# "... permanente Parekbase." : Trond Reinholdtsen, Simon Steen-Andersen et l'ironie romantique

Autor(en): **Haffter, Christoph**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): **- (2016)**

Heft 134

PDF erstellt am: **04.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-927508

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

**Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**

# « … permanente Parekbase. »

## Trond Reinholdtsen, Simon Steen-Andersen et l'ironie romantique

Christoph Haffter

*On a l'habitude d'opposer la musique contemporaine au romantisme ; le romantique est associé au sentimentalisme, au culte du génie, aux rêveries subjectives qui n'appartiennent plus à notre temps. Et pourtant, c'est en se jouant de l'art du passé que la musique d'aujourd'hui s'empare d'une figure profondément romantique qu'est l'ironie. Au travers de cette figure de réflexion, Christoph Haffter relie l'œuvre de Simon Steen-Andersen et de Trond Reinholdtsen à la pensée romantique de Friedrich Schlegel.*

> Il y a des poésies anciennes et modernes qui respirent dans leur totalité le souffle divin de l'ironie. Une véritable bouffonnerie transcendantale vit en elles.[1]

« Tous les genres classiques de la poésie, dans leur pureté sévère, sont maintenant ridicules. »[2] Cette phrase est un des *Fragments critiques du Lyceum,* texte fondateur du Premier Romantisme Allemand que le jeune Friedrich Schlegel publia en 1797. Dans ce fragment littéraire s'exprime une attitude typiquement romantique, un mélange d'admiration et de méfiance envers la tradition, envers tout ce qui est antique, classique ; un désir infatigable de grandeur et de pureté qui se sait à jamais inassouvi sous les conditions modernes.

Il n'est pas difficile d'imaginer un jeune musicien de nos jours qui partagerait avec Schlegel cet enthousiasme malheureux pour l'art de son temps, et qui transformerait ces mots en disant que *tous les genres classiques de la musique, dans leur pureté sévère, sont maintenant ridicules*. Tout comme les formes classiques du temps de Goethe, les formes classiques de la musique sont aussi communes que problématiques ; et cela est vrai pour le répertoire dit classique tout aussi bien que pour les genres de l'avant-garde, elle-même devenue historique.

### LE TRAVAIL CHAGRINANT DE L'ARTISTE ROMANTIQUE

À l'image des premiers romantiques, beaucoup de compositeurs et musiciens contemporains cherchent à fuir le danger de l'épigonisme en prenant une attitude ironique envers le genre classique ; seule l'ironie leur permet encore de supporter les gestes vétustes de la musique. Mais en quoi consiste-elle, cette posture ironique ? Qu'est-ce que cela veut dire, *l'usage ironique* d'un geste musical ? Est-ce de la moquerie futile, de la destruction gratuite, une posture de lassitude qui ne mène nulle part ? Ou bien ouvre-t-elle une autre voie à la musique, permet-elle une autre compréhension des genres classiques qui ont peut-être vieilli trop vite ; rajeunit-elle ainsi un art qu'on croyait disparu d'une mort précoce ?

Si je compare la musique contemporaine aux écrits du Premier Romantisme, qui datent de plus de 200 ans, ce n'est nullement pour niveler les différences qui nous séparent du temps de Schlegel et Novalis : la croyance ferme au progrès de l'humanité, la confiance en le pouvoir de l'art, la quête inlassable de la connaissance de l'absolu ne sont que quelques-unes des idées romantiques que le cours du temps a gravement ébranlées. Pourtant, on soustrait aux regards les problèmes de l'art de nos jours en se détournant du passé ; il est trop commun de réduire l'artiste dit *classique ou romantique* à un créateur aveugle et naïf qui produit des œuvres d'une beauté innocente, et auquel on oppose le travail chagrinant de réflexion critique que demande l'art contemporain. Si on regarde de plus près, l'opposition abstraite se défait : car, en vérité, l'idée même d'un art autocritique, d'un art qui ne cesse de se remettre en question et qui, aussi, se réalise dans un processus de réflexion infinie – cette vision même de l'art, qu'on attribue si souvent à l'ère contemporaine, est au centre de ce que Friedrich Schlegel et Novalis appelaient : *Romantique*.

## UNE BOUFFONNERIE CONTEMPORAINE

Un compositeur de nos jours, qui, fort probablement, aurait rejoint Schlegel en criant sur les toits le risible du classique, est le norvégien Trond Reinholdtsen. En 2012, il élabora avec l'ensemble Asamisimasa dans le cadre des Donaueschinger Musiktage, une performance mémorable qui s'intitule tout simplement *Musik*. Tout au début de la pièce, on entend Trond Reinholdtsen présenter au microphone une série de leitmotivs, qui, par ailleurs, ne réapparaitront plus dans le cours de l'œuvre : « Leitmotiv A, la crise de la musique contemporaine : [flûte : un son-souffle stable] ; Leitmotiv B, le salut de l'esprit allemand dans le *naïvisme* nordique : [guitare : une octave montante] ; Leitmotiv C, l'orgasme masculin [violon : figure rapide montant une quinte] ; Leitmotiv D, la renaissance du communisme [percussion : battement sec régulier] ; Leitmotiv E, *neue Kraft fühlend* [clarinette : saut d'une double octave]. »[4]

Evidemment, Reinholdtsen ne présente pas vraiment le matériau de sa composition. Ce qu'il présente et ce qu'il ridiculise en même temps sont les différentes manières d'attribuer à la musique une certaine signification ; l'esthétique négative du bruit insonore, le nationalisme d'un motif simpliste, le contour d'un affect – comme dirait Daniel N. Stern – qu'évoque un jaillissement, la faible réminiscence des marteaux du *Rheingold* qui symbolisaient jadis une critique du capitalisme et, finalement, la parodie du souvenir sentimental de Beethoven qui, ayant guéri d'une maladie grave, exprime le retour de ses forces dans son 15e quatuor à cordes. Dans cette correspondance univoque, gestes et sens entrent en décalage grotesque, les fragments sonores et les concepts, bien trop abstraits, ne se rejoignent pas. Le geste de Reinholdtsen ne manque pas d'effet : chaque tentative de comprendre la musique qui suit cette introduction de leitmotivs sera vaine; impossible de trouver une attitude d'écoute stable envers les évènements sur scène, car si l'on essaie de les interpréter, on se montre tout aussi borné que si on les prend pour du simple *non-sens*.

Le début de *Musik* s'inspire d'un geste ironique qui fait lui-même déjà partie des techniques classiques de l'art contemporain : l'irritation de l'écoute, la déstabilisation de la position de l'auditeur sont au centre de divers courants artistiques depuis les années soixante qui, dans le cas des arts plastiques, sont associés à l'idée de « institutional critique »,[5] et dans le cas du théâtre, sont regroupés sous le nom de « théâtre post-dramatique ».[6] Une des idées centrales de ces différentes formes d'intervention critique est de rendre explicite les conditions de l'art qui, d'habitude, restent inaperçues, de faire monter à la surface les présupposés esthétiques qu'on a déjà acceptés tacitement en entrant dans le musée, dans le théâtre ou bien dans la salle de concert. Autrement dit : frapper le public avec ce qui va de soi. Reinholdtsen s'empare de cette idée quand il dicte au public ses leitmotivs absurdes ; un comportement qui est des plus normaux face à une œuvre musicale devient suspect : la tentative d'interprétation, la recherche du sens dans les sons.[7]

*Trond Reinholdtsen,* MUSIK, *Donaueschingen 2012, captures d'écran.*[3] Photo Youtube

## LES MASQUES NE TOMBENT PAS

Ces interventions qui troublent le rapport entre l'auteur, l'œuvre d'art et le public ne sont pas une invention du vingtième siècle. Dans une fameuse note, Friedrich Schlegel se réfère à cette mise en question ironique de l'art par lui-même, en écrivant : « L'ironie est une parecbase permanente. »[8]

La *parecbase* désigne une technique de la comédie grecque qu'on trouve, par exemple, dans les *Nuées* d'Aristophane. Dans cette *parecbasis*, le chœur interrompt l'intrigue du drame pour s'adresser directement au public : les acteurs sortent du monde représenté, ils descendent de la scène pour mettre en avant leur rapport avec le public – évidemment pour l'accabler d'injures. Or cette interruption déclenche un mouvement de réflexion. D'une part, les acteurs, qui représentaient des personnages fictifs, sortent de leurs rôles pour commenter ce qui se passe dans l'espace de la représentation – il créent, si l'on veut, un meta-discours sur le théâtre. D'autre part, ce deuxième discours ne sort pas entièrement de l'espace fictif, car la parecbase fait bien partie de l'œuvre ; plutôt que de détruire toute représentation, l'interruption crée une autre scène sur laquelle le public lui-même joue un rôle, malgré lui : celui de la foule insultée. La destruction de l'illusion sur scène ouvre un espace fictif dans la salle, la parecbase montre la possibilité, mais en cela aussi l'impossibilité pour l'art de sortir de lui-même.

Le tour typiquement romantique consiste alors à pousser ce mouvement de réflexion à l'infini, à rendre la *parecbase* permanente. L'ironie désigne une interruption qui ne cesse de s'interrompre, une réflexion qui se replie sur elle-même et qui, de plus en plus, brouille la distinction entre son pôle subjectif – celui qui réfléchit – et son pôle objectif – celui sur quoi on réfléchit. Qu'est-ce qui est commentaire, qu'est-ce qui est commenté, qui est acteur, qui est représenté ? Qui est-ce qui se moque de qui ?

## RHÉTORIQUE OU ROMANTIQUE ?

L'ironie romantique est le fruit d'un malentendu volontaire : quand Schlegel et Novalis placèrent l'ironie au cœur de leur philosophie et de leur poésie, d'une poésie qui se voulait toujours aussi poésie de la poésie, poésie transcendantale, ils s'emparèrent d'un concept qui avait un sens très précis dans les manuels rhétoriques de l'époque. L'ironie était, depuis l'antiquité, le nom d'un trope, d'une figure de parole ou de pensée, qu'on définissait comme *permutatio ex contrario* : l'ironie est une « figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit. »[9]

Cette ironie classique ou rhétorique n'a rien d'artistique, elle n'a rien non plus de particulièrement ambigu. Au contraire, elle fonctionne comme une arme dans le discours polémique, quand on imite les énoncés adverses pour les tourner en dérision, quand on se moque d'un ennemi en lui faisant la cour, quand on consent pour encore mieux contredire. Le sens de la parole ironique est aussi dissimulé que clair, l'ironie est tranchante dans la contrefaçon. Si on connait son contexte, cette ironie est immédiatement comprise. C'est bien dans ce sens rhétorique du terme que les interventions de Reinholdtsen sont ironiques : quand il nous présente les leitmotivs de son œuvre, il fait précisément le contraire de ce qu'il prétend faire – au lieu de nous offrir un accès au sens de son œuvre, il le rend véritablement inaccessible, son geste est ouvertement polémique.

L'ironie romantique se distingue de cette figure rhétorique. Friedrich Schlegel transforme la parole qui dit le contraire en une parole qui dit l'un et l'autre à la fois, un discours qui fait comprendre les limites de ce qu'il est en train de dire et qui ainsi se transcende en même temps, une position qui avoue sa finitude et, par cet aveu, la dépasse. La figure de Socrate incarne cette dialectique de modestie et de transcendance ; aussi est-il devenu le modèle de l'ironie romantique :

> « L'ironie socratique est la seule feinte qui soit tout à fait involontaire et pourtant tout à fait réfléchie. Il est tout aussi impossible de se l'inventer que de la révéler. Pour celui qui ne la possède pas, elle reste énigme même après le plus franc des aveux. Elle ne devrait tromper personne, que ceux qui la prennent pour une tromperie, et savourent la magnifique espièglerie de se jouer du monde entier, ou bien se vexent lorsqu'ils pressentent qu'ils en font aussi partie. En elle, tout devrait être blague et tout devrait être sérieux, à cœur ouvert et profondément dissimulé. [...] Elle contient et éveille le sentiment d'un conflit irrésolu de l'absolu et du relatif, de l'impossibilité et de la nécessité d'une communication exhaustive. [...] C'est bon signe que les abrutis ne sachent pas comment comprendre cette permanente auto-parodie, croient encore et se méfient à nouveau jusqu'à en avoir le tournis, prennent les blagues au sérieux et le sérieux pour une blague. »[10]

L'ironie romantique désigne une parole profondément ambiguë. Contrairement à la figure rhétorique, tout le savoir du contexte ne permettra pas de la déchiffrer, de la réduire à un rôle derrière le masque. Schlegel la retrouve chez Socrate, chez Aristophane, mais surtout chez les *Modernes*, chez Cervantes, Shakespeare, Lessing ou Goethe. Il ne s'agit plus d'une parodie de l'adversaire, mais plutôt d'une parodie qui se parodie elle-même, une imitation qui imite encore sa manière d'imiter, une moquerie qui se moque encore de la dérision et qui se renverse ainsi en un sérieux ridicule. Autrement dit, l'ironie romantique dessine un mouvement de réflexion infinie, une mise en abîme de l'imitation.

## MIROITEMENT IRONIQUE

Comment une œuvre d'art devient-elle le lieu d'une telle réflexion ? Si la réflexion désigne, en général, le mouvement dans lequel la pensée quitte ses objets pour se replier sur elle-même, pour penser le rapport même entre le sujet et l'objet de la pensée, comment une œuvre d'art, qui normale-

*Simon Steen-Andersen,* Piano Concerto, *Donaueschinger Musiktage 2014, captures d'écran.*[11] © SWR

ment ne *pense* pas, pourrait-elle réaliser ce mouvement réflexif ? Comme la pensée humaine, l'art est toujours en rapport avec un *autre* qui, sous cette forme précise, n'existe qu'en lui-même : cet *autre intérieur* de l'œuvre est bien ce qu'elle représente ou ce qui s'exprime en elle – ce que, d'une manière très générale, on peut appeler son *sens*. Comme Reinholdtsen le montre, ce *sens* peut être purement musical, le *sens* est ainsi la fonction harmonique, rythmique, gestuelle ou bien dramatique d'une figure musicale. Mais le sens d'une œuvre peut évidemment aussi transcender les relations fonctionnelles, ou plutôt : dans ses relations musicale il est souvent possible d'entendre s'exprimer un sens d'un autre ordre, un sens existentiel, un sens affectif, un sens moral ou scientifique, un sens religieux, politique ou philosophique. La réflexion artistique serait alors le mouvement dans lequel une œuvre met en question son rapport avec ce qu'elle représente ou exprime, quand elle met en avant la façon dont elle produit du sens, quand elle représente sa manière de représenter. L'ironie romantique ne désigne rien d'autre que la progression à l'infini d'un tel mouvement de réflexion, et l'image poétique de cette réflexion est, évidemment, le reflet du miroir :

> « La poésie romantique peut, comme l'épopée, devenir un miroir de tout le monde alentour, l'image d'une époque. Et pourtant, c'est elle aussi qui pourra le mieux planer sur les ailes de la réflexion poétique, au milieu du représenté et du représentant ; libérée de tout intérêt réel et idéal, elle élèvera cette réflexion toujours plus haut, la multipliera comme une infinie rangée de miroirs. »[12]

L'œuvre ironique se réfléchit dans une multitude de faces, de positions contradictoires et de perspectives opposées, impossible de faire la distinction entre ce qui est représenté et ce qui représente, entre signifié et signifiant, entre original et image. La mise en abîme dans une série infinie de miroirs est l'image de cet agencement de réflexion, l'idéal romantique de l'œuvre d'art.

## DIALOGUE AVEC UN SPECTRE

Le *Piano Concerto* de Simon Steen-Andersen, créé en 2014 à Donaueschingen, me semble aspirer vers cet idéal romantique. Dans ce *Concerto,* Steen-Andersen s'est imaginé un véritable dispositif de réflexion : avant de composer la pièce, il a fait chuter un piano à queue depuis le plafond d'un grand hall de dépôt, une destruction impressionnante qu'il aura filmée. Cet enregistrement audio-visuel, qui forme ainsi une première strate de l'œuvre, est projeté sur un grand écran pendant le concert ; d'abord au ralenti extrême, puis aussi à l'envers, découpé et remonté. Dans un deuxième temps, Steen-Andersen a enregistré le pianiste Nicolas Hodges jouant, sur le piano détruit et complètement désaccordé, des extraits de la sonate de piano n° 28 de Beethoven. Pendant le concert, cette deuxième vidéo apparait sur un second écran, qui a la forme d'une silhouette de piano et qui est placé à côté d'un piano à

*Simon Steen-Andersen,* Piano Concerto, *Donaueschinger Musiktage 2014, captures d'écran.* © SWR

queue intact, sur lequel le même Nicolas Hodges joue en duo avec son double virtuel. Une quatrième strate est rajoutée par un clavier électronique que maniera Hodges en même temps, et qui lui permettra de déclencher des sons enregistrés préalablement du piano saccagé et, derrière tout cela, la cinquième couche, est placé l'orchestre symphonique. Evidemment, Steen-Andersen utilise ce dispositif de miroirs pour créer un jeu d'imitation mutuelle entre les différentes strates – ainsi l'œuvre commence avec la chute virtuelle du piano dont le son étiré va être imité par un grand cluster de l'orchestre.

D'abord, cette destruction spectaculaire de l'instrument bourgeois rappelle les interventions du mouvement *Fluxus* : au lieu d'écrire un concerto pour piano, on le fait sauter. Ce geste de la « institutional critique » est pourtant contré par la manière dont Steen-Andersen traite ce matériau : le son de la chute devient une sorte de pré-composition qui lui fournit les timbres et les harmonies à partir desquels Steen-Andersen va écrire le *Piano Concerto* : la destruction semble ainsi être au service de la construction. Mais ce n'est que vers la fin de la pièce que cette chute va dévoiler son sens véritablement ironique : la chute est la cadence.

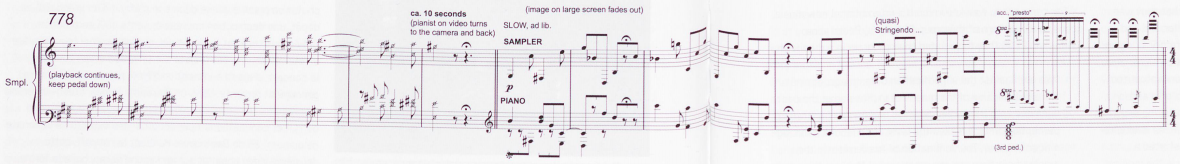
## LA CHUTE SUSPENDUE

Littéralement, la *cadenza* signifie chute : dans la cadence harmonique, c'est la quinte descendante qui définit le geste de clôture, la fin d'une phrase. Les variations sur la chute du piano apparaissent ainsi comme une réflexion sur ce geste final de la musique qu'est la cadence, un geste qui est devenu problématique depuis bien longtemps, présentant une « zone menacée d'idéologie »[13] de la musique : la péroraison pompeuse en trompettes et timbale, la grande fermeture du discours musical en point d'orgue qu'on connait si bien des concerts classiques pour piano et orchestre – toute cette prétention de terminer en grandeur nous est devenue suspecte. Dans le désir d'une irrévocable majesté – insistant sur le dernier mot – la cadence finale n'est pas seulement devenue ridicule, elle nous semble profondément fausse.

C'est dans ce contexte que la cadence du soliste à la fin du *Piano Concerto* dévoile toute la sensibilité de Steen-Andersen. Car la chute ralentie du piano reflète le centre même du concert classique, la cadence du soliste ; cette dernière n'est rien d'autre qu'une chute longuement différée, un retardement du retour à la tonique : partant de l'accord de sixte et quarte préparatoire, qui, d'une certaine manière, définit la hauteur, le soliste prend des détours, il se perd dans les méandres de la dominante pour enfin retomber, après le trille, dans son berceau tonal. Chez Steen-Andersen, la cadence solo est introduite par une citation du premier concerto pour piano de Beethoven dans laquelle l'orchestre s'approche, à grands pas, de l'accord préparatoire. La cadence même commence avec un ralentissement extrême, imitant ce geste typique du soliste qui se retire d'abord dans une sorte d'introspection : Nicolas Hodges et son double virtuel jouent en duo une version fantomatique de quelques mesures de la sonate de piano n° 28 de Beethoven, un arrangement étiré, fragmenté et grotesquement désaccordé qui surgit comme un souvenir involontaire, une *suspension du temps dans le temps* qui se reflète dans la simultanéité des deux Hodges, l'un présent, l'autre passé. Cette musique brisée, éclatée en morceau, pourrait paraître comme une profanation de ce moment de *sentiment intime* – ainsi indiqué chez Beethoven – mais, au contraire, grâce à cette fragmentation, ce qui n'est plus que l'ombre d'une mélodie produit une atmosphère plus languissante, plus mélancolique que tout chant lyrique – une nostalgie au seuil du kitsch, s'il n'y avait pas ce moment de rupture dans l'interruption, cette fine *parecbase* quand le Nicolas Hodges virtuel tourne son regard vers le public comme pour l'interroger avant de continuer.

Cette suspension du temps dans la cadence se termine dans un trille entre les deux pianistes, renforcé par un cluster de l'orchestre, qui trouve sa résolution dans la blague macabre, dans la chute sèche du piano. Mais ce geste de destruction finale se voit immédiatement contrecarré : la vidéo est rembobinée, la chute répétée, et ce qui ressemblait à un évènement ultime et tragique se transforme en un matériau techniquement reproductible et soumis à une manipulation parfaitement extérieure, la chute est tournée en non-sens et le piano virtuel finit par danser sur un ragtime mesquin, sautillant entre vol et écrasement. C'est ainsi que l'œuvre de Steen-Andersen fait résonner l'ironie romantique qui, toujours entre sérieux et blague, se réfléchissant dans milles faces contraires, cherche à sauver l'art en le détruisant, l'art qui ne sera classique qu'en transcendant son temps et qui, en cela, sera aussi romantique, car *« la poésie romantique est encore en devenir ; oui, cela est son essence véritable, qu'elle soit à jamais devenir, et ne soit jamais achevée. »*[14]

1 Friedrich Schlegel, *Lyceumsfragment Nr. 42*, in Ernst Behler (éd.), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe Bd. II (KFSA II)*, Paderborn, Schöningh, 1963, S. 152 (trad. Camille Hongler).
2 Friedrich Schlegel, *Lyceumsfragment Nr. 60, KFSA II*, S. 154 (trad. Camille Hongler).
3 https://www.youtube.com/watch?v=yBxCGekO6Bg ( 1.4.2016 )
4 La piste sonore peut être écoutée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=rmgy6elcbDU (1.4.2016).
5 Cf. Alexander Alberro, Blake Stimson (éd.), *Institutional critique – An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge, MIT Press, 2011.
6 Cf. Hans-Thies Lehmann, Postdramatisches Theater, Francfort, Verlag der Autoren, 1999.
7 Dans un autre morceau, *Unsichtbare Musik* (2009), Reinholdtsen avait déjà utilisé la technique de commentaire à l'abondance, il y avait inclus l'annonce de « sentiment vrai, sans ironie » suivi d'un éclat de cris – évidemment ironique…
8 Friedrich Schlegel, *Philosophische Lehrjahre, II, Nr. 66B, KFSA II*, p. 585 (trad. Camille Hongler).
9 Nicolas Bauzée, « Ironie » in Diderot, d'Alembert (éd.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire des Sciences des Arts et des Métiers*, 1766, Tome 8, p. 905.
10 Friedrich Schlegel, *Lyceumsfragment Nr. 108, KFSA II*, p. 161 (Trad. Camille Hongler).
11 Un enregistrement audio-visuel de la création du *Piano Concerto* de Steen-Andersen est publié en DVD (NEOS 11522-24 / NEOS 51501).
12 Friedrich Schlegel, *Athenäumsfragment Nr. 116, KFSA II*, S. 182.
13 Christian Grüny, *Kunst des Übergangs*, Weilerswist, Velbrück, 2015, p. 162.
14 Friedrich Schlegel, *Athenäumsfragment Nr. 116, KFSA II*, S. 183 (trad. Camille Hongler).




*Simon Steen-Andersen,* Piano Concerto, *Frederiksberg (Danemark), Edition-S, 2014, p. 58.*