

## INTRODUCTION

Parler de la musique est l'une des choses les plus malaisées qui soient, et celui qui s'attelle à cette tâche court à tout instant le risque de tomber dans l'impressionnisme creux ou de se laisser aller à une paraphrase littéraire qui pourra être brillante, mais ne dira finalement rien de consistant sur l'art des sons. L'embarras vient en grande partie de l'objet lui-même, un système complexe d'organisation de phénomènes sonores dont on a du mal à dire s'ils constituent un véritable langage, ou si tout au moins ils ont un sens. Mais la faute n'en incombe pas uniquement à la musique et à son incroyable capacité à reconstituer son mystère au fur et à mesure qu'on parvient à en démonter les mécanismes. Sans doute faut-il incriminer également le langage dont nous disposons pour parler d'elle. La difficulté à tenir un discours sur la musique vient en partie de ce que le langage des mots privilégie constamment les métaphores spatiales et possède peu de termes aptes à désigner des réalités inscrites dans la temporalité. Le philosophe Christoph Asmuth s'est récemment penché sur cette inadéquation du langage lorsqu'il s'agit de désigner et de commenter les phénomènes musicaux dans leur temporalité. Christoph Asmuth insiste sur l'indigence du vocabulaire dont nous disposons pour désigner de façon immédiate, sans recourir à un système de métaphores, les phénomènes musicaux dans leur temporalité<sup>1</sup>. Dès 1856, le musicologue Adolf Kullak avait remarqué que l'oreille a besoin de l'œil pour identifier les objets qu'elle perçoit, comme si un phénomène sonore avait en soi quelque

1 « Du fait de sa détermination par les phénomènes optiques, le langage n'est [...] pas seulement inapproprié, en ce qui concerne la temporalité, il ne peut tout simplement pas exprimer la musique. De ce point de vue, la musique constitue une limite du langage, cela non seulement parce que la musique en tant que processus concret ne peut jamais être reproduite de façon adéquate par le langage – ce qui vaut également pour de nombreuses autres activités –, non, le langage n'est pas approprié à la musique parce qu'il n'existe pas de vocabulaire "immédiat" pour les événements musicaux pris dans le temps ». (« *Die Sprache ist [...] durch ihre Ausrichtung an optischen Phänomenen nicht nur einfach unangepasst; in Hinsicht auf die Zeitlichkeit kann die Sprache die Musik gar nicht ausdrücken. Unter diesem Aspekt ist die Musik eine Grenze der Sprache, dies nicht nur deshalb, weil die Musik als konkreter Vollzug niemals in der Sprache adäquat abgebildet werden kann – was für zahllose andere Tätigkeiten ebenfalls zutreffen könnte – ; nein, die Sprache ist der Musik deswegen nicht angemessen, weil kein „unmittelbares“ Vokabular für musikalische Ereignisse in der Zeit existiert » [Christoph Asmuth, « Was bedeutet Musik? », *Musik-Konzepte*, Neue Folge, « Musikphilosophie », dir. Ulrich Tadday, XI/2007, p. 76]).*

chose d'indéterminé et d'irréductible à une identification rationnelle, à une classification langagière et conceptuelle<sup>2</sup>.

Ce sont précisément des discours sur la musique (et non des œuvres musicales) qui constituent l'objet du présent ouvrage, dont le but est d'essayer de comprendre comment on parvient, malgré tout, à parler de la musique sans pour autant renoncer à un certain nombre d'exigences intellectuelles ni se réfugier dans une approche uniquement technique, impuissante à rendre compte de toute la richesse et de toute la profondeur de son objet. En 1860, l'historien de la musique Franz Brendel disait déjà de l'analyse purement technique qu'elle reste aveugle tant qu'elle n'est pas accompagnée d'une véritable réflexion esthétique et philosophique sur le sens et la fonction de l'art des sons<sup>3</sup>. Il s'agit ici de démontrer qu'un discours (non littéraire) de haut rang sur la musique est non seulement possible, mais qu'il ne se contente pas d'apporter une réflexion *a posteriori* sur un art qui resterait indifférent à ce qu'on dit de lui : les discours sur la musique font partie intégrante de l'histoire de la musique dans la mesure où ils témoignent de la perception que le public a de cet art et de ses œuvres à un moment historique donné, et où ils contribuent largement à façonner la conscience musicale des créateurs, des intellectuels et des auditeurs.

10

Notre étude, qui porte sur le monde germanique au XIX<sup>e</sup> siècle, est centrée sur un espace culturel et sur une époque qui, dans leur approche réflexive des phénomènes musicaux, ont une valeur exemplaire. L'époque ici retenue est celle qu'on a pris coutume de désigner, sans toujours bien le justifier, comme l'âge d'or du romantisme musical. Quant à l'espace culturel considéré, on connaît son penchant pour la spéculation intellectuelle, pour la profondeur métaphysique, particularité qui selon Thomas Mann explique précisément l'attachement des Allemands à l'art des sons, art par excellence de l'intériorité : « En quoi consiste cette profondeur ? Justement en cette musicalité de l'âme allemande, en ce qu'on appelle son intériorité »<sup>4</sup>. Dans l'Allemagne du XIX<sup>e</sup> siècle, la tendance à la réflexivité de la production culturelle, amorcée dès la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, atteint des dimensions spectaculaires. Musique et spéculation, création

---

2 « La certitude sensible de l'objet reste la plupart du temps en suspens pour l'oreille, qui a besoin de l'œil pour s'assurer [de ce qu'elle a perçu]. (« *Die sinnliche Gewißheit des Objectes steht dem Ohre meistens in Frage, und es bedarf des Auges, um sich zu überzeugen* »). [Adolph Kullak, *Das Musikalisch-Schöne. Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig, Verlag von Heinrich Matthes, 1858, p. 103]].

3 « *Die technische Analyse ist blind* ». (Franz Brendel, *Vorstudien zur Aesthetik der Tonkunst*, *NZfM* 1860/11, n° 13, p. 106).

4 « *Worin besteht diese Tiefe? Eben in der Musikalität der deutschen Seele, dem was man ihre Innerlichkeit nennt [...]* ». (Thomas Mann, *Deutschland und die Deutschen*, dans *Essays*, éd. Hermann Kurzke/Stephan Stachorski, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, t. 5, 1996, p. 265).

et réflexion critique deviennent désormais indissociables – ce qui a suggéré à Thomas Mann l'idée que Faust, figure fameuse de l'intellectuel mélancolique, aurait logiquement dû être musicien<sup>5</sup>. Le XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas seulement celui des grands systèmes philosophiques (ceux de Hegel et de Vischer) et des œuvres monumentales (le *Faust* de Goethe et le *Ring* wagnérien), il se distingue également par une incomparable fécondité en matière de littérature consacrée à la musique. On assiste alors, phénomène inédit, à la parution de traités d'esthétique entièrement dévolus à l'art des sons – le genre est inauguré par le philologue Ferdinand Gotthelf Hand entre 1837 et 1841 – ainsi qu'à l'essor sans précédent des grandes revues musicales dans des centres tels que Leipzig ou Berlin, et l'on voit aussi s'embraser des polémiques violentes et passionnées, souvent exacerbées par des enjeux idéologiques latents. La période ici étudiée correspond à la phase centrale et même nodale du XIX<sup>e</sup> siècle : elle s'étend de la mort en 1827 de Beethoven, le musicien qui a incontestablement suscité le plus grand nombre de débats et de velléités d'appropriation, à la toute première édition du Festival de Bayreuth en 1876. Ce dernier événement marque, avec la création de *L'Anneau du Nibelung*, la consécration longtemps espérée du grand opéra allemand, qui est tout sauf une création spontanée, et qu'il faut plutôt considérer comme le résultat de plusieurs décennies de méditation et de débats sur ce qu'est le théâtre musical, sur sa place par rapport au drame parlé et sur ce que signifie la musique.

Deux questions majeures se posent à la mort de Beethoven : quelle sera la place de l'opéra dans un espace culturel dont le grand acquis est un développement sans précédent de la musique instrumentale ? Comment penser le rapport entre musique et *logos* à la suite de cette *Neuvième Symphonie* dont on ne sait pas si elle clôt l'ère de la musique instrumentale autonome, ou s'il faut y voir la découverte d'un Nouveau Monde musical dans lequel s'imposera le principe d'une littérisation de l'art des sons ? De fait, la plupart des grandes questions soulevées par ceux qui réfléchissent à la musique au XIX<sup>e</sup> siècle concerne directement ou indirectement le sens de la musique et son rapport au *logos* – avec pour corrélat la virulente controverse entre les tenants de l'autonomie et ceux de l'hétéronomie de la musique. L'interrogation sur le sens de la musique est d'autant plus cruciale à une époque où, à travers le triomphe de la forme sonate et de la musique instrumentale pure, une logique musicale autonome, dissociée du *logos*, semble s'être imposée et où les ultimes tentatives de perpétuation de la rhétorique baroque (Christian Friedrich Daniel Schubart) débouchent sur une aporie.

5 « Si Faust doit être le représentant de l'âme allemande, il faudrait qu'il soit musicien ; car le rapport au monde des Allemands est abstrait et mystique, i. e. musical ». (« *Soll Faust der Repräsentant der deutschen Seele sein, so müßte er musikalisch sein; denn abstrakt und mystisch, i. e. musikalisch, ist das Verhältnis des Deutschen zur Welt* ». [*Ibid.*].)

Notre ouvrage examine des types de discours variés, tenus non seulement par des représentants du milieu universitaire, mais également par les acteurs du monde du journalisme musical et par les musiciens eux-mêmes : sommes esthétiques, essais théoriques, articles, comptes rendus, et plus marginalement, textes littéraires. Ces différentes familles de discours sont ici comparées et mises en perspective afin d'essayer d'appréhender la conscience que l'époque avait d'elle-même. L'étude est ainsi conçue comme un tissage dans lequel s'enchevêtrent les paroles d'auteurs divers, venus d'horizons multiples, de façon à dégager des lignes de force, à mettre en valeur des harmoniques, des consonances et des dissonances, ainsi que des thèmes qui reviennent à chaque fois sous un éclairage différent, à la façon des leitmotivs wagnériens. L'objectif étant de donner une image la plus différenciée possible des discours sur la musique, qui ne s'appuie pas uniquement sur quelques textes canoniques et ne privilégie pas la pensée d'une poignée d'auteurs, mais tente de multiplier les points de vue afin de brosser le tableau le plus complet possible d'une époque qui n'est en rien homogène. Nous n'avons voulu éluder ni ses aspérités, ni ses contradictions. Il ne s'est pas agi de reconstruire artificiellement un système à partir de fragments de discours épars, isolés de leur contexte d'origine, mais plutôt de rendre compte de la richesse des réflexions suscitées par la musique au XIX<sup>e</sup> siècle. D'où la structure relativement ouverte de ce livre : il cherche à apporter une série d'éclairages sur un certain nombre de problèmes ou concepts qui traversent l'époque en se soumettant à de constantes métamorphoses.

Pour autant, la prise en compte de la diversité des discours, de toute la palette de leurs nuances ne signifie pas qu'on puisse se satisfaire de prendre acte de l'existence d'un ensemble kaléidoscopique et discontinu de textes qu'il suffirait de juxtaposer sans chercher à y déceler un sens général. Nous avons voulu prendre le contre-pied d'une tendance assez marquée chez certains musicologues allemands de ces vingt dernières années, qui s'emploient à dissocier nettement l'étude des œuvres de considérations esthétiques systématiques et donc à déconstruire ce qui fait la spécificité de la réflexion sur la musique en Allemagne depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette attitude se manifeste en particulier dans un certain nombre de critiques formulées contre les méthodes développées par Carl Dahlhaus, accusé de sélectionner pour les besoins de sa démonstration les œuvres et les textes et d'en infléchir la signification afin de pouvoir leur imposer une pensée systématique qui serait trop schématique et se révélerait incapable de rendre compte de la complexité de la production musicale à une période donnée. Il suffit cependant de lire n'importe quel texte de Dahlhaus pour vérifier que sa méthode et ses analyses sont certes systématiques, mais en aucun cas schématiques. L'approche non systématique mise à l'honneur depuis quelques années présente d'indéniables mérites, notamment celui d'intégrer

dans son champ d'étude un nombre d'œuvres plus important que ne le faisait la génération précédente. Mais elle encourt également un risque majeur : celui de considérer que l'histoire de la musique est constituée d'une série d'œuvres atomisées qui, par le simple fait qu'elles ont existé et ont laissé dans l'histoire une trace, aussi ténue soit-elle, ont toutes le même statut. Les historiens de la musique partisans de cette méthode admettent certes que les compositeurs peuvent s'influencer les uns les autres, mais une telle relation n'existe pour eux qu'entre des œuvres particulières et il n'y a finalement, si l'on pousse la logique jusqu'au bout, ni genres, ni hiérarchies, ni grandes ruptures ou mouvements de fond : le concept d'opéra romantique ne serait alors qu'une construction arbitraire inventée *a posteriori*, il y aurait autant de définitions du *Singspiel* qu'il y a de *Singspiele*, l'idée de musique absolue ne serait qu'une vue de l'esprit, parler d'aspiration à la constitution d'un grand opéra allemand à l'époque du *Vormärz* relèverait purement et simplement de la téléologie, *Le Crépuscule des dieux* aurait le même statut historique que *Le Prophète* de Meyerbeer (dont il ne serait au fond qu'une copie), etc.

Comment peut-on, si l'on réduit la production artistique à une série d'œuvres auxquelles on accorde le même statut, penser les genres, les tendances, les époques et leurs lignes de force, les ruptures et les éléments de continuité ? Est-il possible, à partir de telles prémices, de parler véritablement d'histoire de la musique ? L'historien ne peut en réalité parler d'histoire de la musique que s'il cherche à ordonner, en lui donnant un sens, l'ensemble chaotique de documents et de traces auxquels il est confronté. Il lui faut pour cela établir des relations et des hiérarchies entre ces faits. « À toutes les périodes historiques », disait Chateaubriand, « il existe un esprit-principe. En ne regardant qu'un point, on n'aperçoit pas les rayons convergeant au centre de tous les autres points ; on ne remonte pas jusqu'à l'agent caché qui donne la vie et le mouvement général »<sup>6</sup>.

Si l'on peut admettre qu'il existe dans l'histoire de la musique au XIX<sup>e</sup> siècle non pas un, mais plusieurs grands « esprits-principes », on ne peut en tout état de cause se contenter d'une vision atomisée de cette histoire et il est possible – tel est notre propos – de construire une approche systématique par le bas, c'est-à-dire sans apposer aux textes des concepts définis *a priori*. Notre livre part du postulat qu'il est possible de développer une méthode refusant à la fois les schématisations abusives, les constructions élaborées *a posteriori* dans une perspective téléologique, et la discontinuité absolue d'un éclatement du discours aboutissant à la perte de sens. Il a fallu, pour parvenir à des résultats

<sup>6</sup> François René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1951, p. 148.

probants, reconstituer les grands mouvements artistiques et les débats qui les accompagnent non pas à partir de quelques écrits canoniques, mais en s'appuyant sur un choix de textes suffisamment large pour disposer d'un spectre de données représentatif. L'objectif était en même temps de donner un sens aux documents et aux événements qui font l'histoire de la musique du XIX<sup>e</sup> siècle en évitant de les considérer à travers le filtre de la musicologie du XXI<sup>e</sup> siècle, mais en cherchant bien plutôt à reconstituer la conscience historique des acteurs de la vie musicale du passé. C'était incontestablement la seule façon de démontrer que des concepts tels que l'opéra romantique ou la musique à programme ne sont pas des inventions *a posteriori* mais que, par-delà l'immense diversité des œuvres auxquels ils s'appliquent, ils étaient bien présents dans l'esprit des compositeurs et de leurs commentateurs contemporains.

14

Ébaucher une archéologie des grandes notions à travers lesquelles on peut analyser la musique du XIX<sup>e</sup> siècle exclut que l'on aborde la musique à travers les notions qui ont cours aujourd'hui ; il faut plutôt essayer de comprendre cette époque de l'intérieur, en reconstituant les concepts et catégories utilisés alors, et en se demandant comment et pour quelles raisons ces derniers se sont constitués. Cela n'empêche pas le présent ouvrage de faire appel aux acquis de la musicologie et de la philologie modernes : les travaux de Carl Dahlhaus, qui accompagnent et nourrissent nos recherches depuis tant d'années, mais aussi ceux de Dieter Borchmeyer, Hans Heinrich Eggebrecht, Ulrich Tadday, Norbert Miller, Detlev Altenburg, Helga de La Motte Haber, Kurt Hübner, Enrico Fubini ont joué un rôle important dans l'élaboration de ce travail, même si leur nom n'apparaît que sporadiquement dans le résultat final.

L'approche méthodologique choisie nécessite et légitime la grande diversité des familles de textes convoqués ici et leur mise en dialogue. La principale difficulté rencontrée était liée directement à l'ampleur de ce corpus : il était nécessaire, pour arriver à des résultats convaincants, de procéder à un certain nombre de micro-analyses sur des points ciblés, afin de pouvoir mettre en perspective les textes les uns par rapport aux autres avec une réelle précision, sans se satisfaire de généralités qui conduisent à conclure trop rapidement (et souvent de manière erronée) à des concordances ou à des divergences de point de vue. Une analyse précise et minutieuse des textes était un passage obligé pour pouvoir ensuite tirer des conclusions plus générales réellement étayées et éviter ainsi l'écueil d'une systématisation simplificatrice. Dans cette optique, les notes de bas de page revêtent ici une importance toute particulière : elles tentent de proposer au lecteur une construction polyphonique instaurant un jeu d'échos entre, d'une part, la continuité du discours qui constitue le fil conducteur de nos développements et, d'autre part, la multiplicité des fragments cités en référence. Le choix de ces extraits de textes a pour objectif d'aider à se frayer un chemin

et à trouver des points de repère parmi un vaste ensemble d'écrits pour lesquels aucune proposition de lecture n'a jamais été formulée jusqu'à présent et qui demeurent pour l'essentiel inaccessibles au lecteur non germanophone.

On peut, pour clarifier les choses sans les simplifier de manière abusive, regrouper les textes étudiés en trois grandes familles. Il s'agit en premier lieu des essais rédigés par les compositeurs eux-mêmes – les principaux compositeurs et commentateurs étant Schumann, Liszt et Wagner – : ce sont sans doute les textes les mieux connus aujourd'hui, encore que cette célébrité soit toute relative. Viennent ensuite les textes des musicologues qui abordent à cette époque la musique et sa théorie dans une optique résolument philosophique, le plus souvent teintée d'hégélianisme : August Wilhelm Ambros, Franz Brendel, Eduard Hanslick, Adolph Bernhard Marx sont les représentants les plus considérables de cette tendance. On notera au passage que ces essayistes, connus pour leur activité de publicistes, sont également les pères fondateurs de la musicologie allemande en tant que discipline universitaire. La troisième famille d'auteurs est celle des penseurs de l'esthétique, dont certains sont à la fois musicologues et esthéticiens (Eduard Krüger, August Kahlert, Adolph Kullak), d'autres plus spécifiquement philosophes (Hermann Lotze, Christian Hermann Weisse). C'est l'occasion de redécouvrir et de réhabiliter ici quelques grands penseurs du XIX<sup>e</sup> siècle, aujourd'hui tombés dans l'oubli, mais qui ont à leur époque fait figure de références. On pensera tout particulièrement au philosophe souabe Friedrich Theodor Vischer, en qui Benedetto Croce voyait l'esthéticien allemand par excellence. Vischer n'est malheureusement plus guère lu aujourd'hui, mais ses ouvrages d'esthétique mériteraient d'être étudiés de façon systématique et approfondie tant ils sont représentatifs de leur époque et tant ils renferment des analyses subtiles, brillantes, éclairantes. On trouve également, parmi les esthéticiens ayant apporté une contribution marquante à la réflexion sur la musique, des noms comme ceux de Moritz Lazarus et surtout Robert von Zimmermann.

Il n'est peut-être pas superflu d'insister ici brièvement sur l'importance des travaux du philosophe viennois Robert von Zimmermann, dont l'esthétique est, de manière assez inexplicable, totalement ignorée par la recherche moderne. Zimmermann est le représentant le plus considérable de la philosophie formaliste de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle. Il est l'auteur d'une esthétique dont le radicalisme est unique à son époque, développant une pensée dans laquelle le conservatisme le plus intransigeant se transforme finalement malgré lui, par l'effet d'un retournement dialectique, en une théorie de l'art d'une étonnante modernité, anticipant les positions d'Igor Stravinsky et de Boris de Schloezer. C'est en outre un texte sans lequel on peut difficilement saisir l'originalité et la profondeur de la pensée d'Eduard Hanslick, le musicologue le plus célèbre de son époque.

L'oubli dans lequel Zimmermann est tombé s'explique peut-être en partie par la difficulté qu'on a à comprendre un texte construit de façon assez vertigineuse (ce qui fit dire à Vischer que Zimmermann nous mène jusqu'aux limites de la folie)<sup>7</sup>, et auquel, à deux exceptions notables près (Friedrich Theodor Vischer et Benedetto Croce), personne n'a osé se confronter jusqu'à présent. S'il n'a pas été possible, dans le cadre du présent ouvrage, d'exploiter toutes les possibilités offertes par ce texte étonnant, nous avons tenté néanmoins d'en donner quelques aperçus substantiels.

16

Les différentes familles de discours évoquées dans notre ouvrage ne s'ignorent pas les unes les autres et viennent se rencontrer notamment dans les revues musicales, qui constituent une véritable tribune depuis laquelle s'expriment les idées les plus diverses. L'essor de ces revues, conçues sur le modèle des grandes revues littéraires du XVIII<sup>e</sup> siècle, est un phénomène majeur de la vie musicale au XIX<sup>e</sup> siècle. En contrepoint des nombreux ouvrages réalisés par des musicographes ou des philosophes, les revues musicales du XIX<sup>e</sup> siècle apportent une contribution décisive aux débats sur la musique. Les articles publiés sont extrêmement variés, puisque ces périodiques proposent non seulement des comptes rendus de concerts, des recensions de publications (partitions, monographies ou textes esthétiques), des articles consacrés à la technique instrumentale ou plus simplement des nouvelles du monde musical, mais également d'importants essais originaux sur les grands problèmes d'esthétique musicale, souvent publiés en plusieurs livraisons. Ces revues, dont les contributeurs ne sont pas toujours identifiables, constituent un important espace d'échanges intellectuels et jouent un rôle décisif dans la circulation des idées, dans la connaissance des œuvres et dans l'établissement des canons. Quelques grands noms de l'histoire de la musique allemande ou européenne y ont publié leurs essais, d'E.T.A. Hoffmann à Richard Wagner en passant par Robert Schumann et Franz Liszt.

Pour des raisons pratiques, il nous a fallu nous limiter ici aux revues les plus significatives, que nous avons exploitées systématiquement : ce sont l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig, la *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, la *Berliner musikalische Zeitung* (qui devient en 1847 la *Neue Berliner Musikzeitung*), la *Neue Zeitschrift für Musik* de Leipzig et *Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt* de Mayence<sup>8</sup>. Ces revues ont été choisies en fonction de critères d'une certaine objectivité : la diffusion internationale de la publication, la relative notoriété des auteurs, la fréquence et la qualité des essais (*Leitartikel*) consacrés à des questions d'esthétique générale. D'autres

7 Voir Friedrich Theodor Vischer, *Kritik meiner Aesthetik* [II], dans *Kritische Gänge*, Sechstes Heft, Stuttgart, J.G. Cotta'sche Buchhandlung, 1873, p. IV.

8 Pour une présentation détaillée de ces revues, se reporter aux annexes.



périodiques en revanche, qui proposent principalement des comptes rendus d'œuvres et de publications musicales ou des essais musicologiques techniques, mais se désintéressent de la réflexion esthétique, ont été exclus du champ de l'étude, même s'ils ont été consultés et sont cités occasionnellement : ce sont notamment l'*Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* (Leipzig, 1817-1824), *Iris im Gebiet der Tonkunst* (Berlin, 1830-1841), l'*Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* (Vienne, 1841-1846), les *Signale für die musikalische Welt* (Leipzig, 1843-1941), la *Niederrheinische Musik-Zeitung* (Cologne, 1853-1867) et les *Fliegende Blätter für Musik* (Leipzig, 1855-1857).

Qu'il nous soit permis de brièvement esquisser le mouvement de notre ouvrage. L'étude s'ouvre sur l'examen d'une idée sous laquelle on a souvent cherché à rassembler la production musicale du XIX<sup>e</sup> siècle : le romantisme musical, qui voyait dans la dissociation de la musique et du langage des mots une chance pour l'art des sons de s'élever à une dignité métaphysique que lui refusait la pensée de l'*Aufklärung*. Si le premier chapitre n'envisage pas de clore le débat autour d'un concept employé de façon anarchique, et fortement controversé, nous avons voulu y donner la parole aux acteurs de la vie musicale et aux penseurs de ce siècle du romantisme musical afin de mieux comprendre ce que l'idée représentait dans la conscience des contemporains de Schumann, de Liszt et de Wagner.

Parallèlement aux discours métaphysiques chers au romantisme musical se développe toute une réflexion sur l'idée de peinture musicale, laquelle est popularisée par les œuvres de Felix Mendelssohn Bartholdy ou de Louis Spohr, et contraint les musicologues à prendre position sur la question de la *mimêsis*. Au centre du deuxième chapitre, on trouvera donc une étude sur les débats suscités par la réhabilitation, voulue par certains esthéticiens, de cette forme de musique tombée dans le discrédit. L'apologie de la peinture musicale s'inscrit dans une stratégie d'opposition aux tenants d'une esthétique classique, accusés de privilégier la beauté formelle au détriment du sens. La discussion autour de la notion de peinture sonore fait apparaître deux grandes tendances de l'esthétique musicale du XIX<sup>e</sup> siècle : d'une part la volonté, sans cesse réaffirmée par le camp des modernes (celui qui prétend reprendre l'héritage du romantisme), de rechercher la plus grande précision possible d'une musique qui trouve son sens en évoquant un objet extérieur, d'autre part le désir de repousser sans cesse les frontières spécifiques à l'art des sons dans la quête constante d'une fusion avec les autres arts. Les notions d'hétéronomie musicale et de fusion des arts apparaissent ainsi comme deux constantes de la réflexion sur la musique au XIX<sup>e</sup> siècle.

La question de la précision et du sens de la musique passe par la confrontation avec l'esthétique de Hegel, qui est au centre du troisième chapitre. Les *Cours*

*d'esthétique* (*Vorlesungen über die Ästhetik*) sont une référence majeure pour les philosophes de la musique et pour les musicologues du milieu du siècle, mais le scepticisme que nourrit leur auteur envers la musique instrumentale, son déni de la capacité de l'art des sons à accéder à la précision de l'expression et à être autre chose qu'un jeu gratuit fait figure de défi pour les musiciens et les intellectuels qui y voient une remise en cause de la dignité de leur art et de sa capacité à rivaliser avec le *logos*. Certains, comme Eduard Krüger, vont même tenter de trouver une (impossible) médiation entre l'esthétique de Hegel et le romantisme musical.

18

Le quatrième chapitre est consacré à l'un des sujets les plus controversés dans les discours sur la musique : le poème symphonique. Ce dernier est à la fois une réponse au défi lancé par Hegel et une tentative de penser l'hétéronomie musicale en dépassant l'idée de *mimêsis* : il s'agit d'un projet de poétisation de la musique qui entend se distinguer de la peinture musicale, jugée trop triviale. Le problème de l'hétéronomie musicale est au cœur des discussions : la musique doit-elle être entièrement soumise au programme dont elle ne serait qu'une illustration (au mieux un prolongement), ou bien peut-elle exprimer une essence poétique inaccessible aux mots et se développer selon une logique qui lui est propre ?

La littérisation de la musique pose inmanquablement la question de la musique entendue comme langage. Si la musique ne peut formuler des concepts, ce qu'elle exprime appartient à un domaine de l'esprit qui n'est pas réductible à la clarté des concepts : il s'agit des sentiments. Le cinquième chapitre tente de faire le point sur un sujet qui n'est malheureusement plus guère étudié aujourd'hui, mais qui a donné lieu à l'époque du romantisme musical à des réflexions philosophiques particulièrement riches. L'affirmation de la musique comme langage des sentiments marque le triomphe d'une culture idéaliste selon laquelle le sentiment relève de la vie de l'esprit bien plus que du sensible, et conduit à l'apothéose d'une théorie de l'inspiration issue du romantisme qui tend parfois à faire disparaître l'œuvre derrière le sujet qui la porte et en garantit l'authenticité.

Contre ce triomphe de l'esthétique des sentiments, les théories formalistes vont opérer un recentrage sur l'œuvre et ses structures et se désintéresser du sujet, qu'il soit créateur ou récepteur. Le sixième chapitre se propose de faire le point sur une conception de la musique et de l'art qui a nourri des débats passionnés et a contraint les romantiques et les « Nouveaux Allemands » à préciser leurs positions. Derrière le célèbre critique Eduard Hanslick et son combat contre une musique qui « poursuit le fantôme du sens », on découvre un système philosophique complexe, extrêmement cohérent, qui décontenance et fascine le lecteur : le formalisme du philosophe viennois Robert von Zimmermann.

Les discours des théoriciens du formalisme peuvent sembler passablement conservateurs, puisque, au nom d'une conception de l'art qui paraît parfois relever des mathématiques, ils réfutent en bloc tous les acquis du romantisme (la poétisation de la musique, l'adaptation des formes au contenu, l'hétéronomie musicale et la quête du sens), mais, de façon surprenante, le classicisme strict de Zimmermann et de Hanslick prend parfois des allures de manifeste avant-gardiste.