

CORO D'INTRODUZIONE

Notre regard sur la période romantique s'attarde volontiers sur une imagerie dont il lui est difficile de se défaire. Il caresse un Moyen Âge de légende, attaché à la foi chrétienne, orné de cathédrales gothiques ; rencontre un exotisme nordique et ossianique, qui envahit la peinture, la littérature ou le livret d'opéra ; se perd dans les vertiges de la valse, danse sentimentale par excellence ; s'éblouit de la virtuosité démoniaque d'un Liszt, d'un Thalberg ou d'un Paganini ; admire l'opulence du grand concert symphonique, que l'on écoute la tête entre les mains ; cueille des pages plus intimes, *Nocturnes* de Chopin ou *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn, apanage des jeunes filles de bonne maison qui se doivent d'étudier le piano ; s'émeut à l'opéra des histoires d'amour impossible. Quelques dates retentissantes, Bataille d'*Hernani* ou première audition de la *Symphonie fantastique*, s'ajoutent à cette collection de vignettes.

Le romantisme ne se définit pas, il vit de multiplicités et goûte les manifestations d'éloquence comme les confidences. Dans toutes ses formes d'expression artistique, il aspire à la pénétration subtile de notre être le plus profond : une musique imaginée, une musique-sortilège vaudra par les échos intérieurs qu'elle suscite, autant qu'une œuvre réellement entendue. C'est ainsi que les personnages de Jean-Paul Richter rêvent

presque tous de sons lointains et que le Kreisler d'Hoffmann discerne des tonalités parmi les bruits de la nature : car tout est voix dans le silence romantique, et musique.

Romantisme rime souvent avec originalité. Il est exact qu'on ne saurait parler d'« école » romantique et que le plein XIX^e siècle est fait d'une pluralité d'idiosyncrasies ; mais une certaine vision du monde, une *Weltanschauung*, dépasse les individus. Un idéal esthétique en rébellion avec l'âge classique délègue aux particularismes une force universelle – à condition d'admettre qu'originalité ne signifie pas repli sur l'ethnie ou le lieu géographique, ni absence de métier. L'originalité est ce qui permet à un artiste-individu d'accéder à cette *démesure* (qu'on la nomme *das Erhabene* ou encore *das Überschwengliche*, chez Kant ou chez Schiller) qui consiste à prendre en compte – à faire entendre, pour les musiciens – *tout* l'humain. La promotion des valeurs d'indépendance et d'originalité, la valorisation des différences, l'apprentissage des marginalités, la découverte de l'Autre font de l'Art un défi lancé à la logique, de la Beauté une décision subjective, irrationnelle et ineffable. Bientôt, un Nietzsche fera de l'innovation le critère du jugement esthétique.

Il n'existe pas de recette d'originalité. Il est aisé de vérifier que les œuvres musicales aiment la dissonance, la discontinuité, les effets de surprise, les contrastes agogiques et les typologies thématiques de l'affrontement. On ne postule plus la prévisibilité, on préfère subvertir les genres, bientôt les codes. Je citerai ce texte très lucide de Schumann, consacrant dans la *Neue Zeitschrift für Musik* un long article analytique à la *Symphonie fantastique* de Berlioz¹ :

1. En 1835.

« Nous nous sommes habitués à tirer, d'après le nom que porte une chose, nos conclusions sur cette chose-même : nous avons d'autres prétentions devant une « fantaisie » et devant une « sonate ».

Pour les talents de deuxième ordre, il suffit qu'ils dominent la forme donnée ; pour ceux de premier ordre, nous approuvons qu'ils l'élargissent. Le génie seul a le droit *de produire en dehors de tous liens* ».

De tels propos dénoncent un bouleversement des mentalités. Selon Schumann, le compositeur digne d'être désigné tel doit faire œuvre : non pas composer une musique fonctionnelle (au sens où l'était la musique religieuse au temps de Bach), ni se servir de la musique comme moyen d'accéder à Dieu ou à une idée, ou occasion d'exalter les foules, encore moins faire office pédagogique en donnant des modèles formels. L'œuvre musicale sera œuvre si elle ne se met plus à disposition d'un auditoire préparé à l'entendre, machinalement ou nonchalamment, mais si elle demande à être écoutée, porteuse de tensions entre le conventionnel et l'expérimental. Le compositeur et l'interprète ne sont plus des gardiens de répertoires, l'auditeur, de son côté, est prêt à recevoir de la musique nouvelle. Mais il faut bien prendre conscience que les notions de nouveauté et de modernité sont plus émotionnelles que techniques.

L'opinion de Schumann – qui se décline chez tous ces musiciens qui voulurent, au XIX^e siècle, s'emparer de l'acte d'écriture, et nous livrèrent articles, feuilletons ou essais, tels Berlioz, Liszt ou Wagner – eût été inconcevable si ne s'était accomplie, entre 1770 et les premiers écrits de Nietzsche, une véritable assomption de la musique. Michel

Servière² a pu employer la formule de « mélocentrisme », s'agissant de ce passage effervescent du XVIII^e au XIX^e siècles : la musique devient l'objet d'un culte, parfois une référence paradigmatique (Schopenhauer), en tout cas la composante d'un contrat social qui met l'Art – et donc l'Artiste – aux postes de commandement (Schiller, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*). On ne saurait trop souligner l'apport de la sphère germanique, tant au plan des concepts et des idéologies qu'à celui des compétences musicales, dans ce lent – pas si lent que cela – processus, qui va des Lumières au romantisme. Il semble que l'âme allemande se revendique comme musicienne et métaphysique. L'Allemagne se reconnaît comme Allemagne grâce à ce tournant de la sensibilité, qu'on qualifie tantôt d'*Empfindsamkeit*, tantôt de *Sturm und Drang*, tantôt de pré-romantisme : la littérature, et son satellite musical le *Lied*, sont imprégnés d'amour-propre national et une conscience collective, comme l'a montré Marcel Beaufils³, cherche alors à se définir et à se retrouver. Vienne et Munich se posent en capitales de théâtre lyrique, bientôt suivies par les villes rhénanes, Bonn, Koblenz ou Mannheim, en un temps où la musique se confond encore avec l'opéra pour maint intellectuel, et où tout bon opéra vient forcément d'Italie. La zone germanique s'intéresse tout particulièrement à la

2. Michel Servière, « La création adoucit les mœurs (la réhabilitation de l'art, c'est-à-dire de la musique, dans la philosophie et l'esthétique allemandes au XIX^e siècle) » in *Vie musicale et courants de pensée, 1780-1830*, Rouen, *Études musicologiques de la Révolution française*, 1988, pp. 59-70.

3. Marcel Beaufils, *Le Lied romantique allemand*, Gallimard, 1956.

musique instrumentale : révolution esthétique qui fait cor-tège avec l'esprit de 1789, à une date où l'Allemagne ne peut mener de révolution dans l'arène politique. Si la musique romantique n'a plus à divertir mais à émouvoir, c'est en grande partie aux penseurs et compositeurs allemands que l'Europe en est redevable.

Il est nécessaire de scruter le romantisme en son amont, pour bien mesurer la distance qui le sépare et des automatismes compositionnels classiques, et d'une société d'Ancien Régime. Les symptômes d'une esthétique pré-romantique se décèlent déjà dans l'ambiance d'agressivité de la très parisienne Querelle des Bouffons, durant laquelle philosophes et gens de musique échangent des pamphlets : les premières vagues du *Sturm und Drang* relèvent d'un identique refus d'un ordre éternel et immuable des choses. Si les environnements culturels diffèrent, il est néanmoins permis d'avancer que les textes de Rousseau, de Diderot, du baron Grimm, tout comme ceux de Jean-Paul Richter ou de Schiller, sont responsables d'une *audition individualisée de la musique*. En effet, cette dernière est au cœur des préoccupations intellectuelles. Béatrice Didier ⁴ et Georges Snyders ⁵ ont étudié cette réflexion sur la musique, qui conduit à en ressentir la dignité. Ce qui est en cause, en cette fin du XVIII^e siècle, c'est la place, et par là même la valeur de la musique. On n'a plus à justifier son intervention, elle n'a plus de modèle à restituer, de parole à véhiculer, dans le cas des pages instrumen-

4. Béatrice Didier, *La musique des Lumières*, Presses Universitaires de France, 1985.

5. Georges Snyders, *Le goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Librairie philosophique Vrin, 1968.

tales, elle existe en soi. S'apprêter à écouter de la musique équivaut, eu égard aux habitudes mentales des années 1760, à se mettre en situation nouvelle : c'est être disponible à un mode de communication et d'expression qui n'est pas celui du discours, ni du dessin ou de la peinture. L'imprécision qui est propre à la musique, si on la compare à la littérature ou aux arts figuratifs, devient un atout. Georges Snyders note que même dans un opéra, les ensembles, les chœurs et les passages orchestraux ouvrent la sensibilité à « tout ce qui n'a pas de répondant hors du monde musical ». On s'habitue ainsi à jouir directement des sons, qui génèrent des émotions obscures : cette indétermination est richesse.

Une seule phrase, dans le corpus étudié par B. Didier et G. Snyders, pourrait résumer tout le cheminement de la génération des Encyclopédistes vers une reconnaissance de la musique en tant que telle. Elle est empruntée à Chabanon, dans ses *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art* : « Les sons ne sont pas l'expression de la chose, ils sont la chose même. »

Si l'on songe que pour Descartes, pour le Père Mersenne, pour Fontenelle et encore pour Rameau, la musique est avant tout la résultante de phénomènes vibratoires quantifiables, les superstitions romantiques afférentes à l'expression sonore semblent appartenir à un monde de folie. L'univers musical est une totalité ordonnée, dont l'équilibre ne peut que se réclamer d'une essence numérique. La musique est un art du Nombre, qui rend compte de l'ordre mathématique du cosmos et que soutiennent les lois de l'acoustique. L'acte musical était conçu comme sous-ensemble de la *numerositas* divine, depuis que le christianisme avait repris les concepts de Pythagore, à travers le théoricien Boëtius : même le carté-

sianisme, et à sa suite les calculs de Sauveur et de Rameau, tout en plaidant l'expérience raisonnée, demeurent fidèles à l'idée d'un absolu ordonné. À coup de décisions arbitraires, la musique se fige au XVIII^e siècle dans le langage tonal, lequel représente le comble du système hiérarchisé. Ce langage tonal est d'une arrogance triomphante par son ambition d'explicativité universelle : la résonance harmonique émanant de la vibration originelle du corps sonore relève d'une loi physique vérifiable et s'érige en discours puisqu'elle légitime les consonances et les dissonances, la modulation à la quinte comme itinéraire-type, la gamme aux douze demi-tons égaux – car les Lumières raisonnables trichent avec la quantité numérique lorsqu'elles s'habituent à l'isomorphisme du tempérament. La tonalité classique s'inquiète d'équilibrer la tension dissonante et le repos consonant, et fait en sorte qu'au terme des déambulations modulantes, le chaos soit mis en ordre. Cette tonalité omniprésente participe quasiment d'une mission unificatrice et civilisatrice de l'Europe. Et que met-on en opéra, en un temps où l'on croit toute musique compréhensible, démontable et remontable à l'infini ? Force est de constater le hiatus : au nom de la précision scientifique, du naturel, on cantonne la musique aux livrets mythologiques et galants.

Ce code d'écriture, né alors que l'on croyait à l'universalité du bon goût, va céder à ses propres aberrations, au moment précis où la gestion du politique relève d'une violence contre l'ordre historique. Martin Kaltenecker ⁶ a ainsi montré le poids des corpus musicaux de la Révolution Française et de

6. Martin Kaltenecker, *La rumeur des batailles*, Fayard, 2000.

l'Empire sur la maturité beethovénienne et sur la génération de 1830. Mais une musique bruyante, héritière des célébrations civiques en plein air ou des aventures guerrières, n'est pas toute la musique romantique. Audaces des emprunts et des modulations ; dissonances accumulées ou simulées (je songe aux mesures qui précèdent, dans le premier mouvement de la sonate *opus 2 n° 3* de Beethoven, la *cadenza* miniature conclusive : d'interminables arpègements de l'accord de septième diminuée, indéfiniment transposé de degré en degré, entretenant l'incertitude) ; sollicitude pour le timbre : là affleurent les inquiétudes anti-rationalistes, plus spécifiquement celles du concert instrumental qui prétend qu'on l'écoute pour ses qualités propres. Les genres instrumentaux sont conçus en sympathie avec le monde de l'affectivité, dont ils partagent l'instabilité. Il aura fallu la banalisation du concert public et payant, l'essor de la pratique en petit comité, de l'édition, de la facture et de l'enseignement, mais aussi les songes de l'*Empfindsamkeit* et du *Sturm und Drang*, pour qu'un Beethoven puisse user de son célèbre exergue à la *Symphonie pastorale* : « *Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei.* »

On commence à pressentir avec la génération de Diderot que la musique instrumentale transporte une langue de l'indicible et de l'obscur : dans les mêmes années qui voient la publication du *Neveu de Rameau* et des *Leçons de clavecin*, la production de musique instrumentale devient très abondante. N'étant pas liée aux langues nationales, elle favorise les échanges – en témoignent les catalogues des éditeurs parisiens durant la Révolution française, catalogues où se rencontrent des patronymes alsaciens, autrichiens, tchèques ou polonais. Les institutions où l'on vient entendre cette

musique instrumentale – *concerti* virtuoses, variations pour violon, flûte ou piano-forte, symphonies et ouvertures d'opéras, le tout entremêlé de pièces vocales – façonnent un nouvel état d'esprit : ces institutions, comme le Concert Spirituel, se veulent des alternatives au spectacle lyrique, et plus ou moins un défi aux autorités. Elles contribuent à affirmer les droits de la subjectivité en mettant sur un pied d'égalité répertoires vocaux et instrumentaux : en renonçant à établir une correspondance entre musique et parole, une sonate – « Sonate, que me veux-tu ? » – détruit la hiérarchie qui découlait de la théorie de l'imitation et qui voulait la musique vocale plus apte à imiter la parole parce que plus « naturelle », et donc supérieure à la musique instrumentale, laquelle à son tour n'avait plus qu'à imiter le chant. Si, à l'époque romantique, une véritable religion de la symphonie relaie la religion de l'opéra, il en faut rendre responsable les institutions de concert. Ces dernières trahissent un transfert d'intérêt qui, de l'Église et du théâtre, conduit au salon ou à la salle publique où s'exécute la musique instrumentale : ce qui se vérifie en France, où le Concert Spirituel de Paris joue un rôle moteur, mais également en Angleterre et dans les pays allemands. La diffusion de musique instrumentale reflète une évolution engagée dès le second tiers du XVIII^e, trouvant son aboutissement avec le romantisme. Un auditoire de concert se forme peu à peu et Berlioz, dans un article écrit en janvier 1835 dans *Le Rénovateur*, remarquera que l'assistance qui se déplace à la Société des Concerts du Conservatoire pour entendre de la musique de Beethoven, est un public « choisi, intelligent et attentif », fort différent de « l'auditoire musqué et turbulent du théâtre ».