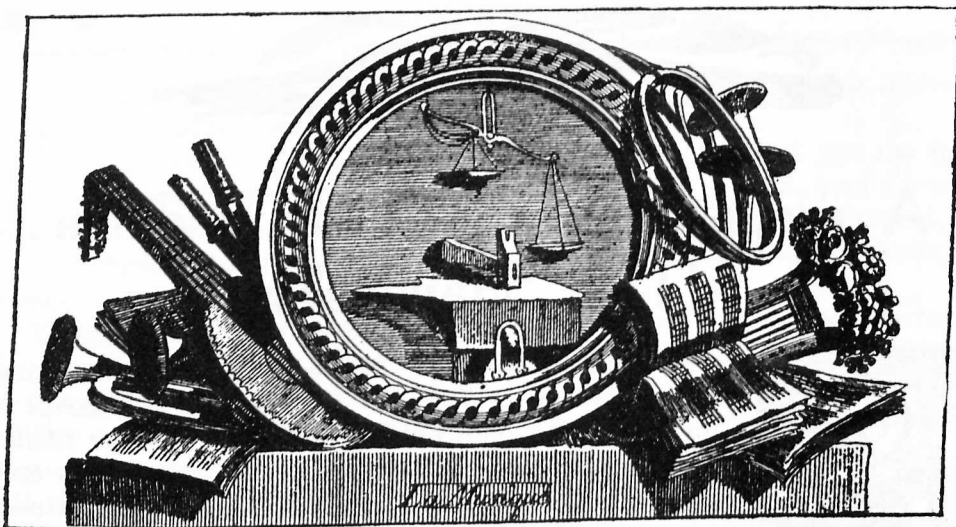




La Notion du Temps et la Musique

(Réflexions sur la typologie de la création musicale)

« C'est plutôt la façon dont les instants s'enchaînent ».

« En somme, ce fameux écoulement du temps, on en parle beaucoup mais on ne le voit guère. »

JEAN-PAUL SARTRE.



PARMI la multitude d'aspects de l'activité humaine, le besoin de se manifester par l'art et les dons par lesquels il se réalise appartiennent et appartiendront toujours aux problèmes les plus obscurs et les plus émouvants de l'anthropologie. Chose parfaitement naturelle, parce que dans le domaine de l'art, le procédé créateur et l'énergie créatrice de l'homme s'expriment et s'affirment avec la plus évidente des réalités, et que le don créateur de la nature humaine, ainsi que sa capacité de créer *ex nihilo* demeureront, quant à eux, phénomènes inexplicables.

Art et création semblent synonymes, et pourtant, toute activité hu-

maine, toute œuvre, ne sont point concevables en dehors de l'élément créateur. Or, c'est bien dans les choses d'art que se manifeste avec le plus d'évidence et que se justifie pour ainsi dire par lui-même l'acte spécifiquement créateur. En outre, le don de création dans le domaine de l'art permet de retracer plus aisément le *principe de structure* proprement dit du phénomène de ce don humain, voire de ce talent.

Le talent de l'homme ne saurait être conçu en tant qu'une concentration quantitative de telle ou telle capacité, de tel ou tel penchant de l'individualité, mais comme un *système de données*, un système de talents dans lequel réciproquement les dons élémentaires se suppléent, s'entraident et se déterminent les uns les autres autour du « don essentiel » en formant par leur multiple diversité une et seule image, une et seule force, une et seule forme du dit phénomène créateur (1).

C'est précisément ce principe constructif du don de l'homme, principe qui définit le don en tant que *système à éléments multiples*, qui peut devenir, dans le domaine de l'art, une base méthodologique pour la définition de la *typologie de la création*, ou plus exactement pour la définition d'une classification imprévue des types créateurs.

Les systèmes créateurs peuvent être typologiquement semblables et dissemblables ; en les comparant, on peut établir le rôle qu'a joué la présence, ou la prédominance de tels ou tels éléments, et juger des rapports réciproques qui ont déterminé tel type créateur. Ce genre de méthode typologique (lequel peut, sans doute, mais ne doit pas être transformé en schéma insignifiant), qui s'occupe en même temps et de l'étude des œuvres d'art et de celle des procédés créateurs, ne saurait point ne pas susciter d'intéressantes conclusions. Avant tout, ces conclusions confirment la diversité multiple des éléments qui forment toute nature créatrice, le penchant et la diversité de l'expérience intérieure qui les stimulent et qui les créent.

Comme ces « notes » se limitent aux problèmes de musique, il serait intéressant, avant tout, de s'arrêter sur une donnée exceptionnelle et inexplorée du don musical, qui est l'*expérience du temps*, expérience qui existe et qui, pour ainsi dire, forme toujours l'œuvre musicale. L'étude du type

(1) Ce principe constructif pourrait bien être confirmé par les exemples des « ratés » de tout genre. Quelque paradoxal qu'il puisse paraître, le type du raté est toujours doué d'un talent, mais pour le réaliser il lui manque des données supplémentaires et indispensables sans lesquelles ne peut surgir de véritable système créateur.

créateur de tout grand compositeur peut être divisée en trois catégories essentielles :

1. *Le thème* de l'œuvre, qui traite de la tendance fondamentale du compositeur, toujours spécifique, limitée et déterminée ;
2. *La technique de composition*, qui est en dépendance réciproque avec le thème principal de l'œuvre, et
3. Ce qu'on pourrait appeler : *l'expérience musicale personnelle* du compositeur.

Cette expérience, qui est un complexe inné d'intuitions et de possibilités musicales, est basée avant tout sur une *expérience du temps* spécifiquement musicale — *du khronos* —, par rapport à laquelle la musique proprement dite ne joue que le rôle de réalisatrice fonctionnelle.

La sensation du temps est sans doute une qualité accessible à tous. Tout le monde sait que le temps s'écoule de façon différente, que la densité et l'intensité du processus temporaire sont toujours différents et variables, et que l'homme est même capable de se reconnaître simultanément dans des courants de temps de qualité toute différente.

L'attente, l'angoisse, la douleur, la souffrance, la frayeur, la contemplation, la volupté — sont avant tout des catégories de temps différentes, au sein desquelles s'écoule la vie humaine. Or, toute cette variété de types et de modifications du *temps psychologique* serait insaisissable, si à la base de toute cette complexité d'expérience ne se trouvait la *sensation primaire* — souvent subconsciente — *du temps réel, du temps ontologique*.

La particularité de la notion musicale du temps consiste précisément dans le fait que celle-ci naît et s'écoule soit *en dehors* des catégories du temps psychologique, soit *en même temps* qu'elles, ce qui permet de considérer l'expérience musicale comme une des formes les plus pures de la sensation ontologique du temps (1).

L'art musical, qui contient en lui-même les possibilités d'une expérience des plus adéquates du temps ontologique, ne se borne pas uniquement à refléter cette notion. Il est bien rare que les réflexes psychologiques ne dominent pas le procès créateur : on pourrait même dire que leur ab-

(1) La définition de la musique, jadis courante, d'un art qui « anéantit le temps » appartient aux notions symboliques qui ne définissent rien du tout. Il est donné à l'homme de sentir le principe du temps dans ses différentes qualités, mais il n'existe pas « d'expérience du non-temps » dans la vie immanente de l'homme.

//////
sence, dans le domaine créateur, marque la présence d'un talent spécial qui, à l'état pur, se rencontre fort rarement.

L'expérience du temps, donc la qualité de l'élément du temps dans l'œuvre de différents musiciens est toujours autre, mais leur type par excellence — ontologique ou psychologique — peut toujours se définir et, par conséquent, se prêter à une classification typologique.

Il y a dans la musique une relation particulière, un genre de contre-point entre l'écoulement du temps, sa durée propre et les moyens matériels et techniques à l'aide desquels cette musique a été exprimée et notée.

Ou bien la matière musicale remplit de façon adéquate le cours du temps, qui pour ainsi dire « conduit » la musique et détermine sa forme temporaire, ou bien elle abandonne ce cours du temps, l'abrégeant, l'élargissant ou transformant convulsivement son cours normal.

Dans le premier cas, la musique peut être appelée *chronométrique*, dans le second *chrono-amétrique*.

Dans la musique chronométrique le sens du temps est en équilibre avec le processus musical ; en d'autres termes, le temps ontologique évolue entièrement et uniformément dans la durée musicale. Dans sa base créatrice primaire la musique chronométrique se caractérise par l'absence de réflexe émotif et psychologique, ce qui lui permet de saisir le processus du temps ontologique et d'y pénétrer. Cette musique est typique précisément à cause d'une notion d'équilibre, d'un ordre dynamique et d'un développement normal et gradué ; dans le domaine de réaction psychique, elle évoque un sentiment particulier de « calme dynamique » et de satisfaction. La musique chronométrique gouverne l'ouïe et la conscience, grâce à son cours musical qui établit chez les auditeurs exactement le même ordre intérieur du temps qu'avait éprouvé le compositeur au moment où son inspiration a fait naître l'œuvre.

La nature de la musique chrono-amétrique est toujours psychologique ; ce n'est que par elle que peuvent être exprimés les réflexes psychologiques. Cette musique est pour ainsi dire une notation secondaire des impulsions émotives primaires, des états et des projets de l'auteur. Dans cette musique, les centres d'attraction et de gravité sont, en somme, déplacés. Ils ne se trouvent point dans l'*instant sonore*, ni dans la donnée musicale, mais sont toujours placés en avant ou en arrière (en avant pour la plupart du temps) rompant ainsi avec le cours normal du temps musical et détruisant la prédominance de « l'instant musical ». Ou bien la musique devance le temps réel, ou bien elle demeure en arrière, ce qui établit une interférence spé-

cifique entre les deux, et amène la lourdeur lassante ainsi que l'instabilité de la musique chrono-amétrique. Pareille musique ne saurait être en harmonie avec une ouïe musicale synthétique, dont la réceptivité musicale écarte tout réflexe d'association accidentel pour la percevoir sur deux plans différents — sur celui des sons et sur celui d'une spéculation particulière.

Si l'on tente de définir certaines données essentielles de la typologie musicale créatrice, « le problème du temps » doit primer en somme tout autre problème, puisqu'il est essentiellement relié à la définition des catégories primaires dans la musique.

Tout comme l'expérience spatiale, principe de perspective et de transparence en peinture, la sensation du temps est pour le musicien l'élément fondamental, c'est-à-dire relève d'une conception universelle, qui détermine le type et le style mêmes de sa création.

En dépit de la quantité et de la diversité infinie des dons humains, *les genres créateurs* dans l'art sont extrêmement peu nombreux, à cause du nombre limité des genres de la conscience humaine, des genres de la notion de ce qui est « moi » et « non moi », et de genres de coordination de ce « qui est moi » avec « ce qui n'est pas moi », choses qui sont à la base de toute intuition créatrice. Les œuvres d'art, différentes dans leur style et dans leurs manières constructives, ne sauraient être que la variété d'une expérience créatrice identique, qui les unit toutes.

Le problème du temps dans l'art musical est intéressant précisément parce qu'il incite à une classification originale des œuvres musicales, classification qui est au-dessus d'une analyse de style ou de forme.

La tendance de saisir le temps ontologique réel, de la traduire en catégories créatrices de l'art demeure toujours à la base de l'intuition musicale.

Les modes et tétrachordes antiques qui se sont transformés en neumes grégoriens du premier moyen âge et qui ont servi de base au style unique et adéquat de la musique d'église, les vrais chants populaires avec leurs refrains qui, pareils aux chants grégoriens ne chantent pas les paroles mais traient les voyelles (en tant qu'unités d'intonation temporaires dépourvues de toute intention descriptive) se trouvent psychologiquement apparentés à des œuvres aussi dissemblables au premier coup d'œil, que les conceptions polyphoniques de Bach, conçues toujours de pair avec leur cours temporaire qui semble même résider en elles, que le chronométrisme transparent et spontané de Haydn et de Mozart, et que le sentiment objectif et mesuré des plus beaux thèmes de Verdi surprenants par leur ima-

gination musicale, mais d'où sont toujours exclues toutes intonations psychologiques. Dans la musique moderne, c'est Igor Strawinsky qui a été le rénovateur et le continuateur de la musique chronométrique.

Dans tous les phénomènes musicaux ici indiqués, nous assistons à une expérience analogue au temps musical et à une intuition concrète d'une loi ontologique intérieure, qui régit l'art musical.

Cette musique ne s'invente pas, elle tire son origine des lois qui régissent l'ordre de l'art musical.

La musique la plus typique et la plus « grande » du point de vue chrono-amétrique est celle de Wagner. L'essence du temps psychologique de la musique wagnérienne se détermine non seulement par la forme de ses développements à séquences, gradations et chromatismes interminables (1), mais aussi par la nature et les intonations des thèmes, toujours lourds de sens psychologique, sens qui les prive souvent de l'élément de réalité musicale immanente.

La forme de leit-motifs que Wagner a choisie est également caractéristique, car elle exclut le développement graduel et normal et spontané du temps musical. Chaque leit-motif possède déjà son équivalent dans le temps qui se répète inlassablement avec chaque retour de la phrase, ce qui crée des combinaisons purement mécaniques d'états préconçus et pressentis par les auditeurs. Il semble que Wagner ait élu cette forme d'écriture musicale précisément parce qu'il reconnaissait en lui-même l'absence d'expérience vivante de dynamique et de vraie durée musicale.

Il serait, certes, malaisé de trouver un autre exemple de musique chrono-amétrique à l'état aussi pur. Chez d'autres musiciens on peut sans doute, comme chez Wagner, discerner l'éloignement et même l'oubli des conceptions temporaires dans leurs œuvres, mais à un degré moins impératif, ou alors cet éloignement provient d'autres sources.

A ce sujet il serait curieux de procéder à une analyse suivie des œuvres de Beethoven et de Chopin. En dépit d'un sentiment profond et conscient du temps (surtout dans ses derniers quatuors et ses premières symphonies, et notamment la quatrième en si bémol), maints développements de Beethoven, à cause de son penchant inné pour les constructions de musique formelles et schématiques, maints développements, disons-nous, se con-

(1) Il est à remarquer que, par rapport à l'expérience du temps, le diatonisme est le chromatisme ne sauraient déterminer quoi que ce soit : une musique chromatique peut être chronométrique, comme une musique diatonique peut ne pas coïncider avec le processus du temps réel.

goivent en dehors du processus du temps et ne sont enregistrés par la perception musicale qu'en tant que suites et oppositions de constructions musicales abstraites. La musique de Beethoven qui, fort souvent, n'a pas en elle la plénitude du temps, n'est pas psychologique non plus, puisque son pathos et son émotivité psychologique ne se déterminent pas autant par le genre ou la qualité de ses thèmes et de ses conceptions, que par le procédé dynamique de ses développements. La construction des plans de Beethoven semble se développer en dehors du temps ; elle est musicale-ment immanente, bien que dépourvue de la qualité spécifique de durée temporaire et de continuité réelle, c'est-à-dire des choses qui constituent l'essence musicale d'un Haydn et d'un Mozart, ce qui est d'autant plus évident que, lorsqu'il s'agit du premier Beethoven, Mozart et Haydn ont de profondes affinités avec lui.

Quant à Chopin, son exemple est intéressant à d'autres titres : l'étoffe musicale de Chopin et sa technique prises séparément, peuvent être du ressort des exemples de musique formelle et schématique. Or, le sentiment psychologique de Chopin exigeait, afin de s'incarner, des formes et des possibilités toutes autres. D'où surgit l'adaptation particulière des schémas formels de l'écriture de Chopin, souvent imprécises et instables, aux exigences d'une émotivité dont sa musique est remplie. Il s'ensuit une inégalité de style, où le schématisme formel, dépourvu de toute durée musicale, succède à des passages émotifs, qui influencent toujours la continuité normale de ses développements. La « pulsation » particulière de la musique de Chopin peut se définir, entre autres, par son plan de modulations, qui détermine, de pair avec d'autres éléments de construction musicale, le processus temporaire de la musique et qui, à son tour, est amené à déterminer celui-ci (1).

On ne saurait traiter des problèmes de la musique moderne sans revenir à la question Wagnérienne, ces problèmes étant toujours en un rapport dialectique avec elle. En dépit de l'établissement graduel des conceptions wagnériennes, prévues tant par les prédécesseurs de Wagner que par ses

(1) La notion d'étendue-durée se retrouve dans la musique de Schumann. Son lyrisme, d'une intensité toujours égale, se développe harmonieusement et sans intercadences, créant ainsi un équilibre extraordinaire entre le procédé musical et son contenu. Une harmonie analogue existe également chez Brahms, bien que l'équivalence du temps et sa spéculation musicale : les développements de Brahms sont, à l'instar de certains développements de Beethoven, entièrement conçus dans le temps.

contemporains (Meyerbeer, Berlioz, Liszt) et de la lente progression de Wagner lui-même, leur puissance et leur force de persuasion ont semblé étourdir la musique et limiter son expérience ontologique. L'art musical, qui est l'art de la similarité, de la connaissance ontologique du temps et de la spéculation sonore, fut transformé par Wagner en un système de transcriptions musicales, de synchronisation de notions abstraites et de réflexes émotifs, dont la nature est étrangère à la musique.

Il n'était point aisé de faire rentrer la musique dans son élément immanent de temps réel, et de rétablir la prédominance des lois oubliées de la durée et de continuité musicales, puisque les principes wagnériens étaient extrêmement adaptables, et s'unissaient facilement aux phénomènes musicaux les plus variés, étant assimilés par des musiciens aussi différents que César Franck, Rimsky-Korsakoff, Puccini, Vincent d'Indy, sans parler des épigones directs du « wagnérisme ».

N'en déplaise à Nietzsche, ce n'est pas Bizet qui fut la première antithèse wagnérienne, mais Debussy (1). L'étoffe musicale de Debussy, esthétiquement opposée à toutes les conceptions de Wagner, possédait une surprenante *conductibilité du temps*, qui est pour la musique ce que la *transparence* est pour la peinture, grâce à quoi sa musique, après la fausse longueur de celle de Wagner, surprenait par sa durée réelle et vivante. Mais Debussy ne pouvait, ni peut-être ne voulait vaincre son penchant inné pour les « états musicaux », lesquels devenaient fréquemment statiques. La « statique » musicale de Debussy est en soi d'une musicalité immanente, ses « états musicaux » constituent pour ainsi dire une transformation en durée d'instant musicaux et, pourtant, vu l'absence d'un dynamisme vivant, Debussy n'a pas su redonner à la musique son sens synthétique, sa plénitude de forces et de possibilités ; c'est ce que fit Igor Strawinsky.

Au cours des deux décades de sa vie musicale, Strawinsky a redonné à la musique ses lois de composition et son expérience immanente. Ce rétablissement intérieur et formel des lois et de l'ordre dans l'art musical s'est effectué petit à petit et a été peut-être commencé par Strawinsky presque inconsciemment.

Déterminé historiquement, d'un côté par ce qu'on appelait jadis le

(1) Le cas Moussorgsky, chez lequel la réceptivité psychologique est adéquate à l'intuition musicale et forme avec elle comme une seule et même entité — est un phénomène à part et exigerait une analyse musicale et psychologique spéciale.

modernisme français, de l'autre par l'école russe de Rimsky-Korsakoff, Strawinsky a dû passer par l'épreuve douloureuse de l'auto-développement, tant pour maîtriser l'étoffe musicale concrète, que pour s'assimiler à la vraie spéculation musicale abstraite, afin d'être à même, après s'être arraché à de ses prédécesseurs immédiats, de découvrir en soi l'intuition musicale et « l'idée de la musique » pour que tout cela se transforme rapidement chez lui en une déclaration créatrice de toute son existence musicale.

Cette déclaration, que confirment toutes ses œuvres, en commençant par *Petrouchka* et en terminant par le récent *Concerto en mi bémol* établi, avant tout le principe de chronométrie musicale. La création de Strawinsky par sa sensation du temps musical, par les moyens avec lesquels se développe et s'écoule sa musique — appartient aux traditions classiques, à cette « grande » musique, où le temps et le processus musical sont réciproquement déterminés et ne tirent pas leur origine de la sphère de réflexe psychologique, mais de l'expérience ontologique. Or, ayant rétabli cette tradition, Strawinsky a démontré toute la vitalité de celle-ci et a prouvé qu'elle était capable de subir un renouvellement intérieur complet, qui vise non seulement l'étoffe musicale, mais également la manière et la technique de la composition. Dans les œuvres de Strawinsky s'est manifestée une synthèse qui est rare dans l'art, celle d'une immense force réformatrice et un sentiment aigu de tradition et de conservation.

La première chose qui frappe lorsque nous étudions l'œuvre de Strawinsky — c'est sa volonté inhérente de traduire n'importe quel thème musical, n'importe quel style ou quelle forme — en un système de perception et d'auto-adaptation tout personnel et authentique. Aussi cette conception constructive de Strawinsky est-elle typique pour lui et constitue l'indice qui caractérise son œuvre au même titre que sont typiques pour Bach, par exemple, sa manière et ses thèmes polyphoniques, pour Beethoven ses développements symphoniques, ou les plans mélodiques pour Verdi.

La multiplicité du style de Strawinsky, la périodicité de son expérience créatrice en forme de cycles illusoirement contradictoires, son attitude libre envers les thèmes et les procédés musicaux des autres, tout ceci se trouve en un rapport dialectique avec l'unité de son principe musical, principe qui réassemble et « reconstitue » n'importe quelle donnée d'affinité musicale. Chez Strawinsky, ce principe mène et aboutit à un système unique de conception et d'entendement universels, dans lequel toutes les

lois sont *données* et non point *inventées* ; pourtant ce « système de nécessité » ne suscite guère en Strawinsky de sentiment de révolte, mais le force au contraire à la libre soumission qui, à son tour, conditionne une découverte toujours plus approfondie des lois et des conditions de l'être.

Et avant tout, il s'agit de la *loi de nécessité* du temps. Le temps est donné, il est insurmontable. Le processus de son développement ne pourrait ni ne saurait être dénaturé, ni par la velléité psychologique, ni par une illusion sur son vide apparent ou sur son aveugle puissance élémentaire. Mais le temps peut être organisé, traduit en aspects infinis et en qualités, qui sont celles de son étendue, de sa durée, de son écoulement — et en cela consiste le sens ontologique de l'art musical. Quelque compliquée que puisse être la structure métrique de la musique de Strawinsky, elle est toujours « conductrice du temps » ; le cours du temps la possède en dedans et, remplissant ce cours, elle ne l'abandonne jamais et ne détourne jamais l'ordre de son mouvement. Ceci constitue la véritable parenté typologique de Strawinsky avec les exemples classiques de la musique du XVIII^e siècle (1). Strawinsky s'apparente à ces exemples par l'analogie de ses conceptions intérieures et de son expérience musicale. Pour ces mêmes raisons, par-dessus la tête de son maître Rimsky-Korsakoff, avec sa musique qui ne signifie rien et qui n'est fondée sur rien — Strawinsky, dans la musique russe, éprouve une prédilection pour Glinka et Tchaïkowsky (2).

Dans le domaine de la culture musicale, c'est-à-dire de la problématique musicale, Strawinsky s'est servi de sa musique pour poser et résoudre un grand nombre de problèmes. Peut-être que le plus important d'entre eux

(1) Il ne faudrait pas croire que toute la musique du XVIII^e siècle est caractérisée par la conception classique du temps dont il s'agit ici. C'est précisément à cette époque-là que fut créée une grande quantité de manières et de formules toutes faites et que fut écrit un grand nombre de musique vide et médiocre (dite d'agrément). Il n'en est que plus intéressant d'observer comment les formes et les conventions de style s'animaient chez les grands musiciens de ce temps, et comment ils y mettaient tant leur expérience personnelle que la technique vivante de leur création.

(2) Autant est compréhensible le penchant de Strawinsky pour le lyrisme objectif et la richesse purement mozartienne de Glinka, avec le merveilleux « ajustement » de sa musique, autant peut paraître, à première vue, paradoxale l'estime dans lequel il tient Tchaïkowsky. Le psychologisme de Tchaïkowsky n'a pas été un moyen créateur ; son pathos était une qualité naturelle de son expérience humaine et de ses dons de musicien. Aussi n'a-t-il jamais mutilé les bases constructives de sa musique. Tel quel, l'art musical de Tchaïkowsky s'est toujours fondé sur des conceptions purement musicales et sa musique, en dépit de la tension pathétique, se développe toujours harmonieusement dans le temps, et est toujours remplie de vraie durée musicale.

est celui des « limites de la musique ». Ces limites semblent à la grande masse — aux musiciens comme aux auditeurs — vaguement « illimitées ». Et pourtant, l'expérience de Strawinsky établit le contraire. « Tout n'est pas permis » dans la musique, mais bien des choses au contraire sont interdites (pas dans le sens des interdictions académiques, bien entendu) ; dans l'expérience de la vie spirituelle il est des choses qui ne sauraient non plus ni ne devraient être traduites ou « exprimées » par la musique (1). La musique a des thèmes qui lui sont propres, une vocation et une expérience à elle, tant créatrice qu'« auditive ». Cette dernière ne peut se définir que partiellement, en tant que « re-sensation » de la musique ; dans sa substance, elle doit se baser sur l'entendement de la réalité ontologique du processus musical — c'est-à-dire sur le temps musical (2).

A tous ceux qui reprochent à Strawinsky l'absence de principe émotif, on pourrait dire une seule chose : ils doivent *écouter* la musique avec une oreille qui, non seulement perçoit la musique comme « sonorités », mais aussi comme musique « dans le temps ». Cela signifie, pour paraphraser Wagner, que l'on peut « entendre le temps ». Or, c'est bien cette perception là qui donne la joie musicale la plus élevée, joie dont les possibilités sont contenues dans la musique « la plus élevée » et qui constitue sa qualité la plus sûre et sa particularité la plus précieuse. Seule cette musique peut être un pont qui nous relie à *l'être* dans lequel nous vivons, mais qui, en même temps, n'est pas nous.

PIERRE SOUVTCHINSKY.

(1) Ceci relégua la musique de Scriabine, par exemple, dans une tragique impasse, musique alourdie d'une métaphysique douloureuse, nuisible, et en même temps d'une naïveté débile. Sans avoir le dynamisme d'un Wagner et dépourvue de la riche substance artistique, qui toujours sauva Liszt et Chopin, Scriabine a littéralement noyé sa musique dans sa propre émotivité convulsive. Cette soumission de la musique à une sphère étrangère a mené Scriabine à une déformation de sa conscience musicale et à un pitoyable conflit entre sa musique et ses conceptions à prétentions de philosophie contemplative.

(2) La perception musicale du temps de l'exécutant se trouve, pour ainsi dire, à mi-chemin entre la perception temporaire du « créateur » et de « l'auditeur ». Le véritable don de l'exécutant, don de reconstitution, ainsi que la sensation d'un contact vrai avec le public, sont souvent conditionnés par une conscience primaire et toute particulière du développement « de la musique » dans le temps que caractérise les grands et les purs artistes.