

SUR LES FORCES MORALES DE LA MUSIQUE

—

Celui qui, dans une salle de concert, observe les auditeurs est aussitôt frappé par un saisissant phénomène physiognomique. Avant que l'exécution ait commencé, le public — peut-être en habits de fête, mais avec sa mine de tous les jours — apparaît comme indifférent : soudain, la musique s'élève, et fait entrer dans son royaume tous ces humains jusque-là distraits. Et voici que, sous son influence, tous les visages se transforment, prennent une expression inhabituelle d'émotion et de bienveillance : la transfiguration générale des physionomies atteste visiblement que les âmes viennent d'être touchées par un sentiment profond — un frisson de bonté. C'est que la musique, en même temps qu'elle s'empare des auditeurs par ses richesses sonores, leur lance un appel moral qui pourrait se traduire par ces mots : « Chassez loin de vous tout ce qui s'y trouve de banal et de méchant, et faites place à ce que votre cœur recèle de meilleur, de plus pur, de plus ardent ». Et je n'exagère certes point : chacun de nous n'a-t-il pas eu l'occasion d'observer que la musique, après avoir d'abord contraint au recueillement, devient ensuite une source d'élévation ? Ainsi sommes-nous amenés à nous demander quelles sont les forces qui résident en elle — forces dont l'action se manifeste non seulement sur la sensibilité musicale, mais aussi sur l'être moral des auditeurs. Mais, avant de m'attacher définitivement à cette considération, je tiens à éviter un malentendu possible : loin de moi la pensée de vouloir envisager les effets moraux de la musique comme étant sa mis-

sion la plus importante et de faire d'elle une éducatrice, une sorte de « supergouvernante » Non ! Les forces musicales et leurs effets dans le domaine des sons demeurent l'essence même de la musique. Mais, si, de plus, il lui était possible de provoquer une amélioration, si légère fût-elle, de l'humanité, nous aurions toutes les raisons de célébrer des actions de grâces devant l'autel du Beau pour l'aide incomparable ainsi apportée au Bien.

Pour discerner cet appel éthique que la musique adresse aux hommes, il nous reste, par bonheur, d'autres témoignages que ceux, pourtant riches de sens, qui nous ont été donnés en observant les transformations de visages que nous venons de décrire. Ne pouvons-nous, au lieu de scruter des physionomies étrangères, interroger notre âme, en étudiant ses mouvements au moment où la musique agit sur elle ? Et qui de nous n'a senti, sous le pouvoir de la musique, les brumes qui l'assombrissaient se dissiper plus rapidement que les nuages s'évanouissent devant le soleil, en même temps que remonte à la surface tout ce qui existe en nous de bonté et d'amour ?

Le poète Schober traduit intensément cette même idée, lorsqu'il écrit, dans son poème *A la Musique* dont s'est inspiré Schubert : « Tu as allumé en mon cœur un brûlant amour, tu m'as ouvert les portes d'un monde meilleur ». Cet état d'émotion, d'exaltation, d'ivresse de cœur, voire même d'extase, que nous devons à la musique, nous tous qui l'aimons, — nous le connaissons grâce à de nombreuses et bienfaisantes expériences.

Mais en quoi donc peut consister ce mystérieux pouvoir qui éveille en nous l'ardent désir du bien, ce « brûlant amour » duquel parle Schober ? Est-ce la haute personnalité spirituelle, toute rayonnante d'amour, du compositeur, qui s'exprime dans sa musique ou qui agit à travers celle-ci avec une force si souveraine qu'elle nous entraîne irrésistiblement à sa suite dans ces mêmes sphères supérieures du sentiment ? Ou bien, existe-t-il, peut-être indépendamment de la personnalité du compositeur, dans l'essence et l'élan de toute musique, une vertu qui agit sur notre être moral ? Ou bien, enfin, l'homme

devient-il vraiment meilleur sous l'influence de la musique? ou n'en serait-il de cet appel moral qu'elle nous lance que comme il en a été pour saint Antoine de Padoue de sa prédiction aux poissons, celle dont parle le poème : « ... Le sermon terminé, chacun s'en retourne : les brochets restent voleurs, les anguilles amoureuses... La prédiction a plu, ils demeurent pareils, c'est-à-dire tels qu'ils étaient auparavant!... » En serait-il de même pour la musique : et l'appel qu'elle adresse aux humains connaîtrait-il le même sort que le sermon de saint Antoine? Et si cet appel moralisateur, bien que déterminant un plaisir réel, n'aboutissait pas à une influence durable? Mais faudrait-il incriminer la faiblesse du pouvoir moralisateur de la musique, ou en accuser l'imperfectibilité de l'espèce humaine? Les expériences faites jusqu'à présent semblent répondre de façon peu favorable à cette double question : car, si l'être humain pouvait d'une façon certaine être perfectionné sous l'influence de la musique, nous, musiciens, devrions constituer la quintessence morale de l'humanité, ses ondes purificatrices nous portant chaque jour et nous entraînant dans leurs tourbillons, nous dont l'existence est constamment placée sous son influence. Pourtant, je crains bien que le musicien ne soit, en général, ni meilleur, ni pire que les hommes qui appartiennent à d'autres professions; et si, parmi les grands inspirés, Bach, Beethoven, Mozart, Schubert furent certainement des êtres sublimes et purs, il existe d'autres génies créateurs dont l'existence ne saurait éveiller en nous une admiration sans réserve. Même dans les âmes de ses créateurs, sources essentielles de la vraie musique, de cette musique par laquelle nous nous sentons élevés, émus, purifiés, — même dans ces âmes-là, il existe des mobiles bas, de même que la vie de ces grands hommes recèle des actions sans grandeur et des sentiments mesquins.

Ne nous semble-t-il pas, par conséquent, que l'appel moralisateur de la musique n'obtienne que des effets fugitifs — qu'il n'agisse sur l'âme qu'à la façon du courant électrique sur l'électro-aimant qui, le contact

établi, a un grand potentiel, puis, lorsque le circuit est coupé, n'est plus qu'un morceau de fer inerte? Je ne crois pas que nous devons mettre en doute l'importance du pouvoir moralisateur de la musique, pas davantage que l'aptitude des hommes à le mettre sérieusement à profit. Il convient cependant de recommander de rester modestes dans nos espérances et d'admettre non pas que la musique doive nous amener à la bonté et à la perfection, mais que, peut-être, elle peut nous rendre meilleurs. J'en suis, pour ma part, convaincu; et, afin de justifier cette conviction si pleine d'espoir, je voudrais analyser d'une façon plus approfondie les pouvoirs moralisateurs de la musique, afin de vous parler ensuite de leurs résultats possibles.

Je pense que les forces morales de la musique se manifestent sous un triple aspect : message, interprète, criterium des valeurs éthiques. La difficulté la plus grande consiste à éclairer le premier point, à exprimer en quoi la musique m'apparaît comme une messagère du royaume de la Morale, — car elle voile son visage, ainsi que faisaient les séraphins dans le Temple du Seigneur, avec deux de leurs ailes — et nous ne pouvons donc pas la regarder en face. Ou, si nous renonçons aux comparaisons, nous ne pouvons pas en saisir toute l'essence à la clarté de la compréhension, lui donner par conséquent une expression qui soit traduisible en paroles. Il y a deux ans, environ, un jeune fervent de la musique fit une enquête à New-York : il posa la question suivante à tous les musiciens notoires : « Qu'est-ce que la musique? ». Celles des réponses dont j'eus connaissance et qu'il reçut par ailleurs me semblèrent pour une part erronées et pour une part incomplètes. Je ne répondis pas, car je m'en sentais incapable. Depuis lors, j'ai souvent recherché une formule qui ne semblerait pas trop insuffisante; mais, jusqu'à ce jour, je n'ai pu définir ce qu'est la musique. Et cependant nous savons tous ce qu'elle est lorsque ce n'est plus en faisant appel à la clarté du raisonnement et du discours que nous l'écoutons, mais en cédant aux suggestions de la sensibilité. A ce moment,

nous sentons que rien ne saurait nous être à la fois plus familier, plus proche et plus accessible que l'essence mystérieuse de la musique. Et, en écoutant une voix intérieure, nous reconnaitrons qu'une loi fondamentale régit les mouvements infiniment divers de la musique : la dissonance tend vers la consonance, il faut qu'elle trouve sa résolution. Les modes suivant lesquels évolue dans le temps toute composition musicale — quelle qu'elle puisse être, et peu importe par qui elle a été écrite — se ramènent à une aspiration vers la réconciliation, vers l'apaisement, vers l'harmonie statique. Cette tendance, — cette aspiration — qui de l'agitation harmonique conduit à la tranquillité, est caractéristique de la musique d'Occident, de laquelle seule il est question ici. C'est pour elle une loi naturelle qui ne peut être enfreinte, la dissonance étant comme en équilibre instable. Elle se sent donc dans l'obligation de se transformer et d'évoluer pour arriver à se résoudre dans l'accord parfait. Toute musique doit aboutir à la paix de l'accord fondamental. Je ne puis trop surcharger cet exposé par des développements de théorie musicale, mais je me vois obligé d'indiquer brièvement que, non seulement dans l'harmonie, mais aussi dans la structure de la composition, les éléments d'inquiétude agissent comme des ressorts moteurs qui cherchent à se frayer un chemin vers la quiétude, de même que les dissonances, et en déterminant une action réciproque. Si toute consonance signifiait aboutissement dans la tranquillité, un morceau de musique offrirait de fréquentes possibilités de terminaison soudaine; mais si elle apparaît alors que le développement du morceau obéit encore au dynamisme, la consonance est et laisse presque aussi insatisfait qu'une dissonance. Elle a besoin, en effet, d'un aboutissement parallèle de la construction à une solution statique, pour affirmer son action de conciliation et d'apaisement.

Le développement thématique et mélodique provoque cette inquiétude dans l'harmonie et dans la forme, retarde et entrave les dénouements : pour amener finalement une même conclusion pacifiée dans la mélodie, dans l'har-

monie et dans la forme. L'excitation psychique, qui naît de telles hésitations et de tels empêchements, les effets qu'elle a sur la sensibilité, proviennent, je le répète, justement de ceci : que la dissonance tend vers la consonance, l'agitation de la forme vers la sérénité, qu'elle ne peut atteindre celle-ci tant que se développe la composition, et qu'elle n'arrive à la trouver qu'à la fin. La notion de tonalité est à la base des notions de dissonance et de consonance. Un accord est dissonant ou consonant selon qu'il tend vers la tonalité ou qu'il l'a atteinte. Qui-conque niera la notion de la tonalité abolit par là même celle de la dissonance et de la consonance. C'est ici que réside l'erreur de la théorie atonale : comme les musiciens qui la pratiquent ne reconnaissent pas de tonalité, leurs dissonances n'ont pas besoin de progression, et, par conséquent, elles ont perdu leur sens. Au lieu de suivre son cours naturel, leur musique devient artificielle : elle n'arrive à créer qu'un embryon sans possibilité de réelle vitalité, une langue sonore qui demeure abstraite. A ceux qui possèdent un véritable esprit musical, cet idiome ne peut que sembler incompréhensible et inacceptable, car ses créateurs, au lieu de chercher à pénétrer le mystère des lois de la musique, les remplacèrent par une théorie de caractère plus ou moins cérébral. Ainsi, leur œuvre pourrait peut-être apparaître audacieuse et spirituelle, mais non musicale. Il ne me paraît pas inutile de faire ressortir que même l'harmonie la plus compliquée, la plus hardie ne peut être appelée atonale, tant qu'elle repose encore, si faiblement que ce soit, sur le sens de la tonalité, comme le prétendent souvent les adversaires de la musique « moderne ». Ce que je dis s'applique uniquement aux compositeurs pratiquant rigoureusement l'atonalité, c'est-à-dire à ceux qui nient la tonalité. De même, une expérience qui priverait la musique de l'accord final aboutirait à un résultat sans issue : personne ne pourrait admettre qu'un morceau se termine par une dissonance : on ne pourrait croire qu'il est terminé, mais on aurait seulement l'impression d'une coupure. L'arbitraire du compositeur reste sans pouvoir contre la volonté intan-

gible qu'affirme le langage musical de résoudre la dissonance dans l'esprit de tonalité et de terminer par l'accord parfait. Pour que cet exposé soit complet, je me sens obligé de rappeler que nous avons deux accords fondamentaux, majeur et mineur : et que, selon moi, les deux n'ont pas la même valeur harmonique comme conclusion. Certes, la tierce mineure est presque aussi consonante que la majeure : et, pourtant, un accord parfait mineur représente pour moi un faible élément dissonant. Bach dut éprouver quelque chose d'analogue en terminant avec un accord parfait majeur un morceau écrit en mineur. Cependant, puisque les lois mêmes de la musique permettent une conclusion en mineur, nous sommes forcés de reconnaître que sa tendance élémentaire vers la conciliation peut s'exprimer selon deux modes, même si l'un des deux ne nous satisfait pas pleinement. L'accord parfait est l'unique harmonie qui traduise la plénitude de la satisfaction, de la béatitude, la possibilité totale de repos : et, en réalité, il est éternel, car il constitue le point final de la construction musicale, il ne laisse aucune place à une inspiration quelconque vers un changement. Par sa sensibilité, l'auditeur prend part à cette constante aspiration dont nous venons de parler, aspiration qui passe de l'agitation à la quiétude, puis à l'apaisement final et définitif. Mais nous devons faire une distinction rigoureuse entre ce que la musique exprime par elle-même et ce que le compositeur exprime à travers la musique. Son essence même est cette aspiration déjà indiquée par nous, qui va de la dissonance à la résolution, et atteint le point culminant en concluant par la consonance : ainsi la musique nous parle d'aspiration vers l'apaisement, ce qui n'empêche pas le moins du monde le compositeur de se servir d'elle afin de pouvoir nous exprimer la souffrance, la mécontente, la révolte et le désespoir. Pareillement, sur un autre plan, la matière est régie par la loi de la pesanteur, de la gravitation universelle ; ce qui n'empêche pas qu'une construction d'un poids aussi considérable qu'un aéroplane puisse s'élever dans les airs et s'y soutenir. L'analogie est totale

dans les deux cas : en effet, la force de l'homme triomphe des lois fondamentales d'un élément. Mais de même que, lorsqu'il s'agit d'aviation, la véritable et profonde compréhension de la loi de la gravitation permet d'arriver à dominer cette loi et à voler, de même le caractère propre de la musique ressort plus clairement encore de l'utilisation hardie des lois qui président à la ligne musicale pour permettre à l'âme de s'épancher librement. « Plus haut », « à droite », « à gauche », tels sont les commandements auxquels obéit l'aéroplane, tandis que la loi de la pesanteur vaincue par lui lui ordonne de descendre vers le sol. L'expression de la richesse des sentiments nous est transmise par le langage musical, tandis que l'apaisement constitue la loi qui se trouve ici modifiée. Le compositeur peut vouloir traduire la souffrance au moyen de la musique : celle-ci, en même temps, fait entendre un murmure de bonheur, et ce murmure sera plus puissant cependant que la sonorité propre du compositeur. Il peut crier un « non » véhément, le langage dont il se sert à cette fin chante d'une voix à peine perceptible, mais d'autant plus puissante, un « oui ». La joie nous pénètre plus profondément encore que la douleur, a dit Nietzsche; ainsi le « message de joie » de la musique, par le fait même qu'elle est musique, résonne plus profondément que les multiples douleurs qu'elle est chargée d'interpréter selon l'inspiration du compositeur. C'est en cela, c'est dans cette extase enveloppante que nous fait ressentir la félicité intérieure née de l'apaisement total, que réside une cause essentielle du bonheur que procure la musique à l'auditeur. Notre ardente aspiration, notre désir profond d'harmonie — le mot harmonie étant pris ici dans le sens le plus général — est affirmé, confirmé, apaisé, tandis que l'on écoute la musique; et c'est en ce sens que la musique m'apparaît comme un message — un message de haute valeur morale — qui, à travers le mystère du monde des sons, apporte à notre être moral un évangile de bonheur.

Après avoir ainsi exposé ce que nous fait entendre la musique dans son essence pure, j'oriente à présent mes

réflexions vers le deuxième point : ce que le génie créateur nous dit au moyen du langage musical. Voyons quelles forces morales la musique emploie en tant qu'interprète du monde des sentiments humains.

Le compositeur a choisi la musique pour traduire ses sentiments et c'est au moyen du langage musical qu'il les transmet à l'auditeur. « Elle éveille la puissance obscure des sentiments qui sommeillaient étrangement dans le cœur », dit Schiller, en parlant de la musique. Nous ajoutons qu'elle a ce pouvoir de les éveiller uniquement parce qu'elle-même dérive de ces obscurs sentiments et nous en donne une révélation éloquente. Des sentiments obscurs ! Oui, mais ne nous transmet-elle pas également un message exprimant des sentiments très clairs et très conscients N'a-t-elle pas gagné, grâce à Beethoven et à partir de lui, une force d'expression de caractère quasi auto-biographique ?

Je tiens à mettre mes lecteurs en garde contre le péril qu'il y aurait à considérer l'œuvre musicale comme une sorte de lettre personnelle, dans laquelle le compositeur décrit ses expériences et ses sentiments ! Ce n'est que lorsque l'expérience vécue est devenue entièrement musique (comme chez Beethoven), lorsque cette expérience a cessé d'exister en tant qu'expérience, lorsque ainsi nous ne sommes plus troublés dans la jouissance de la musique pure par des réminiscences d'événements réels, que l'introduction de la confession personnelle peut être considérée comme un enrichissement. De plus, « les sentiments obscurs » ont une importance infiniment plus considérable : parce que c'est leur transmission du compositeur à l'auditeur qui fait ressortir quelle puissance d'interprétation possède la musique en tant que musique ; même sans que le compositeur se serve d'une façon consciente de tels ou tels sons pour traduire des sentiments précis, elle exprime l'état de son cœur, elle prend sa source dans ces profondeurs de l'âme où la conscience n'est pas encore formulée, où règne seul le moi instinctif, éveillé par le pouvoir des sentiments obscurs. Je crois que la musique apporte l'expression authentique du moi du

compositeur — que l'Andante de la *Symphonie Jupiter* nous émeut et nous exalte parce que cette musique a jailli de la grande âme de Mozart au moment où elle était elle-même soulevée par l'émotion et l'exaltation : et ceci nous apporte la preuve de l'incommensurable richesse de la vraie musique. Richard Wagner dit : « Je ne puis comprendre le génie de la musique que dans l'amour », et il a vraisemblablement énoncé une formule définitive. Les sources essentielles de la musique sont une grande puissance et une grande richesse d'amour ; et la réalisation la plus importante peut-être de l'art musical, l'adagio beethovenien, ne fait entendre qu'un chant d'amour, ainsi qu'il est dit dans *Le joueur de vielle* de Schubert. Par suite est-il compréhensible que l'appel moral que la musique nous adresse par le moyen des génies créateurs pénètre au plus profond de nous : qui pourrait résister au message d'amour d'un Bach, d'un Schubert, d'un Mozart, d'un Beethoven, d'un Brahms ? Assurément la musique ne se compose pas uniquement de phrases lentes à la Beethoven, et celles-ci renferment aussi l'expression musicale, non seulement d'un sentiment profond, mais encore de la multiplicité des sentiments divers ; car la vie de l'âme du créateur ne se ramène pas non plus à une seule aspiration d'amour, au contraire : la richesse totale d'une vie intérieure mouvementée, avec ses joies et ses peines et sa mélancolie, sa passion et sa résignation emplît l'âme et devient de la musique. Et cependant, je ne puis considérer tout cela que comme un morcellement, une fragmentation du sentiment qui est au centre de tout et le contient ; je crois que la diversité des sensations et de la musique qui résulte de celles-ci est dans le même rapport vis-à-vis de ce foyer de chaleur, que la richesse des couleurs du prisme, vis-à-vis de la lumière solaire qui existe en elles et se décompose en elles tout en leur dispensant son intensité. Du reste, il est important d'observer que, dans les mouvements rapides, ce qu'on appelle le thème (le plus souvent le deuxième thème) appartient, comme en général toute la ligne mélodique, à la catégorie « adagio » ou « an-

dante », dont le pouvoir déterminant, quelle que soit la richesse des variations de la musique, est ainsi nettement reconnaissable.

Je n'ai considéré jusqu'à présent que la musique pure : car dans la musique descriptive ou théâtrale l'expression dramatique couvre, en les altérant, les messages qu'elle transmet habituellement jaillis de l'être intime ou du cœur du créateur. Mais, précisément, la musique dramatique peut nous fournir, sinon la plus profonde, du moins la plus claire révélation des forces morales de la musique. Sur les scènes de théâtre d'opéra se meuvent pourtant des êtres nobles et des scélérats; des intrigues sont ourdies; la piété et le blasphème, la pureté et la perversité, la bonté et la haine, la mesquinerie et la grandeur, tout a été mis en musique pour la scène. Comment cette musique va-t-elle pouvoir exprimer les scènes de trahison ou de haine? Son noble langage trouvera-t-il une aussi grande puissance d'expression pour traduire les événements immoraux que les éléments moraux? Etendra-t-elle également son pouvoir tutélaire aux bons et aux méchants? En aucune façon! — Elle prend nettement parti, se livre avec d'autant plus de générosité qu'une humanité plus élevée inspire les péripéties dramatiques, et économise ses forces lorsqu'il s'agit de sentiments plus bas de la nature humaine. Dans ce sens-là, on peut appeler la musique un critérium de la morale. Observez donc combien l'importance des rôles donnés à Judas, aux faux témoins, au Grand Prêtre dans la *Passion selon saint Mathieu* reste, musicalement, d'une insignifiance relative, — de même que Pierre renie son Seigneur en un récitatif qui paraît quelconque, — alors que ce même récitatif devient de la vraie musique aussitôt que l'Évangéliste parle de remords et nous raconte comment Pierre sortit et pleura amèrement. Il y a assurément une grande différence entre les exemples ci-dessus, où la musique se refuse tout simplement à exprimer le mal, et des cas tels que les chœurs des hérétiques dans le « Messie » de Haendel, ou l'air de Pizarro dans *Fidélío*, où la musique cherche à souligner avec une

expression intense le sarcasme et la haine. Ainsi naquirent des fragments musicaux tout pleins de vie, de force et de puissance dramatique; et, cependant, qu'on les compare avec la musique qui, dans ces œuvres, prête son langage aux croyants, à ceux qui aiment, aux affligés, aux fervents et on aura la même différence qu'entre Pégase ployé sous le joug, qui, rivé au sol, dépense ses forces ardentes à des fardeaux par trop terrestres, — et Pégase déployant librement ses ailes pour s'élancer à travers l'immense azur. Ou, si nous préférons renoncer à cet ordre d'images : dans l'empire sans limites de la musique, il existe des régions que l'on pourrait appeler « Terre de la recherche de la description inhumaine », « Terre de la recherche de l'intérêt à tout prix »... : ce sont ces régions-là qu'elle met à la disposition du mal. Ce sont des départements-frontières, qui correspondent au côté instinctivement raisonneur de la nature humaine. Mais, que l'on compare dans *Fidélío* la musique du rôle de Pizarro déjà citée précédemment aux airs de Léonore et de Florestan : et l'on constatera la distance astronomique qu'il y a entre la zone attribuée au premier et les sphères réservées aux derniers et où règnent les plus hautes puissances de la musique. On remarque aussi combien peu de véritable musique se trouve attribuée à la bassesse morale quand on se la représente sans texte. Par contre, même privée de texte, la musique illustrant des sentiments élevés nous émeut avec une puissance presque égale. Qu'on pense à l'air : « Prends pitié de moi » de la *Passion selon saint Matthieu* ou au grand air de Léonore dans *Fidélío* ! Que Mozart donne-t-il donc à chanter à l'intrigant Bartholo, à côté de ce qu'il met dans la bouche de la pathétique Comtesse et de la charmante Suzanne ! Quel rapport y a-t-il entre les accents d'Alberich le frénétique, de Mime le perfide, avec les accents de Siegmund et de Sieglinde ? et de ceux prêtés à Wolan, l'intrigant de l'*Or du Rhin*, et au Wotan coléreux du deuxième acte de *La Valkyrie*, lorsqu'on le compare à la musique par laquelle s'épanche irrésistiblement l'Adieu à la fille bien-aimée qui termine le troi-

sième acte? Ce que j'ai appelé tout à l'heure le « domaine de l'adagio » et de « l'andante » reste fermé aux personnages des œuvres lyriques qu'animent la haine, l'esprit d'intrigue, la volonté de nuire. Par contre, ce domaine — le plus étendu de la musique — (parce que nous retrouvons ses éléments dans toutes les phrases chantées en mouvements rapides) et, en même temps, toutes les puissantes possibilités qui lui sont attachées, se mettent à la disposition des sentiments élevés et des personnages aux âmes nobles. Je ne puis assez recommander de multiplier les comparaisons, en considérant d'un côté les morceaux d'une puissance d'expression véritablement infernale, tels que l'air de Lyssiart dans *Euryanthe* de Weber, l'entrée en scène de Pizarro, décidé à l'assassinat au deuxième acte de *Fidélío*, la malédiction d'Alberich, dans *l'Or du Rhin*, et, d'autre part, les chœurs de *Fidélío* (Dieu, quel instant...), l'air de Pamina, dans la *Flûte enchantée*, l'annonce de la mort dans *La Valkyrie*; il devient ainsi aisé de discerner quels sont les états d'âme pour la traduction desquels la musique puise à ses sources les plus profondes. Mais on pourrait objecter que, souvent aussi, des personnages insignifiants, des événements de la vie quotidienne, l'intrigue, la ruse, le mensonge l'injure, sont mis en musique de façon intéressante, spirituelle ou attrayante, sans que pour cela soit diminué le caractère de vérité de l'expression dramatique. La noblesse innée de toute langue musicale n'y contribue pas moins que la personnalité d'élite du compositeur.

Pour ces raisons, il n'est pas possible que les sentiments bas soient simplement transposés dans la musique; ils subissent au contraire, en passant par elle, une sorte de transfiguration qui n'apparaît cependant pas artificielle dans l'atmosphère supérieure de l'œuvre d'art musical. Quelle que soit donc la part de musique spirituelle intéressante, séduisante même, qui, dans l'opéra, est réservée à ce que la vie a de quotidien, aux désagréments, à la méchanceté — la différence que nous constatons entre elle et l'irrésistible pouvoir d'éloquence que la mu-

sique déploie dès qu'elle exprime tout ce qui est élévation morale, — cette différence est si frappante qu'elle constitue un critérium infaillible pour évaluer le caractère moral des développements dramatiques. Mais cette constatation à laquelle le moral est si sensible peut être comprise seulement en ce sens qu'elle porte en elle-même un facteur moral; autrement elle ne saurait être comprise. Il existe sans contredit un domaine dans lequel la musique déploie ses ailes presque aussi largement que dans le domaine de l'élévation morale : c'est l'amour. Que ce soit dans son expression la plus délicate comme dans l'air du page des *Noces de Figaro*, ou dans la puissance séductrice de *La ci darem la mano* de *Don Giovanni* ou dans la surhumaine extase du *Tristan* de Wagner, il faut reconnaître que le magique pouvoir expressif de la musique se met presque aussi totalement au service de la passion amoureuse que quand il s'agit de la bonté. Mais, cependant, elle ne lui prête ce pouvoir expressif que dans la mesure où cette passion amoureuse participe de la tendresse, — de la nostalgie, de l'extase, de l'exaltation — bref, en rapport avec la morale. Et le pouvoir persuasif de la musique exprimant la passion amoureuse est d'autant plus puissant que le niveau moral des rapports qu'elle exprime ainsi est plus élevé. Etant donc donné la grandeur des forces morales de la musique, ainsi que l'intense vie morale qui est propre à notre art, nous devrions admettre, en effet, en considérant le développement sans limites de la musique, que celle-ci exerce une influence morale sur la culture de l'humanité, à condition que l'humanité admette cette influence. Mais l'essence morale de l'homme est complexe. En nous tous, le bon et le mauvais existent en un âpre mélange, et, théoriquement, il n'est pas possible de répondre à la question de savoir si la musique peut (et jusqu'à quel point) élever d'une façon durable la moralité de l'être humain. Il a peut-être été fait des observations pratiques dans ce sens, mais certes trop rarement et de façon trop peu systématique pour nous permettre d'en tirer des conclusions valables.

Je voudrais précisément exposer un de ces cas qui a été par hasard porté à ma connaissance, et qui me paraît digne d'être signalé.

Un jour, à San Francisco, un homme d'âge moyen, vint me trouver (j'ai malheureusement oublié le nom de ce philanthrope peu banal) et m'exposa qu'il était musicien et s'intéressait depuis longtemps à la vie des détenus. En réfléchissant à leurs destinées, leurs états d'âmes, leurs possibilités d'avenir, l'idée lui était venue d'employer la musique pour exercer une influence sur eux. Il avait réussi à gagner le directeur de la prison à ce projet, et il commença à apprendre aux détenus le chant choral à plusieurs voix. Ses efforts — qu'il poursuivit pendant plusieurs années — aboutirent, d'après ses dires, à un résultat surprenant. La manière d'être de chaque condamné changea du tout au tout : et non seulement, pendant les heures consacrées à cet enseignement, leur intérêt joyeux, leur vrai plaisir se firent nettement jour, mais encore on put constater une étonnante amélioration, dans leurs rapports avec leurs supérieurs aussi bien qu'entre eux-mêmes, de ces hommes particulièrement durs et butés. Au lieu d'avoir recours aux sanctions jusque-là en usage pour une infraction quelconque, il devint suffisant dans la plupart des cas de menacer les coupables de les exclure de la prochaine leçon de chant choral pour les rendre dociles. Autant que mon visiteur avait pu le savoir, aucun de ces détenus, une fois libérés, n'a été récidiviste : et cependant son activité avait pris fin depuis quelques années déjà. Si je me rappelle bien, un changement dans la direction de la Prison avait interrompu ses efforts : et il vint chez moi, comme il était allé chez beaucoup d'autres, pour essayer de m'intéresser à son idée et me demander si je pouvais l'appuyer auprès de personnes influentes afin d'aboutir à une reprise de son action et à servir la propagation de son idée. Mes interventions demeurèrent malheureusement sans résultats : mais je crois que le philanthrope, qui m'avait fait part de ses expériences dans les pénitenciers était absolument sur le bon chemin.

Il faut considérer le criminel comme un être antisocial ou, pour le moins, « asocial » : c'est-à-dire qu'il a la société en horreur ou la considère avec indifférence; il en prend ce qu'il veut par la ruse et par la force, et à cela se limite sa relation avec elle. Il est, pour ainsi dire, seul au monde, enfermé dans l'âpreté de son moi, et il vit dans une solitude effroyable. Sauf, parfois, au moment où leur vie s'était trouvée en jeu, mon interlocuteur (qui m'apparut comme une autorité) n'avait gardé le souvenir de cas où des paroles de bonté et d'exhortation auraient pu traverser la cuirasse rigide de ces êtres renfermés en eux-mêmes, et vaincre la résistance farouche et apathique des détenus. Là où la parole avait échoué, la musique se révéla toute puissante. On fit chanter à ces hommes des chœurs à plusieurs voix; la prison retentit d'accords et de leurs développements, résultats d'efforts en commun. Les uns chantèrent « si bémol » les autres « ré », les troisièmes « fa » : ils continuèrent à chanter et obtinrent ainsi une autre harmonie. Ces hommes jusque-là murés dans leur solitude devinrent, grâce à cette harmonie, une collectivité capable de produire quelque chose de bienfaisant; ils furent, pour ainsi dire, « sociabilisés » et sentirent confusément la beauté de l'action en commun : et l'on comprendra aisément que, de là, devaient se dégager une chaleur et une élévation nouvelles. Je ne puis assez recommander d'entreprendre chez nous également des essais analogues. Ceux qui sont totalement fermés à la musique seraient naturellement laissés de côté, mais leur nombre est plus restreint que l'on ne se l'imagine. Avant tout, je souhaiterais que le chant à plusieurs voix soit cultivé dans les écoles, afin que soit déjà développé chez les enfants le goût du travail en commun, qui se manifeste en harmonies. De mes premières années d'école, je me rappelle l'impression de vide que me faisait notre chant à l'unisson, et le sentiment de délivrance que je ressentais dès que nous chantions à plusieurs voix. Ce bonheur, dont je me souviens encore exactement aujourd'hui, je ne crois pas devoir l'expliquer seulement par le plaisir

musical que m'apportait une sonorité plus riche, mais aussi par la satisfaction morale née de cette union harmonique avec mes condisciples. Lorsqu'ils chantent à une voix, les chanteurs forment une masse; lorsqu'ils chantent à plusieurs voix, ils constituent une société! Cette force de la musique qui tend à développer le sens social et à le diriger vers une communion harmonieuse est une preuve essentielle de son existence et de l'intensité de son pouvoir moralisateur. Et cette communion n'est pas limitée seulement aux exécutants : notre art attire le public dans le même cercle magique; qu'ils soient cinq auditeurs ou deux mille, tous, soulevés par la même vague, sont emportés vers les mêmes hauteurs de sentiment. Par la musique, ils deviennent une communauté : oui, je crois souvent éprouver l'impression que, subjuguées par son magique pouvoir de transformation, nos personnalités subissent une sorte de dissociation qui aboutit à une fusion de toutes les âmes en une seule. La musique, en nous emportant irrésistiblement ainsi qu'un vrai fleuve d'amour, contraint à s'abaisser les barrières imposées à l'individu : et l'âme humaine, cette âme solitaire, condamnée en elle-même durant sa vie terrestre à une prison perpétuelle, participe soudain, transportée dans les sphères sublimes de la musique, à des correspondances illimitées avec tout l'univers, et atteint une sorte de prescience du salut éternel. Et nous pouvons reprendre, en ces moments d'extase musicale, les paroles mêmes de Faust mourant : « Dans le pressentiment d'un suprême bonheur, je vis maintenant les plus sublimes instants! »

Et comment pourrions-nous ne pas admettre, à travers ces preuves répétées : joie que nous fait éprouver la musique, irrésistible marée des plus hautes forces morales soulevées par elle, continuité de sa tendance vers le bien, telle l'aiguille de la boussole toujours dirigée vers le Nord, — qu'elle ne nous rend pas meilleur?

Voici qu'au moment de conclure, il m'apparaît clairement que, de tout ce que je viens d'exposer, je ne puis rien prouver au moyen de la raison. Mais, si ce n'est pour les faits relevant de l'histoire de la musique, il est

évident que tout ce qui a jamais été dit ou écrit sur la musique doit être accompagné d'un point d'interrogation et non d'un point. C'est sous ce signe symbolique que je suis prêt à placer cette étude.

Et ce ne sont cependant pas là seulement rêveries d'un musicien qui, après avoir fait de la musique pendant toute sa vie, souhaiterait pouvoir aussi formuler des réflexions et des suggestions sur son art. La musique révèle elle-même ses secrets avec une irrésistible éloquence à tous ceux dont la sensibilité et l'âme lui sont ouvertes.

Soumettez-vous donc à sa voix afin de vérifier mes assertions, — écoutez un adagio de Beethoven, et demandez-vous ensuite s'il ne me donne pas raison, si une telle musique n'indique pas à notre sens moral une direction en harmonie avec celle de notre conscience, — si, enfin, elle ne consacre pas ce sens moral en le sublimant grâce à son merveilleux pouvoir, qui rejoint celui de la divinité...

BRUNO WALTER.

Traduit de l'allemand par
COLETTE ET JACQUES FESCHOTTE.