la 5^e symphonie dans une langue qui rappelle le ton dithyrambique de l'ode («La musique de Beethoven [...] éveille cette nostalgie infinie qui est l'essence même du romantisme⁵⁶»), de l'autre il fait l'éloge de la «réflexion» qui se fait jour dans la «structure» de la musique, structure que le compositeur ne peut obtenir sans une «étude assidue de son art»⁵⁷.

[Le] public, qui ne pénètre pas la profondeur de Beethoven, lui concède une forte dose d'imagination : on ne voit le plus souvent dans ses œuvres que les produits d'un génie qui, sans se soucier de la forme ni de trier ses idées, s'abandonne à sa fougue et à son inspiration immédiate. Pourtant, il est pour la réflexion *<Besonnenheit>* l'égal de Haydn et de Mozart. Il ne confond pas sa subjectivité avec le royaume intérieur des sons, et commande à celui-ci en souverain absolu. Certains, pour qui l'esthétique est affaire de géométrie, ont déploré dans les pièces de Shakespeare un manque total d'unité véritable et de cohérence interne; il faut un regard plus perspicace pour y voir un bel arbre, bourgeons et feuilles, fleurs et fruits nés d'un germe unique. De même, il faut pénétrer fort avant dans la structure interne de la musique de Beethoven pour discerner le soin extrême *<hohe Besonnenheit>* que le maître apporte à l'agencement de ses compositions. Ce soin est inséparable du vrai génie, et il est nourri par une étude assidue⁵⁸.

Le modèle catégoriel sur lequel Hoffmann assoit sa critique de la 5^e symphonie de Beethoven – modèle qui se reflète également dans le plan de l'essai, lequel se compose d'une partie dithyrambique et d'une partie analytique – est donc issu d'une tradition d'esthétique musicale qui, indépendante du classicisme et du

romantisme, se conformait à la poétique de Klopstock et du Göttinger Hainbund. Et la dette de l'esthétique de la symphonie à l'égard de la théorie de l'ode, qui se fait jour chez Schulz, est repérable jusque dans des détails de formulation :

On trouve dans les allegros des meilleures symphonies de chambre des idées pleines de grandeur et d'audace, un traitement libre des règles de la composition, un désordre apparent dans la mélodie et dans l'harmonie, [...] des transitions et des modulations soudaines, qui frappent avec d'autant plus de force que le lien est souvent faible⁵⁹.

Le concept de « désordre apparent », repris par Schulz, était un lieu commun de la théorie de l'ode. Dans la 275^e *Lettre sur la littérature [Literaturbrief]*, Moses Mendelssohn dit ainsi de l'ode :

L'ordre qui lui est essentiel peut être appelé l'ordre de l'imagination enthousiasmée. Dans une imagination enthousiasmée, les idées parviennent l'une après l'autre au plus haut degré de vivacité : c'est de cette façon, et pas autrement, qu'elles doivent se suivre dans l'ode [...]. Le poète qui se consacre au genre de l'ode saute les idées intermédiaires, qui lient les membres les uns aux autres mais ne possèdent pas elles-mêmes le plus haut degré de vivacité ; et c'est de là que naît le désordre apparent que l'on prête à l'ode⁶⁰.

Et lorsque Schulz met en avant l'« expression du sublime », l'« imagination sublime », les « idées pleines d'audace » et les « transitions [...] soudaines » propres selon lui à la symphonie, le détour même le plus rapide par la théorie poétique montre que toute cette configuration de concepts, cette association du surprenant, de l'appareusement rhapsodique et non méthodique, d'une part, avec le sublime et l'enthousiaste, d'autre part, était déjà présente dans la caractérisation de l'ode qu'Edward Young établit en 1728 et qui fut traduite en allemand en 1759 :

De même que l'ode est le genre le plus ancien de la poésie, elle a aussi plus d'esprit, et s'éloigne quant au sentiment, au son, à l'expression et à l'exécution plus de la prose que tout autre genre poétique. Les idées devraient y être inhabituelles, sublimes et morales [...], l'exécution propre à susciter l'enthousiasme, quelque peu lacunaire et, pour un œil commun, non méthodique⁶¹.

Le fait que l'esthétique de la symphonie telle que la formulait Schulz devait beaucoup à la théorie de l'ode ne signifie néanmoins pas du tout qu'elle reposait uniquement sur la transposition d'éléments issus de la poétique sans se fonder sur des représentations plus anciennes propres à l'esthétique musicale. Certains de ses traits essentiels faisaient partie depuis longtemps, sous une

forme certes rudimentaire et moins insistante, des formules figées en usage dans la théorie de la symphonie. Dès 1739, à une époque dont le style fut ressenti rétrospectivement comme « galant », Johann Adolf Scheibe comptait au nombre des caractéristiques typiques de la symphonie aussi bien le sublime que le surprenant, le frappant. Il affirmait qu'un compositeur devait être « plein de feu et d'intelligence » pour pouvoir « produire une symphonie sublime et propre à faire une impression durable »⁶². Et Scheibe considérait déjà les « transitions [...] soudaines » dont parlait Schulz comme une composante du style symphonique : « des idées inattendues doivent surprendre les auditeurs comme à l'improviste » ; « les changements imprévus doivent se suivre sans interruption »⁶³.

On voit donc se dessiner dans l'esthétique du XVIII^e siècle une tradition que Hoffmann reprit et développa lorsqu'il essaya en 1810 de formuler verbalement l'impression extrêmement puissante qu'avait faite sur lui la 5^e symphonie. Dans ses écrits, cependant, le modèle catégoriel sur lequel reposait cette recension ne demeura nullement limité à Beethoven. En 1821, Hoffmann intervint dans la politique musicale berlinoise en publiant un essai aux allures de panégyrique sur l'opéra de Gaspare Spontini *Olympia*. Dans ce texte, il est question à propos du finale du premier acte d'une part de « l'effet horrible » et de « l'expression de l'effroi intérieur », mais de l'autre d'un développement des idées musicales qui « témoigne non seulement [du] génie [de Spontini] mais aussi de la supériorité d'esprit avec laquelle il maîtrise le royaume des sons »⁶⁴. L'étroite association entre le saisissement provoqué par une œuvre et le soin réfléchi avec lequel elle a été conçue – cette association entre émotion et réflexion qui était déjà présente dans la théorie de l'ode du XVIII^e siècle, et dont Hoffmann faisait l'éloge chez Spontini comme chez Beethoven – était donc aussi bien dans la musique vocale que dans la musique instrumentale le signe du « grand style » que Hoffmann imaginait comme l'idéal à réaliser et dans lequel grandeur monumentale et finesse de détail, loin de s'exclure, s'interpénétraient.

Si fréquent que soit par ailleurs l'emploi de ce terme par Hoffmann, il n'est nulle part question dans l'essai sur Spontini de « romantisme » (sinon à propos de Mozart). Face à ce constat on ne peut s'empêcher de supposer que dans la recension consacrée à Beethoven aussi, l'esthétique de la symphonie proprement dite, qui tourne autour des catégories de « saisissement » et de

CHAPITRE 2 : « DJINNISTAN » OU LE ROYAUME DE LA MUSIQUE ABSOLUE



E. T. A. Hoffmann, *Le Maître de chapelle Johannes Kreisler en tenue d'intérieur*, 1815.
Bamberg, Staatsbibliothek.

Le maître de chapelle Johannes Kreisler, «dessiné d'après nature par Erasmus Spinner⁶⁵», est Hoffmann lui-même – il n'est pour s'en apercevoir pas même nécessaire de remarquer la partition d'*Ondine* qui est posée sur le piano. La tenue d'intérieur rappelle que Hoffmann aimait voir surgir, au milieu du monde quotidien trivial, le «lointain royaume des esprits» dont il entendait la «langue mystérieuse» dans la musique. Comme dans *Le Vase d'or* [*Der goldene Topf*], Djinnistan ou l'Atlantide peuvent se cacher à Dresde derrière le premier coin de rue venu.

« réflexion », est moins étroitement liée aux dithyrambes sur le « romantisme » musical qu'elle n'en a l'air au premier abord. Et si la théorie de la symphonie défendue par Hoffmann vient pour certains traits essentiels du XVIII^e siècle, dont il n'est pas légitime d'identifier sans réserves l'« esthétique du génie » au « romantisme » – en tout cas pas dans une étude sur Beethoven, qui, c'est manifeste, était aussi proche de Rousseau qu'il était intérieurement éloigné de Wackenroder et de Tieck, de Novalis ou de Friedrich Schlegel –, on peut d'un autre côté montrer que le modèle d'interprétation hoffmannien fut aussi partagé au XIX^e siècle par des auteurs de textes sur la musique qui peuvent difficilement être comptés au nombre des romantiques, comme par exemple Friedrich Rochlitz. L'idée de développer une théorie de la symphonie à partir de l'esthétique du sublime n'appartenait donc en aucun cas exclusivement au romantisme, même si des romantiques la reprirent et la modifièrent de façon caractéristique.

À vrai dire, Rochlitz considérait le concept de « sublime », qui dans la langue des esthéticiens du début du XIX^e siècle englobait aussi bien le style vocal de Palestrina que le style instrumental de Beethoven, comme trop indifférencié, et établissait pour cette raison une distinction terminologique entre le « sublime », qui selon lui trouvait son expression dans la musique d'église relativement ancienne, et le « grand » tel qu'il se manifestait dans la symphonie moderne. (Dans son essai *Ancienne et nouvelle musique d'église* [*Alte und neue Kirchenmusik*] de 1814, Hoffmann orienta vers la philosophie de l'histoire le problème consistant à opérer une médiation conceptuelle entre le style sublime de l'ancienne musique d'église et celui de la musique instrumentale moderne.)

Le « grand » tel que le conçoit Rochlitz est « le puissant, le saisissant »⁶⁶. « Le sentiment du grand est – si l'on peut dire – plus terrestre que le sentiment du sublime; il est plus violent, plus chargé d'affect, plus irrésistible⁶⁷. » Même le « désordre apparent », cette caractéristique issue de la théorie de l'ode, revient chez Rochlitz : « La musique exige, quand elle a pour caractère le grand, que s'y pressent des mélodies et des tournures harmoniques semblant de prime abord incompatibles, mais qui malgré cela sont liées ensemble pour former un tout mélodique et harmonique⁶⁸. » Et Rochlitz de décrire le caractère surprenant, inopiné des transitions soudaines presque dans les mêmes termes que Schulz : « Les modulations dans des tonalités étrangères sont fréquentes,

non pas discrètes et progressives, mais frappantes et rapides.» Mais le fait que l'apparement « incompatible » produise quand même un « tout » – que, comme le disait Hoffmann, ce dont l'effet nous submerge laisse percevoir « la haute lucidité du maître » – constituait d'après la conception en vigueur au XVIII^e siècle, résumée par Sulzer dans l'article « Sublime » de la *Théorie générale des beaux-arts*, l'essence du style sublime :

Quand le désordre et la confusion donnent naissance à l'ordre, c'est une pensée sublime pour ceux qui, au moins jusqu'à un certain point, reconnaissent comme vrai qu'à partir de tout le désordre qui règne dans le monde physique et le monde moral, le plus bel ordre est produit dans le tout⁶⁹.

La distinction entre le sublime et le grand sur laquelle s'appuyait Rochlitz pour ne pas avoir à subsumer les messes de Palestrina et les symphonies de Beethoven sous la même catégorie, venait du traité *Du sublime [Vom Erhabenen]* de Schiller⁷⁰ – où elle était interprétée autrement. Mais elle n'est guère entrée dans le vocabulaire usuel de l'esthétique; et cette différenciation terminologique ne change rien ou presque au fait que la critique de Beethoven par Hoffmann s'enracine dans l'esthétique du sublime. Edmund Burke, dont la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau [A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful]* fit partie des traités esthétiques du XVIII^e siècle qui exercèrent la plus grande influence, comptait exactement les caractéristiques que Rochlitz réclamait pour le « grand » au nombre de celles du « sublime », et ce sont celles-là mêmes que Hoffmann reprit pour décrire l'effet dont la 5^e symphonie de Beethoven l'avait submergé :

La musique instrumentale de Beethoven nous ouvre elle aussi le royaume de l'immense et de l'incommensurable. Des rais incandescents zèbrent sa nuit obscure [...]. La musique de Beethoven suscite le frisson, la crainte, l'épouvante, la douleur [...]⁷¹.

L'« étonnement » est selon Burke « l'effet du sublime à son plus haut degré »; et l'« horreur », qui suscite aussi bien de la peur que de l'étonnement, est rangée parmi les caractéristiques du sublime de même qu'une « obscurité » qui « augmente notre frayeur »⁷² – et que l'« infini », qui « remplit l'esprit de cette sorte d'horreur délicate qui est l'effet le plus authentique et le meilleur critère du sublime »⁷³. (Schiller caractérisait plus radicalement le sentiment du sublime comme « un sentiment mixte. Il est un composé de douleur, s'exprimant à son

degré le plus élevé sous la forme d'un frisson, et de gaîté, qui peut aller jusqu'au ravissement [...] ⁷⁴».)

Dans sa recension de la 5^e symphonie de Beethoven, Hoffmann soumit l'esthétique du sublime, que l'on peut sans exagération compter au nombre des éléments de tradition les plus anciens d'une théorie de la symphonie, à une réinterprétation qu'il ne faudrait pas considérer comme négligeable, sans non plus la qualifier précipitamment de « romantique », car Jean Paul, qui fut le modèle suivi par Hoffmann, s'il reprit dans le *Cours préparatoire d'esthétique [Vorschule der Ästhetik]* quelques-unes des impulsions données par les romantiques, peut cependant difficilement être caractérisé comme l'un de leurs partisans.

Hoffmann doit même à Jean Paul des détails de formulation. « Le goût romantique est rare, plus rare encore le talent romantique [...] ⁷⁵ », écrit-il. Et Jean Paul : « Voilà pourquoi le goût romantique est aussi rare que le talent romantique ⁷⁶. » « Pourtant, il est pour la réflexion *Besonnenheit* l'égal de Haydn et de Mozart. Il ne confond pas sa subjectivité avec le royaume intérieur des sons, et commande à celui-ci en souverain absolu ⁷⁷ » (Hoffmann); « Mais il existe une plus haute lucidité *Besonnenheit*, celle qui divise le monde intérieur lui-même, et le partage entre un Moi et son empire, entre un créateur et son monde ⁷⁸. » (Jean Paul) Il ne faudrait néanmoins pas se laisser induire en erreur par l'accord qui s'observe dans les mots et ignorer les différences qui existent dans les idées qu'ils expriment. La « plus haute lucidité » de Jean Paul est une conscience qui ne fait pas qu'un avec une chose vers laquelle elle est dirigée, mais opère en même temps un retour sur elle-même : elle est un « double regard simultané sur soi, dans un double miroir où l'on se dévisage et se détourne de soi tout à la fois ⁷⁹ ». Hoffmann, en revanche, semble simplement vouloir dire que Beethoven ne s'abandonnait pas sans réflexion « à sa fougue et à son inspiration immédiate ⁸⁰ », mais observait un équilibre entre fantaisie et calcul. Le « soin réfléchi » attribué à Beethoven par Hoffmann, dont il faisait l'éloge et dont il cherchait à mettre en évidence les manifestations en analysant la structure de la 5^e symphonie, n'est donc pas l'autoréflexion du processus créateur, dont les romantiques avaient fait un élément essentiel de la création littéraire elle-même, mais simplement la réflexion tout court qui préside à la composition, réflexion qui, dans la théorie de la symphonie comme dans la poétique de l'ode, et, au-delà de ces champs

particuliers, dans toute l'esthétique du style sublime, a toujours constitué un pôle opposé à l'enthousiasme, qui devait être pénétré d'idées pour ne pas rester pure sensibilité errante et simple imagination débridée.

Si la réflexion, ou lucidité, est donc dans une certaine mesure, chez Hoffmann comme chez Jean Paul, l'instance qui s'oppose à une esthétique de la simple éruption du sentiment telle que l'avait proclamée Daniel Schubart, le porte-parole littéraire d'un *Sturm und Drang* musical⁸¹, l'expression qui, dans la recension par Hoffmann de la 5^e symphonie de Beethoven, a depuis toujours été ressentie comme la marque linguistique la plus frappante d'une « interprétation romantique déformante » est elle aussi empruntée à Jean Paul. Il s'agit de l'expression « nostalgie infinie », qui constitue, dans l'analyse structurelle que donne Hoffmann de la 5^e symphonie, le corrélat esthétique de l'« unité véritable » et de la « cohérence interne », remplissant par là une fonction centrale. Malgré le « désordre apparent » de la surface musicale,

toute âme sensible et attentive sera, du début jusqu'au dernier accord, la proie d'un sentiment unique et durable : cette nostalgie indicible, tremblant devant les mystères qu'elle pressent [...]. Outre l'agencement interne de l'instrumentation, c'est surtout cette étroite parenté des thèmes qui maintient l'auditeur dans une même disposition⁸².

L'unité structurelle et l'unité esthétique sont deux aspects d'une même chose.

Dans le chapitre « Source de la poésie romantique » du *Cours préparatoire d'esthétique*, Jean Paul esquisse – en recourant à des catégories semblables à celles utilisées avant lui par Schiller comme par Friedrich et August Wilhelm Schlegel, et plus tard par Karl W. F. Solger ou Hegel – une théorie de l'opposition entre l'ère moderne chrétienne et l'ère antique païenne. Ce schéma typologique embrassant à la fois l'esthétique et l'histoire culturelle, que les différents auteurs ne firent que modifier ponctuellement, était autour de 1800 pour tous ceux qui avaient reçu une formation philosophique l'une des formes de pensée qui allaient de soi. Il oppose au monde extérieur le monde intérieur, au fini, ou limité, l'infini, au naïf le réfléchi, ou sentimental, et à la possession tranquille du naturel la nostalgie de la nature.

- Que resta-t-il alors à l'esprit poétique, quand le monde extérieur se fut écroulé ?
- Ce monde *intérieur*, dans lequel l'autre s'écroula. [...] Mais comme la finitude ne concerne que les corps, et comme dans les esprits tout est infini ou inachevé,

le royaume de l'infini se mit à fleurir, en poésie, sur les cendres de la finitude. [...] au lieu de la joie sereine des Grecs apparut tantôt une nostalgie infinie, tantôt la béatitude ineffable [...].

Or l'art qui exprime la « ferveur imprécise » de la manière la plus adéquate, l'art de la « nostalgie infinie », est selon Jean Paul la musique⁸³.

Pour comprendre historiquement le concept de « nostalgie infinie » et ne pas se contenter de le ressentir soi-même à son tour en l'esthétisant vaguement, il faut donc le rapporter au contexte d'une théorie dont le schéma catégoriel de base n'était pas du tout spécifiquement « romantique » mais faisait partie du fonds commun philosophique de la fin du XVIII^e siècle, que Schiller et Friedrich Schlegel partageaient en dépit de leurs divergences d'opinion et de leur animosité réciproque. Dans son traité *Poésie naïve et poésie sentimentale* [*Über naive und sentimentale Dichtung*], Schiller distingue le type du poète antique de celui du poète moderne : « Je dirais volontiers qu'ils doivent leur puissance, le premier à un art de la limitation, le second à un art de l'infini⁸⁴. » Mais l'« art de l'infini », qui se sent devenu étranger à la nature et aspire à un idéal, porte, en tant que tentative pour atteindre ce qui ne peut être atteint, l'empreinte de la nostalgie. « Mais parce que l'idéal est un infini qu'il n'atteint jamais, l'homme cultivé ne peut jamais devenir parfait dans son espèce, tandis que l'homme naturel peut le devenir dans la sienne⁸⁵. » La poésie moderne, pour revenir à elle, qui ne possède pas la nature comme expérience mais y aspire et la désire comme idéal, est liée à la musique par une parenté intime (telle qu'elle existe entre la poésie antique et les arts plastiques). Schiller qualifie Klopstock de « poète musical » et commente cette caractérisation de la manière suivante :

Je dis « musical » pour rappeler ici la double parenté de la poésie avec la musique et avec l'art plastique. En effet selon que la poésie imite un objet déterminé, comme le font les arts plastiques, ou que, comme la musique, elle se contente de produire un état d'âme déterminé sans avoir pour cela besoin d'un objet précis, elle peut être appelée plastique ou musicale⁸⁶.

Hoffmann objectait contre la musique à programme que l'on commettait une erreur esthétique en « traitant comme un art plastique le moins plastique de tous les arts⁸⁷ » ; son argumentation avait donc pour présupposé un système de catégories qu'il partageait avec Schiller.)

Le fait que Jean Paul et Hoffmann appelaient l'ère moderne chrétienne « romantique » – comme Friedrich et August Wilhelm Schlegel et plus tard Solger et Hegel – peut être conçu comme la marque linguistique d'une réinterprétation du schéma d'esthétique et de philosophie de l'histoire esquissé plus haut, réinterprétation qui, à vrai dire, apparaît seulement comme une modification superficielle ou l'introduction d'une nuance, et non comme une transformation structurelle en profondeur du système de catégories. On peut difficilement parler d'une opposition entre esthétique « classique » et esthétique « romantique » – c'est-à-dire d'une césure entre deux époques se situant sur le plan de l'histoire des idées et séparant Jean Paul et Hoffmann de Schiller –, étant donné que des deux côtés, et en des termes similaires, l'essence de la musique est associée à l'idée d'infini et à un sentiment de nostalgie pour ne former avec eux qu'un seul et même complexe conceptuel.

Il existe toutefois une différence, et c'est en interprétant le concept de « nostalgie infinie » dans le contexte de l'esthétique du sublime, à laquelle Hoffmann l'intégra, qu'on la perçoit le plus clairement. Les exégètes du texte de Hoffmann sur Beethoven n'ont semble-t-il pas vu à quel point il est en réalité étrange que Hoffmann décrive la « nostalgie infinie » comme réaction à la violence des moyens musicaux mis en œuvre par le grand style ou le style sublime.

[...] nous apercevons des ombres titanesques qui ondulent comme des vagues, resserrent autour de nous leur cercle et, destructrices, ne nous laissent que la torture de cette nostalgie sans fin [...]. La musique de Beethoven suscite le frisson, la crainte, l'épouvante, la douleur, et éveille cette nostalgie infinie qui est l'essence même du romantisme⁸⁸.

Si l'on définit le concept de « nostalgie infinie » par son emplacement dans le système, il s'avère qu'il a pris la place qui, dans l'esthétique du sublime telle que Kant l'avait conçue et que Schiller l'avait reprise en lui donnant une forme propre à assurer efficacement sa diffusion, était occupée par l'idée que c'est précisément au moment où l'homme est physiquement impuissant face à des manifestations naturelles qui le saisissent et le terrassent que la supériorité de sa raison se montre et se révèle de la façon la plus sûre.

Nous nommons sublime un objet dont la représentation fait sentir à notre nature sensible ses limites, à notre nature raisonnable en revanche sa supériorité, sa liberté vis-à-vis de toutes limites; face auquel nous sommes donc physiquement la partie faible, mais au-dessus duquel nous nous élevons moralement, c'est-à-dire par des Idées⁸⁹.

Dans la caractérisation par Hoffmann de la 5^e symphonie de Beethoven, la théorie du sublime de Kant est tout juste encore reconnaissable, motif de base à demi effacé mais dont on peut reconstituer le contour. Cependant, à la différence de ce qui se passe chez Kant, l'instance intérieure qui s'oppose à une force extérieure irrésistible n'est pas la raison, grâce à laquelle l'homme prend conscience de lui-même et de son « être intelligible », mais un « désir sans objet » qui l'attire vers le « royaume de l'infini »⁹⁰. Le pathos moral qui régnait chez Kant et Schiller fut remplacé par un pathos religieux qu'il ne faudrait pas soupçonner de n'être que pseudo-religieux, tandis que l'assurance et la sécurité offertes par l'« intelligible », où Schiller trouvait refuge lorsqu'il constatait l'impuissance de l'homme face aux impressions sublimes, cédaient la place à une inquiétude dont la nostalgie tourmentée s'accrochait à des pressentiments métaphysiques. Chez Hoffmann, l'instance qui tient tête à l'effroi produit par le sublime fut d'une certaine façon saisie par l'esprit moderne sentimental, que Schiller avait certes reconnu comme étant la marque distinctive de l'ère historique tout entière dans laquelle il vivait, mais sans le prendre en considération dans la théorie du sublime.

La proximité ou l'éloignement intérieur par rapport à Beethoven qui se manifeste dans la recension par Hoffmann de la 5^e symphonie n'est absolument pas réductible à une formule simple parlant soit de compréhension enthousiaste, soit au contraire de déformation romantique. La lettre de Beethoven à Hoffmann du 23 mars 1820⁹¹ est certes extrêmement aimable, mais non spécifique, et en tirer la conclusion que Beethoven était entièrement d'accord avec les thèses d'une recension écrite dix ans auparavant serait une exagération totalement injustifiée.

D'un autre côté, confronté au fait que Hoffmann partit de la théorie du sublime, qui constituait déjà au XVIII^e siècle le présupposé sur lequel reposait l'esthétique de la symphonie, l'argument consistant à dire que dans le texte critique de Hoffmann sur Beethoven, une œuvre « classique » est soumise à une interprétation « romantique », qui, à cause de la césure séparant ces formes de pensée dans l'histoire des idées, ne peut être que profondément déformante – argument qui frappe par sa simplicité –, cet argument s'est révélé fragile et caduc. Une analyse historique ne se réduisant pas à des formules doit néanmoins faire face à une situation contradictoire, véritable provocation à la formulation de

paradoxes. La théorie de la symphonie qui suivait la poétique de l'ode entretenait au XVIII^e siècle une relation étrangement déséquilibrée avec la pratique de la composition, dans laquelle le nombre des œuvres que l'on peut sérieusement comparer à des « odes pindariques » – quelques symphonies de Johann Stamitz, Franz Beck, Carl Philipp Emanuel Bach et Joseph Haydn – est extrêmement faible (même quand on essaie de les mesurer à l'aune de leur époque et non à celle de Beethoven). Rétrospectivement, il semble qu'aucun compositeur avant Beethoven n'a au fond véritablement satisfait et réalisé les attentes exprimées dans l'esthétique de la symphonie. Et le fait que l'on eut recours à la poétique de l'ode pindarique pour trouver des mots propres à caractériser la symphonie s'explique probablement en grande partie de manière négative, par un malaise esthétique. La musique instrumentale, dont le sens demeurerait implicite et dont le caractère expressif semblait souvent changer brutalement à l'intérieur d'un mouvement, plongeait le public des « connaisseurs et amateurs », qui donnait le ton en matière d'esthétique et avait l'habitude de suivre un texte et un affect déterminé par des mots lorsqu'il écoutait de la musique, dans le trouble esthétique, si bien qu'il se trouva placé devant l'alternative suivante : ou bien, à l'instar de Rousseau, rejeter la musique instrumentale comme un bruit confus, ou bien alors recourir à une théorie qui donnait au « désordre apparent » une légitimation esthétique, à savoir la théorie de l'« ode pindarique », dont le présupposé fondateur était l'esthétique du sublime, esthétique qui, depuis la redécouverte du traité du pseudo-Longin, était pourvue de la dignité que confère une légitimation antique. Élever la symphonie au niveau du sublime représentait en quelque sorte la seule solution possible si l'on ne voulait pas la rabaisser au rang de bruit vide.

Dire que les symphonies de Beethoven représentent le style sublime, c'est les caractériser d'une manière qui semble privilégier indûment un aspect au détriment des autres, mais c'est du moins énoncer un fait avéré dans l'histoire de la réception de ces œuvres et qui se fait jour dans l'habitude que nous avons de tirer des 3^e, 5^e, 7^e et 9^e symphonies le « type idéal » du genre chez Beethoven. Si l'on comprend le sublime comme l'équilibre entre grandeur monumentale et finesse de détail, entre saisissement et réflexion, l'affinité de Beethoven pour le sublime, qui se manifeste aussi bien dans son enthousiasme pour Haendel que dans la configuration associant l'infini extérieur du « ciel étoilé » et l'infini intérieur de

la « loi morale » qu'il retirait de sa lecture de Kant, est un fait évident qui n'a jamais été nié. Et si Beethoven, en dépit d'une production qui couvre tous les genres musicaux sans exception, fut avant tout considéré, par les contemporains comme par les générations ultérieures, comme un compositeur symphonique, c'est sans aucun doute parce qu'il combla une attente qui était depuis toujours attachée à ce genre, mais fut rarement satisfaite. (Dans le public musical, la symphonie en sol mineur de Mozart est passée quasiment inaperçue.) On peut aller jusqu'à rendre compte des faits historiques par le paradoxe suivant : Beethoven seul a fait de la symphonie ce pour quoi on l'avait toujours tenue sans qu'elle le fût réellement.

Quant à la recension de Hoffmann, ce ne fut rien de moins que le document littéraire qui témoignait de l'évènement en train de se produire dans les symphonies de Beethoven, cet évènement de l'histoire de la musique que l'on peut comprendre comme la réalisation d'une intention esthétique du XVIII^e siècle qui n'avait pas trouvé sa traduction dans les faits. Car ce qui donne sa signification à la fusion opérée par Hoffmann entre dithyrambe et description, ce n'est pas seulement qu'elle formula l'esthétique du sublime dans une langue dont Schulz ne disposait pas, c'est aussi qu'elle tenta de mettre en évidence par une analyse structurelle les manifestations concrètes de thèses esthétiques chargées du poids que leur donnait une certaine philosophie de l'histoire, c'est-à-dire de développer un discours qui suive pas à pas la réalisation par Beethoven d'un programme esthétique né au XVIII^e siècle. Ce qui est décisif, ce n'est pas seulement que l'équilibre entre saisissement et réflexion repéré et loué par Hoffmann dans la 5^e symphonie était un lieu commun issu de la théorie de l'ode, c'est aussi que cette caractérisation esthétique servit de point de départ au développement d'une analyse musicale dans laquelle la « structure interne » produite par la « haute lucidité » apparaît comme le pendant et la condition de l'effet dont le style sublime de l'œuvre submerge l'auditeur. Et si le fait que Hoffmann emprunta à Jean Paul le concept de « nostalgie infinie » pour transformer, par un changement de nuance, l'élément moral présent dans l'esthétique du sublime formulée par Kant et Schiller en un élément religieux, est significatif, c'est dans la mesure où l'approche esthétique donna naissance à une approche relevant de l'analyse structurelle : « nostalgie infinie » est le nom de code de l'impression dont le corrélat dans l'ordre de la technique de

composition est pour Hoffmann la parenté latente des thèmes, qui assure la cohérence interne de l'œuvre⁹². Hoffmann concevait le « motif rythmique » dont le constant retour rattache de l'intérieur les éléments du mouvement les uns aux autres comme le signe codé d'une nostalgie métaphysique⁹³ et non comme la représentation musicale d'un caractère au sens où l'entendait Körner⁹⁴ – c'est-à-dire comme l'expression sonore d'un éthos, qui selon ce dernier se manifeste avant tout dans un rythme –, et c'est certainement là une modification « romantique » de l'intention de Beethoven. Mais, et c'est plus essentiel, Hoffmann comprit la portée historique du processus qui consistait dans la réalisation par Beethoven du « type idéal » de la symphonie que l'esthétique du XVIII^e siècle avait anticipé – or, d'une manière générale, la critique se légitime moins par sa force de conviction dans le détail que par le choix pertinent qu'elle fait du niveau où elle place son objet.

**« LANGUE MYSTÉRIEUSE D'UN LOINTAIN ROYAUME DES ESPRITS »
MUSIQUE D'ÉGLISE ET OPÉRA DANS L'ESTHÉTIQUE
D'E. T. A. HOFFMANN**

1

L'esthétique musicale romantique, qui fut fondée par Wackenroder et Tieck, reprise par E. T. A. Hoffmann qui lui donna une forme propre à assurer efficacement sa diffusion, et ancrée par Arthur Schopenhauer dans un système philosophique, était une métaphysique de la musique instrumentale, et plus précisément de la musique instrumentale absolue, dépourvue de programme et détachée d'affects définissables par des mots.

Quand on parle de la musique comme d'un genre autonome, on ne devrait jamais penser qu'à la musique instrumentale qui, méprisant toute aide et toute intervention extérieure, exprime avec une pureté sans mélange cette quintessence de l'art qui n'appartient qu'à elle, ne se manifeste qu'en elle. Elle est le plus romantique des arts – on pourrait presque affirmer qu'elle seule est vraiment romantique. La lyre d'Orphée ouvrit les portes de l'Hadès. La musique ouvre à l'homme un royaume

inconnu totalement étranger au monde qui l'entoure, et où il se dépouille de tous les sentiments qu'on peut nommer pour plonger dans l'indicible⁹⁵.

Le concept de « romantique », qui forme le centre de l'esthétique hoffmannienne, couvre néanmoins, comme presque toutes les catégories fondamentales de la théorie de l'art, un champ si vaste qu'il semble presque impossible d'identifier un lien interne entre ses significations, qui sont extrêmement diverses. Le « lointain royaume des esprits » dont la musique est la « langue mystérieuse » et en provenance duquel elle « parvient à nos oreilles », peut être un Djinnistan ou une Atlantide métaphysique, dont nous pressentons confusément l'existence supraterrrestre lorsque nous entendons une symphonie de Beethoven et vers laquelle une « nostalgie infinie » nous entraîne; mais il peut aussi prendre sur scène la forme concrète d'un opéra peuplé de fées et faisant la part belle à la magie. Et d'un autre côté, Hoffmann ressentait la substance romantique de la musique instrumentale moderne comme une substance religieuse, ce qui ne l'empêchait pourtant pas de voir dans le style de Palestrina la véritable musique d'église.

Il peut être tentant de parler – en faisant preuve de l'arrogance propre au représentant d'une génération postérieure, qui, au lieu d'être exposé aux problèmes, les observe protégé par la distance historique – de confusion absolue. Mais ce n'est pas se donner une peine superflue que d'essayer de prendre au sérieux les contradictions dans lesquelles Hoffmann s'empêtra, dans la mesure où il ne s'agit pas de simples labyrinthes d'idées produits par un esprit exalté à la logique déficiente mais de difficultés qui agitérent un siècle tout entier et avaient leur origine dans la chose elle-même, et non dans la réflexion planant au-dessus d'elle.

Dire que c'est uniquement quand elle est musique instrumentale absolue, reposant sur elle-même, que la musique « exprime avec une pureté sans mélange cette quintessence de l'art qui n'appartient qu'à elle, ne se manifeste qu'en elle », c'est affirmer que l'autonomie esthétique fait partie des conditions auxquelles elle est un art au sens fort du mot. Quand elle a besoin d'un « appui extérieur », la musique se voit diminuée dans sa substance esthétique et, au XIX^e siècle, qualifiée de « musique fonctionnelle » soupçonnée de trivialité. Dans la musique d'église comme dans l'opéra, la prétention poussée à l'extrême à être de l'art, dont la satisfaction détermine ensuite à son tour la possibilité pour la

musique d'être interprétée comme *opus metaphysicum* (Friedrich Nietzsche à propos de *Tristan et Isolde*), est donc mise en péril par une aliénation au moins partielle de la musique la privant de sa « quintessence » telle qu'elle se manifeste dans la musique instrumentale. Cependant, d'un autre côté, c'est de son essence métaphysique que la musique instrumentale absolue tire une affinité aussi bien avec la substance religieuse de la musique d'église qu'avec le caractère romantique de l'opéra. Le « mystérieux royaume des esprits » dont la musique instrumentale absolue donne le pressentiment est donc, en dernière analyse, nécessairement le même que celui qui, d'une part, accède sur scène à la réalité dans l'opéra romantique – c'est-à-dire dans l'opéra compris dans sa véritable essence – et, d'autre part, dans la musique d'église – dont le présent doit préserver la substance religieuse qu'elle avait dans le passé –, dispose au « recueillement » que Wackenroder avait déjà réclamé comme étant le comportement approprié à l'égard des symphonies comme à celui des messes.

Dans l'essai *Ancienne et nouvelle musique d'église* (1814)⁹⁶ et dans le dialogue *Le poète et le compositeur* [*Der Dichter und der Komponist*] (1813), Hoffmann établit entre musique d'église et opéra une étrange proximité, qu'il ne faudrait toutefois pas, en croyant régler ainsi la question, considérer comme un blasphème vénial commis par un exalté. Il convient au contraire de la prendre au sérieux sur le terrain de la philosophie de l'art, en y voyant une tentative pour résoudre au moyen d'une figure de pensée analogue des problèmes inhérents à l'un et à l'autre genre. Hoffmann discernait dans l'« ancienne » tragédie musicale – les opéras de Gluck – une « parenté intime » avec l'« ancienne » musique d'église – les messes et les oratorios de Palestrina jusqu'à Bach et Haendel –, et il n'hésitait pas à parler, pour l'opéra comme pour la musique d'église, d'un « style sacré » fondant la suprématie du passé et sa grandeur désormais perdue :

Nos tragédies musicales ont inspiré au compositeur génial un style élevé, que je qualifierais volontiers de sacré, et c'est comme si l'homme flottait sur les sons qui s'échappent des harpes d'or des chérubins et des séraphins pour rejoindre le royaume de la lumière, où le secret de sa propre existence s'ouvre à lui. – Ce que je voulais indiquer, Ferdinand, n'est rien de moins que la parenté intime de la musique d'église avec l'opéra tragique, dont les compositeurs d'autrefois tirèrent un style propre, magnifique, dont ceux d'aujourd'hui n'ont aucune idée.

Pour Hoffmann, le spectacle offert par le présent, cette « époque indigente » où la substance religieuse de la musique d'église ainsi que le caractère romantique de l'opéra apparaissent diminués, n'est cependant pas une raison pour se résigner, dans la mesure où l'essence métaphysique de la musique est d'une certaine façon « préservée » – « préservée » *aufgehoben* au sens hégélien du terme⁹⁷ – dans un autre genre, la symphonie. Hoffmann était obsédé par l'idée qu'il devait être possible de restaurer la vraie musique d'église et le vrai opéra à partir de l'esprit de la musique instrumentale absolue⁹⁸. Et, si étrange que puisse d'abord paraître cette hypothèse, il n'est pas du tout absurde de supposer que le panégyrique de la symphonie – qui ne doit pas être sorti du contexte dans lequel il s'inscrit chez Hoffmann – vise en fin de compte l'importance de la musique absolue pour la rénovation de l'opéra et de la musique d'église.

Si l'opéra n'est avant tout rien d'autre qu'un drame des affects – et cela signifie des sentiments définissables verbalement –, la musique, qui a pris conscience dans la symphonie de sa « quintessence », l'arrache au terrestre et l'élève à moitié dans le supraterrestre :

Dans la musique vocale, où la poésie suggère par des mots les mouvements de l'âme, le sortilège de la musique opère comme cet élixir philosophal, dont quelques gouttes transforment chaque breuvage en nectar divin. Toute passion – amour, haine, fureur, désespoir – représentée à l'opéra, la musique la revêt de l'éclat d'une pourpre romantique, et même les sentiments que nous éprouvons dans la vie nous la font quitter pour le royaume de l'infini⁹⁹.

Mais ce même « éclat d'une pourpre romantique », qui, dans la musique instrumentale moderne, apparaît pour ainsi dire concentré, illumine aussi la nouvelle musique d'église, que Hoffmann anticipe et appelle de ses vœux plutôt qu'il ne la trouve déjà réalisée dans le présent :

Or, il est certain que le compositeur d'aujourd'hui ne pourra guère concevoir dans son âme qu'une musique parée de toute la luxuriance actuelle. L'éclat des divers instruments, dont certains sonnent si magnifiquement sous les hautes voûtes, transparait partout; pourquoi chercher à s'y soustraire, puisque l'Esprit moteur de l'univers a doté de cet éclat l'art mystique de notre siècle pionnier de la spiritualisation?¹⁰⁰

L'« art mystérieux » dans lequel « l'Esprit moteur de l'univers » fit passer la substance métaphysique de l'ancienne musique d'église est la symphonie

moderne, d'où doit maintenant, dans un mouvement inverse, émaner le salut de la musique d'église. « En effet, on ne peut guère douter que la musique instrumentale se soit élevée récemment à des sommets que les maîtres de jadis ne soupçonnaient pas [...] ¹⁰¹. »

2

L'esthétique de la musique d'église développée par Hoffmann est fondée sur une philosophie de l'histoire et s'expose par là à des objections théologiques de poids, qu'un historien ne peut toutefois que constater, sans avoir le droit de prétendre prendre parti dans la querelle entre théologie et philosophie de l'histoire ou prononcer un jugement.

L'« Esprit agissant » *<waltender Geist>*, qui, malgré la « futilité des hommes », a empêché que la substance de l'ancienne musique d'église soit ruinée et l'a fait passer dans la musique instrumentale moderne, est appelé à un autre endroit « Esprit universel qui nous gouverne » *<waltender Weltgeist>*, si bien que l'on ne peut s'empêcher de penser à la philosophie de l'histoire de Hegel.

La futilité des hommes n'est pas parvenue à entraver l'Esprit agissant qui progressait dans l'ombre; seul le regard pénétrant, détourné des images trompeuses où se mouvaient les humains détachés des vérités saintes, percevait les rayons qui trouaient l'obscurité, proclamant l'existence de l'Esprit – et il croyait en lui.

L'idée que l'essence de la « sainte musique », comme l'appelait Justus Thibaut, est préservée dans la symphonie, c'est-à-dire que Beethoven est le gardien de l'héritage de Palestrina, devait inévitablement, si elle était pensée jusqu'au bout, mener à celle que certaines œuvres musicales, dès lors qu'on les écoute avec un recueillement esthétique qui franchit ses limites pour atteindre au religieux, transforment la salle de concert en église : la sécularisation du sacré avait pour pendant la sacralisation du profane. Mais la musique d'église dont Hoffmann appelait de ses vœux la restauration n'est pas symbolique, c'est la musique d'église réelle, liturgique. Et il pense que la réforme pourrait partir des académies de chant ¹⁰², qu'il souhaite associer au service religieux. « Dans les paroisses catholiques, l'académie serait chargée du culte musical; dans les paroisses protestantes,

elle interpréterait des cantiques pendant le culte¹⁰³.» (Cette distinction veut dire que la musique d'église est soit partie intégrante du culte, soit un ajout.)

Le concept de « culte musical » est à vrai dire profondément problématique; et en répétant avec insistance que la musique ne sert pas seulement le culte mais qu'elle est bien plutôt « elle-même culte », Hoffmann se hasarde à avancer une thèse extrêmement fragile du point de vue théologique, et qui, si elle peut être justifiée, ne peut l'être que par la philosophie de l'histoire. (La religion du sentiment de Schleiermacher maintient certes ouverte une voie menant d'une contemplation esthétique transfigurée devenue recueillement au sentiment religieux, mais elle ne légitime en aucun cas l'idée que la musique serait « elle-même culte », puisqu'elle traite l'art comme moyen en vue d'une fin qui est l'éveil religieux.)

Sans la conviction intacte de ce que le langage qui transmet la parole de Dieu est substantiel, une musique d'église authentique est à peine concevable. Une esthétique dont les présupposés comprennent une remise en cause radicale du langage – et le scepticisme à l'égard du langage est le pendant indissociable de l'élévation de la musique « pure », absolue, au métaphysique – porte ainsi atteinte aux fondements de la musique d'église, dont la fonction dans la liturgie consiste à soutenir et à mettre en lumière les paroles proclamées. (La musique instrumentale n'est certes pas inadmissible, mais elle demeure liée à des actes liturgiques qu'elle accompagne.)

La métaphysique de la musique instrumentale absolue, qui est au centre de l'esthétique de Hoffmann, était inspirée par l'idée que la musique est un langage supérieur au langage verbal : un langage exprimant ou donnant l'intuition diffuse de l'indicible, de ce que de simples mots ne peuvent atteindre. Le fossé qui sépare l'esthétique de Hoffmann de la théologie est donc infranchissable : l'affirmation que le langage verbal est métaphysiquement insuffisant est une maxime aussi fondamentale pour l'esthétique musicale romantique qu'elle est purement et simplement destructrice pour une dogmatique de la musique d'église.

Hoffmann intervertit d'une certaine façon les fonctions traditionnelles de l'élément verbal et de l'élément musical : le « purement musical » – et si le concept hoffmannien de musique opéra un renversement révolution-

naire, c'est parce que, s'opposant radicalement à la tradition antique comme à la tradition chrétienne, il faisait abstraction du langage et voyait en lui quelque chose d'«extramusical» – apparaît comme le véhicule de la substance religieuse et le langage comme un simple habillage et un commentaire. (Schopenhauer, qui à vrai dire ne s'intéressa pas aux problèmes posés par la musique d'église, poussa cette idée à l'extrême. La musique, écrit-il dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* [*Die Welt als Wille und Vorstellung*], n'illustre pas le texte, c'est le texte qui illustre la musique. Il affirme également que sur le plan des principes, le texte, qui n'est que la forme phénoménale correspondant à la forme essentielle qu'est la musique, est remplaçable par un autre, et donc accidentel.)

La musique – comme musique instrumentale pure – s'élève au-dessus du langage des mots et atteint l'indicible : c'est ce qui constitue son essence métaphysique. Comme *opus metaphysicum* elle est substantiellement religieuse, de telle sorte que, selon Hoffmann, une restauration de la musique d'église à partir de l'esprit de la symphonie devrait être possible. Mais sa prétention à susciter comme musique «pure», absolue, des pressentiments du supraterrestre est incompatible avec le présupposé selon lequel la musique liturgique est un art au service d'autre chose que lui, c'est-à-dire précisément non absolu. Pour pouvoir être interprétée comme métaphysique, la musique doit être esthétiquement autonome : une musique détachée de tout «appui extérieur» – que ce soit sur des textes, des événements scéniques, des actes liturgiques ou profanes, ou bien encore des affects définissables par des mots – doit être fondée sur elle-même, et ce n'est pas un hasard si le panégyrique écrit par Hoffmann à la gloire de la musique instrumentale, qui «exprime avec une pureté sans mélange cette quintessence de l'art qui ne se manifeste qu'en elle», constitue le corrélat d'une étude de la «structure interne» de la 5^e symphonie de Beethoven, structure qui – comme réseau de relations entre des motifs – garantit sur le plan de la technique de composition l'autonomie de l'œuvre. Mais en tant qu'elle accompagne des actes et des paroles du service religieux, la musique d'église est fondamentalement hétéronome (et puisqu'elle l'est esthétiquement, elle a le droit de l'être techniquement : une «structure interne» dotée d'une cohérence «purement musicale» est certes possible, mais pas nécessaire). La dépendance dans laquelle se trouve la musique par rapport à la liturgie met donc en péril son statut d'art, qui est pourtant

d'un autre côté la condition *sine qua non* de son interprétation métaphysique, interprétation dont dépend à son tour l'utopie hoffmannienne d'une restauration de la musique d'église à partir de l'esprit de la symphonie. Pour mettre l'accent sur l'essentiel, on peut dire que Hoffmann se voit dans la nécessité aussi bien d'affirmer l'autonomie de la musique que de la nier : de l'affirmer, parce qu'elle est la condition de la substance religieuse qu'il attribue à la musique, substance qui doit se transporter dans la nouvelle musique d'église qu'il appelle de ses vœux ; de la nier, parce que le but liturgique compromet l'autonomie – et par là les ressources qui doivent nourrir le recueillement.

3

Ce n'est pas un hasard si Hoffmann se sert des mêmes métaphores dans les incantations par lesquelles il veut faire advenir une nouvelle musique d'église et dans les propos exaltés qu'il tient sur un opéra véritablement romantique. En effet, pour les deux genres, c'est l'idée d'une renaissance à partir de l'esprit de la musique instrumentale absolue qui inspire les conceptions esthétiques de Hoffmann.

Puissent les temps être proches, où notre espoir [de voir naître une nouvelle musique d'église] sera comblé ; puisse une vie de piété naître dans la paix et la joie, et puisse la musique, déployant ses ailes séraphiques dans un essor libre et vigoureux, s'envoler à nouveau vers l'au-delà qui est sa vraie patrie, et d'où rayonnent, pour apaiser le cœur inquiet des hommes, le salut et la consolation ! [...] Que le poète s'apprête au vol intrépide qui le conduira au lointain royaume du romantisme ; qu'il y trouve le merveilleux, qu'il doit transporter dans la vie, plein de vitalité et resplendissant de fraîches couleurs, afin que l'on y croie de bonne grâce¹⁰⁴.

L'« au-delà » qui est la patrie de la musique d'église et le « royaume du romantisme » qui est celle de l'opéra se fondent l'un dans l'autre sans que l'on puisse les distinguer.

Mais le problème qui consiste en ce qu'une musique d'église spécifique apparaît strictement parlant superflue, dès lors que la musique dans son ensemble est d'essence religieuse, revient lui aussi dans l'esthétique de l'opéra, sous une forme légèrement différente. En effet, le « lointain royaume des esprits » dont la « langue mystérieuse » est la musique – comme musique « pure », absolue – n'a pas besoin d'être rendu concrètement présent sur scène pour être

présent esthétiquement : Hoffmann est obligé de présupposer que le romantisme musical doit devenir romantisme théâtral ; c'est impossible à justifier. En outre, la transformation en magie scénique permet difficilement d'éviter le danger d'une trivialisation. Et surtout, il est impossible d'élaborer l'action d'un opéra avec pour composante unique le monde des esprits : pour être un drame, l'action d'un opéra a besoin du conflit entre le Djinnistan romantique, d'où viennent Ondine, Mélusine, Rusalka et Hans Heiling, et la réalité habituelle. Mais pour que l'opposition de ces deux sphères, qui est constitutive sur le plan dramaturgique, soit assurée, la représentation musicale de la réalité quotidienne ne peut pas ne pas tomber dans le délibérément non romantique, et aller ainsi à l'encontre de la « quintessence » de la musique. Aucun opéra romantique ne peut être à chaque instant fidèle à l'idée esthétique du romantique, sur laquelle il repose, sans se saborder lui-même en tant que drame musical.

Hoffmann a très bien vu le danger d'une trivialisation du romantique par « le costume et le maquillage », qui poussèrent Wagner à formuler l'exigence paradoxale d'un « théâtre invisible ». « Peut-on parler du commun en des termes magnifiques ? La musique peut-elle annoncer autre chose que les merveilles du pays d'où ses sons nous parviennent ? » Mais ce que Hoffmann était en mesure d'opposer aux dysfonctionnements d'une pratique théâtrale dans laquelle le « lointain royaume des esprits » n'était qu'un prétexte au déploiement d'artifices de machinerie, n'était à la vérité rien d'autre qu'une exigence : il réclamait que les « esprits sots et dépourvus d'esprit [sic] » de l'opéra fantastique habituel, qui monopolisaient le terme « romantique », fussent chassés et remplacés par les fantasmagories d'une imagination véritablement romantique. « Seul le poète génial et habité par l'enthousiasme peut écrire un opéra véritablement romantique : car lui seul ramène dans la vie les apparitions merveilleuses du royaume des esprits. »

Pour qui ne se laisse pas entraîner par l'enthousiasme de la langue à passer sur les contradictions sans les voir, la dramaturgie de l'opéra dont Hoffmann esquisse rapidement les contours – sans oser livrer le plan d'une théorie complète, qui aurait inévitablement fait apparaître des ruptures – se révèle contenir des propositions rigoureusement incompatibles. D'un côté, il affirme avec exaltation la participation commune du poète et du compositeur au « lointain royaume » du romantisme. (Les métaphores religieuses rappellent

le lien qui, de manière latente, rend solidaires l'esthétique de l'opéra et celle de la musique d'église.) « Le poète et le musicien sont ici les membres étroitement parents d'une même église : car le secret du mot et du son est un seul et même secret, que l'ordination suprême leur a révélé. »

D'un autre côté, l'homme de théâtre qu'était Hoffmann était conscient du fait que dans l'opéra, ce n'est pas la langue qui est décisive, mais l'action comme enchaînement d'événements scéniques, et qu'un livret se conforme d'autant plus parfaitement à la loi formelle du genre qu'il est compréhensible à l'état de simple pantomime. « Quasiment sans comprendre un mot, le spectateur doit pouvoir se faire une idée de l'action à partir de ce qu'il voit se produire. » Hoffmann reconnaissait donc, fût-ce à contrecœur, le peu d'importance de la langue poétique, sans toutefois prendre conscience de la différence fondamentale qui sépare ce que Verdi appela plus tard *parola scenica* des parties du texte qui servent uniquement de véhicule à l'expression musicale : la différence entre une langue « scénique », remplissant une fonction dramatique et dotée de relief par des mots clés, qui doit être comprise du public, et la pseudo-langue d'un *pezzo concertato*, qui n'est pas elle-même éloquente mais doit uniquement aider la musique à l'être, était purement et simplement incompatible avec les présupposés poétologiques de Hoffmann. « En ce qui concerne les paroles, c'est lorsqu'elles expriment avec force et concision la passion ou la situation qui doit être représentée qu'elles sont le plus au gré du compositeur. » « Même le simple adieu suffira au compositeur, qui doit être inspiré non par les paroles mais par l'action et la situation, pour peindre à traits puissants l'intimité de l'âme du jeune héros ou de l'amant quittant celle qui l'aime. » Il est évident que ces propos sont proches du concept de *parola scenica* ; mais il n'était pas question pour Hoffmann d'élaborer une théorie de la pseudo-langue.

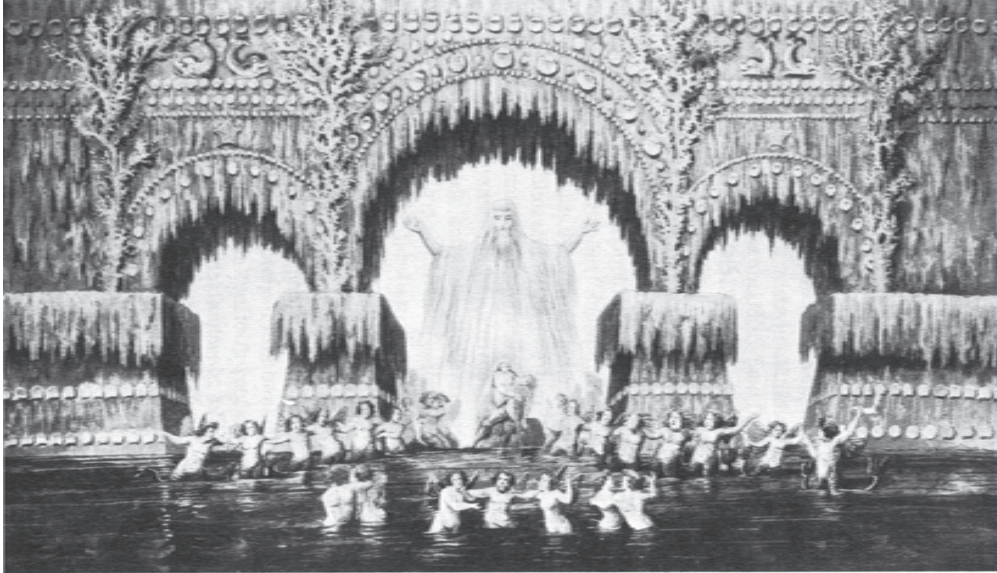
Dans la mesure où il s'agit d'une manifestation extrême de qualités mélodiques spécifiquement vocales, un *pezzo concertato* auquel « le ah et le oh de l'âme », comme disait Hegel, suffisent tout à fait à donner sa base verbale, est séparé de l'idée d'une restauration de l'opéra à partir de l'esprit de la musique instrumentale par un fossé qui apparaît comme infranchissable. Mais ces deux principes ont en commun le présupposé selon lequel la musique est un langage qui, exprimant l'indicible, s'élève au-dessus d'un langage verbal ; et chez Wagner, les traditions du *pezzo concertato* et du style symphonique se fondent

parfois ensemble jusqu'à devenir indiscernables, comme dans le quintette des *Maîtres chanteurs*.

Si Hoffmann esquiva les problèmes liés au rapport entre langue et scénario plutôt qu'il ne chercha à les résoudre, il semble qu'il n'ait absolument pas pris conscience du fait qu'il existe entre l'idée de l'opéra romantique et sa structure dramatique un hiatus qui ne put que rarement être comblé. Il n'y a au fond qu'un seul instant où le romantique tel que l'envisageait Hoffmann peut devenir événement théâtral : celui où le « merveilleux », le « lointain royaume des esprits » apparaît à l'improviste dans la réalité quotidienne. Et l'on peut concevoir les opéras romantiques, d'*Ondine* et *Hans Heiling* jusqu'à *Rusalka* en passant par le *Vaisseau fantôme* et *Lohengrin*, comme des solutions ou des tentatives de solution apportées à un seul et même problème : celui consistant à développer à partir de l'instant romantique et au-delà de lui une dialectique tragique susceptible aussi bien de fonder l'action d'un opéra que d'être représentée par la musique sans que celle-ci perde son caractère romantique.

Comme nous l'avons dit, le fait que le monde quotidien terrestre, qui entre en conflit avec le monde romantique supraterrrestre, contraint à « parler du commun en des termes magnifiques » et à « annoncer » par la musique « autre chose que les merveilles du pays d'où ses sons nous parviennent », fait partie de la structure d'un opéra romantique en tant que drame ; et le vibrant appel lancé par Hoffmann : « que le poète s'apprête au vol intrépide qui le conduira au lointain royaume du romantisme », n'est pas à même de réparer cette rupture esthétique. On peut montrer la sphère qui s'oppose au « lointain royaume des esprits » comme un monde d'affects terrestres (*Ondine*), on peut prendre le risque musical de la tirer vers le banal pour la caractériser (Daland dans le *Vaisseau fantôme*), ou bien encore on peut, pour éviter une rupture stylistique, la démoniser, de telle sorte que l'opposition des deux sphères apparaisse comme un conflit entre magie noire et magie blanche (*Lohengrin*) – toujours, sauf dans le dernier cas, le compositeur est contraint de rendre immédiatement perceptible un conflit qui rompt partiellement le charme du vraiment romantique.

Dans un certain sens, on a affaire à la répétition d'une difficulté dans laquelle Hoffmann s'empêtrait à propos de la musique d'église, à savoir la contradiction suivante : c'est lorsqu'elle s'élève au-dessus du langage que la



Karl Friedrich Schinkel, décor pour la mise en scène berlinoise de l'*Ondine* de Hoffmann (1816).
Berlin, Schinkel-Museum, Nationalgalerie.

Le palais de Kühleborn, roi des esprits des eaux, tient dans la représentation qu'en donne Schinkel à la fois d'une grotte où se forment des stalactites et d'une architecture monumentale d'ampleur orientale. Il était inévitable que le royaume des esprits dont Hoffmann pressentait en imagination l'image lointaine quand il écoutait des symphonies de Beethoven, prit, dès lors qu'il devait devenir réalité concrète sur scène, presque automatiquement les traits d'un style oriental fictif tel qu'il était, depuis le Moyen Âge, associé à l'univers du conte. L'élément romantique, qui voudrait en fait rester de l'ordre de l'intuition, ne supporte guère de quitter ce registre pour être rendu visible et prendre des contours bien dessinés. Quand il doit se réaliser, il tombe presque inéluctablement dans un décoratif de fantaisie.

substance métaphysique de la musique est le plus sensible – langage vers lequel, d'un autre côté, sa fonction liturgique l'oblige néanmoins à revenir. L'instant romantique où le Hollandais volant apparaît sous son portrait comme s'il en sortait, ou bien celui où Lohengrin est appelé dans la réalité par la vision d'Elsa, est une situation qui au fond n'a pas besoin des mots et ne les supporte guère. Et inversement, l'idée que la substance religieuse de la musique d'église et la substance romantique de l'opéra sont conservées dans la musique instrumentale

absolue et que l'on peut pour ainsi dire les y récupérer, est une intuition enthousiaste qui ne peut être esthétiquement présente dans la réalité du théâtre ou de la liturgie qu'à quelques moments peu nombreux. Wagner créa, pour ce que Hoffmann imaginait, le concept de « mutisme sonore » *<tönendes Schweigen>* : la situation dans laquelle les mots sont impuissants et où, pour le dire dans la langue de Wagner, marquée par l'influence de Schopenhauer, seule la « mélodie orchestrale [...] exprime l'essence la plus intime du monde », telle est la situation véritablement romantique. Au fond, l'opéra romantique que Hoffmann est censé avoir fondé comme genre est demeuré tout autant utopie que la nouvelle musique d'église qu'il appelait de ses vœux.

OBSERVATIONS SUR LA NAISSANCE DE L'INTERPRÉTATION ROMANTIQUE DE BACH

1

Dans une recension de la sonate en fa mineur de Reichardt, E. T. A. Hoffmann remarquait en 1814 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* qu'il était peu vraisemblable qu'un compositeur s'inspirant, dans la musique vocale, du sens exact d'un texte, parvienne aussi à d'heureux résultats dans la musique instrumentale.

Car seuls les esprits les plus élevés, les plus puissants, ont reçu le don de contempler la musique souveraine dans le royaume enchanté qui n'appartient qu'à elle, où le verbe s'abîme dans la prescience de l'infini, qui gonfle la poitrine d'une indicible nostalgie – le don de proclamer ses prodiges avec l'enthousiasme divin d'un prêtre sacré. Seuls des Titans comme Haendel, Sébastien Bach, Mozart et quelques autres ont été aussi grands dans la musique instrumentale que dans la musique vocale¹⁰⁵.

L'argument proprement dit, formulé laconiquement par la seconde phrase, est presque étouffé par la première, qui, par son ampleur exaltée, constitue un hymne à la musique instrumentale, hymne qui rappelle jusque dans le choix des termes employés la recension par Hoffmann de la 5^e symphonie de Beethoven. Or cette recension, écrite en 1810, fait partie des documents fondateurs de

l'esthétique musicale romantique. L'analogie entre les deux textes ne signifie donc rien de moins que l'appartenance, selon la conviction de Hoffmann, des œuvres instrumentales de Bach – et de Haendel – à une tradition de la musique instrumentale dans laquelle la musique comme art « pur » est parvenue à la manifestation de son essence véritable, « purement romantique »¹⁰⁶. C'est le même « désir qu'on ne peut nommer » qui s'empare de Hoffmann à l'écoute des fugues de Bach et des symphonies de Beethoven. Au lieu d'être séparés de la suite du XVIII^e siècle par un fossé historique, Bach et Haendel représentent avec Haydn, Mozart et Beethoven un classicisme musical qui est en même temps un classicisme de la musique instrumentale et un classicisme de la musique allemande, et ne fait qu'un avec eux. (Les catégories « classicisme » et « romantisme » ne s'excluent pas l'une l'autre : dans la philosophie de l'histoire de Hoffmann, la musique est l'art paradigmatique de l'ère moderne, chrétienne, « romantique » – et non de l'Antiquité ; et en tant qu'art « romantique » elle atteint l'essence qui lui est particulière et sa destination suprême, c'est-à-dire sa « classicité ».)

Il ne faudrait pas se laisser induire en erreur par le fait, peu significatif, que le propos de Hoffmann avait en réalité pour but – avant d'en être détourné par l'intuition, jaillie subitement, d'une continuité de la grande musique instrumentale remontant jusqu'à Bach – d'affirmer un équilibre entre musique vocale et instrumentale chez les « héros de la musique » (à la différence du déséquilibre constaté chez des compositeurs inférieurs). Certes, comme le montre le passage sur les *Variations Goldberg* dans la nouvelle *Les Souffrances musicales du maître de chapelle Johannes Kreisler* [*Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden*] (1810), certaines œuvres instrumentales de Bach étaient assez familières à Hoffmann, mais il connaissait peu, voire pas du tout, sa musique vocale lorsqu'il écrivit en mars 1814 sa recension sur la sonate de Reichardt. Ce n'est qu'en avril, pendant les travaux préparatoires à la rédaction de l'essai *Ancienne et nouvelle musique d'église*, qu'il pria l'éditeur Härtel de lui envoyer « n'importe quelle œuvre importante de Sébastien Bach », c'est-à-dire eu égard au sujet de l'essai n'importe quelle œuvre de musique d'église. (Et la messe en sol majeur qu'envoya Härtel n'est pas authentique.)

La connaissance inégale de l'œuvre ne surprend nullement. De l'indigent article « Bach » dans le dictionnaire de Walther (1732) à la biographie

de Bach par Forkel (1802) en passant par sa notice nécrologique dans la *Bibliothèque musicale* de Mizler (1754), l'accent a toujours été mis sur les œuvres instrumentales, imprimées, jamais sur la musique vocale, non imprimée. Et les œuvres sur lesquelles reposait la gloire ésotérique de Bach en tant que « compositeur des compositeurs » à la fin du XVIII^e siècle étaient pour l'essentiel – bien que Mozart connût quelques motets et que Haydn possédât une copie de la messe en si mineur – *Le Clavier bien tempéré* et *L'Art de la fugue*¹⁰⁷.

Il n'est guère besoin de dire que l'interprétation par Hoffmann de la musique instrumentale de Bach comme expression d'un « désir qu'on ne peut nommer » et comme révélation d'une « magie » mystérieuse par laquelle une musique élevée au-dessus du terrestre parle du supraterrestre, est une réinterprétation romantique dans laquelle un historien peut voir un malentendu fâcheux ensevelissant la tradition baroque. Mais si peu adéquate que soit la métaphysique romantique de la musique instrumentale – la tentative de comprendre *Le Clavier bien tempéré* et *L'Art de la fugue* comme des témoignages de musique « absolue », c'est-à-dire d'une musique qui, en se « dégageant » des déterminations empiriques, s'élève jusqu'au pressentiment de l'« absolu » – au sens originel des œuvres de Bach, la portée historique de cette réinterprétation au XIX^e et encore au XX^e siècle a été incommensurable.

Il est déjà assez étrange que l'œuvre de Bach – que l'on peut caractériser à grands traits comme « rhétorique » (communiquant des contenus) et comme « fonctionnelle » (liée à des fins relevant du culte, de la sociabilité ou de l'enseignement) – ait été mis à l'honneur dans l'esthétique musicale romantique grâce au fait qu'on le considérait précisément au contraire comme « absolu » et « autonome ». Mais le véritable paradoxe historique consiste en une complexe dialectique : la musique de Bach fut ressentie, à cause de sa logique contraignante, comme éloignée du monde et faisant abstraction des affects, et fournit ainsi pour la toute première fois un objet adéquat à la conception romantique de la musique – selon laquelle la musique est un « monde à part entière¹⁰⁸ » et atteint sa destination supraterrestre suprême par sa richesse et sa « forme intérieure¹⁰⁹ » close qui tourne sur elle-même, au lieu de devoir fournir une autojustification terrestre comme expression du sentiment –, objet qui remplissait pour ainsi dire les contours vagues de l'idée. Ce qui, en 1799, s'était présenté à l'esprit de

Tieck comme une intuition vague, est devenu une idée capable de produire de larges effets historiques, par l'application qu'en a faite Hoffmann en 1810 aux symphonies de Beethoven – application qui a consisté à abolir l'éthos et le pathos beethovéniens, dissous ensemble dans l'idée d'une musique « absolue », et n'a donc pu être une complète réussite –, mais surtout par sa réinterprétation de Bach en 1814 – réinterprétation dont la violence n'était guère perceptible puisque Hoffmann faisait abstraction de la musique vocale.

L'application de la métaphysique de la musique instrumentale créée par Wackenroder et Tieck aux compositions pour clavier de Bach s'est faite, semble-t-il, par l'intermédiaire du pythagorisme romantique, c'est-à-dire de l'association de l'instrumental et du « mécanique », d'une part, avec le mathématique et le mystérieux, d'autre part. Parmi les *Pensées extrêmement éparses* [*Höchst zerstreute Gedanken*] du maître de chapelle hoffmannien Kreisler figure la suivante :

Il y a des moments – spécialement quand j'ai beaucoup lu dans les œuvres du grand Sébastien Bach – où les proportions musicales, et même les règles mystiques du contrepoint éveillent en moi une terreur intérieure. – Musique! – c'est avec un frisson mystérieux, et même avec frayeur que je prononce ton nom! – Ton nom à toi, formule sanscrite de la nature exprimée en sons¹¹⁰.

La liaison étroite entre mathématique, magie et musique instrumentale, ainsi que l'appropriation d'éléments de la tradition pythagoricienne dans un esprit romantique et avec pour but une apologie de la musique instrumentale, sont héritées de Wackenroder (chez qui, plus clairement que chez Hoffmann, le concept du « mécanique » joue le rôle d'intermédiaire entre l'instrumental et le mathématique) :

Mais de quelle sorte de préparation magique le parfum de cette étincelante apparition d'esprits s'élève-t-il donc? – Je regarde – et ne trouve rien d'autre qu'un misérable tissu de proportions chiffrées, représenté de manière tangible sur du bois percé, sur des supports de cordes en boyau et de fils de laiton. – C'est presque encore plus merveilleux, et je pourrais croire que la harpe invisible de Dieu se fait entendre en même temps que nos sons et donne au tissu humain de chiffres sa force divine¹¹¹.

La métaphysique de la musique absolue au nom de laquelle Hoffmann – comme plus tard Schumann – établit entre l'œuvre de Bach et l'œuvre de Beethoven un lien qui relevait à la fois de l'esthétique et de la philosophie de l'histoire, ne constitue en aucun cas le seul accès à Bach qui puisse être qualifié

de « romantique ». Mais l'idée d'une musique qui, en se « détachant » de toute détermination terrestre – de fins aussi bien que de l'imitation d'affects –, s'élève à l'expression du supraterrestre, de l'absolu, a sans aucun doute été, tant en général qu'en ce qui concerne Bach en particulier, au centre de l'esthétique musicale romantique. À côté d'elle apparaissent d'autres motifs tels que l'engouement pour le passé allemand, le pathos patriotique et l'aspiration protestante à un réveil. Mais d'abord ils ne sont que secondairement « romantiques » et ensuite, sans que leur influence doive être niée, ils sont d'une importance moindre pour la réception de Bach au XIX^e siècle.

Le penchant pour l'ancien et l'archaïque qui, dès 1782, amena Reichardt à citer l'hymne de Goethe à la cathédrale de Strasbourg pour exprimer l'impression produite sur lui par les œuvres de Bach et de Haendel, prit, vers 1800, une coloration nostalgique et un accent enthousiaste que l'on peut ressentir comme « romantiques ». Reichardt était encore dans des dispositions à demi sceptiques. D'un côté, la comparaison s'imposait à lui :

En entendant certains morceaux et passages de ces grands hommes (lorsqu'ils étaient de Haendel plus encore que lorsqu'ils étaient de Bach), il m'est très souvent arrivé ce qui est arrivé à Goethe à la vue de la cathédrale de Strasbourg. Je vais citer le passage en entier¹¹².

D'un autre côté, il fait suivre la citation de Goethe d'une demi-rétractation remettant en cause l'analogie :

Quel dommage que le manque d'une plus grande humanité [c'est-à-dire le manque d'expression humaine des affects] ait fait obstacle à nos deux plus grands musiciens, et qu'ils n'aient pu présenter eux aussi une telle œuvre, totale, grande, vraie et achevée [- une œuvre comme la cathédrale de Strasbourg]¹¹³.

Hoffmann fut le premier à adhérer sans réserve à la thèse selon laquelle une perfection analogue était atteinte dans l'architecture gothique et dans la musique de Bach.

On se disputa beaucoup aujourd'hui à propos de notre Sébastien Bach et des anciens maîtres italiens. On ne parvenait absolument pas à se mettre d'accord sur le point de savoir à qui revenait l'avantage. Mon spirituel ami dit alors : « La musique de Sébastien Bach est avec la musique des anciens maîtres italiens dans le même rapport que la cathédrale de Strasbourg avec l'église Saint-Pierre de Rome. » Avec quelle profondeur cette image vraie et vivante m'a saisi!¹¹⁴

Et l'«image» a produit des effets historiques. La redécouverte de la *Passion selon saint Matthieu*, qui fut en réalité une première découverte, eut lieu dans le même esprit que l'achèvement de la cathédrale de Cologne.

Le patriotisme, qui selon Leo Schrade¹¹⁵ porta la «première vague d'engouement pour Bach», et dont le point culminant fut atteint en 1802 dans la biographie de Forkel, n'avait à l'origine aucune coloration romantique, même si Schrade compte aussi Forkel au nombre des «romantiques». La justification qu'il donne de cette caractérisation est du reste étrangement bancal, puisqu'elle consiste à affirmer que Forkel se percevait lui-même éminemment comme un homme des Lumières et croyait donc au «progrès constant» et à «la perfection finale à sa propre époque». Le pathos patriotique était – en général comme en particulier dans la «vague d'engouement pour Bach» – en même temps un pathos bourgeois. À l'opéra – plus exactement à l'*opera seria* –, qui était considéré comme italien, féodal et frivole, on opposait – outre le *Singspiel* – la musique instrumentale, que l'on ressentait comme allemande, bourgeoise et sérieuse. Grâce à Haydn et à Beethoven, la musique instrumentale atteignait, voire surpassait le haut degré de sophistication artistique de l'*opera seria*, pendant qu'une évolution considérée par les patriotes comme analogue menait le *Singspiel* allemand à la même réussite avec des œuvres comme *La Flûte enchantée* ou *Le Freischütz*. La musique instrumentale, à laquelle s'attachait un pathos patriotique – et à l'histoire nationale de laquelle on intégrait aussi les œuvres pour clavier de Bach –, fut ensuite pourvue par Wackenroder, Tieck et Hoffmann d'une métaphysique typiquement «romantique», si bien que dans la réception de Bach comme dans la théorie de la musique instrumentale, l'élément patriotique convergea avec l'élément romantique.

Enfin, la restauration protestante avait elle aussi une coloration romantique. Elle fut le terreau sur lequel se développa une sympathie pour la musique d'église de Bach – les passions, les motets et quelques cantates –, une sympathie tantôt vive et tantôt hésitante parce que bridée par des scrupules liturgiques. Cependant, la thèse de Schrade selon laquelle une vague patriotique d'engouement pour Bach aurait été remplacée par une vague ecclésiastique – «Le premier but de ce mouvement [de remise à l'honneur de Bach] est la conquête de Bach pour la nation allemande. Le deuxième est différent, c'est le XIX^e siècle

qui le fixe : il s'agit de la conquête de Bach pour l'église et la liturgie¹¹⁶ » – est une exagération. Car le « vrai » Bach du XIX^e siècle fut – malgré l'évènement de 1829¹¹⁷ – le compositeur de musique instrumentale : un « compositeur pour les compositeurs », dont les œuvres étaient louées en tant que paradigme



Karl Friedrich Schinkel, *Cathédrale au-dessus d'une ville*, 1813.
Munich, Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Au début du XIX^e siècle, la redécouverte de la *Passion selon saint Matthieu* – qui constitua en réalité une première découverte, puisque l'œuvre n'avait pas été vraiment perçue par les contemporains de Bach – a été très souvent comparée à l'achèvement de la cathédrale de Cologne, que le Moyen Âge n'avait pas terminée. Mais comme le montrent le tableau de Schinkel et *l'Église dans la montagne* de Caspar David Friedrich, la cathédrale n'était dans le mouvement romantique pas seulement une réalité architectonique. Il n'est pas exagéré de dire qu'elle était une fantasmagorie. Et la réception de Bach, qui tourna plus d'une fois à l'exaltation, a elle aussi été portée par des représentations mentales analogues à celles qui entouraient l'image de la cathédrale, devenue une image onirique.

de la musique absolue et inauguration monumentale d'une « ère de la musique allemande » censée s'étendre, selon les interprétations, jusqu'à Wagner, Bruckner ou Schoenberg. (Wagner concevait le drame musical comme un parachèvement de la tradition instrumentale, symphonique; et si Schönberg commenta l'intuition du dodécaphonisme en affirmant que son invention assurait la domination de la musique allemande pour encore un siècle, c'est qu'il se sentait l'héritier d'une tradition qui avait été fondée par Bach.) Pour la réception de Bach au XIX^e siècle, c'est moins la motivation liée à la musique d'église qui fut décisive que l'association entre la métaphysique romantique de la musique instrumentale et l'idée patriotique d'une époque de la musique allemande.

2

Hoffmann essaya de comprendre l'œuvre de Bach dans l'esprit de la métaphysique romantique de la musique instrumentale et de la sauver pour la mémoire des générations ultérieures en esquisant une philosophie de l'histoire de la musique allemande. Parmi les esthéticiens qui tentèrent cette démarche, s'il fut le plus influent historiquement, il ne fut pas le premier. En 1801 parurent dans la troisième année de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* des « Remarques sur la manière dont la musique s'est développée en Allemagne au XVIII^e siècle », qui portaient un regard rétrospectif sur le siècle tout juste passé. Ces remarques ne sont rien de moins qu'un traité d'esthétique et de philosophie de l'histoire dans lequel se dessinent pour la première fois les contours de l'idée d'une « ère de la musique allemande » fondée par Bach. L'auteur de l'essai, Triest, était, comme l'indiquent sommairement les dictionnaires, « prédicateur à Stettin ». En musique c'était, semble-t-il, un dilettante, en philosophie un éclectique. Mais c'est justement ce qui lui permit de relier ensemble des idées qui, tout en ayant des origines très éloignées les unes des autres, étaient toutes représentatives de l'époque du tournant du siècle, pour former un schéma qui s'avéra durable¹¹⁸.

Dans la partie des « Remarques » qui parut le 14 janvier 1801, il est dit de Bach :

Et maintenant – quelle joie pour un habitant patriote de notre pays de savoir que le plus grand, le plus profond harmoniste de toutes les époques écoulées jusqu'ici, qui surpassa tout ce que l'Italie, la France et l'Angleterre avaient fait pour la musique

pure, qui étonna les musiciens de son temps, pourtant habitués aux œuvres savantes, et donna aux générations suivantes des modèles encore insurpassés qui furent considérés comme des mystères sacrés (malheureusement ils en sont aujourd'hui réellement pour de nombreux compositeurs) qu'il n'est pas permis d'approcher sans un secret effroi, même quand on dispose de connaissances préalables peu communes – que cet homme, dis-je, fut un Allemand! Le nom de Jean-Sébastien Bach rayonne haut et clair, éclipsant ceux de tous les autres compositeurs allemands de la première moitié du siècle passé. Il embrassa avec l'esprit de Newton tout ce que l'on avait jusqu'alors pensé sur l'harmonie et érigé en exemple dans ce domaine, il explora ses profondeurs de manière si complète et heureuse qu'il faut à juste titre le considérer comme le législateur de la véritable harmonie, qui est en vigueur jusqu'à aujourd'hui¹¹⁹.

Le ton patriotique adopté par Triest était caractéristique de la réception de Bach vers 1800. Il est tout aussi explicite en 1801 dans les propos de Siebigke sur Bach, qui ont été exhumés par Leo Schrade, et dans la monographie de Forkel de 1802¹²⁰, alors que les traces de fierté nationale que l'on trouve dans les années 1780 chez Reichardt ou Hiller sont encore discrètes. (Mais il ne faut pas méconnaître le fait que le récit abondamment circonstancié de l'anecdote impliquant un certain Marchand, dont l'origine remonte à la notice nécrologique de 1754¹²¹, constitue déjà un témoignage d'enthousiasme patriotique dans la tradition sur Bach.)

En définissant Bach comme « le plus grand, le plus profond harmoniste de toutes les époques écoulées jusqu'ici », qui aurait surpassé jusqu'aux Italiens dans le style « savant », Triest s'inspire manifestement de Reichardt : « Il n'y a jamais eu un compositeur, même parmi les Italiens les meilleurs et les plus profonds, qui ait épuisé toutes les possibilités de notre harmonie comme l'a fait J. S. Bach¹²². » Mais quand Triest parle, presque comme le fera Hoffmann plus tard, de « mystères sacrés » et de « secret effroi », il s'approprie le pythagorisme romantique que Wackenroder avait, dans ses *Épanchements d'un moine ami des arts* et dans ses *Fantaisies sur l'art*, intégré à la théorie de la musique instrumentale. (Les écrits de Wackenroder, qui parurent en 1797 et 1799, faisaient partie des nouveautés sur le marché du livre quand Triest rédigea son essai.)

La comparaison avec Newton, que Triest emprunta au *Manuel historique et littéraire sur des personnes célèbres et mémorables* [*Historisch-literarisches Handbuch berühmter und denkwürdiger Personen*] de Hirsching (1795) – « Ce que Newton fut comme philosophe, Sébastien Bach le fut comme

musicien¹²³ » –, semble, si l'on part de l'histoire des sciences, mal s'accorder avec le recours à des éléments de tradition pythagoriciens – ou à ce qu'en disait la rumeur. Mais pour un homme de lettres de la fin du XVIII^e siècle, l'étonnement suscité par la mécanique universelle de Newton et le frisson d'effroi provoqué par les secrets arithmétiques cachés dans le système des sons ou les artifices du contrepoint se mêlaient l'un à l'autre sans distinction.

Pour mettre en évidence les implications romantiques de son ébauche d'une esthétique qui est en même temps une philosophie de l'histoire, il faut relier l'idée de « mystères sacrés » de la musique au concept de « musique pure » développé par Triest. Dans la partie de l'essai parue le 21 janvier 1801, il est dit de Bach :

Il en imposa rapidement, parce qu'il éveillait l'admiration et infligeait en somme de cuisantes défaites même à de grands artistes. Seul un tel homme pouvait élever la musique pure (voir l'explication de cette expression dans l'introduction) jusqu'à des hauteurs éloignées, très éloignées, et il ne pouvait faire autre chose. En effet, la musique pure est pour ainsi dire le modèle originel de l'art, issu d'une sphère supérieure, et un homme qui trahit une connaissance aussi intime d'elle est comme un magicien auquel on est tenté de prêter des forces surnaturelles¹²⁴.

Pour distinguer entre « musique pure » et « musique appliquée », Triest s'appuyait sur la *Critique de la faculté de juger* de Kant, parue en 1790. Selon Triest, la « musique pure » n'est pas la même chose que la musique instrumentale, même si elle est représentée au premier chef par des œuvres instrumentales. Cette dichotomie est pensée sur un plan esthétique, et non pragmatique. La « musique pure » est un « beau jeu de sons (beau au sens de façonné d'après les règles de l'art), qui a de la finalité dès lors qu'une idée esthétique domine l'ensemble dans toutes ses parties, même si elle est indéterminée ». (Le concept d'idée esthétique est issu du paragraphe 53 de la *Critique de la faculté de juger*.) « La musique appliquée, quant à elle, consiste à rendre sensible musicalement un sujet (ses sentiments et ses actions). La poésie, la mimique etc. y occupent le premier rang¹²⁵. » (Triest range les « pièces instrumentales caractéristiques » dans la catégorie « musique appliquée », et les pièces vocales « dans lesquelles le texte ne dit rien » dans celle de la « musique pure ». Cette dernière démarche est analogue à celle de Wagner, qui qualifiait les lignes mélodiques de Rossini de « musique absolue ».)

La catégorie du « purement esthétique » auquel ne se rattache ni un intérêt pratique, ni un intérêt théorique est issue de la *Critique de la faculté de juger*, de même que l'identification, dans la musique, entre ce qui est purement esthétique et ce qui est déterminable mathématiquement¹²⁶. Et la terminologie de Triest, cette dichotomie entre « musique pure » et « musique appliquée » qui eut une longue portée historique, repose, semble-t-il, sur une contamination entre, d'une part, la distinction établie par Kant entre « beauté libre » *«freie Schönheit»* et « beauté simplement adhérente » *«bloß anhängende Schönheit»*¹²⁷ et, d'autre part, le partage entre « mathématiques pures » et « mathématiques appliquées ».

Cependant, Triest fut incité par les *Fantaisies sur l'art* de Wackenroder éditées par Tieck à donner à ce qu'il avait emprunté à Kant une coloration romantique. Chez Kant déjà, ce sont les « improvisations [musicales] (sans thème) et même toute la musique sans texte » qui constituent, avec les « rinceaux pour des encadrements ou sur des papiers peints », des exemples de « beauté pure »¹²⁸. Mais c'est seulement plus tard, chez Triest, que la musique instrumentale, traitée par Kant avec un mépris rappelant Rousseau, apparaît comme la « véritable » musique et non comme seulement une ombre, un mode déficient de la musique vocale. Et l'élément mathématique de la musique, dont Kant parlait de manière sobre et empirique, en se référant à Euler, se voit conférer chez Triest une dignité métaphysique, dans l'esprit du pythagorisme romantique : l'implication formelle se change en un « mystère sacré » qui suscite un « secret effroi ». Pour Kant, la « musique pure », dont le sens reste indéterminé, était « plutôt jouissance que culture »¹²⁹. Elle se présente en revanche chez Triest – qui prend le contre-pied du verdict de Kant en sollicitant la « permission des philosophes » pour faire observer que même un « jeu de sons » simplement « beau » sans texte « cultive » [celui qui l'écoute]¹³⁰ – comme « pour ainsi dire le modèle originel de l'art, issu d'une sphère supérieure »¹³¹. Et l'image du « magicien » – l'association entre « mathématique, magie et musique instrumentale » – est issue de l'essai de Wackenroder *L'Essence intérieure propre de la musique et la psychologie de la musique instrumentale actuelle* [*Das eigentliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik*] : « Et tous les affects qui se font entendre sont régis et dirigés par le système arithmétique froid et scientifique, comme par les étranges formules incantatoires aux pouvoirs miraculeux d'un vieux magicien redoutable¹³². »

La « musique pure », comprise par Triest comme le « modèle originel » de la musique « appliquée », a fait l'objet, dans l'esthétique du XIX^e siècle, de conceptions variées : soit comme état rudimentaire, comme « beau jeu de sons » qui doit nécessairement devenir de la « musique caractéristique » pour atteindre sa destination historique (Adolf Bernhard Marx, Franz Brendel), soit, à l'exact inverse, comme « musique absolue » dont l'émancipation par rapport à des caractères et des sujets aux contours précis constitue une étape supérieure d'évolution. Il s'agissait de décider si la « musique pure » restait en retrait par rapport à la musique appliquée ou au contraire la dépassait – et une certaine interprétation de Bach, qui comptait parmi ses *topoi* l'idée que des œuvres comme *Le Clavier bien tempéré* ou *L'Art de la fugue* sont soustraites au monde des sentiments et affects que l'on peut saisir de manière terrestre – l'expression la plus célèbre de cette idée étant le mot de Goethe sur Bach¹³³ –, était directement concernée par cette décision.

La métaphysique romantique de la musique instrumentale, qui, dans l'interprétation que Triest fait de Bach, apparaît étroitement liée à la catégorie kantienne de « beauté libre » (par différence avec la « beauté simplement adhérente »), s'opposait frontalement à la tradition de la représentation musicale des affects, et ce de manière plus brutale dans la formulation de Tieck que dans celle de Wackenroder. Dans l'essai *Symphonies*, qui fait partie du recueil des *Fantaisies sur l'art*, Tieck concède à la musique vocale une affinité naturelle avec l'expression des affects (et de fait, c'est le modèle de la musique vocale qui a servi de support au développement de la théorie des affects au XVII^e et au XVIII^e siècle). Mais selon Tieck – et sa thèse est un vrai défi polémique lancé à une tradition d'esthétique musicale vieille de plusieurs millénaires –, la musique vocale est une musique prisonnière, qui n'est pas encore parvenue à elle-même. « Mais quoi qu'il en soit, cet art ne me semble jamais être un art à part entière; il est et demeure de la déclamation et du discours élevés à un degré supérieur. » En faisant de la musique instrumentale la « véritable » musique, Tieck tend en même temps à refouler l'expression d'affects, l'illustration de programmes et la représentation de caractères, et à postuler une musique qui s'enferme en elle-même, dans un monde artistique qu'il qualifie de « purement poétique ». (L'expression ne signifie pas que la musique est dépendante de la poésie mais

qu'elle est elle-même poésie; elle ne vise pas une « littérisation » mais une émancipation par rapport à la littérature.)

Dans la musique instrumentale, en revanche, l'art est indépendant et libre, il est le seul à se prescrire ses lois, il improvise en jouant et sans poursuivre de fin, et pourtant il remplit et atteint la fin suprême, il suit totalement ses obscurs instincts et exprime par son badinage ce qu'il y a de plus profond, de plus merveilleux. [...] Ces symphonies [...] dévoilent dans un langage énigmatique ce qu'il y a de plus énigmatique, elles ne dépendent pas des lois de la vraisemblance, elles n'ont pas besoin de se conformer à une histoire ou à des caractères, elles restent dans leur monde purement poétique¹³⁴.

Le choix fait en faveur d'une esthétique est donc étroitement lié au choix fait en faveur d'un genre musical – la musique vocale ou la musique instrumentale –, censé valoir comme paradigme de la « véritable » musique. Et en concevant la musique instrumentale – la « musique pure » par opposition à la musique « appliquée » ou « caractéristique » – comme un « modèle originel » et non comme un mode déficient de la musique vocale, Triest trace déjà la voie qui mène à l'esthétique romantique de la musique « absolue », c'est-à-dire à la thèse selon laquelle la musique « détachée » de fonctions et de textes fait pressentir l'absolu. Mais c'est précisément la musique instrumentale de Bach, dans laquelle on reconnaissait, d'une part, un modèle de « logique musicale » close sur elle-même (l'expression a semble-t-il été forgée par Forkel), et dont on ressentait confusément, d'autre part, les fondements religieux, qui apparaissait comme prédestinée à concrétiser et à permettre de saisir, par la perception esthétique, la dialectique inhérente au concept d'« absolu musical ». Une réception de Bach qui partait d'œuvres instrumentales imprimées et non d'œuvres vocales manuscrites rencontra une esthétique au nom de laquelle des œuvres comme *Le Clavier bien tempéré* et *L'Art de la fugue* se voyaient conférer une dignité qui relevait de la « religion de l'art ». Cette dignité aurait été incompréhensible pour Bach, mais elle faisait partie des conditions auxquelles son œuvre – compris comme l'acte fondateur d'une « ère de la musique allemande » qui se présentait comme l'époque de la musique instrumentale – put intervenir de manière déterminante dans l'histoire de la composition musicale du XIX^e et encore du XX^e siècle.

3

Le schéma de philosophie de l'histoire dont Triest partait pour conceptualiser l'évolution de la musique allemande au XVIII^e siècle reposait sur un système de catégories esthétiques dont la reconstitution ne semble pas superflue si l'on cherche à comprendre à quelle configuration dans l'histoire des idées la renaissance de Bach autour de 1800 devait son langage. Dans les grandes lignes, qui transparaissent sous les repeints romantiques, il s'agit de l'appareil terminologique de l'esthétique des Lumières, qui avait été utilisé en 1737 par Johann Adolf Scheibe pour rejeter Bach dans un passé mort et enterré. Au premier abord, cela peut surprendre que Triest ait pu intégrer dans une apologie des termes et des antithèses qui avaient servi des décennies plus tôt à une critique polémique. Mais cela montre seulement que le déplacement d'accents de valeur dans un système de catégories ne signifie pas nécessairement son effacement. Le schéma de pensée demeure même si les jugements changent.

Dans l'éloge que Triest faisait de Bach, « le plus grand, le plus profond harmoniste de toutes les époques écoulées jusqu'ici », se cachait, si on le lit dans le sens des préjugés du XVIII^e siècle, un blâme.

Ses mérites ne s'étendent à proprement parler qu'à la musique pure, c'est-à-dire au mécanisme de la musique, en particulier à l'harmonie et au style lié et fugué. Mais si l'on parle de musique appliquée ou du style libre et d'autres choses semblables, non seulement son contemporain Haendel lui est au moins égal, mais encore ses successeurs, son fils C. P. E. Bach, un Graun, un Hasse et plus tard un J. Haydn, un Mozart et d'autres trouvèrent une voie sur laquelle il ne s'était pas engagé¹³⁵.

Pour le dire brutalement, Bach se situe dans la phase archaïque de l'histoire.

La caractérisation esquissée par Triest de différents stades historiques reposait sur des oppositions de concepts comme « harmonie » et « mélodie », « style lié » et « style libre », « musique pure » et « musique appliquée », « mécanisme » et « esprit esthétique ». Et ces antithèses formaient au XVIII^e siècle un système : à chaque concept de l'un des côtés – « harmonie », « style lié », « musique pure », « mécanisme » – on associait involontairement chacun des autres, sans qu'il fallût se donner la peine de démontrer, pour une œuvre particulière, que « l'esprit esthétique » faisait défaut à la « profondeur de pensée harmonique ». Ce qui au départ aidait la pensée en vint à se substituer à elle : si l'un des

éléments était donné, on en concluait que l'autre l'était aussi, sans examiner la chose sérieusement. (Comme le montrent les liens étroits qu'il entretient avec «harmonie» – et donc contrepoint – et «style lié», le concept de «musique pure» présente, outre les associations avec «beauté pure» et «mathématiques pures», également la connotation de «composition pure».)

Le jugement de valeur que contient le concept de «mécanique» – qui s'oppose à l'«esthétique» ou au «poétique» – se dessine nettement dans la description faite par Triest de «l'esprit portant à aller au fond des choses» qui caractérisait la musique allemande – comme, après Kant, la philosophie allemande.

Sérieux et froids comme nous le sommes dans la vie sociale et dans la vie domestique, portés à compter et à calculer plus qu'à ressentir, nul d'entre nous ne s'étonnera que la première période des musiciens allemands du siècle passé ne présente que peu d'œuvres, sinon aucune, d'où émane un esprit esthétique traitant le mécanisme de la musique non comme une fin mais comme un moyen. C'est pour cette raison que nous étions (et que nous sommes) si surabondamment riches de toutes sortes de choses instrumentales¹³⁶.

L'association de l'instrumental avec le mécanisme et la négation de tout «esprit esthétique» dans la musique instrumentale du début du siècle ont leur origine chez Jean-Jacques Rousseau, qui cherchait la «vraie» musique dans la simplicité pleine de sentiment des mélodies chantées. Dans la présentation polémique de Rousseau, l'idéal tel qu'il se le représentait se détachait sur le fond sombre d'une musique «gothique et barbare» dans le concept de laquelle il rassemblait les contraires des caractéristiques de la «vraie» musique, à savoir le caractère «calculé», «artificiel», «instrumental» et l'harmonie produite par un esprit «abîmé dans ses réflexions». Il apparaît paradoxal que Triest se soit appuyé sur Rousseau – sur le *Dictionnaire de musique* de 1768 – et se soit même approprié son verdict sur la musique instrumentale, en le limitant néanmoins à la phase la plus ancienne de la période qu'il étudie. Et pourtant, c'était presque évident dans la mesure où un auteur qui n'était pas un musicien professionnel ne pouvait manquer d'emprunter à l'ouvrage le plus influent du siècle sur la musique. D'autre part, la critique de la musique instrumentale pouvait à tout moment basculer dans l'apologie, car entre les lignes de la description donnée par Triest, on discerne,

telle une apparition fantomatique, l'association entre la caractérisation d'«instrumental» et celles de «bourgeois», d'«allemand» et de «porté à aller au fond des choses», par opposition à l'opéra comme genre de cour italien et frivole.

Au concept de «mécanique» était associée, dans une intention à moitié péjorative, la représentation que l'on se faisait du virtuose. À un art qui suscitait l'étonnement, Triest opposait une simplicité capable d'émouvoir le cœur. Il dit de Bach :

Au contraire, celui qui n'emploie l'art que comme moyen pour représenter en les embellissant les sentiments et les actions des hommes [c'est-à-dire le compositeur de «musique appliquée»] reçoit pour salaire non pas tant un étonnement momentané que de l'amour et de l'agrément [...] L'artiste purement cérébral qui brille dans la musique pure ne peut que rarement ou jamais toucher ainsi tous ses auditeurs. Cela n'est possible que dans la musique appliquée, qui rend sensible et élève à un niveau supérieur la représentation plus déterminée des sentiments et des actions des hommes, en lien avec la poésie (et la mimique); car ces œuvres ne sont pas destinées seulement au connaisseur, mais aussi à celui qui ne possède pas de connaissances techniques en la matière¹³⁷.

L'objection élevée contre l'artificiel, le savant, le virtuose et l'ésotérique était issue d'une polémique qui avait opposé l'esthétique de l'*Empfindsamkeit* à la tradition baroque et avait déjà un peu vieilli lorsque Triest en reprit les *topoi* vers 1800. Ce qui avait été recherché et loué au ^{xvii}e et au début du ^{xviii}e siècle était depuis 1730 environ réprouvé et évité. Contre le connaisseur comme instance de jugement, on mettait en avant l'auditeur dépourvu de connaissances techniques, contre l'entendement, le sentiment, contre le *studium*, l'*ingenium*, contre l'étonnement (admiratif ou perplexe), l'émotion, contre l'artificiel et le compliqué, le naturel et le simple. Pour mettre l'accent sur le point qui nous occupe, on peut dire que Triest répétait donc, au milieu d'un passage dont le début était celui d'un panégyrique, le verdict de Scheibe, un verdict inscrit dans le vocabulaire auquel Triest, en tant qu'héritier des Lumières et de l'*Empfindsamkeit*, ne pouvait échapper. Mais entre les phrases qui expriment une distance méfiante vis-à-vis de la tradition baroque et des catégories qui la supportent, figurent celles, citées plus haut, dans lesquelles il est dit de la «musique pure» – suspectée encore juste avant d'être «mécanique» – qu'elle est «pour ainsi dire le modèle originel de l'art, issu d'une sphère supérieure, et [qu']un homme qui



Carl Spitzweg, *Ermite jouant du violon*, avant 1863.
Munich, Schack-Galerie, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Spitzweg était un humoriste, mais pas un caricaturiste. Rien n'était plus éloigné de ses intentions que de se moquer de l'ermite violoniste, qui fait l'effet d'être un portrait du « moine ami des arts » de Wackenroder et dont il faut se représenter le jeu au violon comme un « épanchement de cœur ». Même chez Heine, l'ironie est certes une rupture, mais en même temps un vecteur du sentiment, qui ne pouvait plus être exprimé de manière directe, dans une naïve immédiateté, sans tomber dans un sentimentalisme ridicule. De manière analogue, chez Spitzweg, le tableau représentant l'ermite exprime une distance humoristique vis-à-vis de la dévotion à l'art, cette distance étant un moyen de retrouver une proximité qui sans elle serait perdue.

trahit une connaissance aussi intime d'elle est comme un magicien auquel on est tenté de prêter des forces surnaturelles ».

Il ne suffit pas de parler d'éclectisme. Car l'hésitation du jugement, qui est liée à une coloration changeante des catégories – caractéristique tantôt des Lumières et de l'*Empfindsamkeit*, tantôt du romantisme –, est révélatrice sur le plan de l'histoire des idées. L'esthétique musicale romantique, dont Triest a emprunté le pathos à Wackenroder et à Tieck, apparaît dans le contexte de son essai comme un « néobaroque » qui restitue des concepts fondamentaux du début du siècle en puisant dans l'esprit des années 1790.

L'« étonnement », catégorie centrale du baroque, qui avait été suspecté par l'esthétique des Lumières et de l'*Empfindsamkeit* de n'avoir pour objet qu'une virtuosité étourdissante à l'ostentation creuse, fut pour ainsi dire rétabli dans ses anciens droits par le romantisme. Chez Wackenroder, il apparaît sous la forme d'un saisissement provoqué par le « merveilleux ». Ce que l'on avait ressenti comme « vide » vers le milieu du siècle, à l'époque où l'on était partisan d'un idéal de touchante simplicité, on en faisait désormais, quelques décennies plus tard, l'éloge en le qualifiant de « sublime ». Entre-temps, le sentiment artistique véhiculé par les odes de Klopstock avait pénétré l'esthétique musicale, surtout la théorie de la symphonie. Et l'on nommait à présent le saisissement « dévotion » – un terme dans lequel sécularisation de la religion et sacralisation de l'art se confondent.

Mais la dévotion à laquelle Wackenroder se sentait porté par les symphonies dans les années 1790 – dévotion qui s'entend dans le cadre de la religion de l'art – fut en quelque sorte réappliquée par Triest à la musique d'église de Bach, c'est-à-dire à des œuvres qu'il subsumait, manifestement sans les connaître, sous le concept de « musique pure » en déclarant leurs textes incompréhensibles et pour cette raison indifférents.

Dans cette partie de l'Allemagne (la partie nord), l'exaltation que constitue la dévotion ne devait pas être suscitée par la stimulation et l'étourdissement des sens mais par une réflexion sérieuse dans laquelle l'esprit s'abîme. Pour la soutenir, la culture de l'harmonie était extrêmement importante; en effet, qu'est-ce qui pouvait entretenir cette réflexion plus qu'une fugue et d'autres choses semblables, qui, bien exécutées à l'orgue, plaisent même au non-connaisseur? Le caractère supranaturel de l'objet et un texte correspondant (souvent non poétique et même incompréhensible)

donnaient libre champ à tous les artifices et prouesses contrapuntiques, parce que les paroles n'avaient pas beaucoup plus de valeur que les syllabes que l'on prononce lorsqu'on solfie un morceau¹³⁸.

« Profondeur de la pensée harmonique », « réflexion où l'esprit s'abîme » et « artifices contrapuntiques » n'apparaissent pas comme une mécanique virtuose qui laisse le cœur vide, ils sont réinvestis dans la fonction que leur attribue la musique d'église. Mais dans une inversion paradoxale du processus historique, la dévotion religieuse est retrouvée par l'intermédiaire de la dévotion propre à la religion de l'art, qui s'attache à la « musique pure » comme pressentiment du « supranaturel ».

4

L'armature qui supportait la description donnée par Triest de la musique allemande du XVIII^e siècle relevait à la fois de l'esthétique et de la philosophie de l'histoire. Elle consistait en un système d'antithèses issues des Lumières et de l'*Empfindsamkeit* mais réinterprétées par Triest dans un sens romantique ou « néobaroque ». Et le jugement porté sur Bach oscillait selon que dans un passage, le ton adopté par Triest était déterminé par la tendance antibaroque originelle de l'appareil catégoriel ou par son remaniement romantique.

Cependant, à la différence des schémas proposés au milieu du siècle, la construction historique élaborée par Triest n'est pas simplement antithétique mais triadique et dialectique. Le troisième stade de l'évolution, que Triest – encore marqué par la haute conscience de lui-même qu'avait le XVIII^e siècle et non par le désir partagé entre présent et avenir caractéristique du XIX^e siècle – considère comme atteint dans son propre présent, constitue le retour, à un niveau supérieur, du premier après la traversée du deuxième. Ce qui apparaît, sur le plan esthétique, comme l'appropriation et la coloration romantiques de catégories baroques se veut, sur le plan de la philosophie de l'histoire, une progression dialectique; l'éclectisme se présente comme une synthèse. Dans les jugements de Triest sur Bach, la restauration d'un passé archaïque apparaît encore comme perturbée par des rechutes dans une polémique antibaroque du type de celle de Scheibe, polémique qui s'annonçait déjà dans le système de

catégories propre aux Lumières et à l'*Empfindsamkeit*. Une louange homogène se concentre en revanche sur Carl Philipp Emanuel Bach, le représentant le plus remarquable du troisième stade de l'évolution, qui est le but de l'histoire de la musique telle qu'elle s'est déroulée jusqu'alors. Selon Triest, la « musique pure », qui tendait encore à la « mécanique » chez Jean-Sébastien Bach, se fait musique « poétique » dans les sonates et les symphonies de son fils Carl Philipp Emanuel, révélant ainsi sa véritable essence. Triest concentra sur C. P. E. Bach les attributs d'un baroque romantisé, qui furent ensuite « restitués » à Jean-Sébastien, d'abord par Hoffmann et plus tard par Schumann.

L'élément décisif fut la thèse selon laquelle la « musique pure », qui se caractérise par sa « profondeur de pensée harmonique » et sa virtuosité contrapuntique, ne s'arrête pas au stade du « mécanique » mais s'élève jusqu'au « poétique » : « Or, d'une manière générale, l'éloquence se distingue de la poésie par le fait que l'entendement y est plus actif et plus dominant que l'imagination. La musique prit aussi ce caractère¹³⁹. » Et Triest conçoit comme « rhétorique » l'art de Jean-Sébastien Bach, ce qui est tout à fait pertinent si l'on s'en tient au seul mot :

Jusqu'alors, la seule chose que l'on avait appréciée dans les productions de cette sorte [c'est-à-dire dans les pièces de « musique pure »], c'était un parcours harmonique plein d'artifices. Plus encore que celles de la musique appliquée, leurs formes n'étaient absolument que rhétoriques et non poétiques. Concertos, sonates, toccatas, préludes et même ce que l'on appelait des fantaisies, tout témoignait de ce souci scrupuleux de respecter les règles de l'art¹⁴⁰.

L'idée que Triest se faisait de la rhétorique musicale de Bach était, si approprié que semble le terme, tout à fait inadéquate. Dans le sens de l'affect antibaroque hérité du deuxième tiers du siècle, il n'entendait par musique rhétorique rien d'autre qu'un fatras de formules, une virtuosité ostentatoire dans le maniement des figures sans contenu de fond et de vérité suffisant. « Dès lors que le thème contenait ne fût-ce qu'une mélodie, que l'on pouvait, si nécessaire, faire entendre sous dix renversements différents, on ne se souciait pas davantage de savoir si elle était aussi censée dire quelque chose. »

La construction élaborée par Triest faisait de l'histoire de la musique instrumentale allemande du XVIII^e siècle une évolution dialectique dans laquelle la « musique pure » s'élevait du « rhétorique » au « poétique », et ce en

passant par une phase d'autoaliénation, de dépendance à la fois enrichissante et appauvrissante par rapport à la « musique appliquée ». (On ne peut s'empêcher ici de se rappeler involontairement la terminologie hégélienne, les catégories « en soi », « hors de soi » et « pour soi ».) La « musique pure » de la première phase de l'évolution, dont font partie les œuvres de Bach, n'était « absolument que rhétorique, pas poétique ». L'« écriture galante » – l'adaptation de la musique instrumentale aux postulats esthétiques du galant homme, du dilettante – consistait en revanche à abandonner ou à réduire « l'harmonie savante et profonde » et à essayer d'imiter instrumentalement le caractère mélodique et destiné au chant de la « musique appliquée », dont Kant définissait l'esthétique à l'aide des concepts d'« attrait » et d'« émotion ».

Or cette transplantation du style théâtral dans la musique pure provoqua un grand vide et une grande uniformité dans les voix de l'accompagnement. De même que là (au théâtre), le chant régnait seul et – du moins à l'époque – ne pouvait faire autrement, de même on accordait ici à un instrument obligé, ou, au clavier, à la main droite, une domination absolue. [...] En passant de l'artificialité harmonique au vide mélodique, la musique pure aurait donc en réalité perdu plus qu'elle n'aurait gagné, parce ce que ce changement s'opéra non par un développement interne progressif mais par l'application et l'imitation inadéquates du style théâtral. Heureusement il n'en fut rien, car l'Allemagne vit se lever un homme qui reprit en main les rênes de la musique qui s'affaiblissait. Il joignait l'originalité à une profonde application au travail et ouvrit à la musique une voie que les autres n'avaient guère soupçonnée. Comme Ossian, il fit vibrer les cordes de ses doigts, et si le tintement creux ne se tut pas complètement, il recula du moins devant sa puissance magique aussi longtemps que celle-ci put agir¹⁴¹.

L'Ossian musical qui joignait à l'« originalité » de l'âge du génie la « profonde application au travail » dont témoignent les normes et les modèles hérités de la première phase d'évolution de la « musique pure », c'était Carl Philipp Emanuel Bach. L'« écriture poétique » ou « esthétique » qu'il marque de son empreinte assure, selon Triest, la médiation et l'équilibre entre les extrêmes que sont le style « savant » et le style « galant », entre la virtuosité qui suscite l'étonnement et la simplicité qui touche.

Non, Bach ne composait pas exprès de manière obscure et lourde, mais ces caractéristiques étaient la conséquence naturelle du cours de ses idées, dans lequel ne pouvait le suivre ni le musicien mécanique (qui ne fait que calculer), ni celui qui cherche seulement à divertir l'ouïe. En lui s'éveillait quelque idée esthétique,

c'est-à-dire composée de concept et de sentiment, que l'on ne peut exprimer par des mots, bien qu'elle frôle de près le sentiment déterminé que le chant peut nous représenter et dont elle est pour ainsi dire le modèle originel¹⁴².

Si le concept d'« idée esthétique » provient de la *Critique de la faculté de juger* (§ 53), l'idée que la musique instrumentale est le « modèle originel » de la musique vocale est quant à elle d'essence romantique. Cependant, il n'est à ce stade guère possible de distinguer l'esthétique romantique de Wackenroder et de Tieck, pour laquelle Triest trouva un objet dans les symphonies de C. P. E. Bach – comme plus tard Hoffmann dans celles de Beethoven –, du néobaroque de la fin du XVIII^e siècle tel que les odes de Klopstock le marquèrent de leur empreinte dans le domaine poétique. « Bach était un autre Klopstock, qui utilisait les sons au lieu des mots. Est-ce la faute du poète auteur d'odes si ses sauts lyriques apparaissent au vulgaire comme des non-sens ? »

Ce qui fut décisif pour l'histoire des idées, ce fut la thèse selon laquelle la musique absolue, détachée de fonctions, de textes et de sujets, ne reste pas en retrait par rapport à celle qui est liée au langage verbal mais au contraire la dépasse, autrement dit la thèse selon laquelle le « vide » dont l'esthétique des Lumières et de l'*Empfindsamkeit* parlait à propos de la musique instrumentale pure peut être perçu par des initiés comme de la « sublimité ». Ce fut Johann Abraham Peter Schulz qui recourut le premier à la nomenclature de la poétique klopstockienne pour rendre justice à la musique absolue sur le plan esthétique. Il le fit dans la *Théorie générale des beaux-arts* de Sulzer, qui avait lui-même encore minimisé l'importance de la musique absolue, qu'il considérait seulement comme un bruit agréable. Selon Schulz,

la symphonie est propre à exprimer le grand, le solennel et le sublime. [...] Un tel allegro est dans la symphonie ce qu'une ode de Pindare est dans la poésie; comme elle, il élève et ébranle l'âme de l'auditeur, et il faut le même esprit, la même imagination sublime et la même connaissance de l'art pour y réussir¹⁴³.

Comme Tieck, Triest fit un pas de plus, non seulement en affirmant l'autonomie esthétique de la « musique pure » – qui, selon Tieck, forme un « monde à part entière »¹⁴⁴ – mais en faisant même de la musique instrumentale le « modèle originel » de la musique vocale. Carl Philipp Emanuel Bach

a montré que la musique pure n'était pas une simple enveloppe pour la musique appliquée, qu'elle n'en dérivait pas mais pouvait atteindre à elle seule de grandes

finis; qu'elle n'avait pas besoin de se livrer à des tours et détours prosaïques ou tout au plus rhétoriques en se donnant comme un simple jeu de l'ouïe ou de l'entendement mais était capable de s'élever à une poésie d'autant plus pure qu'elle est moins ramenée dans la région du sens commun par des mots (qui contiennent toujours des idées secondaires)¹⁴⁵.

Ce qui rend la « musique pure » « poétique », c'est précisément qu'elle se détache du langage pour devenir elle-même langage.

Mais une théorie de la musique instrumentale qui, d'une part, plaçait l'idée du sublime au centre dans l'esprit de la poétique klopstockienne et, d'autre part, découvrait dans l'élan de l'imagination une instance esthétique située au-delà de la dichotomie un peu vieillie entre « savant » et « galant », appelait sa transposition de la figure de C. P. E. Bach – en qui, selon Triest, la dialectique historique du siècle parvenait à son terme – à celle de Jean-Sébastien. Et ce n'est pas un hasard si les caractéristiques constitutives de l'esthétique développée et exposée par Triest à propos de Carl Philipp Emanuel – la prise de distance par rapport à l'« attrait » et à l'« émotion », l'accentuation du sublime au lieu du beau et la référence à une imagination imprégnée par la pensée –, se retrouvent dans une apologie de Jean-Sébastien que Friedrich Rochlitz, l'éditeur de l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, écrivit vers 1800¹⁴⁶, pour ne la publier à vrai dire que des décennies plus tard.

Bach donne donc peu de chose pour stimuler et divertir l'ouïe. À l'imagination il offre une matière certes riche mais qui s'empare rarement d'elle de manière directe et doit plutôt passer d'abord par la pensée. Quant au sentiment, il le saisit souvent, mais la plupart du temps d'un côté où la plupart des gens ne se laissent pas saisir volontiers, et encore moins souvent, et où même les plus capables et les meilleurs ne peuvent pas suivre à tout moment : du côté du sublime et du grand¹⁴⁷.

Pratiquement comme Triest trois décennies plus tôt, Schumann ressentait l'harmonie de Bach comme « audacieusement labyrinthique¹⁴⁸ » : il évoque « Sébastien Bach [qui] creuse si profondément que la lampe éclairant le fond du puits menace de s'éteindre dans les profondeurs [...] »¹⁴⁹. La « profondeur de pensée abîmée dans ses réflexions », qui était, au milieu du XVIII^e siècle, suspecte parce que ressentie comme une autoaliénation de la musique, fut, à l'exact inverse, comprise à l'époque romantique comme porteuse de

« MÉLODIES SANS PAROLES »

pressentiment et « poétique ». Schumann fit, à propos de Bach, l'éloge de ce que Triest sentait lui aussi confusément, mais que, du fait de son hésitation entre le système de catégories du milieu du XVIII^e siècle et l'influence de Wackenroder et de Tieck, il n'osait louer ouvertement qu'à propos de Carl Philipp Emanuel : l'association réussie de l'« originalité » et de la « profonde application au travail ».

Mais si je pense maintenant à la sorte de musique la plus élevée, telle que Bach et Beethoven nous l'ont donnée dans certaines de leurs créations, si je parle d'états de l'âme rares que l'artiste doit me révéler, si j'exige qu'avec chacune de ses œuvres il m'emmène un pas plus loin dans ce royaume des esprits que constitue l'art, si, pour le dire d'un mot, j'exige partout la profondeur et la nouveauté poétiques, dans le détail comme dans l'ensemble [...] ¹⁵⁰.

Le « royaume des esprits que constitue l'art » et auquel Bach donne accès est le Djinnistan de Hoffmann, l'utopie d'une musique qui se met à part du monde et devient par là capable de parler de ce qu'il y a de plus élevé. La musique de Bach – sa musique instrumentale – représentait pour le XIX^e siècle l'idée d'une « musique pure », d'une musique où les idées de « composition pure », de la musique comme « monde existant pour lui-même » et de musique « absolue » comme expression de l'« absolu », se fondaient les unes dans les autres.

« MÉLODIES SANS PAROLES ¹⁵¹ »

L'exigence d'une « coïncidence », d'une « interpénétration » ou d'une « transition insensible » entre forme et contenu, entre phénomène sensible et signification est une maxime fondamentale de l'esthétique classico-romantique (entre le baroque et la modernité). Certes, il n'est pas légitime de généraliser cette maxime jusqu'à en faire un principe universel, mais sa validité n'était pas contestée à l'époque qui va des années 1770 au milieu du XIX^e siècle. On peut aller jusqu'à dire que le principe selon lequel les sentiments constituent le contenu de la musique ou sa signification était un lieu commun de cette période. De ce fait, l'esthétique du sentiment, si elle voulait être une esthétique de la musique comme œuvre d'art – et non comme simple structure exerçant une stimulation –,

était elle aussi confrontée à la difficulté suivante : se conformer aux critères méthodologiques de la dialectique forme-contenu.

Pour ne pas tomber dans un réalisme grossier, l'esthétique du sentiment peut partir d'une double affirmation : les sentiments exprimés ou représentés par la musique ne sont pas déjà « donnés » en dehors de la forme d'expression ou de représentation musicale, ou « avant » elle, mais n'adviennent qu'« en » elle ; d'un autre côté, dire qu'il s'agit donc de sentiments qui existent exclusivement « par » la musique serait s'égarer dans la direction opposée. Un sentiment représenté musicalement n'est pas « saisissable » d'une autre manière que dans la représentation : l'expression ne « renvoie » pas au sentiment mais le rend « présent ». Néanmoins, dans le sentiment représenté ou exprimé musicalement – le « sentiment sonore », comme l'appelait Friedrich Theodor Vischer¹⁵² –, la « coïncidence » du phénomène sensible et de la signification n'est pas quelque chose d'immédiatement donné mais au contraire le résultat d'une médiation.

C'est Hegel qui a donné de la dialectique forme-contenu la formulation la plus résolue. Seules les œuvres dont la forme et le contenu s'avèrent tout à fait identiques sont de véritables œuvres d'art, écrit-il dans *La Science de la logique*¹⁵³. Mais l'identité est produite dialectiquement : « le Rapport absolu du contenu et de la forme » consiste en « leur renversement l'un dans l'autre, de telle sorte que le contenu n'est rien d'autre que le renversement de la forme en contenu, et la forme rien d'autre que le renversement du contenu en la forme »¹⁵⁴.

Cependant, pour que la dialectique ne reste pas le contour abstrait et nu d'une esthétique s'épuisant dans le pur postulat, il faut la préciser concrètement. Et il semble que l'on puisse comprendre plus exactement la « transition insensible » par laquelle le contenu devient forme et inversement en partant d'un problème qui, de la fin du XVIII^e au milieu du XIX^e siècle – de Johann Nikolaus Forkel¹⁵⁵ à Friedrich Theodor Vischer¹⁵⁶ –, fit partie des thèmes centraux de l'esthétique musicale, bien qu'il n'ait pas connu d'histoire continue. Ce problème, c'est la question de savoir si les sentiments exprimés musicalement sont « déterminés » ou « indéterminés » et dans quel sens ils le sont.

Ce qui lui donnait son acuité et son importance, c'est que le caractère artistique d'une œuvre musicale n'était plus recherché – comme c'était encore le cas à l'époque des Lumières – dans le respect de normes et de modèles généraux,

mais bien plutôt dans la manifestation d'une individualité et d'une originalité uniques. Il fallait donc que la détermination – y compris celle des sentiments que l'on considérerait comme la substance des œuvres musicales – se situât dans le particulier, dans ce qui ne peut pas être répété, et non dans le général, par exemple un affect susceptible d'être nommé. Depuis la *Critique de la faculté de juger* de Kant (1790), si ce n'est depuis plus longtemps encore, il était établi que la signification ou le sens d'une œuvre relevant d'un art du « beau » ne consistait pas en une idée située au-delà de la forme sensible esthétique mais en la réalisation de l'idée dans l'œuvre en tant qu'objet individuel formé par l'artiste. (La définition hégélienne du beau comme « apparence sensible de l'idée » dépassait le concept classique d'art dans la mesure où elle laissait ouverte la possibilité de saisir l'« idée » autrement que par l'« apparence sensible ».)

Félix Mendelssohn – écrivain brillant qui ne fit jamais imprimer un mot sur la musique – se méfiait du langage. Et le titre *Mélodies sans paroles* – l'une des trouvailles qui jalonnent l'histoire des titres – ne veut nullement dire qu'une mélodie pour piano n'est que l'ombre d'une mélodie chantée, il signifie à l'inverse que la « mélodie sans paroles » met en avant la « véritable » mélodie. Dans une lettre à Marc André Souchay du 15 octobre 1842 que l'on cite souvent mais qui n'a guère été interprétée de manière suffisante, Mendelssohn écrit :

Les gens se plaignent habituellement de ce que la musique est trop plurivoque, de ce qu'on sait si peu ce que l'on doit se représenter quand on en écoute, alors que tout un chacun comprend les mots. Mais chez moi, c'est l'inverse. Et pas seulement pour des discours entiers, pour des mots isolés aussi; eux aussi me semblent si plurivoques, si indéterminés, si propices au malentendu par comparaison avec une musique bien faite, qui vous remplit l'âme de mille choses meilleures que des mots. Ce qu'une musique que j'aime me dit, ce ne sont pas des idées trop indéterminées pour être formulées verbalement mais des idées trop déterminées. – Je trouve ainsi à toutes les tentatives d'exprimer ces idées quelque chose de juste mais aussi à toutes quelque chose d'insuffisant, et il en va également ainsi des vôtres. Mais ce n'est pas votre faute, c'est la faute des mots, qui ne peuvent tout simplement pas faire mieux. – Si vous me demandez ce que je me suis représenté en composant [certaines des *Mélodies sans paroles*], je vous dirai : rien d'autre qu'une mélodie, telle que vous la trouvez dans la partition. Et si, en composant l'une ou l'autre, j'ai eu à l'esprit un ou des mots déterminés, je refuse quand même de les révéler à qui que ce soit, parce que le même mot ne veut pas dire pour l'un ce qu'il veut dire pour l'autre, parce que seule la mélodie

peut dire la même chose à l'un et à l'autre, éveiller en eux le même sentiment – mais ce sentiment ne s'exprime pas par les mêmes mots¹⁵⁷.

Il ne faut pas nécessairement se laisser troubler par le fait que Mendelssohn parle d'abord d'« idées », puis de « sentiments », car il entend manifestement par « idée » une représentation dont l'objet est avant tout un sentiment. Ce qui est essentiel et étonnant dans cette lettre, qui a toujours été ressentie comme une esthétique *in nuce*, c'est bien plutôt la résolution avec laquelle Mendelssohn oppose au concept de sentiment « indéterminé », qui était une catégorie centrale de l'esthétique populaire, l'idée d'un sentiment « déterminé » par la musique, c'est-à-dire par les moyens de la musique absolue.

L'idée que la musique exprime des sentiments indéterminés et que ceux-ci constituent la substance esthétique des œuvres musicales fut la cible des attaques polémiques d'Eduard Hanslick contre l'« esthétique du sentiment », qu'il qualifiait de « viciée »¹⁵⁸. Et à première vue, l'argumentation de Hanslick semble dépourvue de toute lacune et irréfutable. Selon lui, parler de sentiments indéterminés associés à de la musique ne porte pas à conséquence tant que l'on n'entend pas par là autre chose que la représentation de la « dynamique des affects », la reproduction de formes de mouvement lentes ou rapides, nettement marquées ou vacillantes¹⁵⁹. Cependant, ce qui est indéterminé n'est pas propre à former la substance esthétique des œuvres musicales, car ce qui fonde leur caractère artistique, c'est l'individualité qu'elles expriment :

Quel est alors l'élément positif, créateur, à l'intérieur de l'art musical ? Un sentiment indéfini n'offre en lui-même aucun contenu ; une fois qu'un art s'en empare, il lui reste encore à lui donner forme. Toute activité artistique consiste au contraire à individualiser, à imprimer la marque du déterminé à partir de l'indéterminé, du particulier à partir du général¹⁶⁰.

Si la détermination de la substance esthétique est donc la condition déterminante d'une œuvre qui prétend avoir un caractère artistique, alors l'esthétique du sentiment se révèle une impasse. En effet, un sentiment déterminé ne peut être pour Hanslick qu'un sentiment déterminé par des mots exprimant des significations – un affect susceptible d'être nommé –, et les significations dont les mots sont porteurs sont par principe inaccessibles à la représentation musicale.

« MÉLODIES SANS PAROLES »

La musique, comme « langage indéterminé », ne peut restituer des concepts, on en conviendra. Psychologiquement, la conclusion s'impose : la musique ne peut pas exprimer des sentiments déterminés. Le caractère déterminé des sentiments repose bien en effet dans leur noyau conceptuel¹⁶¹.

Rappeler que la musique vocale, dans laquelle la « dynamique » des sentiments peut être rapportée par les paroles à des affects aux contours nets, est capable d'atteindre la détermination du sentiment n'est pas pour Hanslick une objection pertinente, car on ne peut tirer de la musique vocale une esthétique censée valoir comme théorie de « la » musique. « Ce que la musique instrumentale est incapable d'accomplir ne saurait valoir pour la musique en général, car elle seule est la musique pure et absolue¹⁶². » Mais si la détermination des sentiments, qui est à la fois conceptuelle et transmise par la médiation des mots, est un élément « extramusical » qui ne peut pas être pris comme point de départ d'une esthétique musicale, alors la détermination qui fait partie des conditions que les œuvres musicales doivent remplir pour avoir un caractère artistique ne peut pas être recherchée dans les sentiments mais uniquement dans les structures sonores.

Ce côté idéal dans la musique relève du son et non d'un concept qu'il faudrait ensuite traduire par des sons. Ce qu'il y a d'essentiel dans le point de départ de la composition, ce n'est pas la prémisse de dépeindre musicalement une passion déterminée, mais l'invention d'une mélodie déterminée¹⁶³.

Mendelssohn partageait avec Hanslick la conviction fondamentale suivante : il faut que la substance esthétique de la musique soit « déterminée », mais la détermination des sentiments par des mots porteurs d'une signification constitue un élément « extramusical » et donc impropre à fonder une esthétique musicale. Et pourtant, l'esthétique de Mendelssohn est une esthétique du sentiment : elle est portée par l'idée que la détermination des structures sonores, opposée par Hanslick à la détermination du sentiment, en est en vérité le fondement ou le corrélat.

L'idée qu'un sentiment – Hanslick dirait la « dynamique » du sentiment – constitue un « matériau » auquel les structures sonores donnent une « forme », que la musique « actualise » donc en quelque sorte – pour dire les choses dans le langage de la scolastique – un sentiment « potentiel », est certes inhabituelle mais tout à fait concevable. Et on peut même donner à la détermination du rapport

entre sentiment et structure sonore une tournure dialectique, en affirmant avec Hegel, dont Mendelssohn a suivi certains cours, que non seulement le contenu « se mue instantanément » en forme mais aussi la forme en contenu.

La conviction de Mendelssohn selon laquelle la détermination de sentiments exprimés musicalement est une détermination de la musique – et non simplement la reproduction d'une détermination « extramusicale » déjà donnée – se retrouve de manière surprenante chez son antithèse musicale Richard Wagner, et ce à propos des poèmes symphoniques de Franz Liszt. « Le musicien, au contraire, fait totalement abstraction de l'évènement tel qu'il se passe dans la vie courante, il en abolit complètement les contingences et les détails et sublime au contraire tout ce qu'ils contiennent selon son contenu affectif concret, que seule la musique peut donner déterminé. » L'affirmation selon laquelle le contenu affectif tiré par abstraction de la « vie courante » est « concret » fait d'abord l'effet d'un paradoxe. Mais ce que Wagner a en tête – et, bizarrement, il est d'accord avec Mendelssohn sur ce point –, c'est une détermination que « seule » la musique « peut donner » et non des mots porteurs de significations. Le fondement de l'esthétique wagnérienne d'un langage fait à la fois de mots et de sons musicaux, fondement que Nietzsche a reconnu bien qu'il demeure latent et n'apparaisse que dans quelques phrases des écrits de Wagner, est l'idée de musique absolue, à laquelle le compositeur fut converti par la métaphysique de Schopenhauer, parce qu'elle convergeait avec des expériences qu'il avait faites en concevant *Tristan et Iseult*.

« UN MONDE À PART ENTIÈRE ¹⁶⁴ »

L'idée que la musique peut prendre une qualité « poétique » est chez Robert Schumann, dont les catégories esthétiques proviennent pour l'essentiel de Jean Paul, liée à la représentation d'une association entre musique et poésie. Certes, cette association ne se fixe pas sous forme de musique à programme, mais elle en partage la structure esthétique fondamentale : langage et musique cherchent ensemble et en interaction à saisir une substance « poétique » qui n'appartient pas primordialement à l'un ou à l'autre des deux arts mais constitue

ce qui, dans chacun d'eux, est de l'« art » au sens fort, compris comme une qualité et non comme un simple concept général sous lequel sont subsumés les arts. (Selon la représentation populaire, un texte est « illustré » ou « commenté » par la musique. Schopenhauer a opposé à cette représentation la thèse inverse : pour lui, c'est la musique qui est illustrée ou commentée par un texte. Mesurées à l'aune de l'idée schumannienne d'une qualité « poétique » de la musique, l'une et l'autre position sont unilatérales et déforment une relation dialectique pour en faire un simple rapport entre ce qui fonde et ce qui est fondé.)

Relier étroitement musique et poésie par une dialectique esthétique dans laquelle l'accent peut être mis sur l'un ou l'autre pôle, c'est-à-dire qui inclut aussi bien l'idée d'une essence « proprement poétique » de la musique que celle d'une essence « proprement musicale » de la poésie (Walter Pater), est donc une démarche caractéristique du romantisme. On n'en est que plus étonné de constater que dans l'un des premiers témoignages de l'esthétique musicale romantique, les *Fantaisies sur l'art* de Ludwig Tieck (1799), le terme « poétique » appliqué à la musique ne désigne pas son association avec la poésie mais au contraire la frontière qui les sépare. La musique « poétique » dont parle Tieck n'est rien d'autre que la musique « absolue », qui ne reçut ce nom qu'un demi-siècle plus tard de Richard Wagner et d'Eduard Hanslick.

Ces symphonies peuvent représenter une pièce de théâtre colorée, variée, confuse et belle dans sa progression telle que le poète ne pourra jamais nous en donner; car elles dévoilent dans un langage énigmatique ce qu'il y a de plus énigmatique, elles ne dépendent pas des lois de la vraisemblance, elles n'ont pas besoin de suivre une histoire et des caractères, elles restent dans leur monde purement poétique¹⁶⁵.

(Le mot « confus » désigne, comme dans la poétique baroque, un moyen artistique et non un défaut esthétique.)

Le paradoxe d'une « pièce de théâtre » sans « histoire » ni « caractères » permet de définir par la périphrase une œuvre d'art qui constitue un « monde pour lui-même » – c'est-à-dire une « pièce de théâtre » –, mais ne raconte pas d'« histoire » représentant ou imitant un fragment de réalité et ne montre pas non plus de « caractères » qui aient des contours nets et soient définissables par des mots porteurs de significations. En forçant à peine le trait, on peut ramener le propos de Tieck à la formule suivante : la musique instrumentale – comme art

« purement poétique » – est la véritable poésie, que « le poète ne pourra jamais nous donner ».

À la différence de la peinture et de la poésie, la musique n'est pas imitation – ni imitation de la nature, ni *mimésis* de la *mimésis* poétique – mais « un monde à part entière ». Mais ce que Tieck entend par « musique » – et l'évidence avec laquelle il présente une affirmation inhabituelle est frappante –, c'est avant tout la musique instrumentale.

La musique vocale pure devrait probablement se mouvoir dans sa propre force, dans l'élément qui lui est particulier, sans aucun accompagnement instrumental, de même que la musique instrumentale va son propre chemin et ne se préoccupe d'aucun texte, d'aucune poésie sur laquelle on l'aurait composée, crée pour elle-même de la poésie et se commente elle-même poétiquement¹⁶⁶.

(Ce passage annonce le schéma esthétique fondamental de l'antithèse entre Palestrina et Beethoven sur laquelle Hoffmann fonde son essai *Ancienne et nouvelle musique d'église*.)

La thèse selon laquelle c'est justement en se séparant de la poésie et en « cré[ant] pour elle-même de la poésie » que la musique devient « poétique », apparaît d'abord comme l'accentuation paradoxale d'une tendance caractéristique du XVIII^e siècle. Cette tendance consiste, d'un côté, à conférer à la musique instrumentale une autonomie esthétique, mais, d'un autre côté, à justifier cette autonomie en concevant la musique instrumentale comme un langage propre, un « langage des sentiments » opposé au « langage des mots ». L'analogie entre « le langage ou le discours des sons¹⁶⁷ » et le langage des mots justifie l'abolition de la dépendance extérieure de la musique vis-à-vis de la poésie.

Mais, comme Friedrich Schlegel, Tieck considérait « toute expression du sentiment » comme « de la musique à un degré inférieur »¹⁶⁸. Il lui fallait donc justifier l'autonomie de la musique instrumentale autrement que ne le faisait l'esthétique des Lumières représentée par Mattheson. Et de fait, sa théorie de la musique instrumentale est une esthétique du « merveilleux » qui s'oppose à celle des Lumières.

Les différentes sonates, les trios et quatuors pleins des raffinements de l'art sont pour ainsi dire les exercices d'entraînement qui conduisent à cette perfection de l'art [que l'on trouve dans les symphonies]. Le compositeur dispose ici d'un champ infini

pour montrer sa puissance et sa profondeur d'esprit; il peut ici parler le sublime langage poétique qui dévoile en nous ce qu'il y a de plus merveilleux.

Le terme « merveilleux » trahit l'appartenance de la métaphysique romantique de la musique instrumentale à une tradition qui fut représentée dans la poétique du XVIII^e siècle par Johann Jacob Bodmer et Johann Jacob Breitinger. En partant de cette tradition, on peut expliquer pourquoi la séparation d'avec la poésie fut formulée comme une prétention « poétique » et non simplement comme une prétention à l'« autonomie ».

Dans sa *Poétique critique* [*Critische Dichtkunst*] de 1740, Breitinger relia une tradition poétologique à une idée philosophique : il comprit que l'on pouvait fonder métaphysiquement l'esthétique baroque du « merveilleux » sur l'idée leibnizienne des « mondes possibles » si l'on interprétait le merveilleux comme l'imitation d'un des mondes possibles que Dieu aurait pu créer mais n'a pas créés.

Mais parce que la disposition présente du monde des choses réelles n'est pas absolument nécessaire, le Créateur aurait pu, s'il avait poursuivi d'autres intentions, créer des êtres d'une tout autre nature, les lier entre eux dans un autre ordre et leur prescrire de tout autres lois. Or, puisque la poésie est une imitation de la Création et de la nature pas seulement dans le réel mais aussi dans le possible, ce qu'elle produit, qui est un mode de la création, doit nécessairement fonder sa vraisemblance soit sur l'accord avec les lois et le cours de la nature tels qu'ils existent à présent, soit sur les forces que la nature, pour autant que nous puissions le concevoir, aurait pu exercer si elle avait poursuivi d'autres intentions¹⁶⁹.

Un équilibre précaire est préservé entre le principe antique d'imitation et le principe moderne de création : comme représentation d'un monde préformé dans les pensées de Dieu, la poésie est imitation, mais dans la mesure où ce monde – qui n'est que possible et non réel – doit nécessairement être réalisé pour sortir de sa virtualité, la poésie est en même temps création.

Breitinger s'efforce, sans abandonner explicitement le postulat *Ut pictura poesis erit*¹⁷⁰, de distinguer la poésie de la peinture. Selon lui, la peinture est avant tout une imitation du réel, alors que la poésie est primordialement une imitation du possible, c'est-à-dire une imitation qui, en tant que réalisation du virtuel, est aussi une création.

Un poème bien inventé doit donc être considéré comme une histoire véritable venant d'un autre monde possible. Et de ce point de vue, le poète est aussi le seul à mériter le

nom de *poiétès*, de créateur, parce que non seulement il donne par son art des corps visibles à des choses invisibles, mais encore crée pour ainsi dire les choses qui ne sont pas perceptibles pour les sens, c'est-à-dire les fait passer de l'état de possibilité à celui de réalité et leur communique ainsi l'apparence et le nom de la réalité¹⁷¹.

Dès 1561, Jules César Scaliger avait affirmé que seule la poésie est production de quelque chose qui est (*condere*), alors que la peinture est simple imitation de quelque chose de donné (*narrare*). Dans la *Querelle des arts*, le poète apparaît comme un *alter deus* dont l'œuvre est une *altera natura*.

L'idée qu'une œuvre d'art, en tout cas un poème, est une « création » – idée qui, dans le langage courant moderne, est devenue si triviale que c'en est insupportable –, est née d'une réinterprétation chrétienne du concept antique de *poiésis*, qui plaçait l'art à côté de l'artisanat. La question de savoir où se situait l'origine de l'idée (platonicienne) d'objets qui ne sont pas donnés par nature et que l'on ne peut pas expliquer non plus en les présentant comme le perfectionnement de ce qui est donné par nature constituait un problème. Ce problème, à vrai dire, a toujours suggéré la solution qui consistait à parler de « création » dans un sens dépourvu de pathos, c'est-à-dire d'une fabrication qui n'imité pas, pas plus qu'elle ne la réalise, une idée conçue préalablement, mais produit d'elle-même originellement aussi bien l'idée que sa réalisation. (Si Breitinger a reculé devant une formulation radicale, à savoir l'abandon du principe d'imitation au profit de l'idée d'une « création » artistique, c'est autant à cause de scrupules théologiques que par piété vis-à-vis de l'Antiquité. L'idée d'une création qui est en même temps imitation d'un monde possible opérait une médiation entre l'idée de « génie original », l'héritage antique du principe de *mimésis* et une conscience chrétienne pas assez audacieuse pour imiter la démonstration de force caractéristique de la Renaissance effectuée par Scaliger lorsqu'il parlait du poète comme d'un *alter deus*.)

En toute rigueur, les arguments avancés pour séparer la poésie de la peinture et l'élever au-dessus d'elle – pour Breitinger comme pour Scaliger, la musique se situait hors de l'horizon de la théorie esthétique – étaient faibles. Tout comme la poésie, la peinture peut aussi bien imiter un monde réel que réaliser un monde possible. Autant la mise en avant du « merveilleux » ou des « mondes possibles » apparaît comme trop unilatérale dans la poétique, autant elle est

convaincante dans l'esthétique musicale, dès lors que l'on entend par musique avant tout la musique instrumentale, et le « changement de paradigme » qui a substitué la musique instrumentale à la musique vocale comme modèle concret pour la théorie esthétique a été le pas décisif franchi par l'esthétique musicale romantique de Wackenroder et de Tieck, de Hoffmann et de Schopenhauer. (Dans le point de départ fondamental de sa démarche, Hanslick est un héritier du romantisme.) La musique instrumentale – et elle seule – est « un monde à part entière ». Or l'idée de la production d'un « autre monde possible » était depuis Scaliger et Breitinger – et on peut être certain que Tieck, qui était un insatiable lecteur, connaissait la *Poétique critique* – liée à la représentation du « poétique » comme « fabrication » qui est une « création », représentation dans laquelle se superposent une idée antique et une idée chrétienne. Et il en résulta chez Tieck le paradoxe que c'est précisément l'autonomisation de la musique vis-à-vis de la poésie qui le conduisit à parler de poésie musicale, c'est-à-dire d'un « monde purement poétique » constitué par la musique.

LE MOT DE KLEIST SUR LA BASSE CONTINUE

1

Les comparaisons sont bancales – ce constat est tellement éculé que l'on est involontairement tenté de prôner l'emploi de métaphores comme moyen auquel devrait recourir un langage scientifique humaniste. Il n'est à vrai dire nul besoin de rappeler que l'utilisation poétologique de termes musicaux – de « contrepoint » et « basse continue » à « fugue » et « forme sonate » en passant par « leitmotiv » – donne presque toujours une idée faussée de la réalité. Cependant, l'essentiel dans une comparaison musicale n'est pas la réponse qu'elle donne – réponse qui en général s'avère vague et insaisissable – mais la question qu'elle permet de repérer. L'emploi de métaphores sert à détecter, à circonscrire les problèmes dans une première approche.

Il n'est donc pas surprenant que les liens entre musique et poésie – plus généralement entre musique et langage – fassent partie, tant dans l'esthétique

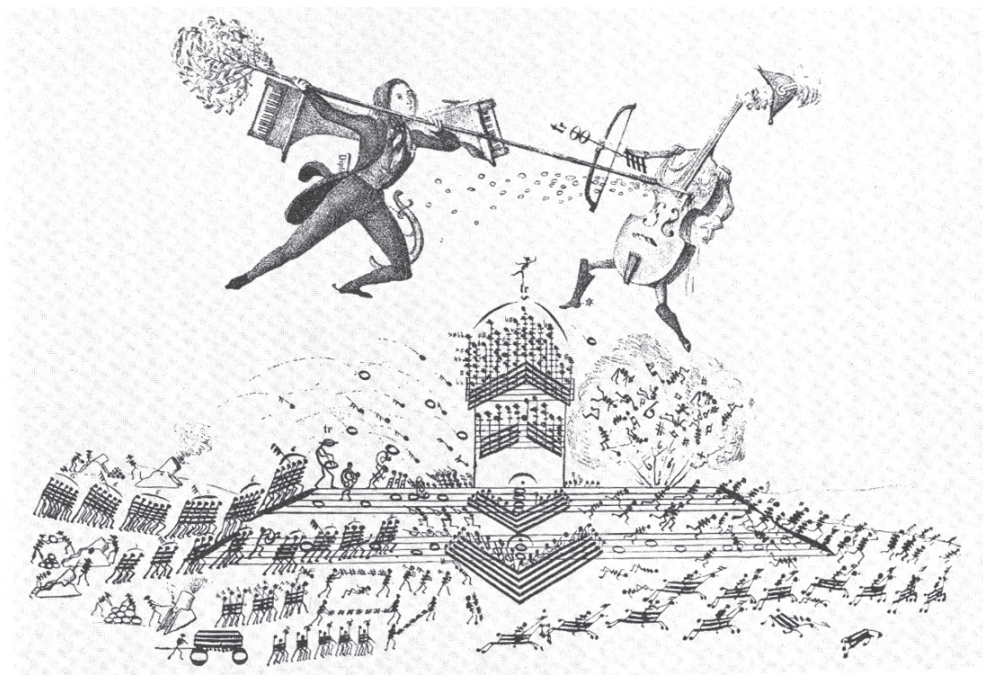
littéraire que dans l'esthétique musicale, des thèmes dont le traitement est grevé de spéculation, et ce dans des proportions tout aussi inspirantes que dissuasives. Et ce ne furent en aucun cas exclusivement des dilettantes de l'esthétique qui se laissèrent aller à des hypothèses sur les relations latentes et mystérieuses entre musique et poésie, mais en nombre à peine moindre les poètes et les compositeurs eux-mêmes, comme si une ultime révélation sur l'essence de leur propre art avait été cachée dans l'autre.

Dans une lettre de Kleist, la basse continue apparaît de manière surprenante comme modèle pour un projet pas encore réalisé de théorie de la poésie. Si l'on essaie d'interpréter ce texte en se fondant sur une analyse, au moins sommaire, de quelques présupposés très fréquents dans les théories esthétiques qui franchissent les frontières entre les arts, c'est justement la catégorie qui semble la plus évidente, à savoir le concept d'harmonie, qui s'avère la plus problématique.

Le très grand nombre d'emplois musicaux du mot part certes d'une seule et même signification fondamentale : l'harmonie est l'accord sonore entre des éléments différents ou opposés. Mais eu égard au fait que les éléments différents qui s'agencent ensemble par l'harmonie peuvent être un son aigu et un son grave, deux intervalles faisant partie du système des sons – l'un séparant deux sons simultanés, l'autre deux sons successifs –, une voix du haut et une voix du bas dans un morceau à plusieurs voix, une consonance et une dissonance ou bien encore un accord qui s'éloigne de la tonique et un autre qui ramène à elle, il n'est pas étonnant que l'emploi métaphorique du concept d'harmonie dans la théorie de la poésie pêche souvent par confusion en ce qui concerne le phénomène musical auquel il est fait référence.

En outre, les degrés d'abstraction que l'on observe dans l'emploi du concept d'harmonie comme de celui de musique sont extrêmement divers. Entre les phénomènes sonores auxquels le terme de « musique » est réservé à l'époque moderne, la mécanique céleste ainsi que la proportionnalité psychophysiologique qui étaient appelées dans l'Antiquité et au Moyen Âge respectivement « *musica mundana* » et « *musica humana* », et les structures mathématiques que l'on concevait dans la tradition pythagoricienne comme l'essence et l'origine commune des phénomènes harmoniques extérieurement

LE MOT DE KLEIST SUR LA BASSE CONTINUE



Par la ruse, le général Basse est surpris dans ses lignes fortifiées et vaincu, dessin anonyme.
La Haye, Gemeentemuseum (photo © Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin).

La basse continue *«Generalbass»*, telle un dragon qu'un saint Georges compositeur transperce de sa lance, apparaît certes encore sous la forme d'une contrebasse, mais ce qui est visé, c'est moins la pratique du *basso continuo* chiffré que la théorie de l'harmonie dans son ensemble. Les basses simples attaquées par les troupes innombrables de triples, de quadruples et même de quintuples croches déchaînées symbolisent un système de règles conservateur qui, selon le caricaturiste, tombe sous les coups d'une modernité révolutionnaire caractérisée par des masses chaotiques de notes semblables aux masses populaires qui combattent sur les barricades.

divergents, il existe des différences qui apparaissent comme irréductibles. Si on met l'accent, dans l'esprit pythagoricien, sur le fondement mathématique, à savoir l'assemblage de proportions comme $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$ et $\frac{3}{4}$, la question de savoir si l'on se représente la mécanique céleste – l'harmonie des sphères – comme réellement sonore ou non est, en toute rigueur, secondaire, car ce qui était

considéré comme essentiel, c'était la structure et non le son, l'aspect extérieur acoustique. Quant à l'idée d'une « *musica humana* », d'une harmonie entre le corps et l'âme ou entre des parties de l'âme, elle se fondait sur un concept de musique totalement abstrait et détaché du phénomène sonore.

L'emploi du terme d'« harmonie » comme métaphore poétologique est donc rendu doublement difficile, à la fois par l'extrême diversité des utilisations musicales du mot et par un niveau d'abstraction qui oscille entre des extrêmes. De son côté, l'affinité que l'on a cru découvrir au XIX^e et au début du XX^e siècle entre musique absolue et poésie absolue se révèle problématique, du fait que l'on se perd dans les labyrinthes de la théorie du langage mais que l'on peut rarement dire avec une certitude suffisante quelle conception implicite du langage on est en droit de présupposer chez un poète. Quant à une conception explicite que l'on puisse ressentir comme adéquate, on ne peut presque jamais en identifier une sur la base des documents disponibles.

Si captivant que ce soit le sujet, nous n'évoquerons pas les voies tortueuses suivies par l'histoire lexicale, dont la reconstitution imposerait des digressions sur Novalis et Paul Valéry, Ludwig Tieck, E. T. A. Hoffmann, Richard Wagner, Ludwig Feuerbach et Eduard Hanslick. Plutôt que d'entreprendre une telle reconstitution, il peut suffire de rappeler que la musique absolue constitue un objet d'envie poétologique. En effet, elle est vue comme un langage qui n'a pas été corrompu par un idiome quotidien, ou courant, trivial et éculé dont la poésie ne peut que chercher à s'écarter, déployant à cette fin des efforts presque désespérés. D'une certaine façon, la musique est à priori, dès le premier son qui se fait entendre, déjà de la poésie, ou en tout cas elle semble l'être aux yeux des poètes, qui la ressentent et l'exaltent comme le plus pur des deux arts.

Or cette idée d'une musique absolue, dépourvue de texte et non rattachée à des affects empiriquement tangibles et désignables verbalement, était étroitement liée à une autre idée, la représentation préromantique, puis irrésistiblement trivialisée au XIX^e siècle, selon laquelle la musique ouvre à son auditeur, ou lui permet de pressentir, un royaume inconnu, le Djinnistan ou l'Atlantide de Hoffmann. Même des phénomènes sonores dépourvus de tout caractère spectaculaire donnaient lieu à des rêveries métaphysiques. Mais la véritable idole de l'esthétique romantique fut la symphonie, dont l'idée se

mêlait quelquefois – chez Kleist comme chez Wackenroder et Hoffmann –, de manière étrange et paradoxale, à l'idée de la musique d'église catholique, du style de Palestrina. Au XVIII^e siècle, les Encyclopédistes avaient fait peu de cas de la musique instrumentale à cause de l'indétermination de ce qu'elle exprime et l'avaient considérée comme du bruit certes agréable mais vide. À l'inverse, son absence d'objet et de contenu conceptuel fut précisément le motif qui poussa les romantiques à voir en elle un langage éloigné des basses réalités empiriques et à l'élever au-dessus du langage des mots. Dans la hiérarchie des langages, celui des concepts et celui des sentiments échangèrent en quelque sorte leurs places.

On attribuait à la musique absolue, émancipée vis-à-vis du langage et le dépassant, la signification grandiose d'un « *organon* de la philosophie » (Schelling). Cette signification s'opposait radicalement à la justification terre à terre que l'on avançait pour élever la basse continue au rang de métaphore poétologique, de la même façon qu'une esthétique portée par une ambition métaphysique s'oppose fondamentalement à une méthode pour artisan. C'est cette opposition qui amena Arnold Schoenberg à prendre résolument parti, dans sa *Méthode d'harmonie* de 1911, contre l'esthétique et pour la méthode de type artisanal. À vrai dire, la fonction que la comparaison avec la basse continue remplit dans la théorie de la poésie est fort équivoque; et en essayant de reconstituer le problème dont la métaphore doit faire prendre conscience, on ne peut guère éviter des hypothèses spéculatives qui frôlent les limites de ce qui est philologiquement supportable.

Manifestement, le déclencheur a été l'expérience que la musique, bien qu'elle soit – comme on le pensait depuis le début du XVIII^e siècle – un langage des sentiments et non un langage des concepts, dispose néanmoins d'une syntaxe exacte, à savoir d'un lien strictement régulé établissant une cohésion entre des accords. Or, si l'on part de ce que, pour simplifier grossièrement, la poésie s'éloigne à une certaine distance du langage des concepts et se rapproche d'un langage des sentiments, alors, au vu du fait que la syntaxe trouve son fondement dans la sémantique, la théorie de la poésie se voit confrontée à un problème non résolu, à savoir la possibilité d'une syntaxe aux contours nets coexistant avec une sémantique qui a tendance à se dissoudre dans le registre polysémique du pressentiment confus. Il n'est donc nullement étonnant que la théorie de la

poésie ait espéré être stimulée et d'une certaine façon confortée par la théorie de la musique, qui semblait offrir une syntaxe précise en dépit d'une sémantique vague et insaisissable. Dans son *Histoire générale de la musique* de 1788, Johann Nikolaus Forkel parlait à la fois et pour désigner une même chose d'un langage musical des sentiments et de logique musicale, par quoi il entendait la basse continue. Ce discours était attractif pour la théorie de la poésie, même si l'on ne pouvait guère faire correspondre une réalité précise aux expressions employées.

2

Pendant l'été 1811, quelques mois avant sa mort, Heinrich von Kleist, alors en proie à un désespoir extrême qu'il tentait d'adoucir par des rêveries utopiques, écrivait à Marie von Kleist :

Je sens que toutes sortes de désaccords au sein de mon âme se sont encore plus désaccordés sous la pression des conditions fâcheuses dans lesquelles je vis, et que le fait de jouir sereinement de l'existence, si je pouvais y parvenir, suffirait peut-être à les dissiper et à me faire recouvrer l'harmonie. Dans ce cas, je laisserais reposer l'art pendant peut-être un an ou plus, pour me consacrer uniquement à la musique et à quelques sciences dans lesquelles je voudrais me perfectionner. Cet art, en effet, je le considère comme la racine ou, pour m'exprimer scolairement, comme la formule algébrique de tous les autres; et de même que nous avons vu un poète – auquel je n'ai d'ailleurs pas l'audace de me comparer – appliquer aux couleurs toutes les idées qu'il puisait dans son art, de même j'ai, depuis ma jeunesse la plus reculée, appliqué aux sons toutes les idées générales que je tirais de la poésie. Je crois que la basse continue contient les notions essentielles permettant d'expliquer la poésie¹⁷².

Cette lettre est étrange. En effet, d'un côté elle constitue – outre la description d'une rêverie musicale dont il sera question plus loin – le seul texte conservé dans lequel Kleist parle avec insistance de musique, mais d'un autre côté, elle attribue à la musique et à sa théorie une signification qui fait qu'elles atteignent semble-t-il les racines de la conception kleistienne de la poésie.

Kleist avait reçu une formation musicale, il jouait de la clarinette et avait manifestement eu pour professeur Joseph Baer (Beer), le plus célèbre clarinettiste de l'époque. Ces données ne sont, certes, pas indifférentes, elles sont toutefois secondaires pour l'interprétation de la lettre, qui est moins un document d'esthétique musicale que de théorie de la poésie. Mais la substance

poétologique qu'il importe d'en dégager est difficile à reconstituer si l'on ne s'entend pas sur le sens qu'ont les termes « accord » ou « désaccord », « formule algébrique » et « basse continue » en théorie musicale, car ils forment dans la lettre une configuration dont la structure n'est en aucun cas repérable immédiatement sans peine.

Kleist était encore conscient de l'origine musicale des mots « accord » et « désaccord » employés métaphoriquement pour désigner des états psychiques, comme le montre le fait qu'il les relie au terme « harmonie ». L'expression « accord » et le souhait d'étudier la musique dans une retraite solitaire s'enchaînent donc avec évidence, sans que l'utopie d'un « état différent », pour le dire avec Robert Musil, soit rabaissée par là au statut de représentation mentale fugace, née d'une association d'idées simplement suscitée par le *medium* linguistique. Il faut au contraire prendre au sérieux et à la lettre le fait que la musique apparaît comme la figure d'un désir qui reste inassouissable – et ce d'autant plus résolument qu'une autre lettre de la même époque à Marie von Kleist fait apparaître avec plus de précision et d'insistance les motifs tant biographiques que poétologiques sur lesquels reposait, durant l'été 1811, le recours à la musique et à la théorie musicale :

Quand je lis ou quand je suis au théâtre, il m'arrive de sentir autour de moi un appel d'air venu de ma toute première jeunesse. La vie, qui me fait l'effet d'un désert, prend soudain un aspect magnifique et des forces s'éveillent en moi, que je pensais mortes. J'ai alors envie de suivre mon cœur là où il m'entraîne, sans plus tenir compte de rien, sinon de ma propre satisfaction intérieure. J'ai été trop dominé jusqu'à présent par le jugement des hommes ; *La Petite Catherine de Heilbronn* [*Käthchen von Heilbronn*], notamment, en porte des traces¹⁷³.

L'« état différent » dans lequel Kleist se sentait transporté par moments était, d'une part, associé à l'idée de musique et déclenchait, d'autre part, des réflexions poétologiques dont la réalisation dans *La Petite Catherine de Heilbronn* apparaissait à Kleist comme imparfaite et troublée par des compromis, ce qu'il aurait aimé rectifier après coup. C'est évident étant donné le lien qui existe entre les deux lettres citées. Et quand Kleist est saisi, en écoutant de la musique, par l'évocation d'un « pays inconnu » (lettre à Luise von Zenge du 16 août 1801), il est manifestement inspiré par l'esthétique musicale du premier romantisme

représentée par Wackenroder et Tieck, ou par l'*Hesperus* de Jean Paul. Il est indifférent que cette influence s'exerce de manière directe ou indirecte.

L'hypothèse qu'une lettre dont la substance poétologique consiste en l'invitation à « suivre [son] cœur là où il [vous] entraîne », soit étroitement et indissolublement liée – non seulement chronologiquement mais aussi sur le fond – à une autre dans laquelle la musique est présentée comme la « formule algébrique de tous les autres arts », peut d'abord sembler fantaisiste. Elle perd cependant l'apparence du paradoxe dès lors que l'on prend conscience de ce que le rapport problématique entre la conception de la musique comme « langage des sentiments », née au début du XVIII^e siècle, et son interprétation traditionnelle comme « mathématique sonore », qui remonte à l'Antiquité, n'est pas une lubie fugace de l'épistolier Kleist, qui, victime d'un dérangement mental, s'égarerait dans la spéculation, mais rien de moins que le problème central autour duquel tournait toute l'esthétique musicale du XVIII^e et du début du XIX^e siècle. Si peu qu'Immanuel Kant et Wilhelm Heinrich Wackenroder aient en commun par ailleurs, la difficulté qu'il y a à opérer une médiation entre l'élément expressif et l'élément mathématique de la musique constitue, dans la *Critique de la faculté de juger* comme dans les *Épanchements d'un moine ami des arts*, le point de départ de complications dialectiques qui restent sans solution tant dans le traité philosophique du premier que dans les nouvelles et essais du second. Ainsi donc, si Kleist a donné une tournure poétologique à cette problématique d'esthétique musicale, il est clair que le dilemme auquel il songeait se concentrait autour de la question de savoir comment une poésie qui permet de « suivre [son] cœur là où il [vous] entraîne » peut néanmoins prendre une forme qui ne le cède en rien à la rigueur d'une « formule algébrique ».

C'est seulement en partant d'un contexte dont le centre obscur consiste en la relation entre la musique comme « langage des sentiments » d'une part et comme « mathématique sonore » d'autre part, que l'on peut découvrir ce qu'a voulu dire Kleist quand il a affirmé, dans la phrase déterminante de sa lettre, que « la basse continue contient les notions essentielles permettant d'expliquer la poésie ».

Il n'est guère besoin de dire qu'il ne pensait pas à la pratique de la basse continue, c'est-à-dire à l'art de jouer sans préparation des accords indiqués en

abrégé par une voix de basse chiffrée. Et ce que Hugo Riemann a appelé l'«ère de la basse continue», l'époque à laquelle le *basso continuo* constituait une voix réelle et assurait la cohésion de la structure musicale, faisait partie en 1811, lorsque Kleist écrivit la lettre citée, d'un passé vieux de presque un siècle. Il ne reste donc pas d'autre option que de comprendre «basse continue» comme renvoyant à la théorie de l'harmonie fondée par Jean-Philippe Rameau en 1722, que plusieurs auteurs spécialisés ont effectivement appelée, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, «basse continue» ou «théorie de l'harmonie». Il n'est pas nécessaire de tenir compte du problème de théorie musicale contenu dans l'interchangeabilité des dénominations, car il ne fait aucun doute que Kleist n'en avait pas conscience. Pour l'esquisser grossièrement, on peut dire qu'il consiste dans la contradiction suivante. La théorie de l'harmonie peut être conçue soit comme une interprétation de la basse continue, soit comme une solution de remplacement : comme une interprétation parce que Rameau substituait à la basse continue réelle une basse fondamentale hypothétique censée expliquer la nécessité qui gouverne l'enchaînement des accords; comme solution remplaçant la basse continue dans la mesure où la cohésion du tissu musical n'était plus attribuée au *basso continuo* en tant que voix réelle audible mais à une solidarité fonctionnelle abstraite existant entre les notes fondamentales des accords substituées à lui.

Si Kleist a pu faire de la basse continue, dont Beethoven a dit une fois qu'elle était inviolable, un modèle poétologique, c'est seulement – à première vue, en tout cas – en partant d'une erreur de théorie musicale. En lui attribuant cette erreur, on ne prend qu'un faible risque historico-philologique, parce qu'elle a été un préjugé commun à toute une époque, partagé par presque tous les contemporains. En associant basse continue et formule algébrique – et c'est bien sur cette association que repose la lettre –, Kleist s'est, en gros, fourvoyé dans une impasse dans laquelle la théorie musicale de l'époque s'est constamment égarée et qu'elle n'a pourtant jamais quittée – avec l'étrange aveuglement dont on fait preuve quand on prend quelquefois une pure et simple faute de raisonnement pour un problème scientifique certes encore non résolu mais fondamentalement susceptible de l'être.

Le terme de «basse continue» est de toute évidence un nom de code qui renvoie à ce que Forkel avait appelé en 1788 «logique musicale», à savoir le fait

que les accords – la sous-dominante ou son relatif, la dominante et la tonique – forment un enchaînement qui donne l'impression d'être nécessaire. Mais l'idée que cette impression a des raisons mathématiques – et cela signifiait au XVIII^e et au XIX^e siècle des raisons inhérentes à la structure arithmétique de la série des harmoniques naturelles d'un son – était un préjugé erroné que l'on peut certes expliquer historiquement mais pas justifier sur le fond.

Premièrement, l'échelle des harmoniques naturelles d'un son contient dans sa partie inférieure l'accord parfait majeur, mais pas l'accord parfait mineur. La partie supérieure de la série des fréquences ou des chiffres est quant à elle sans importance pour la théorie musicale, parce qu'elle se perd dans l'infini et englobe donc finalement tout – entre autre l'accord parfait mineur –, mais sans plus rien expliquer.

Deuxièmement, la série des harmoniques naturelles d'un son explique certes – dès lors que l'on accepte, d'une manière générale, le modèle naturel comme explication – la structure des différents accords, mais pas leur enchaînement dans la cadence. Or c'est précisément cette connexion, le phénomène fondamental de la tonalité, qui constitue le véritable objet de la théorie de l'harmonie.

Troisièmement, une échelle d'harmoniques naturelles est certes représentable par une série de chiffres, mais c'est le phénomène acoustique et non la structure mathématique qui sert de principe d'explication à la théorie musicale. Il est indifférent que les fréquences des sons formant l'accord parfait majeur soient dans le rapport 4/5/6, dans la mesure où c'est une tout autre donnée, physique celle-là, qui sert à expliquer le caractère consonant de l'accord parfait majeur – à savoir le fait, perceptible par l'ouïe, que dans la série des harmoniques naturelles les sons *do*, *mi* et *sol* se fondent ensemble. En d'autres termes, ce n'est pas parce que l'acoustique dont part la théorie musicale contient un élément mathématique, que la musique est déjà une « mathématique sonore ». En outre, le présupposé de la philosophie platonico-pythagoricienne selon lequel les chiffres et les rapports entre les chiffres sont des principes agissants et susceptibles d'expliquer les choses – présupposé sans lequel cela n'a pas de sens de parler de « mathématique sonore » – avait été abandonné par les sciences physiques et naturelles modernes des XVII^e et XVIII^e siècles.

Du point de vue de l'histoire des idées, la démarche consistant à fonder mathématiquement la musique avait donc commencé par être un théorème scientifique, puis était devenue une spéculation sectaire ou une métaphore poétique. Néanmoins, cela n'empêcha ni la théorie musicale ni la philosophie d'y persister avec constance. C'est en outre secondaire pour l'interprétation de la lettre de Kleist, parce qu'une vague analogie et une connaissance scientifique valable et établie peuvent aussi bien l'une que l'autre remplir la fonction qui consiste à faire prendre conscience d'un problème poétologique. Ce n'est pas parce que Kleist, en cherchant à exprimer plus clairement un paradoxe poétologique non résolu, est tombé sur une « fable convenue » de théorie musicale sur laquelle il a cru pouvoir s'appuyer, que l'on ne doit pas prendre son questionnement aussi au sérieux qu'il le faisait lui-même.

3

L'idée d'une théorie de la basse continue qui « contient les notions essentielles permettant d'expliquer la poésie » a été conçue par Kleist en analogie à la *Théorie des couleurs* [*Farbenlehre*] de Goethe, qu'il lisait comme une poétique codée. La *Théorie des couleurs*, qui a manifestement incité Kleist à développer des réflexions qu'il portait en lui depuis sa « toute première jeunesse », contient dans sa cinquième section didactique un chapitre sur le « Rapport avec l'acoustique » (§ 747 à 750) qui fait partie du contexte qu'il faut prendre en compte pour interpréter la lettre de Kleist.

Les tentatives qui ont été entreprises antérieurement pour découvrir ou construire des analogies entre la couleur et le son pèchent, selon Goethe, par un défaut fondamental : « La couleur et le son ne peuvent être en aucune façon comparés entre eux ; mais tous deux peuvent être ramenés à une formule qui leur est supérieure, et dont ils peuvent être déduits, chacun pour soi cependant ¹⁷⁴. »

Goethe avait l'intuition que cette « formule supérieure » était possible, mais il ne pouvait la fixer en mots et en signes. Le rapport qu'elle entretient avec la « formule algébrique de tous les autres arts » que Kleist croyait pouvoir trouver dans la musique ou la théorie musicale peut être défini plus précisément si l'on suppose que Kleist connaissait non seulement la *Théorie des couleurs*, qui était

disponible dans sa totalité depuis 1810 et qu'il évoque explicitement, mais aussi la traduction commentée par Goethe de l'*Essai sur la peinture* de Diderot, qui était parue en 1805. L'aphorisme de Diderot : « L'arc-en-ciel est dans la peinture ce que la basse fondamentale est dans la musique », inspira en effet à Goethe une glose critique qui donne des contours plus nets à l'emploi métaphorique du mot « basse fondamentale » ou « basse continue » :

Ce n'est pas parce que l'arc-en-ciel et le prisme nous la montrent qu'il y a une harmonie. Bien plutôt, ces phénomènes sont harmonieux parce qu'il y a une harmonie supérieure universelle, aux lois de laquelle ils sont eux aussi soumis. L'arc-en-ciel ne peut nullement être comparé à la basse fondamentale en musique [...], il est aussi peu la basse continue des couleurs qu'un accord parfait majeur n'est la basse continue de la musique; c'est bien plutôt parce qu'il y a une harmonie des sons qu'un accord parfait majeur est harmonieux. Mais si nous poursuivons nos recherches, nous trouvons aussi un accord parfait mineur, qui, s'il n'est nullement compris dans l'accord parfait majeur, l'est en revanche dans l'ensemble du cercle de l'harmonie musicale.

Goethe distingue trois degrés d'abstraction du concept d'harmonie et reproche à Diderot de les avoir indûment mélangés. Ce sont les suivants :

1. La série des harmoniques naturelles d'un son, que Diderot compare à l'arc-en-ciel – car par « basse fondamentale » il n'entend rien d'autre que la série des harmoniques naturelles, dont Rameau croyait pouvoir déduire la basse fondamentale –, contient certes l'accord parfait majeur mais pas l'accord parfait mineur.
2. La série des harmoniques naturelles d'un son fait donc partie d'une « harmonie musicale » plus large, qui inclut et explique aussi l'accord parfait mineur, et que Goethe appelle « basse continue » ou « basse fondamentale ».
3. Au-delà de cela, l'harmonie des sons comme celle des couleurs se fonde sur une « harmonie supérieure universelle ». Comme nous l'avons dit, Goethe l'appelle dans la *Théorie des couleurs* « formule supérieure », sans hasarder la démarche délicate qui aurait consisté à tenter de la préciser ou de la décrire par une périphrase.

La « formule supérieure » de Goethe, qu'il faudrait chercher au-delà de la théorie spécifique du son et de celle des couleurs, ne semble d'abord guère comparable à la « formule algébrique de tous les autres arts » que Kleist croyait avoir découverte dans la musique ou la théorie musicale elles-mêmes et non dans une structure sous-jacente fondant de manière cachée la théorie du son comme celle

des couleurs. Kleist en reste à ce qui est tangible, à savoir la « basse continue » ; Goethe se plonge dans quelque chose d'intuitif qui se dérobe à la démonstration.

Il est pourtant possible d'établir un lien entre les deux si l'on présuppose chez Kleist comme chez Goethe, aux endroits cités, l'idée tacite, agissant à l'arrière-plan, d'une nature qui forme le fondement porteur de ce que Kleist appelle la « racine » ou la « formule algébrique de tous les autres arts ».

On est en droit de supposer sans se livrer à des explications circonstanciées que Kleist – comme Goethe – ne partait pas du concept de nature de la science moderne, en dépit de ses études de physique, mais de celui de la philosophie antique, plus précisément aristotélicienne, en tout cas dans le contexte poétologique. De plus, il est vraisemblable qu'il suivait la tendance qui amenait, autour de 1800, de plus en plus d'auteurs à entendre par « nature », dans un contexte poétologique, une *energeia* et non un *ergon*. August Wilhelm Schlegel avait utilisé la distinction scholastique entre *natura naturans* et *natura naturata* pour opposer aux postulats de l'esthétique de l'imitation, qui dataient de la Renaissance, l'idée que ce n'est pas la nature existante, donnée, qui constitue le principe ou l'origine de l'art, et dont sa théorie doit partir, mais la nature productive, qui agit de l'intérieur dans le poète et le peintre et produit des effets sur le monde extérieur.

Or la nature productive – et ainsi se referme le cercle de l'interprétation hypothétique de la lettre de Kleist – est selon Novalis déterminée par des « rapports musicaux » : « Les rapports musicaux me semblent être véritablement les rapports fondamentaux de la nature¹⁷⁵. »

Il est connu que Kleist était impressionné par Novalis. Et comme il fut chargé en 1808 par la famille Hardenberg « de publier les œuvres complètes de Novalis » (lettre à Ulrike von Kleist du 8 février 1808), il ne fait pas de doute que sa connaissance des *Fragments* ne se limitait pas au choix qui avait été imprimé en 1798 dans l'*Athenäum* sous le titre de *Pollen [Blütenstaub]*.

En outre, la configuration de concepts sur laquelle repose la lettre à Marie von Kleist de l'été 1811 peut presque intégralement être mise en relation avec des fragments de Novalis. L'association des trois mêmes éléments – des « accords » et « désaccords » comme états psychiques, des structures musicales contenues dans l'âme de même que dans toute la nature et dans tous les arts, et

enfin la rêverie d'une vie utopique qui serait « jouissance » – revient chez Novalis dans des formulations analogues ou presque identiques.

Le mot accord renvoie à des dispositions musicales de l'âme. L'acoustique de l'âme est un champ encore obscur mais peut-être très important. Vibrations harmonieuses et disharmonieuses.

Toute jouissance est musicale, et par là mathématique. La vie suprême est une mathématique¹⁷⁶.

Ce sont les mêmes concepts – « vie », « jouissance », « accord », « musique » et « mathématique » – que Kleist et Novalis, dans des formulations quelquefois troublantes et paradoxales, relient ensemble pour former un tissu dans lequel finalement, si l'on se laisse aller à la rêverie intellectuelle, même les choses les plus éloignées semblent être solidaires les unes des autres. Établir que Kleist s'est inspiré de Novalis et que sa lettre est une mosaïque serait de la pédanterie philologique, cela va sans dire. Il suffit de prendre conscience de certaines analogies, qui justifient que l'on ait recours à Novalis pour interpréter le concept de nature de Kleist, déterminé par des « rapports musicaux ».

4

Les scènes finales de *La Petite Catherine de Heilbronn* et du *Prince de Hombourg* sont des moments où se produit un miracle qui, pour être mis en scène, n'en demeure pas moins un miracle. Bien qu'aucune indication scénique n'y fasse la moindre allusion, ces scènes semblent être nécessairement remplies de musique, mais d'une musique qui, si ce paradoxe est permis, ne peut pas être mise en sons. Et l'on est tenté de penser au « silence sonore » dont Wagner parlait en 1860 dans son essai sur la « Musique de l'avenir » [« Zukunftsmusik »]¹⁷⁷. Cet anachronisme est sans doute tolérable, dans la mesure où l'expérience musicale primordiale dont parlait Wagner aussi bien que Kleist était la symphonie classique des années voisines de 1800, dans laquelle les premiers romantiques voyaient de la musique absolue.

Il vient aussitôt à l'esprit de mettre en relation cette musique indispensable, même si elle est à proprement parler imaginaire, sans laquelle un miracle n'est guère pensable au théâtre, avec une rêverie musicale que Kleist

a racontée deux fois presque dans les mêmes termes. Et ces passages de lettres, dont la concordance, à près d'un an de distance, peut être comprise comme un signe de l'importance que Kleist accordait à l'expérience qu'il y décrit, montrent d'autre part à quelle sorte de musique il songeait quand il croyait pouvoir puiser en elle les plus profondes révélations sur l'essence de la poésie. Le 19 septembre 1800, il écrivait à Wilhelmine von Zenge :

Mais parfois, quand je marche contre le vent d'ouest, solitaire dans le crépuscule, et surtout quand je ferme alors les yeux, j'entends de véritables concerts, intégralement, avec tous les instruments depuis la flûte délicate jusqu'au grondement de la contrebasse. Ainsi, à l'âge de neuf ans, je m'en souviens, un jour que je longuais le Rhin et marchais contre le vent du soir en écoutant autour de moi les vagues de l'air et de l'eau, j'ai entendu un adagio émouvant, avec toute la magie de la musique, toutes les inflexions mélodiques et l'accompagnement harmonique. C'était comme un véritable orchestre, comme un Vaux-Hall au complet; oui, je crois même que tout ce que les sages de la Grèce imaginèrent au sujet de la musique des sphères ne pouvait être plus doux, plus beau, plus céleste que cette étrange rêverie¹⁷⁸.

La lettre adressée par Kleist à Adolfine von Werdeck le 28 juillet 1801 contient la seconde version de ce récit :

Ah! Je me rappelle que dans mon ravissement parfois, fermant les yeux, surtout un jour que je longuais le Rhin et que les vagues de l'air et celles du fleuve vibraient autour de moi, j'ai entendu toute une symphonie, mélodie et accords d'accompagnement, depuis la flûte délicate jusqu'au grondement de la contrebasse. Cela ressemblait à une musique d'église et tout ce que les poètes nous racontent au sujet de la musique des sphères n'aurait pas été plus charmant que cette étrange rêverie¹⁷⁹.

Les sentiments provoqués par un « adagio émouvant » rappellent le 19^e jour de la poste au chien dans l'*Hesperus* de Jean Paul¹⁸⁰. Et l'association entre symphonie et musique d'église catholique – la tendance qui poussait, à l'écoute de la musique dépourvue de texte et détachée d'affects déterminés quant à leur objet et dotés de contours nets, à en tirer une intuition de l'absolu telle qu'elle était par ailleurs communiquée par les messes et les motets de Palestrina – provient des *Épanchements d'un moine ami des arts* de Wackenroder.

Mais ce qui est déterminant quand on essaie d'appréhender plus précisément ce que Kleist entendait par les « rapports musicaux » de la nature, qui sont en même temps des « rapports musicaux » de la poésie, c'est l'idée de la musique des sphères, que l'on n'est nullement en droit de balayer d'un revers

de main comme simple *topos* tiré de l'arsenal culturel de l'époque. Dans les extraits de lettres cités, Kleist appelle la musique des sphères, de la structure mathématique de laquelle il était sans aucun doute conscient, une «étrange rêverie», parce que c'est comme rêverie qu'il en avait fait la vivante expérience. Ces passages sont donc un indice tendant à montrer que la «formule algébrique» de l'art qu'il cherchait dans la musique n'était pas si éloignée qu'on le supposerait au premier abord du «silence sonore» par lequel la musique atteint les racines de la poésie, et ce dans ses instants utopiques suprêmes.

Le rapport entre la «mathématique sonore» et une imagination musicale qui se perdait dans des intuitions métaphysiques inquiétait Wackenroder. Lorsque Hoffmann interpréta en 1810 la 5^e symphonie de Beethoven, il crut trouver dans le concept de «caractère élevé et réfléchi» qu'il emprunta à Jean Paul la formule de conciliation qui résolvait la contradiction. C'est ce même rapport qui constituait, précisément comme paradoxe résistant à la résolution, le centre obscur autour duquel tournait la conception de la musique chez Kleist – une conception porteuse d'implications poétologiques. Dans la musique harmonieuse des sphères, que Kleist ne citait pas comme *topos* littéraire mais dont il croyait avoir l'intuition par une expérience de ses propres sens, la «formule algébrique» de l'art et l'«état différent» qui, dans les moments utopiques des pièces de Kleist, suscite l'idée d'un «silence sonore», sont une seule et même chose.

CHAPITRE 3

ESTHÉTIQUE DU QUOTIDIEN MUSICAL

ROMANTISME ET *BIEDERMEIER*

1

On ne sait pas avec certitude dans quelle mesure l'expression « *Biedermeier* musical » s'applique de manière pertinente à des faits tangibles ou n'est qu'un fantôme conceptuel. Quoi qu'il en soit, elle semble reposer sur trois conditions. Premièrement, du point de vue de l'histoire culturelle, la Restauration (1815-1848) est déterminée – aussi bien à Vienne qu'à Berlin et à Leipzig – par des traits auxquels correspond le mot « *Biedermeier* » (qui a pour connotations l'étroitesse, le confort et l'ardeur mise à se former). Néanmoins, l'histoire littéraire et l'histoire de la musique n'attribuent pas nécessairement à une époque la même marque distinctive que l'histoire culturelle : pour Grillparzer et Stifter, Mörike et Annette von Droste, la catégorie du *Biedermeier* est sans aucun doute trop étroite.

Deuxièmement, il existe bon nombre de phénomènes musicaux pour lesquels le mot « *Biedermeier* » (en tant que terme emprunté au langage quotidien) s'est toujours imposé – dès 1913 chez Walter Niemann¹ et 1924 chez Hans Joachim Moser², c'est-à-dire avant que, vers 1930, le concept de *Biedermeier* ne se fixe dans l'histoire des idées et l'histoire littéraire pour désigner une époque³. Parmi eux, on peut citer les *Singspiele* de Lortzing, les chœurs de Silcher ou l'historicisme recueilli et borné d'Eduard Grell. *Biedermeier* et « romantisme » ne s'excluaient pas pour autant. Chez Niemann, les représentants d'un *Biedermeier* musical figurent en même temps au titre de « romantiques secondaires ou postromantiques », et à propos de Spohr, Moser parle d'une part d'une attitude *Biedermeier* et, d'autre part, de « musique de chambre romantique »⁴.

Troisièmement, le « problème du *Biedermeier* » apparaît scientifiquement comme l'envers du « problème du romantisme ». Il exprime l'embarras dans lequel se retrouve un historien de la musique quand il désigne la Restauration dans son ensemble (en tout cas en Allemagne) comme l'époque du romantisme, ainsi que le veut la convention, mais se montre en même temps réceptif aux arguments et aux descriptions insistantes de Gustav Becking⁵, pour lequel seuls Weber et Schubert, Schumann et Mendelssohn étaient « à proprement parler » des romantiques au sens plein du terme. La « première génération romantique » de Becking, incarnée par Hoffmann et le prince Louis Ferdinand, est en revanche une construction problématique⁶. Mais peut-on traiter Spohr et Marschner, Lortzing et Friedrich Schneider, Loewe et Robert Franz par le mépris en les qualifiant de simples « maîtres de second rang » dont les tendances non romantiques (ou, pour atténuer le rigorisme de Becking, partiellement ou majoritairement non romantiques) ne changent rien à la marque apposée à l'époque par le romantisme sur le plan de l'histoire des idées ?

Walter Niemann a parlé de « romantiques secondaires⁷ » – comme s'il s'agissait de romantiques de rang subalterne, mais en tout cas de romantiques –, Ernst Bücken de « réalistes⁸ » – il voulait parler non de réalisme musical à la Moussorgsky, mais de la docilité des compositeurs face à la réalité sociale –, Horst Heussner de représentants du *Biedermeier* musical en tant que style esthétique à part entière ne pouvant être évalué à l'aune de critères romantiques⁹. Heinz Funck¹⁰ part du concept de « génération » pour « verser les musiciens allemands nés entre 1815 et 1830 (parfois même plus tôt) au compte [du *Biedermeier*] » : « Dans l'histoire de la musique, le *Biedermeier* est la période qui va de 1835 à 1860 environ, dans certains cas jusqu'en 1870. » Cette tentative ne convainc pas. Premièrement, sur le plan de l'histoire de la composition, les années 1830-1850 ont été marquées par Mendelssohn et Schumann, et les années 1850-1870 par Wagner et Liszt, de sorte qu'on peut difficilement parler d'un *Biedermeier*, c'est-à-dire d'une période allant de 1835 à 1860 ou 1870 et principalement marquée par le *Biedermeier*. Et deuxièmement, les années 1815-1830 ont vu naître certes Carl Reinecke, Theodor Kirchner et Cornelius Gurlitt, mais aussi Bruckner, Peter Cornelius et Joachim Raff ; en outre, Kreutzer et Lortzing étaient nés plusieurs décennies plus tôt.

Le concept de *Biedermeier* musical – c’est par là qu’il pèche – a été utilisé pour subsumer des phénomènes qui n’ont en commun qu’une caractéristique négative, à savoir que pour diverses raisons, on ne peut pas les mettre au compte du romantisme. Cependant, la distance intérieure entre Spohr et Lortzing, Schneider et Kirchner ou Silcher et Robert Franz est trop grande pour qu’il soit possible de formuler un concept de style – l’expression synthétique d’un complexe de caractéristiques musicales – qui les engloberait tous sans être vide ou insignifiant. Il est symptomatique que Heussner, qui compte aussi bien Spohr que Lortzing et Nicolai au nombre des compositeurs *Biedermeier*¹¹, se sente involontairement poussé à quitter sans cesse le terrain de l’histoire de la composition pour lui préférer celui de l’histoire des institutions, et que là où son argumentation porte sur l’histoire de la composition et des genres – il évoque la montée en puissance du lied et de la pièce lyrique pour piano, le goût pour la scène de genre dans l’opéra et le *Singspiel* et la tendance à utiliser des thèmes pittoresques ou apparentés au lied dans la symphonie¹² –, la frontière entre *Biedermeier* et romantisme soit fluctuante au point de devenir indistincte. On peut se demander si le *Voyage d’hiver* de Schubert est vraiment « marqué par des éléments *Biedermeier*¹³ ». Les historiens de la littérature peuvent qualifier la Restauration dans son ensemble d’époque *Biedermeier*¹⁴, puisqu’après 1815 – en Allemagne en tout cas – le romantisme s’effondra ou sombra dans l’épigonalité. Il en va tout autrement en histoire de la musique, où il est problématique de décrire toute cette époque en la plaçant avant tout sous le signe du *Biedermeier* – et c’est précisément ce que fait Heussner, quand il va jusqu’à inclure des phénomènes comme le culte des virtuoses¹⁵. En effet, si l’on s’attache à l’histoire de la composition, la Restauration constitue une époque romantique, dont les limites chronologiques sont d’une part l’opus 1 de Schubert et d’autre part la mort de Mendelssohn et de Schumann.

Par ailleurs, il ne faudrait pas oublier que sous la Restauration – à une époque où le genre musical considéré comme le plus important n’était pas la symphonie, et encore moins le quatuor à cordes, mais l’opéra –, l’opéra italien et français avait la faveur du public en Allemagne comme ailleurs, malgré l’enthousiasme patriotique pour le *Freischütz*, et que l’influence italienne ou française se fait sentir de manière frappante précisément chez des compositeurs

comme Nicolai et Flotow, qui apparaissent comme des représentants du *Biedermeier*. Contrairement à un préjugé douteux, l'histoire de la réception n'est pas un simple appendice moins important que l'histoire de la composition, des idées ou des institutions. Or sous l'angle de la réception, la Restauration fut plutôt l'époque de Rossini et plus tard de Meyerbeer que celle de Beethoven et de Schumann, bien qu'elle apparaisse comme telle rétrospectivement, quand on réduit l'histoire de la musique en général à celle de la composition, ce qui est typique de la transformation du présent en passé.

Il serait vain de chercher à concevoir la coexistence d'éléments hétérogènes comme la coïncidence chronologique extérieure de phénomènes appartenant à des stades d'évolution différents. Personne ne peut dire si le « juste milieu » de Meyerbeer (comme disait Schumann) est intérieurement « antérieur » ou « postérieur » au romantisme de Schumann ou au *Biedermeier* de Silcher. On ne peut pas juger de la « chronologie interne » en se demandant si un phénomène dure ou non au-delà de l'époque qui l'a vu naître. En effet, ce qui survit peut apparaître comme un « progrès » qui l'emporte sur quelque chose de « dépassé », mais aussi comme quelque chose dont l'ancienneté atteste l'authenticité, et qui se maintient face à une « mode ».

D'un autre côté, ces tendances contradictoires – et c'est la coexistence d'oppositions tranchées qui forme la marque spécifique de cette époque – ne sont pas simplement définissables comme des « styles » divergents, si l'on entend par « style » un complexe intimement cohérent de caractéristiques musicales. Certes, l'unité d'un style ne se montre pas nécessairement dans un élément substantiel qui serait récurrent dans toutes les manifestations d'une époque. Elle peut aussi se révéler dans une cohérence fonctionnelle. La cohérence interne du baroque musical, par exemple, ne peut ainsi être décrite que fonctionnellement, comme un réseau d'antithèses qui se complètent. Mais même en donnant au concept de style une acception large, il semble que les phénomènes qui constituent le *Biedermeier* musical forment moins un « style », dans lequel, comme dans le romantisme musical, l'histoire de la composition et celle des idées interfèrent entre elles, qu'une « culture musicale » ou un « environnement » musical, dans lesquels l'histoire de la composition est solidaire de celle des institutions,

non pas simplement de manière empiriquement contingente et à cause d'une contrainte extérieure, mais en vertu d'une cohérence intime et essentielle.

2

L'esthétique musicale romantique de Wackenroder et de Tieck, d'E. T. A. Hoffmann et de Robert Schumann a été tellement trivialisée à la fin du XIX^e et au XX^e siècle qu'il est difficile de se reporter par la pensée à une époque où elle faisait l'effet d'une provocation paradoxale. Mais au début du XIX^e siècle, la thèse de Tieck selon laquelle la musique était «un monde à part existant pour lui-même», c'est-à-dire le principe de l'autonomie esthétique, s'opposait diamétralement à l'habitude qui prévalait de chercher le sens de la musique dans des textes, des événements ou des activités qu'elle accompagnait. Et en affirmant que la musique révèle une vérité inaccessible autrement que par des formes sonores, Hoffmann enfrenait la conviction du public cultivé selon laquelle la musique était une forme d'expression inférieure à la poésie ou à la philosophie, «plutôt jouissance que culture», comme le formulait Kant [*Critique de la faculté de juger*, § 53].

Il semble exister une contradiction entre, d'une part, la théorie romantique du génie souverain et de l'œuvre d'art autonome et, d'autre part, la réalité sociale du XIX^e siècle – une réalité dans laquelle, après la disparition de la culture aristocratique, la production d'œuvres d'art était soumise aux mêmes conditions que celle d'autres objets utilitaires. Vue depuis notre époque de critique de l'idéologie, la «religion esthétique» du romantisme est exposée au soupçon d'être intenable, prétentieuse et coupée de la réalité. Toutefois, l'influence du principe d'autonomie sur l'évolution de la technique de composition – influence que l'on reconnaît immanquablement tant dans l'idée beethovénienne de forme que dans l'harmonisation wagnérienne ou le travail de Brahms sur le motif – ainsi que la diffusion de l'esthétique du génie dans la conscience collective, sont des faits tangibles, plus précisément des «faits sociaux» (y compris selon les normes strictes d'Émile Durkheim). Même la partie la plus conservatrice du public, bien souvent perplexe ou hostile face aux résultats de l'autonomie, n'a quasiment jamais contesté la souveraineté du

génie sur le plan des principes, mais tout au plus dans tel ou tel cas particulier. Pour l'historien de la musique – en tout cas pour celui de la composition, des idées et de la réception –, le principe romantique d'autonomie et l'ambitieux concept d'art mis en avant par « l'époque artistique » *<die Kunstperiode>* ne sont donc pas moins « réels » que les positions opposées « plus réalistes », représentées par le « juste milieu » (Schumann) du grand opéra, d'une part, et le *Biedermeier* musical, d'autre part. En résumé, un compositeur de la Restauration pouvait, dès lors qu'il n'opposait pas aux tendances socioéconomiques de l'ère industrielle naissante la prétention romantique à l'autonomie d'un « monde à part », soit se plier à elles – comme le faisaient les maniéristes du grand opéra, qui était « *an art and a business* » (W.L. Corsten) –, soit s'y soustraire en s'appuyant sur des institutions et des traditions préindustrielles – attitude qu'il faudrait considérer comme *Biedermeier*.

Les différences entre les positions apparaissent clairement quand on examine leur rapport variable à la catégorie de la nouveauté musicale. Les efforts déployés par un compositeur pour frapper par sa nouveauté peuvent – au moins en partie – être compris comme l'effet d'une contrainte socioéconomique non pas justifiée ou causée par l'idée esthétique d'originalité, mais seulement exprimée ou masquée par elle. Les conséquences tirées de ce présupposé furent quant à elles diverses. La première possibilité qui s'offrait à un compositeur était de rester fidèle à une nouveauté frappante qui avait du succès et d'en faire – avec de légères modifications – sa manière. C'est ce que fit Meyerbeer à partir de *Robert le Diable*. La deuxième voie possible, suivie par Wagner et Liszt, consistait, sous l'impérieuse conduite d'une conscience esthétique qui interdisait de devenir l'épigone de soi-même, à innover toujours plus radicalement dans la technique de composition. Enfin, on pouvait, comme le fit plus d'un compositeur *Biedermeier*, chercher, en restant dans les limites préétablies des traditions propres à chaque genre, des modèles formels et des techniques, des idées qui permettaient d'être original dans le détail sans avoir un propos fondamentalement nouveau. (Il va sans dire que cette distinction permet de dégager des types idéaux qui peuvent servir moins à classer de manière univoque les compositeurs qu'à décrire des mélanges aux proportions changeantes. Ainsi, les trois tendances coexistent chez Mendelssohn, mais à parts inégales.)

Tracer la frontière entre romantisme et *Biedermeier*, c'est mettre au jour un certain nombre de présupposés sur lesquels se fonde l'emploi de ces termes dans le langage courant de l'historien de la musique. Quand on s'y essaie, on se heurte à la difficulté suivante : il s'agit de phénomènes, ou d'ensembles complexes de phénomènes que l'on ne peut pas comparer et opposer directement, parce que pour leur rendre justice, il faut changer de point de vue.

Personne ne doute que cela ait un sens de parler d'esthétique musicale romantique, d'exégèse musicale romantique et de compositions romantiques (même si l'on peut discuter sur la question de savoir si Schubert est par ailleurs un « classique¹⁶ » et Wagner un « réaliste¹⁷ »). En revanche, ni la théorie musicale du début du XIX^e siècle, ni les institutions musicales de la Restauration ne semblent devoir être qualifiées de « romantiques » (alors que l'on peut tout à fait parler d'un système baroque d'institutions musicales). Les œuvres de Beethoven analysées par Adolf Bernhard Marx¹⁸ sont romantiques par leur ton et leurs métaphores, mais c'est en vain que l'on cherche des traits romantiques dans sa théorie de la composition. Entre le romantisme comme style dans l'histoire de la composition et des idées, d'une part, et, d'autre part, le système de l'institution musicale, il n'existe pas du tout de lien étroit tel qu'il était évident au XVII^e et encore au XVIII^e siècle. Personne ne voudra affirmer que les associations de pratique du chant choral et les fêtes musicales périodiques de la Restauration constituaient le corrélat institutionnel de compositions à caractère romantique, dans le sens où le genre du grand opéra, comme expression de l'esprit de la monarchie de juillet, formait une unité avec l'institution (les représentations de *Robert le Diable*, des *Huguenots* et du *Prophète* données hors de Paris étaient de simples reflets des premières). Même les schubertiades étaient en tant qu'institution, malgré l'essence romantique des œuvres autour desquelles se rassemblait le cercle des initiés, un phénomène *Biedermeier*¹⁹, teinté il est vrai de bohème, un mode de vie alors rare parmi les compositeurs, qui gagnaient en général leur vie comme musiciens exécutants. Fait significatif, la seule institution indubitablement romantique, la confrérie de David, n'exista jamais que dans l'imagination de Schumann.

À l'inverse, le *Biedermeier* musical se caractérisait à la fois par une proximité intrinsèque avec des institutions musicales existantes – proximité qui marquait sa technique de composition – et par une étrange faiblesse de son

ambition sur le plan de l'esthétique musicale, voire une méfiance des « bons musiciens » envers « l'écriture ». Plus exactement, rassembler les oratorios de Spohr, de Schneider et de Loewe ou les chœurs de Silcher, c'est-à-dire des œuvres musicales liées intérieurement ou extérieurement à des institutions comme les associations de chant choral et les fêtes musicales, sous l'étiquette de *Biedermeier* musical, a probablement un sens, bien que l'on puisse difficilement parler d'une unité de style. En effet, Schneider et Silcher ou bien Spohr et Lortzing n'ont stylistiquement rien ou presque en commun. L'« effondrement du style » au XIX^e siècle – que l'on peut déplorer comme « décadence » ou au contraire saluer comme « émancipation » par rapport à l'autorité d'un style dominant – force à fonder l'historiographie de la musique sur autre chose que sur des concepts stylistiques, qui soit donnent l'impression d'être forcés, soit sont éclatés au point de perdre leur sens, qui est de constituer, dans le domaine de la technique de composition, le corrélat d'un « esprit du temps ». Et s'il s'avère que la proximité ou l'éloignement par rapport aux institutions caractéristiques d'une époque (ou aux nouvelles formes caractéristiques prises par des institutions d'origine plus ancienne) constitue un critère pour distinguer deux groupes de compositeurs, plus précisément un critère essentiel dans la mesure où il coïncide avec d'autres, alors il est méthodologiquement justifié de forger des catégories permettant une classification et de parler de *Biedermeier* musical pour désigner un phénomène qui s'oppose à son contemporain, le romantisme musical, bien qu'il ne s'agisse pas d'un style définissable en termes de technique de composition.

Quant au deuxième critère distinctif, le manque d'ambition philosophique (mais pas toujours littéraire), il n'interdit pas d'assembler des fragments de lettres et d'autobiographies ainsi que des propos tenus dans des articles pour former une « esthétique musicale du *Biedermeier* ». En tant qu'« esthétique des musiciens », cette esthétique trouverait même peut-être grâce aux yeux de Hermann Kretzschmar, le contempteur de l'« esthétique des philosophes²⁰ ». Cependant, il faudrait la construire ou la reconstituer à partir de notations allusives, alors que l'esthétique romantique est, dans l'histoire de la musique, un fait évident dont l'effet historique n'est guère moindre que celui des œuvres romantiques. Cela fait une différence décisive.

Pour définir le romantisme musical, il faut donc au premier chef associer l'histoire de la composition à celle des idées, tandis que pour définir le *Biedermeier* musical, il la faut combiner avec celle des institutions. Sous la Restauration, le système des idées (romantiques) et celui des institutions (non romantiques) sont séparés par un fossé. Les institutions ne sont pas porteuses des idées dominantes et les idées ne sont pas une fonction des institutions existantes.

3

L'idée d'un accord parfait constant entre l'histoire des idées et celle de la composition, sous la dictée d'un esprit propre à l'époque, était un préjugé de l'histoire intellectuelle. Il trouvait son fondement moins dans la réalité de l'histoire musicale que dans des postulats méthodologiques. Pour un observateur dépourvu de tels préjugés, il est indéniable que les idées qui portaient l'esthétique musicale romantique possèdent une existence et une importance autonomes à côté des œuvres qui, selon le consensus (à vrai dire pas totalement unanime) des historiens, représentent le romantisme musical. L'esthétique musicale romantique de Wackenroder et de Tieck est apparue deux décennies avant la musique romantique de Weber et de Schubert. L'histoire des idées et celle de la composition n'ont donc pas la même chronologie. Certes, Gustav Becking a tenté de nier ou de maquiller ce fait en parlant d'une première génération de compositeurs romantiques, du même âge que Wackenroder et Tieck (mais aussi que Beethoven), et au nombre desquels il comptait Hoffmann et le prince Louis Ferdinand. Mais, pour le dire brutalement, la justification de la thèse en implique déjà la réfutation. En effet, ce n'est pas aux œuvres musicales de Hoffmann et du prince Louis Ferdinand que Becking attribuait un caractère romantique, mais uniquement à l'expérience déclenchée par la musique, à savoir l'intuition du « royaume des esprits » : « Il n'existe nulle part d'expression réelle du royaume des esprits; il est seulement ce à quoi l'on pense, il faut l'ajouter librement à ce que l'on entend²¹. » Mais l'enthousiasme de Hoffmann fait aussi entrer de la musique non romantique – des œuvres de Palestrina, Bach ou Mozart – dans la sphère du « Djinnistan » romantique. Les compositions non romantiques de Hoffmann donnent tout autant lieu à

des intuitions romantiques que d'autres œuvres non romantiques. Hoffmann entendait la musique de Mozart sur un mode romantique, comme l'expression d'un « désir infini ». Pourtant, on répugnerait à qualifier, pour cette seule raison, la musique de Mozart de romantique. De même, le fait que Hoffmann en soit le compositeur ne suffit pas à légitimer que l'on annexe au romantisme des œuvres dont le style ne le permet pas. Dès lors que l'on n'admet pas l'intention ou le rêve éveillé du compositeur comme la seule ou l'ultime instance esthétique, la thèse de Becking, qui devait sauvegarder l'unité de l'esprit d'une époque, est donc caduque. Et il faut reconnaître que pour le romantisme, l'histoire des idées et celle de la composition sont partiellement indépendantes l'une de l'autre.

Becking qualifie Weber et Schubert de « deuxième » génération des romantiques, Schumann et Mendelssohn de « troisième » génération. Selon lui, ils sont les premiers chez qui le romantisme est « réalisé » dans la musique elle-même – dans le tissu de la composition –, alors qu'auparavant il devait être « ajouté par l'auditeur ». Bien qu'il soit à peine plus jeune que Mendelssohn et Schumann, Wagner dépasse les frontières de ce que Becking entend par « romantisme musical ». La musique allemande a été marquée principalement par Mendelssohn et Schumann dans les années 1830 et 1840, puis par Liszt et Wagner dans les années 1850 et 1860. On peut donc sans exagération affirmer que Wagner et Liszt appartiennent à une autre époque que Schumann et Mendelssohn. Ce fait va à l'encontre du schéma générationnel de Becking.

Le concept de romantisme pertinent pour l'histoire de la composition ne coïncide pas avec celui de l'histoire des idées (sans pour autant que l'histoire des idées ait moins sa place dans l'histoire de la musique que l'histoire de la composition). Et une semblable divergence partielle des points de vue apparaît quand on essaie de décrire le *Biedermeier* musical. S'attendre à un accord parfait constant entre l'histoire de la composition et celle des institutions, dont le lien étroit constitue l'essence du *Biedermeier* musical, c'est formuler une exigence que l'évolution effective de la musique ne peut pas satisfaire. Il s'agit en effet d'une réalité qui ne peut se réduire à des formules simples.

Chronologiquement, les associations musicales, les chorales et les fêtes musicales de la Restauration ne peuvent pas être qualifiées sans réserve d'« institutions *Biedermeier* ». La naissance des associations de pratique du chant

choral de Berlin, Leipzig et Dresde est antérieure à l'année 1815, qui ouvre la période; et les fêtes musicales, qui gravitaient autour de l'exécution d'oratorios de Haendel, s'appuyaient sur le modèle des «*Handel Commemorations*» organisées à Londres dans les années 1780²². Les institutions de la Restauration ont aussi perduré, en apparence intactes, au-delà de l'année 1848. Cependant, la première caractéristique majeure de l'époque *Biedermeier* est la diffusion rapide des associations musicales. D'une manière générale, l'origine de nombreux phénomènes constitue plutôt pour l'histoire intellectuelle et sociale une simple anticipation, tandis que le moment véritablement décisif pour une caractérisation historique est celui où ils s'imposent largement dans la réalité. La deuxième caractéristique était l'empreinte bourgeoise au sens strict dont étaient marquées les institutions. Parallèlement aux théâtres de cour, qui constituaient une survivance du passé, ce sont au premier chef des associations bourgeoises qui portaient la vie musicale allemande de la Restauration, et non, comme au *xx^e* siècle, des agences commerciales (qui existaient à vrai dire déjà) et des instances étatiques.

Le compositeur n'était plus dépendant de commanditaires auxquels il accordait, sous la pression socioéconomique ou par soumission intellectuelle, une influence sur ses œuvres. Mais d'un autre côté, il ne faisait pas encore face exclusivement à un public anonyme réagissant soit de manière indifférenciée – pour ainsi dire «statistiquement», par ses applaudissements ou l'achat de billets –, soit par l'intermédiaire des critiques publiées dans la presse. Historiquement, les institutions bourgeoises de la Restauration, dans lesquelles prédominait l'influence de notables, ont constitué une transition entre, d'une part, la culture aristocratique, qui avait encore porté Beethoven dans les premières décennies de sa carrière, et, d'autre part, la culture moderne de masse, dont la caractéristique fondamentale est l'anonymat – un anonymat auquel la division du public en auditoires spécifiques, par exemple pour la musique ancienne ou la musique contemporaine, ne change pas grand-chose.

Les associations musicales bourgeoises sont, d'une part, antérieures à la Restauration et ont, d'autre part, survécu au milieu du siècle. Elles sont nées dans l'ombre de la culture aristocratique et conservaient encore au *xx^e* siècle une large base sociale. Mais c'est uniquement pendant la période *Biedermeier* qu'elles ont été représentatives pour l'histoire de la musique. Du point de vue

de l'histoire de la composition, c'est pour elles qu'ont été écrites des œuvres importantes telles que les oratorios de Spohr et de Mendelssohn. Du point de vue de l'histoire sociale, elles ont porté, à côté des théâtres de cour, une culture musicale de qualité. Enfin, du point de vue de l'histoire intellectuelle, elles ont donné une expression institutionnelle à certaines tendances dominantes de l'époque, au premier rang desquelles le républicanisme patriotique, qui ne s'organisait pas encore sous forme de parti mais sous forme d'association – association dans laquelle la musique avait une fonction centrale.

En ramenant l'infinie diversité des phénomènes à un type idéal²³, on peut affirmer que l'association musicale de l'époque *Biedermeier* se caractérisait par l'imbrication de trois fonctions : une fonction de sociabilité, une fonction culturelle et une fonction de représentation bourgeoise. La sociabilité n'était en aucun cas simplement juxtaposée à la musique – que ce fût comme appendice ou comme élément premier (revendiqué ou non comme tel) –, mais s'affirmait également au sein de la musique elle-même, ouvertement dans le chant choral masculin, de manière moins patente dans le concert symphonique (qui n'était pas encore un concert symphonique au sens moderne du terme). Son programme « mêlé », composé de mouvements symphoniques, d'extraits d'opéras et de pièces virtuoses ou sentimentales pour solistes – tel qu'il prédomina jusqu'au milieu du siècle à peu près – montre que formation et divertissement n'étaient pas encore deux fonctions séparées. Or, l'absence de frontière entre elles était caractéristique de la sociabilité bourgeoise telle qu'elle était pratiquée à l'époque *Biedermeier*. C'est seulement dans la seconde moitié du siècle – et cette évolution traduit un changement de fonction du concert comme institution – que le concert à programme mêlé se scinda en deux extrêmes : le concert symphonique doté de prétentions d'une part, et le concert de divertissement d'autre part. Ce dernier n'est pas nécessairement destiné à un public différent, il remplit simplement une autre fonction de la musique. La musique à forte valeur artistique et la musique triviale se séparèrent en deux contraires incompatibles pour la sensibilité esthétique²⁴.

La représentation est un élément facilement identifiable dans la culture musicale de la grande bourgeoisie berlinoise, cette « aristocratie bourgeoise » qui organisait des concerts privés tels que les « musiques du dimanche » chez les

Mendelssohn, mais elle reste discrète. Pendant un moment, un moment heureux dans l'histoire de la bourgeoisie, le difficile équilibre entre une culture qui fait ses preuves dans la sociabilité, une sociabilité qui assure la représentation et une représentation qui se sait portée par la culture, a pu être préservé.

Les grandes fêtes musicales, en particulier celles du cours inférieur du Rhin inaugurées en 1817, étaient marquées par une représentation différente mais non moins caractéristique. Les piliers des programmes, les oratorios de Haendel et les symphonies de Beethoven, remplissaient les uns comme les autres une double fonction dans la conscience des auditeurs et des exécutants. Il s'agissait en premier lieu de transmettre une autre idée de la dignité de la musique et de son rang intellectuel que celle véhiculée par la formule dépréciative de Kant «plutôt jouissance que culture». En second lieu, il s'agissait de saisir par les sons un sentiment d'appartenance communautaire que la bourgeoisie allemande de la Restauration n'avait pas le droit d'exprimer publiquement par ailleurs. L'enthousiasme musical avait une coloration politique.

Le lien étroit entre sociabilité, culture et représentation bourgeoise, caractéristique des institutions musicales de l'époque *Biedermeier*, s'est affaibli de plus en plus après le milieu du siècle, à la suite de la trivialisation de la sociabilité dans les chœurs (disparition de l'aspiration à la culture), de l'abandon des associations musicales par les notables et de la réduction de l'élément politique, désormais présent sous des formes autres que musicales (perte de représentation), ou de la transformation de l'auditoire des concerts en public anonyme de la grande ville (déclin de la sociabilité). Cultures musicales privée et publique, qui se fondaient l'une dans l'autre à l'époque *Biedermeier*, se séparèrent de plus en plus nettement, à l'exception de cercles périphériques dans lesquels l'élément de représentation survivait à l'état de vestige d'un passé révolu. Les concerts domestiques de Theodor Billroth à Vienne, dont le style de sociabilité rappelle les «musiques du dimanche» des Mendelssohn, étaient un reste de culture *Biedermeier* au milieu de la seconde moitié du XIX^e siècle, époque caractérisée par la construction de grandes salles de concert.

4

On voit bien qu'il existe dans le *Biedermeier* musical un lien étroit entre, d'une part, les institutions bourgeoises et, d'autre part, certaines tendances de composition non romantiques. Cependant, il est difficile de mettre des mots sur ce lien si l'on veut éviter d'assimiler purement et simplement adaptation à des institutions et faible niveau musical, ce qui reviendrait à opposer au romantisme le *Biedermeier* musical comme corpus d'œuvres de moindre rang. (D'un autre côté, il est évidemment illusoire de croire que l'on pourrait éviter les jugements esthétiques dans une description stylistique comparative.)

Cherchant une catégorie susceptible d'être opposée au concept de « romantisme », Ernst Bücken, qui pratiquait la critique du style, parlait de « réalisme » musical²⁵. Mais ce qu'il décrivait ou esquissait – à partir des exemples de Spohr et de Loewe – est moins un style musical que, d'une part, un style de vie – déterminé par le « sens des réalités²⁶ » – et, d'autre part, un rang esthétique (ce qui est en contradiction avec le sens que Bücken prétendait donner au terme de « réalisme », censé désigner un style). La « bonhomie » qu'il attribue au larghetto de la première symphonie de Spohr (1811) – qu'il compare au mouvement lent de la 5^e symphonie de Beethoven²⁷ – est un euphémisme pour trivialité pure et simple. On peut qualifier de « réaliste » le fait qu'un compositeur écrive des phrases courtes et « carrées » que le public peut saisir sans peine. Il n'en demeure pas moins que dans les propos de Bücken sur Spohr, le résultat de la limitation « réaliste » à des formules évidentes n'était pas du « réalisme » comme style musical mais une imitation épigonale de Haydn, dans laquelle la modestie tourne à l'indigence. Dans le vocabulaire employé par Bücken se cache un piège logique tendu au lecteur. L'expression « réalisme » est utilisée pour désigner un état d'esprit. Mais comme, dans d'autres contextes – appliquée à Moussorgsky ou à Janáček –, elle sert à décrire un style, elle provoque l'illusion que chez Spohr aussi, le « réalisme » – le sens des exigences du temps présent – est un style musical. La subordination esthétique de principe du *Biedermeier* au romantisme, qui devait justement être évitée par l'emploi du mot « réalisme » désignant en apparence un style, en constitue l'arrière-plan.

L'intrication, dans le *Biedermeier* musical, entre histoire de la composition et système des institutions – phénomène que Bücken a peut-être voulu désigner, mais qu'il a manqué en déformant la catégorie de « réalisme » – ne peut pas être saisie en termes de « style ». Il faut la comprendre comme la caractéristique d'une phase de l'évolution historique qui a conduit la musique élaborée de la détermination fonctionnelle à l'autonomie esthétique. Elle constitue la transition entre le principe plus ancien, dominant jusqu'au XVIII^e siècle, selon lequel fonctionnalité et prétention artistique ne s'excluent pas mais au contraire se soutiennent mutuellement²⁸, et la maxime romantique, poussée à l'extrême par la doctrine de l'art pour l'art, selon laquelle le caractère artistique des œuvres musicales suppose leur autonomie et leur clôture sur soi – la « finalité sans fin » de Kant –, de sorte que la musique fonctionnelle, dépendante d'événements et d'actions extramusicaux – la musique liturgique aussi bien que la musique de danse – tendent à sombrer dans la trivialité.

Il semble établi qu'un oratorio sacré composé pour une fête musicale fait partie de la musique de concert et non de la musique d'église et constitue donc de l'art autonome et non fonctionnel. Mais l'impression que la salle de concert se transforme en église – impression qui s'empara de Mendelssohn lors de l'exécution de la *Passion selon saint Mathieu*²⁹ –, et la conviction, prédominante dans l'élite cultivée de la Restauration, que la substance du christianisme était conservée non dans des actions liturgiques mais dans le sentiment religieux individuel, rendent fluctuantes les frontières de ce qui, d'après les concepts du XIX^e siècle – qu'un historien ne peut rejeter à priori au nom des normes théologiques du XX^e siècle –, peut s'appeler musique d'église. Non que *Le Jugement dernier* de Friedrich Schneider et le *Paulus* de Mendelssohn soient à classer dans la musique fonctionnelle. Mais on peut tout aussi difficilement parler d'autonomie esthétique, laquelle constitue, au plan de l'histoire des idées, le pendant de l'institution qu'est le concert moderne, qui fait largement abstraction des fonctions de sociabilité, de représentation et de divertissement.

Pour ce qui constitue l'extrême opposé dans la série des institutions et des genres musicaux – le salon et la pièce de salon comme type même du profane –, il en va de même que pour la fête musicale et l'oratorio sacré. Parler d'autonomie esthétique – de contemplation oublieuse de soi et du monde, qui comprend une

œuvre musicale comme un enchaînement de pensées sonores – à propos de la musique de salon, y compris de celle de « bonne facture » (Friedrich Wieck), serait un sacrilège qui attenterait aux catégories de la « religion de l'art ». D'un autre côté, les fins de représentation et de divertissement que remplit une pièce de salon ne sont pas des « fonctions » dans le même sens que l'accompagnement musical d'une action liturgique ou d'un cortège festif dans lequel le pouvoir se manifeste par le faste et se tourne vers l'extérieur par la « représentation sur la place publique »³⁰. Dans le salon bourgeois, reflet du salon aristocratique, ni la représentation comme démonstration de culture esthétique – la « musique de salon de bonne facture » était destinée au « dilettante cultivé »³¹ – ni le divertissement comme reprise d'attitudes typiques du concert, ne sont purement fonctionnels. Si l'on accepte de considérer l'idée de culture comme le corrélat intellectuel de l'autonomie esthétique et les concerts, ramenés à un « type idéal », comme son corrélat institutionnel³², on peut plutôt dire que dans le cas de la musique de salon, la musique fonctionnelle reproduit certains aspects de la musique autonome. (Et par cette imitation partielle, qui apparaît le plus clairement dans la musique de café, elle se soumet à un jugement esthétique auquel, de l'avis de ses apologistes, elle est en soi, en tant que domaine de plein droit, soustraite.)

Les institutions et les genres intermédiaires entre fonctionnalité et autonomie esthétique – au sein de la musique de haut niveau artistique – sont donc caractéristiques de l'époque *Biedermeier*. Certes, on pourrait objecter que cette affirmation ne contribue pas à cerner un concept de *Biedermeier* musical mais énonce seulement une condition à laquelle le romantisme musical contemporain était également « soumis ». Mais le point essentiel est précisément que le romantisme ne se « soumettait » pas au système des institutions, sans toutefois pouvoir le modifier. Un des signes distinctifs du romantisme musical est l'opposition aux institutions et aux modes de pensée dominants, perçus comme un « juste milieu » (Schumann) empêchant l'idée de musique romantique – la participation à la « vérité esthétique » d'un « monde à part existant pour lui-même », le Djinnistan de Hoffmann – de se réaliser pleinement et de manière adéquate dans la réception. Tacite mais nettement sensible chez Schubert, cette opposition devint explicite et polémique chez Schumann et Wagner, tandis que Mendelssohn, qui tendait parfois vers le *Biedermeier*, était partagé. Au contraire,

le *Biedermeier* musical se caractérise par l'adaptation à l'environnement existant, adaptation dont il n'est pas établi à priori qu'elle diminue la valeur esthétique des œuvres, comme l'affirme la doctrine romantique. Spohr et Schneider, Loewe et Lortzing composaient – sans ressentir la soumission au « principe de réalité » comme une perte et une concession – pour le système existant des institutions musicales et à l'intérieur des limites de la conscience musicale collective forgée par ces institutions. Mendelssohn, quant à lui, était en proie à une contradiction. Il faisait la distinction entre des œuvres qu'il faisait éditer – et voulait donc voir considérées comme des « textes », comme des « œuvres » avec tout le poids que les romantiques donnaient au terme –, et des morceaux qu'il faisait certes exécuter mais pas imprimer; et on pourrait désigner les compositions qu'il ne publiait pas, ou consentait à contrecœur à publier sous la pression de son éditeur, comme la « part *Biedermeier* » de son œuvre, moins dans le sens d'un style que l'on pourrait définir en termes de technique de composition que dans celui d'une attitude face à la musique.

Le *Biedermeier* musical, qui rassemble des compositeurs à l'écriture très différente, ne peut par conséquent guère être défini comme un style, c'est-à-dire comme un complexe de caractéristiques récurrentes liées entre elles de l'intérieur. Néanmoins, il est possible de nommer quelques traits généraux par lesquels le *Biedermeier* se distingue du romantisme. Ces traits peuvent être directement rattachés à l'affinité avec les institutions et les formes de conscience musicale existantes.

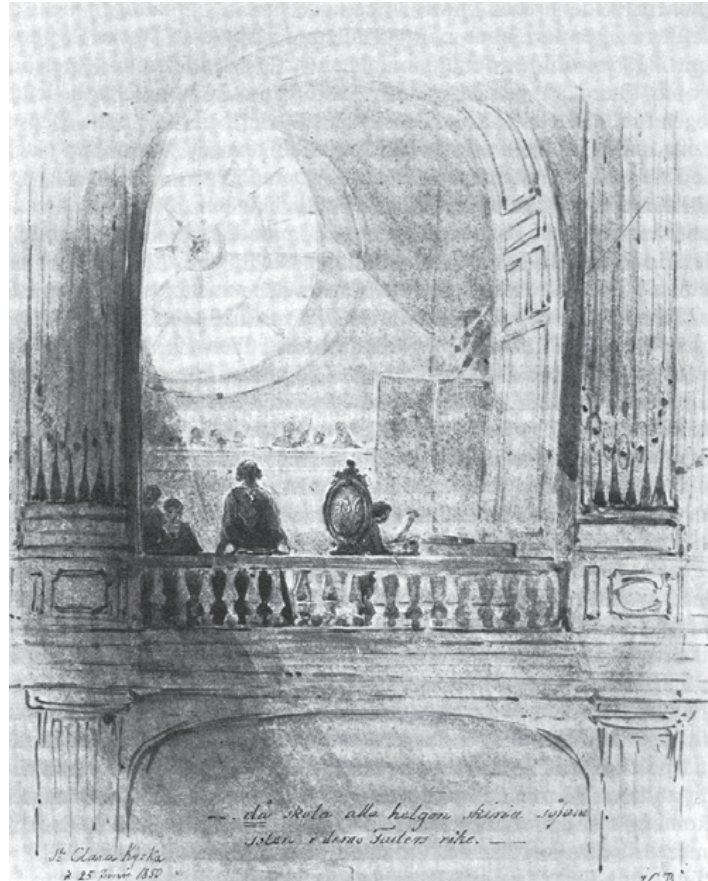
En premier lieu, la construction de la période musicale est plus régulière dans le *Biedermeier* que dans le romantisme, plus schématique aussi que dans le classicisme, dont la syntaxe musicale – malgré le principe de symétrie – est portée selon Th. Georgiadès³³ à la « discontinuité », à une structure « non carrée » qui ne doit cependant pas être comprise comme une exception à la norme de la « quadrature » (Hugo Riemann l'a interprétée comme la modification élaborée d'un schéma simple), mais comme une forme de plein droit, tant sur le plan esthétique que sur celui de la technique de composition. La tendance à la régularité syntaxique propre au *Biedermeier* musical ne s'observe pas seulement dans les cycles de variations et les « pièces faciles » pour piano, les *Singspiel* et les « chansons dans le style populaire », dans lesquels la simplicité

est imposée par le genre, mais aussi, dans une mesure à peine moindre, dans les symphonies et les oratorios. Les genres relevant du style « élevé » sont envahis par une syntaxe qui caractérisait initialement le style « intermédiaire » ou « bas ».

En deuxième lieu, dans le *Biedermeier* musical, l'harmonie d'ensemble, c'est-à-dire le parcours tonal, est presque toujours schématique. Quand elle se risque à des combinaisons inhabituelles, c'est uniquement dans le détail. Étrangement, les extrêmes se rejoignent, dans la mesure où il en va de manière analogue dans l'opéra italien de la Restauration. Les chromatismes de Spohr, souvent loués ou déplorés comme excessifs, s'épuisent dans des effets momentanés. Cela les distingue fondamentalement des constructions tonales à grande échelle de Schubert – guère perceptibles pour les auditeurs et donc « étrangères à la réalité » – dans lesquelles d'audacieuses expériences chromatiques et enharmoniques rendent la tonalité incertaine³⁴.

En troisième lieu, les romantiques – Weber à vrai dire seulement après une certaine résistance initiale – se revendiquaient comme des « beethovéniens », comme des adeptes non seulement du premier mais aussi et surtout du dernier Beethoven, dont les œuvres stimulèrent vers 1830 l'activité créatrice de Schumann comme de Mendelssohn (quatuors à cordes opus 12 et 13). Les compositeurs du *Biedermeier* – Spohr aussi bien que Lortzing et Nicolai – se sentaient en revanche attirés au premier chef par Mozart, auquel ils s'efforçaient de succéder de loin, modestement.

Dans l'histoire de la musique telle qu'elle était appréhendée à la Restauration, Mozart représentait un classicisme perçu comme un paradigme intemporel et non simplement comme le style propre à une époque. Non que le classicisme eût pu sans dommage esthétique être platement imité dans les diverses caractéristiques de sa technique de composition (il ne faudrait pas assimiler le *Biedermeier* musical aux triviaux épigones de Mozart actifs au début du XIX^e siècle). Mais un compositeur pouvait, sans pour autant tomber dans un plagiat stylistique indigent, rester fidèle à l'idée de « noble simplicité » dont les œuvres de Mozart constituaient, selon les éloges de l'époque, l'expression parfaite et la réalisation. Beethoven, au contraire, était considéré comme un « romantique », c'est-à-dire comme un « génie original » qu'un compositeur postérieur, s'il voulait être un authentique beethovénien, ne devait pas imiter – sauf à en devenir un impuissant



Johan Christian Berger, *Jenny Lind* lors d'un concert donné dans une église à Stockholm, 1850.
Stockholm, Musikmuseet.

Un concert donné dans une église ne faisait pas partie intégrante d'un service religieux. C'était un événement profane pour lequel on utilisait l'espace offert par l'église. Mais la musique que l'on chantait ou que l'on jouait – qu'elle fût d'origine sacrée ou profane – était sacralisée dans le sens de la religion de l'art inaugurée par Wackenroder. Le rayon de lumière qui traverse le vitrail pendant le concert de Jenny Lind est le symbole d'une transcendance qui est attribuée à la musique comme art. Dans un échange paradoxal, l'art dans l'église aliène à l'espace liturgique sa fonction originelle, mais se trouve en même temps entouré d'un nimbe religieux, qui s'exprime picturalement dans un événement naturel, le rayon de lumière imaginaire.

épigone –, mais devait à l'inverse suivre en s'efforçant comme lui de dire toujours quelque chose de nouveau et de personnel. Beethoven, qui représentait moins un style qu'une morale esthétique, était le modèle d'une démarche artistique consistant à s'affranchir des modèles. Le *Biedermeier* musical, caractérisé par sa vénération privilégiée pour Mozart³⁵, tendait donc – y compris là où il résistait à la tentation de l'épigonat – au classicisme, à la reformulation d'idées esthétiques classiques, anhistoriques, dans un langage musical modifié. En résumé, Spohr essayait en quelque sorte de dire la même chose que Mozart avec d'autres mots. Le romantisme, quant à lui, faisait sienne – non sans quelques réserves – la norme esthétique de l'« époque du génie », le postulat de l'originalité.

La référence de Schumann à Bach était contradictoire. D'un côté, Schumann voulait, en se plongeant dans un passé « poétique » – supérieur au « juste milieu » du présent –, faire advenir un « nouvel âge poétique »³⁶. L'étude de Bach, comme celle de Beethoven, stimulait la recherche de l'originalité et d'une voie personnelle. D'un autre côté, Schumann, même si son objectif n'était pas la restauration d'un style ancien – ou alors seulement dans des œuvres secondaires, dans lesquelles la réception de Bach est extérieure et par conséquent non significative –, avait pour but de traduire une idée de Bach dans un autre langage musical, celle d'une composition dans laquelle la rigueur ne nuit pas à l'expressivité mais qui, au contraire, doit sa « poésie » à la richesse formelle et au contrepoint.

5

Au début du XIX^e siècle, l'expression « romantisme » désignait – de même ou presque que le terme « classicisme » – non seulement une orientation du style ou du goût, mais aussi un niveau esthétique. La combinaison d'éléments historico-descriptifs et esthético-normatifs est caractéristique du concept de classicisme. Leur dissociation l'éclaircit³⁷, mais en le réduisant. Dans le cas du concept de romantisme, la seule modification réside en ceci que le romantique n'apparaît pas comme un modèle pour l'imitation ou comme une norme à laquelle on se soumet, mais comme une idée ou une sphère dont une œuvre fait partie ou reste exclue. « Le goût romantique est rare, écrit Hoffmann dans

sa recension de la 5^e symphonie de Beethoven, plus rare encore le talent romantique; c'est sans doute pourquoi si peu de compositeurs savent faire résonner cette lyre qui ouvre le royaume merveilleux de l'infini³⁸.» Chez Hoffmann – et plus encore chez Friedrich Schlegel ou dans l'esthétique de Hegel –, la catégorie esthétique de «romantique» est teintée de philosophie de l'histoire. Le romantisme musical, dans lequel «cette quintessence de l'art qui n'appartient qu'à [la musique instrumentale] ne se manifeste qu'en elle³⁹», représente une phase tardive de l'évolution de la musique, atteinte seulement dans la musique instrumentale autour de 1800. Comme le concept de «classicisme», celui de «romantisme» associe des représentations relevant respectivement de l'esthétique, de l'histoire et de la philosophie de l'histoire. Le romantisme est censé à la fois donner à voir l'essence propre de l'art, constituer le style d'une époque et marquer un point culminant dans l'évolution de l'art. Et les deux concepts visent les mêmes compositeurs : Mozart et, surtout, Beethoven. Deux différences essentielles ont permis de limiter l'application du concept de romantisme à Beethoven et aux «beethovéniens» (les «romantiques» dans la terminologie ultérieure). Premièrement, le caractère classique de «modèle» attribué à une écriture a été réinterprété pour devenir la «participation» romantique à une sphère – le Djinnistan de Hoffmann. Deuxièmement, l'idée classique de «perfection par l'achèvement» s'oppose à l'idée romantique d'«infini»⁴⁰.

Si le concept de romantisme est ainsi, à l'origine, doté d'une connotation esthétique positive, celui de *Biedermeier* prend plutôt une coloration négative dans le langage courant des historiens de la musique. Le synonyme de *Biedermeier* employé par Walter Niemann, l'expression «romantisme secondaire⁴¹», inclut ouvertement un jugement, et quand Hans Joachim Moser parlait – non sans une sympathie sensible, mais tout de même avec une certaine condescendance – de «petits maîtres du *Biedermeier*⁴²», il voulait dire par là que la caractéristique du *Biedermeier* musical était d'être représenté par des «petits maîtres». Pourtant, on serait bien avisé de ne pas céder à la tentation – si forte soit-elle – de définir la différence entre romantisme et *Biedermeier* comme une simple différence de niveau esthétique. Les raisons qui doivent conduire à éviter ce jugement réducteur sont moins générales que spécifiques. S'il faut se garder de considérer le *Biedermeier* comme un sous-romantisme, ce n'est pas tant parce

qu'il serait un « style » propre⁴³ et que les principes nous interdiraient d'évaluer esthétiquement des styles les uns par rapport aux autres, que pour une raison inhérente au cas particulier, à savoir que la légitimité historique du procédé consistant à soumettre le *Biedermeier* aux critères de jugement du romantisme – l'originalité et l'autonomie – n'est pas clairement établie.

Friedrich Blume a rejeté l'opposition entre « génialité et épigonalité » à propos du XIX^e siècle comme une « antithèse seulement apparente »⁴⁴, en arguant qu'elle trahissait une arrogance dont l'historien n'avait pas à faire preuve face à la musique non originale, une musique dont, selon lui, chaque époque a besoin et qui est par conséquent esthétiquement légitime. Pour être juste, l'argumentation de Blume doit néanmoins être nuancée du point de vue historique. Sans aucun doute, au XVII^e siècle et encore au début du XVIII^e – à l'époque baroque à laquelle se réfère Blume –, l'imitation de modèles n'était pas considérée comme une épigonalité condamnable mais au contraire comme une louable piété. Mais au XX^e siècle, c'est de toute évidence exactement l'inverse : on peut dire sans exagération que dans la musique contemporaine, ce qui est non original et médiocre est esthétiquement et pratiquement superflu.

Concernant le problème du conventionnel et de l'épigonal, le début du XIX^e siècle apparaît comme une période de transition contradictoire. Pour l'historien de la musique, une des caractéristiques de la Restauration est que d'un côté, les idées romantiques d'originalité et d'autonomie esthétique s'imposaient dans les écrits philosophiques, poétiques, mais aussi journalistiques sur la musique sans guère rencontrer de résistance, tandis que d'un autre côté, dans la pratique musicale, la non-originalité et l'accomplissement de fonctions extramusicales conservaient encore un reste de la légitimité qu'ils avaient eue pendant des siècles. Certes, « musique de maître de chapelle » n'était plus un titre de gloire, mais ce n'était pas encore une insulte. Si le romantisme prédominait dans la sphère des idées, le *Biedermeier* musical gardait une place non négligeable dans la réalité quotidienne de la composition et des institutions.

La critique romantique, dont le but est de distinguer rigoureusement art et non-art, musique « poétique » et musique « prosaïque » (Schumann), n'est pas à même de rendre justice aux manifestations musicales du *Biedermeier*. En témoigne l'écart entre les jugements portés sur les œuvres qui reposent sur la

rhétorique des « tons »⁴⁵ ou des « genres du beau »⁴⁶. Un « ton » – par exemple le ton « naïf » ou le ton « sentimental », le ton « pathétique » ou le ton « gracieux » – était conçu à l'époque *Biedermeier* (de même du reste que dans les décennies et les siècles qui avaient précédé l'« esthétique du vécu » de l'époque du génie) comme un mode d'écriture qu'un poète ou un musicien choisit délibérément en fonction de son projet artistique, et non comme une forme d'expression vers laquelle il se sent poussé de l'intérieur. Quand un lied ou une pièce pour piano est traité dans le « ton populaire » ou dans le « ton des salons », cela ne signifie pas que le compositeur s'épanche sur ses sentiments et ses attirances. Cela veut simplement dire qu'il sait faire entendre un « ton », un condensé de caractéristiques musicales, de connotations et de voix forgé par la tradition. Le critère de l'originalité – l'obligation faite au compositeur de dire quelque chose de personnel, de non conventionnel – est pris à contre-pied par la rhétorique des « tons » ; et le reproche d'« inauthenticité » n'a pas lieu d'être puisque le compositeur ne recherche pas l'« authenticité », l'expression sincère de soi-même. (L'« alternance des tons », le passage du pathos au ton populaire ou de la naïveté au ton de la conversation, n'est pas un signe d'indétermination esthétique-morale et de faiblesse, mais un principe artistique.)

Le Jugement dernier de Friedrich Schneider – l'oratorio allemand représentatif pour la période allant de 1820 à 1836 (l'année du *Paulus* de Mendelssohn) – repose, comme l'a montré Martin Geck en se référant à l'*Esthétique de la musique* [*Ästhetik der Tonkunst*] de Ferdinand Hand⁴⁷, sur le principe de l'« alternance des tons ». La forme de l'œuvre est déterminée par le calcul raffiné que Schneider a mis en œuvre pour opposer le sublime, le pathétique, le merveilleux, le terrible, le sentimental et le gracieux dans un système de contrastes. Consciemment ou involontairement, Schneider a exploité jusqu'à épuisement les ressources de l'esthétique des « genres du beau ».

Bien que Geck ait découvert dans *Le Jugement dernier* l'efficacité de la rhétorique des « tons », qui constitue un principe contraire à l'idée d'originalité, il a en même temps, en s'appuyant sur des critères de l'esthétique romantique, reproché à Schneider de n'avoir pas composé de manière expressive, de l'intérieur, mais d'être un simple « arrangeur de stimuli déclenchant des sentiments »⁴⁸. L'utilisation de toutes les ressources des « genres du beau » dans

la composition apparaît au romantique venu après comme de l'« inauthenticité », les efforts déployés pour obtenir une « alternance des tons » élaborée comme une recherche de l'effet pour le plaisir et l'imitation de traditions stylistiques comme de la « trivialité » : « le *Jugement dernier* – une soirée de musique triviale festive⁴⁹ ». Non qu'il faille justifier les procédés de Schneider. Ce qui est contestable, c'est de juger une œuvre reposant sur la rhétorique des « tons » du *Biedermeier* en se référant à la distinction romantique entre « authenticité » et « inauthenticité ».

Le *Biedermeier* musical est dans l'ombre du romantisme. La rhétorique des « tons » est tombée dans l'oubli, l'affinité de la composition avec des institutions bourgeoises telles que la fête musicale et la chorale – pour ne pas parler du salon – s'est vue soupçonnée de trivialité, et les phénomènes de transition entre autonomie esthétique et fonctionnalité – de même que les fondements intellectuels de ces formes intermédiaires, à savoir la religion du sentiment et la conciliation entre représentation bourgeoise, soif de culture et sociabilité – ont été dénigrés par les générations ultérieures comme formant le « mauvais XIX^e siècle ». Les idées et les œuvres qui ont perduré, surnageant au-dessus de la masse de la culture musicale, étaient d'origine romantique. C'est pourquoi la Restauration apparaît rétrospectivement comme l'ère de la musique romantique. Mais dans la réalité du début du XIX^e siècle telle que la voyaient les contemporains, elle fut plutôt l'époque du *Biedermeier* musical.

MUSIQUE TRIVIALE ET JUGEMENT ESTHÉTIQUE

« La faveur du public est ma seule loterie. »

Sir Walter Scott

« Ce drôle écrit pour de l'argent, on le sait bien. »

Ludwig van Beethoven

1

« Musique triviale » n'est pas une expression neutre. Cette désignation inclut un jugement dont il n'est pas établi s'il est légitime ou s'il trahit une arrogance qui flotte au-dessus de son objet sans rapport avec lui. La teneur du

jugement est elle aussi équivoque. Il peut être fondé au premier chef sur des considérations morales ou relevant de l'esthétique et de la technique de composition.

« Trivial » signifie « commun, plat, quotidien, usé ». En 1826, Hans Georg Nägeli s'indignait à propos de quelques mesures de la symphonie *Jupiter*, dont il jugeait la simplicité solennelle éculée :

Que l'on compare, dans le premier allegro, les mesures 19-21 et 49-54, puis, dans la deuxième partie, les mesures 87-89 et 117-122. Cette simple alternance entre un accord parfait et un accord de sixte et quarte sur la même fondamentale est déjà triviale en soi, c'est même un des lieux communs les plus usés et les plus communs [sic], tel que seuls les auteurs les plus communs [sic] l'introduisent dans leurs compositions pour orchestre, afin de pouvoir commodément faire entrer les cors dans leurs tutti. Mais ici, cette trivialité est en outre doublement mise en parallèle, et apparaît donc quatre fois dans le même mouvement⁵⁰.

La critique de Nägeli, pour bornée qu'elle soit, est néanmoins révélatrice. Elle trahit une manière d'écouter qui s'attache aux détails et en attend de l'originalité. La formule harmonique simple paraît banale à Nägeli parce qu'il néglige le contexte qui la fonde et la justifie. Or le manque de cohérence entre les éléments d'un ensemble est une caractéristique de la musique triviale. Et le jugement erroné de Nägeli contient, déformée par son incompréhension de la forme symphonique, une vue juste sur la nature du trivial : une musique qui met en avant le détail sans être originale est triviale.

Dès que le jugement esthétique se tourne vers les productions musicales de second ordre, il prend presque toujours une coloration, voire une détermination morale. Les justifications éthiques, qui, dans le grand art, sont obsolètes et exclues depuis Kant comme non pertinentes, perdurent dans l'art mineur. On lit que la musique triviale est vile et mauvaise⁵¹, que le kitsch représente « le mal dans le système de valeur de l'art⁵² », et ces affirmations sont proférées avec une indignation scandalisée que ne suscite guère ce qui est simplement éculé ou indigent. Ce qui exerce un attrait par des moyens primitifs, qui séduit par des couleurs criardes et bigarrées est rejeté⁵³. La méfiance religieuse face au plaisir profane et la méfiance pragmatique face à la distraction et au rêve éveillé s'unissent à une sensibilité esthétique qui ne supporte pas ce qui est émoussé et indifférencié pour prononcer le verdict du « trivial ».

2

Le jugement exprimé par la tournure « musique triviale » n'est pas intangible. Il faut prendre au sérieux l'objection selon laquelle la musique triviale est de la musique utilitaire, dont la signification est déformée par une analyse en termes d'esthétique et de technique de composition. Considérer de la musique fonctionnelle comme si elle était autonome est, semble-t-il, aberrant.

Et pourtant, il n'est pas sûr que la distinction entre objet utilitaire et œuvre d'art soit un terme ultime que l'analyse ne pourrait pas dépasser. La thèse opposée serait que la trivialité est le mode déficient d'une musique qui a été antérieurement à la fois fonctionnelle et artistique, qu'elle constitue le reliquat que la musique autonome a laissé derrière elle en se séparant de la musique utilitaire.

Pour « accéder » de manière appropriée à la musique utilitaire, il faut, selon Heinrich Bessler, accomplir soi-même – éventuellement avec d'autres – l'action accompagnée par la musique. C'est ce qu'il appelle en allemand le *Mitvollzug*, littéralement le « co-accomplissement ». Pour lui, la musique fonctionnelle ou « musique d'usage » n'est pas perçue comme un objet mais comme une partie intégrante d'un processus fondamentalement extramusical. Le comportement du danseur constitue un cas d'école.

Il n'écoute pas mais adopte un comportement actif qui irradie, sans prendre explicitement la musique comme objectivement présente. Pour lui, la musique n'a aucune existence objective. [...] Il n'est pas ici question d'écoute au sens du concert. Le danseur laisse la musique guider sa propre activité musicale et chorégraphique, il entend la musique tout au plus comme nous entendons sans le vouloir des propos qui ne nous sont pas destinés (*Mithören*)⁵⁴.

Un jugement esthétique supposant de la distance serait inadéquat ici. Comme la musique n'est pas saisie objectivement, « la valeur d'une musique de danse en tant que telle se détermine uniquement d'après sa plus ou moins grande adéquation aux attentes de la société à laquelle elle est destinée⁵⁵ ». Les chansons qui accompagnent le travail, celles chantées en groupe – « l'accès à ces musiques consiste toujours à participer à une activité⁵⁶ » – ainsi que la musique liturgique doivent aussi être comprises comme de la « musique d'usage ».

Ici aussi, la musique n'est que l'ornement et l'amplification d'une attitude fondamentale extramusicale, la prière, et l'accès approprié à cette musique consiste à adopter cette attitude fondamentale, c'est-à-dire à prier avec les autres *«Mitbeten»*⁵⁷.

On note que l'antithèse entre « musique d'usage » et musique « objective » rappelle la distinction établie par Heidegger entre « outil qui se trouve à portée de main » et « chose que l'on a sous la main »⁵⁸.

Bessler utilise la polysémie du mot *«Mitvollzug»* pour opposer, dans un seul et même mouvement de la pensée, l'activité en musique à la passivité de l'écoute, le groupe soudé à l'individu isolé et la musique fonctionnelle à la musique autonome. Pourtant, la distinction entre musique « d'usage » et musique « objective » – l'antithèse entre fonction et objet –, qui est censée soustraire toute la musique utilitaire au jugement esthétique, y compris à l'affirmation selon laquelle elle serait triviale, est plutôt une construction de « types idéaux » (à la valeur heuristique indéniable) qu'une description de la réalité musicale.

1. Les fonctions de la musique « d'usage » évoquées par Bessler – la danse, la sociabilité et la liturgie – sont soumises à des évolutions historiques. Il est aisé de constater qu'au ^{xvii}e et au ^{xviii}e siècle, elles tendent à la représentation. Mais en tant que cérémoniel, elles deviennent « objectives » et donc, en même temps que la musique, qui prend également un caractère représentatif, accessibles à un jugement esthétique.

Le fait que la musique liturgique comme art n'est pas possible à toutes les époques engage lui aussi à pratiquer l'analyse historique. Pour décrire les conditions dans lesquelles la musique d'église peut revêtir un caractère artistique, il faudrait prendre en compte aussi bien l'histoire de la liturgie et de la piété que l'évolution de la technique musicale et de la conscience esthétique. Si, dans les périodes fastes d'un genre de musique liturgique, les différents éléments convergent, ils divergent au contraire dans les périodes d'indigence. Il serait illusoire de s'attendre à ce que l'« esprit de l'époque » donne constamment vie au genre avec la même intensité. Mais puisque la musique liturgique a la possibilité d'être de l'art, elle est évaluée à l'aune de ce critère, et si elle n'en est pas, elle tombe sous le coup du jugement de trivialité.

2. La fonctionnalité pure est un cas extrême. Entre une musique qui sert seulement de véhicule et n'est rien prise pour elle-même et la possibilité

opposée, celle de la stricte autonomie, il existe des degrés intermédiaires qui constituent une grande partie de la réalité musicale. Mais si fonction et caractère artistique ne s'excluent pas, il faut compléter l'approche de la musique sous l'angle fonctionnel par le procédé inverse, une analyse des fonctions du point de vue musical.

En schématisant grossièrement, on peut partir de l'hypothèse que le caractère artistique de la musique fonctionnelle est en danger quand, d'une part, l'importance de la fonction – son rang social ou sa « teneur substantielle », pour parler en termes hégéliens – est faible et que, d'autre part, le but que doit remplir la musique lui impose d'étroites limites. En général, la musique de danse est à la fois d'un contenu pauvre et limitée dans sa forme par la fixation du schéma rythmique, de la durée du morceau et de son articulation en séquences, fixation qui touche aussi la mélodie et l'harmonie. Inversement, une messe est portée par le grand prestige de sa fonction et les seules contraintes qui s'imposent à sa forme sont le texte et quelques normes du style d'église, qui ont rarement été rigoureuses.

Dans le cas d'une musique dont la valeur réside entièrement dans son utilité, un jugement reposant sur la distance esthétique peut être non pertinent ou erroné. Mais si l'on admet que les différences de niveau dans la fonction – comme celle entre une musique de danse et une messe – coïncident souvent avec des différences de niveau musical, le jugement esthétique qualifiant un morceau de trivial est plutôt étayé que contredit ou annulé par la prise en compte de la fonction.

3. La musique utilitaire serait l'objet adéquat d'une « histoire de l'art sans noms », car l'une de ses caractéristiques est d'être indifférente à l'origine des mélodies qu'elle utilise. Les méthodes d'appropriation – parodie et contrafacture⁵⁹ (écriture de nouvelles paroles sur un air connu), adaptation et arrangement – sont plus typiques de cette musique que celles de production. Ce qui compte, ce n'est pas la destination originelle d'un morceau mais l'utilisation que l'on peut en faire⁶⁰.

L'approche caractéristique de la musique « d'usage » devient problématique quand elle porte atteinte à une musique conçue comme une œuvre autonome. Originalité et intégrité sont des concepts fondamentaux de l'esthétique du XIX^e siècle, une théorie de l'art qui a fait prendre conscience de

la différence entre musique autonome et musique fonctionnelle. Faire d'une musique une utilisation qui ne se préoccupe pas de sa forme et de sa signification originelles, c'est, selon les normes esthétiques, une déformation : une trivialisation. Sous le règne de l'esthétique, arracher des morceaux à l'ensemble dont ils font partie – l'exemple-type de cette pratique est la transformation du «Tilleul» [«Der Lindenbaum»] de Schubert⁶¹ en chanson populaire –, modifier la partition et changer l'effectif, sont des actes suspects.

On pourrait objecter que le jugement esthétique – le verdict «trivial» – est inadéquat à la musique «d'usage» même quand la musique fonctionnelle se nourrit, telle un parasite, des œuvres et des moyens de la musique autonome. On mettrait en avant que ce qui est déterminant en dernière instance, c'est le «mode d'existence» de la musique, que l'on fait fausse route en voulant juger une forme d'existence d'après les normes d'une autre, l'intangibilité du texte étant indéniablement une norme de la musique «objective». Poussée jusqu'à ses conséquences extrêmes, cette thèse force à abandonner le concept d'«identité» des compositions musicales. Dès lors que l'on considère le «mode d'existence» comme la dernière instance, le menuet de la symphonie en mi bémol majeur de Mozart n'est plus la «même» œuvre quand il est extrait de son contexte symphonique et utilisé comme musique de danse. Il se transforme en un morceau anonyme de musique fonctionnelle.

Inversement, le jugement esthétique qui rejette l'adaptation comme trivialisante présuppose l'idée d'identité. Pour apparaître mutilé, il faut que le menuet soit le «même» morceau et non un «autre».

La difficulté semble impossible à résoudre. En effet, on voit bien que le concept de «manière d'être» est construit par abstraction à partir de la musique fonctionnelle et qu'il en va de même pour le concept d'œuvre identique et la musique autonome, de sorte qu'il n'y a pas d'instance de décision neutre. (Il serait faux de croire que l'«objectivité» est aussi explicable uniquement comme «mode d'existence». L'identité des œuvres musicales n'est pas appréhendable comme «mode d'existence», et pourtant elle fait partie des catégories fondamentales de l'esthétique de la musique autonome. Le concept de «mode d'existence» n'est donc pas suffisant.) La philosophie du «monde de la vie»⁶² n'est pas réductible à la philosophie transcendantale ni celle-ci à celle-là.

D'après Bessler, la musique « d'usage » est « plus originelle » que la musique « objective »⁶³. Mais si l'évolution tend vers l'objectivation, alors ce sont finalement les catégories esthétiques développées à propos des œuvres autonomes qui priment. Le procédé consistant à publier des arrangements en tant que textes, portant le nom de l'arrangeur comme s'il était un auteur, exprime, ne serait-ce qu'inconsciemment, la soumission de la musique utilitaire aux normes dominantes de l'esthétique, c'est-à-dire aux concepts d'identité, d'intangibilité et d'originalité. Les pratiques de la musique « d'usage » cherchent à s'aligner sur celles de la musique autonome, mais c'est justement quand elle fait figure de parvenue que la musique fonctionnelle est triviale.

Le fait que les normes esthétiques s'imposent comme instances de jugement, si bien qu'il apparaît comme justifié d'appliquer à la musique d'usage le qualificatif péjoratif de « trivial », doit donc être compris historiquement. Les jugements esthétiques sont en même temps des jugements historiques.

4. Certaines formes de pratique musicale font douter que l'approche « d'usage » soit antérieure à l'approche « objective ». Il semble plutôt que l'objectivation n'ait pas été précédée par la « participation à une activité » (*Mitvollzug*), mais que la séparation des modes d'écoute ait été précédée par leur indistinction.

Du virtuose jusqu'au musicien des rues qui fait la manche et dont la musique, au lieu de procurer une sensation agréable, est au contraire une gêne déplaisante, il s'agit de jouer devant autrui. Cette démarche n'est sans doute pas plus récente que la pratique de la musique « d'usage ». Le fait de s'associer à la personne et à l'action du musicien ne peut pas être séparé de l'attention portée à la musique comme objet et, comme dans le cas de celui qui écoute quelqu'un raconter une histoire, il serait inadéquat de distinguer un élément premier d'un élément second. Historiquement, le fait qu'un musicien – comme interprète – se soumette à une œuvre qui lui est donnée en tant que texte, est un phénomène tardif. Mais cette même scission entre objet et représentation a aussi donné naissance à une virtuosité pour laquelle la musique n'est que le support presque indifférent d'une démonstration technique et gestuelle, et rien en elle-même.

La pratique musicale en société, dont les formes suprêmes sont la chanson polyphonique du XVI^e siècle et le quatuor à cordes de la fin du XVIII^e siècle,

a plusieurs fois été comparée à une conversation. Toutes deux ont en commun que l'on ne peut déterminer si l'objet est la substance de la sociabilité ou si c'est l'inverse. Il serait inadéquat de vouloir distinguer le moyen et la fin. Seule l'abolition de l'état d'indétermination caractéristique de la pratique musicale en société met en avant soit la musique comme œuvre soit la sociabilité comme « manière d'être ». (Par rapport à la conversation, la discussion sur un thème donné et le bavardage creux dont la seule raison d'être est la fonction sociale sont l'un comme l'autre des formes dégradées.) La chanson à boire, décrite par Bessler comme de la musique « d'usage »⁶⁴, est un mode déficient et non « originel » de sociabilité musicale.

Les inventions de Bach ne sont pas des études. L'idée de s'exercer à l'art sur des compositions qui n'en sont pas est une innovation du XIX^e siècle. L'étude résulte de la division de la pièce pour instrument seul en œuvres « objectives » et en exercices « d'usage ». La perception qui accompagne les exercices se réduit à entendre sans le vouloir et, dans le cas extrême de l'étude techniquement utile mais musicalement absurde, elle peut aller jusqu'au refus d'écouter. Mais entendre sans le vouloir – de même que jouer sa partie d'une musique qui n'est qu'une simple fonction de la sociabilité – est une forme dégradée de la perception musicale.

La dissociation entre, d'une part, l'action en musique, collective ou non (*Mitvollzug*), et, d'autre part, l'objectivation, est l'une des origines de la banalité musicale. Les reliquats abandonnés derrière elle par la musique autonome après sa séparation d'avec la musique fonctionnelle – la pièce virtuose, la chanson à boire ou l'étude – tombent dans la trivialité.

5. La musique triviale est pour une large part de la musique fonctionnelle qui se présente comme objective, sous forme de pièce de concert; et le quiproquo est l'une des caractéristiques de la banalité musicale. De la fonction originelle d'une danse ou d'une marche, il ne reste qu'un souvenir, mais même dotée seulement d'une existence diluée, secondaire, la fonction est aussi déterminante pour l'effet produit par le morceau que la manière dont il est fait musicalement. En déduire qu'un jugement esthétique ne pourrait dès lors être prononcé serait cependant une erreur. En effet, plus d'une musique autonome joue sur l'évocation de telle ou telle fonction. Le souvenir ou l'évocation d'une

fonction n'est donc pas une caractéristique distinctive de la marche détournée en pièce de concert et ne la préserve pas du jugement de trivialité.

6. La musique de divertissement est soit le fond sonore de la conversation soit son substitut.

En Italie, le public qui se réunissait à l'opéra passait la soirée à se divertir. La musique chantée sur scène faisait elle aussi partie de ce divertissement. On l'écoutait de temps en temps, quand la conversation s'interrompait. Pendant la conversation et les visites mutuelles dans les loges, la musique continuait. Sa tâche était celle qui incombe à la musique jouée pendant les grands dîners, à savoir transformer les conversations, d'ordinaire timides, en bruyants éclats de voix⁶⁵.

Quand elle comble les blancs d'une conversation ou occupe les pauses d'une activité, la musique de divertissement n'est ni « d'usage » et fonctionnelle, ni « objective » et autonome. D'une part, elle est trop vague pour être un « objet » ; d'autre part, l'état de distraction qu'elle suppose et perpétue apparaît comme la caricature de l'écoute involontaire de celui qui entend sans prêter attention (*Mithören*).

3

Selon John H. Mueller, juger de la musique triviale sur des critères construits par abstraction à partir d'œuvres d'art est une « malheureuse outrecuidance⁶⁶ ». Pour lui, la croyance à des « normes absolues » résulte d'un aveuglement métaphysique. Chez Mueller, la métaphysique apparaît, comme s'il était marxiste, dans le rôle d'une justification supraterrrestre spéculaire de privilèges terrestres. D'après lui, pour être une science, l'esthétique doit se faire sociologie ; et une fois devenue de la sociologie empirique, elle ne peut rien constater d'autre que des « normes de groupe » non réductibles les unes aux autres.

Juger une œuvre de Bach « ennuyeuse » et un tube « primitif » sont par conséquent – toujours selon Mueller – deux jugements également légitimes, puisqu'ils résultent de deux normes de groupe dont aucune ne peut s'arroger de priorité sur l'autre. Cette affirmation passe sous silence ou nie la différence élémentaire qui existe entre les jugements reposant sur une appréciation clairvoyante de la manière dont l'objet est fait et ceux reposant sur l'incompréhension. Deux présupposés sont ici étrangement pris l'un dans l'autre : un irrationalisme esthétique qui ne peut concevoir la musique que comme

déclenchant des sentiments et non comme un objet intentionnel, et un empirisme méthodique qui, par crainte de l'incertain et du spéculatif, se cramponne à des « opinions » et à des « décisions » (celle d'aller ou non à un concert) comme instance ultime, et soupçonne la question du rapport entre un jugement et la chose sur laquelle il porte d'être une divagation métaphysique. Le moins certain – l'« opinion », toujours vague – est censé tenir lieu de certitude dernière.

Mueller attribue à la sociologie empirique de la musique une validité universelle. Ses présupposés ou préjugés esthétiques et méthodologiques – le fait qu'elle soit tributaire d'une forme dégradée d'esthétique du sentiment et trouve son origine dans l'étude des marchés – en font néanmoins la théorie toute trouvée de la musique triviale.

1. Mueller associe la méthode de la sociologie empirique, consistant à enregistrer des opinions et des décisions, à la prétention de fonder une esthétique⁶⁷. La *quaestio facti* et la *quaestio juris* se fondent l'une dans l'autre, de sorte que le nombre élevé de personnes souscrivant à un jugement apparaît comme la seule source fiable du droit. Pourtant, la démarche n'est qu'en apparence dépourvue de préjugés. Adeptes de la sociologie empirique, Mueller revendique haut et fort son absence de sensibilité artistique lorsqu'il qualifie avec mépris de « phénomènes asociaux⁶⁸ » les œuvres musicales qui ne s'intègrent pas au système institutionnel existant. Son jugement, en apparence descriptif, se caractérise en vérité par une normativité latente et implique un parti pris en faveur du goût des masses.

2. L'expression « qualité » est équivoque. Elle signifie « manière dont une chose est faite » mais aussi « valeur ». Mueller utilise ce double sens pour masquer la différence entre les jugements émanant du goût, qui représentent une « norme de groupe », et les jugements émanant de la connaissance, qui se rapportent aux propriétés d'une œuvre musicale. Il peut ainsi présenter les uns et les autres comme de simples projections. « Nous attribuons à l'œuvre d'art des qualités qui existent en réalité dans nos têtes⁶⁹ » ; « Du fait de notre tendance humaine à projeter dans l'objet quelque chose qui, en réalité, bourdonne dans nos têtes, nous supposons souvent que la valeur d'une composition lui est immanente⁷⁰. » Un jugement de valeur se fonde sur un jugement concernant la chose. L'idée que la pertinence du jugement de valeur dépend de la recevabilité

du jugement concernant la chose – par exemple de la capacité de celui qui juge à percevoir si les parties d'une œuvre sont juxtaposées sans rapport entre elles ou au contraire liées par un développement utilisant le principe de la variation – est étrangère à Mueller. Le concept d'«auditeur qualifié» apparaît entre des guillemets sarcastiques⁷¹; la clairvoyance est dénoncée comme étant de l'outrecuidance.

3. Une analyse qualitative des opinions musicales réduirait la pertinence de la méthode statistique, et pour préserver du doute la prétention de la sociologie empirique à être le fondement d'une esthétique scientifique, Mueller est contraint de renier le concept d'«objet esthétique» et de réduire l'écoute musicale au schéma «stimulus – réaction». Selon cette approche, la musique n'est pas un objet susceptible d'être saisi ou manqué mais un protocole expérimental. «L'histoire de la musique est l'histoire d'expériences qui aspirent à être validées par l'approbation sociale⁷².»

Mais la dissolution de l'objet esthétique en un ensemble de stimuli est une caractéristique de la musique triviale; et une théorie sociologique qui conçoit les œuvres musicales comme des protocoles expérimentaux, comme des provocations à la «jouissance spontanée» et à la «distraction esthétique»⁷³ n'est pas autre chose qu'une apologie de la banalité musicale. Elle ne fonde pas une esthétique comme science rigoureuse mais travestit une «norme de groupe». L'empirisme reproche à l'esthétique métaphysique d'être une idéologie, mais ce reproche retombe sur lui.

4. Le goût de minorités numériquement et financièrement faibles ne peut pas perdurer, sauf peut-être en marge de la majorité. Les grands systèmes du goût musical sont stables parce qu'ils s'appuient sur des soutiens matériels concrétisés par d'énormes investissements financiers, qu'il s'agisse de salles de concerts, de facture instrumentale, d'établissements d'enseignements, d'édition musicale, etc.⁷⁴

En reconnaissant que les «systèmes du goût» s'appuient sur des intérêts, Mueller dévoile la faiblesse de la méthode empirique. En effet, cette concession va à l'encontre du présupposé selon lequel les opinions et les décisions constituent une instance ultime, et contredit l'affirmation du caractère «spontané» de la jouissance esthétique. Pourtant, Mueller ne remet pas un instant en cause sa prétention à fonder une esthétique scientifique sur la sociologie empirique, qui consiste à recueillir des réactions à l'intérieur du système institutionnel

existant. Ayant chassé la métaphysique, il attribue la place de principe fondateur, qu'elle a laissée vide, aux « énormes investissements financiers ». Le fait que la « volonté de tous », l'opinion dominante en matière de musique, dépende d'intérêts extraesthétiques n'empêche pas Mueller de l'introniser « volonté générale », c'est-à-dire raison esthétique.

Dans les conditions dictées par la méthode empirique, il est impossible de contredire ce qui est banal et galvaudé en musique. Pour que cela puisse être perçu comme une déformation et une trivialisation, il faut que l'élaboration de l'opinion soit mesurée à l'aune de l'objet esthétique, de sa teneur en substance et en signification.

4

Quand elle va au-delà d'une manifestation de mépris ou de dégoût, la critique de la trivialité se fonde souvent sur l'idée d'une musique universelle, non divisée. Si la banalité se répand, c'est, pense-t-on, à cause de la séparation entre grand art et art mineur. Selon cette analyse, la dégradation du populaire en trivial a pour revers, pour complément, le mouvement opposé par lequel la capacité qu'a une œuvre de cultiver son auditeur se referme sur elle-même pour confiner à l'ésotérisme.

1. Cependant, l'universalité est plus une utopie qu'une réalité du passé. Elle a été réalisée dans quelques œuvres autour de 1800, telles que *La Création* et *La Flûte enchantée*, où elle apparaît comme un fragile équilibre entre des parties hétérogènes. Et presque en même temps, Kant a déclaré dans la *Critique de la faculté de juger* que l'instance du jugement esthétique était le *sensus communis*.

Quant aux siècles antérieurs aux Lumières philanthropiques, l'idée d'un art universel leur était étrangère même quand sa réalisation était à portée de main. Le mépris pour la musique de basse extraction était une évidence à une époque dont la pensée sociale était marquée par le concept de privilège. L'utilisation occasionnelle de chansons populaires comme matériau pour des œuvres d'art ne changeait rien ou presque à la distance qui, dans la conscience des musiciens et de leur public, séparait la musique élaborée, notée, des pratiques

traditionnelles non écrites. La condescendance souligne même la distance plutôt qu'elle ne l'abolit.

Dans l'histoire de la musique, la nouveauté au ^{xix}^e siècle n'est pas la division mais l'idée qu'il s'agit d'une mauvaise chose. L'idée d'universalité a commencé à jouer le rôle de conscience esthétique⁷⁵, et la peur grandissante de la banalité – hantise qui pousse à se réfugier dans l'ésotérisme – est depuis lors accompagnée par son opposé, à savoir le sentiment qu'il faut compenser ou abolir la distance. Le lieu commun selon lequel l'avenir réparera l'injustice faite à une œuvre par le présent exprime, outre le besoin d'être compris et de survivre à sa propre mort, l'aspiration à un état situé par-delà la séparation entre grand art et art mineur.

2. Au ^{xix}^e siècle, les efforts entrepris pour «élever» la musique triviale sont divers. Tout aussi vive est, d'un autre côté, la polémique contre un juste milieu dans lequel une condescendance motivée par la philanthropie ou des visées commerciales rencontre des parvenus de la musique mineure aspirant à être anoblis. La médiocrité est la caricature de l'univers.

Schumann dénonce un juste milieu musical qui va de Henri Herz à Meyerbeer, Wagner attaque la «médiocrité», qui «ne nous apporte pas quelque chose d'inconnu et de nouveau, mais donne à ce que nous connaissons une forme plaisante et flatteuse»⁷⁶. La trivialité masquée suscite une colère telle que la trivialité non dissimulée, qu'elle soit cynique ou naïve, n'en suscite jamais ou presque. «En effet, il n'y a plus qu'à ambitionner de tromper, en même temps que le public, le véritable jugement esthétique – ce qui revient à peu près au même que de présenter une marchandise légère et défectueuse comme lourde et de bonne qualité – pour faire apparaître le phénomène le plus repoussant⁷⁷.» Le médiocre fait extérieurement concurrence au bon et le menace intérieurement. Il en est plus proche que le mauvais, et c'est sans aucun doute l'un des motifs de la polémique. Mais en même temps, la médiocrité semble avoir été honnie comme déformation et dégradation de l'universalité à laquelle on voulait croire en tant qu'idée même si elle ne pouvait guère être atteinte dans la réalité.

5

La musique triviale force à s'aventurer sur le terrain de l'esthétique du contenu. Une analyse abstraitement formelle serait un procédé insuffisant. Il mettrait au jour une indigence du trivial qui, certes, est caractéristique, mais reste incompréhensible en dehors du rapport avec les « contenus » représentés.

1. Ce n'est pas un hasard si les tentatives de défendre la trivialité contre ses contempteurs s'appuient de manière stéréotypée sur l'argument suivant : la forme sous laquelle apparaît la musique, et qui constitue l'objet de la critique, est secondaire et son « contenu » – dans le cas des chansons, le lien entre le caractère mélodique, le texte et la fonction – déterminant. Selon Philipp Spitta⁷⁸, le chant choral masculin du XIX^e siècle ne peut être compris que comme une unité d'éléments musicaux et patriotiques. Et si l'on avait comparé, par provocation, un hymne national mal composé et un cancan bien composé, cela aurait été ressenti, à juste titre, comme une adhésion non à l'esthétique mais à l'anarchie.

Le texte, la fonction et le caractère mélodique et rythmique forment un complexe dont les éléments sont liés entre eux et interdépendants parce qu'ils agissent les uns sur les autres. (Le procédé de la parodie, justement fréquent dans la musique triviale, semble aller à l'encontre de cette cohérence d'ensemble. Et pourtant, l'effet produit par certaines contrafactures serait atténué, voire supprimé, si le « contenu » d'origine était totalement effacé. La parodie profane à l'œuvre dans les couplets satiriques et la parodie sacrée que constituent les chants de l'armée du salut se nourrissent l'une comme l'autre du contraste ironique ou grandiloquent avec le contenu refoulé.)

Les caractères musicaux qui dépendent de fonctions sociales ou institutionnelles – les fonctions étant souvent plus profondément ancrées dans la conscience que les textes – sont des propriétés historiques. Démontrer par la psychologie expérimentale qu'ils ne sont pas des propriétés naturelles des compositions mélodiques et rythmiques n'est pas difficile, mais vain. Si l'on demande à des auditeurs de juger des mélodies dont ils ne connaissent ni les textes ni les fonctions, le protocole expérimental fait disparaître le « contenu » de la musique sans que son existence historique soit réfutée.

Les mélodies dont l'existence se confond avec celle des textes et des fonctions ne commencent à apparaître comme triviales que quand les « contenus » – religion du sentiment, pathos révolutionnaire ou patriotisme accompagnant la promotion de la culture physique – se galvaudent ou deviennent suspects. La forme musicale, sur laquelle peuvent porter l'analyse en termes de technique de composition et la critique esthétique, est un reliquat mort.

2. Que forme et contenu soient inséparables est un lieu commun que personne ne nie, mais qui ne suffit pas à résoudre l'opposition entre esthétique de la forme et esthétique du contenu ou à la réduire au statut de problème seulement apparent. La consommation « pathologique » de musique contre laquelle polémiquait Hanslick n'était pas une chimère mais une réalité quotidienne. Elle est devenue suspecte, ce qui ne doit pas conduire à se méprendre sur son existence et sa signification historiques.

La querelle sur la question de savoir dans quelle mesure la musique peut représenter ou suggérer un contenu – un complexe pictural ou psychique – a occulté une autre question sans doute non moins importante que celle des limites esthétiques de la musique : la forme doit-elle être conçue comme une fonction du contenu ou est-ce l'inverse ? Un contenu est, pour employer la terminologie de la psychologie de la forme [*Gestaltpsychologie*], soit « fond », soit « figure ». En tant que « figure », il constitue l'objet premier de l'attention, tandis que la forme musicale, les relations mêmes entre les sons, apparaissent simplement comme un fond et un support. Mais on peut aussi faire l'expérience de ce même contenu en tant qu'arrière-plan, sans qu'il faille le renier. Au lieu de se muer entièrement en une disposition psychologique, l'écoute musicale, portée par elle, s'oriente vers la forme comme objet sonore. Le contenu devient une fonction de la forme.

L'esthétique du contenu, c'est-à-dire le principe selon lequel la forme doit être conçue comme « fond » et le contenu comme « figure », est aussi problématique que l'affirmait Hanslick, non toutefois parce qu'elle serait une erreur réfutable mais parce qu'elle tend à la banalité. Le cercle des contenus susceptibles d'une représentation ou d'une périphrase musicale est étroitement limité. Si les contenus, qui, pris en eux-mêmes, restent vagues, semblent riches et nuancés, ils le doivent aux formes. Une écoute musicale qui s'accroche aux contenus

et ramène les formes au rang d'arrière-plan provoque donc un appauvrissement. Elle réduit les formes, mais aussi les contenus, à des contours indigents et abstraits.

La faiblesse de l'esthétique du contenu consiste par conséquent à méconnaître la dialectique à laquelle sont soumis les contenus dans la musique, à négliger le paradoxe qui fait que c'est précisément quand ils ressortent qu'ils deviennent des linéaments schématiques. Mais c'est de ce défaut que résulte l'affinité de l'esthétique du contenu avec la musique triviale, dans laquelle la réduction de l'écoute – la dégradation de la forme en simple matière dont se nourrissent sentiments et dispositions psychologiques – contamine les compositions musicales elles-mêmes. La musique de divertissement exécute pour ainsi dire le jugement prononcé par l'esthétique du contenu. Hanslik a développé une rigoureuse esthétique de la forme et il semble qu'il faille, pour rendre justice à sa signification historique, la comprendre comme une polémique contre la trivialisation de la musique.

SUR LA « MUSIQUE INTERMÉDIAIRE » DU XIX^e SIÈCLE

1

Le terme de « musique triviale » – mi-expression à la mode galvaudée par un emploi non réfléchi, mi-renvoi codé au fait contre nature qu'une science se laisse entraîner justement par des objets banals dans des paradoxes méthodologiques – est devenu une appellation générique désignant des compositions musicales dont le caractère artistique est censé être nié. Le domaine qu'elle recouvre va, en passant par la musique de salon et de promenade, des chansons de cuisine et de rue à des œuvres de Tchaïkovsky et Dvořák suspectes de kitsch au regard de la tradition beethovénienne et de ses critères tant sur le plan esthétique que sur celui de la technique de composition. Comme il est défini négativement, le concept de « musique triviale » pêche par l'hétérogénéité et l'absence de rapport entre les phénomènes qu'il rassemble dans une unité forcée, leur seul point commun étant qu'ils ne sont pas considérés comme faisant partie de l'art. Par conséquent, il n'est guère étonnant que la discussion sur la trivialité

musicale, quand il s'agissait de formuler des critères concrets, ait sombré dans la confusion. « La » musique triviale, au sens large qu'a pris le terme, est une chimère, un fantôme conceptuel. Et si les réflexions sur la musique triviale du ^{xix}^e siècle, au lieu de tenter vainement une caractérisation d'ensemble, se limitent à un domaine partiel, celui de ce qu'on peut appeler la « musique intermédiaire », il n'est nul besoin de justifier ce choix en détail. Le répertoire de la musique de divertissement et de salon visé par le concept de « musique intermédiaire » est déjà bien assez varié.

La musique mineure a toujours existé, transmise de manière orale et anonyme. La musique « intermédiaire », qui est un phénomène typique du ^{xix}^e et du ^{xx}^e siècle, s'en distingue extérieurement par le fait qu'elle est notée et imprimée, et se présente comme l'œuvre d'un compositeur, même si son caractère d'œuvre peut, selon des critères strictement esthétiques, être mis en doute. D'un autre côté, elle reste exclue de l'ambitieux concept d'art qui s'est développé à la fin du ^{xviii}^e siècle, sans être nécessairement mal composée du point de vue de l'artisanat musical. (La musique mineure des époques antérieures est « sans art », dans la mesure où elle enfreint les règles artisanales, la « musique triviale » est « étrangère à l'art » car esthétiquement problématique.)

Le concept d'art de l'« époque artistique », qui inclut l'idée qu'une composition musicale est une œuvre autonome, un « monde existant pour lui-même », comme le formulait Ludwig Tieck, est la catégorie centrale de l'esthétique du ^{xviii}^e au ^{xx}^e siècle. La théorie de l'art et la philosophie du beau, la tradition aristotélicienne et la tradition platonicienne des siècles antérieurs, ne sont pas de l'esthétique dans le même sens que la discipline née vers 1750. Une fois inauguré le règne de l'esthétique sur la conscience musicale, la musique fonctionnelle, qui remplit un but au lieu de valoir pour elle-même, fut reléguée à la périphérie de l'art, ou fut même rejetée hors de son domaine. La musique utilitaire et la musique comme art, qui étaient allées de pair aux siècles précédents, se séparèrent et furent désormais tenues pour opposées par les rigoristes de « l'art pour l'art ».

Jusqu'au ^{xviii}^e siècle, la musique dans son ensemble, aussi bien la musique élaborée que la musique mineure, était liée à des fonctions. À l'ère de l'esthétique, la division en art autonome, d'une part, et musique utilitaire,

d'autre part, exposa la musique fonctionnelle, même religieuse, au soupçon de trivialité. Le concept moderne, esthétique d'art, qui divergeait de la théorie de l'art plus ancienne, était indissolublement rattaché à l'œuvre autonome.

D'un autre côté, l'idée qu'à des époques antérieures, la distance ressentie entre la musique élaborée et la musique mineure était moindre qu'au XIX^e siècle, est problématique. La société musicale sans classes est un fantôme, une utopie projetée sur le passé. Ce qui est nouveau au XIX^e siècle, c'est uniquement la séparation entre musique autonome et musique fonctionnelle, mais dans la musique des époques antérieures, il existait aussi des hiérarchies, sur le plan de la technique de composition et sur le plan social, à l'intérieur de la musique fonctionnelle.

La «musique intermédiaire» du XIX^e siècle est, de même que la musique utilitaire coupée de l'art autonome, un phénomène propre à l'ère de l'esthétique. Elle constitue en quelque sorte l'ombre obscure des œuvres autonomes. Ce serait néanmoins une erreur de la qualifier sans hésitation de musique utilitaire, pour la soustraire à l'emprise des critères esthétiques, qui valent certes pour la musique autonome mais pas pour la musique fonctionnelle. La musique de salon et de divertissement est bien plutôt ambivalente : elle est aussi «intermédiaire» au sens d'hybride. D'un côté, à la différence de la musique d'église, de représentation ou de danse, elle n'apparaît pas comme le simple accompagnement ou support, l'accessoirisation sonore d'un processus extramusical, et n'est donc pas à proprement parler fonctionnelle. D'un autre côté, à la différence cette fois de la musique de concert, elle n'existe pas pour elle-même comme objet de contemplation esthétique. Sa signification ou son rôle est ouvert et indéterminé. Elle peut, sans que cela contrevienne à son sens, être écoutée comme une pièce de concert ou être reléguée au rang de fond sonore d'une conversation, ou bien encore, dans un dosage changeant, être perçue à la fois de l'une et l'autre manière.

On pourrait élever l'objection suivante : le divertissement est, de même que les buts liturgiques ou profanes de la musique plus ancienne, une fonction qui soustrait un morceau de musique à la compétence du jugement esthétique et en détermine même la forme. Le pot-pourri – la juxtaposition ou l'enchaînement de moments musicaux certes charmants en eux-mêmes mais ne formant pas un tout cohérent – correspond exactement, en tant que

forme archétypique de la musique de divertissement, à une écoute distraite et sporadique qui tantôt se concentre sur la musique et tantôt s'en détourne. Et dès lors que l'on considère la musique de représentation et de table du XVIII^e siècle comme de la musique fonctionnelle, il faut accorder le même droit à la musique de promenade et à la musique de café du XIX^e siècle, dans lesquelles la bourgeoisie imite, sous une forme dégradée, des modèles aristocratiques.

Mais cette argumentation, si juste qu'elle puisse paraître, présente une lacune : elle méconnaît ou sous-estime l'ambition esthétique de la « musique intermédiaire », ambition qui place la musique de divertissement dans la dépendance de la musique élaborée. Même quand elle ne repose pas directement sur des adaptations, la musique de café se nourrit d'une substance qui lui est étrangère, à savoir la musique de concert et la musique de chambre, dont elle imite ou parodie l'attitude, tout en détachant de leurs structures musicales certains éléments pour en faire des clichés, des effets isolés condamnés à l'usure. Le pot-pourri n'est donc pas seulement une forme qui se justifie par la fonction et s'explique par le but de divertissement et les conditions de l'écoute distraite. Il apparaît comme la négation et le morcellement de formes appartenant à la musique de concert et à la musique de chambre. Partant, il peut être mesuré à l'aune de ces formes, dans la mesure où il en est substantiellement dépendant.

Distinguer socialement la « musique intermédiaire » de la musique élaborée, de la musique comme art au sens exalté du terme, est tout aussi difficile, voire impossible, que de l'en distinguer fonctionnellement. L'hypothèse selon laquelle le kitsch serait au XIX^e siècle l'art ou le substitut d'art de la petite bourgeoisie, mais pas celui des catégories sociales cultivées, ne peut guère être prouvée. Elle est du reste peu vraisemblable, dès lors que l'on définit la « culture » concrètement comme déterminant un statut sociologique et que l'on ne se réfugie pas dans la tautologie consistant à qualifier de « cultivés » ceux qui comprennent la musique élaborée et se tiennent à l'écart de la « musique intermédiaire », autrement dit du kitsch. Si l'on opère avec des catégories sociologiques grossières, il semble que la musique comme art et la musique « intermédiaire », la musique de chambre de Brahms et la *Prière d'une vierge*⁷⁹, aient été destinées à la même bourgeoisie. La divergence la plus nette dans la conscience musicale du XIX^e siècle, le fossé entre art et non-art, avait donc un fondement exclusivement esthétique et

non social. Et l'indifférenciation sociale renforçait l'opposition esthétique, dont l'une des plus anciennes expressions connues est la polémique de Schumann contre la musique «prosaïque», plutôt qu'elle ne l'atténuait.



Ludwig Richter, *Musique domestique*, 1855.
Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett
(© Deutsche Fotothek, Dresde).

Le titre de *Musique domestique* [*Hausmusik*], donné en 1855 par l'historien de la culture Wilhelm Heinrich Riehl à un recueil de *Cinquante chansons de poètes allemands* [*Fünfzig Lieder deutscher Dichter*], fut le mot d'ordre d'une contre-culture censée résister, par une musique «simple et honnête», à l'influence du «grand monde musical blasé». La «musique domestique», un art issu de l'esprit *Biedermeier*, était le contraire d'une «musique de salon» dont les amateurs se sentaient transportés à Paris, la «capitale du XIX^e siècle», quand ils imitaient – bien maladroitement – les prouesses des virtuoses. Il y a toujours eu une musique susceptible d'être appelée «musique domestique», mais lorsque le terme fut mis en circulation en 1855 – et c'était incontestablement une trouvaille linguistique –, il prit une coloration idéologique.

2

Il n'est pas établi qu'il soit permis à l'historien de partir de la différence entre art et non-art comme si elle était un fait. Cette séparation nette peut susciter la contradiction de la part de sceptiques développant le point de vue suivant : la dichotomie esthétique en tant que schéma de pensée ou préjugé du XIX^e siècle n'est pas la condition mais l'objet d'un examen et d'une critique historiques. En outre, la différence entre art et non-art, entre valeur esthétique et absence de valeur esthétique n'est pas une différence spécifique et fondamentale mais une différence de degré. On passe insensiblement de l'un à l'autre. C'est une erreur de tracer une frontière rigide, comme le montrent les variations de l'évaluation esthétique : il n'est pas rare que la même œuvre musicale ait été considérée alternativement comme de l'art et du kitsch.

Mais cette argumentation est bancal. Premièrement, l'interprétation de la dichotomie esthétique comme jugement de valeur dans un sens concret, c'est-à-dire l'assimilation du non-art à de la mauvaise musique, n'est pas exacte. L'adjectif « mauvais » peut renvoyer aussi bien à des défauts techniques de la composition qu'à un caractère moralement ou esthétiquement discutable. Cependant, quand Schumann distingue entre art et non-art, entre musique « poétique » et musique « prosaïque », il n'est guère question des règles de fabrication de la musique : le métier est présupposé dans l'art, sans être déterminant – le kitsch aussi peut être techniquement impeccable. Le verdict porté sur la musique « prosaïque », un non-art qui se travestit en art, contient certes des éléments moraux, mais il est rare qu'ils soient évoqués ouvertement depuis que Kant les a exclus du jugement esthétique. Le concept d'art renvoie en tout cas au premier chef à une qualité située au-delà des exigences techniques et des implications morales, celle à laquelle pense Schumann quand il emploie le mot « poétique ». Le « poétique », le Djinnistan de Hoffmann, apparaît comme une sphère à laquelle une œuvre musicale a part ou dont l'accès lui est interdit, non comme une qualité qu'elle posséderait à un plus ou moins haut degré. Et s'il est incontestable que l'on ne peut faire qu'une différence graduelle entre de la musique techniquement bonne et de la musique techniquement mauvaise, il est d'un autre côté tout aussi indéniable que dans les conditions dictées par

l'ambitieux concept d'art élaboré à la fin du XVIII^e siècle, l'art et le non-art sont séparés par un saut qualitatif. Si l'on rejette cette dichotomie comme un préjugé que l'historien n'aurait pas à s'approprier, on se retrouve donc dans la situation délicate de devoir abandonner en même temps le concept d'art propre au XIX^e siècle.

Deuxièmement, la dichotomie entre art et non-art n'était pas seulement une élucubration ésotérique partagée par quelques-uns. Au contraire, elle pénétra dans la conscience collective et même dans la pratique musicale, de sorte qu'il est difficile de la réduire à une simple idéologie, à un préjugé erroné du XIX^e siècle sur lui-même. La séparation esthétique engendra une séparation institutionnelle. À partir du milieu du siècle, le répertoire des concerts symphoniques évolua. Les fragments d'opéras, romances et morceaux à effet, qui avaient jusqu'alors fourni des intermezzi divertissants intercalés entre des œuvres ou des mouvements symphoniques, furent exclus des programmes, ou du moins virent leur part diminuer. Ce changement doit être compris comme une intervention de la sensibilité artistique rigoriste dans la pratique. Le public devint allergique à la juxtaposition de morceaux foncièrement différents qui se contestaient mutuellement leur droit esthétique à l'existence, mais continua de goûter dans un autre cadre la «musique intermédiaire» chassée de sa proximité avec l'art. La dichotomie n'a donc pas été seulement proclamée mais aussi pratiquée; et inversement, l'apparition d'une hiérarchie entre différents types de concerts ne fut pas sans influence sur les choix faits par les compositeurs tant sur le plan esthétique que sur celui de la technique de composition. Il en résulta une interaction entre composition, institutions et critique, qui approfondit le fossé entre art et non-art.

Troisièmement, il est certes indéniable que la frontière entre musique élaborée et musique «intermédiaire» ou triviale a été tracée de manière diverse à travers les âges – pas seulement par le gros du public, mais aussi par les personnes aptes à en juger –, mais ce serait une erreur d'en conclure que cela ramène la différence spécifique fondamentale qui existe entre elles à une différence de degré. La difficulté logique est la même que dans le cas du problème de la consonance, où elle est néanmoins plus facile à cerner. La différence entre consonance et dissonance est certes «par nature» une différence de degré,

mais en termes de technique de composition, dans la polyphonie élaborée, elle est une différence spécifique; les intervalles et les accords se divisent en deux classes opposées. Et l'évolution historique de la frontière entre consonance et dissonance – rendue possible par l'existence d'une simple différence de degré au sein du substrat donné « par nature » – ne change rien au fait qu'à chaque époque – sauf dans la musique nouvelle du ^{xx}^e siècle, où cette différence est abolie –, elle a été traitée et perçue comme spécifique. Le mode de perception musical – comme antithèse entre l'une et l'autre et non comme passage progressif de l'une à l'autre – reste fondamentalement le même. Il en va de même pour la dichotomie esthétique. Certes, les critères qui déterminent la classification comme art ou comme non-art sont soumis à des variations historiques; cependant c'est moins l'idée porteuse fondamentale de musique élaborée qui évolue – du moins au sein de l'époque qui va du milieu du ^{xviii}^e siècle au début du ^{xx}^e – que la perception de telle ou telle composition musicale, qualifiée soit d'art soit de kitsch. Un morceau de Tchaïkovsky qui tombe du répertoire des concerts symphoniques dans celui de la musique de divertissement semble pour ainsi dire prendre une nouvelle coloration et se modifier dans sa composition interne. Le contexte dans lequel il se retrouve devient une caractéristique de l'œuvre elle-même. La dichotomie esthétique et la dichotomie institutionnelle s'influencent l'une l'autre.

3

Les genres musicaux du ^{xix}^e siècle qui ont été les plus exposés à la trivialisation, à la déchéance esthétique et institutionnelle, sont aussi ceux qui ont été ressentis comme typiquement romantiques : le lied, la pièce lyrique pour piano et le poème symphonique. Le kitsch apparaît comme l'envers du romantisme. Et l'on peut même se demander si la musique « intermédiaire » doit, d'un point de vue historique, être considérée comme une forme dégradée de la musique romantique ou si inversement la musique romantique n'est pas à comprendre comme un anoblissement de la musique « intermédiaire ». En tout cas, la musique romantique au sens non éculé du terme n'est rien d'autre qu'un petit nombre d'œuvres *poétiques* qui se distinguent d'une masse innombrable de morceaux prosaïques avec lesquels elles partagent certaines caractéristiques extérieures.

La musique « intermédiaire » doit donc être mesurée à l'aune des principes et des structures de la musique romantique, et non de la musique classique ou classicisante. La forme sonate de Beethoven et de la tradition beethovénienne – à laquelle, outre Brahms, appartient aussi Schoenberg – fournit des critères tant sur le plan esthétique que sur celui de la technique de composition. Mais il serait inadapté de fonder sur eux le jugement porté sur la musique intermédiaire, qui s'en trouverait faussé. Et les objections indifférenciées contre la forme musicale avancées pour justifier le dénigrement de la musique triviale ne portent pas. Il n'est pas rare que des œuvres incontestablement majeures du romantisme, des pièces pour piano de Schubert, Schumann ou Chopin, présentent un rapport problématique à la forme, plus précisément à l'élément architectonique de la forme autant qu'à son élément logique. En premier lieu, la conviction que c'est le contenu qui prime met en péril la forme architectonique, qui se fige ou se dissout. D'un côté, il semble que la forme puisse légitimement être schématique, puisque seul le contenu importe, mais d'un autre côté, la rigoureuse assimilation de la forme au contenu rend certains morceaux tendanciellement amorphes. En second lieu, l'élément logique de la forme perd de l'importance par rapport à des connexions d'ordre associatif, sans que l'on puisse pour autant parler d'effondrement. Dans les œuvres extérieures à la tradition classique ou classicisante, la cohérence interne et celle du sens musical ne résultent souvent pas du travail sur les thèmes et les motifs. Cela ne signifie aucunement qu'elles font défaut ou sont menacées.

La « Rêverie » [« Träumerei »] de Schumann, modèle ou utopie latente d'un nombre incalculable de morceaux kitsch, a fait l'objet d'une polémique entre Alban Berg et Pfitzner⁸⁰, pour lequel elle était née d'une simple idée. Berg, qui voulait mettre en avant le caractère élaboré de la pièce, l'a analysée principalement sous l'angle du « développement par la variation ». Des liens à demi cachés entre des motifs et des intervalles – dans la mesure 1, les notes *mi-fa-la* sont censées constituer une variante du saut de quarte *do-fa* – sont, d'après Berg, la caractéristique décisive qui distingue la mélodie de Schumann d'un morceau de musique triviale comme le *Printemps* de Hildach⁸¹.

Mais la « Rêverie » n'est pas un mouvement de sonate classicisant. C'est une pièce de caractère de style romantique. Et si l'on tient compte de ce

CHAPITRE 3 : ESTHÉTIQUE DU QUOTIDIEN MUSICAL

Träumerei

Robert Schumann



genre et de cette tradition stylistique, sa qualité d'œuvre d'art tient moins aux liens entre intervalles découverts – ou plutôt construits – par Berg qu'aux structures rythmico-harmoniques, qui donnent une impression de flottement et d'éloignement. La première mesure apparaît, à cause du retard dans le changement d'harmonie, comme une mesure à $5/4$, et la deuxième comme une mesure à $3/4$, puisqu'à nouveau on ressent le changement d'harmonie comme le signe d'un début de mesure. Les séquences de la mesure 3, $2/4 + 2/4$, montrent cependant que l'irrégularité, $5/4 + 3/4$, doit être rapportée à un fond constitué d'une mesure régulière, $4/4 + 4/4$. Égalité des mesures et changement s'équilibrent.

Un deuxième élément qui détermine le caractère « poétique » du morceau est le constant retour du même, qui décrit en quelque sorte des cercles rêveurs. Cette mélodie ne consiste en rien d'autre qu'en huit répétitions modifiées d'une même idée, agencées selon un schéma qui suggère celui de la forme lied en trois parties $A^1 : || B A^2 : a^1 a^{2,1} a^1 a^{2,1} a^{3,1} a^1 a^{2,2}$. Que Schumann varie l'idée pour éviter la monotonie est évident. Mais ce qui ne l'est pas, et qui détermine le rang éminent de la pièce, c'est l'art de la différenciation fonctionnelle. Ainsi, par exemple, la phrase finale $a^{2,2}$ apparaît premièrement (selon le schéma de la forme lied) comme une reprise, deuxièmement (pour assurer la cohérence de la logique musicale) comme une continuation et troisièmement (d'après la règle qui prescrit de placer le point culminant d'une mélodie dans sa dernière partie) comme l'apex. Le saut de sixte *do-la* est mélodiquement identique au passage correspondant de la deuxième phrase ($a^{2,1}$). Dans l'harmonie, en revanche, le *la* aigu n'est pas séparé de la note fondamentale par une octave comme dans la phrase $a^{2,1}$, mais par une neuvième, comme dans $a^{3,1}$ et $a^{3,2}$. Tout se passe comme si, dans la reprise, une conséquence était tirée des variantes de la partie intermédiaire. Et comme le *la* est, d'une part, atteint en passant par le plus grand intervalle de la mélodie, la sixte, et, d'autre part, associé à la dissonance la plus radicale, il apparaît comme le point culminant du morceau.

La *Méditation* ou *Ave Maria* de Gounod, une mélodie ajoutée au premier prélude du *Clavier bien tempéré* de Bach, est réputée kitsch. On a cherché à justifier ce verdict par des caractéristiques situées sur le plan de l'esthétique ou de la technique de composition. Mais en dehors de l'écart entre le pathos lyrique de l'arrangement et la « noble simplicité » du modèle, on n'a pu en relever

CHAPITRE 3 : ESTHÉTIQUE DU QUOTIDIEN MUSICAL

Ave Maria
Méditation sur le premier prélude de Jean-Sébastien Bach

Charles Gounod

Andante semplice

p *sempre legato*

(avec un sentiment contemplatif)

p

cresc.

pp *cresc.* *pp*

pp *cresc.* *pp*

SUR LA « MUSIQUE INTERMÉDIAIRE » DU XIX^e SIÈCLE

The image displays a musical score for a piano and violin, spanning measures 15 to 25. The score is written in G major and 3/4 time. The piano part is in the lower staves, and the violin part is in the upper staves. The score includes various dynamic markings such as *cresc.*, *dim.*, *p*, *pp*, *f*, *mf*, and *cresc. molto*. The piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The violin part consists of a single melodic line with some slurs and ties. The score is divided into systems, with measures 15-19, 20-24, and 25-29. The final measure (29) ends with a double bar line and repeat dots.

CHAPITRE 3 : ESTHÉTIQUE DU QUOTIDIEN MUSICAL

The musical score is written for piano and consists of several systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and others being rests. The dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano), with intermediate markings like *dim.* (diminuendo) and *cresc. molto* (crescendo molto). Performance instructions such as *espr.* (espressivo) and *molto maestoso* are also present. The score includes a repeat sign with first and second endings, and a final section marked with a double bar line and a repeat sign. The page number 238 is visible at the bottom.

Key musical elements and markings include:

- Measures 30-35:** *f*, *dim. p*, *2.x sempre cresc. molto*, *espr.*, *cresc. molto*.
- Measures 35-40:** *f*, *più f*, *tutta forza*, *molto maestoso*.
- Measures 40-45:** *dim.*, *f*, *dim.*, *p*.

aucune. Selon les règles du métier, la composition de cette mélodie, qui est l'un des morceaux les plus célèbres du XIX^e siècle, est irréprochable.

Les cinq parties (mesures 5 à 8, 9 à 15, 16 à 23, 24 à 28 et 29 à 37) sont articulées de manière plastique, et en même temps étroitement liées entre elles. La première apparaît comme l'introduction, la deuxième comme l'exposition d'une phrase qui est ensuite variée dans les sections 3 à 5. Le caractère méditatif de la pièce repose, par une lointaine analogie avec la « Rêverie », sur la répétition et la modification constantes d'une même idée; on pourrait même parler de monotonie nuancée avec art. Gounod varie le motif des mesures 9-10 en déplaçant le saut d'octave de la première vers la deuxième mesure et la répétition d'une même note, à l'inverse, de la deuxième vers la première. Les deux éléments des mesures 16-17 sont réemployés, dissociés, dans les mesures 25 et 29. Dans la mesure 25 on retrouve le saut d'octave, et dans la mesure 29 le mouvement de tierce, inversé (descendant alors qu'il était ascendant).

La pièce de Gounod peut donc apparemment être analysée comme une œuvre d'art. Mais si l'on adopte la perspective qui a fait apparaître le caractère élaboré de la « Rêverie », des ruptures et des incohérences se font jour dans l'*Ave Maria*. En premier lieu, l'articulation rythmique et la base harmonique s'écartent l'une de l'autre au lieu de s'étayer mutuellement comme dans la « Rêverie ». La mélodie et les accords qui en constituent le fondement, autrement dit l'ajout et le modèle, sont quelquefois décalés dans le rapport de l'un à l'autre, c'est-à-dire extérieurement compatibles mais pas justifiés l'un par l'autre. Mélodiquement ce sont les mesures 16 à 19 qui correspondent aux mesures 9 à 12, tandis qu'harmoniquement ce sont les mesures 17 à 20.

En second lieu, les variations de la phrase sans cesse récurrente ne sont pas fondées fonctionnellement mais au contraire dictées par la recherche de l'effet, de « l'effet sans cause », pour citer la définition de Wagner, qui constitue elle-même un effet rhétorique. Si, comme cela a été dit, une répétition de note peut être remplacée par un saut d'octave et inversement, c'est que le pathos débordant du saut d'octave, auquel la mélodie doit une grande partie du sentiment qu'elle exhibe, n'est, du point de vue de la technique de composition, qu'un simple ajout, et par conséquent, du point de vue esthétique, qu'une pure gesticulation. La différence entre l'art et le kitsch se cache dans les détails⁸².

Appendice

1. On a quelquefois fait l'éloge d'œuvres musicales situées au-delà de la dichotomie entre musique triviale et musique comme art, au motif qu'elles offraient « plusieurs niveaux ». Mais la pluralité esthétique et sociale de niveaux peut être « objective » ou « subjective » et il convient de distinguer les deux choses. Au XIX^e siècle, la « musique intermédiaire » était, à peu près autant que les œuvres qui remplissent de hautes exigences artistiques, la musique de la bourgeoisie. Ce n'est donc pas la musique qui a plusieurs niveaux, mais la conscience musicale du public. D'un côté, les œuvres comme *La Flûte enchantée* et *La Création* étaient accessibles à différentes strates de public sans malentendu, prétention déplacée ni condescendance. Mais d'un autre côté, à l'inverse, un public qui reçoit à la fois – même si les situations sont différentes – des sonates de Brahms et d'indigentes pièces de salon embrasse différentes strates de musique. Établir une correspondance simple entre niveaux esthétiques et couches sociales, comme on le fait quand on affirme que la distinction entre art et non-art n'est que le jugement ou le préjugé d'une « couche sociale qui impose son goût », revient donc à déformer l'histoire réelle de la musique.

2. Le concept de « trivialité esthétique » n'est pas seulement équivoque et intrinsèquement divisé. Il englobe même des éléments opposés et contradictoires. Le mépris exprimé par le mot « trivial » frappe d'une part les œuvres épigonales, figées et creuses, et d'autre part celles qui se situent dans les bas-fonds selon les critères de l'esthétique et de la morale. Pour résumer, au risque de forcer légèrement le trait : la médiocrité douteuse et un classicisme éculé tombent ensemble sous le coup du verdict de trivialité. Mais si large que soit donc le concept de trivialité, l'usage courant distingue nettement entre trivialité et kitsch sur le plan de l'histoire des styles. Le kitsch est presque toujours du romantisme déchu ou du maniérisme dégradé, dont les poses sont conservées alors que la substance s'est éteinte. Le terme de « trivial » s'impose quant à lui plutôt quand il s'agit de classicisme épigonal. Le kitsch et le trivial se distinguent donc moins par leur degré d'appauvrissement esthétique que par le fait qu'ils sont les formes abâtardies de styles différents.

3. Personne ne nie que la dichotomie esthétique, la division de la musique en art et non-art, ne puisse, en tant que schéma de pensée du XIX^e siècle, faire l'objet d'une étude historique s'interrogeant sur les conditions et les conséquences de ce jugement au plan de l'histoire des idées et de l'histoire sociale. Mais il y a controverse sur la question de savoir si le saut qualitatif, la différence spécifique entre art et non-art, ou entre le « poétique » et le « prosaïque », réside dans des caractéristiques analysables de la chose elle-même, ou si les phénomènes présentent exclusivement des différences de degré sur lesquelles le schéma de la dichotomie fut plaqué à titre secondaire dans la conscience esthétique du XIX^e siècle, lorsque des caractéristiques techniques et stylistiques choisies – et susceptibles d'être remplacées par d'autres en cas d'évolution du goût – furent décrétées signes de la frontière entre trivialité et art. Pour les tenants de la deuxième thèse, tracer une frontière précise entre l'*Ave Maria* de Gounod et la « Rêverie » de Schumann est purement arbitraire, malgré la différence de degré que l'on peut démontrer entre le niveau des deux œuvres. Mais ceux qui pensent ainsi que la différence spécifique est un élément d'idéologie fondé sur l'auto-illusion et la prétention, et que seul l'étagement graduel est une réalité tangible oublient que les attendus sur lesquels s'appuie l'établissement d'une différence de degré sont historiques au même titre que les critères dont part une distinction entre art et non-art, « poétique » et « prosaïque ». Le saut qualitatif entre une étude de Chopin et une étude de Czerny fait tout autant partie de la réalité musicale historique transmise par la médiation de la tradition (et il n'y a pas de réalité musicale immédiate) qu'une différence de degré entre deux études de Chopin. Le jugement esthétique selon lequel une œuvre est relativement plus ou moins réussie qu'une autre n'est pas moins problématique ou légitime que l'affirmation selon laquelle un morceau de musique est de l'art au sens plein du terme ou n'en est pas.

4. Les adeptes du purisme méthodologique, qui sont enclins à exclure le jugement de valeur du discours scientifique sur l'art comme si c'était un retard ou une tare métaphysique, s'appuient parfois sur l'argument suivant : le reproche de trivialité ou de kitsch qui s'attache à un morceau de musique est, disent-ils, injustifiable dans la mesure où absolument tout ce que l'on reproche au kitsch a aussi déjà été dit contre des œuvres dont personne n'oserait mettre en doute le caractère artistique. Mais cette objection n'est pas recevable. En effet,

premièrement, la validité des concepts, critères et arguments esthétiques est limitée historiquement et géographiquement. Ainsi, par exemple, la catégorie de l'épigonal, qui est un des éléments sur lesquels se fonde l'appréciation d'un morceau comme trivial, n'est pas pertinente pour des œuvres antérieures au milieu du XVIII^e siècle, et dans certains genres, le traditionalisme est même resté aussi légitime au XIX^e siècle qu'il l'était au XVII^e. Deuxièmement, ceux qui prônent l'abandon du jugement ne tiennent aucun compte de la complexité structurelle des jugements esthétiques rationnels. C'est ce qui se produit par exemple quand ils sont confrontés à l'affirmation selon laquelle la musique triviale tend à la forme du « pot-pourri ». Ils répondent alors du tac au tac que Beethoven lui-même n'a pas toujours dédaigné ladite forme. La thèse de Richard Hohenemser selon laquelle la trivialité musicale est de l'évidence qui se fait valoir – c'est-à-dire de l'évidence non pas en tant que telle mais assortie d'une prétentieuse emphase –, est fondamentalement convaincante. En outre, il s'agit d'une définition composée, et en cela elle présente la structure logique que l'on peut attendre d'un jugement de valeur fondé. Il est indéniable que cette définition est parfois prise en défaut, mais cela devrait conduire à la nuancer plutôt qu'à la rejeter et à l'abandonner. L'une des conditions qui la complètent – et que Hohenemser n'a pas vue – semble être que l'évidence qui se fait valoir constitue un effet isolé – au lieu d'être justifiée par le contexte, comme c'est quelquefois le cas chez Gluck ou Beethoven –, et qu'elle ne procède pas d'une intention parodique. (Il serait exagéré de penser que face au reproche de trivialité, on pourrait à tout coup trouver dans la parodie un refuge esthétique. La trivialité parodique de certains « tubes » est d'abord et avant tout triviale. La parodie sert de vecteur à la trivialité, et non l'inverse.)

5. Le postulat, en apparence rigoureux, selon lequel il faudrait au fond, avant de parler de kitsch à propos d'un morceau de musique, énoncer et justifier les critères sur lesquels ce jugement s'appuie, est en réalité bancal. Le mot « kitsch » remplit une double fonction. Dans la querelle entre les factions artistiques, il n'est guère plus qu'un « bruit exprimant la désapprobation », à la restriction près qu'il se prête mieux, comme nous l'avons dit plus haut, à la critique de la musique expressive ou maniériste qu'à celle de la musique abstraite ou classicisante. En effet, de même que par la tradition, par l'accumulation et la correction réciproque des jugements au long des décennies et des siècles, les

grandes lignes d'un consensus sur le « musée imaginaire » des œuvres d'art se dégagent, de même, à l'opposé, un accord – non exempt de perturbations, certes, mais suffisamment solide – se fait jour sur la question de savoir quelles productions musicales – parmi celles qui sont parvenues jusqu'à nous au mépris de la présomption selon laquelle la « furie de la disparition » s'empare avant tout des œuvres de mauvaise qualité – doivent être considérées comme kitsch. Le consensus issu de la tradition est en tout cas la donnée première et la formulation de critères du kitsch n'est, si tant est qu'elle soit possible, rien d'autre que le résultat d'une analyse du consensus, une analyse qui cherche les présupposés latents dans l'ensemble complexe formé par les opinions venues du passé. Sous l'action de la réflexion, les préjugés donnent naissance à des jugements.

6. La thèse selon laquelle le kitsch vit exclusivement de la fonction psychologique qu'il remplit est censée expliquer pourquoi certaines nullités sont populaires et d'autres non. Mais la justification psychologique ne suffit pas à rendre raison du phénomène du kitsch. Premièrement, le nombre de souhaits latents dont la primitivité rejoint celle du kitsch est faible; et le recours à des besoins refoulés n'est pas en mesure d'expliquer pourquoi, parmi les innombrables morceaux qui visent la même fonction psychologique, l'un a du succès et les autres non. Deuxièmement, une pièce comme la « Rêverie » de Schumann, dont personne ne nie le caractère artistique, ne se prête guère moins à la projection du refoulé que la *Prière d'une vierge*. Il en résulte, si l'on maintient la définition exclusivement psychologique, que la musique fait partie du kitsch aussi longtemps qu'elle est utilisée comme kitsch.

7. Il semble exister une contradiction totale entre, d'une part, l'affirmation selon laquelle un morceau de musique peut être techniquement irréprochable et néanmoins esthétiquement discutable, c'est-à-dire le phénomène du kitsch bien composé, et, d'autre part, le postulat qui veut que les jugements esthétiques, pour être critiques, doivent s'appuyer sur des analyses techniques. Mais le concept de « technique musicale » n'est pas univoque, et l'emploi équivoque du terme brouille l'argumentation. Le mot « technique » peut désigner des règles artisanales grossières susceptibles d'être codifiées, et dont le respect ne peut empêcher le morceau écrit de se révéler kitsch. Il faut distinguer de la technique dans ce premier sens des éléments techniques plus subtils qui

n'apparaissent qu'à l'analyse de morceaux précis et au niveau desquels d'infimes différences peuvent quelquefois suffire à marquer la limite entre art et non-art, entre « poésie » et « prose » musicale. Aucune règle de la corporation des musiciens n'interdit, au retour d'une phrase musicale, de substituer à des sauts d'octave des répétitions d'un même son. Pourtant, le fait que dans *l'Ave Maria* de Gounod, des sauts d'octave démonstratifs puissent être remplacés par des notes répétées sans éclat sans que la cohérence au sens musical en soit affectée, apparaît comme la confirmation technique de l'impression esthétique selon laquelle l'expressivité des sauts d'octave est un effet rajouté sans assise dans la substance de la musique. (L'argumentation est aussi brouillée par l'équivocité du concept d'art, qui est semblable à celle du concept de « technique musicale ». Le concept moderne d'art, qui se caractérise par son exaltation, n'a supplanté qu'à la fin du XVIII^e et au XIX^e siècle le concept plus ancien, de provenance aristotélicienne et beaucoup plus terre à terre, que l'on pouvait définir comme la somme de règles artisanales. Au XVI^e et au XVII^e siècle, le non-art n'était donc rien d'autre que les compositions mauvaises ou insuffisantes, qui contrevenaient aux règles de la corporation sans que les écarts par rapport à la norme pussent, comme c'était possible pour certaines licences, être légitimés en tant que figures de rhétorique musicale, en tant que moyens de représenter le texte.)

8. Essayer de formuler des critères du kitsch se situant à la fois dans le registre esthétique et dans celui de la technique de composition est, premièrement, difficile et, deuxièmement, sujet au soupçon de contresens. Ceux qui tentent de le faire se voient objecter que le kitsch n'existe pas comme phénomène doté de caractéristiques tangibles mais uniquement comme vocable dont il faut examiner les fonctions sociales, à savoir des fonctions de rejet de ce qui est jugé dépassé, et de fondation ou de justification d'une conscience d'élite. Pour désigner ces représentations opposées, on pourrait parler d'un concept substantiel et d'un concept fonctionnel de kitsch. Cependant, les tenants d'une définition exclusivement fonctionnelle – personne ne s'oppose à une définition partiellement fonctionnelle – se trompent quand ils supposent que leurs adversaires sont des réalistes dogmatiques du concept, qui hypostasient le kitsch, comme l'art, pour en faire une idée à laquelle une composition musicale a part ou non. Au contraire, la thèse que le kitsch doit être appréhendé dans la chose même

et pas uniquement dans la conception de la chose veut simplement dire qu'il s'agit d'une qualité que la tradition a agrégée à un phénomène, exactement comme les caractéristiques formelles et structurelles par lesquelles la musique se distingue du substrat acoustique qui est à son fondement. Ces deux éléments sont d'origine et d'essence historiques, et le préjugé selon lequel les caractéristiques esthétiques sont « subjectives » tandis que les caractéristiques structurelles sont « objectives » est une erreur ou du moins l'exagération d'une différence de degré en une différence de nature. La « poésie » comme qualité esthétique propre par exemple à une pièce pour piano de Schumann est « objective » dans le même sens – au sens où elle engage l'objet et les relations intersubjectives – qu'un fait structurel comme l'introduction d'une césure par la cadence dominante-tonique malgré l'absence de pause ou, inversement, l'intervention d'une pause à l'intérieur d'un motif et non comme signe musical de ponctuation.

9. La tendance des musicologues à invalider le concept de kitsch semble liée au fait que l'ambitieux concept d'« art », qui constitue l'instance opposée au concept de kitsch, a semblé s'effriter ces dernières décennies dans la pratique des compositeurs et dans la réflexion esthétique. L'influence de la pratique ne remet du reste nullement en cause la tendance scientifique, dont la légitimité ne dépend pas d'un lien de motivation mais d'un lien de justification. Par méfiance vis-à-vis de l'idée d'art, ressentie comme éculée, on hésite à condamner le kitsch. Or, le kitsch est précisément ce qui est le moins concerné par les efforts de l'avant-garde conduisant, sous leur forme extrême, à l'abolition du concept d'art. Il est toujours, comme il y a des décennies, le parasite d'une culture musicale dominée par les catégories du romantisme musical. Si l'on considère l'avant-garde comme représentant le présent, alors l'esthétique du beau expressif, contre laquelle Schoenberg polémique déjà en 1911, est morte et révolue. Mais cela ne touche pas le kitsch, pour lequel le point de vue du XIX^e siècle, les critères par lesquels la « poésie » se distingue de la « prose » musicale, restent pertinents sans restriction. Le kitsch est un résidu du XIX^e siècle. À ce titre, il peut et doit même être mesuré à une aune désuète.

NOTES

CHAPITRE 1

1. W. Pater, «The school of Giorgione».
2. P. O. Kristeller, «Das moderne System der Künste», p. 164-206.
3. L. Tieck, «Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst», in W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, p. 245.
4. J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, vol. III, p. 72.
5. Ch. F. Michaelis, «Über das Idealische in der Tonkunst», col. 449.
6. *Ibid.*, col. 449 sq.
7. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Nachlese*, p. 34 sq.; trad. fr. *Écrits sur la musique*, p. 38.
8. *Ibid.*; trad. fr. *ibid.*, p. 39.
9. Ch. F. Michaelis, «Über das Idealische in der Tonkunst», col. 450.
10. W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, p. 206.
11. Arthur Schopenhauers *handschriftlicher Nachlass*, vol. IV, p. 31.
12. J. J. Fux, *Gradus ad Parnassum*, p. 240 sq.
13. *Ibid.*, p. 278 sq. – ainsi que la citation suivante.
14. R. Koselleck, *Kritik und Krise*, p. 42 et p. 45.
15. J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, p. 68-69; trad. fr. *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, p. 60-61.
16. J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie...*, vol. III, p. 8; voir aussi A. Schering, «Künstler, Kenner und Liebhaber der Musik im Zeitalter Haydns und Goethes».
17. J. G. Sulzer, *ibid.*, p. 6.
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*, p. 72.
20. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 15; trad. fr. *Critique de la faculté de juger*, p. 988.
21. *Ibid.*; trad. fr. *ibid.*, p. 987.
22. J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie...*, vol. III, p. 6.
23. *Ibid.*, p. 5
24. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 18; trad. fr. *Critique de la faculté de juger*, p. 1000.
25. *Ibid.*, § 7; trad. fr. *ibid.*, p. 968-969.
26. *Ibid.*, § 8; trad. fr. *ibid.*, p. 974.
27. Dahlhaus isole ici un fragment très bref de la phrase de Kant en changeant le sujet du verbe. La seconde partie de cette phrase a pour texte intégral : «es [= das Geschmacksurteil] sinnt nur jedermann diese Einstimmung an, als einen Fall der Regel, in Ansehung dessen es die Bestätigung nicht von Begriffen, sondern von anderer Beitritt erwartet», soit, dans la traduction de la Pléiade, «il ne fait que prêter à chacun cet assentiment, comme un cas particulier de la règle, ce dont il attend la confirmation non pas de concepts mais de l'adhésion des autres». (NdT)
28. *Ibid.*, § 40; trad. fr. *ibid.*, p. 1072-1073.
29. *Ibid.*, § 18; trad. fr. *ibid.*, p. 1000.
30. *Ibid.*, § 8; trad. fr. *ibid.*, p. 974.
31. *Ibid.*, § 40; trad. fr. *ibid.*, p. 1072.
32. D. Hume, *On the Standard of Taste and Other Essays*, p. 15.
33. *Ibid.*, p. 8.
34. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 21; trad. fr. *Critique de la faculté de juger*, p. 1002.
35. *Ibid.*, § 12; trad. fr. *ibid.*, p. 981-982.
36. H. H. Eggebrecht, «Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang», p. 323 sq.
37. C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1^{re} partie, 3^e section, § 13.
38. Horace, *De arte poetica liber*, vers 102-104.
39. L'édition dite «Budé» (Horace, *Épîtres*, suivies de l'«Art poétique», trad. fr. par F. Villeneuve) donne la traduction suivante : «Si vous voulez que je pleure, commencez par ressentir vous-même de la douleur : alors, Télèphe, alors, Pélée, vos infortunes me toucheront.» (NdT)

40. *Ibid.*, vers 95. [F. Gaffiot traduit ce passage (à l'exclusion du *et initial*) par : « le plus souvent le personnage tragique se lamente en style prosaïque », *pedestris* signifiant selon lui dans ce cas « en prose ». F. Villeneuve propose quant à lui : « à son tour un personnage de tragédie parle souvent dans la douleur un langage qui marche à terre ». (NdT)]
41. Cité d'après D. P. Walker, *Der musikalische Humanismus im 16. und 17. Jahrhundert*, p. 41.
42. Voir H. H. Eggebrecht, « Das Ausdrucks-Prinzip... », p. 331.
43. C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art...*, 1^{re} partie, 3^e section, § 13.
44. Voir C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, p. 37.
45. F. G. Klopstock, « Gedanken über die Natur der Poesie », p. 993.
46. Voir H. H. Eggebrecht, « Das Ausdrucks-Prinzip... », p. 334.
47. K. Ph. Moritz, *Andreas Hartknopf*, p. 131.
48. L. Sterne, *Tristram Shandy*, vol. IX, chap. xxiv ; trad. fr. *La Vie et les opinions de Tristram Shandy*, p. 886.
49. K. Ph. Moritz, *Andreas Hartknopf*, p. 132.
50. *Ibid.*, p. 132 sq.
51. J. G. Herder, *Quatrième sylvie critique* : « Et pourtant un tel son dépourvu de liaison et de suite peut nous ébranler si profondément, nous toucher si intimement, nous émouvoir si violemment que ce seul premier instant de sentiment, cet accent simple de la musique dépasse en masse intérieure le produit de tous les sentiments nés de tous les rapports, de toutes les harmonies d'un grand et long morceau. » (*Herders Werke*, vol. 20, p. 466)
52. *Herders Werke*, vol. 18, p. 605 : « Vous vîntes et vous enfûtes sur des sons légers, ô esprits errants de l'air, vous émûtes mon cœur et laissâtes en moi, à travers vous, un désir infini de vous rejoindre. »
53. K. Ph. Moritz, *Andreas Hartknopf*, postface de H. J. Schrimpf, p. 11 sq.
54. J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie...*, vol. IV, p. 479.
55. Jean Paul, *Hesperus*, p. 775.
56. *Ibid.*, p. 776.
57. N. Miller, « Musik als Sprache », p. 271 sq.
58. K. Ph. Moritz, « Über die bildende Nachahmung des Schönen », p. 70 sq. ; trad. fr. in *Le Concept d'achevé en soi et autres écrits (1785-1793)*, p. 153.
59. *Ibid.*, p. 71 ; trad. fr. *ibid.*, p. 154.
60. *Ibid.*, p. 73 ; trad. fr. *ibid.*, p. 155.
61. *Ibid.* ; trad. fr. *ibid.*, p. 156.
62. *Ibid.*, p. 75 (la même idée se retrouve p. 76) ; trad. fr. *ibid.*, p. 159.
63. *Ibid.*, p. 74 ; trad. fr. *ibid.*, p. 157.
64. *Ibid.*, p. 76 ; trad. fr. *ibid.*, p. 158.
65. K. Ph. Moritz, *Andreas Hartknopf*, p. 135.
66. *Ibid.*, p. 131.
67. K. Ph. Moritz, *Die neue Cecilia*, p. 38.
68. K. Ph. Moritz, *Andreas Hartknopf*, note p. 66.
69. *Ibid.*, note p. 67.
70. K. Ph. Moritz, *Anton Reiser*, p. 465 sq.
71. Les *Épanchements d'un moine ami des arts*, que Wackenroder avait écrits en collaboration avec L. Tieck, comprennent une brève nouvelle biographique retraçant le destin du compositeur Joseph Berglinger, artiste tourmenté que ses déchirements intérieur finissent par consumer. Ce recueil fut suivi d'un second, intitulé *Fantaisies sur l'art [Phantasien über die Kunst]*, qui regroupe dans sa seconde partie une dizaine de textes consacrés à la musique, présentés comme étant l'œuvre de Joseph Berglinger. (NdT)
72. K. Ph. Moritz, *Andreas Hartknopfs Predigerjahre*, p. 27.
73. K. Ph. Moritz, *Schriften zur Ästhetik*, p. 3 ; trad. fr. *Le Concept d'achevé en soi*, p. 82.
74. *Ibid.*, p. 5 ; trad. fr. *ibid.*, p. 83.
75. *Ibid.*, p. 73 sq. ; trad. fr. *ibid.*, p. 155-156.

76. R. Minder, *Glaube, Skepsis und Rationalismus. Dargestellt an den autobiographischen Schriften von Karl Philipp Moritz*, p. 250 sq.
77. K. Ph. Moritz, *Schriften zur Ästhetik*, p. 3; trad. fr. in *Le Concept d'achevé en soi*, p. 141.
78. K. Ph. Moritz, *Andreas Hartknopf*, p. 133.
79. E. T. A. Hoffmann, recension de la 5^e symphonie de Beethoven, 1810 : «Lorsqu'on parle de la musique comme d'un genre autonome, on ne devrait jamais penser qu'à la musique instrumentale qui, méprisant toute aide et toute intervention extérieure, exprime avec une pureté sans mélange cette quintessence de l'art qui n'appartient qu'à elle, ne se manifeste qu'en elle.» (*Schriften zur Musik*, p. 34; trad. fr. *Écrits sur la musique*, p. 38)
80. E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, p. 20; trad. fr. *Du Beau musical*, p. 90 : «Ce que la musique instrumentale est incapable d'accomplir ne saurait valoir pour la musique en général, car elle seule est la musique pure et absolue.»
81. *Ibid.*, p. 34; trad. fr. *ibid.*, p. 115 - traduction modifiée.
82. E. Cassirer, *Freiheit und Form*; trad. fr. *Liberté et forme. L'idée de la culture allemande*.
83. F. von Schiller, lettre à Ch. G. Körner du 10 mars 1795, citée d'après W. Seifert, *Christian Gottfried Körner. Ein Musikästhetiker der deutschen Klassik*, p. 94.
84. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, 22^e lettre (ainsi que la citation suivante).
85. E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, p. 104. [La meilleure traduction française disponible (voir bibliographie) suit le texte de la 9^e et dernière édition de l'essai de Hanslick (1896) et ne contient donc pas le paragraphe cité ici. (NdT)]
86. F. Printz, *Zur Würdigung des musikalischen Formalismus Eduard Hanslicks*, p. 6 sq.; R. Schäfke défend la même idée dans *Eduard Hanslick und die Musikästhetik*, p. 28 sq.
87. H. Lotze, *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, p. 486. Lotze s'appuie, comme il l'indique lui-même (p. 479), sur la critique du livre de Hanslick qu'il avait rédigée en 1855. Il se réfère donc à la première édition de l'ouvrage, qui contenait la métaphore du monde.
88. *Ibid.*, p. 487.
89. E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, p. 32. [Voir la NdT dans la note 85 ci-dessus.]
90. F. von Dalberg, *Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister* (1787); H. Pfrogner en donne des extraits dans *Musik. Geschichte ihrer Deutung*, p. 253 sq.
91. Novalis, *Fragmente*, éd. Kamnitzer, p. 198 et p. 584.
92. F. W. J. von Schelling, *Philosophie der Kunst*, p. 145 sq.; trad. fr. *Philosophie de l'art*, p. 191 sq.
93. Voir C. Dahlhaus, «E. Hanslick und der musikalische Formbegriff», p. 145 sq. Cet article figure dans le présent volume *supra*, p. 329 sq.
94. E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, p. 104; trad. fr. *Du Beau musical*, p. 209. Cette citation précède immédiatement le paragraphe final de la 1^{re} édition, la métaphore du monde; et un passage analogue, «La composition est un travail de l'esprit sur un matériau propre à l'esprit» (p. 35; trad. fr. p. 117 - légèrement modifiée), s'inscrit dans le contexte d'idées qui commentent la phrase sur les «formes sonores en mouvement» (p. 32; trad. fr. p. 112) - phrase elle-même liée à la métaphore du monde.
95. K. Ph. Moritz, «Über die bildende Nachahmung des schönen», p. 71; trad. fr. in *Le Concept d'achevé en soi et autres écrits (1785-1793)*, p. 154.
96. *Ibid.*, p. 78; trad. fr. *ibid.*, p. 160.
97. L'œuvre d'art constitue l'objet central de l'esthétique, bien que Moritz inclue en permanence le beau naturel dans le concept du «beau».
98. L'autonomie esthétique de l'œuvre d'art est, si l'on raisonne en toute rigueur, une fiction.
99. K. Ph. Moritz, «Über die bildende Nachahmung des schönen», p. 73; trad. fr. in *Le*

Concept d'achevé en soi et autres écrits (1785-1793), p. 155.

100. A. W. Schlegel, *Die Kunstlehre*, p. 91 sq.

101. *Ibid.*, p. 84.

102. *Ibid.*, p. 90.

103. *Ibid.*, p. 91.

104. I. Kant, *Kritik der Urteilkraft*, § 46; trad. fr. *Critique de la faculté de juger*, p. 1089.

105. F. W. J. von Schelling, *Philosophie der Kunst*, p. 1 sq.; trad. fr. *Philosophie de l'art*, p. 49.

106. Il est préférable de se tourner vers les connaisseurs et amateurs de l'époque, dont Kant ne faisait guère partie, même si Hermann Güttler a montré que les expériences musicales de Kant étaient plus riches qu'on ne le supposait généralement (*Königsbergs Musikkultur im 18. Jahrhundert, passim*; «Kant und sein musikalischer Umkreis», p. 217 sq.).

107. H. Kuhn, «Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel», p. 19.

108. La littérature musicologique sur l'esthétique musicale de Kant n'y parvient pas complètement. F. Marschner (*Kants Bedeutung für die Musikästhetik der Gegenwart*, p. 19 sq. et p. 206 sq.) qualifie d'abord Kant de «fondateur de l'esthétique formelle moderne» (A. Maecklenburg expose la même idée dans «Die Musikanschauung Kants», p. 207 sq.); il l'appelle par la suite un «représentant de l'esthétique du contenu»; ces deux tendances lui semblent chez Kant «séparées par un abîme» (p. 206). - P. Moos (*Die Philosophie der Musik*) et W. Hilbert (*Die Musikästhetik der Frühromantik*, p. 10 sq.) ne trouvent eux aussi chez Kant que des «tendances»: «Dans la mesure où Kant fait transmettre à la musique des idées esthétiques, c'est un idéaliste; dans la mesure où il fait dériver le jugement artistique de la forme déterminée mathématiquement et détachée de tout effet d'ordre affectif, c'est un formaliste [...]» (P. Moos, *op. cit.*, p. 18). - H. Kretzschmar («Immanuel Kants Musikauffassung und ihr Einfluß auf die folgende Zeit») polémique

contre le «formalisme amusical» de Kant et joue contre l'«esthétique de la musique» des philosophes une «esthétique du musicien» située dans le droit fil de la théorie des affects. - K. Nef («Kant und die Musik», p. 32 sq.) reprend le propos de Kretzschmar, mais introduit en renvoyant au § 53 de la *Critique de la faculté de juger* des restrictions quant à la validité du jugement de celui-ci selon lequel Kant n'aurait accordé ni valeur ni importance à la théorie des affects. - K. Meyer («Kants Stellung zur Musikästhetik», p. 470 sq.) s'oppose vigoureusement à Kretzschmar. Elle rapporte l'esthétique musicale de Kant aux fondements philosophiques de la *Critique de la faculté de juger*, mais n'est pas en mesure d'expliquer le concept central d'«idée esthétique». - A. Schering («Zur Musikästhetik Kants», p. 169 sq.) compare le propos de Kant avec la conception de la musique et la pratique musicale de ses contemporains sans prendre en compte de problèmes philosophiques. - C. Klinkhammer (*Kants Stellung zur Musik und ihre Würdigung durch Spätere*) souligne l'«idéisme [de Kant] en esthétique musicale» sans le définir avec exactitude et de manière complète. - G. Wieninger (*Immanuel Kants Musikästhetik*) cerne avec précision les différences qui existent entre les «tendances» et cherche chez Kant des médiations permettant de passer de l'une à l'autre, mais il prête au philosophe des contradictions qui retombent sur l'interprète.

109. Sauf indication contraire, les numéros de paragraphes et de pages donnés renvoient à la *Kritik der Urteilkraft* (les numéros de pages en romain pour l'introduction sont ceux de l'édition de 1793). La traduction française à laquelle nous renvoyons dans tout ce développement consacré à l'esthétique musicale de Kant (p. 55-62) est celle d'A. Philonenko (1979, voir bibliographie). (NdT)

110. Certes, l'«Idée d'un sens commun» n'est pas encore nommée au § 8, qui traite de l'«universalité sans concept» du jugement de goût, mais Kant y renvoie: «L'assentiment universel [qu'attend le jugement de goût] est

donc seulement une Idée (dont on ne recherche pas encore ici le fondement).»

111. Une lettre de Kant à Johann Friedrich Reichardt du 15 octobre 1790 souligne l'élément moral présent dans le concept d'«idéalement subjectif» (citation d'après H. Güttler, «Kant und sein musikalischer Umkreis» : «Je me suis efforcé [dans la *Critique de la faculté de juger*] de dire que sans sentiment moral il n'y aurait pour nous rien de beau ni de sublime; que c'est précisément sur lui que se fonde la prétention pour ainsi dire conforme à une loi que tout ce qui doit porter ce nom a d'être approuvé, et que le goût consiste à pouvoir communiquer quelque chose en se référant à ce que la moralité a dans notre être de subjectif, et qui sous le nom de sentiment moral est impénétrable, c'est-à-dire pas à des concepts objectifs de la raison, tels qu'en exige le jugement d'après des lois morales – goût qui ne repose donc en aucun cas sur la contingence des sensations mais sur un principe *a priori* (qui, c'est vrai, n'est pas discursif mais intuitif).» (La même idée est exprimée au § 66 de l'*Anthropologie*.) Mais dans la réalité, l'«idéalement universel» se réduit à la «valeur universelle comparative» (*Anthropologie*, § 64).

112. «Le rôle éminent du principe de fin ne consiste pas tant à contenir une solution qu'à maintenir un problème. Le principe de fin garantit la conservation et la préservation du problème général des organismes, des individus.» (H. Cohen, *Kants Begründung der Ästhetik*, p. 117) – L'interprétation est faussée quand le concept de «finalité formelle» est rapporté à l'ensemble des traits caractéristiques de l'objet (c'est-à-dire de l'œuvre d'art) au lieu d'être rapporté à la forme (c'est-à-dire à la spontanéité) du jugement de goût. A. Schering pense ainsi à tort («Zur Musikästhetik Kants», p. 170) que les déterminations du jugement de goût concernent le «donné objectif de l'œuvre d'art» – car l'impression subjective est, dit-il, «différente chez tous les hommes et ne peut, pour cette raison, faire l'objet d'une discussion» –, alors que Kant vise justement

l'«universel subjectif» : «Quand on juge un objet par le goût, on porte un jugement sur l'accord ou la contradiction entre la liberté dans le jeu de l'imagination et la légalité de l'entendement; on est ainsi conduit à un jugement esthétique sur la forme qui unifie ses représentations sensibles, et non pas à la production de l'élément où cette forme est perçue.» (*Anthropologie*, § 64; trad. fr. *Anthropologie du point de vue pragmatique*, p. 101)

113. G. W. F. Hegel dans le passage de son *Esthétique* consacré à Kant (*Sämtliche Werke*, vol. 12, p. 90 sq.).

114. Bien que le concept d'«idée esthétique» passe par moments chez Kant du spéculatif au psychologique, il ne doit absolument pas être traduit systématiquement par «représentation indéterminée». D'autre part, le concept d'Idée de Kant doit être distingué de celui, objectif, de Platon (l'idée comme essence étant en soi) et de celui, «subjectif-objectif», de Hegel (l'idée comme «unité du concept et de l'objectivité»). En effet, l'Idée kantienne est un principe régulateur purement subjectif, pour lequel «aucun objet ne peut être adéquatement donné dans l'expérience. [Les Idées] [...] sont les concepts d'une perfection dont l'homme peut toujours s'approcher sans pouvoir jamais l'atteindre pleinement» (*Anthropologie*, § 40; trad. fr. p. 70). «“Idée” ne renvoie nulle part à une loi mécanique; partout, le terme ne renvoie qu'au concept qui marque la limite d'une tâche à accomplir.» (H. Cohen, *Kants Begründung der Ästhetik*, p. 120)

115. L'incise «ce dont je doute pourtant fort» fait l'objet d'une controverse philologique. La troisième édition de la *Critique de la faculté de juger* porte «ce dont je ne doute pourtant nullement». G. Wieninger (*Immanuel Kants Musikästhetik*, p. 38-42) se prononce (comme W. Windelband) en faveur de la deuxième version. Néanmoins – abstraction faite de ce que dans la troisième édition, le «pourtant» n'a pas lieu d'être –, la phrase où Kant dit que les sons sont des sensations qui «ne permettent pas seulement un sentiment sensible, mais aussi

la réflexion sur la forme de ces modifications des sens» (§ 42; trad. fr. p. 134), citée par G. Wieninger comme élément de comparaison, n'est pas une preuve corroborant son avis selon lequel Kant conçoit aussi chaque son pris isolément comme unité d'un divers et donc comme beau, car cette phrase se rapporte manifestement aux suites de sons. L'utilisation d'éditions différentes de la *Critique de la faculté de juger* explique du reste la contradiction qui s'observe entre P. Moos (*Die Philosophie der Musik*, p. 13) et K. Meyer («Kants Stellung zur Musikästhetik», p. 478).

116. Par «qualité», Kant entend le son bien déterminé qu'une sensation «présente» (représente) (§ 14).

117. G. Wieninger (*Immanuel Kants Musikästhetik*, p. 37-45) ne voit pas la distinction opérée par Kant entre sons isolés et suites de sons, et lui reproche de se contredire en attribuant aux sons purs d'abord de la beauté puis peu après seulement de l'agrément. Mais c'est à tort que Wieninger harmonise l'explication donnée par Kant selon laquelle la «pureté» est une détermination formelle et le concept de la «forme mathématique» des suites de sons. Le résultat auquel il aboutit (p. 45), «le son isolé a fondamentalement le même caractère de forme que la composition», est donc faux. En outre, lorsque Kant distingue entre «beau jeu des sensations» et «beau jeu de sensations agréables» et ne considère que le premier comme «entièrement beau» (§ 51), on ne peut pas, comme le fait Wieninger (p. 47-48), qualifier son propos de «dépourvu de sens» et traduire «beau jeu des sensations» par «beau jeu de belles sensations» – car pour Kant, les sensations prises isolément ne sont pas «belles», et la distinction qu'il établit signifie que «l'attrait et l'émotion» ne contribuent en rien au beau et en distraient même par moments, si bien que l'«entièrement beau» ne peut être appréhendé que pur, là où l'agréable n'entre pas en jeu.

118. Pour dissiper le préjugé qui fait de Kant le représentant d'un «formalisme amusical», il n'était nul besoin des efforts déployés par C. Klinkhammer (*Kants Stellung zur Musik...*, p. 54, où l'auteur se réfère au deuxième chapitre de son travail, que l'édition imprimée ne reprend pas) pour prouver la musicalité de Kant, mais seulement d'une compréhension plus exacte du texte philosophique : la discussion de la «valeur culturelle» de la musique et avec elle celle de possibles effets de l'«amusicalité» de Kant ne commencent qu'au-delà du domaine de la «beauté formelle».

119. La conception kantienne de l'«Idée esthétique» est tirée de la poésie, et les «concepts» sont dans le contexte de cette citation plutôt la matière de la poésie que la condition générale de l'existence d'Idées esthétiques. De même, la seconde partie du passage suivant : «On peut en général appeler la beauté [...] l'expression d'Idées esthétiques : [avec cette seule restriction que] dans les beaux-arts, cette Idée doit trouver une occasion dans le concept d'un objet [...]» (§ 51; trad. fr. p. 149), est le résultat d'une généralisation opérée à partir des cas de la poésie et des arts plastiques, et ne doit être considérée que comme une définition accidentelle.

120. «L'âme <Geist>, en un sens esthétique, désigne le principe vivifiant en l'esprit [...] ce qui donne d'une manière finale un élan aux facultés de l'esprit» (§ 49; trad. fr. p. 143).

121. Voir H. Cohen, *Kants Begründung der Ästhetik*, p. 172 sq.

122. Voir note 112 ci-dessus.

123. Voir A. Bäuml, *Kants Kritik der Urteilkraft*, p. 277 sq. – La thèse selon laquelle le «mérite impérissable de Kant [consisterait à] avoir débarrassé l'esthétique de toute réflexion éthique» (C. Klinkhammer, *Kants Stellung zur Musik...*, p. 14) privilégie indûment un aspect unique. Le fait que la jouissance procurée par de simples sensations finit par susciter du dégoût, «c'est là le destin finalement réservé aux beaux-arts si ceux-ci ne sont pas de près ou de loin liés à des Idées morales, qui entraînent

seules une satisfaction indépendante» (§ 52; trad. fr. p. 154); voir note 111 ci-dessus.

124. Kant ne «révise» pas le «formalisme» de l'analyse du jugement du goût (G. Wieninger, *Immanuel Kants Musikästhetik*, p. 14) mais développe la signification qui revient au jugement de goût, qu'il avait d'abord défini formellement, dans le contexte formé par les facultés de l'homme.

125. K. Meyer et G. Wieninger partagent l'opinion que Kant adhère principalement à la théorie des affects. Mais l'affinité qui unit la musique à l'intonation de la voix parlée et aux affects se révèle n'être qu'une construction auxiliaire nous permettant de trouver dans une œuvre musicale l'«idée d'un tout cohérent» que la musique en tant que telle ne peut pas susciter. Le passage cité par K. Meyer («Kants Stellung zur Musikästhetik», p. 480) : «Ce n'est pas le jugement de l'harmonie dans les sons [...], mais bien l'activité de la vie corporelle, l'affection [...], en un mot le sentiment de la santé [...] qui constitue le plaisir que l'on trouve» en écoutant de la musique (§54; trad. fr. p. 158-159), signifie plutôt qu'en étant prise dans des effets affectifs et sensoriels, en chassant la forme mathématique de la conscience de l'auditeur, la musique s'interdit l'accès au domaine esthétique supérieur. – G. Wieninger (*Immanuel Kants Musikästhetik*, p. 51) identifie le concept d'«Idée esthétique» avec l'«affection d'ensemble» d'un morceau de musique en transformant la formule de Kant selon laquelle «l'Idée esthétique de l'ensemble harmonieux d'une indicible plénitude de pensées correspond» à un thème (affection) pour obtenir l'affirmation que l'affection est «l'Idée esthétique de l'ensemble harmonieux d'un morceau de musique. – Kant n'entend pas par thème une «construction mélodique». C. Klinkhammer embrouille les concepts quand il dit que «la mise en forme d'un thème donne à l'Idée esthétique son corps tangible» (*Kants Stellung zur Musikästhetik...*, p. 31). – K. Meyer construit une contradiction au sein du propos de Kant en confrontant les citations suivantes : les impressions produites

par la musique «s'évanouissent complètement ou, lorsqu'elles sont involontairement reprises par l'imagination, elles nous paraissent plus lassantes qu'agréables» (§ 53; trad. fr. p. 157) et «Pour qu'une composition suscite une impression esthétique, il faut qu'un thème lui donne une cohérence» [K. Meyer reformule ici très librement le passage du § 53 situé à la fin de la longue citation effectuée par Dalhaus p. 61 (NdT)], qu'elle assortit de ce commentaire : «[Mais] pour qu'un thème s'imprime dans la mémoire, il faut nécessairement qu'il soit répété.» Les «reprises lassantes» auxquelles pense Kant ne sont pas des répétitions à l'intérieur de la musique mais des souvenirs involontaires ultérieurs de bribes de musique, qui perturbent l'activité de la pensée. Cette citation est sans importance, tout comme la remarque contrariée sur le «manque d'urbanité [dont fait preuve la musique]» (§ 53) à laquelle se livre l'érudit dérangé par ce qui trouble le silence nécessaire à son travail.

126. H. Cohen (*Kants Begründung der Ästhetik*, p. 319) donne à «thème» son sens romantique (ce qui est juste en ce qui concerne l'influence exercée par Kant, entre autres, sur Schelling).

127. Un formalisme esthétique fondé sur les «formes pures de l'intuition» espace et temps comme conditions universelles du beau en resterait à l'«esthétique transcendentale» développée par Kant dans la *Critique de la raison pure* (§ 4 à 7, en particulier § 6) et ne reconnaîtrait pas les résultats de la *Critique de la faculté de juger*. En outre le concept de temps comme «forme pure de l'intuition» est devenu problématique : pour l'«intuition» humaine, le temps du passé et de l'avenir est irrégulier, et non pas infini («pur») mais plutôt limité par une zone floue.

128. Nous trouvons des témoignages fugaces de cette conception dans *Calligone*, le texte polémique écrit par Herder pour s'opposer à la *Critique de la faculté de juger* : «Chaque instant de cet art est passager et ne peut que l'être : car c'est précisément le plus ou moins long, le plus ou moins fort, le plus ou moins haut, le plus et

le moins qui est sa signification, l'impression qu'il produit.» Le caractère «passager» de la musique est plus adapté à notre esprit et à notre cœur, qui sont des forces en mouvement, que par exemple les arts plastiques, dans la mesure où ces derniers, «bien qu'ils montrent tout à la fois, ne sont néanmoins compris que lentement, et, parce que rien de visuel ne peut accorder la perfection, ne récompensent qu'ultimement par une satisfaction totale, durant pour ainsi dire au-delà d'eux-mêmes» (*Werke*, éd. B. Suphan, vol. 22, p. 187); voir G. Jacoby, *Herders und Kants Ästhetik*, p. 153 sq.

129. Cité d'après W. Seifert, *Christian Gottfried Körner*, p. 28.

130. H. H. Eggebrecht, «Das Ausdrucks-Prinzip...», p. 323-349.

131. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, 22^e lettre.

132. Cité d'après W. Seifert, *Christian Gottfried Körner*, p. 94.

133. Sur le concept de forme dans l'esthétique musicale allemande classique, voir *supra*, p. 329 sq.

134. Reproduit dans W. Seifert, *Christian Gottfried Körner*, p. 147-158. [La revue *Die Horen* (*Les Heures*) était dirigée par Schiller. (NdT)]

135. H. Bessler, «Mozart und die deutsche Klassik», p. 47.

136. W. Seifert, *Christian Gottfried Körner*, p. 112 sq.

137. *Ibid.*, p. 147.

138. *Ibid.*, p. 148.

139. En français dans le texte.

140. Le propos de Hegel flotte entre deux interprétations : celle selon laquelle un dieu inflige un pathos, et celle selon laquelle il apparaît comme la personnification d'un pathos.

141. G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, vol. I, p. 233; trad. fr. *Cours d'esthétique*, vol. I, p. 314-315.

142. M. Friedländer, *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*, vol. II, p. 393.

143. Cité d'après W. Seifert, *Christian Gottfried Körner*, p. 157 (ainsi que la citation suivante).

144. Ch. F. Hunold, *Die allerneueste Art zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen* (1707).

145. H. Abert, *Grundprobleme der Operngeschichte*, p. 15 sq.

146. Ch. G. Körner, cité d'après W. Seifert, *Christian Gottfried Körner*, p. 147.

147. H. Abert, *Grundprobleme der Operngeschichte*, p. 14.

148. L. Balet et E. Gerhardt, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst. Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, p. 254 sq.

149. G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, vol. I, p. 229; trad. fr. *Cours d'esthétique*, vol. I, p. 308-309.

150. Ch. G. Körner, cité d'après W. Seifert, *Christian Gottfried Körner*, p. 148.

151. Voir A. Einstein, «Calzabigis "Erwiderung" von 1790», p. 69 sq.

152. R. Giazotto, *Poesia melodrammatica e pensiero critico nel settecento*, p. 52.

153. *Ibid.*, p. 56.

154. *Ibid.*, p. 88.

155. *Ibid.*, p. 121 sq.

156. Cité d'après W. Seifert, *Christian Gottfried Körner*, p. 148.

157. Th. Georgiadès, «Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters».

158. H. Bessler, «Bach und das Mittelalter».

159. A. Schmitz, *Beethovens «Zwei Principe»*.

160. Ch. G. Körner, cité d'après W. Seifert, *Christian Gottfried Körner*, p. 147.

161. D'après G. A. Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, p. 62.

162. A. A. Abert, *Christoph Willibald Gluck*, p. 245.

163. A. Einstein, *Gluck*, p. 228 : «Quand Diane apparaît à la fin de cette pièce, ce n'est plus une *dea ex machina* – l'envoyée céleste ne fait que revêtir du sceau de l'autorité divine le verdict que sa prêtresse a depuis longtemps rendu *de jure*.»

164. En français dans le texte. (NdT)
165. En allemand « aus dem Geiste der Musik ». Il s'agit d'une allusion au titre complet de *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche : *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, que l'on pourrait traduire par « La naissance de la tragédie, fille de l'esprit de la musique ». (NdT)
166. W. Benjamin, « Schicksal und Charakter », p. 33.
167. Voir Th. W. Adorno, « Bürgerliche Oper », p. 42 sq.
168. La fameuse expression de Winckelmann, « stille Größe », peut se traduire par « calme grandeur » comme par « grandeur silencieuse ». (NdT)
169. G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, vol. I, p. 224 ; trad. fr. *Cours d'esthétique*, vol. I, p. 302.
170. W. Seifert, *Christian Gottfried Körner*, p. 80 sq.
171. *Schillers Briefwechsel mit Körner*, III^e partie, p. 2.
172. *Ibid.*, p. 111.
173. *Ibid.*, p. 102.
174. Cette institution, qui était avant tout un lycée militaire, avait été fondée au début des années 1770 par le duc Karl Eugen von Württemberg, d'où sa dénomination. Schiller, qui y demeura de 1773 à 1780, c'est-à-dire de sa 14^e à sa 22^e année, y reçut toute sa formation.
175. F. von Schiller, *Sämtliche Werke*, vol. V, p. 999.
176. *Ibid.*, p. 639 ; trad. fr. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, p. 289.
177. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 53 ; trad. fr. *Critique de la faculté de juger*, p. 1016 (ainsi que la citation suivante).
178. Ch. G. Körner, cité d'après W. Seifert, *Christian Gottfried Körner*, p. 147.
179. F. von Schiller, *Sämtliche Werke*, vol. V, p. 601 ; trad. fr. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, p. 173.
180. Ch. G. Körner, cité d'après W. Seifert, *Christian Gottfried Körner*, p. 155.
181. *Ibid.*, p. 157.
182. F. von Schiller, *Sämtliche Werke*, vol. V, p. 614 ; trad. fr. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, p. 213 et p. 215.
183. J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, p. 160 sq.
184. G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, vol. II, p. 285 ; trad. fr. *Cours d'esthétique*, vol. III, p. 152.
185. Ch. G. Körner, cité d'après W. Seifert, *Christian Gottfried Körner*, p. 157.
186. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 43 ; trad. fr. *Écrits sur la musique*, p. 45.
187. F. von Schiller, *Sämtliche Werke*, vol. V, p. 639 – nous traduisons.
188. F. von Schiller, cité d'après W. Seifert, *Christian Gottfried Körner*, p. 54 sq. (ainsi que la citation suivante).
189. I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1781), « Transzendente Ästhetik », § 6 ; trad. fr. *Critique de la raison pure*, p. 794.
190. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 53 ; trad. fr. *Critique de la faculté de juger* (A. Philonenko, 1979), p. 155.
191. F. von Schiller, *Sämtliche Werke*, vol. V, p. 604 ; trad. fr. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, p. 184.
192. E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, p. 70 ; trad. fr. *Du Beau musical*, p. 163 sq.
193. L'expression allemande « Wiener Klassik » recouvre principalement la production de Haydn, Mozart et Beethoven. (NdT)
194. F. W. J. von Schelling, *Philosophie der Kunst*, p. 138 ; trad. fr. *Philosophie de l'art*, p. 184.
195. *Ibid.*, p. 137 ; trad. fr. *ibid.*
196. J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie...*, vol. IV, p. 94.
197. F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*, p. 136 ; trad. fr. *Philosophie de l'art*, p. 183.
198. H. Riemann, « Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen ».

199. F. Th. Bratranek, «Nachträge zu Goethe-Korrespondenzen», p. 300 sq.

200. H. Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*.

CHAPITRE 2

1. A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik*.

2. Il s'agit du Saint-Empire romain germanique. (NdT)

3. G. Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, p. 181.

4. G. Becking, «Zur musikalischen Romantik», p. 393.

5. G. Becking, «Klassik und Romantik», p. 295.

6. Les notes de musique dont le nom est suivi d'un astérisque se situent une octave plus haut que les autres. (NdT)

7. H. Kuhn, «Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel», p. 15 sq.

8. W. Seifert, *Christian Gottfried Körner*, p. 147-158.

9. Cité d'après A. Schering, «Bemerkungen zu Joseph Haydns Programmsinfonien», p. 257.

10. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 53; trad. fr. *Critique de la faculté de juger*, p. 156. Voir *supra*, p. 60.

11. H. Ch. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, vol. II, p. 117.

12. F. von Schiller, lettre à Ch. G. Körner du 10 mars 1795, citée d'après W. Seifert, *Christian Gottfried Körner*, p. 94.

13. F. von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, 22^e lettre.

14. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 13.

15. W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, p. 292.

16. H. Kretzschmar, *Gesammelte Aufsätze über Musik*, vol. II, p. 242 sq. Voir sur ce point W. Hilbert, *Die Musikästhetik der Frühromantik*, p. 82 sq.

17. A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*.

18. Dans la correspondance entre Wackenroder et Tieck, la Révolution française est célébrée avec enthousiasme (W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, p. 405 et p. 411 sq.).

19. *Ibid.*, p. 255, p. 292 et p. 430.

20. *Ibid.*, p. 415.

21. «Sur un plan général, écrivait Clemens Brentano en mars 1808 à Achim von Arnim à propos de Reichardt, je sens que sa conception de la poésie indique déjà que sa musique ne fait pas et ne fera pas le nouveau pas romantique de l'art.» (cité d'après W. Salmen, *Johann Friedrich Reichardt*, p. 103)

22. G. Becking, «Zur musikalischen Romantik», p. 587.

23. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 35; trad. fr. *Écrits sur la musique*, p. 39.

24. W. Niemann, *Die Musik seit Richard Wagner*, p. 27.

25. G. Becking, «Zur musikalischen Romantik», p. 585.

26. *Ibid.*, p. 586.

27. «L'œil discerne à présent un monstre terrible couché dans une caverne noire et attaché par de solides chaînes; il cherche de toute sa puissance à se libérer, en faisant jouer toutes ses forces, mais chaque fois il est encore retenu; autour de lui commence la danse magique de tous les fantômes, de toutes les larves. Quelque chose comme une tristesse en pleurs se tient au loin en tremblant et souhaite que l'atroce créature soit retenue, que les chaînes ne se brisent pas. Mais le tumulte se fait de plus en plus fort, jusqu'à devenir effrayant, et avec un cri épouvantable, en proie à la rage la plus intime, le monstre s'arrache à ses entraves et se jette d'un bond impétueux au milieu des larves, tandis que se mêlent clameurs de lamentation et cris de joie.» (W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, p. 256)

28. *Ibid.*, p. 245. [L'expression «paradis artificiel» est en français dans le texte. (NdT)] Il semble au premier abord que la métaphysique

de la musique instrumentale, qui distingue l'esthétique musicale romantique du *Sturm und Drang*, ne soit pas encore développée chez Wackenroder. H. Goldschmidt disait même que la «conception fondamentale romantique» était «en accord avec le *Sturm und Drang*» (*Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, p. 208). E. Hertrich remît partiellement en cause l'affirmation de Goldschmidt en invoquant le fait que pour Wackenroder, les sentiments qui ont la musique pour langage sont libérés «des rets emmêlés de l'existence terrestre». «Les sons ne sont en fait pour lui [Wackenroder] que le moyen de préserver le sentiment absolu, c'est-à-dire détaché de la vie, du contact contaminant avec le monde.» Hertrich hésitait néanmoins à comprendre comme tel le passage opéré par Wackenroder à une mystique de la musique instrumentale. Selon Wackenroder, le contenu affectif de la musique est renfermé dans les sons en eux-mêmes, dans le système des sons tel que le fondent des relations mathématiques, et ce indépendamment d'éventuelles intentions expressives du compositeur – ce qui distingue radicalement l'esthétique romantique du principe d'expression du *Sturm und Drang*. «C'est ce qui fait que certains morceaux de musique, dont les sons ont été assemblés par leurs maîtres comme les chiffres d'une addition ou les pièces d'une mosaïque, juste correctement, mais avec intelligence et dans un moment heureux, quand ils sont exécutés sur des instruments, parlent une poésie magnifique et pleine de sentiment, bien que le maître ait sans doute peu eu idée que dans son savant ouvrage, le génie dont un sortilège a fait l'habitant du royaume des sons battrait, pour des oreilles initiées, si magnifiquement des ailes.» (W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, p. 220) La *Psychologie de la musique instrumentale d'aujourd'hui* de Wackenroder n'est pas une invitation à «faire sortir son moi dans la musique» (Ch. F. D. Schubart) mais une métaphysique qui s'enracine dans le principe d'expression et s'en dégage tout à la fois.

29. *Ibid.*, p. 254.

30. H. H. Eggebrecht, «Das Ausdrucks-Prinzip...», p. 323 sq.

31. L. Schrade, W. A. Mozart, p. 13.

32. H. H. Eggebrecht, «Beethoven und der Begriff der Klassik», p. 55.

33. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 66, p. 75, p. 218, p. 234 et p. 370; trad. fr. *Écrits sur la musique*, p. 61, p. 67, p. 179, p. 192 et p. 279.

34. *Ibid.*, p. 171 sq.; trad. fr. *ibid.*, p. 143. [La deuxième occurrence, dans le texte allemand p. 172, n'est pas rendue dans la traduction à laquelle nous renvoyons, qui est la seule existante. (NdT)]

35. *Ibid.*, p. 66 et p. 75; trad. fr. *ibid.*, p. 61 et p. 67. [Dans le premier passage auquel Dahlhaus renvoie (p. 66 dans le texte allemand, p. 61 dans la traduction française), Mozart n'est pas qualifié par Hoffmann de «classique». (NdT)]

36. *Ibid.*, p. 212; trad. fr. *ibid.*, p. 175. [Nous avons rétabli l'ordre des mots «paganisme» et «christianisme», inversé par les traducteurs. (NdT)]

37. *Ibid.*, p. 294; trad. fr. p. 231.

38. *Ibid.*, p. 34; trad. fr. p. 38 sq.: «Cette profonde originalité a été gravement méconnue par les auteurs de musique instrumentale qui ont essayé de peindre des sensations définissables, voire des événements, traitant comme un art plastique le moins plastique de tous les arts.» Les «caractères moraux» que Haydn cherchait à représenter dans ses symphonies sont pourtant un paradigme de «sentiments clairement définissables».

39. *Ibid.*, p. 34; trad. fr. *ibid.*, p. 38.

40. *Ibid.*, p. 36, trad. fr. *ibid.*, p. 40 : «Mozart s'adresse à ce que l'esprit même de l'homme contient de surhumain et de merveilleux.»

41. H. H. Eggebrecht, «Beethoven und der Begriff der Klassik», p. 52. La divergence décisive entre l'esthétique musicale romantique et l'esprit du classicisme viennois réside en

ceci que dans sa recherche du «surhumain», du «royaumes des esprits», elle abandonna loin derrière elle le «concrètement humain». F. Schlegel rejetait la conviction populaire «d'après laquelle la musique doit être seulement le langage du sentiment» comme étant le «point de vue trivial du prétendu naturel» et postulait que «toute musique instrumentale pure» a «une certaine tendance [...] à la philosophie» (cité d'après W. Hilbert, *Die Musikästhetik der Frühromantik*, p. 120).

42. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 36; trad. fr. *Écrits sur la musique*, p. 40.

43. *Ibid.*, p. 66; trad. fr. *ibid.*, p. 61.

44. *Ibid.*, p. 75; trad. fr. *ibid.*, p. 67.

45. Cité [en français (NdT)] d'après H. Eckardt, *Die Musikanschauung der französischen Romantik*, p. 50.

46. *Ibid.*, p. 52.

47. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 34; trad. fr. *Écrits sur la musique*, p. 38.

48. W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, p. 255.

49. *Ibid.*, p. 254.

50. A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, p. 78.

51. Voir C. Dahlhaus, «Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik», p. 242 sq. Cet article figure dans le présent volume *supra*, p. 34 sq.

52. Ce cercle fut fondé en 1772 par de jeunes poètes majoritairement originaires d'Allemagne du Nord qui faisaient alors leurs études à Göttingen. Ses membres (les frères von Stolberg, H. C. Boie, J. H. Voss, L. Hölty, J. M. Miller, J. F. Hahn, K. F. Kramer, que rejoignit par la suite J. A. Leisewitz) vouaient une admiration unanime à Klopstock. Ils disposaient d'un organe de publication, le *Göttinger Musenalmanach*. Leur groupe se dissolut néanmoins dès 1774, quand ses fondateurs eurent achevé leurs études à Göttingen.

53. J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie...*, vol. IV, p. 478.

54. *Ibid.*, p. 479.

55. K. Viëtor, *Geschichte der deutschen Ode*, p. 162.

56. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 36; trad. fr. *Écrits sur la musique*, p. 40.

57. *Ibid.*, p. 37; trad. fr. *ibid.* [le complément «de son art», présent dans le texte original, ne figure pas dans la traduction citée (NdT)]. Sur le concept de «structure interne», voir K. Kropfinger, «Bemerkungen zur Geschichte des Begriffswortes "Struktur" in der Musik», p. 190.

58. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 36 sq.; trad. fr. *Écrits sur la musique*, p. 40. [C'est nous qui signalons les occurrences du terme allemand «Besonnenheit». (NdT)]

59. J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie...*, vol. IV, p. 479.

60. Cité d'après K. Viëtor, *Geschichte der deutschen Ode*, p. 140. [Les *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, en abrégé *Literaturbriefe*, sont une revue hebdomadaire collective de critique littéraire, qui parut à Berlin de 1759 à 1765. (NdT)]

61. *Id.*, p. 134.

62. J. A. Scheibe, *Der critische Musicus*, p. 599.

63. *Ibid.*, p. 624 et p. 600.

64. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 382; trad. fr. *Écrits sur la musique*, p. 287. Dans son livre E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, P. Schnaus a attiré l'attention sur la similitude entre les modèles catégoriels sur lesquels reposent respectivement la recension de la 5^e symphonie et l'essai sur l'*Olympia* de Spontini.

65. Nom de fantaisie que Hoffmann se donne à lui-même. Le substantif *Spinner* signifie entre autres en allemand «personne qui n'a plus toute sa tête, qui délire, affabule». (NdT)

66. F. Rochlitz, «Vom zweckmäßigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst», in *Für Freunde der Tonkunst*, vol. II, p. 166.

67. *Ibid.*, p. 167.
68. *Ibid.*, p. 169 (ainsi que la citation suivante).
69. J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie...*, vol. II, p. 99.
70. F. von Schiller, « Vom Erhabenen », in *Sämtliche Werke*, vol. V, p. 489; trad. fr. *Du sublime*, in *Textes esthétiques*, p. 129 sq.
71. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 36; trad. fr. *Écrits sur la musique*, p. 39 sq.
72. E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, rééd. 1792, II^e partie, sections I à III, p. 79-84; trad. fr. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, p. 98-99.
73. *Ibid.*, II^e partie, section VIII, p. 109; trad. fr. *ibid.*, p. 116.
74. F. von Schiller, « Über das Erhabene », in *Sämtliche Werke*, vol. V, p. 796; trad. fr. *Textes esthétiques*, p. 176.
75. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 36; trad. fr. *Écrits sur la musique*, p. 40.
76. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, p. 101; trad. fr. : *Cours préparatoire d'esthétique*, p. 94.
77. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 37; trad. fr. *Écrits sur la musique*, p. 40.
78. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, p. 57; trad. fr. *Cours préparatoire d'esthétique*, p. 59. Dans son livre déjà mentionné (E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent...), P. Schnaus a attiré l'attention sur ce que la définition hoffmannienne de la « haute lucidité » doit à Jean Paul (p. 81 sq.).
79. Jean Paul, *ibid.*; trad. fr. *ibid.*
80. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 36 sq.; trad. fr. *Écrits sur la musique*, p. 40.
81. H. H. Eggebrecht, « Das Ausdrucks-Prinzip... », p. 323 sq.
82. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 50; trad. fr. *Écrits sur la musique*, p. 50.
83. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, p. 93-94; trad. fr. *Cours préparatoire d'esthétique*, p. 89.
84. F. von Schiller, « Über naive und sentimentale Dichtung », in *Sämtliche Werke*, vol. V, p. 719; trad. fr. *Poésie naïve et poésie sentimentale*, p. 135.
85. *Ibid.*, p. 718; trad. fr. *ibid.*, p. 131-133.
86. *Ibid.*, p. 734; trad. fr. *ibid.*, p. 221.
87. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 34; trad. fr. *Écrits sur la musique*, p. 38 sq.
88. *Ibid.*, p. 36; trad. fr. *ibid.*, p. 40.
89. F. von Schiller, « Vom Erhabenen », in *Sämtliche Werke*, vol. V, p. 489; trad. fr. *Du sublime*, in *Textes esthétiques*, p. 129. Schiller s'appuyait sur Kant, qui écrivait au § 28 de la *Critique de la faculté de juger* (1790) : « [...] de même, le caractère irrésistible de [l]a force [de la nature] nous fait d'un côté reconnaître, à nous êtres naturels *Naturwesen* », notre impuissance sur le plan physique, mais, d'un autre côté, il nous révèle en même temps une faculté de nous juger indépendants par rapport à cette force irrésistible, ainsi qu'une supériorité sur la nature; cette supériorité fonde une conservation de soi d'un tout autre ordre que celle qui s'offre aux attaques de la nature extérieure et à ses menaces. Ainsi l'humanité en notre personne reste-t-elle invaincue [...]. » (trad. fr. p. 1032)
90. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 36; trad. fr. *Écrits sur la musique*, p. 40. P. Schnaus (E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent..., p. 143) a observé que Hoffmann donnait à l'élément éthique exprimé musicalement par Beethoven une nuance métaphysique, mais il ne l'a pas rapporté à l'esthétique du sublime.
91. L. van Beethoven, *Sämtliche Briefe und Aufzeichnungen*, vol. II, p. 305.
92. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 50; trad. fr. *Écrits sur la musique*, p. 50. Le témoignage de Christian Friedrich Michaelis montre que vers 1800 encore, il n'était pas du tout évident pour les « connaisseurs et amateurs » de repérer la « structure interne » d'un mouvement de symphonie, et qu'au contraire le « désordre apparent » qui faisait

partie des caractéristiques du style sublime, continuait de semer le trouble : « Du reste, je ne veux pas le nier, l'impression produite par des morceaux de musique sublimes ne provoque chez certains qu'un bouillonnement impétueux ou vide, ce qu'il faut peut-être imputer à un manque de développement de la raison ou à des défauts dans la composition elle-même ou dans son exécution. » (*Geist der Tonkunst*, p. 126 sq.)

93. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 43; trad. fr. *Écrits sur la musique*, p. 45.

94. W. Seifert, *Christian Gottfried Körner*, p. 157.

95. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 34; trad. fr. *Écrits sur la musique*, p. 38.

96. Ce texte figure dans le recueil *Écrits sur la musique*. (NdT)

97. Les traducteurs de Hegel sont loin d'être d'accord sur la manière dont il convient de rendre le terme richement polysémique de *Aufhebung*, qui désigne, comme le formule C. Bruaire, « la conservation et l'exhaussement de ce qui est supprimé ». (NdT)

98. En allemand : « ... aus dem Geiste der absoluten Instrumentalmusik ». Cette expression est calquée sur la fin du titre original de *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche : *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, que l'on pourrait traduire par « La naissance de la tragédie, fille de l'esprit de la musique ». Dahlhaus a plusieurs fois recours à cette tournure au cours du chapitre. Voir aussi *supra*, p. 76 et note 165 *ad loc.* (NdT)

99. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 34 sq.; trad. fr. *Écrits sur la musique*, p. 39.

100. *Ibid.*, p. 232; trad. fr. *ibid.*, p. 190.

101. *Ibid.*, p. 230; trad. fr. *ibid.*, p. 189 (ainsi que la citation suivante).

102. Les *Singakademien* étaient des associations que l'on dirait aujourd'hui de droit privé regroupant des chanteurs amateurs autour de la pratique du chant choral. La première avait été fondée à Berlin en 1791-1792 par le compositeur Carl Friedrich Fasch (1736-1800), mentionné par Hoffmann en termes élogieux

dans *Ancienne et nouvelle musique d'église*. À l'époque de la rédaction de ce texte, il existait déjà d'autres chorales de ce type dans d'autres villes d'Allemagne, par exemple à Dresde. Pendant toute la première moitié du XIX^e siècle, des « académies de chant » continuèrent d'être créées. (NdT)

103. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 234; trad. fr. *Écrits sur la musique*, p. 192.

104. *Ibid.*, p. 235; trad. fr. *ibid.*, p. 193.

105. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 204; trad. fr. *Écrits sur la musique*, p. 168-169.

106. *Ibid.*, p. 34; trad. fr. *ibid.*, p. 40.

107. F. Blume, *J. S. Bach im Wandel der Geschichte*, p. 13 sq.

108. L. Tieck, in W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, p. 245; trad. fr. *Fantaisies sur l'art*, p. 250.

109. F. Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, vol. I, p. 237.

110. E. T. A. Hoffmann, *Musikalische Novellen und Aufsätze*, p. 72.

111. W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, p. 205.

112. J. F. Reichardt, *Briefe, die Musik betreffend*, p. 175.

113. *Ibid.*, p. 177.

114. E. T. A. Hoffmann, *Musikalische Novellen...*, p. 71.

115. L. Schrade, « Johann Sebastian Bach und die deutsche Nation », p. 241.

116. *Ibid.*, p. 231.

117. Il s'agit de l'exécution de la *Passion selon saint Matthieu* donnée le 11 mars 1829 à Berlin sous la direction de Félix Mendelssohn pour célébrer le centenaire de la composition de l'œuvre. (NdT)

118. Sur Triest, voir aussi M. Ruhnke, « Moritz Hauptmann und die Wiederbelebung der Musik J. S. Bachs », p. 309 sq. Selon H. Moderow (*Die evangelischen Geistlichen Pommerns von der Reformation bis zur Gegenwart*, I, p. 471), Johann

Karl Friedrich Triest est né le 16 juin 1764. Il était le fils d'un fonctionnaire des impôts. Il fit des études à Halle/Saale jusqu'en 1785, devint le 11 mai 1787 pasteur de la paroisse Sainte-Gertrude de Stettin et en 1810 archidiacre de la paroisse Saint-Jacob. Il mourut dès le 11 août de la même année.

119. J. K. F. Triest, «Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert», col. 259.

120. J. N. Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*; trad. fr. *Vie de Johann-Sebastian Bach*.

121. L. Ch. Mizler, *Musikalische Bibliothek*, Leipzig, 1754 (nécrologie de Jean-Sébastien Bach), reproduit dans J. N. Forkel, trad. fr. *ibid.*, p. 173-174; et cf. p. 61-62 (récit de l'anecdote repris par Forkel). Organiste et claveciniste français renommé, Louis Marchand se produisit en 1717 à la cour de Dresde, où il fit forte impression. Il renonça cependant, au dernier moment, au défi de se mesurer à Bach en une sorte de joute musicale : mandé depuis Weimar à cette fin, Bach joua donc seul, et suscita l'admiration du roi et de tous les auditeurs. (NdT)

122. J. F. Reichardt, *Briefe, die Musik betreffend*, p. 174.

123. L. Schrade, «Johann Sebastian Bach und die deutsche Nation», p. 236.

124. J. K. F. Triest, «Bemerkungen...», col. 273 sq.

125. *Ibid.*, col. 228, note.

126. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 14. [Nous suivons dans ce passage, comme *supra*, dans le développement consacré à l'esthétique musicale de Kant, la traduction française d'A. Philonenko (1979, voir bibliographie). (NdT)]

127. *Ibid.*, § 16; trad. fr. *Critique de la faculté de juger*, p. 71.

128. *Ibid.*

129. *Ibid.*, § 53; trad. fr. *ibid.*, p. 155.

130. J. K. F. Triest, «Bemerkungen...», col. 228, note

131. *Ibid.*, col. 274

132. W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, p. 224. [Et cf. citation traduite plus haut dans le texte, p. 145.]

133. C. Dahlhaus fait peut-être allusion ici à un passage de la lettre de Goethe à son ami le musicien berlinois Karl Friedrich Zelter du 18 juillet 1827. Goethe s'y souvient de l'impression qu'avait produite sur lui l'audition du *Clavier bien tempéré* : «Je formulai intérieurement les choses : mon être intérieur était animé du même mouvement que si l'harmonie éternelle s'était entretenue avec elle-même et j'avais l'impression de ne posséder ni oreilles, ni aucun autre sens, des yeux moins que tout le reste, et de ne pas en avoir besoin.» (NdT)

134. W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, p. 254-255.

135. J. K. F. Triest, «Bemerkungen...», col. 261.

136. *Ibid.*, col. 242

137. *Ibid.*, col. 274 sq.

138. *Ibid.*, col. 246

139. *Ibid.*, col. 248 sq.

140. *Ibid.*, col. 297 (ainsi que la citations suivante).

141. *Ibid.*, col. 298-298.

142. *Ibid.*, col. 300 sq. (ainsi que la citation suivante).

143. J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie...*, vol. IV, p. 478-479.

144. L. Tieck, in W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, p. 245; trad. fr. *Fantaisies sur l'art*, p. 250.

145. J. K. F. Triest, «Bemerkungen...», col. 301.

146. F. Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, vol. I, p. 207 sq.

147. *Ibid.*, p. 218.

148. R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, vol. 1, p. 357.

149. *Ibid.*, p. 251.

150. *Ibid.*, p. 343.

151. Le titre de cette partie, «Lieder ohne Worte», reprend celui des pièces pour piano de F. Mendelssohn traditionnellement intitulées en français *Romances sans paroles*. Le sens le plus général du mot allemand *Lied* est «chanson». Lorsqu'il est employé à propos de musique «savante» pour désigner un genre, son pendant français est «mélodie». Nous adoptons cette dernière traduction parce qu'elle nous semble faciliter la compréhension du propos développé ici. (NdT)

152. F. Th. Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, vol. 5, p. 19.

153. G. W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, in *Sämtliche Werke*, vol. 5, p. 303.

154. *Ibid.*, p. 302; trad. fr. *La Science de la logique*, § 133, p. 387.

155. J. N. Forkel concevait l'histoire de la musique comme un processus dans lequel l'interaction entre contenu et forme, entre ce qui est exprimé et ce qui exprime, entre sentiments et associations de sons leur permet de s'élever de plus en plus haut. Les progrès de la culture du sentiment et ceux du système des sons, qui deviennent l'une et l'autre de plus en plus raffinés, apparaissent comme deux aspects de la même chose, de sorte que la détermination de l'un des deux éléments s'accroît avec celle de l'autre. «Rien n'a autant contribué à cette multiplication comme à la détermination la plus précise des expressions artistiques musicales que l'invention de l'harmonie telle qu'elle existe aujourd'hui. C'est uniquement grâce à elle que la musique a pu devenir ce qu'elle est à présent, à savoir un véritable discours du sentiment. Je traiterai d'abord de son influence sur la détermination plus précise des expressions musicales.» (*Allgemeine Geschichte der Musik*, vol. 1, p. 13)

156. Vischer était un philosophe de la voie moyenne. D'un côté, il pensait que ce qui est éprouvé confusément peut recevoir par la musique une forme dans laquelle il apparaît comme un sentiment déterminé. Il affirmait ainsi que «la vie affective n'est pas seulement

indissolublement liée à la subjectivité de celui qui doit la représenter mais aussi, dans sa détermination formelle, si confuse avant la représentation que l'artiste lui-même ne fait que pressentir cette détermination» (*Ästhetik*, vol. 5, p. 51). D'un autre côté, il restait attaché au concept de «sentiment indéterminé». Selon lui, la détermination et l'individualité qui font partie des conditions que les œuvres musicales doivent remplir pour avoir un caractère artistique peuvent certes être atteintes momentanément, mais elles restent transitoires. «L'individuel trouvera donc son expression dans la musique, mais seulement comme quelque chose que l'on pressent et qui, au moment où on veut le saisir, est redevenu trop indéterminé et s'évanouit dans l'obscurité confuse.» (*ibid.*, p. 69)

157. *Briefe Mendelssohns aus den Jahren 1830-1847*, p. 482. [Cf. V. Anger (éd.), *Le Sens de la musique*, vol. 2, p. 155. (NdT)]

158. E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, p. v [préface à la première édition].

159. *Ibid.*, p. 24; trad. fr. *Du Beau musical*, p. 99.

160. *Ibid.*, p. 25; trad. fr. *ibid.*, p. 100.

161. *Ibid.*, p. 14; trad. fr. *ibid.*, p. 82 – traduction légèrement modifiée. [Le terme *Begriff* employé par Hanslick englobe à la fois, comme c'est le cas en général dans son emploi courant en allemand, l'idée (le concept) et le mot qui l'exprime. (NdT)]

162. *Ibid.*, p. 20; trad. fr. *ibid.*, p. 90.

163. *Ibid.*, p. 36; trad. fr. *ibid.*, p. 117-118.

164. «eine abgesonderte Welt für sich selbst» : L. Tieck, in W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, p. 245; trad. fr. *Fantaisies sur l'art*, p. 250. (NdT)

165. W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, p. 255.

166. *Ibid.*, p. 252.

167. J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, p. 82.

168. W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, p. 254 (ainsi que la citation suivante).

169. J. J. Breitinger, *Critische Dichtkunst*, vol. 1, p. 136 sq.
170. *Ibid.*, vol. 1, p. 13 sq.
171. *Ibid.*, vol. 1, p. 60.
172. H. von Kleist, trad. fr. *Correspondance 1793-1811*, p. 450 traduction légèrement modifiée. (NdT)
173. *Ibid.*, p. 449.
174. J. W. von Goethe, *Zur Farbenlehre*, § 748; trad. fr. *Traité des couleurs*, p. 253. La plus grande partie de ce traité a été éditée entre 1808 et 1810 sous le titre *Farbenlehre [Théorie des couleurs]*. C'est ce texte qu'a dû lire Kleist. (NdT)
175. Novalis, *Fragmente*, éd. Kamnitzer, n° 479.
176. *Ibid.*, n° 1128 et n° 940.
177. R. Wagner, «Zukunftsmusik», in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, vol. 7. (NdT)
178. H. von Kleist, trad. fr. *Correspondance 1793-1811*, p. 123-124. [Vaux-Hall était un lieu de divertissement et de concerts, plus ou moins en plein air, établi à Londres au XVIII^e siècle dans les jardins de Kensington. (NdT)]
179. *Ibid.*, p. 238-239.
180. Jean Paul Richter, *Hesperus, oder 45 Hundsposttage* (1795). (NdT)

CHAPITRE 3

1. W. Niemann, *Die Musik seit Richard Wagner*, p. 13 (à propos de Kullak) et p. 23 (à propos de Grell et de Bellermann).
2. H. J. Moser, *Geschichte der deutschen Musik*, vol. 3, p. xi («petits maîtres du Biedermeier» : Kreutzer, Flotow, Nicolai), p. 128 sq. («le Biedermeier débonnaire de Lortzing») et p. 151 («Le Biedermeier engendre un tout autre type de virtuoses : des gens petits-bourgeois, modestes, honorables.»)
3. La recherche sur le Biedermeier en germanistique a été résumée dans F. Sengle, *Biedermeierzeit*, vol. 1 (*Allgemeine Voraussetzungen*,

Richtungen, Darstellungsmittel) et vol. 2 (*Die Formenwelt*).

4. H. J. Moser, *Geschichte der deutschen Musik*, vol. 3, p. 151 : «[...] Spohr, qui, pendant des mois, bricole son violon en robe de chambre et bonnet d'intérieur, ou imagine une voiture de voyage pouvant abriter sa harpe et son violon»; et p. 153 : «Ce trait philistin des plus petits explique aussi pourquoi, en dehors de Beethoven, de Spohr et de Schubert, il est si peu de musique de chambre romantique qui ait pu conquérir ses lettres de noblesse au-delà de son utilisation à l'époque.»
5. G. Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, p. 128 sq.
6. *Ibid.*, p. 178 sq.
7. W. Niemann, *Die Musik seit Richard Wagner*, p. 27 sq.
8. E. Bücken, «Romantismus und Realismus (Zur Periodisierung der "romantischen" Epoche)», p. 46 sq.
9. H. Heussner, «Das Biedermeier in der Musik», p. 422 sq., en particulier p. 424 : «Cependant, il ne s'agit pas tant d'identifier une "génération" ou une "époque" qui doit être opposée au romantisme ou située après lui que de reconnaître un style et l'attitude intellectuelle dont il résulte.»
10. H. Funck, «Musikalisches Biedermeier», p. 398 sq., en particulier p. 401.
11. H. Heussner, «Das Biedermeier in der Musik», p. 429.
12. *Ibid.*, p. 429 sq.
13. *Ibid.*, p. 431, note 50.
14. F. Sengle, *Biedermeierzeit*, vol. 1, p. vii sq.
15. H. Heussner, «Das Biedermeier in der Musik», p. 425.
16. W. Vetter, *Der Klassiker Schubert*; voir aussi Th. Georgiadès, *Schubert. Musik und Lyrik*, p. 128.
17. W. Gertler, *Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken*, p. 14. Selon Gertler (*ibid.*, p. 15), même l'invocation par Schumann d'une

« nouvelle époque poétique » – comme tentative de « réaliser » le romantisme – est « au fond non romantique ».

18. A. B. Marx, *Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen*.

19. R. Lach, « Wien als Musikstadt ».

20. H. Kretzschmar, « Immanuel Kants Musikauffassung und ihr Einfluß auf die folgende Zeit », in *Gesammelte Aufsätze*, vol. 2, p. 242 sq.

21. G. Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, p. 182.

22. H. Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*, p. 210 sq.

23. M. Weber, « Die "Objektivität" sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis », p. 190 sq.

24. M. Lichtenfeld, « Triviale und anspruchsvolle Musik in den Konzerten um 1850 », p. 143 sq.

25. E. Bücken, « Romantismus und Realismus... », p. 46.

26. *Ibid.*, p. 47.

27. *Ibid.*, p. 48.

28. H. H. Eggebrecht, « Funktionale Musik », en part. p. 9, note 31.

29. Mendelssohn écrivit en 1830 à Franz Hauser : « ils ont chanté avec le même recueillement que s'ils avaient été à l'église. Les deux premières exécutions se sont ainsi déroulées magnifiquement et on a pu à nouveau constater que le public est toujours bon. Ils ont senti qu'il ne s'agissait pas de musique mais de religion, et qu'ils n'étaient pas au concert mais à l'église » (cité d'après S. Grossmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn-Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, p. 49).

30. J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, p. 17 sq.; trad. fr. *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, p. 17 sq.

31. I. Fellingner, « Die Begriffe "Salon" und "Salonmusik" in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts », p. 135.

32. C. Dahlhaus, « Autonomie und Bildungsfunktion », p. 20 sq.

33. Th. Georgiadès, « Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters », p. 76 sq.

34. E. Seidel, *Die Enharmonik in den harmonischen Großformen Franz Schuberts*.

35. H. Heussner, « Das Biedermeier in der Musik », p. 427 sq.

36. R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, vol. 1, p. 50.

37. L. Finscher, « Zum Begriff der Klassik in der Musik », p. 9 sq.

38. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 36; trad. fr. *Écrits sur la musique*, p. 40.

39. *Ibid.*, p. 34; trad. fr. *ibid.*, p. 38.

40. F. Strich, *Deutsche Klassik und Romantik. Oder Vollendung und Unendlichkeit*. On peut trouver que Strich établit une antithèse exagérée entre les deux styles qu'il compare, tout en concédant que son analyse est partiellement juste.

41. W. Niemann, *Die Musik seit Richard Wagner*, p. 27 sq.

42. H. J. Moser, *Geschichte der deutschen Musik*, vol. 3, p. xi et p. 127 sq.

43. H. Heussner, « Das Biedermeier in der Musik », p. 424.

44. F. Blume, « Die Musik von 1830 bis 1914. Strukturprobleme einer Epoche », p. 46 sq.

45. F. Sengle, *Die literarische Formenlehre*, p. 28 sq.

46. F. Hand, *Ästhetik der Tonkunst*, vol. 1, *passim*.

47. M. Geck, « Friedrich Schneiders "Weltgericht". Zum Verständnis des Trivialen in der Musik », p. 102 sq.

48. *Ibid.*, p. 105.

49. *Ibid.*, p. 108.

50. H. G. Nägeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, p. 164 sq. Voir

K. G. Fellerer, «Mozart in der Betrachtung H. G. Nägelis», p. 30 sq.

51. E. Eggli, *Probleme der musikalischen Wertästhetik im 19. Jahrhundert. Ein Versuch zur schlechten Musik*, p. 88.

52. H. Broch, «Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches», p. 307. «L'âme vile et le mensonge intérieur, quant à eux, sont certes aussi didactiques et cherchent des prosélytes, mais c'est justement la raison pour laquelle ils se jettent, pleins de vanité et pourtant de manière inorganique et intentionnelle, dans la forme existante.» (F. Th. Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, vol. 2, p. 459)

53. M. Greiner, *Die Entstehung der modernen Unterhaltungsliteratur*, p. 143.

54. H. Bessler, «Grundfragen des musikalischen Hörens», p. 38.

55. *Ibid.*, p. 39; voir aussi C. Vega, «Mesomusic. An Essay on the Music of the Masses», p. 1 sq.

56. H. Bessler, «Grundfragen des musikalischen Hörens», p. 41.

57. *Ibid.*, p. 42.

58. Respectivement «zuhandenes Zeug» et «vorhandenes Ding». Voir M. Heidegger, *Sein und Zeit*, § 15 et § 17. Cf. trad. fr. E. Martineau, *Être et temps*, Paris, 1985. Sur *zuhanden* et *vorhanden*, voir l'article de J.-F. Courtine dans B. Cassin (éd.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Seuil/Le Robert, 2004. (NdT)

59. Contrafacture : traduction peu usuelle du latin *contrafactum* ou *contrafacta*, plus souvent conservé en français. Le terme désigne un arrangement fait à partir d'une composition vocale existante à laquelle on adapte de nouvelles paroles. Au XVI^e siècle, on employait le terme de «travestissement», aux XVII^e et XVIII^e siècles celui de «parodie» - ce dernier mot pouvant aussi recouvrir des transformations plus profondes qu'un simple changement de paroles (*Dictionnaire de la musique*, sous la

direction de Marc Vignal, Paris, Larousse, 1987). (NdT)

60. «La musique de divertissement présente un manque de compositions originales qui lui est propre.» (K. Lindemann, *Der Berufsstand der Unterhaltungsmusiker in Hamburg*, p. 34)

61. «Le tilleul», 5^e lied du cycle du *Voyage d'hiver* (1827). (NdT)

62. «*Lebenswelt*», concept central de la phénoménologie husserlienne et, par extension, de la sociologie phénoménologique (Alfred Schütz). Si la traduction «monde vécu» est la plus répandue, on peut lui préférer celle de «monde de la vie», pour des raisons philosophiques (la *Lebenswelt* n'étant pas le vécu de la conscience). (NdT)

63. H. Bessler, «Grundfragen des musikalischen Hörens», p. 46.

64. *Ibid.*, p. 41.

65. R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, vol. 7, p. 124. «C'est pourquoi à Milan, où l'on n'est pas habitué à se gêner beaucoup, à la manière allemande, pour dissimuler la nature, les personnes cultivées ont depuis longtemps coutume de s'adonner sans façon aux jeux de cartes au théâtre, mais d'applaudir vigoureusement lorsque la musique contient un passage émouvant ou une prouesse technique.» (A. F. J. Thibaut, *Über Reinheit der Tonkunst*, p. 49)

66. J. H. Mueller, trad. all. *Fragen des musikalischen Geschmacks*, p. 141.

67. *Ibid.*, p. 106.

68. *Ibid.*, p. 104.

69. *Ibid.*, p. 113.

70. *Ibid.*, p. 141.

71. *Ibid.* Emerson et Thoreau «ont bien vu quelles qualités étaient les plus nécessaires aux membres de la société américaine, qui n'était pas menacée par l'injustice de traditions figées mais par l'irresponsabilité de l'opinion fluctuante des

BIBLIOGRAPHIE¹

SOURCES / LITTÉRATURE PRIMAIRE

- BACH, Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, 1753; trad. fr. D. Collins, préf. R. Kirkpatrick, *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier : expliqué avec des exemples et dix-huit leçons en six sonates*, Paris, J.-C. Lattès, 1979.
- BAYER, Josef, *Ästhetik in Umrissen*, Prague, 1856.
- BEETHOVEN, Ludwig van, *Sämtliche Briefe und Aufzeichnungen*, éd. F. Prelinger, vol. 2, Vienne, 1907.
- BLOCH, Ernst, *L'Esprit de l'utopie*, trad. fr. A.-M. Lang et C. Piron-Audard, Paris, Gallimard, 1977.
- BREITINGER, Johann Jakob, *Critische Dichtkunst*, Zurich et Leipzig, 1740, reprint Stuttgart, 1966.
- BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757, rééd. Bâle 1792; trad. fr. B. Saint Girons, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1990.
- DALBERG, Friedrich von, *Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister*, Mannheim, 1787.
- DROYSEN, J. G., *Grundriß der Historik*, 2^e éd. Leipzig, 1882, reprint Halle, 1925; trad. fr. A. Escudier, *Précis de théorie de l'histoire*, Paris, Le Cerf, 2002.
- EXIMENO, Antonio, *Dell'origine e delle regole della musica*, Rome, 1774.
- FISCHER, Johann Michael, *Die Grundbegriffe der Tonkunst in ihrem Zusammenhange, nebst einer geschichtlichen Entwicklung derselben*, Leipzig, 1836.
- FORKEL, Johann Nikolaus, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig, 1788, reprint Graz, 1967.
- , *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, 1802; trad. fr. G. Geffray, *Vie de Johann-Sebastian Bach*, Paris, Flammarion, 1981.
- FUX, Johann Joseph, *Gradus ad Parnassum*, Vienne, 1925; trad. all. L. Mizler, Leipzig, 1742.
- GLAREANUS, Henricus, *Dodecachordon*, Bâle, 1547.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Der Sammler und die Seinigen*, 1798-1799, Berlin, 1960; trad.

1. La bibliographie établie pour l'édition originale allemande de 1988 a été révisée et largement complétée par les traducteurs.

BIBLIOGRAPHIE

- fr. D. Modigliani, *Le Collectionneur et les siens*, Paris, Éditions de la MSH, 1999.
- , « Bildung und Umbildung organischer Naturen » (1807), in *Gedenkausgabe des Artemis-Verlages*, éd. E. Beutler, vol. XVII, Zurich, 1952.
- , *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil*, Stuttgart, 1808; trad. fr. H. Bideau, *Traité des couleurs. Accompagné de trois essais théoriques*, Paris, Triades, 3^e éd. revue 1983.
- , « Einwirkung der neueren Philosophie » (1817-1820), in *Werke*, Hambourg, 1949-1960, 13 vol. (*Hamburger Ausgabe*), vol. XIII, p. 25-29.
- , *Sämtliche Werke*, vol. 20. 3, *Biefwechsel mit Zelter, Einführung, Kommentar*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1998.
- GRIESINGER, Georg August, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, 1810, éd. F. von Grasberger, Vienne, 1954.
- HAND, Ferdinand, *Ästhetik der Tonkunst*, vol. 1, Leipzig, 1837.
- HANSLICK, Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig, 1854, reprint Darmstadt, 1965; trad. fr. et présent. A. Lissner, préf. J.-M. Le Lannou, *Du Beau musical*, Paris, Hermann, 2012.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Wissenschaft der Logik*, 1812-1816, in *Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe, vol. 5, Stuttgart, 1954, rééd. 1965; trad. fr. B. Bourgeois, *La Science de la logique*, Paris, Vrin, 1986.
- , *Ästhetik*, 1820-1829, in *Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe, vol. 12, Stuttgart, 3^e éd. 1953; et *Vorlesungen über die Ästhetik*, Jubiläumsausgabe, Stuttgart, 1954; voir aussi l'édition par F. Bassenge, Francfort/Main, 1965; trad. fr. Cours d'esthétique, trad. fr. J.-P. Lefebvre et V. von Schenk, Paris, Aubier, 1995-1997, 3 vol.
- , *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, 1822-1831, éd. G. Lasson, Leipzig, 1917; trad. fr. K. Papaioannou *La Raison dans l'Histoire. Introduction à la Philosophie de l'Histoire*, Paris, 10/18, 1993.
- HEINE, Heinrich, *Zeitungsberichte über Musik und Malerei*, Francfort/Main, 1964.
- HERDER, Johann Gottfried, *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit*, in *Herders Sämtliche Werke*, éd. B. L. Suphan, vol. 14, éd. O. Hoffmann, Berlin, 1877; trad. fr. et éd. M. Rouché, *Idées pour la philosophie de l'histoire de l'humanité*, Paris, Aubier-Montaigne, 1962.
- , *Kalligone*, in *Herders Werke*, éd. H. Düntzer, vol. 18, Berlin, 1879; voir aussi *Kalligone*, in *Herders Sämtliche Werke*, éd. B. L. Suphan, vol. 22, Berlin, 1880.
- , *Viertes Kritisches Wäldchen*, in *Herders Werke*, éd. H. Düntzer, vol. 20, Berlin, 1880; voir aussi *Kritische Wälder*, 4, *Wäldchen*, in *Herders Sämtliche Werke*, éd. B. L. Suphan, vol. 4, Berlin, 1878.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Schriften zur Musik. Nachlese*, éd. F. Schnapp, Munich, 1963; trad. fr. B. Hébert et A. Montandon, *Écrits sur la musique*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1985.
- , *Musikalische Novellen und Aufsätze*, éd. E. Istel, Ratisbonne, 1919.
- HORACE, *Épîtres*, trad. fr. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1934.
- HUMBOLDT, Wilhelm von, « Über die männliche und weibliche Form », 1795, in *Werke*, vol. I, Stuttgart, 1960.
- , *Schriften zur Sprachphilosophie*, in *Werke in fünf Bänden*, vol. III, Darmstadt, (1963) 1979.
- HUME, David, *On the Standard of Taste*, 1757, in *On the Standard of Taste and Other Essays*, éd. J. W. Lenz, Indianapolis, 1965.
- HUNOLD, Christian Friedrich, *Die allerneueste Art zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen*, Hambourg, 1709.

- JEAN PAUL, *Hesperus*, 1795, in *Werke*, vol. 1, éd. N. Miller, Munich, 1960.
- , *Vorschule der Ästhetik*, 1804, in *Werke*, éd. N. Miller, Munich, 1963; trad. fr. A.-M. Lang et J.-L. Nancy, *Cours préparatoire d'esthétique*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1979.
- KANT, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, 1781, trad. fr. A. Delamarre et F. Marty, *Critique de la raison pure*, in *Œuvres philosophiques*, tome I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1980.
- , *Kritik der Urteilskraft*, 1790, trad. fr. J.-R. Ladmiral, M. de Launay et J.-M. Vaysse, *Critique de la faculté de juger*, in *Œuvres philosophiques*, tome II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1985.
- , *Critique de la faculté de juger*, trad. fr. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1979 (traduction notamment suivie pour le chapitre 1, section 6, du présent ouvrage, «À propos de l'esthétique musicale de Kant»).
- , *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, 1798, trad. fr. M. Foucault, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Paris, Vrin, 1984.
- KLEIST, Heinrich von, *Correspondance 1793-1811*, trad. fr. J.-C. Schneider, Paris, Le Promeneur, 1999.
- KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb, «Gedanken über die Natur der Poesie», 1759, in *Ausgewählte Werke*, éd. K. A. Schleiden, Munich, 1962.
- KOCH, Heinrich Christoph, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Leipzig et Rudolstadt, 1782-1793, 3 vol.
- KÖRNER, Christian Gottfried, «Über Charakterdarstellung in der Musik», 1795, in W. SEIFERT, voir section suivante.
- , lettre à Goethe du 17 décembre 1796, in F. Th. BRATRANEK, voir section suivante.
- KRAUSE, Karl Christian, *Darstellungen aus der Geschichte der Musik*, Göttingen, 1827.
- LIGETI, György, «Form in der Neuen Musik», *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, 10, Mayence, 1966.
- LISZT, Franz, *Gesammelte Schriften*, éd. L. Ramann, Leipzig, 1880-1883 :
- «Tannhäuser», in *Gesammelte Schriften*, vol. III/2.
 - «Marx und sein Buch "Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege"», in *Gesammelte Schriften*, vol. IV.
 - «Berlioz und seine "Harold-Symphonie"», in *Gesammelte Schriften*, vol. IV.
- , *Briefe hervorragender Zeitgenossen*, éd. La Mara, Leipzig, 1893 sq.
- MATTHESON, Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, Hambourg, 1739, reprint Cassel, 1954.
- MENDELSSOHN, Felix, *Briefe Mendelssohns aus den Jahren 1830-1847*, éd. P. et Ch. Mendelssohn Bartholdy, Berlin, 1870.
- MICHAELIS, Christian Friedrich, *Geist der Tonkunst*, Leipzig, 1800.
- , «Über das Idealische in der Tonkunst», *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1808.
- MIZLER VON KOLOF, Lorenz Christoph, *Musikalische Bibliothek*, Leipzig, 1754.
- MORITZ, Karl Philipp, *Andreas Hartknopf*, 1786, reprint éd. H. J. Schrimpf, Stuttgart, 1968.
- , «Über die bildende Nachahmung des Schönen», 1788, in *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, éd. H. J. Schrimpf, Tübingen, 1962; trad. fr. in Ph. Beck, *Le Concept d'achevé en soi et autres écrits (1785-1793)*, Paris, PUF, 1995.
- , *Anton Reiser*, 1790, éd. J. Rudolph, Berlin, 1952; trad. fr. G. Pauline, Paris, Fayard, 1986.
- , *Andreas Hartknopfs Predigerjahre*, 1790, reprint éd. H. J. Schrimpf, Stuttgart, 1968.
- , *Die neue Cecilia*, 1794, reprint éd. H. J. Schrimpf, Stuttgart, 1962.

- NÄGELI, Hans Georg, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung des Dilettanten*, Stuttgart et Tübingen, 1826.
- NIETZSCHE, Friedrich, « Der Fall Wagner », in *Werke*, éd. K. Schlechta, Darmstadt, 1966; trad. fr. H. Albert, *Le Cas Wagner*, Paris, Le Trident, 1988.
- , *La Naissance de la tragédie*, trad. fr. Ph. Lacoue-Labarthe, in *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.
- NOVALIS, *Fragmente*, éd. E. Kamnitzer, Dresde, 1929.
- REICHARDT, Johann Friedrich, *Briefe, die Musik betreffend*, éd. G. Herre et W. Siegmund-Schultze, Leipzig, 1976.
- ROCHLITZ, Friedrich, *Für Freude der Tonkunst*, Leipzig, 2^e éd. 1830, 2 vol.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768.
- SCHEIBE, Johann Adolf, *Der critische Musicus*, Hambourg, 1739.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, Munich, 1808; trad. fr. A. Pernet, *Discours des arts plastiques*, in *Textes esthétiques*, présent. X. Tilliette, Paris, Klincksieck, 1978.
- , *Philosophie der Kunst*, éd. posth. 1859, reprint Darmstadt, 1959; trad. fr. C. Sulzer et A. Pernet, *Philosophie de l'art*, Grenoble, Jérôme Millon, 1999.
- SCHILLER, Friedrich von, *Sämtliche Werke*, vol. 5, éd. G. Fricke, Munich, 4^e éd. 1967 :
- « Vom Erhabenen », 1793, et « Über das Erhabene », 1793-1796; trad. fr. Du sublime, in *Textes esthétiques. Grâce et dignité et autres textes*, choix, introd. et notes N. Briand, Paris, Vrin, 1998.
 - *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795; trad. fr. R. Leroux (1944) mise à jour par M. Halimi, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Aubier, 1992, éd. bilingue.
- « Über naive und sentimentalische Dichtung », 1795; trad. fr. R. Leroux, *Poésie naïve et poésie sentimentale*, Paris, Aubier-Montaigne, 1947.
- , *Schillers Briefwechsel mit Körner*, III, Berlin, 1847.
- SCHLEGEL, August Wilhelm, *Die Kunstlehre*, in *Kritische Schriften und Briefe*, vol. II, éd. E. Lohner, Stuttgart, 1963.
- , « Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache », *Die Horen*, 1795.
- SCHLEGEL, F., « Über die Grenzen des Schönen », 1795, in *Prosaische Jugendschriften*, éd. J. Minor, Vienne, 1882.
- , *Über das Studium der griechischen Poesie*, 1797, éd. P. Hankhamer, Godesberg, 1947; trad. fr. M.-L. Monfort, *Sur l'étude de la poésie grecque*, Paris, L'Éclat, 2012.
- , « Athenäum-Fragmente », 1798, in *Charakteristiken und Kritiken I*, Munich, 1967; trad. fr. Ch. Le Blanc, *Fragments*, Paris, José Corti, 1996.
- SCHOENBERG, Arnold, « Composition avec douze sons », in *Le Style et l'idée*, choix d'écrits par L. Stein, trad. fr. Ch. de Lisle, Paris, Buchet-Chastel, 1986.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, 1819; trad. fr. A. Burdeau révisée par R. Roos, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1966.
- , *Schopenhauers handschriftlicher Nachlass*, éd. E. Grisebach, Leipzig, s. d.
- SCHUBART, Christian Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Vienne, 1806, reprint Leipzig, 1924.
- SCHUMANN, Robert, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, éd. M. Kreisig, Leipzig, 1914, 2 vol.; trad. fr. H. de Curzon, *Sur les musiciens*, Paris, Stock, 1979.

- , «La Symphonie fantastique», in Hector Berlioz et Robert Schumann, trad. fr. M. Kufferath, Bruxelles, Schott frères, 1879.
- SEIDEL, Carl, *Charinomos. Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste*, Magdebourg, 1828.
- STERNE, Laurence, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy*, trad. fr. G. Jouvett, Auch, Tristram, 2004.
- SULZER, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig, 2^e éd. 1793, reprint Hildesheim, 1967.
- THIBAUT, Anton Friedrich Justus, *Über Reinheit in der Tonkunst*, Fribourg et Leipzig, 7^e éd. 1893.
- TIECK, Ludwig, «Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst», 1799, in W. H. WACKENRODER, *Werke und Briefe*, voir ci-dessous.
- TRIST, Johann Karl Friedrich, «Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achzehnten Jahrhundert», *Allgemeine musikalische Zeitung*, 3, 1800-1801.
- VALÉRY, P., *Mauvaises pensées*, Paris, 1942.
- , *Variété*, in *Œuvres*, t. I, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, 1957.
- VISCHER, Friedrich Theodor, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Munich, 2^e éd. 1923.
- WACKENRODER, Wilhelm Heinrich, *Werke und Briefe*, éd. L. Schneider, Heidelberg, 1967.
- , *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1797, et *Phantasien über die Kunst*, éd. L. Tieck, 1799; trad. fr. O. Schefer et Ch. Le Blanc, *Épanchements d'un moine ami des arts*, suivi de *Fantaisies sur l'art*, Paris, José Corti, 2009.
- WAGNER, Cosima, *Journal*, trad. fr. M.-F. Demet, 4 vol., Paris, Gallimard, 1977 (vol. 1 : 1869-1872; vol. 2 : 1873-1877; vol. 3 : 1878-1880; vol. 4 : 1881-1883).
- , Richard, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, éd. W. Golther, Berlin, s. d. (ici abrégé GSD) :
- «Ein glücklicher Abend» et «Über die Ouvertüre», in GSD, vol. 1; «Une soirée heureuse» et «De l'ouverture», in *Œuvres en prose*, Plan-de-la-Tour, Éditions d'aujourd'hui, 1976 (facsimilé du tirage Delagrave, 1928), vol. 1, trad. fr. J.-G. Prod'homme.
 - «De la musique allemande», in *Œuvres en prose*, vol. 1, éd. citée.
 - «Programm zur 9. Symphonie von Beethoven», in GSD, vol. 2; «Compte rendu de l'exécution de la Neuvième symphonie de Beethoven en 1846 à Dresde, suivi d'un programme», in *Œuvres en prose*, vol. 2, trad. fr. J.-G. Prod'homme et F. Holl, éd. citée.
 - «Das Kunstwerk der Zukunft», in GSD, vol. 2; «L'œuvre d'art de l'avenir», in *Œuvres en prose*, vol. 3, trad. fr. J.-G. Prod'homme et F. Holl, éd. citée.
 - «Oper und Drama», in GSD, vol. 3 et 4; trad. fr. J.-G. Prod'Homme, *Opéra et drame*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1982.
 - «Eine Mitteilung an meine Freunde», in GSD, vol. 4; «Une communication à mes amis», in *Œuvres en prose*, vol. 6, trad. fr. J.-G. Prod'homme et F. Caillé, éd. citée.
 - «Zukunftsmusik», in GSD, vol. 7; «Musique de l'avenir. Lettre sur la musique, à M. Fr. Villot», in *Œuvres en prose*, vol. 6, éd. citée.
 - «Glucks Ouvertüre zu *Iphigenie in Aulis*», in GSD, vol. 5; «L'ouverture d'«Iphigénie en Aulide» de Gluck», in *Œuvres en prose*, vol. 7, trad. fr. J.-G. Prod'homme et F. Caillé, éd. citée.
 - «Über Franz Liszts symphonische Dichtungen», in GSD, vol. 5; «Sur les poèmes symphoniques de Franz Liszt», in *Œuvres en prose*, vol. 7, éd. citée.

BIBLIOGRAPHIE

- «Le judaïsme dans la musique», in *Œuvres en prose*, vol. 7, éd. citée.
 - «Relation sous forme d'épilogue des circonstances et des vicissitudes qui ont accompagné la création de l'Anneau du Nibelung, festival scénique, jusqu'à la publication du poème», in *Œuvres en prose*, vol. 7, éd. citée.
 - «L'art de diriger l'orchestre», in *Œuvres en prose*, vol. 9, trad. fr. J.-G. Prod'homme et L. van Vassenhove, éd. citée.
 - «Rapport à sa Majesté le Roi Louis II, de Bavière, sur la fondation d'une école allemande de musique, à Munich», in *Œuvres en prose*, vol. 9, éd. citée.
 - «Beethoven», in GSD, vol. 9; «Beethoven», in *Œuvres en prose*, vol. 10, trad. fr. J.-G. Prod'homme et L. van Vassenhove, éd. citée.
 - «Über die Anwendung der Musik auf das Drama», in GSD, vol. 10; «De l'application de la musique au drame», in *Œuvres en prose*, vol. 12, éd. citée.
 - «Lettre ouverte à M. Friedrich Schoen, à Worms», in *Œuvres en prose*, vol. 13, trad. fr. J.-G. Prod'homme et F. Holl, éd. citée.
 - «Religion et art», in *Œuvres en prose*, vol. 13, éd. citée.
 - article sur Berlioz, in GSD, vol. 12; trad. fr. «Sur Hector Berlioz, extrait des *Amusements parisiens*», in *Lettres françaises*, éd. J. Tiersot, Paris, Grasset, 2018.
- WOLF, Hugo, *Chroniques musicales 1884-1887*, éd. G. Starobinski, tr. fr. Ch. Guillermet, Genève, Contrechamps, 2004,
- [Anonyme], recension des *Sechs deutsche Kriegslieder* d'A. Methfessel, *Allgemeine musikalische Zeitung*, 16, 1814.
- ABERT, A. A., *Christoph Willibald Gluck*, Munich, s. d.
- ABERT, H., *Grundprobleme der Operngeschichte*, Leipzig, 1926.
- ADAM, M., *Schellings Kunstphilosophie*, Leipzig, 1907.
- ADORNO, Th. W., *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949; trad. fr. H. Hildenbrand et A. Lindenberg, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des idées», 1962.
- , «Bürgerliche Oper», in *Klangfiguren*, Francfort/Main, 1959.
- , «Fragment über Musik und Sprache», in *Quasi una fantasia*, Francfort/Main, 1963; trad. fr. J.-L. Leleu et al., *Quasi una fantasia. Écrits musicaux II*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des idées», 1982.
- et HORKHEIMER, M., *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, 1947; trad. fr. É. Kaufholz, *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, 1974, rééd. Paris, Gallimard, TEL, 1983.
- ALLEN, W. D., *Philosophy of Music History*, New York, 2^e éd. 1962.
- AMBROS, A. W., *Die Grenzen der Musik und Poesie*, Prague, 1856.
- ANGER, V. (éd.), *Le Sens de la musique (1750-1900)*. Vivaldi, Beethoven, Berlioz, Liszt, Debussy, Stravinski, Paris, Rue d'Ulm, 2005, 2 vol.
- AUDEN, W. H., *The Dyer's Hand and Other Essays*, New York, (1962) 1989.
- BALET, L. et GERHART, E., *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst. Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, Francfort/Main, (1936) 1973.
- BARZUN, J., *Berlioz and the Romantic Century*, Boston, 1950.
- BAÜMLER, A., *Kants Kritik der Urteilkraft*, vol. 1, Halle, 1923 (le vol. 2 n'est jamais paru).
- BECKING, G., «Zur musikalischen Romantik», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 2, 1924.
- , «Klassik und Romantik», *Kongressbericht Leipzig*, 1925.

ÉTUDES / LITTÉRATURE SECONDAIRE

ABERT, A. A., *Christoph Willibald Gluck*, Munich, s. d.

BIBLIOGRAPHIE

- , *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, Augsburg, 1928.
- BENJAMIN, W., «Schicksal und Charakter», in *Schriften*, vol. 1, Frankfurt/Main, 1955.
- , «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik», in *Schriften*, vol. 2; trad. fr. Ph. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion, 2002.
- , «Ursprung des deutschen Trauerspiels», in *Abhandlungen, Gesammelte Schriften*, I, 1, Frankfurt/Main, rééd. 1974; trad. fr. S. Müller, *Origines du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985.
- BESSELER, H., «Grundfragen des musikalischen Hörens», *Jahrbuch Peters*, 32, 1925.
- , «Bach und das Mittelalter», in *Wissenschaftliche Bach-Tagung Leipzig*, 1950.
- , «Mozart und die deutsche Klassik», in *Kongressbericht Wien*, 1956.
- , *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin, 1959.
- BEURMANN, E., *Die Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs*, thèse de doctorat, Göttingen, 1953.
- BLUME, F., *J. S. Bach im Wandel der Geschichte*, Cassel, 1947.
- , «Die Musik von 1830 bis 1914. Strukturprobleme einer Epoche», *Kongressbericht Kassel 1962*, Cassel, 1964.
- BRATRANEK, F. Th., «Nachträge zu Goethe-Korrespondenzen», *Goethe-Jahrbuch*, 4, 1883.
- BRENDEL, F., «Ein Programm», *Neue Zeitschrift für Musik*, janv. 1845.
- , *Grundzüge der Geschichte der Musik*, Leipzig, 5^e éd. 1861.
- , *Franz Liszt als Symphoniker*, Leipzig, 1859.
- , *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, Leipzig, 4^e éd. 1867.
- , *Gesammelte Aufsätze zur Geschichte und Kritik der neueren Musik*, Leipzig, 1888.
- BROCH, H., «Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches», in *Dichten und Erkennen (Essays I)*, Zurich, 1955.
- BÜCKEN, E., *Die Musik des Rokoko und der Klassik*, Wildpark-Potsdam, 1927.
- , *Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne*, Wildpark-Potsdam, 1929.
- , «Romantik und Realismus (Zur Periodisierung der "romantischen" Epoche)», in *Festschrift für Arnold Schering*, Berlin, 1937.
- BURCKHARDT, Jacob, *Considérations sur l'histoire universelle*, trad. fr. S. Stelling-Michaud, Paris, Allia, 2001.
- CALVOCORESSI, Michel D., *Schumann*, Paris, Société des éditions Louis-Michaud, 1912.
- CASSIRER, E., *Freiheit und Form*, Berlin, 1916; trad. fr. J. Carro, M. Willmann-Carro et J. Gaubert, *Liberté et forme. L'idée de la culture allemande*, Paris, Le Cerf, 2001.
- COHEN, H., *Kants Begründung der Ästhetik*, Berlin, 1889.
- DAELENSEN, G. von, «Robert Schumann und die Musik Bachs», *Archiv für Musikwissenschaft*, 14, 1957.
- DAHLHAUS, C., *Musikästhetik*, Cologne, 1967; trad. fr. J. Labia (dir.), *L'Esthétique de la musique*, Paris, Vrin, 2015.
- , «E. Hanslick und der musikalischen Formbegriff», *Die Musikforschung*, 20, 1967.
- , «Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik», in *Kaleidoskop. Festschrift für Fritz Baumgart zum 75. Geburtstag*, Berlin, 1977.
- , *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Ratisbonne, 1971.

- , «Autonomie und Bildungsfunktion», in S. Abel-Struth (éd.), *Aktualität und Geschichtsbewußtsein in der Musikpädagogik*, Mayence, 1973.
- ECKARDT, H., *Die Musikanschauung der französischen Romantik*, Cassel, 1935.
- EGGEBRECHT, H. H., «Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 29, 1955.
- , «Musik als Tonsprache», *Archiv für Musikwissenschaft*, 18, 1961.
- , «Beethoven und der Begriff der Klassik», in *Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse*, vol. 271, Vienne, 1971.
- , «Funktionale Musik», *Archiv für Musikwissenschaft*, 30, 1973.
- EGGLI, E., *Probleme der musikalischen Wertästhetik im 19. Jahrhundert. Ein Versuch zur schlechten Musik*, Winterthur, 1965.
- EINSTEIN, A., «Calzabigis "Erwiderung" von 1790», *Gluck-Jahrbuch*, 2, 1915.
- , Gluck, Zurich, s. d.
- FELLNERER, K. G., «Mozart in der Betrachtung H. G. Nägelis», *Mozart-Jahrbuch* 1957, 1958.
- FELLINGER, I., «Die Begriffe "Salon" und "Salonmusik" in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts», in C. Dahlhaus (éd.), *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, Ratisbonne, 1967.
- FINK, G. W., «Über den Reiz des Häßlichen auch in der Musik», *Allgemeine musikalische Zeitung*, janv. 1836.
- , «Die neu-romantische Schule», *Allgemeine musikalische Zeitung*, oct. 1838.
- , *Der neumusikalische Lehrjammer*, Leipzig, 1842.
- FINSCHER, L., «Zum Begriff der Klassik in der Musik», *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 11, 1967.
- FRIEDLÄNDER, M., *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*, Stuttgart, 1902, reprint Hildesheim, 1970.
- FUNCK, H., «Musikalisches Biedermeier», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 14, 1936.
- GADAMER, H.-G., *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 2^e éd. 1965; trad. fr. *Ê. Sacre révisée par P. Ricœur, Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Le Seuil, 1996.
- GATZ, F., *Die Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen*, Stuttgart, 1929.
- GECK, M., «Friedrich Schneiders "Weltgericht". Zum Verständnis des Trivialen in der Musik», in C. Dahlhaus (éd.), *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, Ratisbonne, 1967.
- GEORGIADÈS, Th., «Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters», *Mozart-Jahrbuch* 1950, 1951.
- , *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen, 1967.
- GERTLER, W., *Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken*, Leipzig, 1931.
- GIAZOTTO, R., *Poesia melodrammatica e pensiero critico nel Settecento*, Milan, 1952.
- GOLDSCHMIDT, H., *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, Zurich et Leipzig, 1915.
- GREINER, M., *Die Entstehung der modernen Unterhaltungsliteratur*, Hambourg, 1964.
- GRIEPENKERL, W. R., *Ritter Berlioz in Braunschweig*, Brunswick, 1843.
- GRIMM, R., «Zur Wortgeschichte des Begriffs "Neuromantik"», in *Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur*, éd. W. Paulsen, Heidelberg, 1969.

BIBLIOGRAPHIE

- GROSSMANN-VENDREY, S., *Felix Mendelssohn-Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Ratisbonne, 1969.
- GÜTTLER, H., *Königsbergs Musikkultur im 18. Jahrhundert*, Königsberg, 1925.
- , «Kant und sein musikalischer Umkreis», *Wiener Kongressbericht zur Beethoven-Zentenarfeier*, 1927.
- HABERMAS, J., *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied, 1962; trad. fr. M. de Launay, *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, rééd. 1988.
- HALM, A., *Von zwei Kulturen der Musik*, Stuttgart, 3^e éd. 1947.
- HAND, F., *Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig, 1837 et Iéna, 1841, 2 vol.
- HARTMANN, E. von, *Die deutsche Ästhetik seit Kant*, Leipzig, 1886.
- HARTMANN, N., *Das Problem des geistigen Seins. Untersuchungen zur Grundlegung der Geschichtsphilosophie und der Geisteswissenschaften*, Berlin, DeGruyter, 1933.
- HAUPTMANN, M., *Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig, 1853.
- HELMHOLTZ, H. von, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Brunswick, 1863.
- HERTRICH, E., *Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*, Berlin, 1969.
- HEUSS, A., «Eine motivisch-thematische Studie über Liszts sinfonische Dichtung "Ce qu'on entend sur la montagne"», *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, 13, 1911-1912.
- HEUSSNER, H., «Das Biedermeier in der Musik», *Die Musikforschung*, 12, 1959.
- HILBERT, W., *Die Musikästhetik der Frühromantik*, Remscheid, 1911.
- HUBER, K., *Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive*, Leipzig, 1923.
- JACOBY, G., *Heders und Kants Ästhetik*, Leipzig, 1907.
- JAUSS, H. R., «Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität», in *Aspekte der Modernität*, Göttingen, 1965.
- (éd.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, Munich, 1968.
- KAMERBEEK, J., «Legatum Velleianum», *Levende Talen*, 177, déc. 1954.
- KLATTE, W., *Zur Geschichte der Programmmusik*, Berlin, s. d.
- KLAUWELL, O., *Geschichte der Programmmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig, 1910.
- KLINKHAMMER, C., *Kants Stellung zur Musik und ihre Würdigung durch Spätere*, thèse de doctorat, Bonn, 1926, impr. partielle.
- KOSELLECK, R., *Kritik und Krise*, Francfort/Main, 1973.
- KRAUS, K., *Worte in Versen I*, Leipzig, 2^e éd. 1919.
- KRETZSCHMAR, H., «Immanuel Kants Musikauffassung und ihr Einfluß auf die folgende Zeit», *Jahrbuch Peters*, 11, 1904, rééd. in *Gesammelte Aufsätze*, vol. 2, Leipzig, 1911.
- , «Volksmusik und höhere Tonkunst», in *Gesammelte Aufsätze*, vol. 2, Leipzig, 1911.
- KRISTELLER, P. O., «Das moderne System der Künste», in *Humanismus und Renaissance II*, Munich, 1976.
- KROPFINGER, K., «Bemerkungen zur Geschichte des Begriffwortes "Struktur" in der Musik», in H. H. Eggebrecht (éd.), *Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1974.
- KUHN, H., «Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel», in *Die Kulturfunktion der Kunst*, vol. 1, Berlin, 1931; rééd. in *Schriften zur Ästhetik*, Munich, 1966.

BIBLIOGRAPHIE

- LACH, «Wien als Musikstadt», in O. Abel, *Wien, sein Boden und seine Geschichte*, Vienne, 1924.
- LENZ, W. von, *Beethoven. Eine Kunststudie*, Cassel, 1955.
- LÉVI-STRAUSS, C., *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, (1958) 1974.
- , *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, (1964) 2009.
- LICHTENFELD, M., «Triviale und anspruchsvolle Musik in den Konzerten um 1850», in C. Dahlhaus (éd.), *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, Ratisbonne, 1967.
- LINDEMANN, K., *Der Berufsstand der Unterhaltungsmusiker in Hamburg*, thèse de doctorat, Hambourg, 1938, non publ.
- LORENZ, A., *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, Berlin, 1924-1933, 4 vol.
- LOTZE, H., *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, Munich, 1868.
- MAECKLENBURG, A., «Die Musikanschauung Kants», *Die Musik*, 14, 1915-1916.
- MARX, A. B., *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*, Leipzig, 1841.
- , *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Leipzig, 3^e éd. 1857.
- , *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik* (1855), Leipzig, 2^e éd. 1873.
- , *Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen*, Berlin, 1859, 2 vol.
- MARSCHNER, F., *Kants Bedeutung für die Musikästhetik der Gegenwart*, Berlin, 1901.
- MAYER, G., «Semiotik und Sprachgefüge der Kunst», *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 9, 1967.
- MEYER, K., «Kants Stellung zur Musikästhetik», *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 3, 1920-1921.
- MILLER, N., «Musik als Sprache», in C. Dahlhaus (éd.), *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Ratisbonne, 1975.
- MINDER, R., *Glaube, Skepsis und Rationalismus. Dargestellt an den autobiographischen Schriften von Karl Philipp Moritz*, Francfort/Main, 1974.
- MODEROW, H., *Die evangelischen Geistlichen Pommerns von der Reformation bis zur Gegenwart*, vol. I, Stettin, 1903.
- MOOS, P., *Richard Wagner als Ästhetiker*, Berlin et Leipzig, 1906.
- , *Die Philosophie der Musik*, Berlin et Leipzig, 1922 (1^{re} éd. 1902 sous le titre *Moderne Musikästhetik in Deutschland*).
- MOSER, H. J., *Geschichte der deutschen Musik*, vol. 3, Stuttgart et Leipzig, 1928.
- MUELLER, John H., trad. all. *Fragen des musikalischen Geschmacks. Eine musiksoziologische Studie*, Cologne et Opladen, 1963.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik*, éd. F. Blume, 17 vol., Cassel et Stuttgart, 1949-1986.
- NAGEL, W., *Über den Begriff des Häßlichen in der Musik*, Langensalza, 1914.
- NEF, K., «Kant und die Musik», *Die Grenzboten*, 64, 3^e trim. 1905.
- NIEMANN, W., *Die Musik seit Richard Wagner*, Berlin et Leipzig, 1913.
- NOWAK, A., *Hegels Musikästhetik*, Ratisbonne, 1971.
- PATER, W., «The School of Giorgione», in *The Renaissance*, Londres, 5^e éd. 1894.
- PEROGNER, H., *Musik. Geschichte ihrer Deutung*, Munich, 1954.
- POHL, R., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, vol. 2 : Franz Liszt, Leipzig, 1883.
- PRINTZ, F., *Zur Würdigung des musikästhetischen Formalismus Eduard Hanslicks*, thèse de doctorat, Munich, 1918.
- RIEMANN, H., *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*, Berlin et Stuttgart, 1901.
- , *Große Kompositionslehre*, Berlin et Stuttgart, 1902.

- , «Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen», *Jahrbuch Peters*, 21-22, 1914-1915.
- , *Katechismus der Musik-Ästhetik*, Leipzig, s. d.
- RIEZLER, W., *Beethoven*, Berlin et Zurich, 3^e éd. 1936.
- ROSEN, Ch., *Sonata Forms*, New York, 1980.
- ROSENKRANZ, K., *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg, 1853; trad. fr. S. Muller, *Esthétique du laid*, Belval, Circé, 2004.
- RUGE, A., *Neue Vorschule der Ästhetik*, Halle, 1837.
- RUHNKE, M., «Moritz Hauptmann und die Wiederbelebung der Musik J. S. Bachs», in *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, Cassel, 1963.
- SALMEN, W., *Johann Friedrich Reichardt*, Fribourg-en-Brisgau et Zurich, 1963.
- SCHÄPFKE, R., *Eduard Hanslick und die Musikästhetik*, Leipzig, 1922.
- , «Quantz als Ästhetiker», *Archiv für Musikwissenschaft*, 6, 1924.
- SCHERING, A., «Zur Musikästhetik Kants», *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, 11, 1909-1910.
- , *Beethoven und die Dichtung*, Berlin, 1936.
- , «Künstler, Kenner und Liebhaber der Musik im Zeitalter Haydns und Goethes», in *Von grossen Meistern der Musik*, Leipzig, 2^e éd. 1940.
- , «Bemerkungen zu Joseph Haydns Programmsinfonien», in *Vom musikalischen Kunstwerk*, Leipzig, 2^e éd. 1951.
- SCHILLING, G., *Geschichte der heutigen modernen Musik*, Karlsruhe, 1841.
- SCHMITZ, A., *Beethovens «Zwei Prinzipie»*, Berlin et Bonn, 1923.
- , *Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik*, Berlin et Bonn, 1927, reprint Darmstadt, 1978.
- SCHNAUS, P., *E.T.A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen musikalischen Zeitung*, Munich, 1977.
- SCHOEN, Max, *The Effects of Music*, New York, 1972.
- SCHOLE, H., *Tonpsychologie und Musikästhetik*, Göttingen, 1930.
- SCHRADE, L., «Johann Sebastian Bach und die deutsche Nation», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 15, 1937.
- , W. A. Mozart, Berne et Munich, 1964.
- SEIDEL, E., *Die Enharmonik in den harmonischen Großformen Franz Schuberts*, thèse de doctorat, Francfort/Main, 1962.
- SEIDEL, W., *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*, Berne et Munich, 1975.
- SEIFERT, W., *Christian Gottfried Körner. Ein Musikästhetiker der deutschen Klassik*, Ratisbonne, 1960.
- SENGLE, F., *Die literarische Formenlehre*, Stuttgart, 1967.
- , *Biedermeierzeit*, Stuttgart, 1971 et 1972, 2 vol.
- SERAUKY, W., *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster/Westphalie, 1929.
- SPITTA, Ph., *Zur Musik*, Berlin, Paetel, 1892.
- , *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin, 1894.
- STRICH, F., *Deutsche Klassik und Romantik. Oder Vollendung und Unendlichkeit*, Munich, 1922.
- TREITLER, L., «On Historical Criticism», *The Musical Quarterly*, 53, 1967.
- VEGA, C., «Mesomusik. An Essay on the Music of the Masses», *Ethnomusicology*, 10, 1966.
- VETTER, W., *Der Klassiker Schubert*, Leipzig, 1953, 2 vol.
- VIËTOR, K., *Geschichte der deutschen Ode*, Munich, 1923, reprint Darmstadt, 1961.
- VOLKELT, J., *System der Ästhetik*, Munich, 2^e éd. 1925.

BIBLIOGRAPHIE

- WALKER, D. P., *Der musikalische Humanismus im 16. und 17. Jahrhundert*, Cassel, 1949.
- WALZEL, O., *Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe*, Munich, 1932.
- WEBER, M., «Die "Objektivität" sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis», in *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, 3^e éd. 1968.
- WIENINGER, G., *Immanuel Kants Musikästhetik*, thèse de doctorat, Munich, 1929.
- WEISSE, Ch. H., *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, Leipzig, 1830, reprint Hildesheim, 1966.
- WELLEK, A., «Über das Verhältnis von Musik und Poesie», *Studien zur Musikwissenschaft*, 25, 1962.
- WENDT, A., *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik, besonders in Deutschland, und wie er geworden*, Göttingen, 1836.
- WERNER, Th. W., «W. R. Griepenkerls Schriften über Musik», *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 2, 1919-1920, p. 362-376.
- WIORA, W., «Zwischen absoluter und Programmmusik», in *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, Cassel, 1963.
- , «Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik», in W. Salmen (éd.), *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, Ratisbonne, 1965.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, 1953; trad. fr. F. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud et É. Rigal, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, TEL, 2004.

INDEX DES NOMS

établi par Lucie Marignac

A-B

Abert, Anna Amalie 75

Adorno, Theodor W. 324-325, 362, 546, 548, 554, 562

Alembert, Jean-Baptiste d' 18, 418

Ambros, August Wilhelm 313, 330, 383, 481, 604 (n. 32)

Arioste (L') 109

Aristote [aristotélicien] 33, 55, 181, 226, 244, 288, 457

Arnim, Achim von 297, 578 (n. 21)

Arteaga, Esteban 72, 73

Autran, Joseph 437

Bach, Carl Philipp Emanuel 26, 31-33, 101, 122, 155, 157, 158, 354, 414, 596 (n. 51)

Bach, Jean-Sébastien 95, 106, 126, 136-145, 147-159, 195, 206, 217, 218, 235-236, 278-279, 281, 294, 298, 308, 409, 413, 422, 433, 453, 502-523, 546, 563-566, 583 (n. 121)

Baer (Beer), Joseph 174

Balzac, Honoré de 492

Bartók, Béla 456, 465

Barzun, Jacques 606 (n. 68)

Batteux, Charles (abbé) 18, 33, 418, 420

Baudelaire, Charles 438

Baumgarten, Alexander Gottlieb 7

Bayer, Josef 254-255

Beck, Franz 122

Becking, Gustav 94-95, 103-104, 188, 195-196

Beethoven, Ludwig van [beethovenien], 20, 75, 83, 93, 95, 97, 98, 100, 103, 106, 107, 108, 109-124, 125, 128, 130, 135, 136, 137, 139, 141, 157, 159, 166, 177, 184, 190, 191, 193, 195, 197, 199, 200, 204, 206, 207, 210, 225, 233, 242, 250, 251, 257, 264, 267-272, 281, 295, 297, 301, 302, 308, 324, 354, 360, 369, 372, 384, 393, 395, 396, 399, 402, 405, 409, 413, 414, 418, 419, 420, 422, 429, 437, 446, 448, 449, 450, 452, 474-479, 488, 490, 491-492, 501, 504, 505-508, 512, 513-514, 517, 530, 535-538, 541, 543, 544-545, 554, 564, 565, 566, 571 (n. 79), 577 (n. 193), 581 (n. 90), 585 (n. 4), 601 (n. 5), 602 (n. 49 et 54), 603 (n. 15), 604 (n. 17, 26 et 32), 606 (n. 61), 607 (n. 72)

Bekker, Paul 395, 534

Bélanger, François-Joseph 77

Benjamin, Walter 376, 577 (n. 166), 592 (n. 80)

Benn, Gottfried 268, 552

Bennett, William Sterndale 592 (n. 77)

Berg, Alban 233, 235

Berger, Johan Christian 205

Berlioz, Hector 26, 256-257, 276, 295, 297, 298, 355, 382, 425, 430, 444, 467, 474, 478, 482, 484, 487, 489-501, 542, 600 (n. 1), 603 (n. 4), 605 (n. 32), 606 (n. 65 et 68), 607 (n. 72 et 78)

Bessler, Heinrich 67, 212-213, 216, 217, 351, 513,
598 (n. 78)
Billroth, Theodor 199
Bizet, Georges 548
Bloch, Ernst 93, 546, 553-566, 610 (n. 178)
Blume, Friedrich 208
Bodmer, Johann Jacob 167
Brahms, Johannes 100, 191, 228, 233, 240, 324,
394, 434, 446, 518, 600 (n. 1), 602 (n. 54)
Breitinger, Johann Jacob 19, 167-169
Brendel, Franz 147, 256-258, 276, 277, 297-298,
300-304, 308, 309, 317-318, 322, 383, 384,
423-426, 429, 431, 435, 592 (n. 81)
Brentano, Bettina 110
Brentano, Clemens 102, 578 (n. 21)
Bruckner, Anton 100, 143, 188, 394, 435, 446,
564, 565
Bücken, Ernst 101, 188, 200-201, 489
Bülow, Hans von 446, 602 (n. 54)
Burckhardt, Jacob 410, 554
Burke, Edmund 116
Byron, George Gordon 431, 493, 497, 500

C-D

Cage, John 267
Calzabigi, Ranieri da 72, 73
Carus, Carl Gustav 285
Catalani, Angelica 502
Cherubini, Luigi 75, 101
Chopin, Frédéric 98, 233, 241, 294, 295, 384, 402,
448, 592 (n. 77)
Cimarosa, Domenico 108
Clementi, Muzio 250
Coppenrath, Joseph Heinrich 46
Cornelius, Peter 188
Corsten, William L. 192
Croce, Benedetto 13, 353, 440
Czerny, Carl 241
Dalberg, Friedrich von 52, 93
Debussy, Claude 608 (n. 101)

Dehn, Siegfried 384
Devrient, Eduard 278
Devrient, Therese 278
Diderot, Denis 180
Dilthey, Wilhelm 293, 315
Dittersdorf, Karl Ditters von 422
Dorn, Heinrich 435
Droste-Hülshoff, Annette von 187
Droysen, Johann Gustav 278, 304
Dubos, Jean-Baptiste (abbé) 333
Dürer, Albrecht 505
Durkheim, Émile 191
Dvořák, Antonín 225

E-F

Eggebrecht, Hans Heinrich 31, 106, 365
Esterházy, Nicolas II 299
Euler, Leonhardt 59, 146
Euripide 32
Eximeno, Antonio 596 (n. 34)
Feuerbach, Anselm 172, 529
Feuerbach, Ludwig 273
Fink, Gottfried Wilhelm 493-495, 606 (n. 63)
Fischer, Johann Michael 300
Fischer, Joseph 299
Flotow, Friedrich von 190, 585 (n. 2)
Forkel, Johann Nikolaus 40, 69, 138, 141, 144,
148, 160, 174, 177, 332-336, 354, 355, 371, 378,
418, 517
Franz, Robert 188, 189
Friedländer, Max 68
Friedrich, Caspar David 142
Funck, Heinz 188
Fux, Johann Joseph 24-25, 28

G

Gadamer, Hans-Georg 372
Gade, Niels Wilhelm 446
Galilei, Vincenzo 32
Gatz, Felix 475, 595 (n. 31)

- Geck, Martin 209
 George, Stefan 545, 561
 Georgiadès, Thrasybulos 203, 576 (n. 157), 586 (n. 16), 599 (n. 104)
 Gide, André 296
 Glarean (Heinrich Loris, dit) 300, 309
 Gluck, Christoph Willibald 64-78, 94, 106, 107-108, 126, 242, 488
 Goethe, Johann Wolfgang von [goethéen] 38, 43, 64, 89, 140, 147, **179-181**, 250, 250, 252, 253, 255, 257, 262, 274, 278, 285, 391, 403, 407, 431, 443, 451, 515, 588 (n. 73), 594 (n. 7)
 Götzenberger, Jakob 314
 Goldschmidt, Harry 579 (n. 28)
 Gounod, Charles 235-239, 241, 244, 460
 Grandville, J. J. 542
 Graun, Carl Heinrich 149, 596 (n. 50)
 Grell, Eduard 187, 585 (n. 1)
 Griepenkerl, Wolfgang Robert 307-308
 Griesinger, Georg August 97, 108, 576 (n. 161)
 Grillparzer, Franz 101, 187, 274, 511
 Grimm, Jacob 332, 517
 Grimm, Robert 606 (n. 67)
 Guardi, Francesco de' 88
 Guillaume de Machaut 10
 Güttler, Hermann 572 (n. 106), 573 (n. 111)
 Gurlitt, Cornelius 188
 Guyon, Madame (Jeanne-Marie Bouvier de La Motte) 47
- H-J**
 Habermas, Jürgen 318, 569 (n. 15), 586 (n. 30)
 Haendel, Georg Friedrich 71, 122, 126, 136-137, 140, 149, 197, 199, 308, 314, 448, 546
 Härtel, Gottfried Christoph 137
 Halm, August 371-374, 384, 391, 395-397, 401, 422, 505, 506, 564-565
 Hand, Ferdinand 209, 602 (n. 49)
 Hansen, Theophil 346
 Hanslick, Eduard 11-12, 20, 21, 33, 49, 51-52, 54, 85, 87, 100, 162-163, 165, 169, 172, 224, 272, 322-325, **329-337**, **339-344**, **350-352**, **355-357**, 359, 365-367, 375, 378, 381-382, 387, 389, 393, 419, 423-424, 426-427, 432, 434, 439, 467, 482, 518
 Hardenberg, voir Novalis
 Hartmann, Eduard von 249
 Hartmann, Nicolai 598 (n. 93)
 Hasse, Johann Adolf 149
 Hauptmann, Moritz 279, 583 (n. 118), 595 (n. 25)
 Haydn, Joseph 50, 65-66, 75, 87, 93-94, 97, 98, 99, 100-102, 103, 105, 107-108, 111, 117, 122, 137, 138, 141, 149, 200, 264, 270, 388, 401-402, 419, 435, 449, 506, 577 (n. 193), 579 (n. 38)
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich [hégélien] 7, 12, 20, 68, 71-72, 83, 96, 98, 100, 118, 120, 127, 128, 133, 156, 160-161, 164, 207, 214, 250-251, 253, 258, 259-260, 261, 263, **266-281**, 282, 283, **288-290**, 301-308, 311, 314, 317, 330, 332, 336-337, 367, 384, 390, 392, 407, 408, 409, 410, 415, 430, 440, 472, 474, 475, 483, 495, 498, 499, 501, 504, 511, 519, 544, 547, 559, 608 (n. 99)
 Heidegger, Martin 213, 351
 Heine, Heinrich 152, 278, 489, 495, 588 (n. 78)
 Heinse, Wilhelm 105
 Helmholtz, Hermann von 595 (n. 25)
 Henselt, Adolf 592 (n. 77)
 Herbart, Johann Friedrich 332
 Herder, Johann Gottfried 35, 105, 309, **442-444**, 515, 517, 531, 575 (n. 128)
 Hertrich, Elmar 579 (n. 28)
 Herz, Henri 592 (n. 77)
 Heuss, Alfred 437, 471, 488
 Heussner, Horst 188, 189
 Hilbert, Werner 572 (n. 108)
 Hildach, Eugen 233
 Hiller, Johann Adam 144, 592 (n. 77)
 Hirsching, Friedrich Karl Gottlob 144
 Hölderlin, Friedrich 110-111, 267

- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 7, 11,
20-22, 41, 83, **93-95**, 98, **102-144**, 155, 157, 159,
166, 169, 172-173, 184, 188, 191, 195-196, 202,
206-207, 230, 251, 258, **268-271**, 275, 280-281,
341, 354-355, 381, **418-421**, 426, 431, 439, 441,
476, 505, 519, 537, 539, 541, 545, 554
- Hoffmann, Josef 496
- Hohenemser, Richard 242
- Homère 389
- Horace 18, 32-33
- Huber, Kurt 599 (n. 127)
- Hüntten, Franz 592 (n. 77)
- Hugo, Victor 298, 437-438
- Humboldt, Wilhelm von 250, 251, 252-253, 255,
256, 257, 274, 334, 358-359, 399-401, 531
- Hume, David 30
- Hunold, Christian Friedrich 70
- Husserl, Edmund 351, 587 (n. 62)
- Janáček, Leoš 200, 414
- Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter, dit)
11, 35-37, 41, 96, 106, 110, **117-120**, 123, 164,
176, 183, 184, 249, 264, 353, 556
- K-L**
- Kalliwoda, Johannes Wenzeslaus 294
- Kant, Immanuel [kantien, kantisme] 7, 8, 19,
20, 21, **27-31**, 41, 56, **57-64**, 66, 80-81, **84-86**,
89, 96-97, 99-100, 120-121, 123, **145-147**, 150,
156, 161, 176, 191, 199, 201, 211, 221, 230, 255,
263-264, 266, 282, 332, **334-337**, 378, 445, 473,
520, 553, 595 (n. 18)
- Kaulbach, Wilhelm von 444
- Kepler, Johannes 515
- Kiesewetter, Raphael 267
- Kirchner, Theodor 188-189
- Kirnberger, Johann Philipp 79
- Klatte, Wilhelm 413
- Klauwell, Otto 413-414
- Kleist, Heinrich von 169-184, 353
- Kleist, Marie von 174-175, 181
- Kleist, Ulrike von 181
- Klinkhammer, Carl 572 (n. 108), 574 (n. 118), 575
(n. 125)
- Klopstock, Friedrich Gottlieb [klopstockien]
33, 98, 110, 112, 119, 153, 157-158, 442
- Koch, Heinrich Christoph 335, 347, 356-357,
386-388, 394
- Körner, Christian Gottfried 50, **65-69**, 73-74, 79,
81-84, 86, 89, 96, 102, 110, 124, 249
- Köstlin, Karl Reinhold 301, 589 (n. 14)
- Kraus, Karl 546
- Krause, Karl Christian 300
- Kretzschmar, Hermann 99, 194, 263, 281, 380,
572 (n. 108)
- Kreutzer, Rodolphe 188, 585 (n. 2)
- Kuhn, Helmut 96, 572 (n. 107), 589 (n. 9), 595 (n. 15)
- Kuhnau, Johann 414, 422
- Kurth, Ernst 396, 522-523
- Lamartine, Alphonse de 437
- Larsen, Jens Peter 401
- Leibniz, Gottfried Wilhelm [leibnizien] 167
- Lenz, Wilhelm von 428
- Léopold I^{er} de Habsbourg, empereur 24
- Lévi-Strauss, Claude 523-533
- Ligeti, György 434
- Lind, Jenny 205
- Liszt, Franz 100, 164, 188, 192, 196, 256-259, 265,
276, 297, 298, 304, 366, 389, 394, 408, 413-414,
416, 419, 421, 422, 424, 425, **428-456**, **462-468**,
471, 474, **482-489**, 502-504, 507, 514, 516, 525,
534-535, 539-540, 600 (n. 1), 604 (n. 32)
- Litolff, Henry 447
- Locke, John 25
- Loewe, Carl 188, 194, 200, 203
- Lortzing, Albert 187, 188, 189, 194, 203, 204, 585
(n. 2)
- Lotze, Hermann 51-52, 304, 330, 495-499, 594
(n. 8)
- Louis Ferdinand de Prusse, prince 94, 95, 188, 195

M

Maecklenburg, Albert 572 (n. 108)
 Mahler, Gustav 266, 267, 435, 542, 546
 Mallarmé, Stéphane 438-439, 551-552
 Mann, Thomas 440, 455, 548
 Marchand, Louis 114
 Marburg, Friedrich Wilhelm 32, 82
 Marschner, Franz 188, 287, 572 (n. 108)
 Marx, Adolf Bernhard 147, 193, **257-259**, **276-278**,
 335, 383, **390-393**, **397-410**, 423, 599 (n. 114)
 Marx, Karl [marxiste] 218, 547, 554, 564
 Mattheson, Johann 40, 82, 83, 166, 354, 385-386
 Matthisson, Carl Gottfried Wilhelm 79
 Mayer, Günther 365
 Mendelssohn, Moses [famille Mendelssohn]
 112, 199
 Mendelssohn-Bartholdy, Félix **161-164**, 188,
 189, 192, 196, 198, 201, 202-203, 204, 209,
 278, 294, 295, 297, 314, 379, 402, 414, 518, 583
 (n. 117), 584 (n. 151), 592 (n. 77), 600 (n. 1)
 Mengs, Anton Raphael 23
 Métastase (Pietro Metastasio) [métastasien] 67,
 69, 71, 73
 Methfessel, Albert 588 (n. 78)
 Meyer, Kathi 572 (n. 108), 574 (n. 115), 575 (n. 125)
 Meyerbeer, Giacomo 190, 192, 222, 258, **260-261**,
 276, 294, 297, **489-490**, 501, 542, 592 (n. 96),
 607 (n. 78)
 Michaelis, Christian Friedrich 19-22, 582 (n. 92)
 Minder, Robert 47
 Mizler, Lorenz Christoph 138, 583 (n. 121)
 Moderow, H. 583 (n. 118)
 Mörike, Eduard 187
 Momigny, Jérôme de 393
 Moos, Paul 471, 488, 572 (n. 108), 574 (n. 115)
 Moritz, Karl Philipp 7, 21, **34-50**, **53-54**, 110, 279
 Moser, Hans Joachim 187, 207
 Mosewius, Johann Theodor 592 (n. 77)
 Mozart, Wolfgang Amadeus 50, 94-95, 100-102,
 103, **105-108**, 111, 113, 117, 123, 136-138, 149,

195-196, 204, 206, 207, 215, 270, 300, 307, 388,
 409, 419, 484, 504, 505, 507, 512, 513-514, 564,
 577 (n. 193), 592 (n. 81)
 Mueller, John H. 218-221
 Musil, Robert 175
 Moussorgsky, Modeste 188, 200

N-O-P-Q

Nadler, Josef 100
 Nägeli, Hans Georg 211, 232, 336-337, 381
 Nagel, Wilibald 608 (n. 101)
 Nef, Karl 572 (n. 108)
 Newman, William 437
 Newton, Isaac 144-145
 Nicolai, Otto 189, 190, 204, 585 (n. 2)
 Niemann, Walter 103, 187, 188, 207, 489
 Nietzsche, Friedrich 126, 164, 261, 304, 503, 516,
 520, **543-553**, 557, 563, 577 (n. 165), 582 (n. 78)
 Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg, dit)
 40, 52, 115, 172, 181-182
 Ossian 156, 389
 Ovide 422
 Paisiello, Giovanni 108
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 95, 99, 106,
 115-116, 126, 128, 166, 173, 183, 195, 279, 281,
 314, 508
 Pergolèse, Jean-Baptiste 99
 Pfitzner, Hans 233
 Philippe de Vitry 10
 Pindare 111, 157
 Platon [platonicien, platonisant] 7, 168, 178,
 326, 305, 311, 312, 322, 426, 545, 553, **559-560**,
 563, 573 (n. 114)
 Pleyel, Ignaz Joseph 103, 592 (n. 77)
 Pohl, Richard 605 (n. 32)
 Printz, Felix 51
 Proust, Marcel 48
 Quantz, Johann Joachim 418, 420

R

Raff, Joachim 188, 437, 448
Rameau, Jean-Philippe 19-20, 177, 180,
Ratner, Leonard 401
Raumer, Friedrich von 594 (n. 7)
Reichardt, Johann Friedrich **99-104**, 136-137,
140, 144, 573 (n. 111)
Reinecke, Carl 188
Rellstab, Ludwig 320
Réti, Rudolf 422
Richter, Ludwig 229
Riehl, Wilhelm Heinrich 229
Riemann, Hugo 89, 177, 203, **323-325**, 330-331,
355-356, 388, **394-395**, 397
Riezler, Walter 369-372
Rincklake, Johann Christoph 46
Rochlitz, Friedrich 115-116, 158, 250, 320
Röckl, August 534
Rosellini, Francesco (pseud. Evandro Edesimo) 73
Rosen, Charles 397
Rosenkranz, Karl 498, 603 (n. 56)
Rossini, Gioacchino 98, 145, 190, 253, 260, 261,
266-268, 271, 297, 419, 491, 544, 590 (n. 42)
Rousseau, Jean-Jacques 19-20, 72, 115, 122, 146,
150, 387
Rubinstein, Joseph 502, 506-508, 512, 521
Ruge, Arnold 249, 498, 501
Runge, Philipp Otto 389

S

Sailer, Johann Michael 100
Sartre, Jean-Paul 439
Sayn-Wittgenstein, Carolyne von 437
Scacchi, Marco 459
Scaliger, Julius Caesar 168-169
Shadow, Wilhelm 262
Schäfer, Rudolf 571 (n. 86)
Scheibe, Johann Adolf 113, 149, 151, 154

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 39-40, 52,
56, **86-87**, 100, 173, 263, **281-290**, 335-336, 337,
418, 545, 551, 575 (n. 126)
Schenker, Heinrich 396, 422
Schering, Arnold 380, 396, 569 (n. 16), 572 (n. 108),
573 (n. 112), 578 (n. 9), 589 (n. 6)
Schiller, Friedrich von [schillerien] 7, 49-50,
64-66, 69, **78-90**, 96-97, 102, 116, **118-121**,
123, 249, **334-336**, 400, 442, 478, 588 (n. 73)
Schilling, Gustav 300
Schindler, Anton 399
Schinkel, Karl Friedrich 135, 142
Schlegel, August Wilhelm **54-56**, 106, 118, 120,
181, 252, 298, 301, 308
Schlegel, Friedrich 11, 12, 118, 119, 120, 166, 207,
249, **251-254**, 274, 276, 296, 303, 318, 355, 415,
495, 499, 571 (n. 83), 580 (n. 41)
Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst 129,
278, 300, 313, 315, 368, 519
Schmitz, Arnold 93, 100, 399
Schnaus, Peter 580 (n. 64), 581 (n. 78 et 90)
Schneider, Friedrich 188, 189, 194, 203, 209-210
Schoenberg, Arnold 271, 323-324, 359, 360, 366,
371, 450, 452, 467, 518, 546
Schole, Heinrich 372-373, 424
Schopenhauer, Arthur [schopenhauerien] 7, 11,
22, 71, 96, 98-99, 105, 108, 124, 130, 136, 164,
165, 169, 263, **264-266**, 341, 379, 472, 483, 503,
504, 514, **515-516**, 518, 529, **534-546**, **549-550**,
552, 554, **559-561**
Schrade, Leo 105, 141, 144
Schrumpf, Hans Joachim 41
Schubart, Christian Friedrich Daniel
[schubartien] 34, 40, 41, 100, 105, 118, 329,
332, 579 (n. 28)
Schubert, Franz 94, 98, 103, 188, 189, 193, 195,
196, 202, 204, 215, 233, 450, 585 (n. 4)
Schütz, Heinrich 433
Schütz, Alfred 587 (n. 62)

Schulz, Johann Abraham Peter 36, 101, 110-113, 115, 123, 157
 Schumann, Robert [schumannien] 26, 98, 100, 139, 155, 158-159, 164-165, 188, 189-190, 191, 192, 193, 196, 202, 204, 206, 208, 222, 229, 230, **233-235**, 241, 243, 245, **294-300**, 301, 314, 317, 319, 353, 355, 382, 383, 396, 402, 413, 421, 425, 435, 436, 440, 444, 461, 475, 476, 493, 499, 501, 518, 586 (n. 17), 600 (n. 1), 604 (n. 24)
 Scott, Walter 210
 Scribe, Eugène 606 (n. 65)
 Seidel, Carl 251
 Seifert, Wolfgang 67
 Shakespeare, William 109, 111, 430, 443, 451, 478
 Siebigke, Christian Albrecht 144
 Siefert, Paul 460
 Silcher, Friedrich 187, 189, 190, 194
 Smetana, Bedřich 414
 Solger, Karl Wilhelm Ferdinand 118, 120
 Sophocle 32
 Souchay, Marc André 161
 Spinner, Erasmus 114
 Spitta, Philipp 223, 313-315, 383, 517
 Spitzweg, Carl 152
 Spohr, Louis 187, 188, 189, 194, 198, 200, 203, 204, 206
 Spontini, Gaspere 75, 106, 113, 272
 Staël, Madame de (Anne-Louise Germaine Necker) 298
 Stamitz, Carl 36
 Stamitz, Johann 122
 Stendhal (Henri Beyle) 108
 Sterne, Laurence 34
 Stifter, Adalbert 187
 Stockhausen, Karlheinz 457, 459
 Strauss, Richard 265, 343
 Street-Klindworth, Agnes 431, 445
 Stumpf, Carl 364, 377
 Sulzer, Johann Georg 18-19, **26-28**, 36, 79, 87, 110, 116, 157, 283, 387, 505

T-V

Tartini, Giuseppe 435
 Taubert, Carl Gottfried Wilhelm 592 (n. 77)
 Thibaut, Anton Friedrich Justus 128, 314, 587 (n. 65)
 Tieck, Ludwig 11, **17-22**, 36, 93-94, 96, 98-99, **102-105**, 109, 110, 115, 124, 126, 139, 141, 146, 147, 153, 157, 159, 165-166, 169, 172, 176, 191, 195, 226, 256, 258, 264, 341, 354, 355, 376, 447, 537, 539, 541, 570 (n. 71), 578 (n. 18), 594 (n. 4)
 Tomášek, Václav Jan 103
 Triest, Johann Karl Friedrich 143-159
 Tchaikovsky, Piotr Ilitch 225, 232
 Valéry, Paul 172, 306, 436, 439, 602 (n. 50)
 Vanhal, Johann Baptist 592 (n. 77)
 Verdi, Giuseppe 133, 518
 Vico, Giambattista 56
 Viëtor, Karl 111
 Vischer, Friedrich Theodor 160, 251, 254, 301, 355, 587 (n. 52), 594 (n. 8)
 Volkelt, Johannes 255

W-Y-Z

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 11, 22, 35, 40-42, 93-94, 96, 98-99, **102-106**, 109-110, 115, 124, 126, 139, 141, 144, 146, 147, **152-153**, 157, 159, 169, 173, 176, 183-184, 191, 195, 256, 258, 264, 336, 353, 354, 355, 447, 518, 519, 537, 539, 541, 545, 570 (n. 71), 578 (n. 27), 579 (n. 28), 594 (n. 4)
 Wagner, Cosima 502, 506, 514, 515, 520, 521
 Wagner, Richard [wagnérien] 100, 132, 133, 136, 143, 145, 164, 165, 172, 182, 188, 191, 192-193, 196, 202, 222, 239, 258, 259-261, **265**, 266, 274, 297, 298, 304, 366, 388, 389, 415, 419, 429, 430, 431, 447, 448, 450, 455-456, 467, **471-566**, 587 (n. 65), 600 (n. 1)
 Walther, Johann Gottfried 137
 Weber, Carl Maria von 94, 100, 188, 195, 196, 204, 253, 256, **259-261**, 272, **274-275**, 284, 435, 511

INDEX DES NOMS

- Weber, Max 56, 586 (n. 23)
Weisse, Christian Hermann 307, ~~494~~**498**, 501
Wendt, Amadeus 302-303
Werdeck, Adolfine von 183
Werner, Zacharias 105
Wieninger, Gustav 578 (n. 108), 573-574 (n. 115),
575 (n. 124 et 125)
Winckelmann, Johann Joachim 50, 66, 77, 96
Windelband, Wilhelm 415, 573 (n. 115)
Wittgenstein, Ludwig 362, 366, 598 (n. 81)
Wörner, Karl Heinrich 371
Wolf, Hugo 26, 319
Young, Edward 112
Zarlino, Gioseffo 347
Zelter, Karl Friedrich 101, 278, 280-281, 583 (n. 133),
609 (n. 137)
Zenge, Luise von 175
Zenge, Wilhelmine von 183
Zimmermann, Robert 51-52, 54
Zumsteeg, Johann Rudolf 102-103

LES TRADUCTEURS DU VOLUME

L'introduction et les chapitres 1 à 3 de ce livre ont été traduits par C. Couturier-Heinrich, le chapitre 4 par S. Zilberfarb, le chapitre 5 par J.-F. Laplénie (avec reprise et compléments par L. Marignac), le chapitre 6 par L. Marignac (à partir d'un premier canevas de J.-F. Laplénie), le chapitre 7 par S. Zilberfarb. La terminologie et les références ont été unifiées.

Clémence COUTURIER-HEINRICH, ancienne élève de l'École normale supérieure (Paris), agrégée d'allemand et docteur en études germaniques, est maître de conférences à l'Université de Picardie Jules-Verne (Amiens). Elle est spécialiste des idées esthétiques en Allemagne autour de 1800.

Jean-François LAPLÉNIE, ancien élève de l'École normale supérieure (Paris), agrégé d'allemand et docteur en études germaniques, est maître de conférences à l'Université Paris-Sorbonne (Paris 4).

Ancienne élève de l'École normale supérieure (Paris), agrégée de lettres et docteur en littérature comparée, ancienne pensionnaire de la Fondation Thiers, **Lucie MARIGNAC** a publié des traductions du moyen français, de l'anglais, de l'allemand et de l'italien, en littérature, en histoire de l'art et en histoire.

Ancien élève de l'École normale supérieure de Saint-Cloud, agrégé d'allemand, **Sacha ZILBERFARB** est traducteur en sciences humaines (Helene Deutsch, Konrad Fiedler, Aby Warburg, Heinrich Wölfflin), art (Daniel Spoerri) et littérature (Edgar Hilsenrath, Benjamin Stein).

TABLE DES MATIÈRES

7	INTRODUCTION
15	CHAPITRE 1. L'IDÉE DE CLASSIQUE ET LA RÉALITÉ DES AFFECTS
17	LE SYSTÈME DES ARTS ET LA MUSIQUE
23	L'« UNIVERSEL SUBJECTIF » ET L'OPINION PUBLIQUE
31	<i>SI VIS ME FLERE...</i>
34	KARL PHILIPP MORITZ ET LE PROBLÈME D'UNE ESTHÉTIQUE MUSICALE CLASSIQUE
51	ESTHÉTIQUE DE LA FORME ET PRINCIPE D'IMITATION
57	À PROPOS DE L'ESTHÉTIQUE MUSICALE DE KANT
64	ÉTHOS ET PATHOS DANS <i>L'IPHIGÉNIE EN TAURIDE</i> DE GLUCK
78	CONCEPT DE FORME ET PRINCIPE D'EXPRESSION DANS L'ESTHÉTIQUE MUSICALE DE SCHILLER
91	CHAPITRE 2. « DJINNISTAN » OU LE ROYAUME DE LA MUSIQUE ABSOLUE
93	ESTHÉTIQUE MUSICALE ROMANTIQUE ET CLASSICISME VIENNOIS
109	LA CRITIQUE DE LA 5 ^e SYMPHONIE DE BEETHOVEN PAR E. T. A. HOFFMANN ET L'ESTHÉTIQUE DU SUBLIME
124	« LANGUE MYSTÉRIEUSE D'UN LOINTAIN ROYAUME DES ESPRITS ». MUSIQUE D'ÉGLISE ET OPÉRA DANS L'ESTHÉTIQUE D'E. T. A. HOFFMANN
136	OBSERVATIONS SUR LA NAISSANCE DE L'INTERPRÉTATION ROMANTIQUE DE BACH
159	« MÉLODIES SANS PAROLES »
164	« UN MONDE À PART ENTIÈRE »
169	LE MOT DE KLEIST SUR LA BASSE CONTINUE

185	CHAPITRE 3. ESTHÉTIQUE DU QUOTIDIEN MUSICAL
187	ROMANTISME ET <i>BIEDERMEIER</i>
210	MUSIQUE TRIVIALE ET JUGEMENT ESTHÉTIQUE
225	SUR LA « MUSIQUE INTERMÉDIAIRE » DU XIX ^e SIÈCLE
247	CHAPITRE 4. DE LA PHILOSOPHIE SYSTÉMATIQUE À LA CRITIQUE DE LA CULTURE
249	LA NOTION DE « CARACTÈRE » DANS L'ESTHÉTIQUE DU XIX ^e SIÈCLE
261	HEGEL ET LA MUSIQUE DE SON TEMPS
281	SCHELLING ET LA THÉORIE DU RYTHME MUSICAL
291	CLASSICITÉ, ROMANTISME, MODERNITÉ
310	EXPÉRIENCE HISTORIQUE ET EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE
317	LA CRITIQUE MUSICALE COMME CRITIQUE DU LANGAGE
327	CHAPITRE 5. « TRAVAIL DE L'ESPRIT SUR UN MATÉRIAU PROPRE À L'ESPRIT »
329	EDUARD HANSLICK ET LE CONCEPT DE FORME MUSICALE
338	« MUSIQUE PURE ET ABSOLUE »
353	LANGAGE PARLÉ ET LANGAGE SONORE
362	LA « COMPRÉHENSION » DE LA MUSIQUE ET LA LANGUE DE L'ANALYSE MUSICALE
375	SUR L'« ESTHÉTIQUE VICIÉE DU SENTIMENT »
382	ESTHÉTIQUE DU SENTIMENT ET THÉORIE DES FORMES MUSICALES
397	PRÉMISSSES ESTHÉTIQUES DE LA « FORME SONATE » CHEZ ADOLF BERNHARD MARX
411	CHAPITRE 6. APORIES DE LA MUSIQUE À PROGRAMME
413	THÈSES SUR LA MUSIQUE À PROGRAMME
436	LITTÉRATURE ET POÈME SYMPHONIQUE
446	L'IDÉE LISZTIENNE DE LA SYMPHONIE
456	CRITIQUE DU JUGEMENT ESTHÉTIQUE SUR LE « PROMÉTHÉE » DE LISZT
469	CHAPITRE 7. « OPUS METAPHYSICUM »
471	WAGNER ET LA MUSIQUE À PROGRAMME
489	WAGNER CRITIQUE DE BERLIOZ ET L'ESTHÉTIQUE DU LAID
502	WAGNER ET BACH

TABLE DES MATIÈRES

523	ANALYSE DU MYTHE. CLAUDE LÉVI-STRAUSS ET <i>L'ANNEAU DU NIBELUNG</i>
534	WAGNER ET SCHOPENHAUER
543	NIETZSCHE SUR WAGNER (1876)
553	ERNST BLOCH, PHILOSOPHE DE LA MUSIQUE DE WAGNER
567	NOTES
611	BIBLIOGRAPHIE
623	INDEX DES NOMS
631	LES TRADUCTEURS DU VOLUME