

L'ESTHÉTIQUE

de
SCHOPENHAUER

Un important ouvrage sur l'Esthétique de Schopenhauer par M. André Fauconnet vient de paraître à la librairie Alcan, dans la Bibliothèque de Philosophie contemporaine. Nous sommes heureux d'en publier le chapitre consacré à : *La Musique*.

« ...Die durch dieses allmählich auf mich sich einstellende Wirkung war ausserordentlich und für mein ganzes Leben einschneidend ! »
(Richard Wagner *Mein Leben*, p. 604.)

Rendue célèbre par les œuvres et les dissertations de Richard Wagner, portée à la connaissance des amis de Bayreuth et en général du grand public par les monographies sur les opéras du maître, la théorie de la musique à bien souvent été exposée, commentée, discutée. Cependant qu'elle nous dispense d'insister sur les faits acquis, les détails connus, cette notoriété nous impose de mettre en lumière les parties du système que le philosophe ou ses commentateurs ont laissés dans la pénombre, parfois dans l'obscurité.

Après avoir fait l'éloge de la poésie, Kant déclare, dans la critique du jugement esthétique, « qu'au témoignage de la raison, la musique est inférieure à tous les autres arts », elle réjouit et délecte plus qu'elle ne cultive. C'est qu'au lieu de fournir, comme la poésie, un aliment à la pensée, au lieu de favoriser, comme les arts plastiques, l'activité intellectuelle, elle ne fait que jouer avec nos sensations. Aussi est-elle peut-être de tous les arts le plus agréable. Mais nous savons d'autre part que, selon Kant, le sentiment de l'agréable diffère essentiellement du plaisir esthétique. La conclusion est que « la musique occupe peut-être le degré le moins élevé dans la hiérarchie des arts ».

La théorie de Schopenhauer, dont nous avons exposé plus haut les principes directeurs, est aux antipodes de la doctrine kantienne. Dès 1812, et même avant, Schopenhauer se dit fort peu satisfait des conclusions de la *Critique du jugement*. Il remarque que la musique diffère très profondément de tous les autres arts et ne peut leur être comparée. En effet, elle ne connaît que le temps. Ainsi, dès cette époque, le jeune philosophe est en demeure d'établir en termes kantien une classification des arts, suivant qu'ils sont dans l'espace, dans le temps, ou à la fois dans l'espace et dans le temps. Aussi bien, dans la première édition du « Monde », ce plan reste encore à l'état d'ébauche. Dans la métaphysique de la musique au contraire, cette idée est reprise et précisée.

Il faut avouer, d'ailleurs, que les quelques lignes de développement qui lui sont accordées ne répondent guère à son importance doctrinale. L'écrivain a pris conscience de cette lacune ; mais comme, pour la combler, il lui faudrait modifier le plan de son étude, il se contente de nous convier par quelques remarques à achever la construction commencée. « De la série

des arts », dit-il, « l'architecture et la musique marquent les deux extrémités opposées. L'architecture n'existe que dans l'espace sans aucun rapport avec le temps ; la musique n'existe que dans le temps sans aucun rapport avec l'espace. » « Objecter », ajoute-t-il en note, « que la sculpture et la peinture n'existent aussi que dans l'espace est une erreur : car leurs œuvres ont un rapport tout au moins indirect, sinon direct avec le temps puisqu'elles représentent la vie, le mouvement, l'action ».

Il serait aussi faux de dire que la poésie en tant que discours appartient au temps seul. Car, si la partie du mot que nous percevons immédiatement et d'abord, c'est-à-dire le son, n'est bien réellement que dans le temps, le contenu, le sens du mot, c'est la réalité tout entière et, partant, le monde de l'espace.

Si l'on cherchait à schématiser la doctrine du philosophe sur les rapports que les arts entretiennent avec les formes *a priori* de la sensibilité pure, on obtiendrait donc le tableau suivant :

ESPACE	•	TEMPS
Architecture		
		Sculpture Peinture Poésie
		Musique

La théorie de la connaissance, et notamment celle de l'espace et du temps, solidaire, pour une part, et, pour une part, indépendante de l'Esthétique transcendante, contribue donc à nous expliquer pourquoi Schopenhauer affirme si volontiers que la musique « occupe une place à part dans la hiérarchie des arts ». Conséquence logique des prémisses du système, cette dernière affirmation apparaît trop souvent, dans les exposés des historiens, comme un postulat qui ferait appel plutôt à la bonne volonté qu'à la froide raison du lecteur. Et pourtant, malgré ses trop fréquentes digressions, malgré son indulgence excessive pour certains développements dont le lecteur évalue de loin l'approche, Schopenhauer s'est, surtout dans la seconde édition du *Monde*, visiblement efforcé d'établir un enchaînement rigoureux entre sa théorie de la connaissance et sa doctrine de la musique.

Si la musique nous offre une traduction plus intime, de l'être que les autres arts, c'est qu'elle reste étrangère au monde de l'espace. L'analyse de la notion de temps, qui nous a déjà permis de lever le prétendu paralogisme des idées éternelles, dont on a si souvent fait reproche au philosophe, nous explique maintenant pourquoi la musique peut seule manifester, sous forme esthétique, l'intuition du vouloir dans sa plénitude. L'acte miraculeux qui nous révèle et l'essence de l'être et notre identité foncière avec le monde se produisant dans le temps, non dans l'espace, un signe spatial lui reste toujours inadéquat. De cette servitude la musique est affranchie. On peut même dire que la musique idéale, non pas celle que notre oreille perçoit, mais celle qui plane, parfaite et toute pure, au-dessus des sons, manifeste l'essence du monde au même titre que les idées. Dès lors Schopenhauer s'efforcera de montrer que l'échelle des formes musicales est rigoureusement parallèle aux degrés d'objectivation du vouloir. C'est là une des thèses favorites de notre écrivain, une de celles qu'il



Soyons justes

Nous sommes assez enclins à reprocher aux étrangers, et en particulier aux Allemands, de méconnaître notre musique moderne française. « Qu'on nous montre, écrivait dernièrement dans le *Guide du Concert*, M. H. Dardenne, en Allemagne une ville comme Paris ayant, un engouement pour la musique française comme celui qu'a notre public pour Bach, Beethoven, Wagner ou Strauss ».

Il faut cependant bien avouer que nous n'avons eu en France ni Bach, ni Beethoven, ni Wagner et que lorsque nous avons eu un Berlioz, il a été mieux accueilli en Allemagne, en Autriche et en Russie qu'il ne le fût en France. Nous ne pouvons oublier non plus que *Samson et Dalila* a été créé à Weimar et *Werther* à Vienne. Aujourd'hui encore c'est *Carmen* qui atteint le plus gros chiffre de représentations en Allemagne.

Mais il ne s'agit pas, dira-t-on, de Bizet, de Gounod et de Saint-Saëns, il s'agit de G. Fauré, de V. d'Indy, de Paul Dukas, de Debussy, de Ravel, en un mot de l'école moderne. Notre confrère constate lui-même qu'on les a joués un peu partout en Allemagne, mais qu'on ne les a pas joués « autant qu'ils le méritent ». C'est possible, mais comme l'écrivait très justement ici-même, il y a un mois, M. Lionel Dauriac, à propos de Brahms, il faut compter avec l'inadaptation de certaines œuvres. Pourquoi reprocher aux Allemands que, *Pelléas*, et *Ariane et Barbe bleue* soient moins joués chez eux que *Carmen* et *Madame Butterfly*, puisqu'il en est de même chez nous ? Tout ce que nous pouvons leur demander c'est de ne pas trahir nos œuvres par d'infidèles ou d'incompréhensibles exécutions. Et c'est à nous d'y veiller.

On se plaint de la sévérité de la critique allemande à l'égard de nos œuvres. L'est-elle moins que la nôtre ? On n'a jamais écrit et l'on n'écrit jamais en Allemagne de pires ignominies que celles que l'on a écrites, ici, non seulement sur des œuvres allemandes, mais sur de très belles œuvres françaises.

Enfin, terminons notre examen de conscience, en nous demandant ce que nous savons de Reger, de Schillings, de Pfitzner, de Schoenberg et d'autres très notables représentants de l'école allemande ? Parlez-nous de Scriabine, des poèmes symphoniques de Dvorak et de Josef Suk, des suites d'orchestre de Granados, serons-nous tentés de demander à M. Dardenne. Et puisque vous êtes d'avis que Paris montre tant d'engouement pour Strauss, pourquoi n'avons-nous pas entendu *Feuersnolh*, *Elektra*, *Rosenkavalier* et *Ariana* ?

expose et défend avec le plus d'éloquence et de chaleur. Commenter les textes ou les citer par fragments, équivaldrait ici à n'offrir au lecteur que le pâle reflet d'une vive lumière. Peut-être nous saura-t-il gré, au contraire, de saisir d'un seul coup d'œil, et dans ses grandes lignes, et dans ses détails, la structure, l'organisation de cette curieuse théorie.

METAPHYSIQUE DE LA MUSIQUE

—:—:—:—:—

Musique et différentes formes de l'art musical.

Echelle des sons.

Intervalles fixes de la gamme.

Modification des intervalles par le tempérament ou le mode.

Dissonances radicales.

Rythme musical.

Voix de l'harmonie: *ordre ascendant*.

Basse.

Ténor.

Alto.

Soprano.

Rapport des notes aiguës, des sons harmoniques à la basse fondamentale dont ils procèdent.

Limite d'audibilité pour les sons graves ou hauteur minima du son.

Marche lente de la basse qui monte et ne descend que par intervalles considérables: tierces, quarts ou quintes.

Mobilité extrême de la voix de soprano ou voix chantante.

Basse chantant la mélodie.

Deux accords fondamentaux en musique: l'accord parfait harmonique et l'accord dissonant de septième; deux modes: le mode majeur et le mode mineur.

Mélodie.

Désaccord et réconciliation toujours renouvelés de l'élément rythmique et de l'élément harmonique.

Suspension de la mélodie avant la cadence parfaite.

Cadence parfaite, rencontre de l'harmonie (condition intérieure de la mélodie) et du rythme (sa condition extérieure).

Désaccord entre l'élément rythmique et l'élément harmonique de la mélodie avant la cadence.

Accompagnement nécessaire de la mélodie par la basse.

Parties de ripieno auxquelles manque l'unité mélodique, intermédiaires entre le chant et la basse.

Variété infinie des mélodies possibles.

Modification de la mélodie par la modulation et persistance de l'identité du thème transposé

Allegro.

Allegro maestoso.

Adagio.

Prolongation durable de la note fondamentale; ou encore: mélodie très monotone, insipide.

Musique de danse rapide.

Musique de danse en mineur.

Allegro en mineur (« caractéristique de la musique française »).

Variations de la tonique qui font que la même note prend les formes de seconde, tierce, quarte, etc.

Irréductibilité de la dissonance inévitable dans tout système harmonique, et tempérament de cette dissonance.

« Vouloir » et ses manifestations: monde inorganique et organique; volonté consciente.

Degrés d'objectivation du vouloir.

Série des espèces naturelles.

Variations de l'espèce dans l'individu.

Individus anormaux, monstrueux.

Symétrie spatiale.

Règles de la nature.

Règne minéral.

Règne végétal.

Règne animal.

Humanité.

Rapport de tous les êtres à la masse planétaire originelle dont l'évolution les a progressivement distingués.

Information minima de la matière ou minimum de volonté dans la matière.

Objectivation progressive du monde inorganique soumis à des lois plus simples que les êtres vivants.

Complexité et mobilité infinie de l'âme humaine.

Forme humaine imposée à la matière brute, par exemple au marbre.

Deux dispositions générales du cœur:

la sérénité et le malaise,

auxquelles peuvent se ramener tous les autres états de conscience.

Vie consciente et aspirations de l'homme.

'Désirs sans cesse renaissants de la satisfaction elle-même.

Paroxysme du désir avant la réalisation.

Apaisement, par le concours momentané de nos vœux avec les circonstances extérieures, bonheur humain.

Inquiétude avant la satisfaction du désir.

Union indissoluble de l'âme humaine et de la nature.

Êtres organisés auxquels manque l'unité, la perfectibilité de la personnalité humaine, intermédiaires entre la matière brute et l'homme.

Variété infinie des types et des événements humains.

Modification de la Volonté universelle par la mort de l'être volontaire individuel et persistance de l'identité du vouloir malgré la mort.

Succession rapide de désirs réalisés, joie.

Aspiration vers un noble but éloigné, finalement atteint.

Souffrances d'un cœur dédaigneux de tout bonheur mesquin.

Accablement du vouloir, « languor ».

Bonheur facile, vulgaire.

Perte d'un bonheur frivole qu'on devrait mépriser, ou but misérable péniblement atteint.

Joie gâtée par la vulgarité de la vie, plaisir amer.

Variation du rôle que joue, sur le théâtre comme dans la vie, un seul et même acteur.

Irréductibilité du désaccord entre la vie et l'idéal et essai d'un compromis dans l'action.

« Die Musik überhaupt ist die Melodie zu der die Welt der Text ist. » (V. 456.)

Bien qu'elles groupent sous forme schématique tous les éléments essentiels de la doctrine, les pages précédentes ne peuvent être bien entendues sans quelques remarques complémentaires; il nous faut notamment essayer de mon-

trer quelles applications pratiques Schopenhauer a tiré de ces principes, vers quelles formes d'art il tente d'orienter compositeurs et musiciens. Enfin, les conseils qu'il donne, les préférences qu'il affirme, les modèles qu'il propose,

nous forceront à revenir dans la conclusion générale du présent livre sur la documentation musicale du maître et sa curieuse éducation esthétique.

(A suivre)

André FAUCONNET.

L'Op

Les ori
qu'ici ass
théâtre ly
lacune qu
ment de
aussi inte
Italien en
l'Italie qu
L'influen
manifesté
tique tou
M. H.
pos qu'i
pitre d'h
cuments
vue mus
gagne e
de se ba
n'avaient
des affa
matiques
négligé
Il faut
les pren
sur la
résultat
d'entrete
durable
italienne
notre ar
15^e sièc
vouluren
le des
culier, i
qui nou
trument
rudimen
Ier du c
(1529) m
portante
vertisse
cour de
initière
et amer
fameux
joyeux
fut bie
« La Fi
nouvell
avait r
françai
dramat
tinuent
Rinucc
dréini
et pré
péra.
Tou
avant
l'exem
sique
rilité.
vre à
(1)
Malaq