

L'ESTHÉTIQUE
MUSICALE
CLASSIQUE
ET ROMANTIQUE

DE KANT À WAGNER

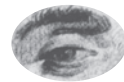
CARL DAHLHAUS



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 Maignac.

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

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.

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

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.

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

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

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.