



## Les données de la critique musicale et la fonction de l'entendement

### I

Parmi les éléments dont le critique subit l'influence, il en est qui sont partie intégrante de la musique qu'il juge ; nous les appellerons « données ». D'autres sont partie intégrante de sa mentalité ou de sa sensibilité ; nous les appellerons « étalons ». D'autres enfin ne sont ni dans la musique ni dans l'esprit du critique : telles les indications que fournissent les sources historiques, biographiques, les écrits ou propos de toute sorte émanant du compositeur ou de ses commentateurs ; nous les appellerons « données indirectes ».

Durant les premières étapes de son apprentissage, l'étudiant fera bien de ne s'occuper que des données que présente la musique même.

La musique, ce sont des sonorités et des rythmes dont l'ordre constitue de certains rapports et de certains contrastes, c'est-à-dire un ensemble, une forme. La sensation physique occasionne chez l'auditeur des réactions physiques élémentaires, inconscientes, qui sont suivies de perceptions conscientes. Une opération qui dépend de la sensibilité esthétique fournit de ce qui est ainsi perçu une interprétation définie, mais non moins indéfinissable dans son essentiel que la sensibilité esthé-

tique même. Et d'autres opérations fournissent d'autres interprétations qui peuvent être parallèles ( par exemple, lorsque l'intellect découvre les raisons pour lesquelles une œuvre a été jugée belle ou laide) ou divergente (par exemple lorsque l'instinct nous porte à aimer une œuvre, mais l'intellect découvre des raisons de corriger cette impression).

## II

Si vives que soient ses prédispositions, si fermes que soient ses vues, le critique en présence de certaines œuvres trouve les unes négligeables et les autres ébranlées. Il aimera des œuvres qui ne correspondent point à ses préférences, et en dédaignera d'autres qui paraissent y correspondre. Ce sera là le résultat en partie du jeu de son intellect et du contrôle que cet intellect exerce sur ses impressions, en partie du jeu de son imagination. C'est à ce point que commence l'opération critique proprement dite. Pour qu'un critique n'éprouve jamais quelque surprise de ce genre, il faut qu'il soit doué de lumières quasi surnaturelles ou bien qu'il soit entièrement impropre à exercer ses fonctions.

Le critique entendant une œuvre perçoit entre les éléments de cette œuvre des rapports auxquels il attribue une valeur, ou inversement, ne perçoit rien de tel. C'est là, nous le savons, le principe de tout jugement esthétique

Considérés chacun à part, les éléments sonores ou rythmiques ne produisent que des impressions sensorielles. Mais ces impressions s'accompagnent souvent d'associations. Par exemple, l'imagination et l'intellect interpréteront de façon différente des notes selon qu'elles seront données par une trompette, un violon ou une timbale ; de même des notes aiguës et des notes graves, des notes émises *piano* ou *forte*. Ceci est le résultat de nos expériences passées, dont un autre effet est de nous conduire à attribuer à toute note entendue une place dans une gamme, un ton, un système de coordination — à la considérer, en termes de théorie, comme une tonique, ou une dominante, et ainsi de suite. Même ici l'on voit coopérer toutes les facultés qui interviennent dans la formation

du jugement esthétique. Et lorsque nous passons aux sons en combinaison, nous voyons que les rapports créés par les contrastes de hauteur, d'intensité, de durée et de timbre, par les divers éléments constituant la matière et la forme, provoquent une coopération similaire sur une plus vaste échelle.

Les sons et les rythmes constituent autant d'éléments accessibles à l'entendement, définis et susceptibles d'être envisagés à un point de vue abstrait. De ce caractère défini et abstrait naît la tentation de considérer en dernier ressort lesdits rapports du seul point de vue de l'entendement. Cette manière de voir paraît trouver sa justification du fait qu'il existe entre les sons des rapports arithmétiques, qu'il est possible de réduire toutes les formes musicales à des schèmes ou diagrammes, est d'avoir recours à toutes sortes de procédés de classification. Même sans l'appoint des mille et une métamorphoses inséparables du langage de l'analyse et de la critique, cette tentation resterait grande.

Il est vrai que la littérature et les beaux-arts, en vertu de leurs rapports évidents avec des modèles ou points de départ accessibles à l'entendement, semblent offrir un meilleur champ à l'exercice de nos facultés intellectuelles. Mais il n'est pas moins vrai qu'il paraît plus aisé de découvrir une explication systématique, intégrale et satisfaisante des rapports (non définissables autrement) qui constituent la musique que d'en découvrir une des rapports que les autres arts utilisent. L'ignorance où nous sommes des causes essentielles de la beauté musicale ajoute à cette tentation.

### III

Ce serait temps perdu que de se demander, comme le font certains auteurs, ce qui se produirait si une œuvre était jugée abstraction faite de toute expérience antérieure. Inévitablement, le critique a eu de ces expériences, et celles-ci ne peuvent qu'exercer sur lui une certaine influence. Ce qui nous intéresse, ce sont les différentes manières dont leurs expériences antérieures affectent chaque individu. D'une part elles peuvent développer la sensibilité et le discernement, d'autre part elles peuvent engendrer des habitudes affectant la sensibilité autant que l'intelligence.

Au premier point de vue, leur influence est entièrement bonne ; au second, elle l'est autant qu'elle abrège la mise en ordre des impressions et des idées, mais elle devient mauvaise sitôt qu'elle engendre une routine.

Maine de Biran (dans son *Mémoire sur l'Habitude*) a montré que l'habitude fortifie tout ce qui est actif et affaiblit tout ce qui est passif. Les émotions étant essentiellement passives, l'habitude risque d'en stéréotyper le jeu : elles ne naissent qu'automatiquement, dans des conditions déterminables d'avance (d'où il arrive que certaines gens ne peuvent goûter que la musique d'un certain type) ou bien la sensibilité sera blasée au point que l'extraordinaire seul l'affectera (d'où la passion de la nouveauté à tout prix, si fréquente au moment actuel).

L'entendement et l'imagination, pour essentiellement actifs qu'ils soient, peuvent sous l'influence de l'habitude perdre ce caractère et tendre à fonctionner aussi automatiquement que la sensibilité sous la même influence. Lorsqu'il en est ainsi, le fait que leur opération reste consciente empêche certaines personnes d'en reconnaître l'automatisme. Parmi les formes que cet automatisme peut revêtir, une consiste à obéir, en jugeant la musique, au principe de moindre effort, à rejeter comme futile tout ce que l'on ne comprend point aisément ; une autre, à croire que tout ce qui est simple et évident est futile.

#### IV

J. M. Robertson, dans ses *New Essays towards a Critical Method*, définit la bonne critique « un travail d'argumentation prudent, visant à persuader et à convaincre qui conduit d'un terrain commun à un terrain nouveau de manière à constituer les bases d'un certain degré d'assentiment ». En matière de musique, ce que nous avons appelé les données forment le seul terrain commun à tous. On peut en discuter la valeur logique et l'intérêt esthétique ; mais une quinte restera toujours une quinte, une imitation une imitation, une forme ternaire ternaire. Demandons-nous si l'étude des données de la musique peut conduire à des résultats critiques valables. Dans toute œuvre, nous pouvons trouver quelque trait matériel

qui paraîtra justifier notre verdict sur cette œuvre. L'ayant qualifiée de monotone, nous montrerons peut-être que le vocabulaire, la couleur, les procédés de développement manquent de variété ; d'originale, nous signalerons l'emploi nouveau de moyens connus, ou bien l'emploi de moyens nouveaux ; ayant trouvé la forme cohérente, nous confirmerons nos vues par des considérations sur l'équilibre tonal et structural, sur la qualité des développements. Il est difficile de concevoir un cas où nulle justification de ce genre ne soit possible.

Les moyens par lesquels les compositeurs assurent l'eurythmie, la logique et l'intérêt de leurs œuvres ne sont pas plus difficiles à déterminer en eux-mêmes que les moyens par lesquels ils arrivent à tel ou tel effet particulier. A mesure que ces moyens sont connus, ils se prêtent à un travail de codification dont le résultat est soit de déterminer des lois, soit d'établir des règles, soit de formuler de simples recettes.

Nous devons nous demander s'il est possible de déterminer la différence entre les lois, les règles et les recettes, s'il existe réellement des lois infrangibles et invariables, et enfin si l'entendement peut déterminer ces lois et leurs conséquences pratiques.

## V

Notons que des règles ou prétendues lois peuvent provenir d'une opération logique comme d'observations purement expérimentales. Ainsi, il est évident qu'aucune variété de rythme ne peut exister là où le compositeur n'emploie qu'un seul ordre de mètre. Il serait malaisé de trouver une belle mélodie de quelque longueur écrite toute en valeurs égales. Mais si nous disons, avec Rimsky-Korsakof (*Principes d'Orchestration*, p. 148) qu'« une bonne mélodie vocale doit comprendre au moins des notes de trois valeurs différentes », sans ajouter « sauf dans des cas particuliers » (une restriction qui dans cet ouvrage n'est formulée qu'au sujet des mélodies instrumentales), notre règle est à la merci de tout compositeur qui écrira une bonne mélodie qui ne comportera point trois valeurs de notes. Elle n'est pas plus utile qu'une règle décrétant, par

exemple, qu'une bonne mélodie ne doit pas comporter plus de douze, dix-huit ou trente-six valeurs différentes.

Il n'est point de règle de ce genre qui, à l'analyse, n'apparaisse également arbitraire et inadéquate.

L'évolution des lois et règles comprend quatre phases :

1<sup>o</sup> Les artistes créateurs, visant à l'unité et à l'intérêt artistiques, ont recours à de certaines méthodes qui, à mesure qu'elles sont reconnues efficaces, deviennent plus courantes et plus nettement définies. Un travail de sélection et d'organisation a lieu.

2<sup>o</sup> L'organisation est devenue assez bien définie pour permettre aux théoriciens d'en distinguer les lois et de tirer de ces lois des règles. La plupart de ces règles sont conformes à la pratique courante des artistes. Le fait que les moyens ainsi codifiés sont de nature à produire les résultats artistiques désirés est désormais connu de tous.

3<sup>o</sup> Les théoriciens et leurs satellites acquièrent la conviction que les artistes sont tenus de suivre lesdites règles. De leur côté les artistes créateurs découvrent de nouveaux moyens. Ces moyens n'infirmant pas nécessairement les règles, mais la seule raison possible de croire à l'existence de lois, qui était la pratique des compositeurs, a cessé d'être satisfaisante. Les règles ne peuvent plus être considérées que comme des parties d'un tout modifiable, ou bien ne sont applicables qu'à de certains types particuliers de compositeurs.

4<sup>o</sup> Les règles deviennent de simples recettes pour composer ou juger, des règles dont la vanité est évidente à tous, sauf aux esclaves de quelque coutume ou système.

Autrement dit, l'entendement ne peut connaître de la musique que la lettre. Le désir de ramener la critique musicale à une série d'opérations de l'entendement est compréhensible. Le vague, l'incertitude qui au delà d'un certain point restent inséparables de toute autre méthode seraient par là éliminés. Nous aurions d'une part les données musicales, faits indiscutables, et d'autre part l'entendement dont toute opération peut être suivie pas à pas. Hadow (*Studies in Modern Music*, tome II) a écrit : « D'importance essentielle est l'élément rationnel ou logique, qui nous

permet d'évaluer une œuvre d'art par rapport à un système défini et intelligible de lois esthétiques. » Mais il établit une distinction entre « l'entendement discursif, qui infère et raisonne » et « cette faculté purement intuitive, impossible à définir ou à décrire, dont la fonction est d'appréhender directement ce qui constitue la vitalité des belles œuvres ».

Grouper deux facultés aussi distinctes est une simple erreur de nomenclature, mais une erreur qui peut créer une équivoque des plus dangereuses. La critique même de Hadow, qui est de tout premier ordre, est fondée non point sur l'entendement discursif, mais bien sur la faculté qu'il appelle intuition et qu'il est plus usuel de dénommer imagination.

Par exemple, parlant des « médiocres qui confondent le métier et l'inspiration », il écrit : « Des compositeurs tels que Czerny et Hummel nous donnent le dessin, mais non la poésie, de la Sonate. » Ceci n'est guère démontrable au point de vue rationnel : il faut pour l'établir faire appel à l'imagination.

La valeur esthétique d'un procédé harmonique, structural ou autre ne dépend jamais que des rapports intimes qui existeront entre le résultat de ce procédé et les autres parties de l'œuvre, indépendamment des rapports matériels. Par exemple, supposons qu'un compositeur ait décidé de traiter un motif polyphoniquement. Toutes les méthodes possibles — imitations, inversions, augmentations et autres — sont également satisfaisantes au point de vue purement rationnel. Cependant il en adoptera certaines et en négligera d'autres qu'il sentira inappropriées au point de vue du résultat. C'est là que l'entendement s'avère impuissant à discerner, et que le dernier mot appartient à l'imagination esthétique. Ce qui est vrai du compositeur est également vrai du critique. Si bien que la conclusion suivante s'impose : il est impossible de trouver dans les seules données de la musique de quoi parvenir à des résultats critiques valables ; l'entendement seul est impuissant à établir des bases pour le jugement des œuvres musicales.

M. D. CALVOCORESSI.

