



La Musique Autogène

C'est un lieu commun admis sans vérification par la plupart des critiques et esthéticiens contemporains qu'il y a deux sortes de développements musicaux : les uns inspirés par des considérations d'ordre littéraire, dramatique, didactique, etc., en un mot étrangères à la musique, les autres dictées par de pures considérations musicales.

Laissons de côté, dans l'enfer réservé aux « romantiques », les compositions de la première espèce ; observons seulement en passant que, tandis que les critiques musicaux accusent certaines œuvres d'emprunter leurs développements au drame, les théoriciens du théâtre inclinent à assigner une part de plus en plus grande aux considérations musicales dans la formation des développements dramatiques et Keyserling nous suggère qu'au fond de toute philosophie il y a une donnée musicale. Il faut espérer que ces messieurs s'arrangeront ensemble, cependant que nous nous occuperons de la catégorie élue, de la musique pure, qui s'engendre elle-même sans l'intervention d'aucun élément étranger, en un mot de la musique « autogène ».

La notion de musique « autogène », apparentée à celle de « pureté », qui exerce tant de prestige sur notre époque, trouve évidemment son origine dans cette mystique mathématique qui, de tout temps, a rendu si difficile une étude impartiale et objective de l'esthétique musicale ; elle dérive de la notion de courbe, et implique l'idée d'une formule qu'il suffit d'appliquer du commencement à la fin, pour que la figure se déroule tout entière.

Mais aucun développement musical ne répond à de telles conditions ou, tout au moins, n'y répond autrement que de manière partielle ; dans quelle mesure, c'est ce dont nous allons essayer de nous rendre compte en étudiant les types les plus courants de musique « autogène ».

Le premier, particulièrement fréquent dans la musique de danse, nous est fourni par la répétition d'une forme soit simplement rythmique, soit à la fois rythmique, mélodique ou même harmonique. Notons que cette forme, il a bien fallu l'inventer ; ceci fait une petite exception à l'autogénie ; mais enfin, une fois la première mesure donnée, il suffira de la répéter soit uniformément, soit en accélérant jusqu'au vertige final. C'est une première forme de musique autogène, dont l'effet est avant tout physiologique, et qui n'a pas fourni d'œuvre de premier plan.

A un degré au-dessus — et même parfois très au dessus — nous trouvons les morceaux où le parti-pris rythmique et mélodique forme la trame d'un développement dont des variations harmoniques ou contrapunctiques constituent la chaîne : par exemple les passacailles — retenons comme exemple la passacaille d'orgue de Bach, ou la *Folie* de Corelli — ou encore la *Komarinskaïa* de Glinka. Or il apparaît bien que dans de tels morceaux, si la répétition de la donnée initiale satisfait notre désir d'unité, ce qui excite notre intérêt, retient notre attention, c'est précisément l'élément *variation*, la nouveauté imprévisible qui viendra, à chaque reprise, nous étonner avec ce que nous attendons, suivant la spirituelle formule de Tristan Bernard. D'ailleurs, ce type de développement n'a rien de proprement musical ; il appartient même plutôt, en propre, au complexe, danse — poésie — musique, dont la musique n'est qu'une des formes dérivées ; il se retrouve dans l'architecture où il inspire des développements décoratifs tel que celui des frises du Parthénon. Laissons-le donc de côté.

Nous pourrions être tentés, en second lieu, de chercher des exemples de musiques autogènes dans les mouvements harmoniques : les traités nous enseignent que certaines modulations tendent vers des accords définis ; il y a là un déterminisme analogue à celui des courbes dont nous parlions

tout à l'heure. Malheureusement l'expérience nous montre que plus les mouvements harmoniques d'un morceau obéissent à ces enchaînements inéluctables, plus il est ennuyeux ; tout le « progrès » de la musique a consisté à s'affranchir des conclusions imposées, à donner aux accords d'autres suites que celles prévues par les traités, à ne plus résoudre les *appoggiatures*. Ce n'est pas encore dans cette voie que nous trouverons l'autogénie.



En fait, la seule musique de premier plan possédant plus ou moins cette qualité, est la musique *fuguée*, ou plus généralement la musique en *canon* : musique qui n'existe qu'en Occident, depuis une époque relativement récente et qui, si grande que soit son importance dans nos sensibilités, ne représente qu'une faible partie de la création musicale universelle.

Prenons un exemple simple : le canon de *Frère Jacques* ou encore celui de *The Cat is in the Well*, immortalisé par Shakespeare. La première phrase de *Frère Jacques* est toute inventée, arbitraire : mais nous avons reconnu qu'il fallait bien commencer par là. La seconde procède de la première, moyennant une simple convention d'accompagnement à la tierce : il semble que nous tenions la musique autogène ; malheureusement la troisième introduit une nouveauté, assujettie à la seule condition de s'harmoniser au début et à la fin avec ce qui précède ; la quatrième non seulement est encore nouvelle, mais procède même d'une harmonie imitative aussi « hétérogénique » que possible. Serons-nous plus heureux avec le canon anglais ? Aucune relation nécessaire n'unit la première phrase à la seconde, ni la troisième à la quatrième ; seule la troisième reproduit la seconde à la sixte. Nous pouvons donc laisser le chat dans son puits ; nous ne tenons pas encore la vraie autogénie.

Ouvrons maintenant, je ne dirai pas les esquisses canoniques de Schumann — la part de l'invention mélodique y apparaîtrait trop belle — mais *l'Art de la Fugue* ; nous y voyons un thème, et toute une série de développements dont chacun comporte des éléments obligés, résultant du thème et de la convention adoptée, et des éléments facultatifs, par où se constate la différence entre le morceau écrit par Bach en partant du thème et de la convention, et celui que Théodore Dubois ou Saint-Saëns aurait écrit d'après les mêmes points de départ. Or, qu'est-ce qui nous intéresse dans

ces morceaux? Est-ce ce qui ne pouvait pas ne pas y être, ou bien au contraire, ce que la personnalité de l'auteur y a introduit? La réponse n'est pas douteuse. Si en lui-même le caractère obligatoire de l'écriture nous satisfait — par l'assiette, la fermeté, la certitude qu'il impose à notre vie intérieure — notre attention n'est retenue, notre esprit ne demeure sous le joug que par ce qui, dans l'œuvre considérée, *n'est pas autogène*.

La même constatation s'appliquerait à la fugue (car on se doute bien que je voulais en arriver là, et que le nœud du problème est la fugue, et celle de J.-S. Bach en particulier). Mais le seul fait que la question se pose ainsi la résoud. J'ai déjà eu l'occasion de dire que les admirateurs de Bach se divisent en deux catégories, par définition hostiles entre elles : les uns prisant en Bach ce qu'il a de commun avec l'école musicale qui l'a précédé (et qu'il a mise au tombeau, démontrant l'inutilité de la fugue aussi fortement que Beethoven a, selon Debussy, démontré l'inutilité de la symphonie), les autres goûtant avant tout ce par quoi il diffère de cette école, ce qui dans Bach n'est que de Bach. Mais en indiquant cette distinction, je prends déjà parti : ne nous adressons qu'à l'œuvre.

L'exposé d'un thème de Bach produit généralement une impression de nouveauté, d'originalité ; lorsque entre le contre-sujet, apparaît-il comme résultant nécessairement du sujet? Tout au contraire : ce qui nous frappe c'est le contraste, qui donne à son harmonie avec le sujet un caractère *miraculeux* (je force à dessein ma pensée). On objectera que parfois le contre-sujet est tiré du sujet (*Clavecin*, II, 5) ; mais il y a là un pur artifice, le sujet n'y a qu'une unité apparente et se compose de deux formes juxtaposées. Il est certain toutefois que cette belle fugue est une de celles où l'élément *irrationnel* semble réduit au minimum ; on a l'impression que, donné le thème, tout en résulte nécessairement, et que soi-même on en aurait fait autant. Je n'ai pas besoin de dire que cette impression est fausse. D'ailleurs ce type de fugue ne caractérise pas l'œuvre de Bach, et il est même permis de lui préférer telle autre, d'allure essentiellement dramatique — et remplie d'imprévu — la grande fugue d'orgue en *mi mineur* par exemple.



De cet examen objectif, l'idée d' « autogénie » ne sort point grandie. Certes, beaucoup de morceaux semblent pouvoir se dériver d'un thème et d'une forme conventionnelle ; mais le thème est invention, la forme aussi

dans une certaine mesure, et d'ailleurs beaucoup de formes musicales sont apparentées de près — ceci est vrai même pour la fugue — à des formes de composition extra-musicales. D'autre part, les solutions découlant de données identiques sont essentiellement variables ; et elles nous intéressent non point tant pas leur fidélité aux données que par la façon dont elles ont réussi à être elles-mêmes, nouvelles, tout en adhérant à ces données.

Nous retrouvons ici la différence d'Euclide à Spinoza ; partant des prémisses de l'un, on ne peut que trouver les mêmes propositions ; les prémisses de l'autre fourniront à dix philosophes l'amorce de dix systèmes différents. Dans un cas on se borne à dégager des *possibles* soumis aux seules conditions logiques ; dans l'autre l'homme attaque la nature et le conflit de ces deux *réels* peut se développer dans les sens les plus variés. Or l'art est aussi lutte — ou accord si l'on veut — de deux *réels*.

La vérité est qu'en musique comme dans tout autre art, il y a des pièces à forme fixe et des pièces à forme libre, et qu'aucune des deux catégories n'est absolument indépendante de l'autre, en ce sens qu'une pièce à forme fixe ne nous satisfait pleinement que si le mouvement déterminé par son plan nous paraît en même temps, correspondre à l'inspiration spontanée de l'auteur ; et que, dans la pièce à forme libre, cette inspiration ne portera pleinement sur le public que si elle s'assujettit à des lois qui sont à la fois celles qu'imposent la structure de l'esprit et celles que conditionne la forme de langage adoptée.

Lionel LANDRY.

