
**Unité et clôture organiques comme idéal formel
de la musique entre 1900 et 1930**

PATRICK LANG, Université de Nantes

I.

Le 29 octobre 1907, Gustav Mahler, venant de Saint-Pétersbourg, arrive dans la capitale finlandaise Helsinki (à l'époque sous domination russe). Invité par l'Orchestre de la Société Philharmonique, il dirige le 1^{er} novembre la *Cinquième Symphonie* de Beethoven, l'Ouverture *Coriolan*, Prélude et Mort d'Isolde du *Tristan* de Wagner et l'ouverture des *Meistersinger*. Pendant ce séjour, Mahler entend pour la première fois des œuvres du déjà célèbre « compositeur national » finlandais Jean Sibelius, qu'il rencontre aussi personnellement. Tous deux entreprennent une promenade commune et s'entretiennent des grandes questions de la musique, de la vie et de la mort. Sibelius en rendra compte, plus tard, à son premier biographe, Karl Ekman (citation 1) :

Quand nous en vîmes à parler de l'essence de la symphonie, je fis remarquer que j'admirais sa sévérité de style et la logique profonde qui créait entre tous ses motifs une unité interne. C'est ce que j'avais appris en composant. L'opinion de Mahler était juste à l'opposé : « Non, la symphonie doit être comme le monde. Elle doit tout embrasser. »¹

(Cette déclaration de Sibelius a donné naissance à un livre entier, qui compare la « logique profonde » des œuvres du symphoniste finlandais à celle des compositions de Beethoven².)

D'un côté l'idéal de la forme symphonique comme croissance d'un organisme aux ramifications complexes à partir d'une cellule unique, de l'autre la vision du cosmos comme totalité intégrante – ce sont ces modèles régulateurs, invoqués par deux des plus illustres compositeurs de la transition du postromantisme à la modernité, que nous entendons ici

¹ E. Tawaststjerna, *Sibelius*, trad. angl. R. Layton, vol. II, London, Faber, 1986, p. 76.

² L. Pike, *Beethoven, Sibelius and « The Profound Logic »*, London, Athlone, 1978.

examiner sous l'aspect de leur teneur religieuse (le terme de « religieux » étant entendu non pas au sens dogmatique confessionnel, mais au sens le plus large). Remarquons au préalable qu'ils ne se contredisent nullement ni ne s'opposent de façon exclusive. Dans la conception mahlérienne de la musique, les deux conceptions semblent avoir coïncidé. Dès l'été 1895, pendant qu'il travaillait à sa *Troisième Symphonie*, il avait expliqué à sa confidente Natalie Bauer-Lechner :

Le terme « symphonie » signifie pour moi : avec tous les moyens techniques existants, construire un monde. Le contenu toujours nouveau, toujours changeant, détermine lui-même sa forme. (*NBL*, S. 19 ; cf. *HLG*, I, p. 507.)

Et alors qu'il travaille à la *Huitième Symphonie*, en août 1906, Mahler donne au chef d'orchestre Willem Mengelberg un avant-goût de cette œuvre dans les termes que voici :

Imaginez-vous que l'univers se mette à chanter [*tönen*] et à sonner [*klingen*]. Ce ne sont plus des voix humaines, mais des planètes et des soleils qui tournent. (Lettre du 18 août 1906 – *HLG*, II, p. 898.)

C'est donc à bon droit que le biographe ultérieur de Sibelius, Erik Tawaststjerna, fait remarquer qu'aucune symphonie de Mahler n'aspire à « tout embrasser » autant que la *Huitième*, dont il avait terminé l'instrumentation quelques semaines avant le voyage en Russie et en Finlande. Les deux compositeurs, selon Tawaststjerna, ont en commun l'amour conscient de la nature ; la différence décisive résidant dans la manière dont chacun réagit à cette nature sur le plan artistique : la musique de Mahler serait centrée sur l'homme, encore que la relation à la nature soit partie intégrante de sa conception de l'humain ; la musique de Sibelius, en revanche, refléterait une identification mystique à la nature, qui à certains auditeurs semble presque inhumaine³.

D'un autre côté, c'est derechef Mahler lui-même qui, lors d'un dîner viennois en février 1905, en présence du jeune Anton Webern, a parlé des grands maîtres de la polyphonie en exprimant la conviction suivante (citation 2) :

³ E. Tawaststjerna, *Sibelius*, engl. Übers. von R. Layton, Bd. II, London, Faber, 1986, S. 78.

Dans ce domaine, l'exemple nous est donné par la nature. De même qu'en elle, à partir d'une cellule originaire, s'est développé tout l'univers, en passant par-delà les plantes, les animaux et les hommes, jusqu'à Dieu, l'être suprême, de même, dans la musique, un grand édifice sonore [*Tongebäude*] devrait se développer à partir d'un motif unique, qui contient le germe de tout ce qui va être.⁴

Henry-Louis de La Grange fait remarquer à ce propos que Mahler lui-même n'appliquera jamais en toute littéralité « cette conception si exaltante pour l'esprit » (II, 580), « cette conception fascinante de l'unité absolue et du développement arborescent à partir d'une cellule » (II, 582). Au lieu de quoi il a, selon de La Grange, créé une musique « qui prolifère comme les plantes » ;

une musique qui, même lorsqu'elle est identique à elle-même, est toujours différente, grâce à tous ces changements d'éclairage, à toutes ces modifications subtiles de rythme, de tempo, d'harmonie, d'instrumentation et même d'intervalles. Et, loin de détruire l'unité fondamentale du déroulement, cette évolution proliférante ne fait que la renforcer en manifestant la seule réalité supérieure de la nature, qui est l'énergie.⁵

II.

Rien ne serait plus erroné que de ne voir (comme nous y incite le style de Sibelius relatant la promenade commune), dans les déclarations des deux grands musiciens concernant l'idéal formel symphonique par eux visé, rien de plus que l'expression de sensibilités ou de préférences subjectives. En elles se concentre bien plutôt un thème essentiel de la réflexion pratique en matière de composition et théorique en matière d'esthétique musicale, qui a été déterminant pour la musique instrumentale de tout le premier tiers du XX^e siècle. Insistons-y : c'est bien de musique « profane » (c'est-à-dire non « sacrée ») pour orchestre ou de chambre qu'il est question. Cet idéal formel, en musique profane, de l'unité, de la clôture, de la croissance organique, manifeste une nette parenté avec une conception de l'art que Karl Philipp Moritz (1756-1793), plus d'un siècle auparavant – à l'époque de Kant et de Goethe –, avait formulée de manière prégnante, et que je tente de présenter synthétiquement.

Moritz commence par définir le concept du beau en le séparant nettement de celui de l'utile (citation 3) :

⁴ Anton Webern, Journal personnel, entrée du 3 février 1905. [Source?](#)

⁵ HLG, II, p. 582.

L'objet simplement utile n'est [...] rien de total ou d'achevé en soi, mais il le devient seulement en atteignant en moi sa fin, ou en s'achevant en moi. Lorsque je contemple le beau, en revanche, je déplace la fin hors de moi dans l'objet lui-même : je le contemple et je le considère comme quelque chose d'achevé, non en moi, mais *en soi-même*, qui constitue donc un tout en soi et qui m'accorde, *pour lui-même*, du plaisir [*Vergnügen*] ; ne donnant pas tant à l'objet beau un rapport à moi, que je ne me donne un rapport à lui.⁶

Cette inversion des directions de la relation – qui rappelle en quelque mesure la célèbre « révolution copernicienne » opérée par Kant dans le rapport entre sujet connaissant et objet connu – s'accompagne d'une attitude du spectateur à l'égard de l'œuvre d'art qu'il faut bien appeler sacrée ; une attitude que Moritz désigne plusieurs fois par le terme d'hommage [*Huldigung*] et, à l'occasion, aussi celui de dévotion [*Andacht*] (citation 4) :

Tandis que le beau attire entièrement à soi notre contemplation, il la retire un temps de nous-mêmes et fait que nous paraissions nous perdre dans l'objet beau ; et cette perte, cet oubli de nous-mêmes, précisément, est le degré suprême du plaisir pur et désintéressé que le beau nous accorde. Nous sacrifions pendant cet instant notre existence individuelle et limitée à une sorte d'existence supérieure. [...] Nous avons besoin du beau simplement parce que nous souhaitons avoir l'occasion de lui rendre hommage par la reconnaissance de sa beauté.⁷

Il s'agit désormais de comprendre mieux ce qu'il en est de cette « existence supérieure » à laquelle nous nous sacrifions et à laquelle nous rendons un hommage dans la dévotion. Le renversement des directions relationnelles ne s'applique pas seulement au destinataire de l'œuvre d'art, mais aussi à son créateur ; Heinz von Loesch remarque à juste titre que dans l'esthétique de Moritz, ce n'est pas l'œuvre qui est (en) fonction de l'auteur, mais bien l'auteur qui est (en) fonction de l'œuvre⁸. En effet, Moritz écrit :

⁶ K. Ph. Moritz, « Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten » (1785), in: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, éd. H. J. Schrimpf, Tübingen, Niemeyer, 1962, p. 3. Cf. *Le concept d'achevé en soi et autres écrits*, trad. fr. Ph. Beck, Paris, PUF, 1995, p. 82. Ici comme dans la suite, nous avons modifié cette traduction chaque fois que nous l'avons estimé nécessaire.

⁷ K. Ph. Moritz, « Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten » (1785), in: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, éd. H. J. Schrimpf, Tübingen, Niemeyer, 1962, p. 5-6. Cf. « Sur le concept d'achevé en soi », trad. fr., p. 83-84.

⁸ H. von Loesch, « Autonomie der Kunst und Autonomie des Werkes », in : *Musikästhetik*, éd. H. de la Motte-Haber, Laaber, Laaber-Verlag, 2004, p. 185.

Le beau veut être contemplé et ressenti aussi bien que produit simplement pour lui-même.⁹

Et dans un autre passage, emprunté à l'un des derniers traités qu'il ait publiés, on lit (citation 5) :

En ce sens, on peut dire que l'artiste produit son œuvre par amour de l'œuvre, en se sacrifiant pour ainsi dire un temps pour son œuvre, en s'oubliant lui-même en la faisant.¹⁰

De fait, la tâche de l'artiste créateur consiste à se mettre à l'écoute des nécessités internes de l'œuvre et à leur obéir (citation 6) :

L'œuvre d'art que l'artiste véritable veut produire doit, en quelque sorte, avoir d'abord mûri dans son âme. [...] Or, cet obscur pressentiment ne *détermine* pas encore son œuvre, mais les grandes et nobles pensées œuvrent désormais à une fin particulière, à laquelle elles peuvent le plus facilement et le plus naturellement se subordonner [...]. Toutes ses grandes et sublimes représentations sont à présent arrachées, non sans difficulté, à l'ensemble de sa pensée et, pour ainsi dire, à son moi, et elles inclinent les unes vers les autres, pour être quelque chose qui subsiste hors de lui, quelque chose d'achevé en soi.¹¹

La clé de voûte dans l'édifice de l'esthétique moritzienne, qui constitue également le pivot de mon exposé de ce jour, est l'idée suivante (citation 7) :

L'unique, le véritable achevé en soi n'est que la nature entière en tant qu'œuvre du créateur, lequel seul par son regard embrasse le tout, et replace la fin de ce grand objet dans [cet objet] lui-même. Dans la mesure où fin et moyen, contractés, ne font donc qu'un ici, le beau suprême ne se présente qu'à l'œil de Dieu.¹²

Le concept de l'œuvre d'art comme achevée en soi, comme un tout cohérent et clos en lui-même, et comme fin en soi absolue, n'est donc intelligible que par la référence à la totalité de

⁹ K. Ph. Moritz, « Über die bildende Nachahmung des Schönen » (1788), in : *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, éd. H. J. Schrimpf, Tübingen, Niemeyer, 1962, p. 85 ; « Sur l'imitation formatrice du beau », trad. fr., p. 167.

¹⁰ K. Ph. Moritz, « Die metaphysische Schönheitslinie » (1793), in : *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, hg. H. J. Schrimpf, Tübingen, Niemeyer, 1962, p. 153 ; « La ligne de beauté métaphysique », p. 141.

¹¹ K. Ph. Moritz, « Die metaphysische Schönheitslinie » (1793), in : *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, éd. H. J. Schrimpf, Tübingen, Niemeyer, 1962, p. 151-152 ; « La ligne de beauté métaphysique », trad. fr., p. 140-141.

¹² K. Ph. Moritz, « Die metaphysische Schönheitslinie » (1793), in : *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, hg. H. J. Schrimpf, Tübingen, Niemeyer, 1962, p. 154 ; « La ligne de beauté métaphysique », trad. fr., p. 142.

la nature en tant que création divine. Cependant, le beau suprême, le « grand tout de la nature », n'est pas saisissable pour l'imagination humaine bornée (citation 8) :

L'enchaînement cohérent [*Zusammenhang*] de la nature entière, qui comprend en soi le plus grand nombre de relations possibles à soi-même, c'est-à-dire au plus grand tout pensable par nous, serait assurément pour nous le beau suprême, s'il pouvait être embrassé ne serait-ce qu'un instant par notre imagination. Car ce grand enchaînement des choses est à proprement parler le seul véritable tout ; chaque tout singulier en lui, en raison de l'indissoluble concaténation des choses, est seulement *formé en imagination* – mais même cet imaginé doit pourtant, considéré comme un tout, se former comme semblable dans notre représentation à ce grand tout, et selon les mêmes règles éternelles et fixes conformément auxquelles celui-ci, de toutes parts, s'appuie sur son centre et repose sur sa propre existence. C'est pourquoi chaque totalité belle issue de la main de l'artiste formateur est, à petite échelle, une empreinte du beau suprême dans le grand tout de la nature ; celle-ci crée encore après-coup, de façon *médiate* par la main formatrice de l'artiste, ce qui ne trouvait pas immédiatement place dans son grand plan¹³.

On sait¹⁴ que Moritz – par la médiation de ses élèves Wilhelm Heinrich Wackenroder et Ludwig Tieck, plus tard par les frères Schlegel et aussi le *Cours préparatoire d'esthétique* de Jean Paul – a fondé une exigence religieuse de l'art qui marquera de son empreinte l'ensemble de l'époque classique et romantique allemande et, au-delà, une partie du XX^e siècle. De surcroît, il a fondé une esthétique de l'autonomie du beau et de l'œuvre d'art – par opposition, d'une part, à une esthétique des genres, de l'expression ou du sentiment, d'autre part à une esthétique de l'effet ou de la réception – : on l'appelle fréquemment « esthétique weimarienne de l'autonomie », bien que la sphère de sa validité excède largement, tant chronologiquement que matériellement, le classicisme littéraire de Weimar. Elle s'étend – comme je me propose précisément de le montrer – jusqu'à des domaines auxquels on ne songerait guère.

¹³ K. Ph. Moritz, « Über die bildende Nachahmung des Schönen » (1788), in : *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, éd. H.J. Schrimpf, Tübingen 1962, p. 73 ; cf. « Sur l'imitation formatrice du beau », trad. fr., p. 155.

¹⁴ Cf. p. ex. C. Dahlhaus, « Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik [K.Ph.M. et le problème d'une esthétique musicale classique] », *Gesammelte Schriften* [Œuvres complètes], vol. 5 : *19. Jahrhundert II*, Laaber, Laaber-Verlag, 2003, p. 413-426.

III.

Les concepts d'« achevé en soi » et de la « perfection intérieure » reçoivent chez Moritz une détermination plus précise au moyen d'une réflexion sur l'enchaînement du tout à ses parties et des parties entre elles (citation 9) :

Plus toutes les parties singulières d'une œuvre d'art et leurs positions les unes par rapport aux autres sont *nécessaires*, plus l'œuvre est belle ; moins elles sont nécessaires et plus on peut ajouter ou retirer sans dommage pour le tout, plus l'œuvre est mauvaise et médiocre.¹⁵

Il n'est sans doute pas exagéré de dire que cette idée de la *médiation et du conditionnement mutuels des parties* d'une œuvre d'art est une catégorie centrale qui a orienté la pensée esthétique des 150 années qui suivirent. Dans son essai *La légalité dans l'œuvre d'art*, publié en 1918 (année de sa mort), Georg Simmel tente de développer le concept paradoxal d'une loi qui ne connaîtrait qu'*un seul* cas d'application : la norme d'après laquelle nous jugeons une œuvre d'art ne saurait être quelque chose de général qui lui est appliqué de l'extérieur, mais ne peut être puisée que dans sa réalité individuelle. (Simmel éclaire ainsi un problème d'*esthétique* par le recours à un motif de l'*éthique*, qui pense la totalité singulière d'une existence humaine comme étant placée sous une loi individuelle.) Or, développant cette réflexion, Simmel écrit (citation 10) :

C'est dans la multiplicité des parties qui composent l'étendue de l'œuvre d'art [*in die das Kunstwerk ausgedehnt ist*] que la nécessité se réalise comme la *conformité à une loi que l'une [des parties] impose à l'autre*. Nous avons la sensation que, dès lors que l'une de ces parties a été posée d'une certaine façon déterminée, l'autre devrait également n'être posée que d'une façon déterminée et non d'une autre. Pour cela sont requises, justement, certaines *lois*, qui règlent normativement cette relation, telles que : similitude et symétrie des parties, opposition et complémentarité mutuelle, rythme continu, tension et détente, intensification et résolution, unité de la mesure de grandeur, permanence ou altération adéquate de l'ambiance – bref, toutes les normes possibles de connexion psychologique ou objective [*sachlich*], qui à telle mise en forme d'une partie relie l'attente de telle autre, seront ici actives. Il y faut assurément l'impression, acquise ou anticipée de quelque manière, du *tout* ; mais dès que nous disposons de cette

¹⁵ K. Ph. Moritz, « Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste » (1789), in : *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, éd. H. J. Schrimpf, Tübingen, Niemeyer, 1962, p. 120 ; « Lignes directrices pour une théorie complète des beaux-arts », trad. fr., p. 197.

impression, nous pouvons seulement exprimer le rapport entre une partie sur laquelle notre regard s'est d'abord porté, et une autre, en disant que celle-ci est *nécessairement* telle parce que celle-là est *effectivement* telle. Or, l'essence de l'œuvre d'art fait que ce rapport est réciproque, c'est-à-dire que la nécessité précédemment *dérivée* doit maintenant être considérée comme *primaire*, rendant à son tour nécessaire ce qui auparavant n'était que réel. [...] Et puisque tout élément de l'œuvre d'art, quel qu'il soit, peut être considéré comme le premier, et aussi comme le second, rendu nécessaire par l'autre conformément à une loi, le *tout* revêt par conséquent le caractère de la nécessité.¹⁶

Jusqu'ici, l'explication de Simmel se lit comme une élaboration plus précise et plus détaillée du motif moritzien. J'ai immédiatement juxtaposé deux citations assez longues de ces deux auteurs, parce qu'ils délimitent en quelque sorte le cadre au sein duquel se déploie notre investigation. Examinons à présent comment ces idées esthétiques fondamentales se répercutent dans le domaine musical.

Chez Moritz il n'est question de musique que rarement et en passant ; lorsqu'il donne des exemples, ceux-ci proviennent de préférence de la poésie et des arts figuratifs. Simmel, par contre, précise explicitement que le conditionnement réciproque des parties « ne vaut pas seulement pour les arts de l'intuition » :

De même, le deuxième mot de la rime exige le premier, tout comme celui-ci exigeait le second, de même, les sons ultérieurs de la mélodie exigent les sons antérieurs et réciproquement.¹⁷

Pour une œuvre d'art étendue dans l'espace, dont toutes les parties font simultanément face à au spectateur, on comprend aisément comment chaque partie peut être contemplée tour à tour comme conditionnante et comme conditionnée. Une telle déclaration semble bien plus problématique à l'endroit d'œuvres d'art musicales, qui présentent une structure non pas spatiale, mais temporelle et sont, de ce fait, soumis à l'irréversibilité du temps. C'est ainsi que Hegel, par exemple, avait expliqué dans son *Esthétique* (citation 11) :

¹⁶ G. Simmel, « Gesetzmäßigkeit im Kunstwerk », in : *Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*, VII (1917/18), n° 3, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), p. 213-223. Repris dans *Georg-Simmel-Gesamtausgabe*, vol. 13, *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918 II*, eds. O. Rammstedt & K. Latzel, Francfort/Main, Suhrkamp, 2000, ici p. 392-393. « La légalité dans l'œuvre d'art », trad. fr. P. Lang, *Annales de phénoménologie* n° 8, 2009, p. 114-115.

¹⁷ G. Simmel, *Gesetzmäßigkeit im Kunstwerk*, p. 393 (trad. fr., p. 115).

En tant qu'œuvre d'art en général, l'œuvre d'art musicale procède également à l'amorce d'une distinction entre le sujet qui apprécie [*genießend*] et l'œuvre objective, en tant qu'elle reçoit, en ses sons résonant effectivement, une existence sensible distincte de l'intériorité ; mais cette opposition ne se renforce pas comme dans les arts plastiques jusqu'à une consistance durable extérieure dans l'espace, jusqu'à une objectivité intuitionnable pour soi, mais elle dissout au contraire son existence réelle en un disparaître temporel immédiat de cette existence.¹⁸

Il n'est donc pas étonnant que l'« esthétique de l'œuvre » qui a dominé l'ensemble du XIX^e siècle ait suscité, dans le domaine musical, des interrogations spécifiques¹⁹. Dans la 22^e des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1794), Schiller avait encore présenté le concept de forme musicale comme un postulat (« la musique doit dans son ennoblissement suprême devenir forme²⁰ »), parce que la musique s'évanouissant dans le temps (« transitoire ») et la forme demeurant dans l'espace semblent d'abord s'exclure²¹. Il fallut ainsi le travail de plusieurs générations pour élaborer le concept de forme musicale – notamment dans la confrontation au problème de la structure temporelle de la musique et au grief de simple schématisme stéréotypé. Une revendication centrale concerne l'intégrité formelle et l'individualité de l'œuvre, conduisant, par exemple dans la *Lehre von der musikalischen Komposition* (« Théorie de la composition musicale », 1837-1847) d'Adolf Bernhard Marx, à une hiérarchie des formes : ici aussi, les formes sont considérées comme d'autant plus abouties que leurs parties sont plus étroitement reliées les unes aux autres, que la médiation entre la partie et le tout est plus indissoluble.

IV.

Ce n'est qu'au début du XX^e siècle qu'émergera un concept viable de forme musicale, qui occupe une large place et revêt une importance centrale dans les écrits théoriques d'une série de compositeurs importants (ou du moins en leur temps reconnus tels), faisant ici l'objet de notre intérêt principal. Les formulations méthodiques les plus nettes et les plus immédiates à cet égard se trouvent dans l'ouvrage principal du compositeur et théoricien russe Boris

¹⁸ G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* III, *Werke* Bd. 15, Frankfurt, Suhrkamp, 1996, p. 153. (Chercher trad. fr. publiée.)

¹⁹ H. von Loesch, « Autonomie der Kunst und Autonomie des Werkes », in : *Musikästhetik*, éd. H. de la Motte-Haber, Laaber, 2004, p. 183-200.

²⁰ Cf. Fr. Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (éd. bilingue), trad. fr. R. Leroux, Paris, Aubier, 1992, p. 288-289.

²¹ Cf. C. Dahlhaus, « Formbegriff und Ausdrucksprinzip in Schillers Musikästhetik [Concept de la forme et principe d'expression dans l'esthétique musicale de Schiller] », *Gesammelte Schriften* vol. 5, p. 453-463.

Assafiev (1884-1949), *La forme musicale comme processus* (écrit en 1925, révisé en 1929 en vue de l'impression, publié en 1930). Remarquable dans un premier temps est la radicalité avec laquelle il rattache la compréhension de la forme au vécu auditif :

En musique, rien n'existe en dehors de l'expérience auditive. C'est pourquoi une définition ne saurait procéder de prémisses « muettes », abstraites [...], mais seulement de la perception concrète de ce qui sonne.²²

Aussi Assafiev s'insère-t-il explicitement dans la lignée des théoriciens (allemands pour la plupart) qui – tels August Halm ou Ernst Kurth – ont fait valoir de façon convaincante, une décennie auparavant, la « nécessité d'une appréhension [...] de la forme musicale non plus comme schéma architectonique "dénué de son", mais comme processus d'organisation et de cristallisation du matériau sonore, se déroulant conformément à des lois²³ ».

Chez August Halm, cet acquis se traduit dans l'affirmation très sûre d'elle-même selon laquelle le concept de forme revient de droit *uniquement* à la musique (citation 12) :

En effet, ce que nous appelons forme, nous ne le considérons pas comme une clôture qui entrave ou un mur, ni comme l'une des vieilles outres de la parabole, dans lesquelles on ne doit pas verser du vin nouveau, ni comme la forme d'une cloche, d'un moulage en bronze ; les formes musicales sont des lois de vie de l'art des sons, des forces productives que les autres arts ont bien le droit de lui envier. Je ne vois rien de tel dans la peinture et dans la poésie. La peinture a produit des tableaux de scènes historiques, des paysages, des tableaux de genre, des portraits : autant de formes nommées d'après le sujet, d'après ce qu'elles représentent, c'est-à-dire des formes en un sens subalterne. Il en va de même dans la poésie. Le « poème épique » n'est pas une forme au sens propre, ce terme désigne déjà en quelque sorte le sujet, il ne contient rien qui ait trait à une articulation ou à une succession déterminées ; par « drame » nous désignons avant tout un genre de présentation des personnes et des événements mis en poésie ; le « sonnet » n'est pas une forme, mais une technique, un nombre et un ordre déterminés des vers et de la rime. Il est bien plus aisé de constater des formes en architecture – encore qu'elles aussi soient à dériver non pas tant de l'essence de cet art que de la finalité [de chaque édifice]. Ici, dans l'existence de formes proprement musicales, réside la préséance de la musique. C'est

²² B. Assafjew, *Die musikalische Form als Prozess*, trad. all. E. Kuhn, éd. D. Lehmann & E. Lippold, Berlin, Verlag Neue Musik, 1976, p. 210.

²³ B. Assafiev, p. 30.

pour cette raison, et non pas du tout à cause de son effet plus profond sur l'âme [*Gemüter*] des hommes, qu'elle est l'art véritable.²⁴

On sait peut-être que Halm, dans son livre le plus célèbre, distingue « deux cultures de la musique », à savoir, une culture de la *forme*, qu'il voit réalisée dans les sonates de Beethoven, et une culture du *style* ou du langage, qu'il trouve réalisée dans les fugues de Bach. Sans pouvoir entrer ici dans le détail de cette distinction, mettons simplement en relief un passage caractéristique, selon lequel « une critique plus sévère devrait constater un défaut de la musique de Bach » (citation 13) :

La fugue qu'il [Bach] crée possède la maîtrise contrapuntique, mais non la maîtrise formelle ; elle est formellement correcte, mais rien de plus. Certes, ses voix vivent, mais sa forme ne vit pas encore, elle n'a pas d'âme et pas de volonté, elle ne désire pas, elle n'espère et ne se réjouit pas.²⁵

Loin de n'être que de simples métaphores allégoriques, de telles formulations expriment une compréhension de la forme élaborée à un haut niveau de technicité. Les analyses détaillées de Halm se présentent comme l'application de l'idée fondamentale selon laquelle « il y a une véritable volonté latente de la musique », pour le dire avec les termes de Gustav Wyneken qui, dans ce contexte, parle aussi de la « piété ou foi musicale²⁶ » de Halm. Ce qui, ici encore, est décisif, c'est l'idéal d'une légalité interne propre à l'œuvre d'art, à laquelle l'artiste créateur doit se conformer, et qui exclut tout arbitraire créateur (citation 14) :

Faire de l'inattendu, c'est-à-dire présenter de l'immotivé, ce n'est pas une vertu. Et nous appelons immotivé tout procédé [*Tun*] qui reçoit son droit et son sens de quelque dehors, y compris, par conséquent, l'irruption prématurée, considérée par un malentendu comme hautement dramatique, d'un événement [*Geschehen*] nouveau, qui en dérange un autre n'ayant pas encore été, ne serait-ce que provisoirement, mené à terme.²⁷

²⁴ A. Halm, *Von zwei Kulturen der Musik* [De deux cultures en musique] (Munich, 1913), Stuttgart, Klett, 3^e éd., 1947, p. 28-29.

²⁵ A. Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, p. 13.

²⁶ A. Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, p. VII-VIII.

²⁷ A. Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, p. 87.

Exactement comme chez Karl Philipp Moritz, l'activité de l'artiste créateur (ici celle de Beethoven) apparaît donc comme une imitation (au sens de l'émulation) de la *natura naturans* (citation 15) :

On nous présente non pas une nature vivante et créée, mais la loi de la nature, on nous expose l'unité des différentes forces ; dans un devenir [*Geschehen*] abstrait, dénué de toute contingence, de tout accident. [...] Il n'y a là ni anatomie ni vivisection sanglante : ce qui est attesté [*dokumentiert*], c'est la métamorphose comme principe, comme si nous étions à l'écoute du grand demiurge, non pas du Dieu suprême, du Logos, mais du Dieu des mondes, en train d'expliquer à ses anges le plan de la création, de leur montrer l'image d'un vivant, par exemple d'une plante, mais non pas ce vivant lui-même, de leur prétracer comment il va le faire croître à partir d'un germe, comment il fera se transformer la racine en tronc, la feuille en fleur.²⁸

C'est la même image que Halm convoque dans les dernières pages du livre, résumant l'essentiel, où il apparaît avec une particulière netteté qu'il ne s'agit justement pas seulement d'une métaphore, mais d'une compréhension de la forme conceptuellement élaborée (citation 16) :

Tout commencement raisonnable d'un thème, c'est-à-dire tout germe musical viable, possède sa continuation idéale, sa croissance prédéterminée, sans doute même un certain nombre de possibilités de croissance. La volonté préconçue de l'auteur, son intention [...] sont puissantes, mais seulement jusqu'à un certain degré, et elles ne sont nullement toutes-puissantes [...] ; elles peuvent favoriser, elles peuvent nuire. Si un thème a bien poussé ou s'il a dépéri, il nous le dit bien lui-même ; ce n'est pas l'auteur, ce n'est pas le caractère par lui voulu qui donnent ici l'échelle, mais le germe du thème, sa forme originaire, pourrait-on dire aussi. [...] La bonne continuation ou le flux d'un thème est une vertu ; la contrainte sensée dans un thème, sa tension, sa claire volonté, la plénitude de ce qui se réfère à lui, la convergence et aussi l'interpénétration de l'actif et du passif : c'est une vertu supérieure [...].²⁹

Et pour nous, presque un siècle plus tard et après un demi-siècle de ce qu'il est convenu de nommer musique nouvelle et d'expérimentations d'avant-garde, sera tout à fait pénible et ridicule ou bien profondément bouleversante la conclusion suivante – écrite en 1913, c'est-à-dire bien après l'accomplissement de la sécularisation et du « désenchantement du monde » –

²⁸ A. Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, p. 139-140.

²⁹ A. Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, p. 245-246.

où s'énonce, peut-être plus clairement que jamais, le modèle religieux de la forme musicale (citation 17) :

Un morceau de l'ordre du monde, et rien de moins : voilà ce qu'est un tel thème du meilleur genre ; il accomplit un travail cosmiquement nécessaire. Il ne parle pas, mais il est ; en lui apparaît ce qui devait apparaître, la lumière de la préexistence en émane ; ce n'est pas seulement la logique, mais le supra-logique, le méta-logique, le logos qui s'annoncent en lui. Dans le va-et-vient constant de ses forces, dans le rayonnement du sens vers l'avant et vers l'arrière à la fois, il est un fonds éternel, un devenir éternel ; une image, et non pas seulement un symbole [*Abbild*] ou une parabole de la vie éternelle, expression que j'ai utilisée en pleine conscience.³⁰

V.

On pourrait croire qu'une telle conception de la musique était dépassée dès l'époque de son énonciation, et que Halm, né en 1869 et décédé en 1929, était à cet égard tout bonnement un homme du XIX^e siècle et un dernier représentant de la religion romantique de l'art. Qu'une telle appréciation serait erronée, c'est ce que montre la confrontation à un autre compositeur qui, attaqué à l'occasion comme « *Neutöner* » (faiseur de bruit nouveau), doit être compté parmi les représentants éminents de l'expressionnisme allemand : Heinz Tiessen (1887-1971).

Celui qui fut pendant de longues années professeur de composition à la Hochschule für Musik de Berlin ne souhaite pas revendiquer la qualification de théoricien : c'est en sa qualité de compositeur que Tiessen, en 1928 (c'est-à-dire dix ans après la fin de la Première Guerre mondiale et à une époque où les innovations ressenties comme « révolutionnaires » d'un Schönberg et d'un Stravinski se sont imposées dans toute l'Europe), prend position « sur l'histoire de la musique la plus récente³¹ ». Il part de l'« idée de base incontestable [...] que tout art dans son devenir et sa croissance obéit inconsciemment à des *lois originaires éternelles*, pour ainsi dire cosmiques » (p. 7). Il réfère explicitement cette idée à « tout art organiquement croissant ». Par « lois éternelles », il ne faut surtout pas entendre des particularités de style et des règles artisanales historiquement conditionnées, telles qu'elles sont enseignées à l'école en classe d'harmonie ou de contrepoint, comme l'interdiction des quintes parallèles ou l'obligation d'introduire et de résoudre une dissonance, etc. D'un autre côté, il n'est pas plus adéquat de ne considérer les formes musicales que comme des schémas

³⁰ A. Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, p. 251.

³¹ H. Tiessen, *Zur Geschichte der jüngsten Musik*, Mayence, Melos/Schott, 1928.

éphémères, historiquement fixés et dépassés. Tiessen conçoit les formes comme possibilités d'une *fonction créatrice de l'esprit* qu'il se propose d'examiner plus avant. La fonction créatrice originaire consiste ici dans la « pulsion et la capacité de l'esprit créateur [...] à créer grâce aux moyens d'un art un *organisme autosuffisant*, un *corps céleste à petite échelle* [*Weltkörper im Kleinen*] » (p. 15, je souligne), « un petit corps céleste ayant ses dimensions et ses lois propres, autochtone et autonome » (p. 16).

Dans l'existence des types historiques de formes, Tiessen cherche alors la preuve de forces « qui, dans le résultat formel, se manifestent ainsi ou autrement, mais avec certains *traits fonctionnels immuables* » (p. 11) (citation 18) :

Si dans l'ascension et la chute, le flux et le reflux, la tension et la détente, nous apercevons un genre de la fonction originaire de tout mouvement vivant, nous retrouvons également cette relation aux événements [*Geschehen*] cosmiques dans les formes de l'art. Tous les genres de la mise en forme, en tant que possibilités d'une fonction spirituelle, sont en même temps des variations différentes de l'ascension et de la chute. Nous trouvons par exemple une partie de flux, une autre de reflux, chacune d'elles cristallisée en un thème propre, qui *en soi* contient à son tour ses *petits* flux et reflux, tout comme la silhouette générale à grande échelle. Et de même, dans la particule de chaque sous-partie d'œuvre, cela monte et cela descend, dans l'horizontalité, dans la verticalité, dans le domaine rythmique. Et plus encore : la tension de l'une des voix s'accompagne dans le mouvement polyphonique de la détente *simultanée* d'une autre. Un haut et bas oscillant à grande et à petite et à infime échelle : un cosmos !³²

Sur une telle base, affirme Tiessen, « l'opposition entre copier et détruire la tradition [devient] superflue, et le débat au sujet de la découverte ou non de nouveaux principes de construction [devient] quelque chose de secondaire » (p. 11). Dans sa prétention à remplacer la logique « tonale » par une logique « atonale », Schönberg a confondu une technique de composition constructive et un ordre à validité universelle de l'univers des sons, présentant ainsi à tort des cas particuliers isolés comme la base d'un système. « La *cellule originaire*, donnée par la nature, des rapports entre sons *n'est pas déplaçable* [verlegbar] » (p. 12). Par cellule originaire, Tiessen entend la série des harmoniques naturels, « que nous ne pouvons pas plus nier ou ignorer que le peintre ne peut nier ou ignorer les données élémentaires du spectre solaire, de la lumière, de la couleur » (p. 14). La « loi intemporelle » à laquelle parvient

³² H. Tiessen, *Zur Geschichte der jüngsten Musik*, Mayence, Melos/Schott, 1928, p. 11.

Tiessen et dont il propose, comme tâche, l'élaboration théorique, c'est l'« équilibrage [Ausbalancierung] des intensités de tension et de détente » (p. 14) au sein de l'œuvre musicale.

Les formulations de Tiessen, elles aussi, semblent en partie faire un écho littéral à certaines phrases de Karl Philipp Moritz (citations 19a et 19b) :

Si l'œuvre, au commencement de sa genèse, était conçue d'impulsions réelles (conscientes ou inconscientes, en tout cas nourries par la vie) de l'individu poussé à s'exprimer artistiquement, elle est, au cours du processus créateur, détachée de ces relations au réel et devient souveraine dans sa propre sphère : après que les forces ont été réunies, elle se développe d'elle-même et se configure d'après des points de vue propres, selon une nécessité propre.³³

Et derechef :

Comme l'organisme naturel, celui de l'œuvre d'art aussi est nécessaire en soi, c'est-à-dire conditionnant et conditionné au regard de ses parties ; c'est pourquoi il n'est responsable qu'à lui-même et ne trouve sa justification qu'en lui-même, et non dans des arguments d'autres provenances.³⁴

Ce n'est pas sans étonnement que l'on apprend dans l'écrit de Tiessen comment une telle attitude – qui, considérée d'un point de vue actuel, soit spontanément, soit en vertu d'une justification plus détaillée³⁵, serait plutôt associée à un conservatisme esthétique – pouvait, dans les années 1920, s'allier à l'« exigence éthique révolutionnaire d'une humanité nouvelle » (p. 54) et à l'« aspiration à une plus belle forme de la vie en communauté, lorsqu'elle se focalise dans l'idée de l'émancipation sociale » (p. 55).

Mais ce qui est décisif, c'est que le courant, caractérisé comme progressiste sur le plan non pas politique mais esthétique, de la *neue Sachlichkeit* [nouvelle objectivité] (dont le représentant le plus connu de nos jours encore, parmi ceux que mentionne Tiessen, est Paul Hindemith, de sept ans son cadet) se forge « les bases d'une nouvelle technique de composition objective, c'est-à-dire *spécifique, reposant sur elle-même*, qui tend à la forme

³³ H. Tiessen, *Zur Geschichte der jüngsten Musik*, Mainz, Melos/Schott, 1928, p. 19.

³⁴ H. Tiessen, *Zur Geschichte der jüngsten Musik*, Mainz, Melos/Schott, 1928, p. 19.

³⁵ Vgl. Chr. Grüny, *Geflickte Tonlinien oder vibrierende Luft? Phänomenologie der Musik und ästhetischer Konservatismus*, http://www.dgphil2008.de/fileadmin/download/Sektionsbeitraege/11_Grueny.pdf

propre comme résultat d'une activité musicale pure et se réjouissant d'engendrer [*Ergebnis reinen zeugungsfreudigen Musizierens*] » (p. 59). En d'autres termes, le mérite de cette aspiration consiste, selon Tiessen, à restaurer dans son importance centrale la « pure fonction créatrice » dont il a été question plus haut (citation 20) :

Ce n'est pas « Moi » avec mon « humeur » ou mon intention expressive qui reste l'axe central de l'œuvre d'art, mais c'est *la substance musicale et son déploiement à partir d'elle-même* qui devient centrale. (Une gradation intensificatrice [*Steigerung*] par exemple veut être attestable dans le déploiement de la substance elle-même et non pas seulement dans l'excitation du compositeur et dans des accumulations et des auxiliaires dynamiques.) [Je dois] reconnaître la loi auto-instaurée de la vie nouvelle, du nouvel être vivant, comme source d'obligation qui engage mon travail [*für meine Leistung bindend*].³⁶

VI.

Ce qui, chez Halm et Tiessen, est appelé « unité organique », Assafiev de son côté l'appelle « unité rationnelle ». (citations 21a et 21b) Comprendre la forme d'une œuvre musicale, cela signifie pour Assafiev

saisir l'utilité du mouvement vers l'avant du flux sonore auditivement perçu et comprendre clairement pourquoi le mouvement, tantôt contrastant, tantôt se dilatant, se poursuit.³⁷

Ou, en d'autres termes,

saisir la gravitation réciproque des combinaisons sonores dans leur mouvement et réduire toute la diversité de leurs relations mutuelles à une unité rationnelle.³⁸

Considérée de ce point de vue, l'évolution historique des formes musicales apparaît comme une aspiration à l'« expansion maximale du mouvement musical », c'est-à-dire à différer le plus possible « la survenue d'un état d'équilibre³⁹ », par quoi une composition « est saisie comme unité [de toutes les forces] dans toute la complexité de leurs corrélations et comme un

³⁶ H. Tiessen, *Zur Geschichte der jüngsten Musik*, Mayence, Melos/Schott, 1928, p. 60.

³⁷ B. Assafiev, p. 34.

³⁸ B. Assafiev, p. 37-38.

³⁹ B. Assafiev, p. 55.

tout se trouvant [...] à l'état de repos absolu⁴⁰ ». Lorsque Assafiev, dans sa typologie, distingue des formes musicales reposant sur le principe d'identité et d'autres reposant sur le principe de contraste, il ajoute l'indication, décisive pour la recherche ultérieure en matière de phénoménologie de la musique, selon laquelle « le contrastant n'est ressenti comme tel que si des moments d'identité sont à l'œuvre », alors que, d'un autre côté, les phénomènes perçus comme contrastes deviennent « à leur tour une *unité* au regard du stade de mouvement qui suit » (p. 136). Par là, écrit Assafiev (citation 22),

nous sommes parvenus au moment le plus difficile de l'analyse du processus de la genèse musicale, c'est-à-dire à la découverte des corrélations de la succession et de la simultanéité dans une œuvre musicale qui se présente, d'une part, comme une genèse dynamique et mobile pleine de contradictions, mais en même temps aussi comme unité, c'est-à-dire comme résultat de cette genèse.⁴¹

Ici se concrétise le principe de la permutation du conditionné et du conditionnant entre les parties d'une œuvre musicale qui se déroule selon une succession temporelle physique irréversible – principe qui, chez Simmel, était encore resté obscur pour nous (citation 23) :

La [...] réception, accomplie de manière conséquente, d'une œuvre musicale enferme la conscience dans la chaîne des relations sonores. Chacune des étapes chaque fois ultérieures à pour l'ouïe des significations différentes : soit elle forme contraste avec la précédente [...], soit elle réunit ce qui précède et le synthétise. En même temps, elle-même doit aussi servir de point de départ pour les complexes suivants [...]. Dans le processus de déploiement d'une chaîne d'intonations s'accomplit une incessante redistribution des fonctions pour les membres partiels de cette formule. [Suivent des exemples empruntés à des œuvres du classicisme viennois.] Avec l'incessante remise en circuit des fonctions et leur réinterprétation en leur contraire respectif, tout cela forme [...] un réseau compliqué de *gravitations* qui agissent les unes sur les autres à diverses distances et avec des forces variées, ou un système d'arches d'intonation qui s'entrecroisent.⁴²

Dans le cadre qui nous est ici imparti, nous ne pouvons suivre davantage ces investigations. Ce qui est décisif en elles, c'est l'intuition selon laquelle le processus musical transcende la succession physico-temporelle. Chaque point d'une expansion musicale est conditionné par

⁴⁰ B. Assafiev, p. 54.

⁴¹ B. Assafiev, p. 136.

⁴² B. Assafiev, p. 137-142, *passim*.

tous les autres, comme il les conditionne à son tour. La recherche phénoménologique ultérieure parlera de la relation récursive, par laquelle un moment temporel ultérieur conditionne la mise en forme [*Gestaltung*] d'un moment temporel antérieur, à savoir lorsqu'il est censé être vécu comme sa conséquence inéluctable. En dernière instance, la forme musicale n'est donc rien d'autre que le vécu actuel – dans le maintenant sonore – d'une simultanéité d'ordre supérieur du commencement et de la fin.

Notre parcours s'arrondit vers sa fin. Notons qu'Assafiev, qui est fortement influencé par Ernst Kurth, s'approprie au cours de ces années entre 1925 et 1930 la méthode et la vision du monde du matérialisme dialectique. Parmi les aspects de l'idéal formel de la musique instrumentale pure qu'il a éclairés, même celui que nous venons de mentionner en dernier lieu a été « anticipé » avec une surprenante netteté par Karl Philipp Moritz, qui avait été marqué par la mystique quiétiste de Madame Guyon ; c'est pourquoi nous lui donnons une dernière fois la parole (citations 24a et 24b) :

L'éternité que nous pensons liée à Dieu est essentiellement distincte de celle que nous espérons. Cette dernière n'est toujours que du temps ; toujours qu'une succession de tout ce que Dieu embrasse d'un coup, de sorte que toute son éternité conflue en un instant. En lui il n'y a pas de succession. [...] Ce que nous appelons la succession des choses est donc peut-être simplement la succession de nos représentations de ces choses. Mais la succession dans ces représentations mêmes doit pourtant bien être effective ? — Peut-être seulement pour un esprit limité, qui les a l'une après l'autre, mais non peut-être pour un être supérieur, qui voit déjà toutes ces représentations côte à côte.⁴³

En Dieu ce qui est passé est encore aussi réel que ce qui est présent. En nous, lorsque nous voyons ce qui est présent, l'image de ce qui est passé reste encore. Cela nous rend semblables à Dieu.⁴⁴

⁴³ K. Ph. Moritz, « Zeit und Ewigkeit » (1786), in : *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, éd. H. J. Schrimpf, Tübingen, Niemeyer, 1962, p. 36-37 ; « Temps et éternité », trad. fr., p. 90-91.

⁴⁴ K. Ph. Moritz, « Gegenwart und Vergangenheit » (1787), in : *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, éd. H. J. Schrimpf, Tübingen, Niemeyer, 1962, p. 60 ; « Présent et passé », trad. fr., p. 93.

VII.

Regardons en arrière ! Nous avons interrogé à un double titre, quant à sa teneur religieuse, le concept de forme musicale, tel qu'il a été érigé entre 1900 et 1930 par des théoriciens qui ont fait autorité, tout en étant des praticiens créateurs.

Premièrement, il s'agissait de la question de savoir dans quelle mesure la constitution de formes musicales repose sur des processus conçus (même et surtout dans la musique « profane ») sur le modèle de processus naturels téléologiques, obéissant à une légalité propre, ou d'actes démiurgiques de création de mondes. Certes, la terminologie utilisée est explicitement biologique (cf. chez Halm ou Tiessen la catégorie omniprésente de l'organisme) ou physicienne (cf. chez Assafiev le concept de gravitation) ou un mélange de ces deux sphères. Mais cela ne saurait masquer le fait que la teneur des idées ainsi formulées doit fort peu à la biologie ou à la physique scientifiques du début du XX^e siècle, et qu'elle doit au contraire beaucoup au panthéisme et à la mystique téléologique de la nature qui avaient cours avant la *Critique de la faculté de juger* de Kant, ainsi qu'à la mystique romantique de la nature (et au vitalisme post-romantique).

Deuxièmement, il s'agissait de la capacité de la musique à rendre possibles des vécus spécifiques de transcendance (et notamment de transcendance du temps) : bien qu'elle se constitue dans l'écoulement du temps, la forme musicale transcende la succession au profit d'une impression simultanée, où ce qui est passé et ce qui est à venir sont présents à l'unité d'une conscience – en application inversée, pour ainsi dire, du mot de Platon sur le temps comme image mobile de l'éternité (*Timée* 37d).

À ces constats descriptifs, je n'attache aucun jugement de valeur négatif. Comme je l'ai indiqué en commençant, ce furent les formulations frappantes de convergence, à une distance de presque un siècle et demi, qui me firent choisir Moritz comme point de référence historique. D'une manière peut-être moins frappante, mais avec une légitimité égale sur le fond, nous aurions pu invoquer, par exemple, la distinction entre *musica mundana*, *musica humana* et *musica instrumentalis* que le philosophe et théoricien de la musique Boèce a instaurée vers 500 ap. J.-C., et dans laquelle notre musique vocale et instrumentale – par l'appropriation chrétienne d'un héritage pythagorien déjà vénérable à l'époque – est conçue comme expression de la correspondance entre macrocosme et microcosme, de manière semblable à celle dont Moritz voit dans l'œuvre d'art l'empreinte du grand tout de la Nature. Il va de soi que le sens de nos réflexions ne consiste nullement dans la mise en évidence de quelque effet direct de la lecture de Karl Philipp Moritz sur les théoriciens de la musique des

années 1920. (Un tel effet peut être exclu avec certitude ; Moritz était tombé dans l'oubli et ne redevint l'objet d'un intérêt académique que dans les années 1960.) Notre intérêt ne concernait donc pas tant des lignes d'influence dans l'histoire des idées que la teneur manifestement transhistorique des thèmes abordés.