

Tudor MISDOLEA

Pour une phénoménologie de la musique

La musique, faculté de l'entendement

Résumé : *Nous présentons ici quelques réflexions sur l'impact que la musique peut avoir sur les possibilités de l'entendement, c'est-à-dire «saisir et comprendre ce qui est» (Hegel). La musique naît et évolue dans un espace formel entre sensible et intelligible, entre intuition et raison. En fin d'étude on abordera l'aspect systémique de l'expression musicale.*

1. Introduction : l'entendement, connaissance active

Dans une énonciation¹ de ses principes de création, George Enescu affirme que pour lui «la musique n'est pas un état (statique n. a.) mais une action (dynamique n. a.), c'est-à-dire un ensemble de phrases qui expriment des idées et des mouvements qui mènent ces idées dans une direction ou dans une autre ».

Ma précédente étude² définissait toute composition musicale comme une catégorie dynamique globale ; celle-ci était ainsi présentée dans le cadre plus général d'une phénoménologie de la musique.

En ce sens l'œuvre musicale est vue comme un tout global qui vit conformément aux lois et aux forces qui agissent entre et à l'intérieur de ses structures primaires.

D'autre part dans une étude intitulée «Réflexions sur les concepts du contenu et de la forme en musique»³ Stefan Niculescu remarque que « ... il existe en musique une chose intraduisible, c'est-à-dire impossible à décrire à l'aide d'un autre système sémiologique, y compris le langage humain, et ceci tant du point de vue du contenu que de la forme. Mais cette chose-la, intraduisible n'est pas incommunicable : elle se transmet exclusivement à l'aide de l'art des sons »

Suivant la même vision nous considérons que, avant de traiter l'aspect général de la phénoménologie de la musique, il faut d'abord entrer plus profondément dans le microcosme du monde de l'entendement.

¹ Ștefan Niculescu, « George Enescu despre principiile sale de creatie », *Muzica*, Bucuresti , no 4, 1960, p. 24 – 27.

² Tudor Misdolea, « L'analyse dynamique de la monophonie », *Muzica*, Buc., no 1, 2005, p 42 - 46

³ Ștefan Niculescu, « Reflectii asupra conceptelor de 'continut' si de 'forma' in muzica », *Muzica*, no 1, 1979, Bucuresti, p.1-2.

Généralement, on comprend par «entendement» la faculté de comprendre, au sens le plus étendu du terme.

Leibniz, dans ses *Nouveaux Essais* (II, 21, §5), définit cette faculté de comprendre par opposition aux sensations. Il écrit « Dans mon sens, l'entendement répond à ce qui chez les Latins est appelé *intellectus* et l'exercice de cette faculté, une perception distincte jointe à la faculté de réfléchir ... ».

De son côté, avec une approche plus mystique, Malebranche (*Recherche de la vérité*, livre V, I, §1) appelle l'entendement, l'esprit « lorsqu'il agit par lui-même ou plutôt lorsque Dieu agit en lui ».

Au sens kantien, l'entendement est la fonction qui consiste à relier les sensations en séries et en systèmes cohérents par le moyen des catégories.

Mais Kant a une vision plus large, en liant l'entendement avec la raison. L'entendement est la «faculté des règles» ; la raison est la «faculté des principes», c'est-à-dire la conviction qu'il existe pour toute connaissance conditionnelle un élément inconditionnel dont elle dépend.

Cette thèse est acceptée aussi par Shopenhauer qui voit dans l'entendement la faculté de lier entre elles les représentations intuitives conformément au principe de raison suffisante.

Actuellement, la définition la plus répandue est que l'entendement représente essentiellement l'ensemble des opérations discursives de l'esprit : concevoir, juger, raisonner. Cette définition correspond à la distinction très utile qui existe entre les formes intuitives et les formes discursives de la pensée.

En suivant ces réflexions, nous nous rendons compte que la musique, aussi bien en tant qu'objet de création, que d'exécution ou d'écoute, représente une forte possibilité de dévoiler et de pénétrer dans le subtil et mystérieux mécanisme de la Compréhension ; car ce mécanisme, défini par Kant dans sa *Critique de la Raison Pure* comme une faculté active, crée et manipule des concepts et finalement ce sont ces concepts qui réalisent le fondement de la vraie musique.

Dans une œuvre musicale agissent côte à côte l'intuition et l'entendement et avec ces facultés le compositeur déploie ses efforts pour résoudre le problème de l'existence. Toute œuvre d'art tend à nous montrer la vie et les choses telles qu'elles sont dans leur réalité objective, inconditionnées.

Et comme disait Baumgarten, le père de l'esthétique, l'art, et la musique ne fait pas exception, c'est « penser en beauté ».

2. La musique entre sensible et intelligible

Pour la plupart des créateurs, la mission fondamentale de l'effort artistique est de dévoiler l'ordre des choses, de mettre en évidence la réalité intrinsèque, le réel immuable et en dehors du temps, l'absolu.

Chez Platon le beau est une essence intemporelle, une Idée, mais pour Aristote par contre, la beauté réside dans la finalité, c'est-à-dire dans l'ordre interne qui régit la constitution d'une chose ou d'un être vivant. La justesse des proportions s'adresse tout autant au sensible qu'à la raison.

Mais c'est seulement avec Hegel que l'art a évolué vers une solide position dans une hiérarchie du savoir et par conséquent cet art-là a pu définir l'essence propre, la nature véritable de l'œuvre artistique, le mystère de la création.

L'art, en tant qu'essence, est dévoilement de l'Être.

Parmi toutes les manifestations artistiques, Hegel considérait la musique comme le plus abstrait de l'art.

Il s'agit donc, d'une connaissance des choses telles qu'elles sont, d'une connaissance de la réalité en soi, connaissance qui se manifeste à travers l'art et qui est liée à la progression de l'Esprit. Cette manifestation est une nécessité intérieure, une nécessité qui a la force de l'inné.

En ce sens Schumann écrivait «Projeter la lumière dans les profondeurs du cœur humain, telle est la vocation de l'artiste». La Lumière est la connaissance et le Verbe est la volonté de l'Esprit.

En outre, Shakespeare dans *Le marchand de Venise*¹ fait une sorte d'apologie de la musique en affirmant que «L'homme qui n'a pas de musique en lui et qui n'est pas ému par le concert des sons harmonieux est propre aux trahisons, aux stratagèmes et aux rapines. Les mouvements de son âme sont mornes comme la nuit et ses affections noire comme l'Erèbe. Défieez-vous d'un tel homme. Écoutez la musique... » (trad. F.-V. Hugo).

Il en résulte que l'attitude consciente et morale de l'homme est déterminée par la relation entre son âme et ce que Shakespeare appelle «sons harmonieux», cette relation étant avant tout mouvement. C'est une sorte de dynamisme de l'âme ou l'espace et le temps sont fécondés par la nébulosité créatrice de l'esprit. Dans ce contexte George Enescu affirmait que pour lui « ... la musique n'est pas un état mais une action c'est-à-dire un ensemble de phrases qui expriment des idées et des mouvements qui mènent ces idées dans une direction ou dans une autre» (voir ci-dessus).

« La musique dessine jusqu'au détail les moindres mouvements de l'âme » s'exclame Alain dans son livre *Système des beaux-arts*² et plus loin « ... on irait jusqu'à dire que la musique nous fait reconnaître ce que nous n'avons jamais connu».

Paul Klee pense aussi, que l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible, il traverse les choses.

Dans sa dernière œuvre profane *La Musique* achevée en 389 après son retour à Carthage, Augustin considère le sens musical comme inné.

Leibniz, à son tour, en suivant Platon écrit dans ses *Discours de métaphysique* « Nous avons dans l'esprit toutes ces formes, et même de tout temps, parce que l'esprit exprime toujours toutes ses pensées futures, et pense déjà confusément à tout ce qu'il pensera jamais distinctement », et il ajoute plus loin « Mais de quelque manière qu'on le prenne, il est toujours faux de dire que

¹ Shakespeare *The Merchant of Venice* acte V scène 1, GF Flammarion, Paris, 1994, p. 262 « The man that hath no music in himself/Nor is not moved with concord of sweet sounds./Is fit for treasons, stratagems, and spoils./The motions of his spirit are dull as night./And his affections dark as Erebus./Let no such man be trusted... Mark the music ».

² Alain, *Système des beaux-arts*. Éditions Gallimard, Paris, 1926. p. 135.

toutes nos notions viennent des sens qu'on appelle extérieurs, car celle que j'ai de moi et de mes pensées, et par conséquent de l'être, de la substance, de l'action, de l'identité, et de bien d'autres, viennent d'une expérience interne »¹

Leibniz reprend ce thème dans les *Nouveaux Essais*, écrits contre l'empirisme de Locke en disant que même si l'on admet, que rien n'est dans l'âme qui ne vienne des sens, il faut ajouter « sinon l'âme elle-même ».

Si nous voulons rester rigoureux du point de vue métaphysique, c'est l'innéisme qui est correct.

Beaucoup plus tard, à l'époque contemporaine « l'innéité » est démontrée par des recherches génétiques approfondies. Jacques Monod (prix Nobel de médecine – 1965) écrit² «Lorsque le comportement implique des éléments acquis par l'expérience, ils le sont selon un programme qui, lui, est inné, c'est-à-dire génétiquement déterminé..... dans une certaine forme préétablie, définie dans le patrimoine génétique de l'espèce ». Et plus loin « ...Il n'y a aucune raison de supposer qu'il n'en soit pas de même pour les catégories fondamentales de la connaissance... »

Pour Kant, qui commence sa *Critique de la Raison Pure*³ par une étude de l'esthétique transcendantale, le trajet est bien défini : « toute notre connaissance commence par les sens, passe de là à l'entendement et s'achève dans la raison. » Il définit le beau comme le résultat d'un accord parfaitement établi entre l'imagination et le spirituel.

L'œuvre d'art est l'unité du sensible et de l'entendement.

Le chemin de la musique conduit toujours du sensible à la connaissance, mais en même temps ce sensible-ci est modelé par la connaissance ultime, la connaissance des secrets ou énigmes du monde, la révélation de ce qui est caché.

Nous concluons ainsi que la musique nous apprend à exister selon nous-mêmes, en prenant conscience de la vérité de notre esprit et du réel, et humblement de « ...s'entretenir avec l'au-delà » d'après une expression de Schumann.

3. De l'intuition à la raison dans le discours musical

La formule « penser la musique » empruntée de l'étude de P. Boulez, nous invite fortement à réfléchir sur l'évolution que la musique a subie sur le chemin de son épanouissement.

Au cours des âges, la relation «intuition – raison» a montré la fécondité de sa complexe dialectique, mettant en évidence les efforts considérables que l'homme a dépensés pour se connaître mieux, pour rendre intelligible son âme, pour franchir la barrière de la création.

¹ Leibniz, *Discours de métaphysique suivi de Monadologie*. Éditions Gallimard, Paris, 1995, p. 69, p. 71.

² Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité*. Éditions du Seuil, Paris 1970, p. 187.

³ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, QUADRIGE/PUF, Paris, 2001, p. 254.

En partant des sociétés primitives jusqu'aux sociétés modernes, de la peinture rupestre aux tableaux non figuratifs et abstraits, des chants et danses archaïques aux concerts des Ensembles de musique contemporaine et aux engins à faire de la musique de l'IRCAM¹, l'homme a subi des mutations socio-culturelles importantes. L'art a suivi toutes ces mutations, en dévoilant par ses œuvres la réalité intelligible dans sa plénitude réelle et possible.

Malraux lui-même, présente cette attitude globale comme l'expression « du plus vieil effort qu'ait poursuivi l'humanité pour donner un sens à l'univers ».

Dans le précédent paragraphe nous avons regardé la musique comme unité du sensible et du spirituel, de la nature et de l'esprit, de l'émotion et de la connaissance, de l'extérieur et de l'intérieur.

La musique remonte directement à la volonté, elle est pour Schopenhauer l'art le plus élevé, elle représente un mode de connaissance intuitive et immédiate des Idées, de l'Esprit absolu.

On remarque ici que Schopenhauer considérait le monde comme volonté. Il disait « le monde est ma volonté » (*Le monde comme volonté et comme représentation, Œuvres, PUF, Paris, p. 251*) insistant sur la volonté inconsciente qui devance l'intellect conscient et préfigurant ainsi l'idée du conditionnement de toute pensée consciente par des impulsions inconscientes. Dans ce sens il ouvre la voie de la prééminence de l'inconscient, suivie plus tard par Nietzsche et Freud.

Nietzsche, utilisant un langage plutôt platonicien, affirme que la musique est le miroir de l'Idée même, de l'Esprit absolu et immuable, du vouloir éternel, en ajoutant « l'art surgit dans l'homme à la manière d'une force de la nature ».

La musique possède une puissance propre, une puissance élémentaire, une puissance qui réside dans l'élément même du son avec lequel cet art se confond.

C'est dans la musique, surtout, que se forme un schéma de l'analyse pure de la raison, analyse qui met en ordre conformément à ses lois spécifiques et aux règles de la création musicale, les mouvements du son, ce phénomène fugitif et instantané qui pénètre à l'intérieur de l'âme et s'empare de la conscience. En termes métaphoriques, le son n'est que l'écho physique de l'âme.

En vérité, cette analyse de la raison caractérise l'esprit créateur du compositeur, et elle se déroule dans l'atmosphère d'un compromis mystérieux entre intuition et raison, compromis qui conduit à la naissance de toute œuvre musicale.

Ainsi, le chemin de la création part de la vision intuitive du réel et finit dans et par la « sophia » que l'artiste a accumulé et possède en son esprit, « sophia », qui est la sagesse dont la raison n'est qu'une composante.

Tout ce travail requiert un effort considérable et on sait très bien que pour la 9-ème symphonie, Beethoven a créé plus de six cents esquisses et plus de neuf cents pour la Grande Fugue.

¹ I.R.C.A.M. Institut de Recherche et de Coordination Acoustique-Musique. Paris.

Dans ces conditions on ne peut pas reprocher à Xenakis l'utilisation des machines électroniques pour faciliter son travail.

Bien sûr, c'est une optique propre à Xenakis qui considérait la poésie des mathématiques proche de la poésie de la musique. Il disait : « Les lois du calcul des probabilités entrent par nécessité musicale dans la composition. Mais d'autres voies conduisent aussi au même carrefour stochastique. Tout d'abord, des événements naturalistes, tels que les chocs de la grêle ou de la pluie sur des surfaces dures, ou encore le chant des cigales dans un champ en plein été... Si donc on veut un grand amas de notes ponctuelles tels des pizzicati de cordes, il faut connaître ces lois mathématiques, qui ne sont d'ailleurs ni plus ni moins qu'une expression dense et serrée d'une chaîne de raisonnements logiques »¹

Une autre vision, celle de John Cage, introduit le hasard d'une autre manière, sous la forme de l'« accident », du « fortuit », de l'« imprévisible ».

Dans « Imaginary Landscape no 4 » douze postes de radio sont utilisés comme s'ils étaient des instruments classiques, chacun des appareils ayant deux exécutants, l'un manipulant le bouton de fréquences et l'autre le bouton des intensités.

On peut multiplier les exemples de ce type, mais ce que nous voulons mettre en évidence ici, c'est, surtout, l'aspect théorique de la pratique musicale, pratique qui voit d'un mauvais œil cette idéologie techniciste.

Le processus de création commence par l'acte initial de la décision qui a un caractère intuitif, et se poursuit par le raisonnement de l'artiste (qui tient aussi dans une certaine mesure de l'approche immédiate des choses) ; celui-ci fait naître les structures élémentaires et globales spécifiques en conduisant ainsi l'esprit du créateur vers l'acte final concrétisé par l'œuvre elle-même.

On ne peut pas attribuer toutes les étapes de ce trajet à la seule machine qui fabrique des séquences uniquement logiques.

En effet il y a deux attitudes extrêmes, l'une qui voit l'intuition comme un déchet, et l'autre qui ne connaît pas la raison. L'une tient de « λογος » et l'autre c'est le « παθος ».

Mais dans la réalité des œuvres musicales, il existe une naissance continue et réciproque de la raison et de l'intuition. Il s'agit d'une véritable métamorphose, un processus mutuel où l'intuition engendre les étapes de la raison, et en retour la raison développe les capacités intuitives.

C'est une sorte de double spirale, d'un côté, la spirale de l'intuition et de l'autre la spirale de la raison qui, dans leur ensemble, suppose un sens de l'acte musical dans une phénoménologie spécifique.

L'art, au sens essentiel, est dévoilement de l'Être. L'œuvre est l'expression de la présence de l'homme au monde.

En ce sens Benedetto Croce définissait l'art comme expression.

À tous les niveaux du parcours de la création il y a un avènement de l'intuition proportionné à l'avènement de la raison.

¹ Cité par C. Samuel. *Panorama de l'art musical contemporain*. Éditions Gallimard. 1962. p. 418-419.

Ainsi, Kant dans sa « Critique de la Raison Pratique », explique l'origine de toute dialectique par ce mélange continu de l'intuition et de raison. La raison tend vers l'objectivation du réel alors que l'intuition (qui est connaissance révélée) montre que la raison est « ma raison ».

En ce sens, l'intuition réalise le déroulement affectif de la raison; elle détermine l'identité de l'existence et de la raison propre à la personnalité de l'artiste. Par conséquent il est clair que toute œuvre musicale est issue de cette réciprocité active, de cette dialectique ininterrompue entre intuition et raison. Elle fait venir dans le monde ce qui est « oublié », ce qui est fondamental.

4. L'expression musicale, l'aspect systémique

Le premier paragraphe de cette étude présentait l'œuvre musicale comme une action créatrice de l'atmosphère spirituelle, une révélation d'une réalité supérieure, un support de la méditation, une image de l'itinéraire, et finalement un être vivant dans le sens le plus étendu du terme.

Par sa complexité, par ses transformations continues et profondes, par ses fonctionnalités dialectiques, l'œuvre musicale peut être vue comme une structure vivante révélatrice de vérité, comme un système performant et évolutif dans l'esprit d'une finalité bien définie.

Cette approche systémique nous conduit maintenant à une autre étape, une étape d'analyse objective fondée sur les observations présentées dans les précédents paragraphes. Nous proposerons, en ce sens, l'utilisation des méthodes spécifiques pour la recherche moderne, en l'occurrence des méthodes issues de la théorie mathématique de l'identification des systèmes.

Pour cela, il faut d'abord introduire la notion de « système ».

Dans son *Vocabulaire*¹, André Lalande définit le système comme un « ensemble d'éléments matériels ou non, qui dépendent réciproquement les uns des autres de manière à former un tout organisé » et J. Lachelier dans *Fondement de l'induction* ajoute « à l'unité de système, qui fait naître chaque mouvement d'un précédent, sera venue s'ajouter l'unité de système, qui fait converger plusieurs mouvements vers un but commun ».

Ces définitions sont assez lapidaires et ne comprennent pas la complexité réelle d'un système évolutif. C'est pourquoi il nous est apparu préférable d'énumérer les qualités fondamentales qui définissent l'essence même de celui-ci.

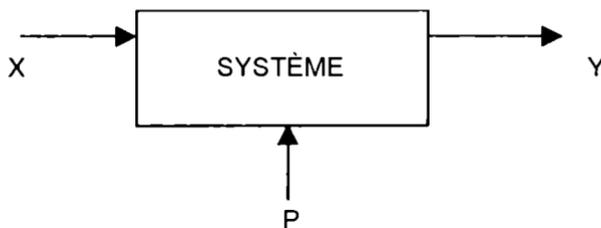
Il s'agit donc tout d'abord d'un tout, d'un ensemble composé de parties ordonnées. Ces parties-ci ont chacune leurs lois et une certaine indépendance. Par contre, le tout a ses lois propres, car il existe entre ses parties des liens, des relations identifiables, au moins pour quelques-unes d'entre elles, et qui s'enchaînent souvent l'une à l'autre.

Cet ensemble peut évoluer dans le temps. Il n'existe pas dans le vide, mais dans un milieu avec lequel se réalise une interdépendance mutuelle.

¹ André Lalande « *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* », QUADRIGE/PUF, Paris, 1997.

Il est soumis à des contraintes, il a un but bien défini et son fonctionnement est contrôlé par des lois déterministes et aussi par le hasard.

Si on veut regarder le système, seulement du point de vue de son évolution globale, nous pouvons le considérer comme une boîte sur laquelle agissent à l'entrée divers paramètres (des variables) définis par le vecteur $X(x', x'', x''' \dots)$, en avec à la sortie, les paramètres (les variables) définis par le vecteur $Y(y', y'', y''', \dots)$. Bien sûr, il faut tenir compte aussi de l'action des perturbations $P(p', p'', p''', \dots)$ spécifiques au milieu dans lequel évolue le système.



En prenant en considération les variables X , Y , et P , un système peut être soit élémentaire ou fermé, soit en boucle, soit auto adaptatif.

Dans le premier cas, l'état des entrées n'affecte que l'état des sorties ; les perturbations ne sont pas prises en considération. Il ne permet pas les échanges avec le milieu extérieur.

Dans les systèmes en boucle, quelques-unes de ses sorties agissent à l'entrée comme des véritables paramètres d'entrée. Ces systèmes sont plus précis car ils peuvent agir contre les perturbations en régime permanent, grâce à un mécanisme de régulation. Ce type de système s'appelle aussi, système ouvert parce qu'il permet des échanges avec le milieu extérieur. Un système ouvert peut devenir fermé lorsque les échanges avec l'environnement sont coupés.

Enfin, les systèmes auto adaptatifs vont au-delà, en ayant la possibilité de s'adapter, d'une part selon les conditions de fonctionnement, et d'autre part selon les valeurs des paramètres de sortie et des paramètres d'entrée, comparées à un critère de référence ou élaboré. Ils réagissent non seulement, contre les perturbations de l'environnement mais aussi, contre les perturbations internes et les erreurs apparues au cours de leurs vies. Ce type de fonctionnement est possible grâce aux mécanismes de feed-back et de commandes en boucle, c'est-à-dire aux actions au cours desquelles les paramètres de sortie peuvent modifier les paramètres d'entrée conformément aux buts spécifiques.

Suivant son état, un système peut être stable, instable, évolutif ou explosif.

Il est stable si à la suite d'une perturbation extérieure, il reste en équilibre, c'est-à-dire inchangé. Il est instable dans le cas contraire.

Il évolue si une adaptation est possible, sinon il est explosif.

La sensibilité d'un système est le degré de changement qui affecte son comportement quand les paramètres d'entrée, de sortie et les perturbations

varient, un par un, car l'état d'un système change chaque fois qu'il y a une variation dans ces éléments de définition.

Un système n'est jamais parfait ; il est sujet à des variations et des erreurs. Par le biais des mécanismes de feed-back et de commande en boucle, il peut corriger lui-même certaines erreurs.

Les systèmes réels sont des entités très complexes qui ne peuvent être, d'emblée, analysées et comprises par l'esprit humain. Pour cela il faut recourir aux modèles, à savoir des représentations abstraites et simplifiées des systèmes, qui simulent convenablement les lois et les relations de fonctionnement entre ses composantes.

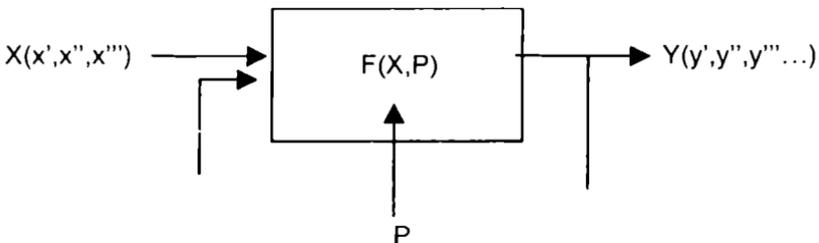
Actuellement, aux modèles mathématiques et logiques structurels, sont venus s'ajouter des modèles de procédure qui suivent pas à pas le déroulement fonctionnel des systèmes. C'est le domaine de la simulation.

L'étude moderne de la phénoménologie symbolique, phénoménologie qui possède des lois spécifiques, doit tenir compte de notions comme celles de totalité, d'organisme vivant, de forme, d'expression, etc. ; il faut donc penser en termes de systèmes d'éléments en interaction mutuelle.

Le discours musical est en effet un système évolutif possédant un fort mécanisme de feed-back qui lui permet de corriger les erreurs d'expression et d'analyse sur le trajet de la finalité proposée.

Il y a un départ qui représente le moment initial, le moment de décision, le moment qui est déterminé par un mélange d'intuition et de raison. Le résultat constitue un premier pas. On part donc des éléments 'X' pour arriver aux éléments 'Y'. Le trajet est fortement influencé par les perturbations 'P'.

Le pas suivant amène les éléments 'Y' à l'entrée du système pour recommencer le processus décisionnel dans les nouvelles conditions, c'est-à-dire dans le nouvel état d'esprit du compositeur ou de l'interprète ou même de l'auditeur. Et tout cela, grâce au mécanisme de feed-back.



Mécanisme de feed-back ou de rétroaction

Le mécanisme de feed-back ou de rétroaction est le résultat mystérieux et laborieux de la symbiose entre la spirale de l'intuition et celle de la raison, symbiose qui est toujours présente dans l'esprit du musicien.

En effet, le problème fondamental est d'établir l'identité du processus. En termes d'analyse, pour identifier le système il faut écrire la fonction $F(f, f', f'', f''', \dots)$:

$$Y = F(X,P)$$

Une structure correcte et complète de vecteurs $X(x',x'',x'''\dots)$, $Y(y',y'',y'''\dots)$, $P(p',p'',p''')$ offre une chance de plus pour que la fonction $F(f',f'',f'''\dots)$ représente réellement l'identité du processus, c'est-à-dire la connaissance de celui-ci.

La définition des vecteurs X, Y, et P est actuellement en train de se mettre en place par l'élargissement des objectifs de la discipline de l'esthétique expérimentale, discipline qui tend ainsi à pénétrer, le plus finement possible, dans les détails des processus de la création artistique.

Tous ces problèmes sont issus d'un nouveau concept de l'œuvre d'art, concept déterminé initialement par la pratique artistique et ensuite enrichi par les nouvelles conquêtes mathématiques, philosophiques, et médiatiques.

5. Conclusion : penser la musique aujourd'hui

L'étude phénoménologique de la musique passe obligatoirement par la connaissance de ce que la musique représente en tant que faculté d'entendement, de ce que la musique dévoile par sa présence, de ce qu'elle apporte sur le trajet de l'épanouissement de l'âme humaine.

En ce sens, cette étude se veut une modeste contribution à la compréhension des objectifs cités ci-dessus.

Les prochaines études doivent élargir les bases objectives d'une phénoménologie générale de la musique en développant en ce sens les idées et les voies de la connaissance et de la raison.

Aujourd'hui l'esprit artistique est dominé par les paroles de Brancusi prononcées dans un langage platonicien : «Ce n'est pas la forme extérieure qui est réelle, mais l'essence des choses» et il ajoute encore : «Je n'ai pas voulu sculpter un oiseau, j'ai voulu sculpter le vol».

Kandinsky, lui aussi, en pensant à l'équivalence entre le réalisme et l'abstraction, met fin à tout discours qui sépare le sensible et l'intelligible.

Selon B. de Schloezer, la création, pour un musicien restera factice tant qu'il n'aura pas réussi à matérialiser ses idées directrices, « qu'il ne les aura pas projetées sur le plan formel, tant qu'il n'aura pas réussi à les penser sous angle d'un problème structurel défini, à les transcrire dans le vocabulaire spécifique de l'art sonore » (*Introduction à Jean-Sébastien Bach, Essai d'esthétique musicale*, Gallimard, 1947).

Suivant la même conception, I. Stravinsky s'exclame dans sa *Poétique musicale*¹ : «Plus l'art est contrôlé, limité, travaillé, et plus il est libre».

Nous ne pouvons pas clore cet essai sans rappeler les paroles de Baumgarten « L'art, c'est penser en beauté » et d'après Platon, la Beauté, sous quelque forme quelle s'exprime, conduit directement à ce qui est primordial, à l'Idée de Bien.

¹ I. Stravinsky, *Poétique musicale*. Editions Plon, 1952