



Le sens de la musique

*Harmonia est
discordia concors.*

GAFURIUS.

Un des traits marquants de notre époque — qui résulte d'ailleurs de son caractère général — est l'extrême rapidité avec laquelle nos idées se transforment. Les changements qu'elles subissent se révèlent parfois brusquement d'un jour à l'autre et loin d'être motivés par une apparente logique, ils nous mènent en peu de temps à la négation de ce que nous pensions, pour nous précipiter dans un dédale de contradictions sans fin.

Ces sauts, ces bonds de la pensée, cette inquiétude et cette perpétuelle agitation sont les indices d'une fièvre collective, d'une maladie sociale. Le monde se trouve dans un état passionnel surexcité, et ce n'est pas en vain que l'on entend parler de tous côtés d'intelligence, de décision, de raison : l'homme parle volontiers de ce qui lui manque le plus. Peut-être, ce faisant, espère-t-il voir apparaître les qualités qu'il invoque et dont le besoin se fait sentir actuellement avec tant d'acuité.

L'Europe s'est endormie libre-échangiste et se réveille protectionniste. Hier on ne se souciait pas des minorités nationales ; aujourd'hui on leur témoigne la plus grande sollicitude ; les peuples attachaient un grand prix à la liberté, à toutes les libertés, et voici qu'ils demandent des tyrans. Les penseurs avaient à grand'peine instauré un classicisme nouveau :

déjà ses bases sont ébranlées par une nouvelle poussée de romantisme.

Devant ce kaléidoscope d'idées morales, économiques, politiques, esthétiques, les gens de bonne volonté finissent par se faire du monde actuel une image imprécise, voilée, sans relief, qui les ennuie et les désespère.



Plus tard on s'étonnera de ce rythme accéléré, de ce mouvement déréglé. Car l'état fiévreux du monde prendra fin le jour où sa crise de croissance sera terminée, où la conscience générale aura triomphé de tous les égoïsmes, de tous les particularismes.

En attendant ce jour heureux, il est à prévoir que le malaise dont nous souffrons aujourd'hui et l'ordre nouveau qui ne peut manquer de s'établir demain provoqueront des changements importants dans notre sensibilité et par conséquent dans nos idées et nos mœurs.

Pour parer à ces incertitudes débilitantes, il est bon de faire souvent l'inventaire de nos connaissances, afin d'en dégager l'essentiel, et de le conserver précieusement comme un petit capital moral que nous emporterons dans le monde nouveau qui semble se préparer.



Le désarroi qui règne a, de toute évidence, atteint les arts autant que les affaires. En ce qui concerne plus spécialement la musique, il se traduit par une incompetence de plus en plus marquée du public et par l'hésitation des musiciens qui, à peu d'exceptions près, ne savent quelle voie suivre. Les repères posés par l'esthétique ont disparu, les pistes ont été brouillées. Où les musiciens trouvent-ils dès lors la ligne de conduite qui leur donne la force de créer? Où rencontreront-ils les pierres parmi lesquelles pourra s'ancrer la foi : cette confiance, cet amour, ce sentiment de la nécessité qui sont indispensables au compositeur, à l'exécutant, à l'auditeur. Cette absence de bases solides inquiète, et il n'est pas rare d'entendre émettre l'avis le plus désespéré : qu'il vaut mieux ne plus écrire de musique. Quoi qu'il en soit, le fait de voir désertter les salles de concert, alors que les divertissements les plus faciles connaissent le succès, donne à penser.

D'autre part, le public restreint qui, malgré tout, continue à s'intéresser

profondément à l'art musical et à ses manifestations (il n'est pas question ici du public qui se presse aux concerts sensationnels donnés par les grandes associations symphoniques au cours de leurs tournées en Europe, concerts qui n'exigent aucun effort de la part du public, et qui se bornent à présenter des exécutions impeccables de quelques pages célèbres de Beethoven, Schubert et Wagner) ce public tend à confondre de plus en plus les notions techniques et esthétiques, et n'a plus que rarement une idée précise de la signification et du sens de la musique.

En considération de ce qui précède, il nous a paru utile d'établir la présente étude non pas de façon à concentrer notre attention sur un point d'histoire déterminé, mais plutôt de façon à montrer ce qui, dans toutes les musiques, et pour toute l'humanité, est permanent et nécessaire, indépendant des aspects locaux et momentanés.



Deux méthodes sont applicables à l'étude de la musique : l'une est archéologique, l'autre psychologique.

La méthode archéologique consiste à étudier les formes et les constructions sonores par l'intermédiaire desquelles la musique s'exprime. Elle étudie la *suite*, la *cantate*, la *sonate*, l'*opéra*, cherchant à établir la chronologie de leur évolution, tâchant de déceler leur filiation. Elle examine les influences du milieu, de la race, de l'époque sur les variations que subissent les formes sonores. Cette méthode, née à la suite des idées soulevées par les travaux des biologistes, travaux qui furent couronnés par des résultats positifs, rend des services appréciables. Elle peut nous servir à comprendre certaines beautés. Elle nous apprend surtout à distinguer les bonnes architectures des mauvaises, à faire le départage entre l'apport personnel des créateurs et l'imitation plus ou moins servile des épigones. En fin de compte, elle nous permet de transformer en un jugement motivé les impressions momentanées que nous ont laissées les œuvres d'art.

Pourtant cette méthode ne suffit pas à nous révéler toute la beauté. Car la musique n'est architecturale que dans sa construction, dans sa forme sonore. Et l'architecture d'une maison, aussi belle, aussi parfaite qu'elle soit, est incapable de nous faire connaître l'atmosphère de la vie qui s'abrite entre ses murs. Celle-ci ne peut rayonner jusqu'à nous que par la connaissance que nous prendrons de ses habitants.

Il y a, dans la musique, un fond immatériel qui n'est pas plus *son* que la conversation des habitants d'une maison n'est brique, fenêtre ou porte.

Ce fond immatériel, nous ne pouvons en parler qu'en faisant appel à une méthode psychologique. Elle est plus subjective que l'autre, plus hasardeuse, mais plus pénétrante, et nous fait accéder à la part de beauté qui n'est pas tributaire de la forme, cette part profonde que l'on retrouve dans l'œuvre la plus ordonnée comme dans la plus désordonnée, du moment qu'elle contient ce que notre manque d'information précise réunit sous un vocable vague : l'inspiration.

Cette part que l'on trouve dans les mélopées les plus sauvages, les plus primitives et rudimentaires, aussi bien que dans l'œuvre la plus consciente de l'artiste le plus civilisé, cette part enfin, qui apparaît comme le fondement nécessaire de toute musique, de tout art, et qui est si difficile à définir et même à percevoir, que c'est à son propos, et non au sujet des formes que se livrent les discussions les plus passionnées et les plus stériles.



Essayons, pour difficile que cela soit, de nous approcher de ce *contenu* de la musique et de suivre sa trace le long du chemin parcouru par les formes, par ces récipients, au cours de leur histoire.

Une question se pose dès l'abord : à quel besoin correspond l'existence de la musique? Quelle est sa signification pour l'individu, pour une collectivité, pour l'humanité?

Si nous consultons les traités de théorie musicale en vigueur dans les conservatoires, nous y retrouvons encore souvent l'avis que « la musique est l'art de plaire par les sons ». Une telle définition s'incorpore à tout un système d'enseignement qui se base sur les idées et les goûts ayant prévalu à la fin du XVIII^e siècle. Elle était l'expression d'une réalité au moment de la fondation des conservatoires. Mais si elle vaut pour Jean-Christien Bach, pour une partie de l'œuvre de Philippe-Emmanuel Bach, pour Mozart, pour Haydn, elle n'est même pas applicable à Jean-Sébastien Bach, ni à Beethoven, qui se placent aux deux limites de l'époque galante.

Définition beaucoup trop étroite, ne correspondant qu'à une période d'une cinquantaine d'années (1).

(1) La définition de Charles Kœchlin, dans sa *Théorie de la Musique (1935)* est plus vaste. Elle est indépendante du temps et de l'espace : « La musique est l'art qui, pour s'exprimer, emploie les sons ».

Les traités d'histoire nous éclairent davantage. Ils nous enseignent que la musique est associée, depuis les âges les plus reculés, à des manifestations sociales très diverses : cérémonies religieuses, guerrières, sportives, réjouissances et deuils publics. Ils nous enseignent aussi qu'« au début était le rythme ».

Le fait est là, établi avec certitude. Mais *pourquoi* l'art des sons est-il ainsi associé à la vie sociale dès l'aurore de la civilisation?

Combarieu commence son *Traité d'histoire de la musique* par de longs chapitres où il expose que la musique est d'origine magique ; chez tous les peuples elle est un puissant moyen d'action au service des rites de la magie. Le plus ancien monument musical connu est une incantation : *Ounas n'est pas mort* (3.000 ans avant J.-C.). Il faut répéter quatre fois la formule *sans y rien modifier*, si l'on veut conjurer les esprits. Cette quadruple répétition sans modification engendre un rythme. Déjà apparaît l'importance du rythme dans son effet d'apaisement.

Platon, Aristoxène de Tarente, Lucain, Homère, Pline, sont d'accord pour reconnaître à la musique le pouvoir de guérir les maladies : elle endort la douleur. Par extension et surestimation de son pouvoir on fait appel à sa vertu pour conjurer la peste. De cet usage il subsiste une survivance : celle des rogations, des processions expiatoires. Rappelons-nous aussi la puissance des runes scandinaves.

Si, par magie, la musique peut être *bonne*, elle peut être tout aussi *néfaste*.

Se-Ma-Tsien, historien chinois, raconte qu'un prince voulut à tout prix se faire chanter un chant de perdition, dont le caractère destructeur était tel qu'on ne pouvait impunément l'écouter. Son empire croula et fut envahi par la guerre et les maladies. A la suite de ce récit, Se-Ma-Tsien ajoute ce conseil : « Une musique ne doit pas être faite inconsidérément » (1).

Guido d'Arezzo rapporte qu'un jeune homme égaré par un chant de volupté voulut entrer par effraction dans la chambre d'une jeune fille. Il est tels chants orientaux aujourd'hui encore en usage, dont l'effet est analogue à celui d'un stupéfiant, annihilant toute volonté d'action.

Le moine d'Afflighem ne reconnaît personne lorsqu'il rentre à son monastère « parce qu'il a vécu trois cents ans sous l'influence d'un chant magique ».

(1) Voir Louis LALOY : *La musique chinoise*.

Signalons encore le cas du répons grégorien *Media vita in morte sumus*, que le Concile de Cologne, en 1316, défend de chanter *contre* les personnes, et songeons aux chants magiques pour évoquer les morts, dans les *Choéphores* d'Eschyle.

D'autre part les pères de l'Église : saint Jean Chrysostome, saint Jérôme, saint Basile assurent que chanter la musique d'église est un excellent moyen pour chasser les démons. L'on pourrait citer mille témoignages du monde ancien. Si nous les résumons nous en retiendrons : que la musique *enchante* (*incantare*) ; que l'incantation peut être propice ou redoutable, et ce non suivant les circonstances, mais suivant la nature même de la musique ; enfin, que le rythme et le choix des notes jouent un rôle particulièrement important dans la détermination de l'effet magique. Il est utile de se rappeler que les Asiatiques, les Nègres, les Indiens pratiquent aujourd'hui encore le chant magique (1).

Remarquons que le caractère incantatoire se retrouve dans certaines musiques très modernes : fait d'une grande importance, sur lequel nous reviendrons plus loin. L'exhortation des *Choéphores* de Milhaud (2) amène en quelques instants le public à un état de paroxysme, tandis que l'évocation des ancêtres dans *le Sacre du Printemps*, le plonge dans une sourde inquiétude (3).

Dans un cadre plus intime, les *Cants magics* de Mompou mettent en œuvre les mêmes répétitions rythmiques et mélodiques, la même obstination hypnotisante.

Plus simplement encore, la mère qui murmure une berceuse pour calmer et endormir son enfant, fait œuvre de magicienne.

Les renseignements que nous fournit la pratique de la magie ne nous montrent encore qu'une *utilisation* de la musique ; mais ne nous disent pas la *raison* de sa puissance. Afin de l'apprendre, retournons vers un état encore plus primitif.

Nous savons que la musique n'exerce pas seulement sa puissance sur l'âme humaine ; les animaux aussi y sont sensibles. Évoquons ici les charmeurs de serpents, la berceuse que chantent les nègres pour endormir l'éléphant et la figure universelle d'Orphée. Fou-Hoï (2953 av. J.-C.) est l'Orphée chinois : « *il inventa la musique pour dompter les animaux féroces*

(1) Cf. *Chants indiens*, disque Odéon 166.354.

(2) Cf. disque Columbia D 15243.

(3) Cf. disque Columbia D 15216.

et faire régner la concorde parmi les fonctionnaires » (1). Phrase importante qui nous apprend que la musique agit sur l'animal autant que sur l'homme, et nous fait constater d'autre part son rôle social, à une époque très reculée.

Ce qui nous frappe à l'examen des musiques magiques est l'importance attribuée à la nature du rythme et l'assertion que les formes sonores différentes produisent des influences caractéristiques, différentes et constantes.

Le rythme est animal : c'est un phénomène physiologique. Notre corps produit des rythmes vitaux simples, d'allure régulière, réglés par le système nerveux : les battements du cœur, les mouvements de la respiration, de la marche, de la mastication. Il en produit de plus complexes : ceux du travail conditionnés par les éléments extérieurs et par nos rythmes vitaux qui s'équilibrent. Cette régularité, cette périodicité, ces rythmes auxquels nous sommes soumis, sont les indices de la marche normale de notre vie, de l'ordre qui y règne et dont nous avons besoin pour être en parfaite santé, tant physique que morale.

L'*accident* est tout élément qui modifie et trouble l'écoulement normal de la vie, qui en compromet la régularité et la certitude : la peur, la colère, le doute, la maladie sont des accidents. L'homme s'efforce de maintenir l'ordre de sa vie. En présence de l'accident, tel que je viens de le définir, il réagit instinctivement afin de rétablir le fonctionnement normal de ses organes, de ses facultés, condition nécessaire pour rester maître de ses actes ; s'il est faible, il est incapable de réaction et se laisse entraîner par le torrent des irrégularités. Il est pris de panique, il fuit, il est aveuglé par la colère, il se soumet à la maladie.

L'individu domine donc la régularité de sa vie physiologique et psychologique, ou bien il est la proie du désordre. Il a le désir instinctif, organique, du maintien de l'ordre, et dans ce but, il fait appel à toutes les forces dont il dispose. Voilà un fait primordial. Un second fait de nature non seulement animale, mais plus particulièrement humaine : l'homme a horreur du vide. Il ne supporte pas la solitude, sauf pour quelques heures de repos. Il a besoin d'une vie sociale, collective. Il déteste le silence prolongé, qui indique l'absence de vie humaine. Le prisonnier chante pour sentir une présence. Le berger aussi. Le montagnard lance son cri « pour s'entendre ». Celui qui a peur dans la solitude chante, et aussitôt il a l'impression de ne plus être seul.

Et lorsqu'il se trouve en société, l'homme aime sentir la puissance

(1) cf. COMBARIEU : *Hist. de la Mus.* T. I, p. 15.

de cette société, la maîtrise qu'elle possède de ses actes, puissance qui n'est possible que par l'établissement d'un rythme simple, vital, régulateur. Les manifestations musicales les plus primitives proviennent de ce rôle régulateur qu'est le rythme : songeons aux cris rythmés poussés par les grandes foules afin d'exciter l'énergie des joueurs de football, ou pour maintenir celle du torero lorsqu'il travaille de la cape entre les cornes de la bête : les soixante mille spectateurs de l'arène, d'un accord tacite, lancent un cri rythmé qui se répète autant de fois que le torero fait de passes. Que l'on veuille bien se rappeler les appels « aux lampions » du public au théâtre lorsqu'il risque de s'impatienter, ou ceux des foules dans les grandes manifestations politiques de la rue.

L'homme en proie à la colère et qui ne la jugule pas, se laisse aller à la violence : il pose un acte désordonné ; si au contraire il veut maîtriser sa colère, il marche d'un pas rythmé ou tambourine sur la table. Ce rythme ordonné témoigne de sa force et la tient en laisse. Toutes ces manifestations donnent à l'homme la joie de prendre conscience de sa maîtrise.

Ainsi, en créant l'image sonore des rythmes réguliers de la vie organique, l'homme met les réflexes de son corps en concordance avec eux : il les maîtrise. L'ordre reprend le dessus et parvient à vaincre la menace du désordre physique et psychique. Au moment où le navire sombre, où le théâtre brûle, l'orchestre joue l'hymne national, non par convention, mais pour éviter la panique. Marco Polo nous raconte que les Tartares de Khoubilai-Khan « avant la bataille chantent et font sonner bellement leurs instruments. » Or qu'étaient ces instruments? De petits luths très doux, peu bruyants. Que se passait-il? Les cavaliers, fatigués par les longues courses, avaient les nerfs et les muscles en déroute : une musique régulatrice ramenait la concordance des mouvements, accélérât le retour au calme, à la discipline et à la force. Chez les Fulbes, dans le Sahel, le chant épique jouait le même rôle : la veille d'une bataille la guitare passait d'un guerrier à l'autre (1).

De là l'usage des musiques militaires. Elles redressent le courage du soldat avant la bataille, font taire son anxiété en corrigeant les désordres de ses réflexes.

De là aussi l'usage du chant d'ensemble dans ce qu'il a de plus grand et de plus général : le Choral.

(1) Leo FROBENIUS : *Spielmannsgeschichte der Sahel* (Atlantis VI), p. 39.

Du choral à l'oratorio, des plus simples musiques instrumentales aux *concerti grossi* la distance n'est pas grande. Elle ne paraît énorme qu'au musicien, à l'amateur d'art, qui attachent une grande importance aux caractères qui différencient et individualisent les créations des hommes.

Il est d'ailleurs tout à fait remarquable que les rythmes essentiels du corps humain coïncident avec les rythmes fondamentaux de la musique : l'homme respire environ quarante fois par minute. La durée d'une inspiration fixe la valeur la plus longue admise par l'usage pour l'unité de *tempo* ; le cœur d'un homme au repos effectue normalement quatre-vingt pulsations par minute : c'est le *tempo* du mouvement modéré ; cent-vingt pas pour la marche caractérisent l'allure de l'*allegro* normal. Ces valeurs sont observées consciemment ou non par les musiciens qui ont la réputation de prendre des *tempi* corrects. Il est piquant de constater que l'expérience moderne coïncide avec celle des anciens (1).

La mesure de la musique, son *tempo*, est indépendante des époques : elle est liée directement à notre organisme, à la constitution du corps humain. Les musiques établies sur les rythmes normaux sont « bonnes » au sens magique — disons maintenant au sens physiologique — du mot. Elles sont en concordance avec la marche normale de notre corps. Elles sont apaisantes, elles nous confèrent la force et la régularité. Ces *tempi* et les divisions rythmiques ont prévalu dans notre musique jusqu'au milieu du xviii^e siècle.

Des *tempi* plus lents que 40 à la minute ou plus rapides que 120, ou des rythmes complexes ou tout à fait irréguliers sont dits *expressifs*. Ils ne sont plus en concordance avec notre être, mais au contraire, en contrecarrent la marche. S'ils nous séduisent, ils nous mènent vers un état psychique anormal.

Les *presti*, les *rubati* romantiques, les mouvements accélérés du *Venusberg* de Wagner, ou du *Don Juan* de Strauss, sont les musiques dangereuses, celles qui, loin de régler et de discipliner notre être, désorganisent nos réflexes et nous projettent vers la panique.

Les idées des anciens sur les musiques bonnes et néfastes ont été jugées naïves par maints historiens. Elles sont à notre avis basées sur une réalité concrète, qui conserve toute sa valeur.

Nous pouvons dire de l'harmonie ce que nous avons remarqué au sujet du rythme et du *tempo* ; les accords consonnants, par leurs relations vibra-

(1) Voir QUANTZ : *Anweisung, die Flöte Traversière zu spielen*.

toires simples, sont satisfaisants pour notre système nerveux. Ils sont équilibrés physiquement et physiologiquement. Les dissonances par contre, réputées *expressives*, comportent un déséquilibre physique auquel notre être est sensible.

Dans une musique « bonne » les dissonances se résolvent, l'équilibre est toujours atteint rapidement. Dans la musique de « perdition » (au sens magique bien entendu), les dissonances tendent à ne pas se résoudre, l'équilibre n'est atteint qu'à de rares moments ou même jamais. Exemples : deuxième acte de *Tristan* ; Schoenberg.



Ainsi, dès l'origine de la musique, on distingue une musique normale, à fonction régulatrice. C'est une musique de l'équilibre. C'est elle qui est constructive au point de vue de ses effets sur l'homme. Elle se contente d'éléments rythmiques, mélodiques et harmoniques simples, dont elle ne s'écarte que rarement, pour y revenir aussitôt. Cette musique est *formaliste* (non qu'elle se propose la forme pure comme un but, mais parce qu'elle agit par des formes simples).

D'autre part, on connaît dès l'origine une musique dont les éléments provoquent des réflexes désordonnés et insistent sur ce déséquilibre : ce sont les musiques qui excitent l'inquiétude, l'anxiété et peuvent mener l'homme jusqu'à la panique. De telles musiques sont *expressionnistes*.

Le sauvage, le primitif, que nous entendions clamer des rythmes réguliers pour ériger sa discipline collective, crie d'une façon désordonnée lorsqu'il a peur, lorsqu'il fuit, lorsqu'il est la proie des passions.

Inversément, s'il veut chasser les démons de la forêt, traquer les fauves et les forcer à la fuite, il reprend consciemment ces cris désordonnés afin de faire peur, de déterminer chez les animaux, chez les esprits, dans la tribu ennemie, la même panique que celle qu'ils détermineraient en lui-même. En somme il ne fait que traduire sa propre peur devant le danger qu'il veut éloigner.

La musique n'est certes pas un vain divertissement : son pouvoir sur l'individu et la collectivité est immense et la définition de Jean Tinctoris, au xv^e siècle, est proche de la réalité : « L'objet de la musique est de char-

mer Dieu, de mettre en fuite le diable, de guérir la maladie, de provoquer l'amour ».

Consciemment ou non, l'homme fait de la musique pour apaiser son corps et son esprit s'il pratique des musiques formalistes ; pour l'amener dans un état anormal, que nous appellerons rêve, extase ou panique, suivant les cas, s'il pratique une musique expressionniste.

Les deux tendances ont toujours existé ; elles sont aussi vieilles que l'humanité, et nous dirons avec Paul Claudel (*le Soulier de satin*) : « *L'ordre est le plaisir de la raison, mais le désordre est le délice de l'imagination.* »

Voilà pour le fond, pour le *contenu* de la musique, pour sa signification, indépendamment des circonstances de temps et de lieu.

Mais il y a aussi le *contenant matériel* qui détermine par sa nature l'aspect extérieur de la musique, sa forme sonore. Si nous voulons nous rendre compte du sens et de la valeur d'une musique, quelle qu'elle soit, il ne suffit pas de comprendre sa tendance profonde : il faudra encore tenir compte de son support matériel, autrement dit de ses conditions d'émission. Il faut que le musicien et le dilettante sachent estimer les éléments matériels choisis par le compositeur.

Pour saint Thomas-d'Aquin l'œuvre d'art naît lorsqu'une forme correspond à la matière qui lui sert de support ; elle approche d'autant plus de la perfection que cette correspondance est plus exacte. D'où il suit que toute matière offrant une résistance, il faut que l'homme dépense du travail s'il veut lui imposer une forme. Alain nous dit dans son *Système des Beaux-Arts* : « *Heureux qui orne une pierre dure... La facilité aide l'artisan, mais est nuisible à l'artiste.* ». Dans l'œuvre d'art, le fond étant déterminé, la réalisation atteindra une valeur d'autant plus élevée que le travail dépensé, pour imposer une forme à la matière aura été plus grand, à la condition toutefois que ce travail reste subordonné à la mise en valeur du fond, de l'idée. Ainsi le choral commence par être une mélodie oscillant entre quelques notes de la gamme. Pachelbel impose à ce chant, objet matériel, une forme encore simple, peu développée, mais qui en éclaire déjà la signification. Bach, enfin, trouve la forme ample et explicative du grand choral figuré, qui confère au thème matériel son maximum de rayonnement. amène à l'évidence tout ce que ce thème contenait.

Il y a entre ces trois états d'une même matière une réelle gradation dans la mise en évidence de l'idée qu'elle contient, gradation qui constitue un critère indiscutable pour l'appréciation de la valeur intrinsèque.

Nous voici, après l'exposé d'un petit nombre de propositions, guidés par quelques lignes de conduite capables d'asseoir notre jugement. Elles résultent de notre attitude raisonnable vis-à-vis de l'œuvre musicale : la relation directe entre l'œuvre et l'auditeur, sans interposition de préjugés scolastiques.

L'attitude de l'auditeur ou du lecteur nous semble devoir consister en ceci :

Au premier abord laissons-nous pénétrer par l'œuvre musicale, sans lui opposer la barrière de notre propre personnalité, de manière à atteindre d'emblée le fond même de la musique et à connaître sa nature : soyons sûrs d'abord de la signification de la pensée.

Dès que nous aurons acquis la certitude d'avoir touché le fond, attachons-nous à estimer si le matériel sonore choisi par le compositeur est compatible avec l'idée foncière. Car le matériel sonore et la forme étant fonctions de la pensée sont forcément aussi divers, aussi variables qu'elle-même : c'est un non-sens que de juger une forme d'après les canons stéréotypés proposés par les académies. L'existence de cette compatibilité entre l'idée et le matériel sonore assure la valeur, l'authenticité de l'œuvre.

Et laissons pour la fin l'examen des détails. Mais alors fouillons-les dans tous leurs recoins : cette étude patiente et minutieuse fera découvrir les défauts de concordance entre la pensée et la forme, les faiblesses et les beautés de l'œuvre. Ainsi nous aurons apprécié le degré de sa valeur : sa qualité.

C'est à nous de nous soumettre à l'œuvre d'art, d'être en état de réceptivité afin que l'œuvre puisse développer en nous tous ses effets. N'adoptons pas l'attitude contraire, qui consiste à nous fermer à l'œuvre qui se présente, à ne nous ouvrir que pour celles qui concordent avec nos idées préconçues. Si notre individu oppose à l'œuvre d'art la barrière de son égocentrisme, si celle-ci agit à la manière d'un filtre ne laissant passer qu'une espèce particulière de pensée, nous nous condamnons à devenir les prisonniers d'une formule exclusive, qui tôt ou tard éteindra notre faculté de compréhension. Si notre être se sent en concordance avec l'équilibre beethovénien, qu'il se garde de demander à Roland de Lassus de ressembler à Beethoven. Qu'il fasse plutôt abstraction de sa propre personnalité, qu'il aille vers l'œuvre, et n'espère pas qu'elle viendra à lui.

PAUL COLLAER.