



La Musique et les ressemblances générales *

Les chercheurs de ressemblances musicales s'attirent parfois, des personnes facilement irritable, la réplique bien connue : « Tous les morceaux se ressemblent : ils sont composés avec les sept notes de la gamme. » Or, cela, nous l'oubliions. Nous l'oubliions tellement, qu'un jour dans une maison où il était reçu fréquemment, et où l'on faisait de la musique, Hummel, le célèbre pianiste, s'entendit demander par le maître de maison, d'improviser sur la gamme : « Vous êtes tellement merveilleux, disait naïvement à Hummel son hôte émerveillé, que rien qu'avec la gamme vous nous feriez entendre les choses les plus exquises. » Hummel se mit au piano. L'assistance applaudit et s'étonna que des sept sons de la gamme, chaque fois reconnus et salués au passage, on put extraire d'aussi riches développements. Je tiens l'anecdote du maître de la maison. Quand il me la conta, je la logeai dans ma mémoire, sans me douter de sa fécondité psychologique. J'avais dix-sept ans alors.

J'imagine que Hummel garda pour lui ses réflexions et que la naïveté de ses admirateurs leur valut, de sa part, un sourire d'indulgence. Je me demande de quel air de stupeur ils eussent entendu l'éminent pianiste

* Ces pages sont extraites d'un manuscrit posthume du regretté philosophe musicien Lionel Dauriac.

exécutant devant eux un morceau bien choisi du répertoire classique et leur faisant remarquer, après l'exécution, le grand nombre de gammes, en tout ou en partie, impliquées dans le morceau. Le rôle d'un artiste n'est pas de doucher ses admirateurs. Il n'est point, davantage, de leur apprendre les moyens d'un art dont l'unique raison d'être est de plaire. On ne réfléchit point assez aux sources du comique dans le *Bourgeois Gentilhomme* au moment de la leçon d'orthographe où Molière a su nous faire rire rien qu'en nous apprenant comment il faut s'y prendre pour émettre des sons que notre organisme vocal produit mécaniquement. Car ce n'est pas seulement la surprise de M. Jourdain qui nous fait rire. C'est bien un peu et même beaucoup la nôtre. On ne réfléchit point l'habitude ; c'est sottise que de s'ingénier, voilà ce que nous apprenait Molière, un demi-siècle avant Maine de Biran. Et c'est pourquoi, s'il était arrivé à Hummel de donner à son auditoire une leçon d'analyse musicale, en aurait-il obtenu tout autre chose que de la reconnaissance. Chacun sait qu'on fait de la musique avec des sons, et nul ne se soucie d'en savoir davantage.

Cette ressemblance générale mise à part, la musique que nous allons entendre pour la première fois est tenue de ne ressembler à aucune autre sans quoi nous lui refusons d'être nouvelle. On s'est moqué de nous, se dit-on, et parfois l'on se fâche... A quoi je réplique : on se serait moqué tout aussi bien de vous si l'on vous avait joué de la musique qui n'a ni queue ni tête.

Un pas vient d'être fait. On reste encore dans la sphère de la ressemblance générale, mais on cherche à la circonscrire, ce que l'on n'avait pas encore fait. Et l'on commence à s'apercevoir que si, tout disposé qu'on se déclare à faire bon accueil à de l'inédit, du moment où l'on veut de plus, de la musique qui en soit une, c'est comme si on lui interdisait de n'être taillée sur aucun patron. Et nous voilà faisant concurrence, cette fois encore, à M. Jourdain demandant une déclaration d'amour où il n'y ait ni vers, ni prose.

Qu'est-ce donc, à nos yeux, et ici je me place au point de vue de tout le monde, que de la musique nouvelle ? Ce ne peut être, encore une fois, ni de la musique où nous ne reconnaîtrions rien, ni de la musique où nous reconnaîtrions tout. On s'attend à ne la point reconnaître, autrement elle

ne serait pas nouvelle, on s'attend, quand même, à s'y reconnaître, autrement ce ne serait point de la musique. Bref on s'attend à une acquisition dans l'ordre des habitudes particulières, qui nous permette de conserver, sans aucun trouble, nos habitudes générales.



Chaque fois qu'une phrase musicale, dans une œuvre nouvelle, évoque un souvenir partiel, il n'est guère indispensable de situer ce souvenir pour éprouver un sentiment de ressemblance. Je puis ne pas savoir où je l'ai entendu, mais je reconnais ce morceau, de quoi mon humeur s'égaie, à moins qu'elle ne s'irrite. Des remarques précédentes, il résulte que toute similitude accompagnée d'une impression de reconnaissance a toute chance de faire saillir un trait individuel, apte à frapper l'oreille musicale proprement dite. Je m'explique.

Un jeune homme m'apporta certain jour une chanson écrite de sa main sur un air du musicien Plantade. Cet air lui convenait, car il l'avait choisi. Mais il n'y avait pas encore cinquante ans écoulés depuis la mort du musicien et le chansonnier se souciait médiocrement de payer les droits d'auteur. Séance tenante, je fis tomber l'obstacle. Pour cela, sans rien changer à la valeur des notes, j'en écrivis d'autres. La chanson de Plantade avait-elle disparu ? Non, puisque j'avais travaillé sur son canevas. Oui, puisque l'identité du canevas n'avait attiré l'attention de personne. Nul autre que moi, j'en ferais volontiers le pari, ne soupçonna le stratagème. Il y avait stratagème puisque j'avais cherché et même réussi à masquer une ressemblance. Y avait-il plagiat ? Le délit du geai de la fable était-il le mien ? Des plumes de Plantade nulle n'avait paré ma chanson ; il n'était resté à celle du musicien français, si je puis ainsi dire, que les ailes et la direction de leur vol. Bref, j'avais dissimulé la ressemblance en la généralisant, tant il est vrai que le rôle des ressemblances générales est, à moins d'un effort volontaire, d'échapper à l'attention !

Passons à un autre exemple, celui du fameux *Ave Maria* de Gounod, écrit sur le célèbre *Prélude en ut majeur* de Jean-Sébastien Bach. Pendant

une de mes saisons à Ems-les-Bains, j'entendis une mélodie de je ne sais plus quel musicien d'Allemagne, destinée, pour ainsi dire, à reposer sur le même socle. En effet elle y repose avec équilibre et dignité. Mais ici l'identité des socles et par conséquent la ressemblance générale des deux œuvres, est plus que compromise par une extrême diversité dans les conditions du travail. Chez le compositeur allemand on perçoit nettement le rapport du travail mélodique aux arpèges qui le soutiennent et en facilitent le mouvement à travers l'espace sonore. Chez Gounod il semble que les lents arpèges du vieux *Cantor* de Thuringe aient profondément inspiré le musicien français. Ce n'est plus un travail que nous avons devant nous, c'est une méditation proprement dite. Dans le même prélude, Gounod a su entendre tout autre chose que son inglorieux rival. Il a su y entendre les paroles de l'Archange Gabriel saluant Marie pleine de grâce et demeurant immobile devant elle dans l'attitude de l'admiration ; les ailes à demi employées. Tout à l'heure, à mesure que la méditation se prolongera, l'heureuse imagination du maître français, elle aussi, éploiera ses ailes pour les ouvrir toutes grandes au moment des derniers accords. Le vrai chef-d'œuvre n'est peut-être point là, malgré la réputation du morceau, mais on y peut, du moins, parler de réussite, et d'une réussite dans l'ordre des ressemblances générales. Le mot surprendra peut-être et l'on ne saura guère s'orienter pour découvrir le secret de la ressemblance. Une oreille qui s'ingénierait à la percevoir, s'ingénierait vainement.



Celui qui fera l'histoire de notre littérature française pianistique entre 1840 et 1870 remarquera le déplorable goût des compositeurs de thèmes variés. L'un de ces compositeurs, dont nul ne sait plus aujourd'hui le nom, s'était pourtant fait un nom parmi les élèves du couvent de Sainte-Clotilde, auxquelles il réussissait, d'ailleurs, à donner de bonnes habitudes d'exécution. Henri Rosellen manquait de goût et d'imagination. Ses thèmes étaient navrants d'indigence, et ses variations pitoyables. Rosellen, il est vrai, connaissait son public. Aussi ne leur servait-il que des variations où le

thème étalait ses plaies partout immédiatement reconnaissables, même à travers les fausses notes des pianistes intimidées. Mais que parlé-je de Rosellen et de sa *Rêverie*, jadis trop célèbre. Faites-vous jouer la *Prière d'une Vierge* et vous m'en direz des nouvelles.

Donc, au temps dont je parle, les pères de famille écoutaient volontiers les variations, pourvu que l'air s'y laissât partout reconnaître. Aussi les compositeurs en vogue s'avisaient-ils, pour mettre le thème en évidence, de le répéter textuellement. — Et les variations, me direz-vous, que devenaient-elles ? — Elles suivaient leur cours. Varier un thème, en ce temps-là, consistait à répéter la même phrase une première fois en *trémolo*, une deuxième fois en *pizzicato*, etc. Bref, il ne manquait à la variation que ce qui en fait l'essence, et parfois le charme : à savoir le développement de la formule génératrice.

Il me serait aisé de soutenir une comparaison entre la manière dont l'orateur s'empare de sa matière pour en tirer un discours et celle dont un musicien s'empare d'une matière mélodique. On verrait bientôt, entre la variation proprement dite et le développement d'une idée symphonique, émerger d'indiscutables similitudes. Ainsi l'on s'apercevrait en définitive que les diverses façons de traiter la voix humaine, parlante ou chantante, justifient la pensée de Platon, quand il comparait le musicien au dialecticien. Le premier chercherait à établir entre les sons des cohésions et des concordances durables. Le dialecticien travaillerait sur une étoffe d'une tout autre nature, d'essence supra-sensible ; mais il chercherait à y établir, lui aussi, des relations de séquence, de cohérence, de concordance ou de convergence.



J'ai donné, dans les pages qui précèdent, trois exemples de rapports ou de similitudes. Le nom de générales convient à ces dernières. Est général, en effet, tout ce qui s'applique à un élément essentiel. Le jour où j'ai remplacé l'air du vieux Plantade dans le *Petit Chaperon Rouge* par un thème, improvisé séance tenante, je n'ai plus à dire comment je m'y suis

pris et comment j'ai réglé le mouvement de mon imagination. J'ai recommencé un jeu jadis familier à nos élèves de seconde et de rhétorique au temps où florissait le vers latin. J'ai changé les mots du texte puisque le texte devait être rendu (musicalement) méconnaissable. Mais j'avais scrupuleusement gardé la quantité des syllabes. Le *battu* des deux airs était identique. Or les profanes, quand ils entendent une chanson, n'ont point coutume d'en respecter le rythme mélodique. De là vient qu'une foule de similitudes générales leur échappent.

L'impression de ressemblance a généralement pour siège les hauteurs sonores, c'est-à-dire la qualité des sons perçus dans l'ordre où ils l'ont été préalablement. Pas plus que deux alexandrins ne vous paraîtront inspirés l'un de l'autre par la seule raison que la césure se fait sentir à la sixième syllabe et la rime à la douzième, pas plus, deux mélodies dont la quantité est rigoureusement la même ne seront « éprouvées semblables ». Ici l'impression de similitude est, on peut le dire, masquée, puisqu'elle l'est intentionnellement. Mais, parce qu'elle l'est intentionnellement, le jugement de ressemblance s'impose en dépit de l'impression correspondante dont la sensibilité chercherait vainement la trace. Direz-vous que l'andante de la symphonie en *sol majeur* de Joseph Haydn ressemble à l'air de : *Ah vous dirai-je maman* ? Non seulement vous ne le direz pas, mais vous ne songerez même pas à le dire. L'impression de ressemblance est « réduite » par une dissemblance dans l'ordre des sons perçus. J'insiste sur ce cas et sur ses analogues, parce qu'il me paraît on ne peut plus facile, et j'en suis un exemple, de dissimuler sous un nouveau masque une ressemblance éventée ; il suffit pour cela de modifier légèrement l'ordre de la succession mélodique. Dans mon *Esprit Musical* j'ai cité l'exemple d'un enfant qui reconnaissait les airs au « battu ». En y réfléchissant, je reconnais l'exemple mal choisi, car j'avais soin d'évoquer des thèmes connus de l'enfant et par conséquent ma mémoire avait éliminé de son propre champ quantité de thèmes apparentés par le rythme mélodique et volontairement refoulé. Une expérience assez facile est à la portée de chacun de nous s'il a quelque habitude des textes musicaux. Qu'il ouvre, par exemple, un cahier de symphonies de Beethoven arrangées pour le piano et qu'il jette rapidement les

yeux sur une de ses pages ; il se figurera qu'un thème dont les détails varient, si on y regarde de près, se continue immuable pendant une durée très supérieure à la durée réelle. La preuve en est que des pianistes exercés commettent des erreurs de lecture faute d'être assez attentifs aux évolutions d'un mouvement mélodique. J'appelle ici l'attention sur un fait dont la portée dépasse, et de beaucoup, le champ de la psychologie musicale. Je quitte le problème des impressions de similitude pour aborder celui des « jugements de ressemblance ». Dès lors se trouve posée une question de discipline et par suite de méthode. On voit, en effet, comment l'esprit parvient, à l'aide d'un appel au jugement réfléchi, à réduire une impression au point d'en effacer jusqu'à la moindre trace. Si maintenant on rentre dans la sphère propre à la psychologie musicale, on y découvre un moyen fécond de discipliner les impressions de ressemblance à l'aide de jugements qui, tantôt les corroborent, tantôt les annulent. Dans l'exemple sur lequel je travaille, je constate une impression d'identité mélodique et qualitative, réduite jusqu'au plein effacement, par une identité rythmique et quantitative.

Je passe à mon second exemple de ressemblance générale très différent du premier. Cet exemple m'est fourni par le chant que le prélude de Bach en *ut majeur* fit écrire à notre compositeur Gounod. Le musicien français traita le prélude comme une sorte d'itinéraire dont il s'était promis de ne s'écartez point. La promesse a été tenue avec une fidélité pour le moins égale au savoir faire. Il est seulement permis de se demander si le terme de ressemblance générale est ici justement usité. Peut-on dire d'un chant « qu'il ressemble » à un accompagnement harmonique, même à celui qu'on lui destine pour support ? Je l'ai affirmé précédemment et je n'ai point à me démentir. J'ai dit, et je le répète, que l'idée de *rappor*t et celle de *ressemblance*, Hamelin en a fait la preuve, sont des idées étroitement unies. Ici, encore, il se peut que le lien qui rapproche, jusqu'à la pleine coïncidence, ces deux concepts généraux, échappe à notre sensibilité. Il n'importe, car ce n'est point à la sensibilité du promeneur mais à l'entendement seul. On peut cependant faire intervenir la sensibilité et l'on n'aura

pas à s'en plaindre, car l'identité affirmée du double itinéraire suivi par le prélude-support et par le chant dessiné sur ce prélude, implique la réalité d'une progression accessible à l'oreille et dès lors à une vérification empirique. Quand on écoute l'*Ave Maria* de Gounod on incline généralement à se désintéresser du prélude sur lequel ce cantique est construit et qui en est à la fois le véhicule et le moteur. Tant pis pour le public, il n'a qu'à s'en prendre à son défaut d'attention et de culture. Tant pis encore pour ce même public s'il hésite à croire que la beauté du chant est foncièrement inspirée par celle du prélude. Le génie de Sébastien Bach s'est taillé une grande part dans le succès de Gounod.

Reste le troisième exemple emprunté à Beethoven dans le *thème varié du septuor*.

On ne sait rien de la manière dont fut écrit cet ensemble formé par le thème et par les variations de ce thème. Un musicien contemporain, Vincent d'Indy, nous a fait entendre au concert Chevillard une série de variations dont le thème générateur termine la série. Quand je l'entendis pour la première fois, je trouvais curieuse l'innovation du compositeur français ; me ravisant plus tard, je me demandais si l'auteur d'*Istar* avait écrit son poème symphonique dans l'ordre où il l'avait conçu. Rien n'empêchait en effet l'idée du thème d'avoir précédé celle de ses variations, quitte au moment de la mise en œuvre à venir en dernier lieu frapper nos oreilles. Pareillement il n'est pas impossible que la péroration du dernier éloge funèbre de Bossuet n'ait précédé, par exemple, le morceau célèbre sur la bataille de Fribourg. La critique n'est point chargée de déterminer la manière dont un orateur ou un musicien travaille. A l'égard de Beethoven et du septuor, je ne trancherai pas davantage la question de genèse. J'ignorerai délibérément les secrets du travail préparatoire ; je ne chercherai pas si l'ordre d'exposition est rigoureusement conforme à l'ordre de conception. Puis j'aborderai le problème sous l'aspect le plus général des rapports qui unissent un thème musical à ses variations.

(*A suivre*).

LIONEL DAURIAC.