



De la Compréhension Musicale

Toute musique, bonne ou mauvaise, possède le privilège d'éveiller notre vie affective et d'en évoquer les péripéties.

Toute œuvre musicale exerce, indépendamment de sa valeur artistique une action immédiate sur notre sentimentalité, soit qu'elle nous inspire des sentiments périssables, identiques à ceux dont nous faisons quotidiennement une si abondante consommation, soit qu'elle suscite en nous des réactions d'un autre ordre et d'une nature différente. Ce n'est donc pas sur la violence de notre émoi et l'intensité de nos sensations que nous jugerons de son mérite. Le discernement musical suppose tout d'abord l'apparition et la persistance d'une réaction particulière, rarement spontanée, qui s'élabore graduellement à travers les débordements de passion et d'enthousiasme engendrés par la musique. Cette réaction, lorsqu'elle se produit, opère en nous un revirement profond ; notre sensibilité cesse d'utiliser la musique à ses fins et d'en faire son reflet ; c'est celle-ci au contraire, qui mobilise tous les éléments conscients et inconscients de notre univers psychique pour les

marquer de son empreinte et leur imposer sa loi. A ce degré, une mazurka de Chopin n'ébranle plus en nous une sentimentalité périmée ; elle nous émeut par la beauté et l'imprévu de ses courbes mélodiques et nous trouve enfin attentifs aux valeurs musicales qu'elle recèle.

Or, la musique ne s'affranchit qu'à la longue des fluctuations de notre affectivité pour acquérir à nos yeux sa signification autonome et nous révéler son originalité véritable. Aucun chef-d'œuvre n'est assuré d'échapper aux intermittences de nos états d'âme.

La faculté d'y résister, d'y remédier à la longue par le déploiement de ressources toujours renouvelées, est le meilleur gage de sa valeur. Seul le temps répare l'usure passagère de nos sentiments et dissipe l'ivresse où nous plonge telle œuvre dans les premiers moments de son empire sur nous.

Aux troubles émotifs qu'il élimine succèdent enfin les manifestations d'une sensibilité purement musicale qui se cristallise en un jugement durable sinon rigide, résistant sinon immuable.

Cette épuration du goût musical ne s'accomplit pas sans difficultés. Les complications augmentent encore dès qu'il s'agit d'établir une hiérarchie des œuvres basée sur des constatations objectives. Toute nouvelle esthétique qui emporte notre adhésion nous rend presque automatiquement injustes pour celle qui l'a précédé. La musique d'hier ne nous trouve plus en état de réceptivité parfaite : le primat de sensibilité triomphe et nous rend aveugles à l'évidence des symboles en lesquels se résume une conception musicale qui désormais nous blesse. C'est que nous avons cessé d'y percevoir les rapports permanents de l'esprit qui l'anime avec son mode d'expression pour ne plus envisager que la qualité de cet esprit et sa répercussion sur nous. Or, au point de vue strictement musical, il nous est indifférent que le compositeur tire son inspiration des réalités extérieures ou intérieures, qu'il utilise des données objectives ou subjectives, qu'il soit léger ou profond.

Un menuet de Mozart ou de Couperin, musique légère, s'il en fut, est aussi éloigné de la musique facile que la plus austère des fugues de Bach. Ce qui fait la supériorité d'une œuvre par rapport à une autre, c'est uniquement le degré de perfection qu'atteint en elle le processus d'objectivation musicale.

Dès l'instant qu'une expérience humaine découvre pour s'exprimer un équivalent sonore adéquat, nous sommes dans le domaine de la bonne musique qui n'est autre que celui de la « musique pure », ce terme n'impliquant pas l'absence de préoccupations ou d'inspirations extra-musicales, mais leur transsubstantiation complète dans le monde des sons.

Le « psychologisme » dans la *Passion selon Saint Mathieu* n'est pas moindre que dans *Pierrot Lunaire* : s'il nous semble moins apparent dans la première de ces œuvres, c'est que chez Bach tout l'homme s'est transposé en musicien. La part de l'« émotion » chez Strawinsky est tout aussi importante que chez Debussy, elle nous échappe encore parce que la nouvelle sensibilité motrice que l'auteur de *Noces* intègre à la musique n'y avait point jusqu'ici trouvé de corrélatifs. Il ne serait guère surprenant que nous fissions demain au *Sacre* les mêmes reproches de pathétisme qu'aujourd'hui à la neuvième.

Notre enthousiasme pour une nouvelle conception esthétique nous rend d'ailleurs tout aussi peu clairvoyants pour les œuvres qui la précèdent que pour celles qui en découlent. Une forme musicale, vivante et féconde, inventée par un compositeur de génie, adoptée par quelques compositeurs de talent, se fige déjà aux mains des imitateurs en un schème artificiel et stérile, que nous ne l'avons pas encore entièrement assimilée.

L'idéal musical incarné dans le *Concerto* de Strawinsky ne nous est pas si familier que nous dédaignons les vulgarisateurs et les commentateurs qui diluent la pensée strawinskiste, nous en facilitent la pénétration et bénéficient ainsi de l'intérêt qu'elle nous inspire. Comment, d'ailleurs, distinguer dès le début, le disciple original qui commence par employer le langage courant imposé par le maître à son époque, du posticheur habile qui voile son indigence sous l'emprunt de richesses qu'aucune exigence intérieure ne commande ? Toute œuvre profonde est un compromis entre la volonté du compositeur qui tend à exprimer son expérience personnelle en formules absolument inédites et la résistance que lui oppose l'ensemble des formules et du vocabulaire préexistant. Pour discerner la part d'invention et d'innovation absolue que le créateur ajoute à l'apport de ses prédécesseurs, il est nécessaire que nous ne soyons pas enchaînés au « tout fait » de la tradition ;

il importe aussi que le nouveau langage ait cessé de nous étonner, de nous charmer par son imprévu, de nous séduire par les difficultés mêmes qu'il nous propose. C'est alors seulement que nous apprenons à ne pas confondre les créations authentiques du génie avec leurs succédanés. Qu'il s'agisse donc de considérer une œuvre en elle-même ou de désigner la place qu'elle occupe dans l'ensemble des productions musicales, le temps est seul maître qui nous enseigne à la juger selon l'art avec lequel elle résoud, à sa façon, une équation dont les termes demeurent forcément variables. Tout grand compositeur fixe et définit une relation inconnue encore du rythme humain à celui de l'univers. Dans un motet de Vittoria un simple changement de noires en croche, une courbe mélodique à l'une des voix, traduisent aussi exactement le dynamisme de l'âme religieuse dans un scherzo de Beethoven, le mordant des rythmes et leur enchevêtrement, celui de l'homme sorti de la Révolution, au seuil d'un monde nouveau. Peu importe que les données du problème changent : les solutions successives que nous en donnent les chefs-d'œuvre demeurent à jamais valables, en vertu de la forme où elles s'expriment.

A l'égal de la dialectique scientifique qui substitue à l'univers un système inhumain et non moins précis de *valeurs qualitatives*. Les formes rigoureuses qu'elles adoptent contraignent l'ineffable et l'insaisissable à se manifester concrètement, sans cependant trahir leur mystère. La précision, l'inhumanité même de ces enchaînements de relations sonores permettent à la musique de transposer sur le plan de l'absolu les réalités profondes qu'elle exorcise en nous, et de soustraire notre Moi à l'effritement et à la dissolution qui le menacent de toutes parts. Des matériaux qu'elle emprunte à nos désirs, à nos passions, à nos pensées, conscients et inconscients, elle construit des entités qui se détachent de nous pour acquérir une existence indépendante, une signification plus haute et plus complète. C'est ce qui leur permet de survivre aux impulsions personnelles qui leur ont donné naissance et de conserver, à travers le temps, une disponibilité constante et un pouvoir efficace. La sensibilité qui préside à la création d'un chef-d'œuvre, peut ne plus correspondre à la nôtre, n'être plus actuelle : à travers la musique qui n'en

perpétue pas les aspects changeants, mais l'énergie génératrice, elle est toujours assurée d'éveiller des résonances en nos âmes.

De Palestrina à Bach, la musique a glorifié bien des modalités de la foi religieuse ; du romantisme à Debussy, en passant par Wagner, elle a exalté l'amour sous bien des formes ; Strawinsky, à son tour, a célébré des énergies nouvelles avec une ivresse d'affirmation inégalée, pour s'élever ensuite jusqu'à la méditation solitaire de l'Adagio du Concerto pour piano : ces incarnations successives ne s'affrontent ni ne s'excluent. Nous n'avons pas à les concilier en un éclectisme stérile ou à les opposer vainement les unes aux autres, mais à en dégager les vérités particulières et uniques, et à identifier les principes généraux d'esthétique musicale à travers les applications diverses qui en ont été faites. L'objectivité de notre compréhension repose sur la connaissance des lois formelles que nous retrouvons aussi bien dans une mélodie grégorienne que dans un air de Rameau ; sa profondeur réside toute entière dans notre faculté de saisir, en toutes manifestations, la puissance révélatrice de la musique. Un jugement musical complet se compose donc en parties égales d'esprit de finesse et d'esprit de géométrie. Seule notre intuition musicale, dépassant les élans de notre subjectivisme, corrigée, épurée, mise au point par l'épreuve toute puissante du temps peut nous aider à appréhender l'irrationnel musical et à le saisir synthétiquement. Il se dérobe à toute analyse, à toute tentative d'explication théorique et ne peut qu'être l'objet d'un critère empirique devant sans cesse être contrôlé, revu et complété. La musique demeurera en dépit de nos efforts toujours inexplicable. Cet instant miraculeux où le cri instinctif du désir qui nous étreint devient mélodie, demeure à jamais hermétiquement clos à nos investigations : c'est une métamorphose infiniment mystérieuse.

De quels sortilèges dispose donc la musique pour évoquer les phénomènes les plus subtils et les plus complets de notre vie intérieure ? Par quelle prestidigitation incompréhensible réussit-elle à faire jaillir d'elle-même des pensées qu'elle contenait implicitement sans que le compositeur les y eut mises à dessein ?

A sa façon, l'art musical, par son déroulement dans le temps reproduit les modes de notre activité psychique. Le rythme de notre personnalité

profonde n'atteint notre conscience qu'à travers les divisions temporelles qui jalonnent notre vie : de même, le rythme imprévisible de la musique ne s'affirme qu'en s'inscrivant sur la trame uniforme des divisions métriques.

La durée psychique et la durée musicale progressent l'une et l'autre en s'ordonnant autour de leurs centres de forces ; elles s'organisent en complexus selon une plastique dynamique qui leur est inhérente. La courbe d'une mélodie, le dessein d'une formule rythmique nous donnent une idée adéquate des figures non spatiales qu'assume notre durée en dépit de sa continuité.

La mémoire est le fondement sur lequel s'édifient en notre esprit les formes également indécomposables et incommensurables de la durée et de la musique. De même qu'elle nous restitue en une seule note le schème dynamique de la mélodie entière, elle recompose autour d'un souvenir isolé celui d'une phase révolue. Ces affinités profondes nous expliquent pourquoi la musique réussit à exorciser en chacun de nous l'essentiel de son passé. Tout comme la mémoire, à certains moments privilégiés, elle nous dépayse et nous transporte dans cette région secrète où le Moi ne s'est point encore dépensé en désirs et en actes, ne s'est diminué d'aucune réalisation, ne s'est accru d'aucune prodigalité. La mémoire réelle ressuscite avec une acuité prodigieuse tel fragment insignifiant de temps disparu pour en dégager un contenu secret, une activité psychique insoupçonnée. La musique, aussi, extrait du passé son essence impérissable et dispute ainsi notre être à la mort ; mais elle ne se borne pas à libérer le potentiel d'énergie intacte que contient ce passé, elle projette jusque dans l'avenir le dynamique de notre existence.

L'art musical transcende à la fois la subjectivité du Moi et l'objectivité du non-Moi. Le dualisme du sujet et de l'objet dont la pensée n'arrive jamais à triompher entièrement, il le supprime par un acte de création synthétique. En lui, le Moi parvient à se connaître sans se diviser, et à reconstruire selon une dimension nouvelle la courbe de son unité recouvrée.

La musique se meut sur le plan où s'entrecroisent les rythmes de la durée cosmique. Ce point d'intersection ne peut être délimité une fois pour toutes : il se déplace à mesure que nous évoluons et que le monde se trans-

forme. C'est ce qui explique la succession et la diversité des réalisations musicales dans le temps.

Pour les apprécier en ce qu'elles ont d'unique, il est indispensable qu'un accord intime et subtil s'établisse entre la sensibilité du compositeur et celle de l'auditeur. Cet accord peut se réaliser grâce à la transsubstantiation sonore que les formes musicales font subir aux puissances effectives et spirituelles de l'un et de l'autre. L'essentiel de notre compréhension musicale est fait du renouvellement perpétuel de ce contact qui assure aux chefs-d'œuvre une contemporanéité permanente et les soustrait aux revirements du goût, aux intermittences du sentiment.

R. PASMANIK-BESPALOVA.

