

Article

« Sur l'idée de la germanité en musique aux XVIII^e et XIX^e siècles »

Hiroshi Yoshida

Horizons philosophiques, vol. 16, n° 1, 2005, p. 125-135.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/801310ar>

DOI: 10.7202/801310ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Sur l'idée de la germanité en musique au XVIII^e et XIX^e siècles *

Dans son mémorable *Discours à la nation allemande* (1808), Johann Gottlieb Fichte définit et formule le concept de germanité (*Deutschtum*) en termes métaphysiques, bien au-delà des caractéristiques géographiques et ethnologiques. Le mot «allemand» désigne, soutient-il, le simple «peuple» (*Volk*) dans son acception originale et par conséquent «ce peuple constitue, quand on le considère collectivement, un peuple originel, le peuple entendu absolument (*ein Urvolk, das Volk schlechtweg, Deutsch*), (...) où qu'il soit né et quelle que soit sa langue¹. De façon analogue, le philosophe idéaliste Friedrich Wilhelm Schelling explique l'essence et l'objet des activités intellectuelles allemandes dans son fragment inédit «Sur l'essence de la science allemande» (ca. 1812). Selon le philosophe, la germanité est une question de position philosophique, un effort intellectuel pour reconnaître «la vivacité de la nature et son unification intime avec l'essence divine». De ce point de vue, «Spinoza appartient aux Allemands par ses sentiments et son intellect», même s'il était de fait un Hollandais d'origine juive². Par conséquent, il en découle nécessairement que «la science (*Wissenschaft*) existe de fait uniquement à l'intérieur de cette nation» et, tel que le conclut Schelling, «le destin de la nation allemande n'est rien de moins que le destin universel de l'homme en général (*das allgemeine Loos des Menschen*)³».

Il est assez troublant de constater que même d'éminents philosophes tels Fichte et Schelling ont tenté d'expliquer le concept de germanité en l'associant intimement à l'universel, au transcendantal et aux vertus purement humaines. Devrions-nous détecter et y réfuter par la suite une contradiction logique, ou plutôt une erreur indéniable ancrée dans l'esprit nationaliste partisan de leur époque? Mais nous ne devons pas négliger le fait que ce type de définition de la germanité, tout aussi contradictoire et illogique puisse-t-il apparaître, constitue la structure fondamentale de l'identité nationale allemande moderne. Pendant plusieurs siècles à l'âge moderne, l'Allemagne a uniquement été une «idée» (*Idee*) imaginable, principalement parce que les locuteurs de l'allemand n'avaient pas un gouvernement unifié, ni des limites nationales visibles. L'Allemagne n'est «pas un État, mais un peuple (*nicht Staat, sondern Volk*)», «le peuple Allemand est réel, mais pas visible»; voilà comment Helmuth Plessner, un des

spécialistes de la première heure dans le domaine du nationalisme culturel allemand, exprime le caractère unique de l'identité nationale allemande moderne⁴.

Mais ici ce qui est le plus intéressant pour nous c'est, bien entendu, de percevoir qu'un tel statut unique de la germanité est intimement lié au caractère de la musique allemande. On peut difficilement nier le fait que la musique allemande a une importance «universelle» sans pour autant amoindrir sa germanité. Les œuvres musicales de Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Wagner et ainsi de suite, ont atteint une popularité «universelle», tout en demeurant les symboles de la culture nationale «allemande». Par conséquent, nous pouvons affirmer que la nature unique de la germanité peut être perçue le plus distinctement dans la musique, plutôt que dans les autres arts et la culture de l'Allemagne. Par conséquent, l'objectif de ce texte est de présenter un bref exposé d'un processus formateur de la germanité en musique aux XVIII^e et XIX^e siècles en apportant un nouvel éclairage sur les écrits de Herder, E. T. A. Hoffmann, Wagner et Hanslick.

Il est bien connu que Johann Gottfried von Herder, un des chefs de file du mouvement du *Sturm und Drang*, a formulé des éloges sans réserve pour les poèmes d'Ossian et a stimulé l'intérêt moderne pour les chants folkloriques en collectionnant et en publiant les deux volumes des *Volkslieder* (1778-1779). Cependant, comme je l'ai indiqué auparavant, il convient de noter que l'intérêt intense de Herder pour les chants folkloriques nordiques n'était pas simplement induit par une sympathie profonde pour la nature purement humaine des peuples nordiques, mais était motivé au même degré par une forte antipathie contre les doctrines classiques de l'art, qui étaient liées à l'autorité absolue du néoclassicisme français à la fin du XVIII^e siècle⁵.

Depuis un demi-siècle», se désole Herder, «nous avons honte de tout ce qui se rapporte à notre patrie et nous dansons des menuets français d'une insupportable manière teutonne⁶. Puis il poursuit : Maintenant nous devons nous prendre en main, tenir tête, chercher, avant que nous nous trouvions tous formés selon le modèle du Classicisme, à chanter des chants français, à danser des menuets français ou bien à écrire des hexamètres et des odes à la manière d'Horace⁷.

Ce passage illustre bien quelle était la principale cible de ses études sur les chants folkloriques : l'hégémonie universelle du

néoclassicisme français dans l'art et la culture européenne. Herder accuse le néoclassicisme français et ses disciples allemands parce qu'ils imposent régulièrement sur toutes sortes d'œuvres d'art les règles aristotéliennes, sans suffisamment prendre en considération leurs significations historiques et culturelles particulières. Herder soutient que les Grecs de l'antiquité avaient également une «nature sauvage» à l'instar des peuples nordiques, et «même à l'acmé de leur âge d'or, la nature y régnait davantage que pouvaient le distinguer les yeux aveugles des scolastiques et des classicistes⁸». Prenant appui sur la découverte et la réévaluation des anciens chants folkloriques allemands, Herder s'efforce de libérer l'énergie «naturelle» des poètes classiques de la lecture canonique des érudits néoclassiques.

Par ailleurs, la portée du concept original de musique populaire (*Volklied*) de Herder, par delà le rejet de la théorie artistique du Néoclassicisme français, inclut une critique radicale de la «standardisation» de la culture européenne. Il est assez intéressant de noter que la première rencontre de Herder avec les anciens chants folkloriques n'a pas eu lieu en Allemagne, mais dans une ville de l'empire russe : Riga, capitale de la Lettonie et centre commercial des pays baltes. Comme pasteur et enseignant, il séjourna à Riga entre 1764 et 1769, et c'est à cet endroit qu'il entendit accidentellement puis fut profondément impressionné par des chants paysans traditionnels transmis oralement. Mais les chants folkloriques lettons étaient menacés d'extinction à cette époque parce que les colonisateurs allemands et russes — Herder était bien entendu lui-même l'un d'eux — civilisaient avec zèle ou, pour le dire plus exactement, «occidentalisaient» la culture locale du peuple letton.

Comme vous le savez, j'ai moi-même eu la chance d'observer les vestiges de ces anciens chants, rythmes et danses primitives chez des peuples vivants, et dont nos coutumes nous interdisaient d'accepter trop aisément les langues, les chants et les coutumes; mais en contrepartie nous ne pouvions que leur donner quelque chose d'immensément trivial, ou tout simplement rien. (...) Qu'ont gagné ces peuples dans l'échange de leurs chants pour un menuet sans intérêt, et des lignes rythmiques qui ressemblent à ces menuets?⁹

Lorsqu'il met en garde contre «l'impérialisme culturel» de l'Europe de l'Ouest régnant sur les pays Baltes, tel que nous pouvons le lire ici, le ton de Herder retentit comme celui d'un anti-mondialiste de notre

époque. Il reconnaît pleinement que le processus de la civilisation et de la «modernisation» engendre toujours, comme résultat structurel, un commerce inégal et une exploitation. Par conséquent il est vrai, d'une part, que l'on doit appeler Herder un «nationaliste», dans la mesure où il a prôné les chants folkloriques traditionnels allemands contre les canons «universels» embrassés par les Néoclassicistes français; mais, d'autre part, nous pourrions également l'appeler un ardent défenseur de l'humanité «universelle» car son concept de *Volk* est par définition ouvert à tous les peuples. «Au delà de tout doute», il dirige l'attention des lecteurs vers l'héritage des pays avoisinants, «le peuple Gaulois, le peuple Anglais et le peuple Nordique sont (tous) de simples peuples! Des peuples comme l'est le peuple allemand.» Nous aurions donc saisi une demi-vérité si nous avons accepté inconditionnellement la conception répandue que l'auteur des *Volkslieder* est le premier défenseur du nationalisme allemand qui s'est graduellement développé dans les siècles subséquents. L'idée de la «germanité» de Herder n'a absolument rien à voir avec le nationalisme agressif ou obtus.

Grossièrement parlant, c'est la Révolution française qui sépare définitivement les écrits d'E. T. A. Hoffmann sur la musique de l'idée herdérienne de la germanité. En 1806, lors de l'invasion de la Pologne et de l'occupation de Varsovie par les armées napoléoniennes, Hoffmann fut privé de force de sa demeure et de son emploi dans le tribunal et la colonie Prusse. En conséquence, la période de son activité musicale à plein temps — soit de 1806 à 1814 — coïncide exactement avec l'occupation napoléonienne et la *Befreiungskrieg* (Guerre de libération) qui s'ensuivit. Il est donc naturel que les écrits sur la musique de Hoffmann exhalent autant de relents anti-français que les écrits politiques contemporains de Fichte ou Arndt.

Dans son excellente recension de la *Cinquième Symphonie* (1810) de Beethoven, Hoffmann condamne les symphonies programmatiques comme des «faux-pas ridicules» méconnaissant «la nature particulière» de la musique, tout en célébrant la Cinquième de Beethoven comme «purement romantique»¹⁰. Puis, comme exemple de ces symphonies «plastiques», il condamne *La bataille des Trois Empereurs*, pièce typique des prétendues «symphonies de guerre», composée par des compositeurs français afin de souligner la victoire d'Austerlitz en 1806. Cependant, il ne faut pas oublier que cette critique s'enracinait dans le patriotisme ardent de l'auteur; de fait, Hoffmann lui-même, sous un pseudonyme, a composé une

«symphonie de guerre» occasionnelle en l'honneur du triomphe des armées alliées allemandes sur Napoléon à Leipzig en 1813¹¹. De vigoureux sentiments anti-français, consciemment ou inconsciemment, ont imprégné le cadre conceptuel de l'esthétique musicale de Hoffmann.

Nous pouvons également saisir plus distinctement l'idée de la germanité en musique de Hoffmann à partir de son essai étoffé intitulé «Musique sacrée ancienne et moderne», rédigé à l'été 1814, en même temps que le Congrès de Vienne. Dans cet essai l'auteur accueille avec enthousiasme l'aurore d'une nouvelle époque et y défend le rôle indispensable de la musique. Selon lui, la «dégénération» de l'art musical au cours des vingt dernières années est principalement redevable à la «frivolité» et au «reniement impie» qui nous viennent tous deux «de la nation qui, si longtemps, passa de façon inconcevable pour un parangon d'art et de science aux yeux du monde aveuglé¹²». Puis, ce qui est pis pour nous, «l'innommable sacrilège provoqua enfin les violentes révolutions qui déferlèrent sur la terre comme un ouragan dévastateur¹³». Pour Hoffmann, qui croyait véritablement que l'origine et l'essence de la musique résidaient dans la «vénération religieuse» (*religiöser Kultus*), les Lumières françaises (*Aufklärerei*) étaient simplement un mouvement «anti-musical», attisant des attitudes athées et nihilistes parmi les gens. Par conséquent, Hoffmann propose un projet dans cet essai que la véritable renaissance de la musique sacrée sera possible uniquement lorsque la prochaine génération de compositeurs aura hérité et développé les techniques instrumentales et l'harmonie des maîtres classiques de Vienne.

Haydn, Mozart, Beethoven, développèrent un art nouveau, dont le premier germe ne commença de poindre que vers le milieu du XVIII^e siècle. Si la sottise et la légèreté mésusèrent de la richesse acquise, si de faux monnayeurs prétendirent donner à leur pacotille l'apparence du bon aloi, ce ne fut point la faute de ces maîtres, en qui l'esprit se prodiguait si généreusement¹⁴.

Par conséquent, Hoffmann tourne résolument le dos aux mouvements réactionnaires dans la musique sacrée, dont les défenseurs prêchaient souvent un retour au style polyphonique de Palestrina et la reprise d'un style *a cappella* dans les performances chorales. Contrairement à eux, Hoffmann affirme le «progrès» moderne de la

musique sacrée et croit que «la prescience des forces sublimes et saintes, de l'Esprit qui fait jaillir l'étincelle de la vie dans la nature entière» exprimée dans le son des instruments de musique, contribuera à la restauration de l'esprit sacré à une nouvelle époque après les guerres révolutionnaires. «Mais cet ouragan a dissipé les nuées sombres; l'aurore, qui déjà avait percé les ténèbres nocturnes de maint rayon prometteur...cette aurore point maintenant ! Et son éclat splendide illumine notre époque fatidique» harangue-t-il puis il ajoute : «Cette époque, qui vient de commencer pour nous, va faire cesser la décadence due à la frivolité, et le cœur de l'homme s'ouvrira de lui-même à l'influence la plus profonde et la plus mystérieuse de l'art, celle qu'il exerce par la musique¹⁵».

L'idée de la germanité en musique de Hoffmann était soudée à la fois à la vénération romantique pour la musique instrumentale et à une croyance forte au progrès dans la musique. Il est vrai qu'il n'a jamais parlé directement de la supériorité de la musique allemande, mais en contrepartie, il l'a sciemment drapée dans un voile d'une mission universelle de la musique, prescrivant la musique instrumentale des maîtres classiques de Vienne comme le stade le plus élevé de tout l'art et la culture européenne. Dans cet univers entièrement dévasté et dégénéré, Hoffmann croyait que seuls la musique et les musiciens allemands possédaient le passe-partout pour nous faire accéder au nouvel âge.

Dans le cas de Wagner, le concept de germanité comporte de trop nombreux problèmes pour être résumé en peu de lignes. Il n'est pas exagéré de dire que l'ensemble de sa carrière musicale a été consacré à cette question : qu'est-ce que la germanité? Par conséquent, nous limiterons notre argument uniquement à quelques aspects.

En premier lieu, que signifie à l'origine le mot «allemand»? Wagner répond à cette question dans un essai intitulé «Qu'est-ce qui est allemand?» (*Was ist deutsch?*) (1865), en faisant allusion aux études sur l'étymologie allemande de Jakob Grimm. «Le mot *deutsch* ne désigne pas le nom d'un peuple déterminé; (...) *deutsch* ne signifie pas autre chose que ce qui nous est familier, à nous qui parlons dans un langage intelligible pour nous. (...) Par conséquent, *deutsch* signifie ce qui nous est familier, ce qui nous est accoutumé, ce que nous avons hérité des ancêtres, ce qui est sorti de notre sol¹⁶».

Par conséquent, les Allemands doivent être considérés des êtres

originels, à l'instar des premiers Grecs. C'est la raison pour laquelle les artistes allemands furent «les premiers à reconnaître son (l'antiquité. R.D.) originalité purement humaine et sa signification tout à fait exempte d'utilitarisme, mais, en revanche, exclusivement utile à la restitution du purement humain, à saisir en cela un sens bien éloigné de l'utilité, mais pour cette raison du seul sens pour exprimer le purement humain», alors que les artistes italiens pouvaient uniquement «imiter» les anciens, et les Français pouvaient uniquement «s'approprier» quelque chose de l'imitation des Italiens¹⁷.

Cette nature «originelle» et «purement humaine» des Allemands peut également être clairement perçue dans leur langage quotidien. Ceci constitue le second point de notre argument. Dans *Opéra et Drame* (1851), Wagner soutient que seule la nation allemande, outre les Italiens ou les Français, a les qualifications de créer «l'œuvre d'art dramatique parfaite» parce que «seule la nation allemande possède une langue qui, dans l'usage commun, est encore liée directement et d'une manière reconnaissable, à ses racines¹⁸. Ils parlent «une langue dont les liens avec la nature sont déjà, à l'heure actuelle, plus reconnaissables que ce n'est le cas pour l'italien et le français.» De là Wagner conclut : «C'est donc l'élément fondamental, important entre tous, de la langue, qui nous désigne la nation allemande pour tenter une expression artistique suprême et parfaitement justifiée dans le drame : et s'il était possible de donner le jour à l'œuvre d'art dramatique parfaite, cela ne pourrait se faire actuellement qu'en langue allemande¹⁹». Par ailleurs, Wagner étend sa conception de la germanité à un principe esthétique universel, sans la limiter aux particularités de l'art et du langage. Ceci constitue notre dernier point. Dans sa série d'articles intitulée «Art allemand et politique allemande» (1867), Wagner fait chevaucher l'idée de germanité avec celle du «principe le plus élevé de l'esthétique». Une fois de plus dans cet article, il aborde la question «Qu'est-ce qui est allemand?» et cette fois-ci il répond qu'être Allemand c'est «faire la chose dont on s'occupe pour l'amour d'elle-même et la joie qu'on y trouve.» Et, en opposition à cela, «le principe d'après lequel on fait une chose dans un but extérieur à elle», à savoir, le principe «utilitariste», devrait être appelé étranger (*undeutsch*)²⁰. Puis l'auteur poursuit en disant :

Cette vertu des Allemands, indiquée ici, coïncidait par conséquent avec le principe le plus élevé de l'esthétique (*das höchste Prinzip der Ästhetik*), selon lequel ce qui n'a pas de but (*das Zwecklose*) est seul beau, parce que, étant son propre but, sa nature est supérieure à tout

ce qui est vulgaire, à tout ce dont l'aspect et la connaissance valent la peine de poursuivre des buts de la vie²¹.

La définition wagnérienne de la beauté qui est proposée ici ressemble beaucoup à la théorie esthétique autonome de Karl Philipp Moritz, selon laquelle «le beau» doit être distingué de «l'utile» en raison du fait que le premier est «agréable en lui-même» et «complet en soi»²². Il est particulièrement digne de mention que l'idée wagnérienne de la «vertu allemande» est parfaitement identique aux conditions préalables les plus fondamentales de l'esthétique moderne.

L'idée de la germanité de Hanslick n'est pas identique à celle de Wagner, bien que tous deux parlaient la même langue et appartenaient à la même génération. C'est principalement parce que le premier est né et a été éduqué en Autriche, l'état central de l'Allemagne du Sud, alors que le second, né en Saxe, s'identifiait fortement à l'Allemagne du Nord. Outre une confrontation religieuse longue de plusieurs siècles, ces deux régions se sont sévèrement opposées quant à la politique et la culture au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. Tandis que les États de l'Allemagne du Nord aspiraient à bâtir un «État-nation» avec la Prusse de Bismarck comme modèle indiscutable, l'Autriche s'efforçait de maintenir son empire «multiracial» lié au catholicisme romain, en englobant les Tchèques, les Hongrois, les Italiens, les Croates et les Slovènes. La critique musicale de Hanslick, plus particulièrement dans les années 1870, reflète avec exactitude de telles conditions politiques.

Il est bien connu que Hanslick a acrimonieusement critiqué les compositeurs du mouvement de «l'école nationaliste» (*nationale Schule*). Comme on peut le lire dans son principal ouvrage théorique *Du beau musical* (1854), Hanslick était fermement convaincu que la musique purement instrumentale dans le style classique — c'est-à-dire la «musique absolue» — est un genre de «langage universel» et les auditeurs doivent la comprendre entièrement indépendamment de leur langue, de leur nationalité ou de leur classe sociale. Cependant, en opposition directe aux prémisses esthétiques de Hanslick, les compositeurs de «l'école nationaliste» se sont efforcés d'exprimer leurs sentiments nationaux par la musique, en mettant en valeur d'une manière frappante des mélodies et des rythmes locaux. Dans une recension du *Quintette pour piano* (1876) d'Anton Rubinstein, Hanslick soutient que «les deux derniers mouvements s'étendent désagréablement comme une steppe aride, un passage d'un chant folklorique russe dans la Finale ne fait

qu'accentuer davantage cet inconfort²³».

D'autre part, Hanslick estimait hautement le compositeur Tchèque Antonin Dvorak pour son style «international». Dans une critique des *Dances Slaves* (1878), le critique attire notre attention sur le fait que «nous sommes uniquement affectés par des élaborations artistiques accomplies (*vollendet künstlerische Arbeiten*) dans cette œuvre, et non par un pasticcio distraitemment composé d'échos nationaux» (*nationale Anklänge*)²⁴. Hanslick approuve également le *Quintette avec piano* (1887) en raison du fait que nous pouvons trouver dans cette œuvre «un développement logique d'idées musicales, une uniformité de formes et finalement un style véritablement international». Hanslick énonce plus loin :

Les compositions de Dvorak sont sans le moindre doute plus universelles, communément humaines (*allgemeingiltig, allgemeinmenschlich*), que celles de ses collègues Russes et Norvégiens. L'école allemande (*deutsche Schule*), d'où émergent toutes ses oeuvres, lui fait reconnaître Beethoven, Schubert, Brahms comme ses seuls et uniques modèles²⁵.

Hanslick se sentit très soulagé de savoir que Dvorak parlait «le langage de Schumann et de Brahms» dans sa musique, tandis qu'un compositeur nationaliste russe ou norvégien parle dans un langage «étranger». Par conséquent, l'idée de la germanité en musique de Hanslick se situe à des lieux d'une définition «raciale» comme celle formulée par Wagner et ses disciples; au contraire, son idée devrait être considérée comme l'équivalent culturel de l'idéologie politique de l'Empire Austro-Hongrois : une coexistence pacifique de différentes nationalités sous l'hégémonie de la culture allemande.

Johann Nepomuk Berger, dirigeant du parti libéral en Autriche, a écrit en 1861 : «Les Allemands en Autriche ne devraient pas s'évertuer à obtenir l'hégémonie politique, mais plutôt l'hégémonie culturelle parmi le peuple autrichien. Ils devraient propager la culture vers l'Est, transmettre la propagande de l'intelligentsia allemande, la science allemande, l'humanisme allemand²⁶». Cet énoncé correspond directement à la conception de la germanité en musique de Hanslick. Il pensait que la musique allemande devait préserver la position du «langage commun» de l'Autriche, tout comme l'allemand demeure le langage officiel du gouvernement autrichien. Dans sa recension du quatuor à cordes de Smetana *De ma vie* (1876), Hanslick poussa un soupir de satisfaction : «L'élément national dans ce quatuor est négligeable; nous en déduisons aisément que dans la musique

tchèque l'allemand reste toujours la «langue usuelle» (*landesübliche Sprache*)²⁷».

Il ne faut pas oublier que Hanslick était natif de Prague, la capitale du pays tchèque (Bohème), même si son éducation se fit entièrement dans la langue et la culture allemandes; par conséquent il était naturellement bilingue. Il ne faut pas sous-estimer que l'idée de la germanité en musique de Hanslick divergeait du nationalisme allemand fondé sur la race qui se développait rapidement plus particulièrement dans le nord de l'Allemagne depuis le milieu du dix-neuvième siècle.

Tel que démontré ci-dessus, dans l'idée de la germanité en musique nous pouvons percevoir une nette réflexion de la transition historique de l'identité nationale allemande moderne. Inversement, la création de la germanité a constamment été dépendante des musiciens et de leur art durant le XVIII^e et le XIX^e siècles. La musique, en tant que reine des arts non-verbaux, peut être «nationale» et «universelle» en même temps et sans contradiction. Nous pouvons avancer à titre de conclusion que ce caractère unique de l'art musical pourrait représenter le plus adéquatement le statut très compliqué de l'identité nationale allemande : *Nicht Staat, sondern Volk*.

Hiroshi Yoshida
Université de Tokyo

* Traduit de l'anglais par Roch Duval

** La publication de cet article a été partiellement subventionnée en 2004 par la Société Japonaise pour la promotion de la science.

1. J. G. Fichte, *Discours à la nation allemande*. Traduction de Alain Renault, Paris, Imprimerie Nationale, 1992, p. 205. (Traduction modifiée).
2. F. W. Schelling, «Über das Wesen deutscher Wissenschaft. Fragment.» in : *Schellings Werke*, vol. 4, Munich, Beck & Oldenbourg, 1927, p. 383-84.
3. *Ibid.*, p. 379, p. 389.
4. H. Plessner, *Die verspätete Nation*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, p. 52-3.
5. Voir Hiroshi Yoshida, «La conception herdérienne des chants populaires et une invention du goût universel», *Horizons Philosophiques*. vol. 13, no. 2, p. 55-57.
6. J. G. v. Herder. *Werke*. vol. 3, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1990, p. 23.
7. J. G. v. Herder, *Werke*. vol. 2, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1993, p. 558.
8. *Ibid.*, p. 562.
9. *Ibid.*, p. 457-8.
10. E. T. A. Hoffmann, *Écrits sur la musique*. trad. de Brigitte Hébert et d'Alain Montandon, Lausanne, L'âge de l'homme, 1985, p. 40.
11. Une pièce pour piano intitulé *Deutschlands Triumph im Siege by Leipzig*, publié à Leipzig, 1814, signé Arnulph Vollweiler.
12. E. T. A. Hoffmann, *op.cit.*, p. 174.
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*, p. 189.
15. *Ibid.*, p. 174.
16. Richard Wagner. «Qu'est ce qui est allemand?» in *Œuvres en prose de Richard Wagner*. Tome XII, Paris, Delagrave, 1924, p. 69-70. (Traduction légèrement modifiée).
17. *Ibid.*, p. 75.
18. Richard Wagner, *Opéra et Drame*. Paris, Édition Delagrave, 1928, p. 256.
19. *Ibid.*, p. 257.
20. Richard Wagner, «Art allemand et politique allemande» in *Œuvres en prose de Richard Wagner*. Tome VIII, Paris, Delagrave, 1928, p. 195.
21. *Ibid.*
22. K. Ph. Moritz, *Schriften zur Ästhetik und Politik*. Tübingen, Max Niemeyer, 1962, p. 3.
23. E. Hanslick. *Concerte, Compositionen und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre*. Berlin, Allgemeiner verein für Deutsche Literatur, 1886, p. 202.
24. *Ibid.*
25. E. Hanslick, *Aus dem Tagebuche eines Musikers*. Berlin, Allgemeiner verein für Deutsche Literatur, 1892, p. 319
26. Carl E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna : Politics and Culture*
27. E. Hanslick, *op. cit.*, p.285.