

X. INTELLECTUALITÉ MUSICALE DE CHARLES ROSEN ET *HISTORICITÉ*

Les écrits musicaux du pianiste Charles Rosen ^A surplombent les écrits traditionnels des instrumentistes. Ses livres constituent des monographies de référence mêlant la profondeur de vue à l'acuité analytique et l'ampleur intellectuelle. En-dehors de recueils d'entretiens, il s'agit essentiellement des cinq volumes suivants :

- *Le Style classique. Haydn, Mozart, Beethoven* (Gallimard, 1978)
- *Schoenberg* (Minuit, 1979)
- *Romantisme et réalisme. Mythes de l'art au XIX^e siècle* (avec Henri Zerner; Albin Michel, 1986)
- *Formes sonate* (Actes Sud, 1993)
- *La Génération romantique. Chopin, Schuman, Liszt et leurs contemporains* (Gallimard, 2002)

Cette production singulière relève de la dimension *critique* (évaluation des œuvres musicales) d'une intellectualité musicale vive, soutenue et profondément originale (il n'est guère commun qu'un interprète s'attache ainsi à dire la musique qu'il joue).

Cet abord monographique, embrassant de vastes séquences historiques plutôt qu'une œuvre délimitée (en ce sens, le bref livre sur Schoenberg fait exception), ouvre à une réflexion sur l'historicité proprement musicale : comment découper des séquences musicales consistantes dans le grand maelström des morceaux et œuvres de musique ? De quoi se soutiennent intérieurement de telles périodisations ? Comment commencent-elles et comment s'achèvent-elles ? Comment unité et diversité s'y corrélaient-elles ?

C'est à ce titre très spécifique que nous allons ici nous y intéresser, adoptant à notre tour le principe monographique privilégié par cette intellectualité musicale : ce chapitre examinera monographiquement le dernier ouvrage monographique de Charles Rosen, *La Génération romantique*.

A. Né en 1927

1 – PROBLÉMATIQUE

Nous nous demanderons, à cette occasion :

- En quel sens cette musicographie relève-t-elle bien d'une intellectualité musicale proprement dite plutôt que d'une plate musicologie (comme il peut être paresseusement dit de ces écrits) ?
- Qu'est-ce qui caractérise cette intellectualité musicale comme provenant d'un interprète plutôt que d'un compositeur ? De quelle manière la dimension critique de cette intellectualité musicale est-elle colorée par une subjectivité de pianiste ?
- Comment ce « dire la musique » – ici la musique romantique – appréhende-t-il la dimension historique de la musique concernée ? Comment cette intellectualité musicale configure-t-elle l'historicité de son « sujet » ?

Ces interrogations, de méthode pourrait-on dire, vont être articulées à des interrogations de contenu, attachées plus proprement au sujet de ce livre : en quel sens Rosen parle-t-il d'une *génération romantique* ? Pourquoi ne dispose-t-il pas plutôt le romantisme sous la catégorie de *style* comme il l'avait fait pour le classicisme viennois (*Le style classique*) ? N'y aurait-il donc pas pour lui à proprement parler de *style romantique* ?

2 – « LA » GÉNÉRATION ROMANTIQUE

La génération romantique contraste avec l'ouvrage-maître de Charles Rosen – son tout premier – consacré au classicisme musical : *Le style classique*.

Ce nouvel ouvrage se présente comme un recueil d'études – plus exactement de conférences – plutôt que, tel le précédent, comme un projet d'ensemble bâti *ad hoc*. Ceci contribue à rendre le livre plus difficilement saisissable, moins centré autour d'une thèse stratégique ^A. Ce caractère dispersé se révèle bien vite affaire intrinsèque, qui ne tient pas tant aux circonstances d'édition qu'au propos même du livre : subsumer un corpus d'œuvres (nourries de la problématique romantique du fragment) sous le signe d'une *génération* plutôt que d'un *style* suscite un mode de présentation plus éclaté et centrifuge, un feu d'artifices plutôt qu'une démonstration centripète.

A. Rappelons la fameuse caractérisation du *Style classique* qui lui servait de fil conducteur : le style classique s'attache à la *résolution symétrique de forces opposées*.

Pourquoi alors ce choix de la catégorie de *génération* plutôt que celle de *style* pour caractériser le romantisme musical ? Existerait-il un style romantique (au même sens du mot *style* que celui adopté par Rosen pour le classicisme viennois) que Charles Rosen n'aurait pas ici traité comme tel, ou s'agirait-il plutôt là, aux yeux de Rosen, d'un « défaut » intrinsèque au romantisme musical ?

Rosen répond en fait clairement à cette question, mais ailleurs que dans ce livre¹ :

« Le romantisme n'est pas un style mais un projet »

Ce livre sur le romantisme musical va nous intéresser pour sa méthode historique : traitant d'un corpus d'œuvres dont le principe de consistance n'est plus gagé sur la fermeté d'un « style » commun (en sorte que le romantisme musical ne constitue pas une « configuration » délimitée, analogue à celles des deux Écoles de Vienne : Haydn-Mozart-Beethoven, Schoenberg-Berg-Webern), Rosen va devoir mettre en œuvre de nouveaux principes de périodisation, de consistance, de découpages, d'unification relative puisque *une* génération ne saurait *faire-un* comme un style est apte à le faire.

Examinons donc comment Rosen catégorise ce qu'est « une » génération, singulièrement ce qu'est « la » génération romantique.

3 – L'ENJEU MUSICIEN DE CE LIVRE

À découvrir la manière dont ce livre progresse de manière bucolique, traversant des bouquets d'opus musicaux un peu comme les romantiques dont parle Rosen ont aimé traversé ces paysages qui constituent le symbole même de leur conception du monde², on constate d'abord qu'un premier fil rouge tend à relier ces moments en un collier : ce fil tient au souci constant de préciser ce que l'interprétation de cette musique romantique doit être. C'est donc bien du point de vue d'une intellectualité musicale critique orientée spécifiquement selon une subjectivité d'interprète que l'unification du corpus va se trouver engagée. En atteste d'abord le disque joint au livre où Rosen nous livre son interprétation personnelle de quelques pièces de Schumann, Chopin et Liszt et nous indique ainsi que l'acte interprétatif

A. Rosen ajuste ainsi la forme de son exposition à celle de ce qu'il expose, tout de même que la fragmentation de son livre résonne avec celle des opus musicaux romantiques dont il parle.

constitue bien l'*intension* subjective de cet ouvrage : sa clef, son élan, comme son point d'arrivée.

Mais n'y aurait-il pas eu ce disque que le livre nous aurait suffisamment déclaré par lui-même que l'acuité de son propos se mesure à son éclairage de l'interprétation musicale. Le livre fourmille ainsi de notations interprétatives de natures fort diverses.

Florilège

Donnons-en une idée, avec la série d'indications suivantes qui portent sur :

Schumann

– la nécessité de faire ressortir l'aspect fantomatique à la fin de l'*Humoresque* :

« Toute exécution qui omet de faire ressortir cet aspect fantomatique, ainsi que l'incertitude tremblante du rythme, trahit la partition. » ²

– l'absence de pédale au début et à la fin d'*Eusebius (Carnaval)* :

« Pour rendre la plénitude de l'effet recherché, il est indispensable de respecter à la lettre les instructions de Schumann et de jouer le début et la fin sans aucune pédale. » ³

– la courte pause à observer dans l'enchaînement des deux premiers lieder des *Dichterliebe* :

« Il est désormais de bon ton d'enchaîner les deux premiers numéros sans s'arrêter. Il me semble qu'une courte pause – de deux ou trois secondes – rendrait mieux l'aspect à la fois accompli et non conclusif du premier morceau. » ⁴

– la nécessité de jouer au bon tempo la cadence du lied *Aus meinen Tränen* :

« Il me semble aller de soi que le pianiste devrait toujours jouer la cadence a tempo après le point d'orgue, y compris la dernière fois. » ⁵

– l'importance pour le pianiste de donner le sentiment de l'effort dans la coda de *Frauenliebe und Leben* :

« Même le pianiste doit fournir un effort dans ce passage – ou en donner habilement l'illusion –, puisque les notes d'agrément arpégées de la mesure 79 exigent une extension hors de portée d'une main normale. » ⁶

– la nécessité d'interpréter musicalement le point d'interrogation de *Papillon*? dans le *Florestan* du *Carnaval* :

*« Le point d'interrogation est moins un message codé du compositeur qu'une indication pour le pianiste, lui signalant comment jouer la phrase. »*⁷

– l'importance de respecter les indications de rythme dans l'opus 17 :

*« Peu de pianistes respectent ces indications inattendues. »*⁸

Chopin

– la nécessité de faire la reprise de la *Sonate en si^b mineur* à partir de son tout début :

*« Il est évident que la reprise doit commencer à la première note du mouvement. »*⁹

– l'importance des doigtés (en particulier du cinquième doigt et du pouce) dans le *Nocturne* op. 9, n° 2 :

*« Il n'est pas indispensable de s'en tenir aux passages où Chopin a explicitement indiqué ce doigté pour constater que, dans bien des cas, la seule solution est de jouer la mélodie avec le pouce. »*¹⁰

– l'importance de jouer librement le *rubato* indiqué au début de la *Mazurka* op. 24, n° 1 :

*« Il semble aller de soi que le pianiste doit jouer le thème avec les inflexions librement expressives que l'on réserve d'ordinaire pour la deuxième présentation du thème. »*¹¹

– l'intérêt musical, dans la troisième *Mazurka* de l'opus 17, de jouer de la couleur sonore pour tirer parti de l'harmonie :

*« Des passages comme celui-là, où une partie se fond dans la suivante, offrent au pianiste qui les apprécie le loisir de jouer de la couleur sonore pour tirer parti de l'harmonie. »*¹²

– la nécessité de répéter la première mélodie de la quatrième *Mazurka* de l'opus 24 :

*« La première mélodie de cette Mazurka est une de ces phrases intéressantes qui doivent être jouées deux fois pour paraître complètes. »*¹³

mais aussi

– une certaine indistinction souhaitable des différentes voix dans le *ricercare* de l'*Offrande musicale* (Bach) :

*« Il n'y a pas lieu de chercher à distinguer les six voix d'un bout à l'autre du *ricercare* : ce n'est ni raisonnable ni souhaitable. »*¹⁴

– l'importance de jouer avec parcimonie de la pédale dans les sonates pour piano de Haydn :

« L'habitude actuelle qui consiste à ajouter une légère touche de pédale d'un bout à l'autre d'une œuvre – pour permettre à l'instrument de vibrer constamment et tout entier avec la musique – n'a pas lieu d'être lorsqu'on joue Haydn. »¹⁵

Beethoven

– le tempo à adopter à la fin de l'opus 111 :

« La plupart des pianistes prennent un tempo si lent (à juste titre, me semble-t-il), que le si^b culminant s'est éteint depuis longtemps lorsqu'il est enfin résolu. »¹⁶

– l'allègement de la pédale dans le rondo final de la *Sonate Waldstein* op. 53 :

« Si l'on joue cela sur un piano moderne sans faire attention, on obtient une bouillie infâme. »¹⁷

– l'usage de la pédale – en particulier de la demi-pédale – pour faire vibrer le piano dans le 3^e *Concerto* :

« C'est moins la capacité de la pédale à tenir les sons qui s'avère pertinente ici que sa façon de faire vibrer le piano par contraste avec le son sans pédale. »¹⁸

« La demi-pédale produit un flou très subtil au moment du changement d'harmonie, flou qui disparaît rapidement pendant que l'on tient le nouvel accord. »¹⁹

Il y a également des considérations plus générales, par exemple sur :

– l'inconvénient de faire chanter le *Voyage d'hiver* (Schubert) par un baryton – on y perd l'architecture des rapports entre registres :

« Le cycle ne produit l'effet recherché [de contraste de registres vocaux] que chanté par un ténor. »²⁰

– la nécessité de bien comprendre une notation pour correctement l'interpréter :

« On ne peut comprendre et interpréter un morceau que si l'on commence par s'interroger, non pas sur la façon dont il sonnait à l'époque de sa création, mais sur le but de la notation. »²¹

– la légitimité ou non de jouer séparément tel ou tel lied d'un cycle de Schumann²², tel ou tel prélude de Chopin²³...



Tout ceci indique que Rosen pense ici la musique en pianiste, soucieux de mieux comprendre les œuvres qu'il joue en sorte de mieux les servir : son *intension* relève de la connaissance musicienne, non du savoir musicologique.

Mais, comme on le voit bien avec les exemples donnés, toutes ces remarques visant l'interprétation musicale tendent à l'éparpillement : elles portent sur des détails, et suggèrent que l'interprétation d'une œuvre romantique pourrait se jouer d'abord localement (là où le style proprement classique inciterait plutôt à saisir l'œuvre par sa ferme architecture, par sa forme dialectique globale). Cette impression est corroborée par cette remarque que fait Rosen :

*« Les romantiques ont modifié le rapport entre le plaisir du son et le plaisir de la structure. »*²⁴

Ainsi pour Rosen, la prééminence du plaisir sonore dans le répertoire romantique attribue à l'interprète une responsabilité particulière en matière de couleurs locales, et c'est bien cette responsabilité propre qui motive les innombrables indications de jeu instrumental fournies dans ce livre.

4 – QUELLE « HISTOIRE » DU ROMANTISME ?

Pour autant, ce livre ne constitue pas à proprement parler un traité d'interprétation du répertoire romantique en direction des pianistes. C'est avant tout un livre d'histoire, destiné à bien d'autres lecteurs.

De quelle histoire s'agit-il ici ? Histoire de la génération romantique, nous dit Charles Rosen. Certes, mais comment l'entendre ?

Parler de génération ne conduit pas Rosen à s'encombrer de biographies. Il a à ce sujet des mots très clairs :

*« On ne facilite pas la compréhension d'une œuvre en assimilant trop précieusement un de ses éléments à un détail de la biographie de l'auteur, on ne fait que l'entraver. L'œuvre n'est pas censée transporter l'expérience personnelle de l'artiste comme un télégramme ni substituer ses souvenirs aux nôtres »*²⁵.

L'objectif de Rosen est la compréhension musicale des œuvres. Il va mobiliser, pour ce faire, de larges pans du champ historique concerné par cette génération de « compositeurs nés aux alentours de 1810 »²⁶ en sorte de traiter des aspects musicaux qui l'intéressent dans la période 1827-1850.

Comment l'histoire ainsi convoquée contribue-t-elle, pour Rosen, à une meilleure compréhension des œuvres abordées ?

5 – QUATRE DIMENSIONS

Pour préciser la méthode Rosen, dégageons différentes composantes de son examen monographique.

Généalogies des œuvres

Il faut d'abord distinguer les généalogies musicales entre œuvres : il s'agit ici de dégager les interactions ou les ruptures entre idées musicales à l'œuvre dans différents opus.

Les intensions du romantisme musical

Ceci passe d'abord par l'identification d'idées musicales propres aux œuvres romantiques examinées – ce que nous appelons les *intensions* musicales à l'œuvre dans ce premier romantisme musical.

Indiquons brièvement ^A de quoi il est ici question. Les idées musicales en jeu dans ce corpus touchent entre autres aux points suivants :

- de nouveaux rapports entre voix et instrument comme entre langage (littéraire) et musique ;
- une nouvelle logique cyclique ;
- une nouvelle logique du souvenir ;
- une nouvelle logique des contrastes ;
- une nouvelle tonalité grotesque ;
- une transformation de l'opposition (tonale) classique en un glissement ou une simple coloration harmonique, une substitution ce faisant d'un nouveau continuum chromatique à l'ancienne hiérarchie stricte des relations diatoniques ²⁷ :

« L'opposition classique demeure, mais elle perd en définition. Les nouvelles tonalités ne sont plus posées explicitement : la musique glisse de la tonique à un degré éloigné d'une tierce. Les articulations, chez Schumann et Chopin, se font souvent discrètes au point de devenir imperceptibles. » ²⁸

« Pour la génération des compositeurs nés autour de 1810, les équilibres et résolutions de Beethoven, aux énoncés si clairs, devinrent quasiment lettre morte. La raison d'être de la modulation n'était plus d'établir une opposition, mais de donner une coloration chromatique à la tonique originelle. » ²⁹

A. Le livre occupe près de neuf cents pages denses...

– une « *fusion du narratif et du lyrique* » dans un programme suggéré plutôt qu'explicité :

« Cette *fusion du narratif et du lyrique* dans les *Ballades* [...] réalise en musique l'une des premières ambitions des poètes et des romanciers romantiques. [...] Les *Ballades* ont une forme narrative, mais pas de programme. [...] Le mouvement des *Ballades* est celui d'une histoire [...] mais il n'y a pas d'événement, juste une expression élégiaque. Voilà la solution apportée [...] au pseudo-problème de la musique romantique à programme. » ³⁰

Généalogie ascendante

Ces nouvelles *intensions* musicales autorisent de dégager des généalogies qu'on dira ascendantes lorsqu'une œuvre se réfère, explicitement ou non, à une œuvre antérieure pour prolonger ou infléchir son *intension*. On identifiera de telles généalogies ascendantes par exemple dans

– le rapport entre l'usage romantique de la pédale et son usage classique :

« L'usage que Schumann fait ici [Eusébius dans *Carnaval*] de la pédale vient d'une nouvelle approche du rôle de la sonorité en musique. » ³¹

– l'extension par les romantiques du travail sur la sonorité amorcé par les classiques (au moyen d'indications dynamiques) grâce à d'autres aspects de la pratique musicale tels la résonance, le jeu de pédale, la couleur sonore... ³² ;

– la systématisation par Schumann de « *la mise à mal* » ³³, pratiquée par Schubert, du rapport traditionnel entre voix et instrument ;

– l'explicitation par Schumann d'un nouveau rapport entre musique et langage qui restait encore implicite dans certaines mélodies de Schubert ³⁴ ;

– les antécédents baroques de la technique schumannienne consistant à travailler des motifs récurrents tout au long d'une œuvre ³⁵ ;

– la précédenace de Beethoven et Schubert sur Chopin et Schumann dans l'écriture de miniatures ³⁶ ;

– le jeu des « *citations et souvenirs* » ³⁷, y compris des citations « *clandestines* » telle celle de la VII^e de Beethoven à la fin de l'opus 17 de Schumann ³⁸ ;

– ces contrastes de tempo et de caractère à l'intérieur d'un même mouvement qu'on trouve chez Schumann et qui possèdent des antécédents, par exemple dans l'opus 109 de Beethoven ³⁹ ;

- la précedence de Beethoven dans les modulations en tierces plutôt que selon les dominantes ⁴⁰ ;
- les antécédents classiques du déplacement rythmique chez Chopin pour éviter la monotonie de la carrure ⁴¹ ;
- « *le grotesque romantique* » commun aux œuvres de Schumann, Chopin et Berlioz ⁴² ;
- l'inspiration prise par la sonate de Liszt dans les œuvres de Beethoven et de Schubert ⁴³...

Généalogie descendante

Il y aussi – mais c'est plus rare – une manière pour les œuvres romantiques de rééclairer leur passé : moins d'en hériter que de le refonder. Ce sera par exemple le cas de cette généalogie inattendue (où les aïeux se révèlent générés par leurs descendants) tenant à la citation d'une mélodie de Beethoven à la fin de la Fantaisie opus 17 de Schumann : cette mélodie beethovénienne, en effet, nous apparaît alors moins constituer une source extérieure à l'œuvre ⁴⁴ qu'émaner de l'œuvre, « *comme si la musique de Schumann pouvait [...] engendrer une bribe de celle de Beethoven* » ⁴⁵. Ici, Schumann semble générer Beethoven (plutôt qu'en procéder) en une intéressante torsion de l'ordre chronologique – où l'on éprouve l'autonomie subjective des généalogies musicales par rapport à la pure et simple factuelité chronologique.

Ruptures généalogiques

Il y a aussi des interactions qui se présentent sous le signe immédiat de la rupture et non plus de la continuité. Par exemple :

- Schumann présente dans *Humoresque* un absolument inaudible qui était radicalement « *banni du classicisme viennois – où l'on ne trouve pas une ligne musicale qui ne soit audible, potentiellement ou mentalement* » ⁴⁶ ;
- la différence entre Bach et Schumann dans le rapport entre écriture et perception :

« À l'inverse de Bach, Schumann ne conçoit pas l'inaudible comme une structure théorique vouée à une réalisation sonore imparfaite, mais comme une structure sonore qui sous-entend ce qui est absent. [...] Chez Schumann, la musique est une réalisation qui suggère quelque chose au-delà d'elle-même. » ⁴⁷

- la différence entre Schumann, Chopin et Liszt d'un côté et Beethoven de l'autre dans le rôle musical de la sonorité (la sonorité devenant chez

les romantiques un matériau et quittant ainsi sa position neutre au service de la musique) :

« Chez Beethoven, la sonorité est au service de la musique, alors que Schumann, comme Chopin et Liszt, extrayait sa conception directement de la sonorité, comme un sculpteur qui travaille directement l'argile ou le marbre. Le son instrumental est façonné en musique. » ⁴⁸

– l'intégration « *sans raccord* », par les romantiques, des interruptions « *cycliques* » qui, chez les classiques viennois, avaient une fonction suspensive ⁴⁹ ;

– « *les changements de tonalité radicaux* » là où Beethoven « *ne s'est jamais autorisé aucun flou chromatique* » ⁵⁰...

Transformations du monde-Musique [archéologie]

Il s'agit ensuite d'identifier comment ces desseins musicaux circulant entre différentes œuvres prennent matériellement racine dans une situation donnée du monde-Musique : dans un état particulier du « langage » tonal, dans la constitution particulière de tel ou tel instrument de musique, etc.

Voici quelques exemples de la manière dont Rosen rapporte des œuvres à leurs conditions proprement musicales d'émergence. À ce titre, il examine :

– la transformation des pianos entre l'époque de Beethoven et la nôtre :

« S'il est une raison de préférer les pianos de l'époque de Beethoven aux instruments de concert modernes, ce n'est pas pour leur aptitude à produire [certains] effets; c'est, au contraire, pour leur impuissance, qui exige de l'auditeur un effort plus poignant. » ⁵¹

– le retournement par Schumann de certaines fonctions tonales : la sous-dominante, de détente, devient tension ⁵², et l'apogée de la tension n'est plus à la fin de l'exposition de la « *grande Sonate* » (opus 17) mais à son début ⁵³ ;

– les œuvres romantiques matérialisent « *un nouveau chromatisme, résultant pour l'essentiel de l'emploi des relations par tierces* » ⁵⁴ ;

– « *le mode mineur [...] sera à l'origine de la plupart des transformations harmoniques du XIX^e siècle.* » ⁵⁵...

Ainsi les *intensions* musicales à l'œuvre s'articulent à des transformations tant discursives que scripturales de la logique du monde-Musique.

Appelons cette dimension *archéologie* (des œuvres).

Transformations des *raisonances* [contemporanéité]

Il faut également prendre en compte la manière dont la pensée musicale s'inscrit dans de plus vastes styles de pensée, comment les nouvelles conceptions musicales trouvent leurs conditions de possibilité dans de nouvelles configurations extra-musicales de la pensée : pensées philosophique, artistique, scientifique, politique, littéraire, etc.

C'est à cette charnière que tient la caractérisation proprement « romantique » de la musique examinée. Rosen aborde cette question de bien des façons. Par exemple :

– Dès l'entame de son livre, il relève :

*« Les rapports entre la musique des années 1830 et l'art, la littérature, la politique et la sphère privée s'enchevêtrent de façon manifestement plus ambivalente que lors des précédentes décennies. »*⁵⁶.

– La problématique du fragment⁵⁷ et des ruines⁵⁸ comme celle du paysage⁵⁹ associée au « nouveau sentiment pour la nature »⁶⁰ constitue des chapitres à part entière de cet ouvrage.

– Le nouveau rapport entre musique et langage que les lieder de Schumann mettent en œuvre « résulte de la longue évolution intervenue parallèlement dans deux disciplines, la linguistique et la musique. »⁶¹.

– La naissance, à la toute fin du XVIII^e siècle, de l'idéologie d'avant-garde⁶², favorise l'idéal d'une œuvre inventant son public plutôt que s'y soumettant⁶².

– Les influences des lettres et des arts, de la musique et de la littérature sont enchevêtrées : à la fin du XVIII^e siècle, c'est plutôt la musique qui inspire la littérature⁶³ mais par la suite, le sens de l'influence tend à s'inverser...⁶⁴

– « Le goût de l'époque romantique pour les ruines a eu une influence évidente sur le développement du fragment. »⁶⁵

– Le thème musical du souvenir provient de la poésie lyrique du début du XIX^e siècle⁶⁶, tout de même que le compositeur de mélodies vient nécessairement après le poète : « Il lui faut en effet disposer de vers à mettre en musique. »⁶⁷...

A. Curieusement, la manière dont Rosen introduit en cet endroit du livre cette idée de l'avant-garde semble faire l'économie de sa composante politique...

- Le grotesque romantique a de nombreuses références littéraires, à commencer chez Victor Hugo (par exemple dans sa préface à *Cromwell*)⁶⁸,
- Pour sa sonate, Liszt trouve son inspiration dans «*Byron, le roman néogothique populaire et la poésie religieuse et sentimentale de Lamartine*»⁶⁹.

Appelons cette troisième dimension *contemporanéité* (de la pensée musicale).

Conditions non musicales des évolutions du monde-Musique [historialité]

Un dernier volet concerne la manière dont les situations dans lesquelles s'enracinent les œuvres ont pour conditions de possibilité certains états non musicaux : certaines techniques, certaines configurations matérielles fournies à la musique par son dehors. On repère un tel type d'examen aux questions suivantes prélevées dans le livre de Rosen :

- À partir des années 1820, «*le passage à l'usage continu de la pédale s'explique peut-être par l'importance grandissante des concerts publics.*»⁷⁰
- «*C'est le développement du concert public qui affranchit la musique de sa dépendance envers la Cour ou l'Église et fit du genre instrumental le véhicule explicite du sublime.*»⁷¹
- Le nouveau traitement compositionnel du «sonore» prend racine dans de nouvelles possibilités signifiantes et «expressives» : signifier le vent, exprimer des affects, etc.

Appelons cette dernière dimension *historialité* (du monde-Musique).

Entrelacement général

Le traitement effectif de chaque question concrète va naturellement dialectiser les quatre dimensions distinguées. Par exemple :

- Si Schumann retravaille, à la suite de Schubert, le rapport entre voix et instrument (*généalogie*), c'est aussi parce que la linguistique a réfléchi de manière nouvelle la question du langage (*contemporanéité*).
- Si Schumann et Chopin développent la composition de miniatures (*généalogie*), c'est parce que le romantisme philosophique et littéraire a exalté la problématique du fragment (*contemporanéité*).

— Si la transformation des pianos joue un rôle significatif dans l'interprétation souhaitable de ce répertoire (*archéologie*), cette transformation a été rendue possible par les modifications concomitantes du concert (*historialité*).

— Etc.

Une même question ouvre ainsi à quatre projections historiques différentes et enchevêtrées : généalogique, archéologique, contemporaine et historiale.

6 – UN « STYLE » MUSICAL ROMANTIQUE ?

Une fois ainsi esquissée la méthode mise en œuvre pour analyser en quel sens il est musicalement possible de parler d'une « *histoire du romantisme musical* »^A, comment comprendre qu'il n'existe pas à proprement parler de style romantique, si du moins l'on donne bien au mot « style » le poids que Rosen lui conférerait en matière de classicisme viennois ? « Génération » plutôt que « style »

Remarquons d'emblée que Rosen, en mettant son étude du romantisme sous le signe du substantif « génération », fait ainsi prévaloir une détermination *musicienne* (relevant de la biographie des compositeurs) sur une caractérisation proprement *musicale* (qui délimiterait ce qu'une œuvre romantique aurait en propre).

Ce parti pris n'est pas de simple opportunité mais traduit bien une dissymétrie du romantisme musical par rapport au classicisme. Formulons ainsi cette dissymétrie : si Rosen a bien découpé son corpus à partir de la catégorie *musicienne* de *génération* faute de pouvoir le faire à partir de la catégorie *musicale* de *style*, c'est parce qu'en musique, il n'y pas eu de style romantique comme il y eut un style classique.

Pourquoi cela ?

Un « style » ?

Une première remarque s'impose : le romantisme musical fut contemporain du romantisme général (plutôt en retard, par certains traits, parfois

A. Nous reviendrons plus longuement, dans un chapitre spécial *Musique et histoire* de la prochaine partie (IV. iv) sur l'articulation de ces quatre composantes *généalogie*, *archéologie*, *contemporanéité* et *historialité*.

en avance et précurseur par d'autres) quand le style classique en musique n'a pas été synchrone de ce qu'on appelle traditionnellement le classicisme (et qui remonte plutôt, en philosophie mais aussi au théâtre, au xvii^e siècle). Sans s'attarder ici sur les délicates questions de nomination («classique» a-t-il le même sens dans «le style musical classique» et dans la philosophie ou le théâtre dits «classiques»?), relevons ce point : le style musical classique, s'il dispose bien de sa propre historicité, s'il s'enracine donc bien dans les conditions de possibilité que lui procure l'histoire des idées non musicales, n'entretient cependant pas de contemporanéité immédiate et intense de pensée avec d'autres disciplines que la musique : qu'il suffise pour cela de pointer le considérable décalage chronologique entre les apogées créatifs du classicisme dans les différents arts et dans la musique... ^A

Ainsi à l'époque du style classique, la musique semble dotée d'une relative indépendance de pensée qui ne semble plus opérer au même titre à l'époque romantique examinée par Rosen.

Cette réduction de la puissance musicale propre peut s'indiquer de différentes manières.

Dans le style classique, la musique s'était dotée d'une certaine aptitude à clore sur soi ses formes musicales – «clore» s'entend ici comme capacité centripète, non comme autarcie —, à normer par soi-même ses développements en sorte que la résolution des contradictions qu'elle mettait à l'œuvre restait immanente à la musique même.

Le romantisme musical a ceci précisément de romantique qu'il ne valorise guère l'autocentration, l'énergie centripète, la capacité résolutive, la finitude assumée du geste musical dans l'auto-achèvement mais se nourrit plutôt d'une passion d'infini thématisée comme impossible, d'une ouverture à cet excès que l'œuvre ne saurait contenir et discipliner, d'une *intension* centrifuge vers un au-delà de l'œuvre et, plus largement vers un au-delà musical, etc.

Où l'on rencontre, bien sûr, son esthétique du fragment.

A. Resterait, bien sûr, la difficile question du rapport entre dialectique musicale du classicisme et dialectique hégélienne. Remarquons qu'Adorno s'y est un peu empiété dans son *Beethoven...*

7 – SPÉCIFICITÉS DU FRAGMENT ROMANTIQUE

Le romantisme musical n'a évidemment pas l'exclusivité du fragment. Il n'est pas le seul à l'avoir pratiqué. Plus encore : il n'est pas le seul à l'avoir pensé et réfléchi. On peut ainsi soutenir que toute œuvre musicale de toute époque est par elle-même un fragment, le fragment d'une *intension* plus vaste qui l'anime et la traverse, *intension* potentiellement infinie là où l'œuvre est inéluctablement finie. Une œuvre ainsi n'existe que d'entrer en rapport avec d'autres œuvres, pour confronter leurs *intensions*.

Si toute œuvre est fragment, cela veut alors dire qu'il y a deux types de fragments : le romantique et le non-romantique. Mais, si toute œuvre est ouverte à une *intension* qui la traverse et l'excède, qu'est-ce alors qui singularise le fragment romantique ? Comment caractériser le fragment romantique par rapport à ces fragments « ordinaires » que sont toutes les autres œuvres musicales ?

La lecture de Rosen nous propose ici quelques pistes.

Les propriétés intrinsèques du fragment romantique

Il y a d'abord des propriétés intrinsèques, propres au fragment romantique.

Le début et la fin : un déjà et un pas encore...

Rosen nous montre que le fragment romantique a ceci de propre qu'il finit sans se finir (sans s'achever), et qu'il débute sans commencer.

– Le fragment romantique a ceci de propre qu'il débute sans commencer : comme s'il avait *déjà* commencé. Par exemple, la *Mazurka* opus 33, n° 1 « *commence au beau milieu, avec une cadence finale* » ⁷².

– Le fragment romantique a également en propre qu'il finit sans se finir : comme s'il n'était *pas encore* terminé ^A. Par exemple, la *Mazurka* opus 41 n° 3 « *s'arrête tout bonnement au milieu d'une phrase* » ⁷³, la *Mazurka* opus 24 n° 4 « *se poursuit après la fin du morceau* » :

« *Présentés comme s'ils disparaissaient dans le lointain ou désertaient la conscience au moment où survient le sommeil, les motifs, dans leur répétition presque obsessionnelle, couvrent une cadence finale qu'ils semblent ignorer.* » ⁷⁴

A. Comme l'on sait, le « moment de la fin » est un moment crucial pour toute œuvre.

Ouverture

Ensuite, débutant sans commencer et finissant sans s'achever, pris entre un *déjà* et un *pas encore*, le fragment romantique peut être dit *ouvert* de manière spécifique : certes toute œuvre, fragment d'une *intension* plus vaste, peut être dite ouverte à cette *intension* mais une œuvre peut cependant être dite *fermée* au sens topologique précis où sa frontière lui appartient. À ce titre, un fragment romantique, lui, sera dit (topologiquement) ouvert puisque sa frontière temporelle ne lui appartient pas.

Centrifuge

Enfin le fragment romantique a ceci de propre qu'il est centrifuge : ses forces intérieures ne convergent pas, comme dans l'œuvre classique, vers un équilibre, en l'occurrence un centre tonal, mais la dérive tonale et chromatique – qui l'emporte désormais sur l'opposition diatonique de la tonique et de la dominante – génère des forces fuyant le(s) centre(s) possible(s) de l'œuvre-fragment.

Les propriétés extrinsèques du fragment romantique

Le fragment romantique, débutant sans commencer, finissant sans s'achever, ouvert et centripète, se caractérise également par des propriétés extrinsèques (ou de situation).

Un ensemble de fragments est lui-même un fragment

D'abord le fragment romantique n'est pas partie de n'importe quel tout. Ainsi les regroupements de fragments romantiques sont eux-mêmes des fragments romantiques : ils débutent sans commencer, finissent sans s'achever, sont ouverts et centripètes – Rosen le rappelle concernant par exemple le recueil des vingt-quatre préludes de Chopin — .

On est donc face ici au même type de mimétisme d'échelle que dans le style classique où la polarité tonique-dominante vaut aussi bien au niveau des notes, des accords, des tonalités, et des grandes parties de la forme-sonate.

Être un fragment n'est pas question de taille

Ensuite le fragment n'est pas relatif à une échelle donnée : il y a des fragments de toutes tailles, fragments brefs, fragments longs, petits fragments,

fragments étendus... Il y a également des fragments d'un seul tenant, et d'autres faits de plusieurs parties... On ne sort donc pas du fragment en agrandissant l'échelle temporelle prise en compte.

Le fragment n'est fragment de rien

Enfin, il y a cette idée au principe de la singularité romantique du fragment : le fragment romantique est fragment sans être pour autant fragment « de quelque chose » : le fragment romantique est fragment « de rien ». C'est à ce titre qu'il se différencie de l'œuvre-fragment, qui, elle, est fragment d'une *intension* plus vaste. Le fragment romantique, lui, est fragment en soi. Il n'est pas prélèvement sur une totalité non fragmentée à laquelle il renverrait.

Fini et infini...

Si être fragment est bien une propriété privative (être privé de frontières internes), ce n'est pas pour autant dans le romantisme une propriété soustractive. On peut éclairer cela en thématissant les rapports entre fini et infini.

Pour le romantisme, le fini n'est pas un fragment prélevé sur l'infini parce qu'à proprement parler l'infini actuel sur lequel prélever une partie finie pour lui n'existe pas comme tel. Pour le romantisme, il n'existe à proprement parler d'infini que potentiel. Certes, c'est aussi le cas pour le classicisme, sauf que pour le classicisme, l'horizon de la finitude n'était pas l'infini, si bien que le classicisme ne vivait pas dans le tourment de l'infini : pour le classicisme, le fini n'était pas fragment mais mesure naturelle.

Pour le romantisme, l'être fini rêve d'un infini inaccessible; c'est à ce titre qu'il est fragment : non parce qu'il est prélevé sur un infini (qui n'existe pas « actuellement ») mais parce qu'il se tient condamné à son sort de finitude rêvant d'autres horizons que le sien. La finitude pour le romantisme n'est pas un arrachement à un infini existant mais l'écoulement d'une blessure.

Le fragment romantique est privé d'infini, non pas qu'on lui aurait soustrait une propriété de complétude n'existant qu'à une tout autre échelle, mais que son désir d'infini reste frappé d'impuissance à l'entreprendre, se privant somme toute de jouir de la puissance du fini – comme le morceau classique sait par contre le faire – en même temps que se dispensant

d'engager un procès d'*intension*, transversal à un massif d'œuvres – comme le fait le « style classique » — .

Ce qui fait donc de l'œuvre romantique un fragment, ce n'est pas qu'on lui ait ôté quelque chose ; c'est qu'elle ne saurait cicatriser ses dynamiques, qu'elle est sans peau (sans frontière avons-nous dit), qu'à tout moment elle est sans bords. Le fragment romantique déborde, non parce qu'il déborde d'une énergie excessive impossible à contenir, mais parce qu'il déborde plutôt de rien d'autre que de lui-même, puisqu'il refuse de se contenir. Débord ainsi non d'un surcroît de puissance mais bien plutôt d'une impuissance singulière...

Fragment musical romantique

Si l'on se concentre sur la musique, le fragment musical romantique serait ainsi romantique en différents sens :

- fragment de rien, comme en atteste par exemple une remarque de Rosen sur le prélude de Chopin comme ne préluant plus à rien ;

- fragment fractal : ainsi le recueil des préludes de Chopin est tout autant ouvert et inachevé que chacun des vingt-quatre fragments qui le composent ;

- fragment ouvert et centrifuge...

Ce serait donc pour cette raison qu'il n'y a pas de « style » romantique comme il y eut un style classique : le romantisme ne configure pas de véritable style musical car son projet musical le déborde faute de vouloir se contenir.

Ce qui somme toute rejoint ce point : si le romantisme excelle bien dans la subjectivation (voir, en particulier, le *Witz*...), il s'avère plus réfractaire à l'élaboration d'un véritable procès subjectif.

8 – UNE INTELLECTUALITÉ MUSICALE D'INTERPRÈTE

Comment conclure sur un livre qui lui-même ne conclut guère, fragmentation et dynamique centrifuge obligent ?

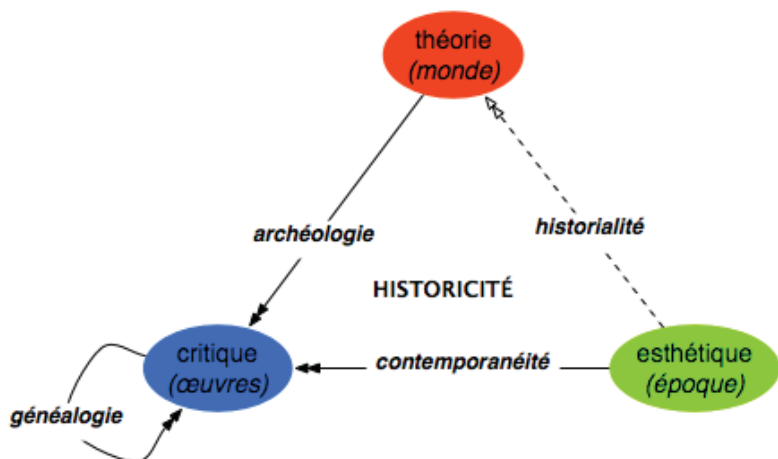
Par-delà ce que l'ouvrage de Rosen nous apprend et nous suggère en matière de romantisme musical, c'est surtout la subjectivité d'interprète, caractéristique de cette intellectualité musicale, qui nous importe ici.

On remarquera à ce titre différentes choses.

– La subjectivation d'interprète plutôt que de compositeur conduit à une intellectualité musicale centrée sur sa dimension critique (évaluation des œuvres et de leurs interactions généalogiques). Certes, nous avons vu que tel était aussi le cas chez Boulez et surtout chez Boucourechliev. Mais le procès subjectif ne sera pas le même.

– D'abord cette subjectivation d'interprète conduit à un investissement particulièrement intense des dimensions historiques de la musique : là où un compositeur prescrit la musique du point des œuvres qu'il lui revient de composer – d'ajouter donc au monde-*Musique* en son état présent –, un interprète pratique la dimension prescriptive de l'intellectualité musicale du point des interprétations qu'il considère aujourd'hui nécessaires ; l'interprète, qui réactive des intensions à l'œuvre plutôt qu'il n'en prolonge ou n'en ajoute, doit accorder une attention toute particulière aux filiations historiques, aux généalogiques ensablées ou saturées.

– Centrée sur sa dimension critique, cette intellectualité aborde les dimensions théorique et esthétique en leur versant orienté *vers* les œuvres musicales : la théorie du monde-*Musique* est approchée selon cette détermination des œuvres que nous avons appelée *archéologique* ; et la dimension esthétique est pour sa part abordée selon un double effet de l'époque : sur les œuvres (*contemporanéité*) et sur le monde-*Musique* (*historialité*), ce qui autorise de diagrammatiser ainsi ce type d'intellectualité musicale :



Certes, cette subjectivation d'interprète n'est pas unique en matière d'intellectualité musicale : on la rencontre également chez un Nicolas Harnoncourt thématissant « *le dialogue musical* » et « *le discours musical* » aux XVII^e et XVIII^e siècles, chez Ralph Kirkpatrick analysant Scarlatti ^A, ou chez Roy Howatt dégageant la structure du nombre d'or chez Debussy ⁷⁵.

Remarquons, cependant, que Charles Rosen surplombe ce regroupement par l'ampleur d'une intellectualité musicale qui ne se cantonne pas à un répertoire délimité et embrasse un très vaste ensemble d'œuvres : le procès subjectif auquel ouvre sa subjectivation d'interprète sert ainsi d'étalon pour les intellectualités musicales de ce type, tout comme celle de Boulez, nous l'avons dit, doit être retenue pour étalonner les intellectualités musicales des compositeurs.

A. C'est de lui que nous vient la catégorie de « crux », dégagée par son analyse des sonates de Scarlatti.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. *Plaisir de jouer, plaisir de penser* – Conversations avec Catherine Temerson (Eshel, 1993 ; p. 44)
2. p. 31
3. p. 35
4. p. 86-87
5. p. 87-88
6. p. 104
7. p. 146
8. p. 842
9. p. 355
10. p. 465
11. p. 524
12. p. 536
13. note 1 p. 536
14. p. 24
15. p. 39
16. p. 20
17. p. 40
18. p. 43
19. p. 44
20. p. 170
21. p. 42
22. p. 90
23. p. 130
24. p. 71
25. p. 148
26. p. 10
27. p. 328
28. p. 313
29. p. 319
30. p. 407-408
31. p. 35
32. p. 59
33. p. 97...

- 34. p. 105
- 35. p. 125
- 36. p. 131
- 37. p. 144...
- 38. p. 149
- 39. p. 146
- 40. p. 309
- 41. p. 339
- 42. p. 538
- 43. p. 611
- 44. p. 151
- 45. p. 161
- 46. p. 28
- 47. p. 31
- 48. p. 58
- 49. p. 134
- 50. p. 316
- 51. p. 22
- 52. p. 157
- 53. p. 157
- 54. p. 306
- 55. p. 309
- 56. p. 10
- 57. p. 81...
- 58. p. 137...
- 59. p. 175
- 60. p. 11
- 61. p. 105
- 62. p. 111
- 63. p. 120, 187
- 64. p. 121
- 65. p. 137
- 66. p. 172
- 67. p. 183
- 68. p. 538
- 69. p. 611

70. p. 45

71. p. 109

72. p. 529

73. p. 529

74. p. 539

75. *Debussy in proportion. A musical analysis* (Cambridge university press; 1983)