

I n t r o d u c t i o n

« Les catégories stylistiques de classique et de romantique sont sujettes à caution dans le domaine musical. [...] L'élément romantique au sens strict est lui-même un apriori du classicisme. »

Adorno, *Figures sonores*, p. 108-109¹.

L'opposition du classique et du romantique

Le « classique » et le « romantique »

Cet ouvrage constitue une réflexion philosophique sur les rapports du « classique » et du « romantique », au sujet de la musique, à l'époque du romantisme et de l'idéalisme allemands. Notre parcours historique mène de Winckelmann à Hegel et à l'une des figures de l'hégélianisme, en la personne d'Amadeus Wendt, le premier à avoir parlé d'une « période classique de la musique » ; ce parcours commence en 1764 et s'achève en 1836. Pendant ce temps, la musique qu'on appelle aujourd'hui « classique », ou le « classicisme viennois », celle de Haydn, de Mozart et de Beethoven, imposait son style. Celui-ci, ce sera notre postulat, recèle des enjeux philosophiques qui ont été progressivement préparés et découverts dans la période qui nous intéresse. Comment la musique a-t-elle été promue au rang d'un art susceptible d'une période classique ? Le moindre des paradoxes n'est pas que cette *invention* d'une musique classique a eu lieu précisément à l'époque du romantisme et de l'idéalisme allemands, c'est-à-dire où les critères de jugement en matière de philosophie de l'art semblent à première vue (à première vue seulement) barrer entièrement la route à cette invention.

En Allemagne, de Winckelmann à Hegel, le « classique » semble toujours en effet l'opposé du « romantique », selon une série de couples de contraires qui sont le fruit de la réflexion sur l'histoire universelle de l'art. Pour ne retenir que les plus

• 1 – Theodor WIESENGRUND ADORNO, *Figures sonores. Écrits musicaux I*, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín, avec la collaboration de Claude Maillard, Genève, Contrechamps, 2006.

visibles, l'Antiquité païenne est opposée à la modernité chrétienne, la plasticité visuelle à l'intériorité de l'âme, l'équilibre discipliné à la liberté débridée : chaque fois, le premier terme est du côté du « classique », et le second du « romantique ». Mais il est troublant de constater que par ailleurs, E. T. A. Hoffmann qualifie Haydn, Mozart et Beethoven de « romantiques », dans sa célèbre recension de la *Cinquième symphonie* de Beethoven, en 1810 ; un quart de siècle plus tard, Amadeus Wendt les nomme « classiques ». Il apparaît ainsi nettement que, ne serait-ce que dans l'usage terminologique, « classique » et « romantique » ne peuvent pas être tout simplement opposés, mais se rapportent à la même chose, même s'ils n'ont pas le même sens. Que s'est-il donc passé dans la réévaluation du statut de la musique, en particulier celle de la triade viennoise, dans l'esthétique et la philosophie de l'art, pendant ce quart de siècle ?

Hoffmann n'a appliqué à la musique de Haydn, Mozart ou Beethoven, l'adjectif « classique », qu'une fois² ; et le premier romantisme allemand a d'abord contribué à distinguer avec une netteté sans égale le romantique et le classique, ainsi que le souligne avec force Ernst Behler, au sujet de la littérature.

« La distinction entre littérature classique et littérature romantique compte parmi les contributions théoriques les plus célèbres et, sous divers aspects, les plus importantes des frères Schlegel. Comme cela apparaît déjà dans la querelle entre partisans de la littérature classique et partisans de la littérature moderne, ce n'est qu'avec cette distinction qu'ont été posés les fondements d'une conscience de la modernité littéraire clairement revendiquée face à l'Antiquité. Dans les pays méditerranéens avant tout, la notion de "romantisme" était liée à la conscience de la modernité. Être romantique, c'était appartenir à l'avenir. Le terme romantique était ici utilisé comme revendication d'une identité propre. Mais cette distinction n'en était pas moins importante pour la découverte des littératures romantiques italiennes, espagnoles, portugaises, provençales de la fin du Moyen Âge et de la période postmédiévale, phénomène dans lequel les frères Schlegel furent des pionniers. L'histoire des littératures nationales dans les pays nommés commence souvent avec les découvertes des frères Schlegel : elle s'appuie d'abord sur elles pour les approfondir par la suite. Là encore la mise en valeur de la spécificité romantique était clairement liée avec une conscience littéraire nouvelle qui commençait à dominer l'Europe³. »

• 2 – Dans « Der Dichter und der Komponist » (« Le poète et le compositeur »), publié dans la première section du premier volume des *Serapionsbrüder* en 1819. Il s'agit dans ce texte de l'adéquation du texte à la musique dans l'opéra mozartien. Voir Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Die Serapionsbrüder (Les Frères de Saint-Sérapion)*, Charleston Nord, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013, p. 57-74.

• 3 – Ernst Behler, *Le Premier romantisme allemand*, traduit de l'allemand par Elisabeth Déculot et Christian Helmreich, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 97.

De même, au sujet de la musique, Carl Dahlhaus restitue avec brio le cheminement historique qui mène des premières « Querelles des Anciens et des Modernes » au romantisme de Hoffmann, résolument tourné vers la modernité.

« Les idées et concepts fondamentaux de l'esthétique musicale de E. T. A. Hoffmann, qui formeront le cadre principal pour le développement et le rayonnement ultérieurs de l'idée d'une musique absolue, provenaient donc d'une part de la métaphysique instrumentale de Wackenroder et Tieck, et d'autre part de la "Querelle des Anciens et des Modernes", où se mêlaient une controverse théorique musicale remontant jusqu'à la fin du XVI^e siècle et les influences de la discussion littéraire des XVII^e et XVIII^e siècles. L'esthétique musicale – formulation par le moyen de la parole de problèmes et de phénomènes musicaux – n'est guère moins tributaire de l'évolution de l'esthétique littéraire que des changements de la musique elle-même⁴. »

Cette vision traditionnelle du premier romantisme allemand en général, d'une part, et des écrits de Hoffmann sur la musique en particulier, d'autre part, a pour elle de nombreux éléments. Si, selon les termes mêmes de Friedrich Schlegel, toutes les œuvres d'art doivent désormais « romanticiser », c'est-à-dire s'approcher le plus possible du roman, alors la démarche romantique est du même coup parfaitement romanesque, s'agissant de la musique tout aussi bien. Les recensions de Hoffmann portent la trace de cette inspiration lorsque Beethoven ou Mozart sont comparés à Shakespeare, c'est-à-dire à celui qui apparaissait, pour les romantiques, comme le modèle d'une nouvelle littérature capable de mélanger les genres et de placer, dans la même œuvre, des caractères ou des sentiments opposés.

Tout ceci n'est guère contestable. Mais est-ce le mot ultime du romantisme ? Ernst Behler cite également des textes de Friedrich Schlegel qui suggèrent que, par-delà « la perception de la différence absolue entre l'antique et le moderne », il faut passer à la dernière étape et concevoir leur « absolue identité » ; et, par ailleurs, qu'il faut « se décréter librement classique » en cessant de l'être « par passivité et par nature⁵ ». Pour sortir de ces contradictions, il nous semble qu'on doit distinguer définitivement deux significations du mot « classique ». En un premier sens, il s'agit d'une détermination historique qui renvoie à un état définitivement perdu, celui de l'Antiquité, définie par la plénitude, l'identité joyeuse à soi et au monde, et le naturel avec lequel les œuvres étaient créées ; cette définition du

• 4 – Carl DAHLHAUS, *L'Idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 1997, p. 53.

• 5 – E. BEHLER, *op. cit.*, p. 99 et p. 106.

classique s'oppose au caractère divisé, mutilé et fragmentaire de la modernité. L'homme moderne est alors condamné à être exilé de la façon de penser, de créer et de vivre de la période classique.

Mais le premier sens du « classique » que nous venons de dégager désigne-t-il vraiment ce qu'étaient les Grecs de l'Antiquité, ou n'est-ce pas plutôt notre propre rapport à eux qu'il cerne, nous qui sommes empreints d'affects négatifs et qui nous référons à un passé faussement idéalisé? Comment comprendre vraiment un modèle classique, si l'on n'est plus capable de sentir la créativité positive qui l'anime, et qu'on n'éprouve face à lui que le regret de l'avoir irrémédiablement perdu? Friedrich Schlegel semble aussi proposer, en un deuxième sens, l'idée d'un classique « progressif », ou qu'on puisse vouloir librement. Comme le suggèrent Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe à propos de la poésie ou de la « littérature » dans *L'Absolu littéraire*, l'émergence même du terme de « romantisme » chez Friedrich Schlegel est fortement ambiguë et problématique par rapport à ce qui semble être son opposé, le « classique » : « Ce qui sera visé dans tout cela, trait distinctif de ce qu'on appellera donc le romantisme, ce n'est pas autre chose que le classique – les chances et la possibilité du classique dans la modernité⁶. » Cela signifie donc qu'« être classique », c'est au contraire, en ce deuxième sens, avoir suffisamment de force créatrice en soi, de jeunesse et de confiance en l'avenir. Le premier romantisme allemand considère dans cette seconde hypothèse que le classique n'est pas derrière, mais devant nous; il aspire au classique, au lieu d'en être simplement nostalgique⁷. Friedrich Schlegel, en défendant la poésie romantique comme « poésie universelle progressive », ne cherchait-il pas à ouvrir « la perspective d'un classicisme croissant sans limites⁸ » qui pourrait aussi bien s'appliquer à la musique? Ludwig Tieck soulignait en 1799 que la musique « n'a pas encore connu de périodes vraiment classiques⁹ », au moment même où il lui apporte la contribution de l'esthétique romantique naissante. Ne l'encourageait-il pas de la sorte à aller vers sa période classique en assumant sa nature romantique?

• 6 – Philippe LACOUÉ-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 20.

• 7 – Pour nous contenter, pour le moment, d'une simple suggestion, le terme de *Sehnsucht*, si important dans la critique hoffmannienne, et qu'on étudierait de près, signifie en allemand aussi bien « nostalgie » qu'« aspiration ».

• 8 – Friedrich SCHLEGEL, *Fragments* (contient les *Fragments critiques*, les *Fragments* et les *Idées*), traduit de l'allemand par Charles Le Blanc, Paris, Librairie José Corti, 1996, n° 116, p. 149.

• 9 – Wilhelm Heinrich WACKENRODER et Ludwig TIECK, *Épanchements d'un moine ami des arts* suivi de *Fantaisies sur l'art*, traduit de l'allemand par Charles Le Blanc et Olivier Schefer, Paris, Librairie José Corti, 2009, deuxième partie des *Fantaisies sur l'art*, chapitre IX : « Les symphonies », p. 257.

Le style classique en musique

Mis à part l'usage trivial qui est fait de l'expression « musique classique » pour désigner toute forme de musique savante¹⁰, il est à peu près acquis, dans la périodisation de l'histoire de la musique, qu'entre la période « baroque » et la période « romantique » se situe celle du « classicisme viennois », représenté par la triade Haydn, Mozart et Beethoven. Malgré l'évolution parfois importante qu'on peut bien déceler d'un compositeur à l'autre, et même d'un style à l'autre chez le seul Beethoven¹¹, Charles Rosen, l'un des plus ardents et des plus remarquables défenseurs de la notion de style classique parmi les musicologues de notre temps, s'appuie sur le fait que les contemporains ont déjà perçu l'unité stylistique de la triade.

« Observer, comme certains l'ont fait, que Haydn, Mozart et Beethoven n'ont commencé à être qualifiés de "classiques" que tard dans le XIX^e siècle est vraiment leur chercher des poux dans la tête. Dès 1805 (et sans doute plus tôt), ils étaient perçus comme un groupe. Et c'est en référence à eux, et à eux seuls, que l'on définissait le style classique viennois¹². »

En réalité, Beethoven a été reconnu dès le début de sa carrière d'interprète et de compositeur comme un successeur éminent de Haydn et de Mozart¹³. Mais une fois qu'on a identifié l'unité d'un style, on n'a pas encore expliqué pourquoi il a été qualifié de « classique », de préférence à tous les autres ; et même après avoir isolé ses principaux représentants et choisi de s'en tenir à eux, ou expliqué pourquoi la tradition s'est limitée à les valoriser, y compris de leur vivant, on n'a pas davantage avancé vers l'explication du terme « classique ».

-
- 10 – Voir par exemple Alessandro BARICCO, *Hegel et les vaches du Wisconsin*, traduit de l'italien par Françoise Brun, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004, p. 13 : « J'ai utilisé le terme de musique cultivée pour désigner ce que d'autres appellent la musique classique ou la grande musique. »
 - 11 – La périodisation de l'œuvre de Beethoven en trois styles est devenue courante surtout depuis l'ouvrage de Wilhelm de LENZ, *Beethoven et ses trois styles*, Bruxelles, G. Stapleaux, 1854 ; mais elle était déjà en usage dans la biographie de Schindler.
 - 12 – Charles ROSEN, *Le Style classique. Haydn, Mozart, Beethoven*, traduit de l'anglais par Marc Vignal et Jean-Pierre Cerquant, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1978, p. v.
 - 13 – Voir par exemple la fameuse formule du comte Waldstein, sur l'album composé par les amis de Beethoven pour son second et définitif départ de Bonn pour Vienne, en 1792 : « Cher Beethoven, vous allez à Vienne pour réaliser un vœu depuis longtemps exprimé : le génie de Mozart est encore en deuil et pleure la mort de son disciple. En l'inépuisable Haydn, il trouve un refuge, mais non une occupation ; par lui, il désire encore s'unir à quelqu'un. Par une application incessante, recevez des mains de Haydn l'esprit de Mozart » (cité in Elisabeth BRISSON, *Ludwig van Beethoven*, Paris, Fayard/Mirare, 2004, p. 31). Beethoven avait alors vingt-deux ans, si bien que la formule extrêmement célèbre de Waldstein est davantage une prémonition qu'un constat. Dès l'origine, la réception de la musique de Beethoven est orientée par l'héritage qu'on le charge de recevoir.

D'un point de vue musicologique, le classicisme viennois peut se définir par l'usage de la « forme sonate ». L'équilibre des éléments sonores apporté par cette construction formelle contribue à un sentiment de résolution des tensions introduites dans le discours. Le sentiment d'équilibre, qui fait assurément partie des déterminations multiples liées à la notion de « classique », peut être rattaché, comme le fait Charles Rosen, à son autre signification de « modèle ».

« La façon la plus simple de résumer la forme classique est de la définir comme la résolution symétrique de forces opposées. Cette définition peut sembler trop large, s'appliquer en fait à la forme artistique en tant que telle : c'est que, dans une large mesure, le style classique est devenu le modèle (d'où son nom) à partir duquel nous jugeons toute autre musique. Il s'agit bien, en réalité, tant par ses aspirations que par ses exploits, d'un style normatif¹⁴. »

Le terme de « forme sonate » n'apparaît, pour ce qu'on peut en savoir, qu'en 1824, et son usage sera fixé par le pianiste et pédagogue Carl Czerny et chez le critique Adolf Bernhard Marx, bien après la mort de Beethoven¹⁵. Or, comme le fait remarquer Charles Rosen, « on ne put définir la forme sonate qu'une fois morte¹⁶ ». Bien que l'utilisation de cette forme ait largement survécu à la mort de Beethoven, Rosen considère que son emploi était dû davantage au prestige du classicisme viennois, et en particulier de Beethoven, qu'à un besoin vital et créateur de la musique de style romantique. Mais c'est aussi une autre façon de dire que la notoriété et l'unité de style qui étaient reconnues à Haydn, à Mozart et à Beethoven de leur vivant, ne l'était pas en raison de la « forme sonate » telle qu'elle a été identifiée et codifiée plus tard, mais pour d'autres raisons. Il est bien sûr toujours possible d'améliorer la définition de la forme sonate par rapport aux schémas assez rudimentaires et scolaires du XIX^e siècle, et d'un point de vue musicologique, la tentative est passionnante, surtout quand elle est menée par un spécialiste de l'envergure de Charles Rosen. Mais nous voudrions quant à nous poser le problème de la définition du classique en musique autrement, et tenir compte de tous les aspects par lesquels une musique peut être dite « classique ». Étant donnée l'émergence tardive de la notion de « forme sonate », et par conséquent son absence de pertinence pour la plus grande partie de la réception contemporaine des œuvres de Haydn, Mozart

• 14 – C. ROSEN, *op. cit.*, p. 103.

• 15 – Selon Michel NOIRAY, ce terme apparaît en 1824 dans deux articles de la *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* dirigée par Adolph Bernhard MARX (*Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, Paris, Minerve, 2005, p. 91). Il fait cependant remarquer, au sujet de l'usage du terme *Sonatenform* : « Sans doute faisait-il partie du vocabulaire de Beethoven, mort en 1827 ; en revanche, rien ne dit que Mozart l'ait connu ni que Haydn l'ait utilisé au cours de sa longue période créatrice » (*ibid.*, p. 92).

• 16 – C. ROSEN, *op. cit.*, p. 34.

et Beethoven, qu'est-ce qui a motivé la reconnaissance de leur musique comme classique en dehors de l'émergence de cette notion ? Quelle philosophie de l'histoire de l'art est induite par l'idée d'une période classique de la musique ?

Winckelmann et le romantisme

Johann Joachim Winckelmann, dont l'ouvrage le plus important est l'*Histoire de l'art de l'Antiquité*, paru en 1764, est pour ainsi dire l'auteur à l'ombre duquel toute l'esthétique ultérieure en Allemagne, pendant trois quarts de siècle, va grandir et prospérer. Cette ombre protectrice sert de référence constante, pour avoir donné à l'art sa véritable grandeur. En faisant de la sculpture de la Grèce antique l'apogée de toute l'histoire de l'art, Winckelmann a débarrassé l'essence de l'art de ses vicissitudes historiques. Au lieu de ne chercher à établir que des faits, il s'est mis en quête d'une essence. C'est lui qui a donné à l'art sa définition *classique*. Seule une telle exigence permet à l'art de tenir un rang d'une dignité inouïe. Or, elle correspond à bien des points du futur programme du romantisme, comme de l'idéalisme, en Allemagne, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. « L'art est le seul document de la philosophie », dira Schelling dans le *Système de l'idéalisme transcendantal*¹⁷. Constamment, Winckelmann servira de référence, non seulement parce qu'il a donné à l'art une définition grandiose, mais parce qu'il a constitué la possibilité de toute philosophie de l'art.

Mais cette noble exigence a son revers. Le modèle, grec et antique, de tout art, est le seul digne d'être imité, prône Winckelmann. Mais il considère aussi qu'une telle grandeur est impossible à atteindre pour l'homme moderne. L'art grec, donc, est un modèle, mais un modèle inimitable. On voudra voir dans cette esthétique classique l'émergence, en même temps, d'une forme de nostalgie. De façon forcément complexe, l'art moderne n'exprime pas la perfection comme l'art classique, mais la quête de la perfection. Il est en mouvement, non au repos. Il aspire à un idéal au lieu de le réaliser. « Le poète [...] est soit naturel, soit en quête de naturel. Le premier cas est celui du poète naïf, le second celui du poète sentimental », dira Schiller dans *De la poésie naïve et sentimentale*¹⁸. Or Schiller est convaincu que « les poètes d'espèce naïve ne sont plus tellement à leur place dans une époque artificielle¹⁹ ». Dans la mesure déjà où nous cherchons à imiter l'art « naïf » de l'Antiquité, nous cessons d'être naïfs. L'absolu de l'art ne nous est présenté que pour se soustraire à notre emprise.

• 17 – Friedrich Wilhelm Joseph VON SCHELLING, *Système de l'idéalisme transcendantal* [1800], in *Textes esthétiques*, traduit de l'allemand par Alain Pernet, Paris, Klincksieck, 2005, p. 26.

• 18 – Friedrich SCHILLER, *De la poésie naïve et sentimentale*, traduit de l'allemand par Sylvain Fort, Paris, Éd. de L'Arche, coll. « Tête-à-tête », 2002, p. 35.

• 19 – *Ibid.*, p. 34.

La pensée de Winckelmann va, certes, susciter un désir de rivaliser. Le modèle écrasant de l'art grec oblige à lui trouver des contre-modèles à sa hauteur. Dès les premières réactions d'importance à Winckelmann, chez Lessing ou Herder, nous trouvons le souci de contourner ce modèle, de lui trouver des alternatives. L'art grec est-il vraiment le seul dont on puisse dire qu'il est classique? Et s'il a trouvé son plein épanouissement dans la sculpture, les autres arts ne peuvent-ils à leur façon et à d'autres époques trouver un *summum* comparable, sinon supérieur? Tout ceci tend à inverser la tendance de l'esthétique. De nostalgique, elle devient prometteuse. « Une créature rajeunie renaîtra à la vie dans un nouveau printemps », promet Herder à la fin d'*Une autre philosophie de l'histoire*²⁰. Mais l'art du présent reste insuffisant, tant en regard du modèle antique que de l'idéal – on pourrait presque penser : de l'utopie esthétique – du futur. L'homme moderne reste condamné « car nous courons parmi les feux follets, le crépuscule et la brume²¹ ».

C'est dans le premier romantisme allemand qu'émerge donc la conscience d'une *modernité*, surtout en littérature, qui n'aurait plus rien à envier à l'art de l'Antiquité. Dès lors se met en place une claire opposition entre les classiques ou les antiques, et les romantiques ou les modernes. Partout dans le monde occidental, dans le premier tiers du XIX^e siècle, le romantisme sera compris comme une prise de conscience d'un monde nouveau qui se sera enfin affranchi d'un modèle antique de toute façon inaccessible. Herder ou Rousseau eux-mêmes seront compris comme des auteurs préromantiques. Se met de la sorte en place une opposition entre classiques et romantiques qui structure pour tout le XIX^e siècle les débats esthétiques, littéraires et artistiques. Car ce débat excède bien sûr les limites de la littérature. Être classique, c'est comme Winckelmann juger l'art selon la norme, et même l'unique norme valable, celles des Anciens, avec les apories que l'on sait. Être romantique, et cela dès le premier romantisme allemand, veut dire au contraire prendre le parti du présent et de l'avenir, mais aussi de la pluralité et de la nationalité. Le romantisme est une vague libérant l'esthétique, et avec elle l'art, d'un modèle inaccessible et inhibant.

Le romantisme musical

Les romantiques ne se sont pas seulement attaqués à Winckelmann en opposant à l'art antique unique et normatif la pluralité des styles et des nations dans la modernité. Ils ont aussi déconstruit la norme de la sculpture en mettant en relief la diversité des arts comme Lessing déjà avait pu tenter de le faire, avec une

• 20 – Johann Gottfried VON HERDER, *Une autre philosophie de l'histoire*, in *Histoire et cultures : une autre philosophie de l'histoire*, traduit de l'allemand par Max Rouché, Paris, GF-Flammarion, 2000, p. 160.

• 21 – *Ibid.*, p. 166.

audace somme toute bien moins grande, et sans le pousser jusqu'à ses dernières conséquences, dans le *Laokoon*. Dans la *Doctrine de l'art* (1801) d'August Wilhelm Schlegel, se fait jour l'idée que le système des arts (architecture, sculpture, peinture, danse, musique, poésie) se superpose à l'histoire de l'art. Ou encore, autrement dit, que chaque époque, dans la dualité de l'antique et du moderne, fait prévaloir l'un ou l'autre des arts particuliers. Dans la construction d'A. W. Schlegel, la sculpture tient le haut du pavé dans la Grèce antique et même dans l'Antiquité en général, en quoi il ne fait, finalement, que reprendre le paradigme de Winckelmann ; mais la musique s'insinue comme contre-modèle de tout l'art moderne, du moins à travers l'élément de l'*harmonie* musicale qui gouverne aussi bien la rime poétique et même le paysage pittoresque. Être romantique, c'est du même coup être musical. Toute la construction d'August Wilhelm Schlegel remplace en définitive la norme unique, et winckelmannienne, par un dualisme de fait, quasiment descriptif : au fond il ne s'agit même pas de prendre parti pour les Anciens ou les Modernes, mais seulement de retracer l'évolution objective de l'histoire de l'art, sans jugement de valeur. Mais c'est précisément là le coup le plus dur porté au classicisme, qui se vide de son sens sans l'idée de norme. E. T. A. Hoffmann peut bien dire, au début de son compte rendu de la *Cinquième symphonie* de Beethoven, que la musique « est le plus romantique des arts – on pourrait presque affirmer qu'elle seule est vraiment romantique²² », en prenant cette fois parti vigoureusement pour le romantisme musical, il n'en reste pas moins prisonnier du dualisme schlegélien. La musique, autrement dit, ne peut avoir aucune prétention à être classique.

Un des présupposés majeurs de l'esthétique hégélienne reste l'opposition entre le moment classique (*das Klassische*) et le moment romantique (*das Romantische*), même si Hegel y ajoute le premier moment, symbolique. Il partage aussi avec A. W. Schlegel la conviction que le système des arts correspond à l'histoire de l'art. Et au moment d'aborder le troisième moment qui, après l'art symbolique et l'art classique, incarne l'Esprit en une figure artistique et commence dès le Moyen Âge chrétien, Hegel déclare : « Si donc nous résumons en un *seul* mot ce rapport du contenu et de la forme dans l'univers romantique où il se maintient dans sa caractéristique propre, nous pourrions dire que le ton fondamental du romantique [...] est *musical*²³. » La musique et le « romantique » sont dans une relation de coappartenance, de même que la sculpture et l'art classique.

• 22 – Recension de la *Cinquième symphonie* de Beethoven, in E. T. A. HOFFMANN, *Écrits sur la musique*, traduit de l'allemand par Alain Montandon et Brigitte Hébert, Lausanne, L'Âge d'homme, 1985, p. 38.

• 23 – Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Cours d'esthétique* (3 vol.), t. 2, traduit de l'allemand à partir de la 2^e édition de Hotho par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenk, Paris, Aubier, 1995-1997, p. 132.

Mais Hegel reste par ailleurs fidèle à Winckelmann, en faisant de l'art classique grec de l'Antiquité le sommet de l'art. L'art romantique représente alors selon lui la perte de l'équilibre nécessaire à l'art entre le contenu et la forme. De là une étrange conclusion : si Hegel reconnaît les prétentions des romantiques, et en particulier des Schlegel, à construire un art émancipé de la référence classique, c'est pour ajouter que cet art est d'une certaine manière une dégénérescence par rapport à la seule véritable norme de l'art, qui reste celle de la sculpture grecque antique. Le romantisme n'est jamais que le symptôme que l'art est bien devenu pour nous *ein Vergangenes*, une chose du passé. La boucle se referme sur une condamnation non seulement de la modernité, mais avec elle de la musique, menacée par son romantisme excessif de sortir de la sphère de l'art. De Winckelmann à Hegel, l'esthétique commence et se termine, semble-t-il, de la même manière.

Nietzsche

L'ombre de Winckelmann porte bien au-delà de Hegel. Chez le Nietzsche de *La Naissance de la Tragédie* (en 1872!) on trouve encore l'idée, en dépit de l'inspiration wagnérienne, que depuis Winckelmann « la tendance à suivre la même voie pour conquérir la culture intellectuelle et se rapprocher des Grecs a diminué graduellement d'une manière inconcevable²⁴ ». De toute évidence, il s'agit pour Nietzsche de comprendre comme Winckelmann l'essence de l'art, en déplorant qu'elle appartienne à l'Antiquité grecque, à jamais révolue. Mais en même temps, il cherche à renouer « l'alliance de la culture allemande et de la culture grecque²⁵ ». Soit un défi assez contradictoire, qui contient en germe la future rupture avec Wagner. Manifestement Nietzsche écrit moins pour célébrer, *via* le drame wagnérien, la renaissance de la tragédie grecque, que pour déplorer son impossible résurrection. *L'Essai d'une critique de soi-même*, écrit en 1886 pour introduire l'ouvrage mais aussi l'inscrire dans l'évolution future du penseur, ne laisse à cet égard aucun doute.

« Mais il y a dans ce livre quelque chose de pire encore, et que je regrette beaucoup plus que d'avoir obscurci et défiguré par des formules schopenhaueriennes mes visions dionysiennes : c'est de m'être, en un mot, *gâté* le grandiose *problème grec*, tel qu'il s'était révélé à moi, par l'intrusion des choses modernes! De m'être attaché à des espérances, là où il n'y avait rien à espérer, où tout indiquait trop clairement une fin! [...] En effet, j'ai appris depuis à juger sans espoir et sans ménagement cette "âme allemande", et en

• 24 – Friedrich NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie, ou hellénisme et pessimisme*, traduction de l'allemand par Jean Marnold et Jacques Morland revue par Angèle Kremer-Marietti, Paris, Le Livre de Poche, 2005, p. 149.

• 25 – *Ibid.*, p. 149.

même temps l'actuelle *musique allemande*, comme étant d'outre en outre pur romantisme et la plus antihellénique de toutes les formes d'art imaginables : mais, par surcroît, une détraqueuse de nerfs de premier ordre, deux fois dangereuse pour un peuple qui aime la boisson et honore l'obscurité comme une vertu, à cause de sa double propriété de narcotique produisant l'ébriété et l'obnubilation. En laissant naturellement de côté toutes les espérances prématurées et les inopportunes applications aux choses actuelles, qui gâtèrent alors mon premier livre, le grand point d'interrogation dionysien, même en ce qui concerna la musique, reste toujours où je l'avais placé : que devrait être une musique dont le principe originel serait, non pas le romantisme, à l'exemple de la musique allemande, – mais l'esprit dionysien²⁶?... »

Encore et toujours, la Grèce de Winckelmann sert de modèle inaccessible pour faire honte à l'homme moderne de son incapacité. Il y a là une esthétique négative au sens où l'on parle d'une théologie négative : l'absolu est trop au-dessus de nous pour que nous puissions prétendre l'investir. Mais Nietzsche pose aussi une question totalement neuve, semble-t-il, par rapport au classicisme de Winckelmann aussi bien qu'au dualisme romantique d'A. W. Schlegel : comment penser une musique qui éviterait précisément la coappartenance avec le romantisme, qui semble être une constante dans l'esthétique qui court de Winckelmann jusqu'à Hegel ? Bref, comment penser une musique hellénique, dionysienne ?

La musique, sous la figure du dionysisme, est en effet devenue pour Nietzsche le fond même de l'âme grecque dont Winckelmann, adorateur apollinien de la sculpture, a manqué la compréhension. Car « il n'a pas été donné, même à de tels hommes [Nietzsche parle ici non seulement de Winckelmann, mais de Schiller et de Goethe], de pénétrer jusqu'au cœur de la nature hellène²⁷ ». Nietzsche s'appuie sur le modèle de Winckelmann, la Grèce antique, mais pour montrer l'insuffisance de son esthétique ; il renchérit sur sa prétention, mais pour remplacer la sculpture par la musique comme essence disparue de l'art grec. Par rapport à la construction d'August Wilhelm Schlegel dans *Doctrines de l'art*, il y a là un renversement. La musique est devenue, au-delà de l'apollinisme, le véritable art classique, c'est-à-dire le cœur enfin découvert de la nature hellène ; en aucun cas, « le plus romantique des arts », selon la formule hoffmannienne. Autrement dit, Winckelmann avait raison, envers et contre tout « romantisme », de faire de l'art grec l'absolu de l'art. Mais il lui a manqué la découverte que cet art, au fond, ce n'était rien d'autre que de la musique cherchant à s'exprimer dans le drame.

On peut bien sûr comprendre l'écrit de Nietzsche à la lumière de son wagnérisme et de l'éloge qu'il fait de *Tristan et Isolde* à la fin de *La Naissance de la tragédie*.

• 26 – *Ibid.*, p. 42.

• 27 – *Ibid.*, p. 149.

Mais on rend alors inintelligible la prise de distance ultérieure avec le maître. Nietzsche est resté fidèle à Dionysos et à la musique jusqu'à la dernière période de folie de sa vie incluse. En revanche, il n'a pas cessé de clamer dans ses écrits sa rupture avec Wagner. Il y a donc quelque chose de musical auquel Wagner lui-même n'a pas su prêter l'oreille, dans la tragédie grecque. Quelque chose, d'ailleurs, auquel nul avant Nietzsche n'a jamais vraiment songé. Le dionysisme comme cœur de l'hellénisme, voilà assurément une idée totalement étrangère à toute la période qui nous occupe, de Winckelmann à Hegel.

Dans ses cours sur Nietzsche, Heidegger soutient que c'est sous l'influence de Schopenhauer que Wagner a fait de la musique, du moins en théorie, la « dissolution de tout ce qui est solide en un liquéfiant consentir, une réceptivité, une passivité, sans cesse impressionnable, jusqu'à la dilution ; l'abandon à la démesure, sans loi ni limite, sans clarté ni certitude, à l'immense nuit du pur sombrer dans l'abîme²⁸ ». Cela, certes, s'opposant en tous points au « grand art » grec, ou à l'art de « grand style », dont Heidegger déplore avec Hegel et, là encore, Winckelmann, l'irréversible disparition. Autrement dit, Heidegger continue à jouer l'opposition de la musique wagnérienne, donc romantique, au seul art véritablement classique, car soucieux de ce qu'il résume sous le terme de la *forme*. Il retrouve par là les vieux réflexes de l'idéalisme et du romantisme allemands. Qu'il s'agisse de prendre parti pour le romantisme et la musique, d'une part, ou au contraire de s'y opposer au nom du classicisme et de la forme, les termes semblent figés dans leur opposition. Nietzsche apparaît comme une exception.

Vers la notion de « musique classique »

L'inventeur d'une « période classique » de la musique : Amadeus Wendt

Ludwig Finscher, dans son travail *Zum Begriff der Klassik in der Musik* (*Sur le concept du classique dans la musique*), soutient que la première occurrence du terme de « période classique » en musique appartient à Amadeus Wendt, à son dernier ouvrage d'importance sur la musique, publié en 1836, l'année de sa mort, à Göttingen, et intitulé *Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik, besonders in Deutschland*²⁹.

• 28 – Martin HEIDEGGER, *Nietzsche I*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1971, p. 85.

• 29 – Amadeus WENDT, *Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik, besonders in Deutschland, und wie er geworden. Eine beurtheilende Schilderung von Amadeus Wendt (De l'état actuel de la musique, en particulier en Allemagne, et comment il a évolué. Une description raisonnée d'Amadeus Wendt)*, Göttingen, in der Dieterichschen Buchhandlung, 1836. Désormais référencé *Zustand*. Wendt n'étant pas traduit en français, il s'agira, pour toutes les œuvres que nous citons de lui, de notre traduction.

Amadeus Wendt, né en 1783 à Leipzig, fut professeur de philosophie à l'université de Leipzig de 1816 à 1829, puis à Göttingen à partir de 1829, jusqu'à sa mort en 1836. Wendt fut introduit « dans les arcanes de la musique³⁰ », alors qu'il était adolescent, par Johann Gottfried Schicht, *Musikdirector* du *Gewandthaus* de Leipzig de 1785 à 1810 qui succéda à ce poste au compositeur Johann Adam Hiller. Wendt commença par des études de théologie à l'université, « mais la philosophie et la philologie, ainsi que l'étude de la poésie, l'occupèrent bientôt tout à fait³¹ ». Devenu docteur de philosophie en 1804, il commence par être précepteur dans une famille noble, donne des cours de droit, avant d'être habilité comme professeur extraordinaire de philosophie en 1810, puis comme professeur ordinaire de la *neue Stiftung* de l'université de Leipzig, en 1816. Il participe comme rédacteur d'articles et de recensions à de nombreuses revues musicales, à l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig, dirigée par Johann Friedrich Rochlitz, à l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Berlin, dont le rédacteur en chef était Adolph Bernhard Marx, l'un des plus fameux spécialistes de Beethoven de cette époque, ainsi qu'aux *Berichten des Morgenblatts* ou à la *Zeitung für die elegante Welt*. Krug, le biographe de Wendt que nous suivons ici, souligne que ces articles et recensions « ont pour but de fonder la critique esthétique sur la philosophie, ainsi que de donner une lumière nouvelle aux phénomènes artistiques qui ont marqué leur temps, et qu'il a eu l'occasion de connaître dans sa ville natale ou par ses voyages³² ». Il a également traduit la *Vie de Rossini* de Stendhal, en 1824, tout en révisant le plan et en y ajoutant des remarques de son cru. Son ouvrage majeur reste *Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte* (*Des principales périodes des beaux-arts, ou l'art au cours de l'histoire universelle*), publié à Leipzig en 1831, qui constitue une histoire universelle de l'art.

Ses publications philosophiques concernent les domaines les plus variés, la théologie et la philosophie de la religion (*Reden über Religion oder die Religion an sich und in ihrem Verhältniß zur Wissenschaft, Kunst* [*Discours sur la religion, ou de la religion prise en elle-même et dans son rapport à la science et à l'art*], publié à Sulzbach en 1813), la philosophie du droit (*Grundzüge der philosophischen Rechtslehre* [*Éléments de philosophie du droit*], publié à Leipzig en 1811), et l'histoire de la philosophie, en tant que responsable de l'édition augmentée du *Grundriss der Geschichte der Philosophie für den akademischen Unterricht* (*Abrégé d'histoire de*

• 30 – Wilhelm Traugott KRUG, *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften, nebst ihrer Literatur und Geschichte* (*Dictionnaire général des sciences philosophiques, de littérature et d'histoire*), Leipzig, Brockhaus Verlag, 1834, Band IV, p. 500. Cet ouvrage est le principal matériau biographique pour cet auteur largement méconnu, pour ne pas dire inconnu. C'est nous qui traduisons.

• 31 – *Ibid.*, p. 500.

• 32 – *Ibid.*, p. 501.

la philosophie pour les cours de l'académie) de Wilhelm Gottlieb Tennemann, de la troisième édition, en 1820, à la cinquième édition, en 1829. Martin Geck et Peter Schleuning, dans « *Geschrieben auf Bonaparte* » – Beethovens « *Eroica* »: *Revolution, Reaktion, Rezeption* (« *Écrit à Bonaparte* » – « *L'Héroïque* » de Beethoven : *révolution, réaction, réception*), font état de ses convictions politiques et de sa situation délicate suite au congrès de Vienne, en 1815, l'année où il rédige sa recension du *Fidelio* de Beethoven pour l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig : « Il était engagé et franc-maçon, il écrivait, et devait désormais compter avec les poursuites du prince Metternich, qui exécrait au plus haut point les francs-maçons et les jacobins, qu'il mettait dans le même sac³³. » Il publia en 1828 à Leipzig *Ueber Zweck, Mittel, Gegenwart und Zukunft der Freimaurerei* (*De la fin, des moyens, du présent et de l'avenir de la franc-maçonnerie*), qui fait le point sur ses « opinions maçonniques³⁴ ».

Le *Zustand*, dernier ouvrage de Wendt sur la musique, commence par comparer son « état actuel » à la période « classique » qui vient de s'achever avec la mort de Beethoven.

« On ne trouvera aucun connaisseur pour nier que Beethoven a amené une grande époque dans la musique, une époque où la musique profane a atteint le sommet de son énergie et de ses possibilités de signifier. Lorsqu'une telle époque est passée et que les idées à qui elle a donné le jour ont pénétré le public jusqu'à devenir familières, alors il faut réfléchir à leur action et à leur signification ; d'autant que le présent a tendance à reprendre ces idées sous les figures les plus diverses, alors que par ailleurs le besoin du temps appelle à un nouveau développement. Il en est ici comme des états de l'activité vitale physique à son apogée – on ressent et on jouit de l'action concertée des organes et de la facilité de leur interaction ; mais on ne se rend compte que l'on a été au sommet de la vie que lorsque, par contrecoup, un nouvel état apparaît où le pouls de la vie est moins fort, ou bat sous l'effet d'une surexcitation non naturelle, et quand le passé apparaît comme la mesure du présent. [...] Il est impossible de parler du présent musical, sans revenir à la période appelée classique [*die sogenannte klassische Periode*], et aux coryphées qui l'ont préparée. Ici c'est la trinité : Haydn, Mozart, Beethoven, qui nous illumine³⁵. »

Ce texte dithyrambique se propose donc de lire le présent de l'histoire de la musique à la lumière de la période classique qui vient de s'achever, au nom du fait que celle-ci s'est élevée à un niveau jamais atteint jusqu'alors, et qui commence

• 33 – Martin GECK et Peter SCHLEUNING, « *Geschrieben auf Bonaparte* » – Beethovens « *Eroica* »: *Revolution, Reaktion, Rezeption*, Hambourg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1989, p. 224. C'est nous qui traduisons.

• 34 – W. T. KRUG, *op. cit.*, Band IV, p. 500.

• 35 – A. WENDT, *Zustand*, *op. cit.*, p. 1-3.

déjà à s'abaisser. Or, il faut constater que Wendt, qui est l'inventeur de l'idée d'une « période classique » en musique, fait comme s'il se contentait de reprendre un usage courant du terme. Même s'il est le premier à formuler *in terminis* l'idée de musique classique, il va donc de soi pour lui que l'expression n'a rien de novateur, et ne fait qu'entériner un jugement déjà répandu. Il nous semble en effet impossible de lire *sogennant* comme une prise de distance : ce que dit Wendt quant à cette période, qu'elle représente un apogée de toute l'histoire de la musique, prouve qu'il la conçoit *effectivement* comme classique, c'est-à-dire comme permettant à la musique de réaliser son essence.

La période classique de la musique est définie par Wendt comme le sommet de l'histoire de la musique, particulièrement chez Beethoven. Le caractère normatif du modèle classique est assurément connu, et on sait à quel point l'ombre de Beethoven a plané sur tous les musiciens de la tradition de la musique germanique (et pas seulement) du XIX^e siècle, jusqu'à Gustav Mahler inclus, chaque fois qu'ils osaient s'attaquer à une pièce de musique de chambre ou à une symphonie, dont la facture avait été non seulement déjà traitée mais totalement épuisée selon eux par le maître. Certes, Wendt identifie déjà dans son ouvrage de nouvelles tendances qui visent à s'émanciper de cette influence, mais il est également conscient que celle-ci ne pourra que s'exercer sur les générations à venir. Robin Wallace, l'un des éditeurs et directeurs de la traduction anglaise (dont deux volumes sur quatre sont parus) des recensions allemandes contemporaines de Beethoven, *The Critical Reception of Beethoven's Compositions by His German Contemporaries (La Réception critique des compositions de Beethoven chez ses contemporains allemands)*, fait état dans son livre *Beethoven's Critics: Aesthetic Dilemmas and Resolutions During the Composer's Lifetime (Les Critiques de Beethoven : dilemmes esthétiques et leurs résolutions pendant la vie du compositeur)*, qui a le grand mérite d'être un des rares ouvrages à consacrer plusieurs pages à Wendt, des relations de Wendt avec Schumann : « Wendt était un philosophe, un esthéticien, auteur de livres sur la musique, compositeur amateur, et fondateur avec Robert Schumann de la *Neue Zeitschrift für Musik*, qui devait devenir plus tard l'un des principaux rivaux de l'*Allgemeine musikalische Zeitung*³⁶. » En tant que cofondateur, avec Robert Schumann, de la *Neue Zeitschrift für Musik*, Wendt ne pouvait qu'être sensible à la nécessité d'un renouvellement de la musique, en même temps qu'au caractère inéluctablement écrasant de l'œuvre de Beethoven.

L'*Allgemeine musikalische Zeitung* est la revue musicale de Leipzig dans laquelle Wendt fit paraître de nombreuses recensions d'œuvres musicales, dont la plus

• 36 – Robin WALLACE, *Beethoven's Critics: Aesthetic Dilemmas and Resolutions During the Composer's Lifetime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 27. C'est nous qui traduisons. Charles ROSEN fait remarquer avec justesse : « Aucun compositeur baroque ne pesa d'autant de poids sur Haydn, que Beethoven sur Schumann » (*op. cit.*, p. 37).

consistante est celle sur *Fidelio*, parue en 1815, intitulée « Pensées sur la musique moderne et la musique de Beethoven, en particulier son *Fidelio*³⁷ ». Cette revue fameuse, fondée en 1798 par Johann Friedrich Rochlitz et par l'éditeur de musique Gottfried Christoph Härtel, accueillit également toutes les recensions d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann sur la musique de Beethoven. Beethoven connaissait l'existence de cette revue et en demandait parfois les articles à ses correspondants. Elle a joué un rôle capital pour la structuration de la réception de sa musique.

« Le premier essai d'histoire de l'art de cette sorte » : les *Hauptperioden*

Étant donnée l'ampleur de la réflexion de Wendt sur la musique, c'est dans l'ensemble de son esthétique, au-delà du *Zustand*, qu'il faut chercher les raisons qui ont pu le pousser à faire de Beethoven l'apogée de l'histoire de la musique, et peut-être aussi l'initiateur de sa décadence. Dans son histoire universelle de l'art, *Des principales périodes des beaux-arts, ou l'art au cours de l'histoire universelle*³⁸, Wendt se fait gloire, dans son avant-propos, d'être le premier à publier une philosophie de l'histoire de l'art des origines à nos jours, c'est-à-dire une construction historico-logique qui rassemble la totalité des phénomènes artistiques, quels que soient les arts, les époques ou les lieux concernés.

« Les critiques pourront professer des opinions divergentes quant au trop ou au trop peu de souci du détail, pourvu qu'ils n'oublient pas la difficulté qui accompagne nécessairement le premier essai d'histoire de l'art de cette sorte³⁹. »

Il est bien entendu que Wendt n'est pas l'inventeur de l'idée d'une histoire universelle de l'art. Comme le montre Elisabeth Décultot dans *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, on peut considérer que c'est la *Geschichte der Kunst des Altertums*, parue en 1764, de Winckelmann, qui est la première tentative d'histoire universelle de l'art, qui sort l'histoire de son caractère empirique et spécial, pour englober l'humanité dans son ensemble, et trouve ainsi un sens à l'histoire universelle.

• 37 – Stefan KUNZE, *Ludwig van Beethoven, Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830 (Ludwig van Beethoven, ses œuvres au miroir de son temps. Recueil de comptes-rendus de concerts et de recensions jusqu'en 1830)*, Laaber, Laaber Verlag, 1996, p. 173-204. C'est nous qui traduisons.

• 38 – A. WENDT, *Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte*, Leipzig, Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1831. Cet ouvrage n'a jamais été réédité depuis. Désormais référencé *Hauptperioden*.

• 39 – A. WENDT, *op. cit.*, avant-propos, p. vi. C'est nous qui traduisons.

« À la description micrologique, Winckelmann préférera la fresque macrologique, au relevé des faits véridiques, la révélation du sens global de l'histoire, à l'ambition de prouver, celle d'instruire et d'illustrer. Par là, Winckelmann participe d'un mouvement historiographique central au XVIII^e siècle : l'émergence d'un nouveau concept de *Geschichte*, qui cherche à dégager définitivement l'histoire du rôle subalterne où l'avait cantonnée Aristote. L'histoire de Winckelmann n'est pas cette science "particulière" que la Poétique oppose au genre "plus sérieux et plus philosophique" de la poésie. En d'autres termes, elle n'est pas un catalogue des *res gesta*, un inventaire des vérités factuelles, accidentelles et partielles. Elle participe des vérités générales de la philosophie. Elle tend vers l'universel⁴⁰. »

Or, comme le montre ensuite Elisabeth Décultot, Winckelmann a conçu sa *Geschichte* de l'art d'après les histoires universelles de Bouhours, Dubos, Voltaire et Montesquieu : il en a repris l'idée d'une périodisation, outre celle d'un sens de l'histoire. De plus, il emprunte aussi à l'historiographie française l'opposition d'un modèle cyclique et d'un modèle linéaire, représentés respectivement par les Anciens et les Modernes dans la Querelle littéraire qui les opposa au XVII^e siècle. Chaque période incarne un cycle, rythmé par une ascension, un apogée et une décadence, ainsi que le voulaient les Anciens ; mais Winckelmann emprunte aussi aux Modernes :

« De même que, pour ces Modernes radicaux, l'histoire suit selon une trajectoire linéaire un progrès constant, de même pour Winckelmann, les arts, depuis l'apothéose grecque, suivent selon une trajectoire linéaire un déclin constant. [...] Chez Winckelmann et chez ces modernistes extrêmes, l'histoire décrit donc une trajectoire opposée dans son orientation, mais identique dans sa forme : la ligne⁴¹. »

À lire une telle affirmation, on ne peut manquer de penser aux *Cours d'esthétique* de Hegel, qui constitue sans aucun doute un projet parfaitement similaire. Hegel veut montrer, comme Winckelmann, que l'art appartient en propre à l'Antiquité grecque, là seulement où il a pu connaître son âge classique, parce que le contenu (*Gehalt*) pouvait y être adéquat à la figure (*Gestalt*) humaine, dans l'art particulier de la sculpture. L'art est *ein Vergangenes*, une chose du passé, et Hegel ne contrecarre le schéma linéaire de la décadence qu'en montrant que l'art connaît une *Aufhebung* dans les sphères plus élevées de l'esprit absolu, la religion (chrétienne) puis la philosophie.

• 40 – Élisabeth DÉCULTOT, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives germaniques », 2000, p. 252.

• 41 – *Ibid.*, p. 260.

Or, les cours d'esthétique que Hegel a professés à Berlin à partir du semestre d'hiver de 1820-1821, puis en 1823, en 1826, et en 1828-1829, n'ont été édités par Heinrich Gustav Hotho qu'en 1835-1838, sous la forme systématique qu'on leur connaît. Suite aux travaux, en Allemagne, d'Annemarie Gethmann-Siefert, l'ouvrage d'Alain Patrick Olivier sur *Hegel et la musique* a fait connaître en France le trajet qui mena des cours d'esthétique professés dans les années 1820 par Hegel, au système forgé par Hotho : non seulement Hegel n'a pas pu publier de son vivant son esthétique, mais elle a été, pour une part assez considérable, remaniée par son éditeur.

« L'incertitude relative concernant les sources possède ce mérite que l'on aborde avec d'autant plus de précautions le texte des cours d'esthétique ; on ne peut plus le considérer comme l'exposé dogmatique et systématique d'une doctrine, comme l'édition de Hotho tentait de le faire. Du simple point de vue formel, la différence est importante entre les deux versions. Les cours nous proposent une esthétique de la musique presque dix fois moins longue, et de ce fait aussi moins répétitive, et surtout moins systématique. On s'aperçoit de l'extrême fluidité du discours hégélien : le plan demeure extrêmement lâche et variable au cours des différentes années : l'*Esthétique* a sédimenté de façon dogmatique et classé de façon systématique un cours qui se donnait plutôt comme une libre improvisation sur un sujet donné. Certains leitmotive se retrouvent d'une année à l'autre, mais dans un ordre assez différent et dans une construction générale tout à fait libre. On sait que Hegel avait l'habitude d'insérer un grand nombre de petits papiers presque illisibles dans le manuscrit original de son cours, et que son discours s'organisait un peu au hasard de ces notes : on retrouve dans les cahiers des étudiants la marque d'un tel désordre, qui contraste avec les divisions extrêmement rigides du plan de Hotho⁴². »

Bernadette Collenberg-Plotnikov, dans un article paru en 2005, fait ainsi remarquer l'influence des *Hauptperioden* de Wendt sur le remaniement éditorial par Hotho de l'esthétique hégélienne, à travers la recension que celui-ci a faite de l'ouvrage en 1832-1833.

« En 1832-33 déjà, Hotho présente explicitement comme méthode l'idée d'une histoire de l'art spéculative, dans une recension de l'œuvre d'Amadeus Wendt *Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst, oder die Kunst im Laufe*

• 42 – Alain Patrick OLIVIER, *Hegel et la musique. De l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 21-22. Alain Patrick Olivier a publié en outre un ouvrage, *Hegel, la genèse de l'esthétique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009 ; cet ouvrage retrace les différentes étapes de la pensée de Hegel au sujet de l'esthétique, du texte de 1796 appelé *Le Plus Ancien Programme de l'idéalisme allemand*, aux cours d'esthétique professés par Hegel à Berlin dans les années 1820. Ce travail ne fait que mieux mettre en valeur tout ce que Hotho a pu ajouter lors de l'édition de *l'Esthétique*.

der Weltgeschichte (1831). Wendt lui-même s'était élevé dans son livre contre le caractère anhistorique des recherches sur l'art d'un Carl Friedrich von Rumohr, et contre l'isolement des peuples et des époques dans les études précédentes sur l'histoire de l'art en général. Wendt voit dans de telles recherches la réduction de la considération de l'art à l'étude de faits atomiques, qui sont uniquement additionnés en un faisceau d'"influences", sans qu'ils développent une compréhension de l'art intégrale, culturelle et historique. [...] En outre, il défend sa "construction de l'histoire" en mentionnant qu'on doit aussi reconnaître "un élément philosophique dans l'histoire", et qu'il faut trouver la "raison dans l'histoire". [...] Dans sa discussion programmatique de l'œuvre de Wendt, qu'il peut comprendre comme un pas fait dans la direction de son propre projet de recherche, Hotho nous fait comprendre qu'il s'agit, dans l'histoire spéculative de l'art, de rattacher les analyses philosophique et historique de l'art⁴³. »

Le plus souvent, compte tenu du projet commun d'« histoire spéculative de l'art » des deux systèmes, celui de Wendt et celui de Hegel, Wendt est désigné comme un pur et simple épigone de Hegel, qui aurait servi purement et simplement de courroie de transmission entre l'hégélianisme et la critique musicale de la *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* d'Adolph Bernhard Marx, dont il était, comme pour celle de Leipzig, l'un des rédacteurs. C'est ainsi que le considèrent, par exemple, Alain Patrick Olivier, Robin Wallace, ou Edward Lippman⁴⁴. Nous souhaiterions affiner cette approche et inviter à la redécouverte de l'originalité de cet auteur, grâce à la restitution plus juste de la chronologie de la genèse de l'esthétique de Hegel permise en France par les travaux d'Alain Patrick Olivier.

• 43 – Bernadette COLLEBERG-PLOTNIKOV, « Wissenschaftstheoretische Implikationen des Kunstverständnisses bei Hegel und im Hegelianismus », *Kulturpolitik und Kunstgeschichte: Perspektiven der Hegelschen Ästhetik* (« Implications théoriques et scientifiques de la conception de l'art chez Hegel et dans l'hégélianisme », *Politique culturelle et histoire de l'art : perspectives de l'esthétique hégélienne*), édité par Ursula Franke et Annemarie Gethmann-Siefert, Hambourg, Felix Meiner Verlag, 2005, p. 73-74. C'est nous qui traduisons.

• 44 – Alain Patrick OLIVIER : « Dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, Amadeus Wendt, un ami de Hegel, publie des "Pensées sur la musique moderne, et la musique de Beethoven, précisément son *Fidelio*" [...]. Parmi les rédacteurs de la *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, on trouve un grand nombre de disciples de Hegel, même si la plupart des articles ne sont pas signés : Hotho, Amadeus Wendt » (*Hegel et la musique*, *op. cit.*, p. 85). Robin WALLACE : « C'est dans les écrits de Wendt que l'on sent pour la première fois l'intrusion de l'hégélianisme qui sera une marque distinctive d'A. B. Marx et de l'école berlinoise de la critique beethovenienne » (*op. cit.*, p. 27). Edward LIPPMAN : « L'étroite connexion entre la musique et le sentiment est plus apparente chez Hegel et atteint Schumann via les écrits d'Amadeus Wendt » (*The philosophy and aesthetics of music [La Philosophie et l'esthétique de la musique]*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, 1999, deuxième partie, chap. IX : « Theory and practice in Schumann's Aesthetics » [« Théorie et pratique dans l'esthétique de Schumann »], p. 172). C'est nous qui traduisons.

Nous voudrions, à partir de la remarque cruciale de Bernadette Collenberg-Plotnikov, inverser la perspective : Hotho a recensé les *Hauptperioden* de Wendt, et l'on peut dire, soit qu'il s'en est inspiré, soit qu'il y a trouvé la confirmation de sa propre version de l'hégélianisme. Mais nous aimerions aller plus loin et dire que l'esthétique de Wendt offre une alternative à l'esthétique de Hegel, en proposant l'idée d'une « période classique » de la musique, au sein même de la modernité « romantique ». Wendt reprend ainsi aux Anciens de la Querelle l'idée de « périodes » comme l'indique le titre de l'œuvre, au sein desquelles se reproduit le schéma cyclique de l'ascension, de l'apogée et de la décadence ; mais il considère, comme les Modernes, que c'est l'art moderne, et plus particulièrement la musique, qui constitue le point culminant de l'histoire universelle de l'art. C'est d'ailleurs en ce sens que sont recensées les *Hauptperioden*, dès l'année de leur parution, en 1831, dans la *Revue encyclopédique*, publiée à Paris.

« Quels sont les arts que le christianisme a nourris en son sein ? On pourrait répondre en peu de mots : ceux auxquels le polythéisme grec et romain ne pouvait point donner de développement ; tandis que ceux qui sont parvenus au plus haut degré de perfection dans l'Antiquité devaient rester dans un état d'infériorité. Les arts qui révèlent les profondeurs du cœur et du sentiment, la poésie, la peinture et surtout la musique, devinrent les arts du christianisme⁴⁵. »

On pourrait croire que Wendt ne fait ainsi que calquer l'idée hégélienne que la peinture, la musique et la poésie, sont des arts « romantiques ». Mais outre que la *Revue encyclopédique* insiste sur le fait que la musique tient chez Wendt une place prédominante dans cette tripartition, contrairement à ce qui se passe dans les *Cours d'esthétique* de Hegel, où elle en est le parent pauvre, nous considérons qu'il faut lire le projet des *Hauptperioden* à la lumière de l'idée d'une « période classique » en musique, développée dans le *Zustand*. Pour en rester pour le moment à une simple suggestion, alors que cette idée est radicalement impossible dans l'esthétique hégélienne, elle constitue à notre sens la clef d'interprétation de toute l'esthétique de Wendt.

Dégager l'originalité de la réflexion de Wendt sur l'art nous permet ainsi d'interroger avec davantage d'indépendance d'esprit le couplage qu'il est le premier à effectuer, et qui est au fond encore étrange à l'époque où il le prononce, entre « musique » et « classique ». En retrouvant la fraîcheur de cette association, nous avons voulu interroger sa fausse évidence. Elle n'a, pour le coup, aucune

• 45 – Hippolyte CARNOT (dir.), *Revue encyclopédique, ou analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans la politique, les sciences, l'industrie et les beaux-arts*, recueil mensuel, t. 52, Paris, Bureau de la revue encyclopédique, octobre 1831, p. 455.

résonance hégélienne. Chez Hegel, la musique est l'art romantique par excellence, le symptôme artistique de la modernité et de l'intériorité subjective promue par le christianisme, et du danger pour l'art de se dissoudre totalement dans l'arbitraire de la création sonore, sauf à accompagner un texte et à réintégrer la totalité opératique. Le fait que Wendt, *a contrario*, identifie en 1836 dans le *Zustand* une période classique de la musique, alors même qu'il prétend publier en 1831 la première philosophie de l'histoire universelle de l'art, laisse déjà penser que la musique a dans son esthétique une tout autre place que celle que lui réserve Hegel. Lorsque Wendt affirme, dans le *Zustand*, qu'une période classique de la musique vient de s'écouler, il ne fait ainsi que confirmer ce qu'il construisait déjà dans les *Hauptperioden*, et ce qu'il indiquait sous une forme plus ramassée dans la recension de *Fidelio* de 1815. Selon notre hypothèse, la pensée de Wendt est donc dès l'origine un débat avec la musique de Beethoven, une tentative philosophique pour expliquer ce qu'elle apporte à la musique et à l'art en général ; et elle n'est pas tributaire de l'hégélianisme, puisqu'en 1815, l'année où Wendt écrit sa recension de *Fidelio*, l'esthétique hégélienne de la musique n'a pas encore vu le jour.

Amadeus Wendt et E. T. A. Hoffmann

Nous faisons donc l'hypothèse que c'est à partir des recensions, bien plus célèbres aujourd'hui que les écrits de Wendt, d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, notamment mais pas seulement de la *Cinquième symphonie* de Beethoven, que Wendt construit sa réflexion. Ces deux auteurs ont en commun d'avoir été des rédacteurs de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig. En outre, la musique de Beethoven, qu'elle soit instrumentale ou vocale, leur apparaît dès le début de leur activité de critique comme une source de réflexion centrale pour leur esthétique.

E. T. A. Hoffmann, né en 1776 et mort en 1822, fut à la fois l'auteur de ce qui fut traduit en français sous le titre des *Contes fantastiques*, un compositeur de musique religieuse, d'opéras et de musique instrumentale, et un critique musical de premier ordre. Lorsque Wendt écrit son article sur *Fidelio* en 1815, à 32 ans, Hoffmann, a déjà écrit dans la même revue de Leipzig les seules recensions des œuvres de Beethoven qu'il écrira jamais : celles de la *Cinquième symphonie* op. 67 en 1810, à l'âge de 34 ans, des trios op. 70, de l'ouverture de *Coriolan*, de la musique de scène d'*Egmont* et de la *Messe en ut* op. 86 en 1812-1813. Surtout, il a déjà publié à Berlin, en 1814, les *Kreisleriana*, où l'on trouve, dans la première série, un résumé des recensions de la symphonie et des deux trios, qu'il intitule « Beethovens Instrumentalmusik ». Ce texte va susciter les premières réflexions solides de Wendt sur la musique dans son article sur *Fidelio*, un an après sa parution. Malgré l'absence de preuves tangibles de ce dernier point, on peut l'avancer sans trop de difficulté. Même si Wendt ne cite jamais directement Hoffmann,

le début de son article de 1815, et toute la suite, s'en fait suffisamment l'écho pour qu'on puisse l'y reconnaître. En outre, il ne faut jamais oublier qu'ils collaboraient dans la même revue. Comme nous le verrons, Wendt avait manifestement une connaissance très complète des écrits de Hoffmann, puisqu'il prolonge nombre de ses réflexions sur la musique instrumentale, l'opéra ou la musique sacrée. C'est ce que résume avec beaucoup de nuances Robin Wallace.

« Wendt n'était pas un disciple de Hoffmann, dont il rappelle souvent les idées, mais pour les transformer d'une façon que son auteur n'eût sans doute pas approuvée [...]. Même si Wendt, en tant que rédacteur régulier de l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, avait probablement lu les articles de Hoffmann, on ne peut pas dire avec certitude qu'il s'est directement inspiré d'eux. Il était certainement familier de la théorie esthétique du romantisme allemand⁴⁶. »

La recension de *Fidelio* par Wendt commence par un chapitre, intitulé « La grande musique » (« *Höhere Tonkunst* ») qui reprend presque littéralement les affirmations de Hoffmann dans sa recension de la *Cinquième symphonie*. Hoffmann disait que « la musique ouvre à l'homme un royaume inconnu totalement étranger au monde sensible qui l'entoure, et où il se dépouille de tous les sentiments qu'on peut nommer pour plonger dans l'indicible⁴⁷ ». Wendt reprend : « La musique parle [...] une langue merveilleuse, qui n'est compréhensible qu'à celui dont l'oreille n'entend pas un cliquetis de sons extérieurs, mais à qui se révèle l'intérieur du monde et les plus profonds secrets du cœur, où aucun œil mortel ne peut voir⁴⁸. » C'est avec Wendt que les trois compositeurs que Hoffmann qualifiait de « romantiques » vont devenir les « classiques » que nous désignons aujourd'hui sous ce terme.

Comme on sait, les cours d'esthétique de Hegel restent au contraire parfaitement muets sur la musique de Beethoven. Pourtant, il ne fait aucun doute que Hegel connaissait parfaitement l'écrit le plus fameux de Hoffmann sur la musique, « La musique instrumentale de Beethoven », ainsi que l'établit Alain Patrick Olivier.

« Beethoven connaît un apôtre à Berlin en la personne d'E. T. A. Hoffmann. La critique de la *Cinquième symphonie* faite par le poète dépasse d'ailleurs l'hommage à Beethoven et constitue un manifeste pour la musique instrumentale en général. Elle paraît d'abord anonymement dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig en 1810. Mais elle a largement dépassé l'audience des lecteurs avertis, essentiellement mélomanes ou musiciens, de ce journal pour se faire connaître du plus grand public, lorsque l'essentiel des idées paraît

• 46 – R. WALLACE, *op. cit.*, p. 27.

• 47 – E. T. A. HOFFMANN, recension de la *Cinquième symphonie* de Beethoven, in *Écrits sur la musique*, *op. cit.*, p. 38.

• 48 – S. KUNZE, *op. cit.*, p. 173.

à Berlin, en 1814, dans le premier volume des *Phantasiestücke*. Si Hegel n'a pas eu connaissance de la critique parue dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, il possède ce dernier ouvrage et il peut lire les pages consacrées à "La musique instrumentale de Beethoven" ("Beethovens Instrumentalmusik"), pages qui peuvent être regardées comme un véritable manifeste de l'esthétique romantique de la musique. La "romantisation" de Beethoven par Hoffmann et ses contemporains pourrait constituer une première explication au silence de Hegel à l'endroit du musicien le plus important de son époque. Dahlhaus propose de considérer le texte des *Phantasiestücke* comme source de l'esthétique musicale de Hegel, laquelle serait "une réplique cachée de l'apologie de Beethoven par Hoffmann". Hegel et Hoffmann partagent la conception suivant laquelle la musique instrumentale – dont Beethoven représente l'accomplissement – constitue le produit d'un processus d'autonomie inéluctable de la musique. Ils s'opposent néanmoins sur l'interprétation de ce phénomène. Pour Hoffmann, Beethoven ouvre les portes à la "musique absolue", au langage de l'ineffable, à la musique véritable. Pour Hegel, au contraire, l'indépendance de la musique est une régression, un langage qui ne parvient pas au concept, un art dénaturé⁴⁹. »

On peut donc même aller jusqu'à dire, comme Carl Dahlhaus dans *Hegel und die Musik seiner Zeit (Hegel et la musique de son temps)*, que les *Cours d'esthétique* de Hegel sont une réplique secrète de la valorisation de la musique instrumentale de Beethoven par Hoffmann, par la destitution de la musique au rang de régression abstraite vers l'intériorité subjective dépourvue de figure, de *Gestalt*. Au contraire, l'esthétique de Wendt, contemporaine de celle de Hegel, apparaît comme la tentative de confirmer l'effort de Hoffmann pour faire de la musique l'élément central et le plus noble de la philosophie de l'art.

Il faut cependant ajouter que l'un des problèmes majeurs du romantisme hoffmannien est précisément qu'il s'est fait connaître sous une forme mutilée : son manifeste le plus célèbre, « La musique instrumentale de Beethoven », est un texte radical, mais qui justement pour cette raison dissimule les nuances, voire les contradictions apparentes, dont Hoffmann fait preuve si l'on procède à l'examen complet de son esthétique musicale. Hoffmann semble dans ce texte s'être fait le défenseur de la seule musique instrumentale, avoir milité pour une « musique absolue » refusant orgueilleusement toute alliance avec la parole ou avec la scène. Mais il considérait par ailleurs le *Don Juan* de Mozart comme un opéra romantique, « l'opéra de tous les opéras⁵⁰ », et la plupart de ses recensions portent sur des opéras. En outre, il tenait Palestrina pour un maître incomparable de la

• 49 – A. P. OLIVIER, *Hegel et la musique*, op. cit., p. 85-86.

• 50 – E. T. A. HOFFMANN, recension du *Don Juan* de Mozart, in *Écrits sur la musique*, op. cit., p. 233.

musique vocale sacrée, et dans « Musique sacrée ancienne et moderne » en 1814, il considère la musique instrumentale profane moderne comme une décadence de l'art. Ses recensions de la musique de Beethoven elle-même ne s'arrêtent pas à des œuvres de musique instrumentale ou pure, mais englobent également une messe, la *Messe en ut* op. 81, une musique de scène, pour l'*Egmont* de Goethe, et une ouverture, *Coriolan*, initialement prévue pour précéder une tragédie jouée. Il est vrai que Hoffmann est familier de propos assez outrés, et qu'il est pour partie responsable de cette mécompréhension. Mais il faut ajouter que ce fut un critique remarquable, qui ne fut pas seulement le premier à donner la plus grande valeur à la musique instrumentale de Beethoven, mais qui se fit le témoin attentif de tous les phénomènes musicaux de son temps. Son expérience dans la composition lui donnait par ailleurs une sensibilité particulière aux problèmes musicaux de tous ordres. C'est pourquoi, dans notre examen des écrits de Hoffmann, comme de ceux de Wendt, sur la musique, il nous faudra élargir notre horizon au-delà de la seule discussion autour de la musique instrumentale de Beethoven, même si celle-ci reste le pivot de notre réflexion. En réalité, cette discussion engage avec elle toute l'histoire de la musique telle que nos deux auteurs pouvaient la connaître à leur époque, et même, dans une certaine mesure, toute l'histoire de l'art.

Nous souhaiterions ici faire une remarque de précaution sur la méthode de notre travail. La conceptualité de l'esthétique et de la philosophie de l'art de cette époque en Allemagne est extrêmement diffuse. Très souvent, les auteurs utilisent des concepts dont ils ne disent pas qu'il s'agit d'emprunts, ou qu'ils signalent comme des emprunts, sans mentionner qui est à l'origine des concepts employés. Une grande partie de notre travail a consisté à mettre à jour l'origine de ces emprunts, qu'ils soient ou non explicites. On trouve à l'horizon de la réflexion de Wendt ou de Hoffmann, pour ne citer que quelques noms parmi les plus importants, Schiller, Körner, les frères Friedrich et August Wilhelm Schlegel, Tieck, Jean Paul ou Schelling ; mais aussi, en remontant davantage dans le temps, Winckelmann, Lessing, Sulzer ou Herder ; sans oublier Rousseau, sans doute le plus influent parmi les philosophes de langue française. Certains thèmes se trouvent exploités de façon continue, et sont repris d'un auteur à l'autre, dans une perspective de réélaboration et de réinterprétation.

Le romantisme musical de Hoffmann ne condamnait donc pas la musique instrumentale à la « subjectivité abstraite » dans laquelle l'esthétique de Hegel allait la cantonner, mais lui promettait bien au contraire une période glorieuse et une place éminente dans le système des arts. À cet égard, nous pensons que la seule suite conséquente au romantisme hoffmannien est l'esthétique de Wendt, et la construction de la définition d'une période classique de la musique. Il est pour le moins étrange que l'histoire n'ait retenu que Hoffmann et fait sombrer

Wendt dans un oubli presque total. Le romantisme musical de Hoffmann peut être opposé à toute notion de « classique », conformément au vieux réflexe considérant ces deux termes comme irrémédiablement opposés ; pire, il peut être interprété comme la défense unilatérale et exclusive de la musique instrumentale, et déformé, défiguré, mutilé, en ne retenant de lui que ses formules les plus extrêmes, en ne lisant que « La musique instrumentale de Beethoven », comme si c'était le résumé de son esthétique. Mais en mettant face à face Hoffmann et Wendt, qui furent tous les deux des musiciens, des critiques, des philosophes et des esthéticiens, qui possédaient, aussi bien l'un que l'autre, des compétences remarquables dans le domaine de la philosophie de la musique, notre travail se propose un double objectif : d'abord, exhumer l'esthétique d'Amadeus Wendt, montrer ses considérables mérites et dégager son importance pour notre propre compréhension de la musique classique, ou plutôt du classique en musique. Nous laissons partiellement de côté le problème musicologique de la définition du « style classique », et n'y ferons appel que pour nous aider à traiter un problème d'esthétique, dans la mesure où Wendt, tout comme Hoffmann, n'hésite pas à mettre le nez dans la partition et à la citer avec beaucoup de précision pour éclairer son propos. Par ailleurs, nous proposons de relire le romantisme musical de Hoffmann, beaucoup mieux connu, mais qui gagne à être interprété avec ce prolongement.

Pour une esthétique du classique dans la musique

Il s'agit donc de comprendre comment la musique, entre Winckelmann et Wendt, est parvenue à prendre la *relève* de la sculpture grecque et à devenir l'art classique par excellence. Et cela malgré son apparent manque de forme, son absence de figure concrète, son inaptitude à parler le langage clair de la parole. Il faudrait ajouter : à une époque où a émergé dans l'histoire de la musique un *style* que précisément nous continuons d'appeler *classique*, celui de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Le plus souvent, elle n'est pourtant pas invoquée comme exemple. Jusqu'à Hoffmann et à son fameux compte rendu en 1810 de la *Cinquième symphonie* de Beethoven, qui a fait date à juste titre, on ne trouve aucune réflexion d'envergure sur ce style. Tieck, dans l'essai sur « Les symphonies » de 1799, continue à citer Johann Friedrich Reichardt. Hegel, comme on sait, ne dit pas un seul mot de Beethoven dans ses *Cours d'esthétique*. Ce n'est que sous la plume d'Amadeus Wendt, en 1836, que figure l'expression d'une « période classique » de la musique. Ou, autrement dit, d'une musique qui, en dépit de son « romantisme », parvient à nous donner le modèle d'un art parvenu à son sommet, et qui satisfait à la norme classique de l'art tel que Winckelmann la définissait. Non pas, donc, une musique qu'il s'agirait d'opposer à la sculpture et à la représentation, une musique allemande, moderne, chrétienne ou romantique, qui serait parvenue à s'émanciper

des règles de l'art de l'Antiquité et qui parlerait le langage obscur du sentiment ou de la « volonté » (selon Schopenhauer). Mais une musique, au contraire, capable d'une « forme ». Il y a bien, dans tout ce qu'on appelle le « romantisme allemand », quelque chose qui échappe à la *caricature* qu'en donne Heidegger dans ses cours sur Nietzsche. On y trouve, en lisant bien, de quoi penser la musique autrement que comme un narcotique ou une obsession de l'obscurité. Et on a d'autant plus de légitimité à l'y chercher qu'après tout, cette esthétique est contemporaine d'une musique que nous avons peut-être toutes les raisons d'appeler « classique ».

Il serait tentant, comme le fait du reste Hoffmann dans son compte rendu de la *Cinquième symphonie* de Beethoven, et comme le fait Tieck dans son essai « Les symphonies », de considérer la symphonie comme le genre par excellence de ce style classique. Mais c'est tout autant d'opéra dont il est question⁵¹. La musique vocale est autant concernée que la musique instrumentale, toutes les deux en réalité, pour leur qualité strictement *dramatique*. Au lieu de rester engluée dans l'expression informe des sentiments, la musique est appréciée pour sa capacité à se doter par elle-même d'une structure. Même chez les écrivains que l'on affuble plus ou moins aimablement d'habitude du qualificatif de « romantiques », tels que Tieck, Wackenroder ou Hoffmann, la musique est en réalité appréciée pour des qualités qui s'opposent radicalement au « romantisme » professé dans la *Doctrine de l'art* d'August Wilhelm Schlegel.

Tout cela sera théorisé par la suite sous le nom de *forme sonate*, c'est-à-dire la forme qui concerne la musique instrumentale au sens large, « sonate » étant opposée à « cantate », qui englobe toute la musique vocale. Mais ce qui seul est d'importance, c'est que la musique ne peut être soupçonnée de rester indéterminée et vague. Et ce qui doit plus encore être souligné, c'est que l'opéra n'échappe en aucun cas à la structuration de la forme appelée à tort « sonate ». Car l'opéra n'est pas le lieu où la musique, obscure par nature, trouve enfin le guide lumineux de la parole et les feux éclairants de la rampe pour devenir intelligible à l'esprit clair. L'opéra, au contraire, est le lieu par excellence où le génie classique de la musique plie les autres arts à sa propre forme, la plus lumineuse.

Il faut donc relire sans caricature l'esthétique du romantisme allemand et de l'idéalisme allemand, en cherchant à la montrer à l'écoute de la musique de son temps, ou du moins capable de la faire entendre. Comprenons par là celle de Haydn, Mozart et Beethoven, sans oublier que le monde musical de cette époque ne s'y limite pas. Mais comme Winckelmann, il s'agit de ne retenir que l'essentiel de l'art. Il faut éviter aussi toute lecture forçant les textes en vue de la cohérence du

• 51 – Faisons remarquer à nouveau que les deux seules fois où Hoffmann utilise l'adjectif « classique » pour parler de Mozart, dans « Der Dichter und der Komponist », c'est au sujet de ses opéras (cf. E. T. A. HOFFMANN, *Die Serapiensbrüder*, *op. cit.*, p. 61 et 68).

propos. Assurément, toute l'esthétique allemande ne cherche pas consciemment pendant trois quarts de siècle à penser le style classique des trois maîtres viennois. Il ne s'agit pas non plus de prétendre à l'exhaustivité. Les auteurs abordés mériteraient chacun une étude particulière. Mais il ne fait aucun doute que, de l'un à l'autre, se retrouve un horizon commun qui rend possible et même nécessaire leur confrontation.