



HAL
open science

La musique à la fin de l'histoire

Alain Patrick Olivier

► **To cite this version:**

Alain Patrick Olivier. La musique à la fin de l'histoire. *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 2005, Kulturpolitik und Kunstgeschichte, Sonderheft, pp.155-164. 10.28937/978-3-7873-2050-9 . hal-03091357

HAL Id: hal-03091357

<https://hal.science/hal-03091357v1>

Submitted on 30 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La musique à la fin de l'histoire

Alain Patrick Olivier

Hegel est présenté comme le représentant le plus décidé de la modernité dans son entreprise de clôture du savoir par une Encyclopédie spéculative qui vient récapituler à la fin de l'histoire la marche de l'esprit : cette prétention totalisante et finalement unilatérale contribue aujourd'hui à relativiser sa pensée. L'Esthétique, pourtant, est porteuse d'une tout autre actualité à une époque que nous définissons volontiers comme « post-moderne » soit essentiellement comme une période post-historique. Car la fin de l'histoire n'y apparaît plus comme le moment du dévoilement ultime de la vérité (la fin appartenant encore à l'histoire comme sa culmination), mais inaugure une période d'épuisement du sens et d'une absence de cours historique déterminé (la fin marquant le passage dans une époque d'ahistoricité). Dans la philosophie de l'histoire, le philosophe se fait le chroniqueur de l'esprit. Dans la philosophie de l'art, il est confronté à une forme d'événementialité ouverte qui exclut tout discours métaphysique. L'art est défini dans le système encyclopédique, d'une part, comme une chose du passé, qui a fait place au discours religieux ou philosophique. Mais il appartient, d'autre part, à la sphère de l'esprit absolu : il est donc une manifestation par définition nécessaire, universelle et donc illimitée temporellement. L'art a déjà accompli sa fonction historique (comme art symbolique, classique puis romantique), mais il ne cesse d'exister et de subir des transformations. Or, ce développement contemporain intéresse au plus haut point le philosophe pendant tout le temps de son enseignement à Berlin. Lorsque Hegel a achevé et publié son système philosophique, il consacre une

grande partie de son activité à observer les phénomènes artistiques de son époque, comme il ne l'avait jamais fait auparavant. Son point de vue n'est plus alors ni celui de l'historien ni celui du métaphysicien, mais plutôt celui d'un observateur critique. Le philosophe tente de comprendre ce que l'on peut encore considérer comme art dans une époque où ce médium n'est plus porteur de vérité ni d'absolu, où sa fonction historique demeure indéterminée, dans une époque où son existence est donc particulièrement problématique. Alors que le philosophe ne pose pas la question de la légitimité de la philosophie (elle se donne comme vérité au travers de son système), il pose en revanche de façon permanente la question de la légitimité de l'art. En cela réside sans doute l'actualité de son discours : l'histoire de l'art ne se réduit pas au grand récit d'une modernité.

L'esthétique de la musique illustre exemplairement de cette problématique¹. Hegel est tenu en suspicion par un certain discours de la modernité qui la disqualifie au nom même des principes généraux de sa philosophie, soit du principe de la légitimation historique. La plupart des thèses défendues dans les Cours d'esthétique de Berlin vont à contre-courant, en effet, d'une certaine conception progressiste et historisante de l'histoire de la musique. On reproche à Hegel sa nostalgie pour la musique religieuse ancienne et sa critique à l'égard de l'opéra allemand naissant, sa prédilection pour Rossini (la musique de la restauration) et son silence systématique à l'égard de Beethoven (la musique du progrès). Dans la confrontation avec les manifestations musicales de son temps, la position de Hegel est jugée « classicisante » au point de paraître insoutenable. Les contemporains mêmes de Hegel ne comprennent ni sa prédilection pour le bel canto italien, ni ses réserves à l'égard des innovations de la musique allemande. Mais, au lieu de discuter les thèses hégéliennes, ils préfèrent souvent les disqualifier en arguant plus ou moins naïvement du manque de connaissance du philosophe en matière de musique, lorsqu'ils ne

¹ Nous renvoyons ici à notre étude : *Hegel et la musique. De l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*. Préface de Bernard Bourgeois. Paris : Honoré Champion, 2003.

mettent pas en cause directement son goût musical. Pourtant, on ne peut pas dire que les critiques prononcées à l'endroit de l'esthétique hégélienne proviennent nécessairement d'esprits hostiles par principe à la philosophie hégélienne. Dans ce débat, les principaux adversaires de Hegel sont le plus souvent ses propres élèves, auditeurs ou admirateurs. Le premier d'entre eux étant le plus fidèle disciple, l'éditeur de ses Cours d'esthétique, l'hégélien absolument convaincu qu'était Heinrich Gustav Hotho.

Hotho rapporte, par exemple, son embarras lorsque Hegel, de retour de Vienne en 1824, fait état devant lui de son enthousiasme pour la musique de Rossini et les chanteurs italiens². Il ne comprend pas comment on peut se satisfaire d'une telle « trivialité », puisque telle était l'opinion alors régnante de l'intelligentsia berlinoise dans son ensemble à l'égard de la musique de Rossini. Hotho tentera ainsi de « corriger » le mauvais goût de son maître en minimisant dans la Druckfassung de l'Ästhetik l'apologie de Rossini, tout comme il « rectifiera » beaucoup d'autres points d'une esthétique musicale par trop déviante à l'égard de l'opinion de son temps. Elle se trouve en quelque sorte censurée à la source. Pourtant, lorsque le disciple exprime son étonnement ou son embarras devant le goût de son maître, celui-ci ne s'en trouve nullement gêné. Hegel raille, au contraire, « l'orthodoxie » de son disciple. Et le temps lui a d'ailleurs donné raison, puisque Hotho avoue qu'il aura pris goût lui-même, quelques années plus tard, au bel canto italien.

Cette anecdote montre, d'ailleurs, la position critique de Hegel à l'égard du « connaisseur » en matière de musique. Il avouait, au contraire, volontiers devant ses auditeurs qu'il n'était pas « Musikverständiger »³ : en s'excluant ainsi

² Cf. Hotho, Heinrich Gustav : *Vorstudien für Leben und Kunst*. Hrsg. Bernadette Collenberg-Plotnikov. Stuttgart-Bad Cannstatt : fromann-holzboog, 2002, 105.

³ G. W. F. Hegel, *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826 (Mitschrift Hermann von Kehler)*, hrsg. Von A. Gethmann-Siefert & B. Collenberg-Plotnikow unter Mitwirkung von F. Iannelli und K. Berr, München 2004, 194/Ms. 366.

de la catégorie sociologique des connaisseurs, il feint toutefois une certaine naïveté qui relève aussi bien de l'aveu d'ignorance que d'une forme d'ironie. Le connaisseur pense la musique dans les déterminations finies de l'entendement (Verstand) là où le philosophe restaure dans la raison le droit de la sensation.

Cette attitude permet de comprendre la remise en cause hégélienne du statut de la musique instrumentale privilégiée par les connaisseurs, ou plus précisément de la musique savante telle qu'elle se constitue comme musique indépendante, c'est-à-dire : le discours de l'autonomie de l'art. Lorsque la musique « indépendante » (« selbständige Musik ») s'affranchit de toute hétérogénéité à l'égard du texte mais aussi de toute fonction sociale extérieure (comme de servir d'accompagnement au service divin, à la marche des armées, etc.) elle court le risque de s'adresser à l'entendement et non plus à la sensation. Seul le connaisseur en apprécie pleinement les enchaînements harmoniques, la virtuosité technique ou les subtilités contrapuntiques ; le profane se laisse aller, quant à lui, à la rêverie pour ne pas dire à l'ennui. L'art de l'intériorité absolue devient en même temps l'art de la subjectivité la plus creusée⁴. Hegel considère que ce mouvement est certainement nécessaire du point de vue historique, mais il se refuse pour autant à le légitimer du point de vue esthétique, ou plus exactement à l'absolutiser en le considérant comme l'unique voie possible pour l'évolution de la musique⁵. La démarche de Hegel n'est pas

⁴ Cf. Alain Patrick Olivier (Hg.) : « Das Musikkapitel aus Hegels Ästhetikvorlesung von 1826 ». *Hegel-Studien*, Bd. 33, 1998, S. 39 : « Indem die Musik auf diese Weise Vollkommenheit, Selbständigkeit erlangt hat, findet nur der theoretischer Kenner volle Befriedigung [...] Wer sich dabei nicht beschäftigen kann, wird aber etwas betäubt, so läßt er seinen Vorstellungen und Phantasien freien Spielraum. »

⁵ « Vornehmlich in neuern Zeiten ist die Musik selbständig für sich geworden ; die natürliche ist aber die zum Gesange begleitende Musik. Indem sie so selbständiger wird, verliert sie an Macht über das Gemüth, sie wird mehr particulärer Genuß für Kenner, der die Fertigkeit des Künstlers und die schwierige Behandlung der Töne

« geschichtsphilosophisch » en ce qui concerne la musique. Elle ne privilégie pas cette « logique de la rigueur musicale » que prône Adorno en se référant paradoxalement à Hegel pour défendre l'idée du progrès et de la modernité⁶.

C'est ce qui explique pour une grande part le silence du philosophe à l'égard de Beethoven. Il témoigne d'une attitude ambiguë que Carl Dahlhaus a justement comparé avec celle de certains musicologues lucides mais conservateurs du XXe siècle face à la musique de Schönberg, c'est-à-dire à cette forme de radicalisation plus récente de la même modernité musicale qui se fait jour au début du XIXe siècle avec Beethoven. La musique perd alors en substance ce qu'elle gagne en autonomie⁷. Elle n'intéresse que le cercle étroit des connaisseurs.

Hegel n'écarte pas la possibilité d'une satisfaction au travers de la musique instrumentale parvenue à son autonomie, mais il la relativise du point de vue sociologique (elle ne s'adresse qu'à une élite) comme du point de vue esthétique (elle n'occupe pas tout l'esprit). La philosophie de l'art hégélienne est une esthétique de la sensation, la sensation désignant la spécificité de la sphère artistique, par opposition à la représentation religieuse ou au concept philosophique. Le fait que l'art ne soit (plus) astreint à l'énoncé d'une vérité religieuse ou philosophique libère dans le monde moderne une forme de jouissance sensible cultivée pour elle-même. Cette réhabilitation de la jouissance esthétique (Genuss) constituant l'un des traits caractéristique de la période post-historique⁸.

bewundern kann. » (G. W. F. Hegel: *Vorlesung über Ästhetik – Berlin 1820-1821. Eine Nachschrift. I. Textband*, hg. von H. Schneider, Frankfurt/M. 1995), 281/Ms. 223.

⁶ Theodor Wiesengrund Adorno, *Philosophie der neuen Musik*. Köln 1958.

⁷ Cf. Carl Dahlhaus, « Hegel und die Musik seiner Zeit ». In : *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*. Hg. Otto Pöggeler und Annemarie Gethmann-Siefert (Hegel Studien, Beiheft 22), 338 ff.

⁸ Cf. Annemarie Gethmann-Siefert, « Hegel über Kunst und Alltäglichkeit ». In : *Hegel-Studien*. 28 (1993), 215 ff.

Hegel oppose à la satisfaction intellectuelle procurée par la musique instrumentale (désignée implicitement comme art de l'entendement, qui s'attache aux rapports harmoniques), une autre forme de satisfaction : celle que produit la musique vocale, un art de la spontanéité, de l'immédiateté, qui cultive la mélodie pour elle-même. Dans la mesure où la musique vocale associe, par ailleurs, le chant avec la parole, la musique avec la poésie, un « contenu » se trouve donné soit une forme de signification qui délivre du défaut attribué à la musique indépendante. Mais les formes musicales qui mêlent ainsi le chant et la parole se trouvent alors à mi-chemin des deux formes artistiques distinctes que sont dans l'esthétique hégélienne la musique et la poésie.

De ce fait, même si l'esthétique semble instaurer une stricte classification des arts, celle-ci n'est qu'apparente et les passerelles sont multiples. La question de la musique se trouve ainsi abordée dans le chapitre qui lui est spécifiquement consacré ; mais elle intervient aussi bien dans le chapitre consacré à la poésie, qu'il s'agisse de la poésie épique, lyrique et surtout dramatique. Cette apparente incohérence ne disparaît que si l'on accepte de considérer le système hégélien moins comme une totalité strictement cloisonnée, que comme le résultat d'une pensée qui unifie aussi bien qu'elle abstrait. La réalité artistique peut-être aussi bien homogène ou hétérogène. Le musical est ainsi pensé non seulement pour lui-même et en rapport avec la poésie (dans les chapitres sur la musique et sur la poésie, qui traitent tous deux d'une réalité artistique sonore), mais également, de façon transversale, au travers de la peinture, dès lors que la peinture, lorsqu'elle s'affranchit de la figuration caractéristique, est pensée comme « musicale ». La question de son autonomie se pose en des termes comparables : le contenu de la représentation tend à s'estomper au profit d'une musique abstraite de couleurs. La « musicalité » (au sens de la « selbständige Musik ») devient ainsi une signature de la modernité dans son ensemble.

La notion de genre artistique est d'autant plus relative chez Hegel que chacun des arts ne constitue dans sa vérité qu'un moment d'une totalité concrète qui prend la forme d'une œuvre dramatique, qu'il s'agisse de la tragédie grecque ou de l'opéra, dans une moindre mesure le drame moderne. Pour Hegel, la tragédie ancienne, et plus encore l'opéra moderne, se présentent comme des synthèses. Chacun des arts trouve en quelque sorte sa vérité dans sa combinaison théâtrale avec les autres arts :

« Mit der Geberde tritt sogleich die Umgebung ein, Scenen und Decorationen und indem jede Seiten der Behandlung sein soll, so tritt die Musik ein und mit Geberde verbunden der Tanz. Alle Künste sind da vereinigt, die Natur des Menschen, die Architectur durch Malerei vorgestellt oder das Local selbst, Musik, Tanz und Pantomime. »⁹

L'esthétique trouve son objet dans ce « système » artistique que constitue l'opéra des temps modernes. Mais l'opéra se distingue de la tragédie antique en ce que cette totalité tend vers une signification formelle. L'œuvre d'art totale a encore la vocation de rassembler ; elle n'a plus la fonction de dire l'absolu et surtout pas l'absolu religieux, comme au temps des Grecs. Elle se présente paradoxalement de ce fait comme une entité purement esthétique.

Hegel insiste sur le fait que l'on peut faire aujourd'hui l'usage de mythes anciens, mais ils n'ont plus la même signification qu'ils avaient dans l'antiquité. Lorsque Goethe, par exemple, reprend le mythe d'Iphigénie, il en altère profondément la teneur. Le drame d'Iphigénie devient un drame moderne, qui véhicule plutôt un idéal de notre temps. Les mythes ne sont pas présentés comme tels, mais toujours avec une certaine forme de distance. Le fait même que les mythes anciens nous soient plutôt exotiques est d'ailleurs la raison même de leur utilisation dans l'opéra où le contenu disparaît au profit de la

⁹ G. W. F. Hegel, *Philosophie der Kunst. Berlin 1826 (Mitschrift Von der Pfordten)*, hg. A. Gethmann-Siefert, J.-I. Kwon & K. Berr, Frankfurt a.M. 2005, 89.

jouissance formelle¹⁰. De même que nous ne pouvons plus nous agenouiller devant les images religieuses anciennes, nous ne pouvons plus adhérer non plus aux mythes représentés par le théâtre.

Hegel ne considère toutefois pas la tragédie antique comme le moment historique de culmination de la musique. La caractéristique (et la faiblesse) du drame antique consiste, au contraire, dans le fait que la parole (die Rede) y est l'élément prédominant, c'est-à-dire que le musical n'y ait pas développé, ce en quoi la tragédie reste en-deçà de l'opéra moderne. La musique en tant qu'art « romantique » est lié, du point de vue de la philosophie de l'histoire hégélienne, à l'avènement du christianisme (puis à la modernité qui en est la conséquence). Hegel associe donc son développement (comme celui de la peinture) avec la période qu'il considère comme le déclin du catholicisme romain, soit dans l'art religieux italien de la Renaissance¹¹. Les compositions de Palestrina, par exemple, constituent ainsi pour lui l'expression même de l'idéal en musique, soit la forme suprême de la beauté musicale. (L'opéra apparaît aussi en Italie dans la continuation de cet idéal quoique dans une forme de libération à l'égard du discours proprement religieux.) Mais, dans la musique comme dans la peinture, toute tentative de vouloir composer à notre époque des œuvres imitées de cette période paraît parfaitement vaine et vouée à l'échec. La musique trouve son sens dans une religion du passé (c'est-à-dire fausse) qu'est la religion catholique.

Dans le monde protestant, (soit dans la religion considérée comme « vraie » car porteuse du système spéculatif), la nostalgie de l'art est aussi illusoire. Même si le monde protestant a fourni des grandes œuvres musicales, pleines de profondeur et de religiosité, telles que les oratorios de Bach et de Haendel, leur signification n'est plus, dans le monde contemporain, que purement esthétique,

¹⁰ Cf. Annemarie Gethmann-Siefert, « das 'moderne' Gesamtkunstwerk : Die Oper ». In : *Phänomen versus System. (Hegel Studien, Beiheft 34)*. Bonn : Bouvier. S. 165-230.

¹¹ Cf. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Hg. Eduard Gans und Karl Hegel. In : *Sämtliche Werke*. Bd. XI, 325.

c'est-à-dire qu'elles ne peuvent être considérées que comme des œuvres d'art, destinées à la satisfaction esthétique, et non plus comme porteuses de l'absolu. Telle est la raison de la critique hégélienne adressée à la *Passion selon saint Matthieu* de Bach reprise à Berlin sous la direction de Felix Mendelssohn Bartholdy en 1829. Le fait même que le concert ait lieu dans une salle et non dans une église est révélateur du fait que l'œuvre a perdu sa fonction religieuse. Elle n'est plus qu'un objet d'admiration muséale. La « modernité » exemplaire de cet événement consiste précisément dans le rapport nouveau de décalage et de réinterprétation établi avec l'ancien¹².

La critique porte donc moins sur l'œuvre elle-même que sur la modalité de sa réception dans un contexte où les disciples de Hegel sont les premiers à vouloir faire revivre au travers de Bach un art vivant chrétien-germanique. Ainsi Droysen qui salue dans l'œuvre de Bach à la fois un chef d'œuvre de l'art allemand et la musique de la foi libre évangélique¹³. Mais aussi Hotho qui attribue à Hegel dans *l'Esthétique* une louange de la « génialité grandiose vraiment protestante »¹⁴ de Bach dont on ne trouve aucune trace dans les cahiers et qui contredit le jugement désapprobateur exprimé par Hegel à l'issue du concert¹⁵.

Bien que Hegel ait légitimé, dans son discours spéculatif, la forme politique et religieuse dans laquelle il vivait (l'Etat prussien et la religion protestante) et même s'il avait pu considérer ces formes comme le point d'aboutissement de l'histoire, sa position est radicalement opposée à toute tentative de faire intervenir de telles « vérités » dans le domaine esthétique. Le fait que l'art n'a

¹² C'est en ce sens qu'il est cité, par exemple, par Jacques Rancière dans *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 2000, p. 36.

¹³ Johann Gustav Droysen, « Über die Passions-Musik von Johann Sebastian Bach ». In : *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1829, S. 98.

¹⁴ Cf. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik*, Frankfurt a.M. 1986, Bd 3, 211.

¹⁵ Carl Friedrich Zelter. *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, hg. M. Hecker. Leipzig 1913, Bd. II, 131.

pas à dire la « vérité » le dispense de cette fonction de prosélytisme dans laquelle ses disciples sont le plus souvent enclins de l'enfermer. Telle est la raison pour laquelle Hegel s'oppose à toute l'entreprise contemporaine d'un art national et religieux. Telle est l'origine de ses critiques à l'égard de l'art allemand (en particulier à l'égard de la musique de Weber considérée à cette époque comme musique partriotique) et son apologie délibérée de l'art italien. Le philosophe s'attache de préférence aux formes d'art qui ne sont liées ni à sa patrie ni à sa religion dans un mouvement de résistance à l'égard de la prétention de l'entendement prussien-protestant à s'absolutiser. Il s'oppose sur ce point radicalement aux jeunes Hégéliens.

Rien n'est plus éloigné à l'esprit de son Esthétique que la proposition hégélianisante de Friedrich Theodor Vischer, par exemple, lorsque celui-ci propose, en 1844, comme projet d'opéra nouveau l'adaptation de la légende germanique des Nibelungen¹⁶. Vischer attend l'avènement comme « Resultat der ganzen Kunstgeschichte » d'un opéra national qui soit l'équivalent dans le domaine musical des drames politiques de Schiller. Dans ses cours d'esthétique, au contraire, Hegel propose que l'opéra, comme la littérature d'ailleurs, emprunte ses thèmes aux époques et aux contrées les plus reculées et s'attache de préférence à des contenus tout à fait merveilleux. Il critique le *Nibelungenlied* et l'idée même d'une mise en musique de Schiller. Il loue, au contraire, le livret féerique de *Die Zauberflöte* de Mozart, comme il loue également Goethe de se tourner vers la poésie orientale dans son *Divan*. L'art à la fin de l'histoire devient un art cosmopolite où les contenus sont empruntés à toutes les cultures, précisément parce que l'art n'est plus le véhicule d'affirmation d'aucune d'entre elles. Chacune est aperçue au travers d'un filtre esthétique. Il en va de la culture chrétienne-germanique comme des autres. Telle est la raison pour laquelle Hegel semble paradoxalement (lui le

¹⁶ Friedrich Theodor Vischer, « Vorschlag zu einer Oper ». In : *Kritische Gänge*, Bd. 2. Tübingen 1844. 399 ff.

philosophe de l'histoire) indifférent aux sujets historiques dans le domaine de la musique comme dans le domaine de la peinture.

Le sujet (*Stoff*) semble jouer, d'une façon générale, pour Hegel un rôle tout à fait secondaire dans l'art contemporain. Dans l'opéra, l'attention à la signification est même contraire à la jouissance musicale. La poésie n'a besoin en ce sens de n'être ni profonde ni intelligible. Hegel remarque d'ailleurs que le public italien, au contraire du public allemand, n'écoute pas les récitatifs et concentre toute son attention dans les moments purement musicaux de l'opéra. Dans les opéras de Mozart et de Rossini qu'il entend à Vienne, le philosophe ne prête donc pas la moindre attention au contenu, quand bien même il s'agit d'adaptations de Beaumarchais, de Voltaire ou de Shakespeare. En revanche, il accorde une attention extrême à l'art des interprètes. Hegel a entrepris le voyage de Vienne pour entendre les chanteurs napolitains qui se produisaient à cette époque dans la capitale viennoise plutôt que la musique que Rossini écrivit pour eux. Le grand art du compositeur a consisté précisément à libérer les chanteurs du joug de la situation dramatique et de la partition musicale, de leur offrir des moments d'improvisation qui apparaissent comme les moments de suprême révélation musicale, où la mélodie se déploie librement, et où l'acte même de produire devient perceptible pour le spectateur. Hegel fait à Vienne l'expérience esthétique majeure de son esthétique musicale, dont l'actualité aujourd'hui demeure frappante. Le musical se révèle non pas au travers d'une partition mais dans le geste même de l'interprétation qui culmine dans la libre improvisation virtuose. La musique est ainsi pensée comme l'instauration d'une relation vivante entre l'interprète et le spectateur irréductible à toute dimension objectale. Le contenu de l'opéra, l'intrigue, la composition elle-même ne sont que des prétextes pour ce déploiement magique de l'interprétation.

Cette expérience trouve sa répercussion immédiate dans les cours d'esthétique. En 1826, Hegel parvient ainsi à penser pour la première fois l'autonomie musicale en dehors de l'aporie d'une musique instrumentale

savante. Et en 1829, une seconde expérience majeure, l'audition des concerts de Paganini lui permet d'appliquer cette esthétique de l'interprétation vivante au domaine de la musique instrumentale, de sorte que l'événement historique (puisque la virtuosité vocale et instrumentale au sens de Rossini et Paganini est à cette époque un phénomène radicalement nouveau) permet d'esquiver la thèse de la modernité et offre une solution au problème esthétique de l'autonomie de l'art indépendamment de toute notion d'histoire spéculative de la musique.

On ne trouve d'ailleurs, dans l'esthétique de Hegel, aucun fondement pour une telle histoire de la musique, même si la métaphysique hégélienne de l'histoire n'a cessé d'inspirer à la postérité hégélianisante une telle entreprise. Le fait que la musique soit considérée comme un art du passé (un art lié au catholicisme italien) interdit de la considérer au travers d'une interrogation sur sa tendance historique. L'histoire de la musique est close, c'est-à-dire que l'œuvre musicale n'a à répondre ni d'une fonction au sein de l'histoire en général, ni même au sein d'une histoire de l'art qui tendrait vers une certaine forme musicale définitive. Pour de nombreux Hégéliens, (et cette conception s'est répandue chez de nombreux compositeurs allemands jusqu'au XXe siècle), l'histoire de la musique se présente en effet comme le récit de son émancipation, une émancipation qui se réalise principalement sur le sol allemand au travers des figures de Bach, de Haydn, de Mozart, puis de Beethoven, qui se prolongera ensuite avec Richard Wagner, Brahms, Richard Strauss ou Schönberg. Une telle conception historicisante et progressiste est étrangère à l'esthétique de Hegel.

Cela ne signifie pas pour autant qu'il faille considérer pour autant la position de Hegel comme « classicisante » car le philosophe n'ignore aucunement les transformations artistiques de son temps. La situation post-historique de l'art ne signifie donc aucunement pas un appauvrissement de la production artistique. Le phénomène de la virtuosité – éminemment contemporain pour Hegel - témoigne au contraire d'une vitalité incontestable

de l'art et des surprises que révèle l'histoire dès lors qu'elle n'est plus considérée du point de vue métaphysique. Le fait même que l'art s'est libéré de sa fonction historique ouvre pour l'imagination esthétique les portes d'une créativité sans limites où la tendance à l'autonomie, comme l'affirmation patriotique ou la redécouverte de la musique ancienne ne sont que des phénomènes parmi d'autres dans un environnement musical riche en événements.

Cette attention à la particularité et à la diversité des phénomènes artistiques est de plus en plus visible dans l'évolution des cours d'esthétique de Hegel. Elle culmine dans le cours de 1828/29 qui fait une très large part à la discussion des événements contemporains auxquels le philosophe est confronté, de sorte que le discours philosophique, loin de se figer dans une quelconque posture dogmatique semble plutôt enregistrer et interpréter les différentes mouvances artistiques. Souvent, le philosophe est amené ainsi à modifier son jugement, à revenir sur ces positions, à faire état de ses doutes ou de ses difficultés, ou à prendre parti arbitrairement, au contraire, à s'impliquer dans l'actualité du moment. Dans bien des cas, Hegel discute dans ses cours les exemples de l'actualité artistique la plus immédiate. Il ne semble pas alors que le philosophe parle à l'horizon d'une vérité métaphysique donnée.

Cette dimension à la fois résolue et sinueuse, systématique et phénoménale qui fait l'ambiguïté et la richesse du cours d'esthétique apparaît pleinement à la lecture des différents cahiers plutôt que dans l'édition « orthodoxe » de Hotho. Elle rend certainement mieux compte (d'une façon plus spéculative et moins intellectuelle) de l'ambiguïté et du foisonnement de la vie artistique contemporaine à laquelle le philosophe était confronté. L'esthétique tend alors à devenir un journal phénoménologique, une enquête (*historia*) de la situation post-historique de l'art, plutôt qu'un système métaphysique qui prophétiserait le discours d'une modernité musicale en progrès constant, ou qui se contenterait, au contraire, de proférer une mort de l'art déjà lointaine dont il s'agirait de refaire au crépuscule l'histoire spéculative.