

G. W. F. Hegel

La musique. Extrait du cours d'esthétique de 1828/29

Traduction : © Alain Patrick Olivier (Université de Nantes)

Source : Hegel, "La música" (pp. 195-231) Extracto de los cursos de Estética impartidos en Berlín en 1828/29, según el manuscrito de Karol Libelt, éd. A. Gethmann-Siefert et A. P. Olivier, in *Anuario Filosófico*, 1996, pp. 195-231.

LA MUSIQUE

L'extériorité réciproque¹ immobile était l'élément des arts précédents ; lorsqu'on en vient à l'apparence, un tremblement, un mouvement se forme. Il s'adresse l'ouïe. L'ouïe et la vue sont des sens idéels. L'apparition du mouvement est disparition immédiate. On pénètre dans l'intériorité. Le son est quelque chose de si intérieur que, si l'on veut en parler avec précision, on doit passer nécessairement à des déterminations techniques. La nature de l'élément lui-même fait que l'on peut indiquer beaucoup moins de choses déterminées en général.

27 février 1829

[137a] Une détermination ferme est présente [dans les autres arts] que les peintres et les architectes ne font que dégager. En musique, c'est moins quelque chose de déjà présent qui est produit, qu'une remémoration² en soi. Dans la sculpture et la peinture, plus l'oeuvre est travaillée, plus l'unité est concentrée. En musique, le développement du thème est un écart par rapport à l'unité. Le thème ne devient pas pour autant plus explicite, sa détermination étant déjà explicitée dès l'origine. La musique possède l'élément de la liberté subjective plus [encore que la peinture] ; l'extrême de ce libre arbitre est l'imagination, dans laquelle des mélodies connues sont entrelacées et amenées dans l'hétérogène. Dans chaque oeuvre musicale est présente cette liberté ; l'exécution demeure cependant toujours orientée vers un point. C'est la vitalité subjective qui se fait ici valoir. Alors que l'étude des formes naturelles constitue l'essentiel de la peinture, la musique ne se trouve pas en face d'une telle étendue de formes.

Le pouvoir de la musique Le pouvoir spécifique de la musique comprend un aspect sous lequel sont exprimés un contenu, des sensations : situations de joie, de douleur , etc. [Mais] ce contenu en tant que tel n'est pas spécifique à la musique ; il n'est pas présent dans le principe élémentaire, [celui] de la pure intériorité, du moi vide lui-même. Le moi se perçoit lui-même en soi-même. C'est une perception sonore sans représentations ni contenu déterminés. En étant ce mouvement de la pure intériorité, la musique s'empare de cette région. La raison pour laquelle je suis complètement transporté par la musique, c'est que je ne me trouve plus en rapport avec quelque chose d'objectif. Le moi abstrait ici seulement est pris à partie. Il ne reste plus rien face à l'emplissement³ par le contenu. La musique est la pure extériorisation, identique à ce qu'il y a de plus intérieur. Le contenu appartient au pouvoir de la musique, lequel n'est pas seulement la pure sonorité elle-même. C'est pourquoi la

¹ *Außereinander.*

² *Erinnerung.*

³ *Erfüllung.*

musique est utilisée pendant les batailles. L'intériorité est occupée et submergée harmoniquement. [137b] L'ennui vient lorsque l'on ne connaît rien d'autre que le temps ; alors celui-ci devient long ; on le remplit volontiers avec la musique. Le pouvoir de la musique réside donc dans l'intériorité.

*I. Les déterminations
abstraites :*

1. La sonorité comme telle

Que le son soit un pur produit de l'esprit, cela s'éclaire par le fait que l'on peut se représenter le son entendu comme quelque chose de spirituel, et même déjà par le simple fait que l'on peut vraiment le produire.

La première chose, en musique, ce sont les déterminations abstraites, ce qui comprend tout d'abord la sonorité⁴ comme telle. La sonorité est un tremblement, une négation de la subsistance spatiale. Le point unifiant de la subjectivité se fait valoir. La question est de savoir ce qui frémit ; si c'est seulement une colonne d'air à l'intérieur (comme dans les instruments à vents), ou bien une longueur matérielle (instruments à cordes), ou encore le frémissement de surfaces (cloches, harmonica). Les longueurs procurent la meilleure harmonie, le seul agrément durable. On ne peut associer l'harmonica, par exemple, aux autres instruments pour former un *concertus*. Beaucoup ont les nerfs excités en entendant l'harmonica. La simple longueur est la simple perception. L'extériorisation du point est la ligne. La sonorité large de la surface se montre en revanche inappropriée du point de vue physique aux déterminations de la perception.

Mais l'instrument principal est la voix humaine. Dans les instruments à vent, la colonne d'air vibre avec les instruments. Dans un concerto, il s'agit non pas de faire du bruit, mais de provoquer ce qu'il y a de magique dans la musique grâce à une intervention appropriée. Dans les concertos de Mozart a lieu comme un dialogue musical entre les deux instances. La voix humaine est régie immédiatement par l'âme ; elle possède la particularisation la plus différenciée. La voix italienne, très claire, est ce qu'il y a de plus clair, de plus simple, ce qui se particularise également de façon déterminée. Dans les voix ou les sons impurs, on entend non seulement le frémissement, mais également le bruit du frottement.

Il reste encore à examiner la mesure, l'harmonie, le concret de la musique.

16 mars

2. La mesure

[La question est de savoir] dans quelle mesure le moment de la nécessité, la pensée, se montre dans la mesure. La mesure concerne le temps ; alors que la peinture, la sculpture sont dans l'espace, la sonorité est dans le temps. L'extériorité [138a] [est] négative du fait que quelque chose est qui n'est plus. Cela tient au subjectif, à l'intériorité abstraite, à la ponctualité. Une mesure⁵ doit alors intervenir dans le temps. On a cherché à faire des compositions dépourvues de mesure. La mesure musicale⁶ est le rassemblement du

⁴ *Tönen.*

⁵ *Maß.*

⁶ *Takt.*

moi en lui-même par opposition à ce déroulement seulement abstrait. En étant, ce qui est n'est pas, mais cette disparition donne une ligne uniforme ; un déroulement sans unité, ininterrompu. L'intériorité de l'être-soi en face de ce déroulement persistant est interruption de ce déroulement, mais en sections égales. La répétition du même est le rassemblement [du moi en lui-même] ; du fait que le même réapparaît, je me souviens qu'il est déjà mien ; je me rassemble donc ici grâce à des remémorations⁷. Le même qui se répète est l'identité extérieure d'entendement que nous avons vu dans le domaine de l'architecture. Les unités de l'extériorité sont l'égalité, l'identité. C'est la nécessité de la mesure. Le naturel ne connaît pas la mesure. Même en ce qui concerne la régularité du mouvement des corps célestes, le temps n'est pas uniforme, le mouvement augmente et retarde. L'uniformité est la violence que l'entendement impose à la nature. Ainsi, la montre est une violence ; on oblige là le mouvement à être égal. Dans ce qui doit être égal, il doit aussi y avoir de l'inégal ; c'est pourquoi un son est plus long en mesures que l'autre. Dans cette inégalité, la mesure est l'unité ; une sonorité uniforme ne donne aucune mesure.

Le rythme

Les diverses possibilités de scinder cette unité produit les différentes sortes de mesures et constitue le rythme de la mesure. Le rythme de la mélodie en est complètement distinct. Ainsi, les mots et les pieds donnent-ils, par l'alternance et la concordance, le rythme du vers ; s'ils manquent tous les deux, il n'y a plus de vers. [138b] Ainsi [en est-il] du rythme de la mélodie et du rythme de la mesure : le premier se règle d'après le second. La langue allemande possède un rythme iambique, qui est toujours maintenu, ce qui était très rare chez les anciens. Cela ne se produit pas chez les Italiens, les Français, les Anglais : l'uniformité les ennue. De là vient que le *Messie* de Hændel, qui obéit à un rythme iambique dissimulé, plaît mieux aux Allemands qu'aux Anglais, bien que le texte soit anglais à l'origine.

17 mars

II. L'harmonie

Le deuxième élément de la musique est la détermination du son. Cela concerne l'aspect physique. Ce rapport essentiel de la sonorité constitue l'harmonie. Cette détermination est la détermination harmonique. Le son en soi n'est rien, il n'est qu'un rapport à autrui ; cette détermination est une détermination mécanique. La sonorité est un tremblement du corps élastique. La corde ou la colonne d'air a une certaine longueur, susceptible de vibration ; la longueur selon l'épaisseur et la tension sont les deux éléments essentiels ; une corde longue fait plus de vibrations qu'une corde courte sous des rapports par ailleurs égaux. L'octave est comme 1 : 2, la tierce 4 : 5, la quinte 2 : 3. Ces trois

⁷ *Erinnerungen.*

[intervalles] constituent la trinité⁸ harmonique. 3 : 4 donne la quarte, c'est-à-dire que la plus haute corde représente les trois quarts de la longueur de la corde de la note fondamentale. La seconde a la corde 8 : 9 de la note fondamentale, la corde est donc égale aux huit neuvièmes de la corde.

Lorsque nous entendons le [son] harmonique, c'est là quelque chose de très différent de ces rapports numériques, nous ne nous représentons aucune vibration. Le caractère harmonique du son se trouve donc apparemment rabaissé à quelque chose d'aussi [139a] aride. Mais la connexion [entre les nombres et la sensation] est essentielle. Ce qui est harmonique est une diversité mais également une consonnance⁹ ; la détermination simple du sentir est également un rapport, lequel dépend de la nature du concept ; il n'est reconnu que lorsqu'il est su comme relation. [Il faut distinguer] la façon dont la corde est en elle-même, et la façon dont elle apparaît à la sensation. Il y a aussi de la rationalité dans l'harmonique, mais qui la plupart du temps n'est pas connue. Le son, pourtant, constitue un rapport en soi entre l'aigu et le grave tout comme la couleur entre le clair et le sombre. Il y a d'autant plus d'harmonie que les rapports entre les sons sont plus simples.

Une autre différenciation est constituée par les différents modes. Les anciens possédaient de nombreux modes différents et dont le caractère était essentiel comme le mode ionien, lydien, dorien, phrygien. Le mode dorien sonne triste, lourd. Les anciens n'avaient que les huit sons de l'octave, sans les demi-tons. Chacun d'eux pouvait devenir le fondement et une tierce, quarte, quinte etc. lui revenir. Le *do* trouve avec le *mi* sa tierce, *fa* est sa quarte. Si *mi* est le son fondamental, *sol* est la tierce, *la* la quarte. Seulement, il n'y a qu'un demi-ton de *mi* à *fa* ; c'est donc une toute autre modalité de la progression, qui donne un caractère différent.

III. Le concret de la musique :

1. La mélodie

Le troisième élément est le concret de la musique ; la mélodie apparaît ici comme la chose principale. [139b] La sonorité est déterminée par la sensation et la sonorité naturelle de la sensation est l'interjection, l'expression dans un son qui constitue la sensation. Le bruit naturel n'est pas encore de la musique, mais seulement le point de départ de la musique. Celle-ci éveille la sensation. La sensation devient musique lorsque son expression, la sonorité comme telle, est soumise à des rapports déterminés. La mélodie a donc la sensation pour fondement ; le simple son est cultivé pour former une succession de sons. Un son fondamental demeure, mais tous les autres sons sont liés à lui par l'harmonie en un tout. La mélodie constitue [alors] le beau musical. Dans le mélodique, la passion subjective est l'élément sensible ; elle est la

⁸ *Dreihheit.*

⁹ *Zusammenstimmen.*

possibilité infinie du mouvement, dans lequel pourtant le retour au même est toujours visible. C'est pourquoi on dit que le mélodique est chantant.

18 mars

La cantabilité évoque la voix humaine, et la voix humaine relève de l'esprit. [Il en résulte :] une modération des affections et du débordement, du déchaînement de l'arbitraire ; l'exigence de la félicité ; la satisfaction en elle-même. Le mélodique est ainsi la modalité sensible de la satisfaction. L'art doit être la représentation¹⁰ dans le médium sensible, [y trouver] la satisfaction. Le chant de l'alouette dans le ciel bleu est un laisser-aller sensible dont on jouit immédiatement. On peut déceler le beau dans la plus grande élévation du recueillement et dans la souffrance de l'âme. Les Italiens possèdent particulièrement [140a] le sens du mélodique. Ce n'est pas la simple beauté de la sensation ou bien le déchirement ; la douleur elle-même est belle, au contraire, et elle reste belle comme la Madeleine pénitente. Dans le burlesque, le gracieux et le charme subsistent : Arlequin, par opposition à Hanswurst. Dans la peinture, on s'achemine vers la caractéristique, vers ce qui est toujours infiniment plus déterminé. Le simple mouvement de la sensation ne se montre pas satisfait si le caractère de sublimité porte préjudice à la mélodie. Il en résulte une progression du mélodique.

1) Le jeu avec la perception est sans détermination, ce n'est que le laisser-aller d'une sensation générale telle que la tristesse, la douleur, la joie... Seulement, chacune de ces sensations contient une diversité infinie de déterminations ; on s'interrogera sur le contenu de la douleur. La détermination intervient par suite sous forme de passion, d'affection et s'amplifie jusqu'au plus grand déchirement, au détriment de la jouissance de l'âme en elle-même.

2) Intervient le besoin d'une plus grande richesse. La mélodie anime [alors] la progression des sonorités isolées. Chaque moment de cette progression est élevé à une richesse de sons et, de même que les affections sont entraînées dans des entrelacements variés, de même, les sons en viennent à ce que tout se tienne ensemble. Le rétablissement des dissonances procure alors la satisfaction.

2. *La musique déclamatoire* Le déclamatoire fournit à la musique le deuxième mode de satisfaction. [140b] La musique possède un texte ; l'infinie richesse des représentations s'exprime dans les mots. Le sentir est dans la musique, et il parvient à la représentation grâce au texte ; le texte livre une plus grande précision du contenu. La musique, en possédant désormais un contenu déterminé, a la déclamation pour contenu.

Un lied¹¹ est un tout formé de situations, comme un paysage ; il faut donc également un ton unique. La mélodie plane au dessus des différents vers ; la mélodie ne s'accorde

¹⁰ *Darstellung*.

¹¹ Le terme allemand *Lied* a une signification plus large que le terme français ; il désigne aussi bien une mélodie, un poème, un chant populaire aussi bien que le *lied* romantique allemand proprement dit, tel que

qu'avec le contenu du chant et il ne s'agit alors que de chanter. Si le texte est dominant, alors la musique se fait accompagnement. La musique ancienne particulièrement avait ce caractère. Ce n'est que dans les temps modernes que la musique a acquis son indépendance. Dans le protestantisme, la musique n'intervient pas dans le culte avant le service divin ; les oratorios n'ont pour fin que la musique édifiante. La musique déclamatoire est différente, en revanche, dans le culte catholique, à l'occasion des différentes fêtes.

Ensuite, la musique est surtout dramatique. Les mélanges de la prose et de la musique dans les opérettes, les vaudevilles sont dépourvus d'entendement. Dans l'opéra, nous sommes tirés de la prose et plongé dans un monde artistique plus élevé. Le mélange n'est justifié que s'il contient une ironie à l'égard de lui-même, s'il se parodie lui-même. Il s'agit toutefois ici que le texte soit compris.

19 mars

[141a] Il faut dans le texte un contenu véritable, sinon tout l'art du compositeur se perd. Dans la musique mélodique, le texte peut être indifférent. Un bon texte musical ne doit rien avoir de trivial, de froid, comme les opérettes de Weisse ; [mais] il ne doit pas non plus être trop chargé de pensée. Le *pathos* de Schiller n'est pas approprié pour la composition musicale, c'est trop écrasant pour la représentation, de même que les pensées de Sophocle, les chœurs d'Eschyle. Le contenu des temps modernes, le texte de la poésie romantique. Celle-ci d'un côté devrait être naïve, poésie populaire ; mais il apparaît bientôt qu'elle est une naïveté précieuse, qui est guindée. Ce ne sont pas des sensations, des représentations pures, mais des sensations forcées ; des minauderies avec le sentiment, non un sentiment pénétrant ; ou des passions laides, lesquelles, bien qu'existant [dans la réalité], ne sont pourtant pas vraies en elles-mêmes, ainsi les créatures diaboliques, la délectation à des infamies. Ce n'est pas là une sensation véritable et solide. Le contenu du texte doit être constitué d'une sensation véritable et simple, sans égoïsme, sans auto-satisfaction. Il faut là une sorte de poésie moyenne, comme l'est la poésie française et italienne ; ce sont des sensations simples, sans intrusion profonde. Le texte peut être excellent pour une composition musicale sans l'être en lui-même, tel celui de la *Flûte enchantée*. Schikaneder, le directeur d'une troupe d'opéra dans les faubourgs de Vienne, en a fait le texte. Lui qui est d'ordinaire burlesque, a touché juste ici. Tout comble l'imagination et réchauffe le cœur. Une poésie qui soit raffinée, mais qui se tienne dans la sphère moyenne de la poésie. Les textes de Hændel, qu'il a écrits [141b] lui-même, contiennent de telles représentations religieuses générales. Le contenu est conduit aussi loin qu'il puisse être favorable à la musique. [De même,] les textes français de Gluck. Il a mis en musique des poèmes de Métastase. Piccini a eu pour

Reichardt, Schubert ou Mendelssohn pouvaient le pratiquer. Mais c'est bien de cela qu'il s'agit dans ces lignes.

librettiste Marmontel, cet excellent poète léger. Les grands compositeurs n'ont pas choisi de mauvais textes. La traduction est là dangereuse. Même les traductions excellentes des textes musicaux de Gluck ont déplu à beaucoup.

Le coeur du compositeur doit avoir éprouvé lui-même ce qu'il y a de solide dans la sensation. Les motifs les plus simples doivent se développer doucement. On recherche aujourd'hui à produire de l'effet par le contraste des sensations en même temps. Dans la même musique, la vengeance, les pires passions [sont associées] à la gaieté, à la fête. C'est naturellement quelque chose de puissant de réunir en nous ces contrastes, mais ils sont contre l'harmonie du beau, cette façon de nous tirer d'un côté et de l'autre [détruit la beauté].

Le contraste entre la beauté et la caractéristique dans la peinture était tel que chaque moment était important, pénétré par l'unité intérieure. Dans la musique, le danger est plus grand qu'ils se séparent et que l'on en arrive à quelque chose de trop abstrait, de caractéristique, à tous les extrêmes de ce qui est déterminé, comme la violence, les mauvaises passions. La situation [créée] par le mouvement continu de la musique ne permet pas de caractériser très profondément l'individuel pour lui-même. Le jugement sur la musique est donc très partagé. Il fut difficile à Hændel, directeur d'une troupe italienne, d'arracher quelque chose qui possédât une grande signification à ses chanteurs, lesquels préféraient le mélodique. Il abandonna la composition d'opéra et se tourna vers les oratorios.

La querelle qui opposa la musique de Gluck et celle de Piccini était aussi virulente que la façon dont on discute aujourd'hui pour ou contre Rossini. La musique est pleine de sentiment, ce qui contrarie le caractère allemand rigide. Dans la scène de l'inquisition de la *Pie voleuse* de Rossini, le juge chante dans le laisser-aller le plus libre de la mélodie¹².

20 mars

[142a] [La sculpture repose en elle-même, on peut lui associer la musique mélodique.] La musique déclamatoire peut être comparée à des peintures : il y a là une situation

particulière donnée, mais une distinction est ici présente [entre l'expression et l'accompagnement musical]. En opposition avec ces deux choses, il y en a encore une troisième.

Le fondement de la musicalité est l'intériorité de la subjectivité, et celle-ci est pour soi dépourvue de signification. Le concret suivant est la subjectivité comme telle, déterminée par aucun contenu, qui peut exercer complètement le droit de son arbitraire,

¹² Dans le ms., ce paragraphe se trouve dans la marge, mais il fait manifestement suite au corps du texte : il ne restait sans doute plus de place à l'étudiant pour noter la fin du cours que cette marge.

qui peut s'arracher au caractère planant¹³ de la mélodie et à la détermination par le contenu déterminé.

a) *Le public* Cet arrachement se présente également du point de vue de l'auditeur. Une oeuvre musicale dramatique a de la sensation, de la passion, mais aussi par là de la croyance, des actions, des données. Ce qui est proprement musical, ce sont les sensations, les passions : les actions ne sont traitées que sous la forme de récitatifs. Dès qu'il est question de se libérer, le public se détache du contenu et n'écoute plus que la musique. Il ne convient pas de traiter musicalement ce qui n'est pas propre à la musique. Seuls les Allemands émettent ces exigences, veulent l'émotion tout du long par l'attention. Les Italiens ne portent aucun intérêt aux récitatifs, car ceux-ci comportent peu ou presque pas de musique.

b) *La musique instrumentale* Un autre aspect important est la forme de la musique instrumentale. Là, le compositeur peut montrer son arbitraire. C'est une musique complètement indépendante, qui tient uniquement au sujet. Cette musique est une énigme permanente ; à l'auditeur incombe la tâche de lui donner une signification, ce à quoi il ne parvient jamais. Lorsque cette musique n'est pas pleine d'esprit, il prend facilement envie à l'auditeur de combler ce laisser-aller¹⁴ ; il tombe dans des rêveries. [142b] Une autre façon de le combler, c'est lorsqu'il se passe quelque chose pendant la musique, comme dans le service divin. La musique n'est alors qu'une sonorité d'accompagnement qui se perd. Une telle musique d'église peut certainement être simple, sans quoi elle gêne le recueillement.

c) *L'artiste exécutant* Une troisième forme de subjectivité, qui se constitue pour elle-même, est celle de l'artiste exécutant. L'artiste exécutant est lié à la réalité effective de la musique ; Ou bien, tel le rhapsode dans la récitation du poème épique, l'artiste exécutant est seulement obéissant, souvent complètement extérieur, mécanique s'il ne fait que réciter sa leçon. Ou bien l'exécution est pleine d'âme, vivante, de sorte que l'artiste est là tranquille, en tant qu'exécutant ou compositeur. Souvent il est laissé au chanteur le soin de compléter une partie de l'ornementation. Le laisser-aller mélodique le permet particulièrement. Tel est le cas chez Rossini, où le mélodique et par là la liberté du chanteur, domine. On a alors présent devant soi l'acte même de la production artistique. Dans cette présence, toute condition est abandonnée. Là, le sujet peut interrompre lui-même par sa maîtrise le cours de la mélodie.

Dans la virtuosité, l'instrument perd le droit d'être un organe extérieur ; il devient l'organe vivant de l'artiste. La génialité ne se montre pas seulement dans l'extériorité de la maîtrise, mais également dans l'intériorité. Les oeuvres, lorsqu'elles sont dépourvues

¹³ *Hinschweben.*

¹⁴ *Ergehen.*

d'arbitraire et à leur place, sont magnifiques. Souvent, l'artiste **[143a]** parvient à tirer de son instrument quelque chose de complètement différent et produit des sonorités complètement autres. C'est le sommet le plus élevé de la puissance musicale. Un outil extérieur devient un organisme complètement animé ; nous avons devant nous l'acte de composer et de produire de l'imagination géniale. La présence du produire est seulement possible dans la musique.