

Chapitre I.

Des bases nécessaires à une culture musicale authentique.

La vie et le mouvement se confondent. Dans l'art plus que partout ailleurs. Dans la musique plus que dans tout autre art. Il n'y a pas un moment, dans l'histoire de la musique, qui ne se situe sur une trajectoire dont l'origine remonte au plus lointain passé et dont le but se perd dans un avenir incertain.

Toute œuvre comporte ainsi un arrière-plan et une ouverture vers l'avant qui ne pourraient être ignorés de qui veut la comprendre sans qu'elle en fût vidée, par là même, d'une part de la réalité dynamique dont elle est faite. C'est cette réalité qui condamne l'attitude négative de tant de mélomanes sincères à l'égard de la musique de leur temps.

Si insolite qu'elle puisse apparaître, une œuvre ne sort jamais du néant. Elle est un maillon d'une chaîne et l'on n'échoue à la rejoindre que pour n'avoir pas suivi tous les maillons qui mènent jusqu'à elle. Je dis bien tous les maillons et non point seulement ceux qui la précèdent immédiatement. Dans l'immédiat, une musique peut naître d'une réaction à une autre musique installée au pouvoir et donner ainsi l'apparence d'une rupture de la chaîne. Ce n'est qu'une apparence.

Il est rare qu'un réformateur ne prenne pas d'abord appui sur ce qu'il veut réformer, mais il arrive aussi qu'en remontant dans le passé, il y retrouve une tradition perdue et use d'elle pour en créer une nouvelle.

Être un homme de vraie culture, c'est prendre conscience de cette continuité séculaire qui interdit, à l'égard des recherches les plus audacieuses de l'art contemporain, non point une attitude critique raisonnable (car les créateurs peuvent errer, ce ne sont que des hommes), mais un refus systématique et borné.

Il faut toutefois reconnaître que cette vue complète et objective des choses est peut-être, pour la musique, plus difficile que pour tout autre art, parce que la musique évolue, non seulement dans ses formes, sa technique, son style, ses modes d'expression, mais aussi dans son langage. Il s'agit même, dans ce domaine du langage, moins d'une évolution que d'une création continue. Le langage musical n'est pas une donnée de la nature, du moins tel qu'il se présente à nous en Occident depuis près d'une dizaine de siècles.

Que la nature nous en suggère certains éléments, le rythme, la mélodie, certaines échelles des sons et les jeux de couleurs qui procèdent de la variété des timbres, c'est l'évidence. Et c'est pourquoi il n'est pas de civilisation, si primitive soit-elle, où le chant, la danse, les instruments de musique ne soient intimement liés à tous les actes de la vie sociale.

Mais que deux cents musiciens et chanteurs se réunissent dans une salle de concert et que, chacun des nombreux groupes qui composent cet ensemble jouant ou chantant pour son propre compte une musique totalement différente de celle des groupes voisins, cela fasse finalement la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, voilà un phénomène qui était peut-être inscrit de toute éternité dans les destinées du monde où nous vivons, mais non dans ses lois naturelles.

Son origine est d'ailleurs toute récente. Elle remonte à peine à une dizaine de siècles, et la grande aventure où elle a engagé la musique s'est trouvée étroitement limitée à notre monde occidental, au moins jusqu'à ce ^{xx}^e siècle où on la voit gagner comme un incendie toute la surface de la planète.

Si donc l'on veut pénétrer en profondeur, non seulement ce qui se passe à l'heure actuelle dans la musique, mais encore ce qui s'est passé depuis le xiii^e siècle jusqu'à nos jours, il faut bien voir que tout cela ne fait qu'un immense mouvement en avant dont les étapes se commandent, s'expliquent, se justifient les unes les autres. Un mouvement à l'origine duquel s'est constitué en quelque cinq siècles un langage musical d'une cohérence et d'une richesse fabuleuses, caractérisé tout d'abord par l'audition simultanée de plusieurs lignes mélodiques indépendantes, puis, à la faveur des rencontres de ces lignes entre elles, par la découverte d'agré-gations de sons privilégiées qui se sont ensuite groupées en accords facilement identifiables et progressivement hiérar-chisés entre eux.

Vers le milieu du xvi^e siècle, l'étude de ces accords hiérar-chisés, de leurs enchaînements, des lois acoustiques qui régissent leurs rapports réciproques aboutit à la constitu-tion d'un système rigoureusement logique : le système tonal.

Mais cet immense mouvement dont nous parlions tout à l'heure n'en est pas arrêté pour autant. D'époque en époque, de créateur en créateur, nous le voyons se développer sans relâche, s'enrichir de combinaisons nouvelles, d'harmonies de plus en plus complexes.

Au-delà d'un certain degré de complexité, on peut constater que le ver est déjà dans le fruit... que le système tonal porte dans la loi même de son développement le principe de sa future désagrégation.

Cela ne demande guère plus de trois siècles pour nous mener, à l'aube du xx^e siècle, à une sorte de constat de décès. Un constat de décès non point clairement formulé, sinon pour quelques-uns, mais qui se manifeste par ses conséquences, c'est-à-dire par la multiplication des tentatives différentes et parfois divergentes, soit pour le ressusciter sous des formes plus larges, soit pour le dissocier, soit, plus radicale-

APPARITION DU SYSTÈME TONAL

ment, pour le remplacer par un système nouveau, capable de prendre la relève en lui opposant un principe organisateur aussi puissant que le sien.

Il n'y a pas de vérité absolue en art. Certaines des directions prises par les musiciens peuvent aboutir à une impasse, certaines autres peuvent donner naissance à des esthétiques apparemment opposées mais également valables. Toute démarche nouvelle cherche à se frayer son chemin, quitte à changer sa direction (à corriger sa trajectoire, comme disent les astronautes) si ce chemin ne débouche sur rien qui vaille. Chaque créateur progresse péniblement au prix d'un tâtonnement obstiné, mais s'il ne sait pas toujours clairement où il va, il sait parfaitement d'où il vient. Et c'est ce qui lui permet de se risquer dans une quête aventureuse dont le moindre danger ne sera pas son éventuelle solitude.

Mais cette solitude, le public éclairé n'a pas le droit de la considérer comme une affaire qui ne le regarde pas. Certes il n'a pas à assumer les mêmes risques, mais il doit accepter qu'on les prenne pour lui. Accepter cela, c'est se garder disponible, ne pas opposer son hostilité, ou même simplement son indifférence, à des tentatives incertaines où des hommes engagent leur foi, mais se préparer à les comprendre, même si ce doit être pour finalement les rejeter.

**NÉCESSAIRE INITIATION A DES
RUDIMENTS TECHNIQUES**

Pour se préparer efficacement à les comprendre, il faut tout d'abord admettre qu'un langage nouveau n'est pas un mystère indéchiffrable, et par conséquent qu'il vaut la peine d'en rechercher la clé, dût-on se donner quelque mal pour franchir tels obstacles d'ordre technique qui en défendent l'approche.

Et c'est ici que nous touchons à la pierre d'achoppement. Le mot Art se dit en grec *Techné*, racine du mot français Technique. Le public croit volontiers que la technique est pure affaire de professionnels. En fait, art et technique sont, dans l'œuvre, organiquement confondus, ils sont l'un pour

l'autre une mutuelle et essentielle nourriture. On peut toujours se laisser investir par cette œuvre sans vouloir analyser l'état où elle vous plonge. Mais cet état dépendra toujours d'une combinaison entre l'émotion de l'artiste créateur et les moyens techniques par lesquels il parvient à vous la communiquer. Il y a donc en vous quelque chose qui est ouvert, sans que vous vous en rendiez compte, à ces moyens techniques, et c'est aller plus loin dans la réalité profonde de l'œuvre que d'en avoir conscience.

Qu'une révolution d'ordre technique intervienne dans la musique, cela veut dire que tel créateur, pour exprimer ce qu'il avait à dire, n'a pas trouvé dans les techniques héritées de ses prédécesseurs un instrument adéquat. Il en a donc imaginé une autre, et c'est elle qui peut devenir selon les cas le trait d'union entre lui et l'auditeur de bonne volonté, ou l'obstacle sur lequel butera l'auditeur rétif.

Il y a donc un minimum d'initiation à la technique d'un art, faute de laquelle il ne peut être question pour un amateur d'atteindre à une culture authentique. Mais de cela il ne faut pas faire un épouvantail. J'ai la certitude que tout ce qu'il est nécessaire de connaître sur ce dont la musique est faite peut être expliqué à quiconque, sans qu'il soit à nul moment nécessaire de prononcer ou d'écrire le moindre terme qui n'appartienne pas au vocabulaire de tout un chacun.

J'ai la certitude que, par le moyen d'une initiation ainsi comprise, il est possible d'expliquer de façon concrète à tout auditeur de bonne volonté ce qui s'est passé en musique dans les soixante-sept années déjà écoulées de ce xx^e siècle et ce qui continue de se passer aujourd'hui sous nos yeux.

Mon propos est donc d'analyser les raisons de l'état de crise du système tonal qui a orienté toute la musique actuelle dans des voies diverses. Ce qui m'obligera tout d'abord à faire comprendre, selon la méthode que je viens d'esquisser,

**PAS D'OBSTACLE SÉRIEUX
À CETTE INITIATION**

ce que c'était exactement que ce fameux système tonal dont on parle tant, mais dont j'ai souvent constaté que la plupart des mélomanes ne savent au fond presque rien.

Une fois installés dans une vue bien claire de ce monde sonore d'où est sortie la musique classique, nous serons mieux à même de saisir le processus de sa désintégration, et par là celui de la création musicale contemporaine. Nous serons prêts en effet à saisir les problèmes qui se sont présentés aux artistes devant ce phénomène, lorsqu'il s'est révélé à eux dans toute son ampleur, et à faire l'analyse des solutions qu'ils y ont proposées, toutes ces solutions ayant eu obligatoirement une incidence directe et plus ou moins profonde sur le langage même de la musique.

Chapitre 2.

Le langage polyphonique de l'Occident. Ses échelles.

Description sommaire du système tonal.

La musique se fait avec des sons. Voilà déjà une affirmation toute gratuite et exagérément restrictive. Il serait plus juste de dire que la musique se fait avec des bruits; des bruits organisés, tout son étant bruit, mais tout bruit n'étant pas forcément un son. Or il y a musique dès que le bruit s'organise, dans le temps et l'espace, par la répartition de ses durées et de ses hauteurs. C'est ce qui justifie aussi bien le tam-tam nègre que les recherches modernes de la musique « concrète ».

Mais cela dit, par souci d'exactitude, nous pouvons revenir à notre propos initial parce que la quasi-unanimité des gens voient dans le son l'élément premier, essentiel de la musique. Va donc pour le son! Mais quels sons? C'est ici que commence l'arbitraire. On fait de la musique partout dans le monde, depuis les oiseaux jusqu'aux hommes, blancs, jaunes ou noirs, mais non pas avec les mêmes sons.

Pour nous, en Occident, nous chantons communément *do, ré, mi, fa, sol, la, si, do*. Mais, qu'est-ce qui nous autorise à le faire? Essayons de répondre à cette question.

Il y a, en tout cas, une donnée d'expérience que l'oreille la moins exercée ressent comme une certitude : c'est que, en prenant un son quelconque comme point de départ et en s'élevant dans l'échelle, on voit, à des intervalles apparemment réguliers, ce son se reproduire, identique à lui-même quoique de plus en plus aigu. Il n'y a pas de doute. C'est bien lui, tout le monde le reconnaît.

MATIÈRE PREMIÈRE DE LA MUSIQUE

L'intervalle entre un son initial et sa reproduction la plus proche, vers l'aigu comme d'ailleurs vers le grave, s'appelle une octave. Il est aisé de déduire de ce phénomène d'évidence, que tous les sons avec lesquels il sera possible de faire de la musique devront se situer à l'intérieur de cette octave, étant bien entendu que chacun d'eux se reproduira à son tour, d'octave en octave, vers l'aigu ou vers le grave.

L'octave nous étant ainsi donnée par la nature, il s'agit de savoir quels sons et en quelle quantité nous allons loger dans ses limites. A ce problème les Hindous donnent des réponses qui ne sont pas les nôtres, lesquelles ne sont pas celles des Chinois ou des Polynésiens, et ainsi de suite.

La musique classique répond par les sept notes de la gamme dite majeure : *do, ré, mi, fa, sol, la, si*, auxquelles il faut en ajouter cinq autres sur lesquelles nous nous expliquerons ultérieurement. Donc, douze en tout.

Ce faisant, la musique classique s'appuie sur les expériences faites jadis par Pythagore avec une corde tendue et vibrante qu'il divisait, selon des principes arithmétiques rigoureux, par moitié, par tiers, par quart, etc. Qu'il y eût ainsi une justification scientifique à l'échelle des sons dont elle a fait son alphabet, c'est là ce dont la musique classique a tiré son orgueil et le principe de son extraordinaire développement.

Les notes fournies par les expériences de Pythagore semblent, d'autre part, trouver leur vérification dans le phénomène de la résonance, puisqu'on les retrouve dans la succession des harmoniques naturelles qui baignent de leur halo, de façon plus ou moins distincte à l'oreille, un son fondamental dont elles déterminent le timbre par leur nombre et leur richesse.

En réalité, les choses ne sont pas si simples, et la musique classique a quelque peu triché, pour ses commodités personnelles, avec ces données naturelles. Tout le monde connaît les célèbres cahiers de J.-S. Bach intitulés *le Clavier bien*

tempéré (1)¹. Que signifient ces mots : bien tempéré ? Ils signifient qu'à cette époque, à ce point de l'évolution du langage musical tel qu'il s'était fixé dans le système tonal, pour permettre à ce système d'aller jusqu'à l'extrême de ses possibilités, on a arbitrairement divisé l'octave en douze segments rigoureusement égaux et on a ainsi obtenu la gamme dite « tempérée », dont les sons ne correspondent plus que de façon approximative à ceux qui découlent des expériences de Pythagore ou des observations faites sur la résonance.

Donc, nous faisons de la musique en Occident, depuis des siècles, avec une gamme de douze notes, toutes situées à l'intérieur de l'intervalle appelé octave, et qui divisent ainsi l'octave en douze intervalles égaux. On appelle ces intervalles des demi-tons.

Mais le système tonal, sur lequel la musique classique a vécu durant plus de trois siècles, ne traite pas tous ces sons et tous ces intervalles de la même manière. Il en retient sept et bâtit avec eux la gamme dite de *do majeur* (ou encore d'*ut majeur*) : *do, ré, mi, fa, sol, la, si*.

Puisque ces sept sons ont été détachés de douze sons qui remplissaient exactement l'octave avec des intervalles égaux, il est évident qu'ils ne peuvent avoir entre eux des intervalles égaux, le nombre sept n'étant pas un sous-multiple de douze. Les intervalles entre ces sept sons ont deux aspects différents : les plus petits sont des demi-tons (nous les avons définis tout à l'heure). Les plus grands sont des tons, faits comme on s'en doute de l'addition de deux demi-tons.

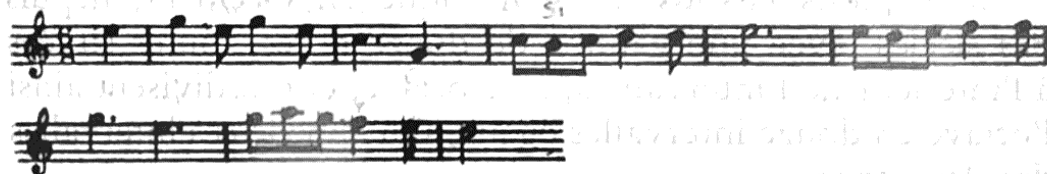
La gamme tonale de sept sons comporte ainsi, à l'intérieur de l'octave, cinq intervalles d'un ton et deux intervalles d'un demi-ton. Le déroulement des douze sons dont nous

1. Les chiffres entre parenthèses renvoient à la discographie, à la fin du volume.

avons parlé tout à l'heure (ceux qui ont entre eux des intervalles tous égaux d'un demi-ton) s'appelle la gamme « chromatique ». Le déroulement des sept sons à intervalles inégaux de la gamme tonale s'appelle la gamme « diatonique ».

Le système tonal est diatonique dans son essence même. Il périra au xx^e siècle pour s'être laissé envahir par le chromatisme.

Pour traduire dans le concret ces premières notions élémentaires, considérons la vieille chanson de Fabre d'Églantine, *Il pleut bergère* :



Exemple 1.

C'est une mélodie rigoureusement tonale où figurent les sept sons de la gamme diatonique. Les sept sons et pas un de plus.

Voici maintenant un fragment de *la Mort d'Isolde* de Wagner où, dans une durée moindre, nous rencontrons douze sons différents. Douze sons et pas un de moins. Les douze sons de la gamme chromatique.

PLAGE 1



Exemple 2.

Revenons maintenant à la gamme diatonique. J'ai dit qu'elle contenait cinq tons et deux demi-tons. Mais, à l'intérieur d'un intervalle d'octave, il y a plusieurs manières pos-

sibles de répartir cinq tons et deux demi-tons. Et, selon l'ordre de succession dans lequel on les place, on obtient des échelles de sons de caractère varié et qui offrent à la musique des ressources extrêmement différentes.

On appelle ces échelles différentes des modes. L'ordre de succession qui a donné naissance à la musique classique, c'est celle qui va de *do* à *do*. C'est le mode de *do* ou d'*ut*.



Exemple 3.

Si, partant de la note *ré*, je monte la gamme que j'ai tout à l'heure appelée « diatonique », jusqu'à l'octave, j'entends les mêmes sons que dans le mode de *do*, mais la répartition des intervalles qui les séparent n'est plus la même. C'est le mode de *ré*.



Exemple 4.

Considérons le septième son entendu dans l'une et dans l'autre de ces deux échelles, de ces deux modes. Dans le mode de *do*, cette septième note est un *si*. Elle n'est séparée de l'octave de *do* que par un demi-ton, le plus petit de tous les intervalles. Il en résulte une sorte d'attraction qu'exerce sur elle le *do* aigu. Si bien que toute la gamme semble tirée vers le haut et qu'elle a un mouvement naturellement ascendant.

Dans le mode de *ré*, la septième note est à distance d'un ton de l'octave de la première. Cet intervalle d'un ton est symétrique de celui que l'on rencontre au bas de l'échelle,

LES MODES

PLAGE 1

PLAGE 1

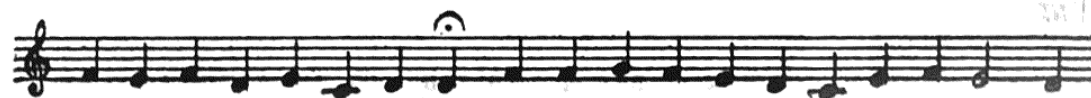
PLAGE 1

PLAGE 1

PLAGE 1

entre le premier et le second degré. Le reste des sons de ce mode s'ordonne selon une même symétrie. Si bien que le mode de *ré* est rigoureusement plan, horizontal. Il n'a de tension ni vers l'aigu, ni vers le grave. C'est pourquoi il s'est particulièrement adapté à la musique religieuse. Il est un mode important du plain-chant médiéval. Prenons, par exemple, la mélodie du *Dies irae* qui est dans le mode de *ré*.

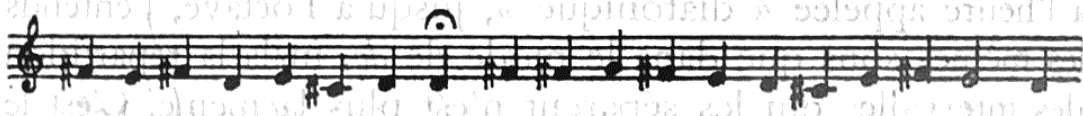
PLAGE 1



Exemple 5.

Si le *Dies irae* se chantait sur le mode de *do*, cela donnerait la mélodie ci-dessous qui n'a plus aucun caractère :

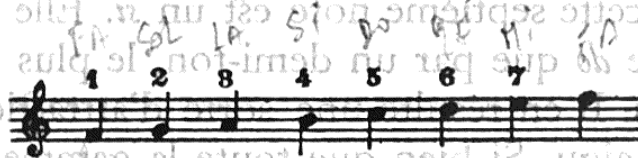
PLAGE 1



Exemple 6.

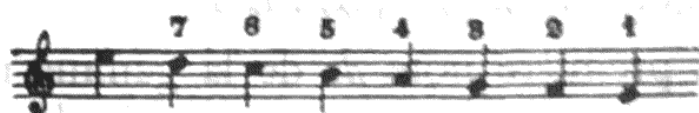
Je pourrais continuer cette démonstration en analysant d'autres répartitions de tons et de demi-tons à l'intérieur de l'octave, c'est-à-dire d'autres modes. Nous constaterions à quel point chacun a son caractère nettement tranché sur les autres. Nous en verrions dont la tendance ascensionnelle est encore plus accusée que dans le mode de *do*. Tel est le mode de *fa* :

PLAGE 1



Exemple 7.

Nous en verrions d'autres qui, au contraire, ont une direction naturelle vers le grave, tel le mode de *mi*, le mode dorien, le mode noble entre tous de la musique grecque antique.



Exemple 8.

Tout cela semble peut-être sortir de notre sujet puisque je tente ici d'expliquer le système tonal classique et non la musique grecque antique ou le plain-chant. Il n'était pas inutile cependant d'ouvrir une fenêtre sur ces paysages parce que la musique moderne a, dès la fin du XIX^e siècle, commencé de réintroduire les modes médiévaux, voire même orientaux, dans la musique occidentale en les traitant harmoniquement selon ses propres méthodes. Et c'est même là une des solutions que les compositeurs ont proposées à la crise du système tonal.

Cela dit, occupons-nous exclusivement du mode de *do* (ou d'*ut*) et poussons plus avant notre analyse. J'ai dit que ce mode avait connu dès le XVI^e siècle et jusqu'à nos jours une extraordinaire fortune. Pourquoi cela ? Pourquoi la musique des XIII^e, XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, dans les longs cheminements qu'elle a suivis, en partant des monodies du plain-chant, en superposant et enchevêtrant des lignes mélodiques différentes, en en compliquant de plus en plus les combinaisons, pourquoi cette musique a-t-elle fini par se fixer sur cette échelle plutôt que sur celles dont elle était sortie ? Eh bien, c'est parce que, peu à peu, au cours d'une très lente évolution, l'oreille a fini par reconnaître dans certaines agrégations de sons, d'abord fortuites puis, une fois l'attention arrêtée sur elles, de plus en plus recherchées en elles-mêmes, une plénitude de sonorité, une sensation d'équilibre, un certain hédonisme.

Ces agrégations, reconnues comme consonantes, se sont précisées d'elles-mêmes sous forme d'accords de trois sons que nous appelons accords parfaits.

Comment obtient-on ces accords ?

Prenons la première note *do* de la gamme majeure classique. Si nous attaquons simultanément le *do* et le *ré* qui le suit immédiatement dans l'échelle, nous obtenons une dissonance. Sautons le *ré* et attaquons simultanément avec le *do* (premier degré du mode) le troisième degré, c'est-à-dire le *mi*. Nous obtenons une consonance. Nous voici donc en possession des deux premiers sons de l'accord parfait. Reste le troisième que je vais mettre à l'épreuve en l'attaquant en même temps que les deux sons déjà heureusement associés. Essayons avec le quatrième degré : le *fa*. Dissonance. Avec le cinquième degré, le *sol*. Consonance.

PAGE 1



Exemple 9.



Exemple 10.

En somme, en sautant à chaque fois une note sur les cinq premières du mode de *do*, nous rencontrons des sons qui font ensemble bon ménage. L'intervalle qui sépare le *do* du *mi* (c'est-à-dire le premier degré du troisième) s'appelle une *tierce*. L'accord parfait s'obtient en superposant deux *tierces* : *do — mi, mi — sol*.

Cet accord parfait : *do-mi-sol* correspond... ou plutôt correspondait, avant l'introduction de la gamme tempérée dont je parlais plus haut, aux sons harmoniques fournis par la résonance naturelle. C'est pourquoi il s'est imposé de lui-même à l'attention des musiciens à l'époque où la gamme tempérée n'existait pas encore. Il s'est imposé par sa plénitude. Et quoique nous soyons aujourd'hui, après quatre siècles, un peu blasés sur cette plénitude, pour ne pas dire un peu fatigués, elle garde encore un certain pouvoir de fascination. Témoin telle page d'un musicien pourtant considéré comme le premier assassin du système tonal, Richard

Wagner, et qui n'hésite pas néanmoins, dans le prélude de *l'Or du Rhin*, à nous submerger pendant cent trente-six mesures avec les trois sons d'un accord parfait. Ces trois sons. Rien de plus, rien de moins. Il est vrai qu'il donnait le départ à la *Tétralogie*. Il avait du temps devant lui (2).

J'ai dit que chaque fois que je sautais une note dans l'échelle des sons de la gamme diatonique je créais, entre les deux sons restés en présence, un intervalle de tierce. L'intervalle de tierce est donc fait de l'addition de deux intervalles entre les degrés du mode. Or, on se souvient que les degrés du mode sont entre eux tantôt à un ton, tantôt à un demi-ton d'intervalle. On en conclura que toutes les tierces ne sont pas égales entre elles puisque, selon les rapports de la note sautée avec ses deux voisines, je parcours en la sautant, ou bien deux tons, ou bien seulement un ton et demi.

Les tierces les plus grandes, celles faites de l'addition de deux tons entiers, s'appellent *tierces majeures*. Les plus petites, d'un ton et demi, des *tierces mineures*.

Il en résulte qu'il y a deux types de ces accords parfaits de trois sons que nous venons de voir surgir dans notre univers, ceux dont la tierce de base est majeure (et ce sont des accords parfaits majeurs) et ceux dont la tierce de base est mineure (et ce sont des accords parfaits mineurs).



Exemple 11.



Exemple 12.

Je reviens à ce que j'ai dit tout à l'heure de l'accord parfait obtenu par la superposition de deux tierces. Pour aller encore un peu plus loin dans la connaissance de la structure de cet accord, il faut ajouter que ces deux tierces sont en quelque sorte complémentaires. L'une est nécessairement plus grande

MAJEUR ET MINEUR

PLAGE 1

que l'autre, c'est-à-dire que l'une est majeure et l'autre mineure.

Or, ce qui compte pour la détermination d'un accord de trois sons, c'est le rapport de ses deux sons les plus aigus avec le plus grave, qu'on appelle la *basse*. Toutes les harmonies, mêmes les plus complexes, de la musique tonale tirent leur sens de la note qui supporte leur édifice : la *basse*. L'accord parfait est donc identifié par la tierce (majeure ou mineure) qui sépare la basse de la deuxième note de l'accord.

Quant à la troisième note de l'accord, ce qui est important en ce qui la concerne, c'est également son rapport avec la basse. Mais ce rapport est immuable puisque l'intervalle entre la basse et elle est fait de l'addition de deux tierces, l'une majeure, l'autre mineure ou vice-versa. Cet intervalle s'appelle la *quinte* (comme de juste, puisqu'il s'agit du cinquième degré). C'est le plus important de la musique tonale. Les anciens Grecs considéraient la quinte comme la consonance parfaite entre toutes, alors que la tierce qui nous est si familière, ils l'entendaient comme une dissonance. Et les musiciens de notre ^{xiii}e siècle faisaient de même.

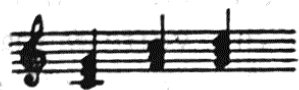
Voilà donc bien nettement établis deux éléments essentiels du langage musical de l'époque classique : d'une part l'échelle des sept sons qui constituent le mode de *do*, d'autre part la constitution de l'accord parfait majeur ou mineur qui est le premier principe du langage harmonique.

L'accord parfait majeur est un accord fort, l'accord parfait mineur est un accord beaucoup plus faible. Pourquoi l'accord parfait majeur a-t-il plus d'éclat que l'autre ? Il y a à cela une raison d'ordre physique : c'est que la note grave de l'accord, celle que l'on appelle la basse, contient déjà en elle-même les deux autres sons de l'accord, ceux-ci faisant partie de ses

premiers harmoniques naturels. La résonance du son fondamental donne la quinte et donne la tierce majeure. Mais elle ne donne pas la tierce mineure. L'accord parfait mineur est donc un accord relativement pauvre. Il n'a pas la rondeur et la robuste santé de son collègue.

Or, si nous considérons la suite d'accords parfaits posés sur les différents degrés de la gamme, ou plutôt disons du mode de *do*, nous voyons que trois de ces accords sont majeurs et trois sont mineurs (quant au septième, nous n'en parlerons que plus tard, parce qu'il pose des problèmes qui, dans cette première phase de notre exposé, compliqueraient trop les choses).

Les trois accords parfaits majeurs, donc les trois accords forts du mode de *do*, se placent sur le premier degré (sur *do*), sur le quatrième degré (sur *fa*), sur le cinquième degré (sur *sol*). Si vous faites entendre successivement ces trois accords du 1^{er}, du 4^e et du 5^e degré, les sept notes du mode auront figuré successivement dans ce complexe.



Exemple 13.

Ces trois accords posent donc le fondement du système tonal et les trois basses qui les supportent sont les notes pivots où s'articulent toutes les combinaisons harmoniques du système (ou au moins les plus importantes). C'est pourquoi on leur donne des noms significatifs : le premier degré s'appelle la *tonique*. Le cinquième degré, situé à distance de quinte, s'appelle la *dominante*. Le quatrième degré, à distance de quarte de la tonique, s'appelle la *sous-dominante*. Tonique, dominante, sous-dominante, premier, cinquième, quatrième degré, voilà les seigneurs de cette hiérarchie rigoureuse et complexe qu'est le système tonal.

Le jeu de balance entre la tonique et la dominante est sans

PRÉÉMINENCE DES PREMIER,
QUATRIÈME ET CINQUIÈME DEGRÉS

ÉTAT TONAL

PLAGE 2

cesse présent derrière toutes les variantes, les digressions, les coquetteries que la musique classique se permet avec ce principe de base. Des phrases entières, des morceaux entiers parfois, sont réductibles en dernier ressort, dans leur sens harmonique, à ces trois accords du premier, du cinquième et du quatrième degré. Une quantité innombrable de mélodies classiques reposent, au départ, sur l'accord parfait du premier degré, se portent plus ou moins directement sur le cinquième (la dominante) et retombent, avec la chute de la ligne mélodique, sur le premier. Pour prendre un exemple entre mille, tel est le schéma de la romance de Chérubin dans *les Noces de Figaro* de Mozart (3).

LES TONALITÉS

Mais, dira-t-on, vous parlez toujours de *do* majeur. Or, la musique classique nous annonce sans cesse : symphonie en si bémol majeur, concerto en sol mineur et ainsi de suite. Il y a donc autre chose que votre *do* majeur. Bien sûr qu'il y a autre chose. Si le système tonal n'était que ce que j'en ai dit jusqu'ici, il n'aurait pas duré des siècles.

Repartons donc pour une nouvelle étape et, tout d'abord, faisons bien remarquer que j'ai toujours accolé le mot *mode* au son *do*. J'ai toujours dit : le mode de *do* ou le mode d'*ut*. Or, répétons-le, le mode est un certain ordre de succession d'intervalles inégaux, tantôt plus grands (le ton) tantôt plus petits (le demi-ton) entre les sept sons que, en Occident depuis Pythagore, la musique sélectionne à l'intérieur de l'octave.

Il s'agit ici, non pas de notes désignées par leur nom, mais d'intervalles entre des sons que nous ne précisons pas dans l'absolu, en eux-mêmes, mais seulement dans le relatif, c'est-à-dire dans les rapports qu'ils entretiennent. C'est donc quelque chose d'encore assez abstrait.

Ce que j'appelle le mode de *do* (ou d'*ut*), c'est simplement

l'ordre de succession des intervalles que nous avons à franchir quand nous montons la gamme de sept sons qui a la note *do* pour origine. Les sept sons que nous trouvons côte à côte sur les touches blanches d'un piano. On en rencontre deux grands (deux tons), puis un petit (un demi-ton), puis trois grands (de nouveau des tons) et un petit (un demi-ton) qui nous ramène à l'octave du premier degré.

Or, il existe des moyens, en musique, de reproduire rigoureusement cette même succession d'intervalles, même si la première note, celle que nous avons appelée la *tonique*, s'appelle *ré* ou *mi* au lieu de *do*. Il nous suffit pour cela de faire appel à ces cinq notes que nous avons provisoirement mises de côté lorsque nous avons exploré la totalité des sons contenus dans l'intervalle d'octave, et non plus seulement ceux qui ont servi de base au langage musical classique. On se rappellera qu'ils étaient au nombre de douze, à égale distance les uns des autres (un demi-ton). Nous en avons retenu sept et nous en avons laissé cinq en réserve. C'est le moment de les appeler en première ligne.

Partons donc de *ré* et tâchons de retrouver la suite d'intervalles rencontrés quand nous sommes tout à l'heure partis de *do*. Tout d'abord deux grands intervalles de un ton chacun. Voilà qui ne va déjà plus car, entre *mi* et *fa*, je n'ai qu'un petit intervalle d'un demi-ton. Il nous manque un demi-ton. Je fais appel à mes réserves. Je mets un *dièse* devant le *fa*, ce qui a pour effet de le faire monter d'un demi-ton.

Continuons à parcourir les degrés de l'échelle. Pour les intervalles suivants, nous retrouvons ceux du mode que nous voulons reproduire. Mais, entre le sixième et le septième degré, c'est-à-dire entre *si* et *do*, voici qu'il me manque encore un demi-ton. Nous montons le *do* du demi-ton qui lui manque en le transformant en *do dièse* et nous retombons, une fois franchi le dernier demi-ton réglementaire, sur l'octave de la tonique, c'est-à-dire sur *ré*.

HOITAJUDOM AJ

En procédant ainsi, qu'avons-nous fait au juste ? Nous avons reproduit, en partant de *ré*, une certaine série d'intervalles propres au mode de *do*. Cela pour l'abstrait. Et dans le concret nous avons créé quelque chose de nouveau qui s'appelle une *tonalité*. La *tonalité* de *ré majeur*.

Retenons bien ce mot : une *tonalité*.

La tonalité n'est plus, comme le mode, quelque chose d'abstrait, une simple série type d'intervalles. C'est un groupe caractérisé, unique de son espèce, de sept sons nommément désignés, ayant entre eux les intervalles types d'un mode.

Nous commençons à voir plus clairement ce que c'est que le système tonal. C'est un système, basé sur une certaine échelle de sept sons, que l'on reproduit à volonté à partir de n'importe quel son initial, créant ainsi autant de tonalités différentes qu'il y a de degrés dans l'échelle chromatique.

LA MODULATION

Chaque fois que, par un enchaînement harmonique dont je n'essaierai pas d'analyser le mécanisme, ou par tout autre artifice, un compositeur passe d'une tonalité dans une autre, il fait ce qu'on appelle une modulation. Et cela revient à ce que fait un peintre quand il fait chanter deux couleurs en les opposant l'une à l'autre. Car, c'est un fait d'expérience que chaque tonalité a une couleur bien à elle, exprime plus particulièrement tel ou tel sentiment, la tendresse, la douleur..., la joie, comme fait, par exemple, la tonalité de *ré majeur*, celle du finale de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven.

Pour donner un exemple extrêmement populaire du pouvoir expressif d'une modulation, j'invite le lecteur à se chanter intérieurement à lui-même notre bonne vieille *Marseillaise*. Jusqu'à : « l'étendard sanglant est levé », nous restons tranquillement dans la tonalité principale, avec le jeu de tonique, de dominante et de sous-dominante dont nous avons plus haut démonté le mécanisme. Avec : « Entendez-vous dans nos campagnes », nous dressons l'oreille et soudain, sur le mot « mugir ces féroces soldats », nous modulons dans une

tonalité nouvelle qui donne une couleur sinistre à l'image évoquée par les paroles.

Autre modulation célèbre, celle qui survient brusquement à quelques mesures de la fin du *Boléro* de Ravel, cette longue pièce d'orchestre qui a pour caractéristique assez rare de ne pas quitter la tonalité de *do majeur* pendant dix-sept ou dix-huit minutes. D'où une monotonie volontaire dont l'auteur se sauve par l'éclat incomparable de son orchestration, ainsi d'ailleurs que par la beauté plastique du thème inlassablement répété. Et puis, soudain, au paroxysme du délire instrumental, tout l'orchestre se porte brutalement de la façon la plus inattendue, et presque la plus scandaleuse, sur l'accord de tonique de *mi majeur* (4).

Donc, avec la diversité de ses nombreuses tonalités, avec les changements d'éclairage que lui fournit l'art de moduler d'un ton dans un autre (et on peut dire qu'en dehors des recettes de l'école, chaque artiste vraiment créateur a sa manière à lui de le faire), le langage que le système tonal mettait à la disposition des musiciens était d'une prodigieuse richesse. Il l'est bien plus encore qu'on ne peut l'imaginer à la faveur de ce que nous en avons laissé entrevoir. Et cela pour plusieurs raisons. Une de ces raisons consiste en ce que le nombre des tonalités dont dispose le compositeur est beaucoup plus grand que ce que j'en ai dit tout à l'heure. Car je n'ai pas encore abordé la question des tonalités mineures.

Tout le monde a entendu parler d'œuvres classiques en *sol mineur*, en *mi mineur*. C'est là un domaine qu'il nous faut maintenant explorer.

Nous avons montré plus haut ¹ que la tonalité d'*ut majeur*

LES TONALITÉS MINEURES

1. Voir p. 22.

nants de trois sons, d'un quatrième, puis, beaucoup plus tard, d'un cinquième son, lesquels créaient, inévitablement, dans l'agrégation entendue, un effet de dissonance.

Pour faire des accords, on avait superposé des tierces. On a continué. On a ainsi créé des accords de quatre sons appelés accords de *septième*, puis des accords de cinq sons ou accords de *neuvième*, bien connus par l'usage immodéré qu'en a fait le jazz.

PLAGE 2



Exemple 15.



Exemple 16.

Au début, les compositeurs préclassiques, un peu intimidés par leur conquête, en usaient prudemment avec les dissonances. Ils avaient pris pour règle de les préparer et de les résoudre. De les préparer, c'est-à-dire de faire entendre la note appelée à faire dissonance à la faveur d'un accord précédent, avant d'attaquer celui où sa présence devait créer une sorte de perturbation. Quant à la résolution de la dissonance, cela consistait à lui faire suivre sa pente naturelle vers un autre son où disparaîtrait son aspect subversif.

Sans entrer dans trop de détails, disons que cette pente naturelle venait de ce que, le plus souvent, cette note dissonante ajoutée à l'harmonie y engendrait une sorte de phénomène, soit d'attraction, soit de répulsion, qui jouait entre elle et l'une des autres notes de l'accord. Ces deux notes tendaient alors, soit à basculer l'une vers l'autre, soit à se fuir, et c'est ce qui arrivait à la faveur de l'accord suivant.

Entre le *si* et le *fa* de l'accord ci-dessous il y a attraction. Le rapprochement qu'elles désirent l'une l'autre les fera s'épouser dans la consonance de tierce où elles se résorberont.



Exemple 17.

En l'espèce, l'accord dissonant de l'exemple qui précède se plaçait sur le cinquième degré (ou dominante) de la tonalité de *do majeur*, et la résolution de la dissonance nous a ramenés doucement à l'accord parfait de la tonique. La dissonance a, de ce fait, joué dans l'enchaînement des deux accords un rôle de renforcement du sentiment de la tonalité de *do*. C'est pourquoi on en est venu très rapidement à considérer cet accord, dit de septième, comme exerçant une fonction essentiellement tonale lorsqu'il est placé sur le cinquième degré, ou dominante du ton. On a donc estimé qu'il était inutile d'excuser cette bienheureuse dissonance en la préparant. Mais on a très longtemps continué de la résoudre. Ai-je besoin d'ajouter que, dans la musique moderne, on n'éprouve plus, depuis bien longtemps, le besoin ni de préparer, ni de résoudre aucune dissonance, si agressive soit-elle?

Un autre type de dissonance, très employé à l'époque classique, a beaucoup contribué, par l'usage qu'en ont fait les compositeurs modernes, à la désintégration du système. Cela consiste, lorsqu'on attaque un accord, à remplacer un son ou plusieurs sons de cet accord par d'autres qui leur sont voisins dans l'échelle, mais qui naturellement sont en état de tension, de dissonance avec l'accord pensé par le compositeur. Après quoi, on résout la dissonance en faisant glisser l'intruse (ou les intruses) vers la ou les notes dont elles avaient usurpé la place. Cela s'appelle une *appoggiature*.

L'APPOGGIATURE



Double appoggiature

Exemple 18.

A l'époque moderne, on n'a pas manqué de multiplier ces *appoggiatures*, mais on a de moins en moins éprouvé le besoin de les résoudre. On a, de ce fait, créé des quantités d'agréations harmoniques dont le sens, demeuré sous-entendu, n'avait plus de réalité que pour le compositeur. C'étaient d'ailleurs, fort souvent, des agrégations délicieuses à l'oreille mais qui cessaient finalement d'avoir une référence quelconque au système tonal dont elles débordaient les cadres.

STRUCTURE TYPE DE L'ŒUVRE CLASSIQUE

Esquissons maintenant une description de la manière dont une œuvre classique se sert des matériaux que nous avons très sommairement dénombrés.

Avant tout, à l'époque classique, quelque œuvre que l'on écrivît, elle était marquée du signe d'une tonalité déterminée. On écrivait un lied, une sonate, une symphonie en *mi majeur*, en *sol mineur*, en *fa dièse mineur*, etc.

Cela ne veut pas dire que toutes les harmonies entendues durant la totalité de l'œuvre appartenaient à la tonalité annoncée dans le titre. Et pas davantage que chacun des quatre mouvements d'une symphonie en *sol* était également en *sol*. On trouve cela dans la forme appelée *suite* mais non dans une symphonie.

Cela veut dire qu'il y aura dans cette œuvre une tonalité prépondérante qui régnera en maîtresse, flanquée de ses deux acolytes immédiats, c'est-à-dire des deux tonalités les plus voisines. Deux tonalités sont voisines quand elles ont en

commun le plus grand nombre de sons possible. Les tonalités les plus voisines sont à distance de quinte les unes des autres. Par exemple, les deux tonalités les plus voisines de *do majeur* sont *sol majeur* (la tonalité de la dominante) qui compte les mêmes notes que *do majeur*, moins le *fa* qui est *dièse*, ou bien *fa majeur* qui, à part un *si bémol*, compte également les mêmes notes que *do majeur*. Il faut y ajouter le ton relatif mineur.

Dans une symphonie classique, comment les choses s'organisent-elles ? En gros, et naturellement sans préjudice des écarts à ce schéma-type que se permettra la fantaisie du compositeur, nous aurons d'abord un premier mouvement, généralement un *allegro*, précédé ou non d'une introduction. Cet *allegro* sera généralement divisé en trois : une exposition, un développement et une réexposition.

L'exposition énoncera un premier thème dans la tonalité principale de l'œuvre, disons par exemple *mi majeur* (quatre dièses). Ce thème supposé bien écouté et assimilé, nous modulons au ton de la dominante, c'est-à-dire, dans notre exemple, en *si majeur* (cinq dièses), et nous faisons connaissance avec le deuxième thème, conçu par l'auteur de façon à créer un certain contraste avec le premier (très souvent le premier thème aura l'allure plutôt rythmique et le deuxième plus spécifiquement mélodique).

Nous revenons généralement au ton initial pour conclure l'exposition, après quoi (surtout dans la période classique, mais jusqu'au cœur du xix^e siècle au moins...) après quoi on la recommence. Il s'agit, en effet, de bien enfoncer dans la mémoire de l'auditeur les deux éléments thématiques de ce premier mouvement de symphonie, de bien l'imprégner aussi de la couleur, du climat particulier créé par la tonalité où l'auteur a voulu nous installer. Il nous invite donc à entendre son exposition une seconde fois. De nos jours, le plus souvent, on fait confiance à l'auditeur, à moins qu'on ne se défie de son impatience, et on supprime la reprise.

Alors commence le développement central dans lequel le musicien choisit, dans le matériel thématique qu'il s'est donné, des éléments caractéristiques et entame entre eux un jeu subtil et savant, les fragmentant, les superposant, les imbriquant l'un dans l'autre, mais surtout les promenant à travers des tonalités nouvelles plus ou moins éloignées de la principale, s'efforçant de la faire à la fois oublier et regretter, de telle sorte que, lorsqu'elle réapparaîtra tout à l'heure, l'auditeur éprouve une sorte de joie, ou en tout cas de confort, à se voir ramené au bercail.

Les modulations successives que nous fait parcourir ce développement sont autant de variations de couleur et d'éclairage par lesquelles l'auteur met en valeur à notre intention ses divers éléments thématiques que nous sommes censés reconnaître au passage, mais toujours avec une nouvelle surprise et un nouveau ravissement dus aux changements de tonalité.

Quand il estime en avoir assez dit, le musicien nous ramène à la tonalité principale pour une réexposition, qui n'est pas forcément calquée sur l'exposition primitive, mais qui en rappelle les idées dans leur nudité, ce qui permet de mieux apprécier rétrospectivement les travestissements divers qu'elles ont revêtus en cours de route. Cette réexposition a en outre pour but de donner à l'architecture sonore sa symétrie et son équilibre.

Tel est le schéma d'un *allegro* dans ce qu'on a appelé la forme *sonate*, forme qui s'applique aussi bien à la symphonie qu'à la musique de chambre.

Il s'y ajoute deux ou trois autres mouvements, le second étant en général un *scherzo* rapide ou un menuet, le troisième un mouvement lent (mais cet ordre est parfois inversé) et le quatrième un *finale*.

Le *scherzo* ou le menuet sont généralement de même forme. Ils comportent deux idées d'allure rythmique, plus ou moins

dérivées l'une de l'autre, jouées chacune deux fois; puis une partie appelée *trio*, plus mélodique et expressive, après laquelle on revient au début et on rejoue les deux premiers volets du morceau sans reprise.

Le mouvement lent est celui où le lyrisme du musicien s'épanche le plus librement. Là encore, il s'organise selon une symétrie qui ramène la mélodie exposée au début, après une période médiane modulante où apparaissent des idées annexes.

Le *finale*, mouvement vif ou très vif, affecte généralement la forme d'un rondeau, c'est-à-dire d'un thème qui joue le rôle d'un refrain et qui revient plusieurs fois au cours du morceau s'insérer entre des couplets où la fantaisie de l'auteur se donne libre cours.

On le voit donc, la musique classique établit ses structures par le moyen de symétries évidentes entre des éléments thématiques périodiquement ramenés au premier plan, et affirmés dans leur permanence par le retour de la tonalité qui leur est attachée, après des échappées dans des tonalités plus ou moins lointaines.