

Kant et la Pensée Musicale du Romantisme Allemand*

Mario Videira[†]
Université de São Paulo

RÉSUMÉ. Cet article met en lumière la forte influence exercée par la *Critique du Jugement* sur la littérature musicale du début du XIXe siècle. Après avoir analysé les implications de la philosophie kantienne dans les débats esthétiques de l'époque, on cherche à montrer l'importance centrale de la réception des concepts kantien de *génie* et d'*idée esthétique* pour la compréhension des changements subis par la réflexion musicale pendant cette période.

I.

Dans la célèbre recension sur la *Cinquième Symphonie* de Beethoven, publiée en 1810 dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig, l'écrivain, compositeur et critique musical E. T. A. Hoffmann déclarait :

Lorsqu'on parle de la musique comme d'un genre autonome, on ne devrait jamais penser qu'à la musique instrumentale qui, méprisant toute aide et toute intervention extérieure, exprime avec une pureté sans mélange cette quintessence de l'art qui n'appartient qu'à elle, ne se manifeste qu'en elle. Elle est le plus romantique des arts – on pourrait presque affirmer qu'elle seule est vraiment romantique. [...] 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'indicible (Hoffmann, 1985, 38)

Ce n'est pas par hasard que ce texte est considéré comme l'un des documents fondateurs du Romantisme en musique : la musique instrumentale –

*. Je tiens à remercier la FAPESP (*Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo*) pour son soutien financier.

†. Email : mario.videira@usp.br

qui jusqu'à ce moment-là était considérée comme une forme d'art inférieur – est perçue maintenant comme le genre le plus apte à exprimer, de façon pure, l'essence même de l'art. En comparant avec les théories précédentes cette valeur esthétique que la musique instrumentale acquiert au début du XIXe siècle, on se rend compte de l'originalité de cette pensée qui, en même temps, est étroitement liée à un processus qui se déroulait déjà depuis les dernières décennies du XVIIIe siècle, à savoir, celui de l'autonomisation de la musique et la question relative à sa légitimité esthétique.

En effet, on peut considérer que pendant presque tout le XVIIIe siècle, l'imitation de la nature a joué un rôle essentiel comme principe unificateur des arts. Toutefois, comme l'a bien remarqué le musicologue Enrico Fubini : 'si ce qu'on entend par imitation est plus ou moins clair quant à la peinture et à la poésie, ça devient plus obscur et nébuleux en ce qui concerne la musique' (Fubini, 1971, 24).

Et ceci est l'origine de l'accusation plus habituellement dirigée vers l'art musical : dû à sa nature auto-référentielle et asémantique, la musique instrumentale était habituellement considérée comme un art mineur et d'intérêt secondaire, incapable de mener à sa fin le principe imitatif commun aux arts. Il faut souligner que pendant la plupart de cette période, la musique exécutée publiquement et qui jouissait d'un grand prestige était principalement vocale, associée soit aux cultes religieux (tels que les messes et les oratorios), soit à l'opéra : c'était donc une musique étroitement liée à l'expression d'un texte, à l'expression des mots.

Quoique la production purement instrumentale eût déjà atteint un remarquable développement au début du XVIIIe siècle, on pourrait dire qu'elle était utilisée majoritairement comme musique didactique (dans le cadre de l'enseignement ou de l'exercice d'un certain instrument), comme musique de danse, ou comme accompagnement secondaire de banquets et autres cérémonies. Seulement l'association à une poésie pouvait dégager la musique de sa condition d'infériorité. Dans l'*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, éditée par Johann Georg Sulzer, la musique purement instrumentale était définie comme une sorte de bruit agréable, mais vide : 'destinée au seul amusement ou à l'exercice de l'instrumentiste [...], représentant dans l'ensemble un bruit vif et point désagréable [...], mais ne touchant pas le

coeur'.¹

Donc, un des plus grands problèmes de l'esthétique musicale au XVIIIe siècle était le rapport entre musique et poésie, surtout en ce qui concerne les classements hiérarchiques des arts, dans lesquels on mettait souvent la musique à la dernière place, et la poésie à la première. Selon Fubini, ce privilège accordé à la poésie 'ne correspond pas forcément à un contenu artistique plus élevé, mais à un plus grand contenu conceptuel [...]. La musique se dirige vers les sens, à l'ouïe ; la poésie, à la raison ; cela [...] constitue la cause de sa suprématie' (Fubini, 1971, p. 14-15).

C'est seulement au XIXe siècle, avec l'émancipation de la musique instrumentale pure et sa proclamation comme un art esthétiquement autonome, que l'asémantisme de la musique – qui pendant longtemps a été considérée comme son principal défaut – devient la plus grande de ses vertus. La musique instrumentale pure, laquelle était à peine admise dans le cadre des théories esthétiques du XVIIIe siècle, devient un modèle pour les autres arts. Comme l'a bien remarqué Carl Dahlhaus, 'si au XVIIIe siècle, la musique instrumentale était pour le sens commun esthétique un 'bruit agréable' *en dessous* du langage, la métaphysique romantique de l'art en fit un langage situé *au-dessus* du langage [...]. L'idée de musique absolue – peu à peu et en surmontant toutes sortes de résistances – est devenue le paradigme esthétique de la culture musicale allemande du XIXe siècle' (Dahlhaus, 1997, p. 16).

En effet, si jusqu'à ce moment on pouvait observer une certaine incompatibilité entre la musique et la philosophie, à partir du Romantisme la musique occupe le centre de la discussion esthétique et devient le modèle même auquel aspirent tous les autres arts. Selon Wilhelm H. Wackenroder par exemple, l'art est 'un langage merveilleux' par lequel les hommes peuvent 'saisir et comprendre les choses célestes dans toute leur puissance', et la musique est l'expression même de l'absolu, un langage intraduisible capable de décrire les sentiments humains de façon surhumaine (Wackenroder, 1945, p. 171). Il considère le langage des mots comme un instrument

1. Cf. 'Musik' In : Sulzer (1774, p. 788) : ' In die letzte Stelle setzen wir die Anwendung der Musik auf Concerte, die bloß zum Zeitvertreib und etwa zur Uebung im Spielen angestellt werden. Dazu gehören die Concerte, Symphonien, die Sonaten, die Solo, die insgemein ein lebhaftes und nicht unangenehmes Geräusch, oder ein artiges und unterhaltendes, aber das Herz nicht beschäftigendes Geschwätz vorstellen '.

trop terrestre, incapable de comprendre l'invisible qui se trouve au-dessus de nous. L'art, par contre, 'nous ouvre les trésors du coeur humain, dirige notre regard vers le fond de nous-mêmes et nous montre l'invisible, [c'est-à-dire], tout ce qui est noble, grand et divin, sous forme humaine' (Wackenroder, 1945, p. 177).

Parmi les arts, la musique occupe la position la plus élevée parce qu'elle est la seule susceptible de parler directement à l'essence même de l'âme humaine : 'aucun autre [art] ne peut fondre d'une façon si mystérieuse [les] qualités de profondeur, d'énergie physique et de signification obscure et fantastique. Cette union curieuse et étroite de qualités [...] fait toute la fierté de sa perfection' (Wackenroder, 1945, p. 359). L'absence d'un contenu conceptuel bien défini et déterminé, qui était auparavant l'accusation la plus dure contre la musique instrumentale, devient maintenant la qualité la plus valorisée chez Wackenroder : C'est un 'don merveilleux de la musique' – il écrit – 'l'art qui sans doute agit sur nous avec d'autant plus de puissance et met d'autant plus généralement en révolution toutes les forces de notre être que son langage est plus obscur et plus mystérieux' (Wackenroder, 1945, p. 249).

Comme Wackenroder, d'autres auteurs du Romantisme allemand ont également considéré la musique instrumentale comme la forme la plus élevée de l'expression artistique. Friedrich Schlegel (dans les *Literarische Notizen*, Fragment 1147) par exemple, affirme que la musique est le plus haut et le plus universel des arts (Schlegel, 1980, p. 151). Aussi, dans le célèbre Fragment 444 de l'*Athenäum*, il écrit :

Celui qui a un sentiment, cependant, pour l'affinité merveilleuse de tous les arts et sciences n'examinera au moins pas la question du point de vue normal superficiel et prétendu, selon lequel la musique devrait n'être rien davantage que le langage du sentiment, et il trouvera une certaine tendance de toute la musique instrumentale pure à la philosophie pas en soi impossible. La musique instrumentale pure elle-même ne doit-elle pas créer son propre texte ? Et est-ce que le thème dans lui n'est pas développé, est confirmé, changé, et pas contrasté de la même manière que l'objet de la méditation d'une série philosophique d'idées ? (Schlegel, 1967, p. 254).

Face à cette transformation radicale opérée par les romantiques à l'égard de la musique, se posent les questions suivantes : quelles sont les conditions

qui ont permis à la musique, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, d'acquiescer une valeur si élevée pour la philosophie ? Quel lien peut-on établir entre la pensée pure et la musique pure, ou entre la révolution qui s'est produite dans la philosophie à partir de Kant et la considération esthétique de la musique comme langage pur ?

Pour répondre à ces questions nous partons d'une hypothèse selon laquelle, outre les changements sociaux (comme l'invention du concert public et payant) et les transformations techniques subies par la musique (comme le perfectionnement des instruments et l'émergence de la forme sonate), la révolution *philosophique* initiée par Kant ainsi que la réception de son œuvre par les auteurs du Premier Romantisme sont des facteurs qui ont permis à la musique non seulement de devenir un objet digne de réflexion philosophique, mais aussi, ont permis à la philosophie de trouver un nouveau paradigme dans la musique pure. À travers les écrits de l'esthétique musicale allemande datant du tournant du XIX^e siècle, on peut mettre en lumière non seulement la forte influence exercée par la *Critique du Jugement* sur quelques auteurs de cette période, mais aussi leur tentative d'accorder à la musique une certaine dignité devant les autres arts. Notre but donc n'est pas d'analyser en détail les conceptions musicales de Kant – ce qui exigerait un examen plus approfondi non seulement des passages consacrés à la musique dans la *Critique du Jugement* et dans l'*Anthropologie du point de vue pragmatique*, mais aussi dans les réflexions posthumes, dans les lettres et dans les notes de cours de ses élèves – au contraire : il importe d'examiner comment la conception kantienne d'une hiérarchie des arts a été *reçue et interprétée* par quelques critiques et théoriciens musicaux – notamment par des auteurs 'mineurs' comme Johann Karl Friedrich Triest (1764-1810) et Christian Friedrich Michaelis (1770-1834).

2.

Tout d'abord, il est important de préciser que la réception des textes kantieniens concernant la musique a été marquée par une série de malentendus. Comme le musicologue Stephen Nachtsheim l'a souligné : 'depuis les accusations de Herder, Kant est considéré comme le prototype du spéculateur qui n'a aucune idée de ce qu'il dit sur la musique' (Nachtsheim, 1997, p. 7).

Toutefois, des études récentes ont montré qu'il faudrait être un peu plus prudent avant d'affirmer la prétendue indifférence de Kant pour la musique ou le manque de connaissance à propos des discussions musicales de son temps. Bien au contraire, les réflexions kantiennees publiées après sa mort portent les indices de sa familiarité avec les textes sur la musique de Rameau², Rousseau, d'Alembert, Werckmeister, Leibniz, Euler, Sulzer, etc.³ Mais pour le débat esthétique de son époque, les textes les plus influents de Kant ne se trouvent pas dans ses 'Réflexions Posthumes' mais, sans doute, dans la *Critique du Jugement* et dans l'*Anthropologie du point de vue pragmatique*.

En considérant qu'en tout art, l'essentiel réside dans la forme, Kant (1901b, p. 325-326) accorde à la musique – dans les paragraphes de la *Critique du Jugement* consacrés à la comparaison de la valeur esthétique des beaux-arts – une position trop peu élevée :

[...] dans tous les beaux-arts, l'essentiel reste la forme, orientée par rapport à une fin pour qui est spectateur et en juge, et au sein de laquelle le plaisir, en même temps, est culture et met l'âme au diapason des idées [...]; l'essentiel n'est pas la matière de la sensation (l'attrait ou l'émotion) qui est orientée vers la seule jouissance, laquelle, sans reste pour l'idée, abrutit l'esprit, degoûte peu à peu de l'objet, et rend l'âme insatisfaite d'elle-même et maussade, en lui faisant prendre conscience de son orientation, rebelle à toute finalité, dans le jugement de la raison (§52).⁴

Nonobstant la reconnaissance de la forme dans les fondements mathématiques⁵ de la musique, Kant tend à considérer qu'elle mérite plutôt d'être rangée parmi les arts agréables que parmi les beaux-arts. On peut dire que

2. Voir à cet égard les 'Reflexionen zur Anthropologie' (No. 639). In : Kant (1901c, p. 276-77).

3. Voir à cet égard Nachtsheim (1997, p. 12-14).

4. 'Doch in aller schönen Kunst besteht das Wesentliche in der Form, welche für die Beobachtung und Beurtheilung zweckmäßig ist, wo die Lust zugleich Cultur ist und den Geist zu Ideen stimmt [...]; nicht in der Materie der Empfindung (dem Reize oder der Rührung), wo es bloß auf Genuß angelegt ist, welcher nichts in der Idee zurückläßt, den Geist stumpf, den Gegenstand nach und nach anekelnd und das Gemüth durch das Bewußtsein seiner im Urtheile der Vernunft zweckwidrigen Stimmung mit sich selbst unzufrieden und launisch macht'.

5. Voir à cet égard Nachtsheim (1997, p. 12), note 22.

la position de Kant à propos de la musique est marquée par une certaine ambivalence, et qu'il y a deux façons d'en juger : soit selon le mouvement et l'attrait de l'esprit, soit selon le point de vue de la raison.

Pour comprendre le problème de la position de la musique dans la hiérarchie des arts établie par Kant (1901b, p. 205), il est nécessaire d'examiner d'abord la notion de l'agréable, c'est-à-dire, ce qui plaît aux sens dans la sensation⁶ (§3) et dans lequel, par conséquent, il reste toujours quelque chose de subjectif et empirique. Selon Kant (1901b, p. 224), un jugement de goût n'est-il pur 'que dans la mesure où aucune satisfaction purement et simplement empirique n'est mêlée au principe qui la détermine'⁷ (§14). Kant (1901b, p. 225) affirme que dans les beaux-arts, l'essentiel ne s'adresse pas au goût au moyen d'une sensation agréable, mais en plaisant par sa forme⁸ (§14). D'où la question : est-ce que la musique peut être considérée légitimement comme un des beaux-arts, capable de promouvoir la culture des facultés de l'esprit ? Ou doit-on plutôt la considérer seulement comme un art agréable, c'est à dire, un art 'dont la finalité est simplement la jouissance' ? (Kant, 1901b, p. 305-306)⁹

6. 'Angenehm ist das, was den Sinnen in der Empfindung gefällt'.

7. 'Ein Geschmacksurtheil ist also nur sofern rein, als kein bloßempirisches Wohlgefallen dem Bestimmungsgrunde desselben beigemischt wird'.

8. '[...] Dans tous les arts plastiques [...], pour autant que se sont des beaux-arts, c'est le dessin qui est l'essentiel : en lui, ce n'est pas ce qui fait plaisir dans la sensation, mais seulement ce qui plaît par sa forme, qui est au principe de tout ce qui s'adresse au goût' (KU, §14); 'In [...] allen bildenden Künsten, [...] sofern sie schöne Künste sind, ist die Zeichnung das Wesentliche, in welcher nicht, was in der Empfindung vergnügt, sondern bloßwas durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht.'

9. Cf. 'Les arts d'agrément sont ceux dont la finalité est simplement la jouissance ; tels sont tous les attraites qui, à table, sont à même de contenter la société : [...] à cela s'ajoute aussi [...] la musique d'accompagnement, chose étonnante qui doit entretenir la disposition des esprits à la joie à travers un simple bruit de fond agréable, sans que personne n'accorde la moindre attention à sa composition, et doit favoriser la conversation entre voisins' (KU, §44); 'Angenehme Künste sind die, welche bloßzum Genusse abgezweckt werden ; dergleichen alle die Reize sind, welche die Gesellschaft an einer Tafel vergnügen können : [...] (Hiezu gehört denn auch [...] die Tafelmusik : ein wunderliches Ding, welches nur als ein angenehmes Geräusch die Stimmung der Gemüther zur Fröhlichkeit unterhalten soll und, ohne daßjemand auf die Composition derselben die mindeste Aufmerksamkeit verwendet, die freie Gesprächigkeit eines Nachbars mit dem andern begünstigt) '.

À partir du §51 de la *Critique du Jugement*, Kant (1901b, p. 320) esquisse une division des beaux-arts, et choisit comme principe pour cette division, ‘l’analogie de l’art avec le mode d’expression que les hommes utilisent en parlant afin de se communiquer aussi parfaitement que possible non seulement leurs concepts, mais aussi leurs sensations’.¹⁰ Alors, ce genre d’expression consiste dans ‘le mot, le geste et le ton (articulation, gestique et modulation)’ (Kant, 1901b, p. 320).¹¹ Il n’y a donc, selon Kant (1901b, p. 320-321), que trois espèces de beaux-arts : l’art *du langage*, l’art *de l’image* et l’art *du jeu des sensations* (en tant qu’impressions externes des sens).¹² Dans la comparaison de la valeur esthétique des arts, Kant (1901b, p. 326) accorde à la poésie le premier rang entre tous les arts :

Le premier rang revient entre tous [les beaux-arts] à la *poésie* (dont l’origine est presque uniquement le génie, et qui se laisse le moins guider par des préceptes ou des exemples). Elle élargit l’âme en libérant l’imagination et en offrant, à l’intérieur des bornes fixées par un concept donné, et dans la diversité sans limites des formes susceptibles d’y correspondre, celle qui associe la présentation de ce concept à un trop-plein de pensées qui ne rencontre dans le langage aucune expression parfaitement adéquate, et qui s’élève ainsi de manière esthétique jusqu’aux idées (§53).¹³

En ce qui concerne la musique, la position sera déterminée par son statut soit comme un art du beau, soit comme un art simplement agréable. Te-

10. ‘Wenn wir also die schönen Künste eintheilen wollen, so können wir, wenigstens zum Versuche, kein bequemeres Princip dazu wählen, als die Analogie der Kunst mit der Art des Ausdrucks, dessen sich Menschen im Sprechen bedienen, um sich so vollkommen, als möglich ist, einander, d.i. nicht bloßihren Begriffen, sondern auch Empfindungen nach, mitzuteilen’.

11. ‘Dieser besteht in dem Worte, der Geberdung und dem Tone (Articulation, Gesticulation und Modulation)’.

12. ‘Es giebt also nur dreierlei Arten schöner Künste : die redende, die bildende und die Kunst des Spiels der Empfindungen (als äußerer Sinneneindrücke)’.

13. ‘Unter allen behauptet die Dichtkunst (die fast gänzlich dem Genie ihren Ursprung verdankt und am wenigsten durch Vorschrift, oder durch Beispiele geleitet sein will) den obersten Rang. Sie erweitert das Gemüth dadurch, daßsie die Einbildungskraft in Freiheit setzt und innerhalb den Schranken eines gegebenen Begriffs unter der unbegrenzten Mannigfaltigkeit möglicher damit zusammenstimmender Formen diejenige darbietet, welche die Darstellung desselben mit einer Gedankenfülle verknüpft, der kein Sprachausdruck völlig adäquat ist, und sich also ästhetisch zu Ideen erhebt’.

nant compte de l'aspect purement mathématique des vibrations qui composent la musique, elle pourrait être pleinement représentée parmi les beaux-arts : 'Les mathématiques n'ont assurément aucune part dans l'attrait et le mouvement d'âme provoqués par la musique, mais elles sont la condition indispensable (*conditio sine qua non*) de la proportion des impressions, tant dans leur association que dans leur alternance' (Kant, 1901b, p. 329) (§53).¹⁴ Malgré la reconnaissance de l'élément formel présent dans ses fondements mathématiques, Kant (1901b, p. 328) tend à considérer la musique plutôt comme un art agréable :

En effet, bien qu'elle [la musique] s'exprime par des pures sensations et non grâce à des concepts, donc bien qu'elle soit, au contraire de la poésie, sans reste pour la réflexion, elle émeut pourtant l'âme de diverses manières et, bien que ce soit simplement fugitif, de manière plus intime ; mais la musique est à vrai dire jouissance plus que culture [...] et, jugée du point de vue de la raison, elle a moins de valeur que n'importe quel des autres arts (§53).¹⁵

Dans le même passage, Kant (1901b, p. 329) affirme :

[...] si l'on estime la valeur des beaux-arts d'après la culture qu'ils procurent à l'âme, et si l'on prend pour critère l'extension des facultés qui doivent coïncider dans le jugement pour produire une connaissance, la musique sera ainsi reléguée au dernier rang des beaux-arts (tandis qu'elle occuperait la première place parmi les arts qu'on doit apprécier en même temps du point de vue de l'agrément qu'ils procurent), parce qu'elle joue avec les sensations (§53).¹⁶

14. 'Aber an dem Reize und der Gemüthsbewegung, welche die Musik hervorbringt, hat die Mathematik sicherlich nicht den mindesten Antheil; sondern sie ist nur die unumgängliche Bedingung (*conditio sine qua non*) derjenigen Proportion der Eindrücke in ihrer Verbindung sowohl als ihrem Wechsel [...] '.

15. 'Denn ob sie [die Tonkunst] zwar durch lauter Empfindungen ohne Begriffe spricht, mithin nicht wie die Poesie etwas zum Nachdenken übrig bleiben läßt, so bewegt sie doch das Gemüth mannigfaltiger und, obgleich bloßvorübergehend, doch inniglicher; ist aber freilich mehr Genuß als Cultur [...]; und hat, durch Vernunft beurtheilt, weniger Werth, als jede andere der schönen Künste '.

16. 'Wenn man dagegen den Werth der schönen Künste nach der Cultur schätzt, die sie dem Gemüth verschaffen, und die Erweiterung der Vermögen, welche in der Urtheilskraft zum Erkenntnis zusammen kommen müssen, zum Maßstabe nimmt: so hat Musik unter den schönen Künsten sofern den untersten (so wie unter denen, die zugleich nach

Kant (1901b, p. 330) souligne que dans cet art l'impression n'est que passagère, et 's'évanouit complètement'. En outre, selon lui, on peut imputer à la musique un certain manque d'urbanité : 'car, et la nature des instruments en est la première responsable, ses effets dépassent les limites qu'on voudrait leur assigner (et s'étendent jusqu'au voisinage), et elle s'impose en quelque sorte, portant préjudice à ceux qui n'appartiennent pas à la société de musique' (§53).¹⁷

De même, dans son *Anthropologie du point de vue pragmatique*, publiée quelques années plus tard, Kant (1901a, p. 247) affirme encore une fois la suprématie de la poésie face aux autres arts :

La poésie remporte la palme non seulement sur l'éloquence, mais aussi sur toute autre forme de beaux-arts : sur la peinture (à laquelle se rattache la sculpture), et même sur la musique. Celle-ci ne compte en effet parmi les *beaux-arts* (et pas seulement parmi les arts d'agrément) que parce qu'elle sert de véhicule à la poésie. En outre, il n'est pas entre les poètes autant de têtes superficielles [...] que parmi les musiciens : parce que ceux-là s'adressent bien aussi à l'entendement, alors que ceux-ci ne parlent qu'aux sens.¹⁸

3.

Peu après la publication de la première édition de la *Critique du Jugement* (1790), plusieurs auteurs ont entamé des discussions sur la position problématique accordée par Kant à la musique dans l'hierarchie des arts.¹⁹

ihrer Annehmlichkeit geschätzt werden, vielleicht den obersten) Platz, weil sie bloß mit Empfindungen spielt '.

17. 'Außerdem hängt der Musik ein gewisser Mangel der Urbanität an, daß sie vornehmlich nach Beschaffenheit ihrer Instrumente ihren Einfluß weiter, als man ihn verlangt, (auf die Nachbarschaft) ausbreitet und so sich gleichsam aufdringt, mithin der Freiheit anderer außer der musikalischen Gesellschaft Abbruch thut [...] '.

18. 'Die Poesie gewinnt aber nicht bloß den Preis über die Beredsamkeit, sondern auch über jede andere schöne Kunst : über die Malerei (wozu die Bildhauerkunst gehört) und selbst über die Musik. Denn die letztere ist nur darum schöne (nicht bloß angenehme) Kunst, weil sie der Poesie zum Vehikel dient. Auch giebt es unter den Poeten nicht so viel seichte [...] Köpfe, als unter den Tonkünstlern : weil jene doch auch zum Verstande, diese aber bloß zu den Sinnen reden '.

19. Voir à cet égard Reinhold (2004, p. 252-53).

Johann Gottfried Herder, par exemple, dans son "Kalligone" (1801) – plus précisément dans la section intitulée "Vom Schönen und Angenehmen der Umrisse, Farben und Töne" [Du beau et de l'agréable dans les contours, les couleurs et les tons], critique sévèrement la doctrine kantienne sur la musique.²⁰

Mais ce ne sont pas seulement des auteurs célèbres comme Herder qui ont pris part au débat avec Kant. Plusieurs auteurs 'mineurs' ont exprimé leurs opinions par des articles et commentaires publiés dans les journaux spécialisés de musique, comme le *Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig. Parmi ces textes, on peut citer un article de 1801 à propos de la formation de la musique en Allemagne au XVIIIe siècle.

À travers l'emploi des concepts et d'un vocabulaire d'influence nettement kantienne, Johann Triest – l'auteur de cet article – fait une distinction entre l'art pur et l'art appliqué : une distinction qui s'applique aussi à la musique. On voit ici – peut-être pour la première fois – l'emploi du terme 'musique pure', c'est-à-dire un art qui existe par soi-même, résultat de 'l'élaboration d'un matériau sensible pour le beau et libre jeu de l'imagination' (Triest, 1801, p. 227-228). Dans la mesure où la musique ne sert que comme support esthétique pour d'autres finalités, elle cesse d'être un art pur et commence à être un art appliqué.

Triest considère la musique instrumentale comme une *musique pure*, laquelle est définie comme 'un beau jeu sonore (formé selon des règles artistiques) qui possède une finalité, même si dans l'ensemble prédomine seulement une idée esthétique indéterminée' – mais contrairement à l'opinion kantienne – 'capable de cultiver l'homme' :

Si l'on considère comme 'vraie' musique seulement celle qui expose de façon déterminée les sentiments d'un sujet, [...] alors seraient condamnées toutes les compositions dépourvues de chant [...]; et toutes, ou [au moins] la plupart des sonates, fugues, concertos, symphonies, etc. seraient des passe-temps sans finalité. Mais non : la musique plaît et – avec la permission des philosophes – cultive, mais non de façon si évidente comme pour l'église ou dans le théâtre (Triest, 1801, p. 228).

20. Cf. Herder (1998, p. 701).

Outre l'utilisation du terme 'musique pure', un autre aspect important du texte de Triest porte sur le fait qu'il indique une 'transformation significative' qui a lieu dans la musique pure : le compositeur, 'qui ne faisait que des calculs lors de la composition' et ne favorisait que l'aspect rhétorique de la musique, a commencé à donner un certain privilège à l'aspect créatif et poétique [poetisch] de cet art (Triest, 1801, p. 297). Un autre aspect qui doit être souligné est l'utilisation de la terminologie kantienne pour justifier la supériorité de la 'musique pure' face à la 'musique appliquée'. Selon Triest, le compositeur de musique instrumentale exprime des *idées esthétiques*, qui ne peuvent pas être exprimées par des mots. Comme exemple pratique, il utilise les œuvres pour le clavier de C.P.E. Bach qui, selon lui, dépassent à la fois 'le côté mécanique (le calcul)' – c'est-à-dire, l'harmonie et le contrepoint – et 'le plaisir sensoriel' de la musique : '[Dans ses œuvres], il apparaît une certaine idée esthétique [ästhetische Idee], qui est composée de concept [Begriff] et de sensation [Empfindung], qui ne peut pas être exprimée par des mots' (Triest, 1801, p. 300).

Comment comprendre, donc, cette référence à une idée 'esthétique' qui 'ne peut pas être exprimée par des mots', et qui se manifeste dans la musique pure des compositeurs comme C.P.E. Bach? Quoique Triest ne mentionne pas la source, cette notion s'inspire au §49 de la *Critique du Jugement* de Kant. Étroitement liée à la notion kantienne du génie – dont l'esprit [Geist] n'est pas autre chose que 'la faculté de présenter des *idées esthétiques*' –, Kant (1901b, p. 314) définit la notion d'idée esthétique comme suit :

Par idée esthétique j'entends cette représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans pourtant qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire sans qu'aucun *concept*, ne puisse lui être approprié et, par conséquent, qu'aucun langage ne peut exprimer complètement ni rendre intelligible. – On voit facilement qu'elle est le contraire (le pendant) d'une *idée de la raison* qui, à l'inverse, est un concept auquel aucune intuition (représentation de l'imagination) ne peut être adéquate (§49).²¹

21. '[...] unter einer ästhetischen Idee [...] verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann. — Man sieht leicht, daß sie das Gegenstück (Pendant) von

Or, ce concept kantien d'idée esthétique est à l'origine de la valorisation philosophique de la musique pure à cette époque. On peut noter cette tendance déjà dans les écrits de Christian Friedrich Michaelis, lesquels peuvent être considérés comme un premier essai d'application des principes de la philosophie critique à la réflexion esthétique sur l'art musical et, en même temps, un effort de révision en ce qui concerne la position de la musique dans la hiérarchie des arts présentée par Kant au §53 de la troisième *Critique*.

Dès son traité de 1795, *Über den Geist der Musik*, Michaelis indique l'importance de Kant pour la philosophie de la musique. Selon lui, les contributions de la philosophie critique sont si fondamentales qu'elles ne peuvent être ignorées par aucune considération philosophique de la musique (Michaelis, 1795, p. 6).

Dans un article de 1806, publié dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig (cf. Michaelis, 1997), il cherche à prouver que la musique, bien que liée intimement au sens extérieur de l'audition, est plus qu'un art uniquement agréable et doit non seulement être comptée parmi les beaux-arts, mais doit même recevoir la place plus élevée dans la hiérarchie des arts.

Un aspect qu'il met en relief est l'importance de la *forme* dans la considération proprement esthétique de la musique. Selon lui :

Ainsi comme un bloc de marbre ou même une pierre polie n'est pas encore une statue, un trait coloré n'est pas un tableau, un son isolé n'est pas encore musique. Les sons deviennent musique seulement à cause de la forme par laquelle ils sont liés, leur succession, leur corrélation. Les sons ne sont que la matière [Stoff] utilisée par la musique, matière qu'elle travaille et à laquelle elle donne une forme, pour représenter le beau et le sublime (Michaelis, 1997, p. 251).

La musique, selon lui, n'est pas un art d'imitation : elle est un art autonome et doit être considérée seulement à partir d'elle-même (Michaelis, 1997, p. 254). En effet, elle n'est pas simplement imitation ou expression de sentiments, mais quelque chose 'de plus idéal et originel'. La musique, écrit-il, 'est tout d'abord *autonome*. Cette musique pure, autonome plaît par elle-même, sans signifier, sans décrire, sans imiter ou exprimer quelque chose

einer Vernunftidee sei, welche umgekehrt ein Begriff ist, dem keine Anschauung (Vorstellung der Einbildungskraft) adäquat sein kann '.

de déterminé. [...] Cette musique apparaît comme souveraine et n'est subordonnée à aucun autre art' (Michaelis, 1997, p. 256).

L'indétermination de la musique est, selon lui, une caractéristique positive de cet art : c'est précisément dans cette indétermination que s'ouvre une possibilité d'approximation, d'analogie entre la musique pure et la notion kantienne d'*idée esthétique*²². Selon Michaelis (1795, p. 10), 'l'esprit [c'est-à-dire, l'essence] de la musique réside dans les idées esthétiques'. Justement parce que la musique ne peut jamais être complètement exprimée par des concepts déterminés, elle est en un certain sens inépuisable ou, dans le vocabulaire romantique : *infinie*.

Dans un article de 1808, il affirme que la musique est, en comparaison avec les autres arts, 'la plus idéelle et la plus originelle', parce que différemment des autres arts, elle n'est pas imitation de la nature, mais au contraire, elle produit comme par magie son propre monde (Michaelis, 1808, p. 449). La musique n'a pas un modèle 'original' en dehors d'elle-même : elle est créée à partir du monde intérieur de l'artiste. Selon Michaelis, la musique occupe la position la plus élevée en comparaison avec les autres arts. Seule la musique représente de façon pure l'essence, 'l'esprit de l'art, dans sa liberté et singularité' (Michaelis, 1808, p. 449).

'L'imagination poétique, créatrice, ne révèle intégralement sa force que dans l'art des tons' (Michaelis, 1808, p. 450). La valeur de la musique est intrinsèque à elle-même, elle est le seul art vraiment autonome, qui se donne ses propres lois ; et c'est grâce à cette radicale autonomie et liberté que la musique pourra être considérée comme idéelle et un modèle de tous les autres arts.

Michaelis finit son article avec une citation du compositeur Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), où nous pouvons déjà entrevoir quelques traits fondamentaux de la conception romantique de la musique – notamment dans l'idée du pouvoir de la musique instrumentale d'exprimer l'ineffable, c'est-à-dire ce qu'on n'arrive pas à exprimer avec le langage des mots : 'Où les mots ne suffisent pas, n'ont pas de pouvoir, les sons et les harmonies expriment l'ineffable [Unaussprechlich] et élèvent l'enthousiaste au-dessus de lui-même' (in Michaelis, 1808, p. 452).²³

22. Voir à cet égard Michaelis (1997, p. 258).

23. 'Wo Worte nichts mehr vermögen, nicht mehr hinanreichen, drücken Töne, Harmonieen, *das Unaussprechliche* aus und erheben den Begeisterten weit über sich selbst'.

4•

En guise de conclusion, on peut dire que Kant n'avait pas l'intention de constituer un *système des arts* dans sa *Critique du Jugement*, et encore moins 'une théorie particulière de la musique ou d'un autre art' : comme Stephan Nachtshein (1997, p. 15) l'a bien remarqué, 'les esthétiques particulières étaient hors de la sphère des problèmes qu'il [Kant] se posait'. Même sa 'Division des arts' ne se veut pas une théorie achevée des arts, mais seulement une 'esquisse', comme Kant lui-même le souligne dans une note au §51 de la troisième *Critique* : 'Le lecteur voudra bien ne pas considérer cette esquisse d'un classement des beaux-arts comme une théorie décidée. Il s'agit simplement d'un des nombreux essais qu'on peut et qu'on doit encore tenter dans ce domaine' (Kant, 1901b, p. 320).²⁴

Toutefois, comme nous l'avons montré, les passages qui concernent la musique – soit dans la *Critique du Jugement*, soit dans *l'Anthropologie du point de vue pragmatique* – ne tardèrent pas à susciter des controverses, soulevant des objections et des positions contraires. Cependant, plus que dans les propres affirmations de Kant à propos de la musique, la clé pour comprendre la valeur de cet art dans les auteurs post-kantiens, semble surtout se trouver dans la réception des concepts kantien de génie et d'idée esthétique. Dans une certaine mesure, c'est grâce au concept kantien d'idée esthétique que l'indétermination conceptuelle de la musique purement instrumentale a pu être considérée non plus comme un défaut, une absence de contenu, ou comme quelque chose de simplement agréable pour les sens, mais comme un contenu inexplicable par des concepts et qui outrepassa le langage prosaïque des mots.

Références

- Dahlhaus, Carl (1997), *L'idée de la musique absolue*. Trad. M. Kaltenecker. Genève : Contrechamps.
- Fubini, Enrico (1971), *La estetica musical del siglo XVIII a nuestros dias*. Trad. A. P. Rodrigues. Barcelona : Barral.

24. 'Der Leser wird diesen Entwurf zu einer möglichen Eintheilung der schönen Künste nicht als beabsichtigte Theorie beurtheilen. Es ist nur einer von den mancherlei Versuchen, die man noch anstellen kann und soll'.

- Herder, Johann Gottfried (1998), *Schriften zur Literatur und Philosophie 1792-1800*. Hrsg. v. H. D. Irscher. Frankfurt/M : Deutscher Klassiker Verlag.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1985), *Écrits sur la musique*. Trad. B. Hebert et A. Montandon. Lausanne : L'Age d'Homme.
- Kant, Immanuel (1901a), *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Éd. Preussische Akademie der Wissenschaften. Berlin : De Gruyter, Bd. VII [AA 07]; *Anthropologie du point de vue pragmatique*. Éd. Pléiade, vol. III. Paris : Gallimard, 1986.
- (1901b), *Kritik der Urteilskraft*. Éd. Preussische Akademie der Wissenschaften. Berlin : De Gruyter, Bd. V [AA 05]; *Critique de la faculté de juger*. Éd. Pléiade, vol. II. Paris : Gallimard, 1985.
- (1901c), *Handschriftlicher Nachlaß*. Éd. Preussische Akademie der Wissenschaften. Berlin : De Gruyter, Bd. XV/1 [AA 15-1].
- Michaelis, Carl Friedrich (1997), 'Ein Versuch, das innere Wesen der Tonkunst zu entwickeln [1806] '. In : Schmidt, Lothar. (Hrsg.). *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schiften*. Chemnitz : Gudrun Schröder Verlag.
- (1795), *Über den Geist der Tonkunst mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft*. Leipzig : Schäferischen Buchhandlung.
- (1808), ' Ueber das Idealische der Tonkunst ' . *Allgemeine Musikalische Zeitung*, No. 29, pp. 449-452.
- Nachtsheim, Stephan (1997), *Zu Immanuel Kants Musikästhetik*. Chemnitz : Gudrun Schröder Verlag.
- Reinhold, Karl Leonhard (2004), ' Über das Fundament der Geschmackslehre ' . In : *Beiträge zur Berichtigung bisheriger Mißverständnisse der Philosophen*. Bd. 2. Hamburg : Felix Meiner.
- Schlegel, Friedrich (1967), *Kritische Ausgabe*. Bd. 2. Hrsg. v. E. Behler u.a. Paderborn : Ferdinand Schöningh [KA 2].
- (1980), *Literarische Notizen 1797-1801*. Hrsg. v. H. Eichner. Frankfurt/M : Ullstein.
- Sulzer, Johann Georg (1774), *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2. Teil. Leipzig : Weidmann.

Triest, Johann (1801), 'Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im 18. Jahrhundert'. *Allgemeine Musikalische Zeitung* 3, No. 14/No. 18.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich (1945), *Fantaisies sur l'art par un religieux ami de l'art*. Trad. J. Boyer. Paris : Aubier.