



**HAL**  
open science

## Beethoven-Hegel-Adorno : dialectique et libre improvisation

Alain Patrick Olivier

► **To cite this version:**

Alain Patrick Olivier. Beethoven-Hegel-Adorno : dialectique et libre improvisation. Journée d'études: "Adorno et Beethoven, une philosophie de la musique", Kaddour, Ferial; Bégot, Jacques-Olivier, Mar 2022, Paris, France. hal-03614184

**HAL Id: hal-03614184**

**<https://hal.science/hal-03614184>**

Submitted on 19 Mar 2022

**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.

Alain-Patrick Olivier (Université de Nantes / CNRS)

## **Beethoven-Hegel-Adorno : dialectique et libre improvisation**

ENS-PSL, 18/03/2022

Je remercie les organisateurs, Jacques Olivier Bégot et Fériel Kaddour pour leur invitation à participer à cette journée d'étude *Adorno et Beethoven, une philosophie de la musique* et salue à cette occasion la publication en français de l'ouvrage d'Adorno sur Beethoven dans leur belle édition et traduction de Sacha Zilberfard. Cet ouvrage m'a aidé en son temps à mieux comprendre la musique de Beethoven mais également la dialectique de Hegel, sans parler de la philosophie d'Adorno, et permet d'éclairer philosophiquement la relation de la musique et de la philosophie.

Dans quelle mesure nous pouvons comparer une œuvre musicale et une œuvre philosophique ? Peut-on parler d'une logique ou d'une dialectique à l'œuvre dans la musique ? Peut-on réciproquement considérer la logique musicale comme identique à la logique philosophique et à la dialectique ?

Pour Adorno – en effet – la question est certes de savoir dans quelle mesure la philosophie permet de penser la musique. Mais la question est surtout de déterminer dans quelle mesure la musique, et la dialectique à l'œuvre dans la musique peut constituer un modèle pour penser la logique, ou pour penser la dialectique, ou pour la repenser, en particulier pour penser ou justifier une forme de logique spéculative dans des termes qui ne soient pas empruntés à la logique classique. La musique a un rôle à jouer dans le débat logique et métaphysique et elle aurait à jouer pour la dialectique un rôle de preuve au même titre que les mathématiques pour la logique traditionnelle. On peut alors se demander, à propos de ce livre sur Beethoven, comment les catégories logiques de Hegel permettent de s'appliquer « sans violence » à la musique

de Beethoven. Mais également dans quelle mesure la dialectique à l'œuvre dans la musique de Beethoven pourrait fournir un tel modèle pour penser la logique, penser la dialectique, voire même pour dépasser le cadre de la logique de Hegel. Pour le dire dans les termes de l'ouvrage : se pourrait-il que Beethoven soit plus vrai que Hegel ? qu'il soit plus dialectique que Hegel ? plus vrai qu'Adorno même ? et peut-il contribuer à l'élaboration d'un modèle dialectique aujourd'hui ?

C'est ce dont traite Adorno plus particulièrement dans le premier chapitre de l'ouvrage sur la musique et le concept. Je vous propose de nous concentrer sur ce en laissant de côté les éléments relatifs à la société, à la critique ou encore au style tardif qui sont traités dans les autres chapitres. L'ouvrage, en effet, soulève de nombreuses autres questions, dont je ne traiterai pas ici, mais que je voudrais mentionner :

- a) Comment ces fragments qui doivent contribuer à une philosophie de la musique se rapportent-ils à la méthode critique et sociologique d'Adorno ? Car la méthode sociologique n'est pas la méthode qui est mise à contribution dans cet ouvrage. L'Introduction de la *Philosophie de la nouvelle musique* peut apparaître néanmoins complémentaire des fragments et indiquer la façon dont le point de vue sur Hegel et Beethoven s'intègre à la problématique générale d'Adorno.
- b) L'ouvrage sur Beethoven, pas plus que les cours d'Adorno sur la dialectique, ne traite pas de cette autre forme dialectique qu'est le matérialisme dialectique alors que le marxisme fait partie intégrante du cadre théorique de l'École de Francfort. Les raisons peuvent être politiques. Car le problème affleure seulement à travers la conversation avec Thomas Mann et Max Horkheimer sur la « répression russe » et le rôle du parti en URSS. Adorno use alors d'une vocabulaire qui est en dehors de la philosophie, mais sans procéder à une

véritable critique de la dialectique matérialiste ; il ne fait que l'écartier comme expression de la « religion d'Etat ». Dire qu'il n'y a que Hegel dans la philosophie occidentale laisse ouverte, entre autres, la question du rapport à Marx et au marxisme. Nous pouvons remarquer néanmoins une caractérisation insistante dans l'ouvrage de Beethoven et Hegel comme prototypes de « l'esprit bourgeois » : faut-il les comprendre la catégorie de « bourgeois » dans sa signification marxiste ? Nous nous contenterons de revenir sur ces formulations et envisager la façon dont cela se rapporte, pour Adorno, à l'événement historique de la révolution française.

- c) Les fragments sur Beethoven ne prennent presque jamais en considération non plus la perspective de la psychanalyse, au contraire de la *Philosophie de la nouvelle musique*, de l'*Esthétique*, de la sociologie de la musique. La question du « caractère » de Beethoven est évoquée, mais rien n'est dit de la sexualité, par exemple, ni non plus de la problématique du corps et de la nature qui sont des questions importantes pour la Théorie critique actuelle. Adorno semble se concentrer sur la question logico-métaphysique en esquissant un rapport à la société.
- d) Concernant Beethoven, on pourrait se demander dans quelle mesure l'analyse fragmentaire et située historiquement que propose Adorno est pertinente au regard de notre expérience et de notre savoir de la musique de Beethoven aujourd'hui. Pourquoi, par exemple, la concentration sur la question du style tardif et sur la dernière période de Beethoven ? En faisant abstraction de ma propre expérience, j'essayerai de mettre en rapport et souligner la différence entre l'expérience musicale de Hegel et celle d'Adorno, et de rendre compte du lien qu'ils peuvent faire respectivement entre cette expérience esthétique et la

logique. Néanmoins je ferai une remarque sur la question de l'improvisation dans la musique de Beethoven.

Dans la suite de l'exposé je propose ainsi de considérer I) de la façon dont Adorno thématise le problème du rapport de Hegel à Beethoven dans ses fragments ; II) de discuter la position d'Adorno en revenant à la façon dont Hegel lui-même aborde la question des rapports entre musique et logique et la question de la musique, dans son cours d'esthétique, en particulier sur la question de la liberté du musicien et du compositeur.

### **I) Musique et concept dans le livre sur Beethoven**

Dans le cas particulier de Hegel et de Beethoven, il peut sembler d'autant plus paradoxal de parler d'une correspondance entre un musicien et d'une philosophe que les deux hommes ne se sont jamais rencontrés et il n'est pas certain qu'ils aient pris connaissance de leur œuvre respective. Hegel, dans ses cours d'esthétique, ne cite jamais Beethoven, de la même façon que Beethoven, à ma connaissance, ne mentionne nulle part Hegel dans ses carnets. Pour Adorno, le fait que l'on ne puisse établir aucune « influence » de l'un sur l'autre ne constitue pas une objection. Au contraire, cela revient à situer le débat sur un autre plan qu'historique. Même si Hegel n'avait pas connu la musique de Beethoven, ou s'il n'était pas parvenu à la comprendre, cela ne nous empêche pas d'établir une correspondance entre la logique à l'œuvre dans sa philosophie et celle qui est présente dans la musique de Beethoven, en particulier entre la structure de la logique dialectique et la structure de la musique tonale, c'est-à-dire entre le système tonal (« la sonate est le système fait musique ») et le système dialectique.

Comme l'écrit Adorno, entre la musique de Beethoven et la logique de Hegel, il ne s'agit pas seulement d'établir un rapport « d'analogie ». Selon lui, c'est de la « chose même » dont il s'agit. Si l'on va au-delà de « l'analogie », c'est parce que la musique (beethovénienne) ne se contente pas d'emprunter des traits d'identité contingents avec la philosophie (hégélienne), mais elle est *le concept logique lui-même* présenté sous une forme musicale.

On retrouve dans la musique les mêmes catégories qui apparaissent dans la *Logique* transposées dans le matériau sonore. Le problème est qu'il faut établir un rapport entre des catégories logiques de la philosophie hégélienne, qui supposent un contenu, un rapport au monde réel. La limite de ce rapport est que les catégories musicales ne sont pas de l'ordre de la prédication. Il y a une « synthèse » en musique qui n'est pas celle du « jugement » prédicatif et se situe donc dans un tout autre rapport à la vérité « apophantique ». Il s'instaure alors un rapport entre la logique du jugement (prédicatif) et la logique musicale qui est de l'ordre de la « mimesis ». La fonction de cette « mimesis » qui est en retrait par rapport au langage est une fonction *critique* vis-à-vis de la logique du jugement. C'est la dimension de critique qui est présente dans la musique de Beethoven par opposition à la logique philosophique : la volonté de « révoquer la logique porteuse de jugement » et de lui « échapper ».

Beethoven est néanmoins parvenu au « concept d'un mode de composition dialectique » véritable. Car les thèmes – lorsqu'ils existent – ne demeurent pas juxtaposés dans leur différence ; ils cessent de s'opposer comme des moments délimités, mais portent en eux la figure de leur opposé. C'est ce qu'Adorno appelle le processus de médiatisation des thèmes. La forme ne consiste donc plus dans l'exposition des thèmes eux-mêmes, dans l'élément mélodique, mais dans le processus de leur désagrégation comme tels au profit d'une totalité qui se constitue

elle-même comme médiation. C'est au travers de la médiation qu'apparaît l'élément véritablement dialectique et hégélien de la musique beethovénienne, dans ce « travail du négatif » dont il est question dans la *Phénoménologie de l'Esprit*, qui supprime les éléments autonomes pour les réduire à l'unité du tout. Cette présence de la négativité et de la « processualité » est bien la nouveauté commune à l'œuvre de Hegel et à l'œuvre de Beethoven. Tandis que le premier dissout les catégories stables de la métaphysique dans le mouvement d'un devenir génétique, le second dissout la notion plastique du thème dans le mouvement processuel de la dialectique musicale.

Il y a chez Beethoven ainsi la naissance d'un sujet esthétique immanent à la forme musicale dans la position d'un moi qui se nie et se retrouve, de sorte que « l'histoire du thème », qui constitue pour Schönberg le contenu de la musique, ne serait rien d'autre que l'histoire de l'esprit. La subjectivité dont il est question dans la *Phénoménologie de l'Esprit* n'est cependant pas la subjectivité extérieure d'un moi extérieur à son objet, ni seulement celle d'un individu contemplant les divers moments de sa conscience. Il s'agit de la reconnaissance du processus même de l'être en général, et par suite du processus de l'esprit en général, de la nature et de l'histoire. Le moment de la contradiction, de la scission n'est pas seulement celui d'une conscience singulière, mais le mouvement même du monde. Adorno conserve donc une dimension d'objectivité à la dialectique, elle n'est pas seulement quelque chose de subjectif, d'extérieur à la chose, cela vaut aussi dans la musique.

De la même façon, la volonté qui s'exprime dans l'œuvre beethovénienne ne doit pas s'interpréter comme l'expression d'une volonté particulière mais encore comme une métaphore du tout, comme le mouvement même de la substance. Par là, Adorno n'entend certes pas seulement la substance historique comme telle et son devenir mais la réflexion qu'en fait Hegel dans sa philosophie, c'est-à-dire le concept ou l'idée

telle qu'elle est reconnue dans l'histoire comme esprit-du-monde (*Weltgeist*). L'esprit, qui relie malgré eux Hegel et Beethoven, trouve lui-même son expression dans la philosophie de l'un et dans la musique de l'autre comme une *dynamique* inhérente au mouvement même de l'esprit dans l'histoire, qui est un *telos*, et qui prend la forme d'une volonté. C'est précisément parce que ce processus est objectif, historique, que le rapport entre Hegel et Beethoven est plus qu'une analogie, qu'il est l'expression de la chose même, à savoir le temps historique saisi par la pensée, d'une part; par la musique, d'autre part.

Dire que la musique de Beethoven exprime l'esprit du monde serait une « ineptie ». Adorno, qui refuse la théorie du reflet, préfère dire que « la musique traduit les mêmes expériences qui inspirent à Hegel le concept de l'esprit du monde, de *Weltgeist* ». Fait-il référence à un concept en général ou à une situation historique précise ? Adorno se rapporte, en tous les cas, à plusieurs reprises à la Révolution française et à ses suites. Par exemple, lorsqu'il met en contradiction la figure du « haut citoyen » chez Beethoven avec un moment de style empire dans sa musique. Il écrit : « Le bruit de la révolution bourgeoise gronde chez Beethoven ». Mais Adorno fait rarement référence aux musiques concrètes de l'époque révolutionnaires (dances, marches, musiques officielles) : il ne fait que citer la *Marseillaise* à travers la référence à Robert Schumann. Hegel et Beethoven correspondent néanmoins, selon lui, à un stade de l'histoire, de l'évolution du capitalisme, où la bourgeoisie s'oppose à l'aristocratie, voit son émancipation politique de l'ordre féodal. C'est pourquoi Adorno considère Beethoven comme le prototype du « bourgeois » et la tonalité comme « le système de la musique bourgeoise ». Pourtant, la question du prolétariat, de son existence comme classe et de sa possible émancipation n'apparaît nulle part dans l'ouvrage. En outre, la révolution est presque toujours pensée en termes de « répression ». (« La révolution



n'a pas créé de nouvelle forme de la société mais contribué à la percée d'une forme constituée »). Et la musique de Beethoven est ramenée à cette situation de répression, c'est-à-dire d'impossibilité de liberté effective, où tout est renvoyé à un « espoir » religieux sans sol terrestre.

Dans le système tonal, dans la forme-sonate, les moments de médiation, de travail, de négation et même d'aliénation s'appliquent surtout aux deux premiers moments du développement, mais ils correspondent seulement au deuxième terme du processus dialectique. Le groupe final, le mouvement de la réexposition correspond, au contraire, au dernier moment hégélien, celui de la réconciliation (*Versöhnung*) et du « résultat ». Beethoven fait ainsi de la réexposition, qu'il « justifie métaphysiquement » « le sceau de l'idéalisme ». Mais ce troisième moment, le retour à l'identité, est aussi suspect pour Adorno dans sa formulation musicale que dans sa formulation philosophique. La réexposition est d'abord interprétée comme le moment inessentiel du résultat, qui n'est que le « cadavre ». Même si Beethoven met en évidence le moment de l'aliénation, le moment du négatif et de l'altérité, il s'en tient au principe de l'identité que représente la basse fondamentale. De la même façon, Hegel ne nie pas non plus le principe de l'identité logique, car la contradiction n'est posée que pour être résolue. Pour Adorno, le moment de la réconciliation paraît aussi suspect chez Beethoven que chez Hegel. Du point de vue musical, son esthétique insiste sur le moment de la négation, de la scission ; elle aboutit à l'émancipation de la dissonance que l'on trouve chez Schönberg. C'est le point de vue qu'Adorno appelle dans la *Philosophie de la nouvelle musique* le point de vue de la « négation déterminée ». L'espérance de liberté qui pouvait encore être celle de Hegel (et de Beethoven) se referme dans le monde moderne. Il ne reste plus que cette option de la négation déterminée. C'est pourquoi la dialectique négative se conçoit dans la « différence » avec la philosophie de Hegel,

mais aussi avec Beethoven. Et l'on peut supposer que c'est la raison pour laquelle Adorno ne considère pas la musique de Beethoven dans les « modèles » qui exemplifient la dialectique (dans la *Dialectique négative*) et la raison pour laquelle son livre sur Beethoven demeure inachevé.

## II) Travail thématique et libre improvisation chez Hegel

L'opus posthume d'Adorno *Beethoven : une philosophie de la musique* est un ouvrage grandiose. Pourtant, on peut aussi discuter la façon dont Adorno envisage le rapport entre la musique de Beethoven et la dialectique de Hegel. Cela concerne d'abord l'option qui consiste à mettre de côté le chapitre sur la musique sous prétexte que Hegel n'était pas un connaisseur ou qu'il parlait du point de vue de la « naïveté non musicale » (« *amusische Naivetät* », dans la *Philosophie de la nouvelle musique*), même si Adorno retient ses arguments sur la résonance sociale du métier de compositeur. La complexité objective de la musique de Beethoven est l'un des aspects qui a pu heurter Hegel : comme la musique instrumentale en général, il a pu lui paraître qu'elle s'adressait uniquement aux « connaisseurs », lesquels savent apprécier le jeu des modulations harmoniques et toutes les difficultés techniques présentes en elle, tandis que le « profane » tente vainement de comprendre la signification d'une telle musique ; il se trouve abasourdi et finit par s'abandonner à ses propres pensées, avant de s'ennuyer véritablement. Dans la mesure où Beethoven est certainement le représentant le plus important de la musique instrumentale et du processus qui conduisait celle-ci à son autonomie, – la « musique absolue » – la critique de Hegel à son égard devrait donc rejoindre la critique de la musique instrumentale développée dans les cours d'esthétique.

Il est vrai néanmoins que Beethoven est un compositeur difficile, – et particulièrement dans son style tardif sur lequel Adorno insiste dans l'ouvrage – dont les compositions sont à l'époque d'une telle nouveauté que l'auditeur ordinaire ne peut que se trouver désorienté. Les « connaisseurs » de l'époque, dont les élèves de Hegel, se trouvaient eux-mêmes perplexes quelquefois devant les derniers quatuors, qu'ils jugent inaudibles, ou devant la plupart des innovations beethovéniennes. Au vingtième siècle encore, comme l'écrit Adorno, ce serait une illusion de croire que Beethoven serait compréhensible et que Schönberg ne le serait pas.

Or, le point de vue de Hegel est celui de l'auditeur, qui ne revendique aucune connaissance en matière de musique en général. Hegel dit d'ailleurs, dans ses cours d'esthétique, que la musique est l'art avec lequel il est le moins familier. Il n'a pas reçu d'éducation musicale. Il a connu la musique de Beethoven seulement au travers de la musique telle qu'elle est jouée, dans les salons, ou à l'Opéra. Au contraire, Adorno revendique en tant que philosophe de se placer du point de vue du compositeur qu'il fut. Et le livre *Beethoven : philosophie de la musique*, se présente d'abord comme une analyse des partitions du musicien, et une réflexion sur ces partitions, Adorno s'opposant même au principe que la musique soit jouée. Son livre témoigne d'une extrême familiarité avec la musique de Beethoven, laquelle faisait partie de son environnement (bourgeois) le plus immédiat depuis son enfance. L'édition des fragments commence d'ailleurs par des souvenirs d'enfance, comme le rappelle Jacques-Olivier Bégot dans la Préface. Il y a donc une différence d'optique initiale dans la perspective sur la musique qui se redouble sur le plan philosophique. Hegel se place du point de vue du profane, et Adorno se place du point de vue du connaisseur du compositeur.

L'étude des sources atteste que Hegel ne cite pas explicitement Beethoven dans ses cours, mais il intervient précisément dans le débat autour de la musique instrumentale et certains passages peuvent être interprétés comme des allusions. Le chapitre sur la musique s'ouvre, par exemple, dans le cours de 1828-1829, par un bref développement sur la notion technique de *thème*, dont la finalité est d'établir la différence entre l'unité de l'œuvre musicale et celle de l'œuvre plastique. C'est un passage difficile, car la notion de thème y demeure ambivalente. Elle peut se comprendre comme se référant simplement au contenu de la musique en général. Mais on peut également rapporter ces lignes à une description précise du « principe de la variation » caractéristique de la forme-sonate. On pourrait alors y voir une intuition de la nature dialectique de celle-ci comme mouvement de position de soi, d'extériorité à soi, et de retour à soi et le caractère dramatique. On trouve enfin le concept fondamental d'opposition (*Gegensatz*), même si on ne sait pas ce que Hegel entend par là, s'il s'agit d'opposition de thèmes, de tonalités, ou de simples contrastes expressifs.

Toutefois, pour Hegel, l'exposition du thème semble déjà avoir épuisé par elle-même toute la signification d'une œuvre musicale, et le développement, ce que Schönberg appelle les « aventures du thème », n'ajoute rien à la nature du thème, il pourrait paraître superflu. Si l'unité de l'œuvre musicale existe, elle ne vient pas de la façon dont le thème est développé de façon nécessaire, mais elle relève d'un geste subjectif et arbitraire. Ce que Hegel semble rejeter, c'est l'idée d'une *nécessité* dans le développement de l'œuvre musicale thématique. Et c'est d'ailleurs pourquoi il n'admet pas l'idée d'une *logique* de la forme musicale. Hegel écrit à son étudiant, le musicien Felix Mendelssohn Bartholdy, que la musique ne peut être comparée à la logique spéculative, car elle est destinée à demeurer « une logique de l'être et de la forme, qui

ne tient pas la comparaison avec de véritables raisonnements concernant le monde réel ».

C'est moins l'analyse du travail thématique qui rend compte du principe de la musique instrumentale que la théorie de l'artiste musicien et de la libre improvisation à la fin du chapitre sur la musique. L'artiste musicien qui improvise librement rend présent pour l'auditeur le processus même de la création. Cela correspond pour Hegel au moment historique de l'émancipation de la subjectivité et à la réalisation du principe de la liberté. L'artiste musicien réalise le principe de l'humour et de l'ironie caractéristique de la fin de l'art romantique. Or, Adorno considère aussi à plusieurs reprises la dimension de l'humour dans son analyse de la musique de Beethoven et spécialement du style tardif. L'humour « correspond à la mise en évidence des insuffisances de la médiation ; il est le véritable moment critique ».

Hegel n'a pas entendu Beethoven ni jouer ni improviser dans la capitale autrichienne en 1824. Mais ses descriptions pourraient valoir également pour un autre aspect de la musique de Beethoven, qui n'est pas celui de la construction d'une œuvre musicale suivant un principe de nécessité logique, mais qui est au contraire celui du « *freies Phantasieren* », de la libre improvisation. L'improvisation constituait pour les contemporains l'essence de l'art de Beethoven, dont ses œuvres portent la trace. La *Fantaisie* pour piano solistes chœur et orchestre opus 80, présentée à la grande Académie de 1808, à Vienne, en est un exemple. Beethoven y apparaît à la fois comme pianiste virtuose et comme compositeur. Dans cette académie, en outre, les amateurs se joignaient aux professionnels. Adorno ne cite pas cette œuvre mais considère également le lien entre l'improvisation et la possibilité de la liberté. Il remarque que la partie de développement, en général, est appelée *fantasia section* : c'est « la seule partie qui soit libre, non fixées par des règles relatives à des thèmes,

des modulations des transitions ». Les développements sont ce qui se rapproche le plus des improvisations libres au piano selon lui. Adorno s'intéresse également à la *Fantaisie* pour piano opus 77, qui lui paraît notation a posteriori d'une improvisation réelle au clavier. Mais il en critique le caractère statique : rien n'avance vraiment. Il fait défaut à cette œuvre le « noyau identique » soumis au développement : « sans une telle identité, pas de non-identité, c'est-à-dire de temps musical ».

Le principe d'improvisation a disparu progressivement de la musique savante occidentale comme principe constitutif au cours du XIXe siècle, aussi bien dans l'opéra que dans la musique instrumentale, selon certains musicologues, pour faire place à une conception de la composition appréhendée comme fidélité à l'œuvre, *Werktreue*. Aujourd'hui, c'est plutôt dans la théorie critique des musiques considérées comme « populaires » que se continue l'idée d'une musique fondée sur le principe de la libre improvisation, et qu'elle est mise en relation à la dialectique, et même à la dialectique négative comme le montre les travaux récents de Frederico Lyra ou de Joana Desplats-Roger sur le jazz en relation à l'esthétique d'Adorno. Si l'on écoute la musique de Beethoven en la considérant suivant ce principe de la libre improvisation de l'interprète en rapport au public, et si l'on considère en même temps la théorie de l'improvisation produite par Hegel, et même celle d'Adorno, alors on pourrait aboutir à des conclusions différentes concernant les rapports entre la musique, la dialectique et le principe de la liberté. Et si l'on considère, d'autre part, comme Adorno, que la musique sinon reflète du moins répond à la société dans laquelle elle est produite (que ce soit sur le mode de l'affirmation ou de la négation), cette conception de la libre improvisation par opposition à une conception close et administrée de la musique, pourrait aussi ouvrir des possibilités de penser autrement la liberté en général, la liberté effective, la vie en société suivant des formes plus libres, comme Beethoven

nous a appris à le faire. Non pas seulement sur le mode religieux de l'espoir, mais comme la satisfaction d'une forme de liberté qui a été acquise par l'humanité, qui a été acquise politiquement, socialement et esthétiquement. Cela permettrait d'imaginer d'autres conceptions de la dialectique en musique comme en philosophie, voire de dépasser le caractère unilatéralement bourgeois attaché à la musique de Beethoven et à la philosophie de Hegel sans tomber pour autant dans les fausses promesses de l'humanisme.