

Estudios en honor de
Domingo Santa Cruz
AUCH. 5ª Serie. N° 11 (1986): 97-106

SITUATION DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE DANS LA PHILOGIE MUSICALE

JACQUES CHAILLEY
Société Internationale de Musicologie

Les fructueux entretiens que j'eus en 1966 avec Domingo Santa Cruz lors de mon voyage au Chili m'autorisent aujourd'hui à dédier à sa mémoire ces quelques notes, qui prolongent jusqu'à la période contemporaine mes travaux antérieurs échelonnés du *Traité Historique d'Analyse Musicale* (1951) à mes récents *Eléments de philologie musicale* (1985).

L'une des conclusions les plus importantes de cette série de travaux était la constatation que *tout s'est passé jusqu'à présent, en Histoire de la Musique, comme si l'homme avait assimilé progressivement, pour en faire une "consonance de base" servant de point de départ à la constitution de son langage musical, les rapports de fréquence proposés par la nature dans un ordre défini, dont le tableau des harmoniques constitue l'expression privilégiée.*

C'est ainsi que, pour la quasi-totalité des musiques monodiques comme pour les premiers pas de la polyphonie, *tout se déduit du trinôme initial octave - quinte - quarte* (harmoniques n° 1 à 4), seul ensemble alors jugé globalement consonant. La constitution des échelles encore en vigueur ne fait pas exception, et nous ne répéterons pas ici les démonstrations que nous en avons données dans nos ouvrages précités.

C'est seulement vers la fin du Moyen-Age polyphonique qu'à cet ensemble 8ve-5te-4te se superpose progressivement, s'ajoutant à lui dans la consonance de base *sans rien lui retirer de sa valeur* (on insiste sur ce point), l'intervalle correspondant à l'harmonique suivant n° 5, soit la tierce majeure, laquelle à son tour entraîne à sa suite aussi bien son analogique

mineur que ses intervalles différentiels de 3^{ce} ou de 6^{te}. Désormais la consonance de base ne sera plus seulement le trinôme 8^{ve}-5^{te}-4^{te}, mais le *quadrinôme* 8^{ve}-5^{te}-4^{te} + 3^{ce}, dans la disposition des harmoniques 1 à 6. Le nom qu'on lui a donné, "accord parfait", est significatif: *perfectum* signifie "achevé, terminé": ceux qui l'ont dénommé ainsi pensaient avoir complété et terminé la consonance antérieure. Pas un instant ne les avait effleurés l'idée que la progression pût se poursuivre au delà.

Elle se poursuit cependant. Déjà, à la fin de la Renaissance, on commençait à "essayer" *l'addition à l'accord parfait de l'harmonique suivant, une 7^e mineure un peu basse* dont la "tolérance" (qui déjà avait dû jouer pour la tierce) eut vite fait de faire négliger l'approximation. A la fin du xvii^e S., l'assimilation était complète, même si par la suite, en édifiant sa théorie, un Rameau à qui sa formation au monocorde interdisait de soupçonner l'existence de la tolérance, persistait à classer la 7^e parmi les dissonances, entraînant ainsi toute une théorie scolaire inadaptée, encore en usage aujourd'hui.

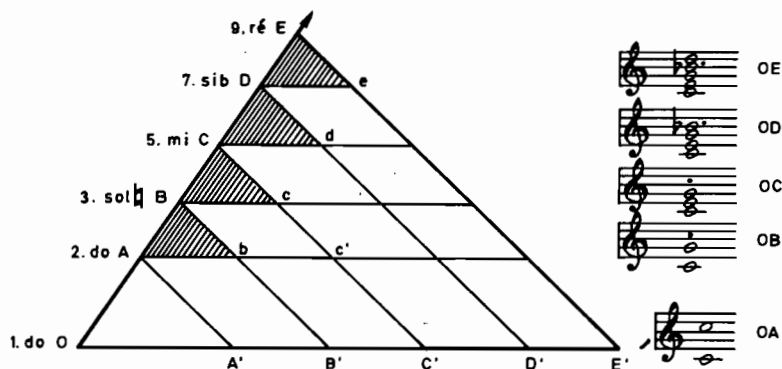
Désormais figurera dans la consonance de base non seulement l'accord parfait, mais, dans la mesure où l'autorisait l'échelle, l'accord de 7^e *naturelle* (harmoniques 1 à 8) incluant à la fois, *sans rien leur retirer de leur valeur*, l'accord de quinte et l'accord parfait majeur des harmoniques antérieurs. *La nouvelle consonance contribuera en outre à renforcer la tonalité classique* alors en gestation, du fait que, devenant fréquemment la signature du V^e degré, elle acquit peu à peu une valeur préférentielle de "7^e de dominante". Nous disons bien "préférentielle" et non pas "exclusive", comme le laisseraient croire la plupart des traités. Ceux-ci, une fois de plus, contribueront à égarer l'opinion: considérant toujours comme définitif l'état du langage à leur époque, ils *confondront la notion permanente de sonorité avec celle, occasionnelle, de fonction*, et appelleront sans discrimination "7^e de dominante" des 7^e "naturelles" qui ne sont de dominante que dans une partie des cas. Ils *confondront également la consonance, valeur intrinsèque permanente, avec la stabilité, valeur provisoire liée à une fonction tonale* qu'ils croient éternelle, alors qu'elle n'appartient qu'au langage en cours à l'époque de leur rédaction. De fait, dès la fin du xix^e S., la 7^e naturelle perdra de plus en plus fréquemment sa valeur préférentielle de 7^e de dominante, jusqu'à devenir en certains cas une consonance de base à part entière, stabilité incluse. Et dans le sillage de la 7^e naturelle s'introduiront comme précédemment intervalles différentiels et accords analogiques, que les traités français baptiseront assez comiquement du nom barbare de "septièmes d'espèces".

Après quoi l'histoire se poursuit. Déjà, au cours du xviii^e S., s'esquissait de temps à autre, sans en changer la nature, *l'adjonction à la consonance 7^e*

naturelle (harmoniques n° 1 à 8) de *l'harmonique suivant n° 9*, habituant l'oreille à une sonorité globale d'accord de 9^e naturelle, suivi comme tous les autres de ses intervalles différentiels et de ses accords analogiques. Avec ou sans fondamentale, ce fut d'abord, comme tous les précédents, un simple augmentatif traité en consonance imparfaite (exigence de préparation et de résolution) puis parfaite (disparition de cette exigence). Ne posant, contrairement à la 7^e, aucun problème restrictif d'échelle, il n'eut qu'à suivre les avatars de la 7^e elle-même, s'ajoutant à elle comme tous les précédents: d'abord dans un rôle préférentiel de 9^e de dominante, puis, à l'époque debussiste, perdant peu à peu sa valeur tonale pour devenir un "accord de sonorité", indépendant de toute valeur syntactique. Suivi de ses analogiques, il sera, à partir de Wagner, l'accord romantique par excellence (harmoniques 1 à 10).

Jusqu'à présent, on l'a vu, aucune exception n'est venue infirmer le déroulement normal du processus évolutif. D'une étape à l'autre, très régulièrement, *la sonorité nouvelle*, d'une façon progressive, *s'ajoute aux acquis antérieurs sans jamais en remettre la valeur en cause*, la renforçant même à chaque acquisition, d'une manière qu'il est possible de représenter par le schéma ci-après:

Tableau 1



Considérons deux quelconques des triangles cidessus à partir du point d'origine O qui représente la fondamentale (exprimée ou non); par exemple OCC' et ODD'. Le premier représente la consonnance de base parvenue à l'harmonique 5, c'est-à-dire à l'accord parfait, avec la zone BCc en grisé, c'est-à-dire en consonance imparfaite, pour la fin du Moyen-Age, et sans grisé, c'est-à-dire en consonance parfaite, à partir de

la Renaissance. Le second (ODD') représente l'étape suivante, avec zone CDd en grisé (consonance imparfaite) pour la fin du xvi^e s. et sans grisé (consonance parfaite) à partir du milieu du xvii^e s. (accord de 7^e naturelle, qu'il soit de dominante ou non). Il est aisé de constater:

1^o) que OCC' se trouve entièrement pris dans ODD'. Ce qui signifie que la consonance de 7^e, amplification de l'accord parfait, se surajoute à celui-ci sans toucher à son intégrité, et en inclut la sonorité pour devenir accord de 7^e. De même OBB' est inclus dans OCC', OAA' dans OBB' et OCC', etc. On ne peut concevoir par exemple OCC' que dans un ensemble où prennent place à la fois OBB' et OAA'. Il est aisé d'en tirer la conclusion musicale.

2^o) que, si l'on considère les lignes horizontales dont le rapport constitue les intervalles, chaque avancée en hauteur détermine un agrandissement qui représente une amplification de leur valeur signifiante. La valeur de la ligne A est plus grande dans OBB' que dans OAA', dans OCC' que dans OBB' etc. En termes de géométrie, $OC' > Ac' > Bc > C$ seul. Ce qui signifie que l'accès à l'étape suivante non seulement n'élimine pas les précédentes, mais en renforce encore la valeur signifiante.

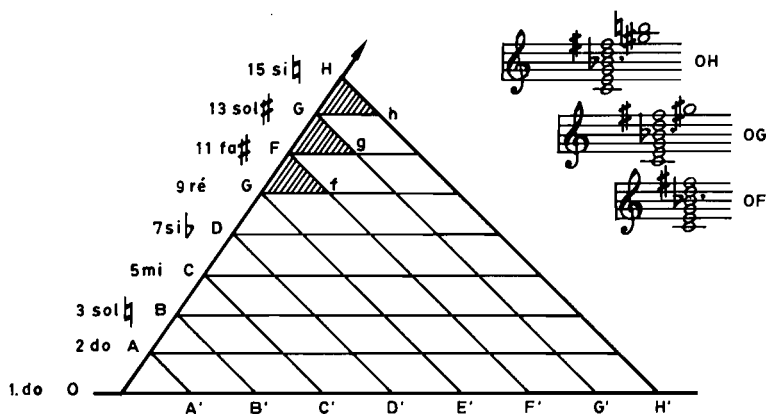
3^o) que, en passant de OAA' à OBB', puis à OCC', etc., on détermine chaque fois une nouvelle zone de consonance, d'abord imparfaite (grisé du dessin), qui se transforme progressivement en parfaite (disparition du grisé). C'est seulement une fois l'étape imparfaite franchie (disparition du grisé) que peut être abordée l'étape suivante, d'abord elle aussi avec grisé, puis sans. Ici encore la transposition musicale est aisée à établir.

Ces observations sont de grande importance pour pouvoir aborder ce qui va suivre en tenant compte de réalités éprouvées, et non, comme cela est trop fréquent, de raisonnements abstraits ou d'inventions a priori dont la justesse reste à démontrer.

En effet, *le tableau ci-dessus représente le point d'aboutissement du consensus musical unanime de notre époque*. Aucune musique, fût-elle de variétés ou de consommation courante, ne se heurte aujourd'hui à un refus de compréhension tant qu'elle ne dépasse pas le triangle OEE' de notre schéma, c'est-à-dire la consonance de base de 9^e. Il n'en a pas toujours été ainsi: Berlioz morigénait Wagner lorsqu'il traitait la 9^e en consonance parfaite. Ce stade est largement dépassé: il est licite de dire que la consonance de base de 9^e fait pleinement partie de l'acquis définitif de notre xx^e siècle. Mais en va-t-il de même au delà?

Conduire notre tableau au delà de la 9^e dans la limite de 4 octaves aboutit au tableau n^o2:

Tableau 2



L'accord OFF' (11^e augmentée), avec Eff en consonance imparfaite, est l'un des éléments fondamentaux de l'époque debussiste. Il s'introduit dans le processus traditionnel de la manière accoutumée, et n'est plus aujourd'hui récusé par aucun musicien ou mélomane averti, alors que vers 1900 on trouvait encore parmi eux des réfractaires qui traitaient Debussy de fabricant de fausses notes. Il serait excessif toutefois de dire que cet accord (de 11^e augmentée) ait imprégné notre langage au point de former la base de l'entendement musical de notre siècle. Il n'en est pas moins aujourd'hui partie intégrante du langage de nombreux compositeurs parmi ceux qui sont à la fois modernes et traditionnels. On notera l'impossibilité où il se trouve de prendre place dans une échelle tonale (aucune tonalité n'a à la fois si bémol et fa dièse); ce fait n'est sans doute pas étranger au phénomène général de vieillissement de la tonalité que l'on constate même chez ceux que (variétés mises à part) on persiste à appeler "tonaux" avec une nuance péjorative d'autant plus forte qu'on emploie le mot sans savoir ce qu'il veut dire.

L'accession de OFF' au rang de consonance parfaite, par disparition du grisé de Eff semble avoir suivi de très peu l'apparition de ce même accord en consonance imparfaite. Debussy et Bartok, notamment, en font usage assez vite dans cette acception, ne craignant pas même d'aborder la tranche suivante avec l'accord de 12^e augmentée qui suit (harmoniques 1 à 14). Debussy lui doit sans doute sa fameuse gamme par tons entiers, mais on notera qu'il recule devant la fausse relation sol bémol-carre-sol dièse des harmoniques 3 et 13. Le plus souvent, il escamote le premier et le fait franchement disparaître. Il est permis de voir là l'une des manifestations

de réticence que traduisent en toute occasion les nouvelles consonances dans leur stade d'imperfection. Debussy serait donc le principal promoteur d'une tranche de consonance OGG' dans laquelle FGg n'aurait pas encore perdu le grisé de son imperfection consonancielle. Et cet emploi d'une consonance sans quinte juste ne pouvait à son tour que hâter un affaiblissement de la tonalité classique qui n'a rien à voir avec l'avènement de l'"atonalité" que prônera Schoenberg: Debussy emploie sa gamme par tons exactement comme il le ferait d'une tonalité "sui generis", au début de "Pelléas", il module de ré mineur modal à la gamme par tons de do exactement comme il modulerait dans une tonalité classique.

On voit déjà les problèmes soulevés par ces premières extensions de consonance. Mais on relève que le processus d'assimilation n'est pas modifié dans son essence. Simplement, certains créateurs vont plus vite que l'ensemble du public. Celui-ci les rattrapera-t-il? Ceci devient du domaine de Nostradamus.

Mais au delà de cette dernière tranche d'assimilation du processus régulier, les problèmes deviennent à la fois plus complexes et plus incertains.

S'il est aujourd'hui peu de compositeurs dits "sérieux" pour s'en contenter au delà de la musique "fonctionnelle" (et de genres spéciaux tels que l'opérette), la musique issue des seules tranches 1 à 9 de la Résonance constitue encore à l'heure actuelle le fond de notre environnement musical. D'où l'écrasante prédominance dans notre consommation des musiques classiques ou romantiques par rapport aux modernes qui s'époumonnent en vain à se proclamer "musique de notre temps" sans que "notre temps", hors de cercles spécialisés, y prête la moindre oreille.

Au delà de la 9ème, commencent à devenir redoutables les conséquences de ce que nous avons appelé la *loi de dégressivité*. Cette loi, qu'avait déjà pressentie Schönberg dans son Traité d'Harmonie, veut que *les effets naturels de la consonance s'amenuisent à mesure que l'on s'éloigne du point de départ*. Elle n'existe pas seulement au plan psychologique, mais aussi au plan physique. Ni les harmoniques éloignés, ni les partiels inharmoniques ne sont absents de l'analyse spectrale des sons, mais plus ils se multiplient, plus le son s'éloigne de la "musicalité", si tant est que ce terme puisse être défini comme l'aptitude à identifier une hauteur déterminée et par voie de conséquence, à l'utiliser comme tel. Sur un piano, l'expérience du papier à cigarettes posé sur les cordes peut faire foi du fait que la mise en vibration par sympathie des harmoniques, intense

jusqu'à la tierce majeure (harmonique 5) décroît très rapidement ensuite. Une oreille exercée peut, avec attention, percevoir encore la 7^e mineure, rarement la 9^e et jamais au delà à ma connaissance. Si mince soit-il, le papier à cigarettes, qui accepte sans broncher les tolérances du tempérament égal, reste sur les cordes désespérément immobile à partir de la 9^e (harmonique 9). Ce ne serait donc pas par simple paresse d'esprit, comme on le dit trop facilement, que le public hésite le plus souvent à suivre les compositeurs qui, hardiment cette fois, partent à la conquête des harmoniques ultérieurs.

En conflit avec la loi de dégressivité, la musique contemporaine va encore se heurter, à partir de Schoenberg, aux exigences de la loi de non-destructibilité. Cette loi, constamment observée jusqu'à l'harmonique 9, et encore par l'harmonique 11 dans son emploi debussiste, deviendrait-elle périmée désormais? On pourrait le croire en observant la quasi-disparition de toute consonance naturelle dans la presque totalité de la musique d'obédience schoenbergienne. En fait il n'en est rien. Nul ne prétendra qu'un Boulez, un Ligeti ou un Xenakis ignorent le moins du monde les consonances premières ou y sont insensibles. Simplement *ils refusent de s'en servir*, pour des raisons d'option esthétique ou pseudo-philosophique que notre article n'a pas à examiner. C'est là une importante novation, mais elle est voulue et délibérée, et non comme les étapes antérieures insinuées dans l'instinct comme à l'insu des intéressés.

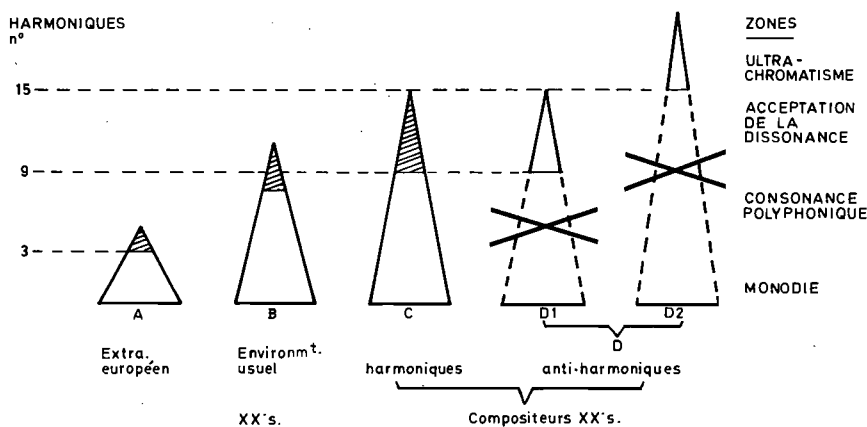
Autre novation: contrairement aux étapes antérieures, *il ne semble pas que l'on ait attendu la complète assimilation du dernier harmonique (ici le n° 11) pour aller au delà dans l'exploration*; ce qui ne pouvait manquer d'accentuer le décalage avec une opinion publique n'ayant encore qu'imparfaitement réalisé cette assimilation. *L'harmonique 11, par l'incompatibilité tonale du si bémol et du fa dièse, apportait avec lui l'affaiblissement de la tonalité classique (mais nullement du sentiment tonal pris dans son acception générale). Le suivant (harmonique 13, soit sol dièse), et plus encore L'harmonique 13 (si bécarré), avec leurs heurts brutaux si bémol-si bécarré et sol naturel-sol dièse, apportent la dissonance en soi: on peut y voir la genèse inconsciente de l'esthétique stravinskienne, en même temps que le contresens fondamental de Schönberg proclamant l'"émancipation de la dissonance" sans voir que sa proposition amalgamait en fait deux choses différentes: l'utilisation libre de la dissonance reconnue telle, dont on vient de voir qu'elle s'insère parfaitement dans le processus, et la suppression de priorité aux consonances antérieures, ce qui par contre contient une brutale rupture avec les acquis du passé et pèsera lourdement sur la "mise en ghetto" de toute la musique qui après lui en acceptera le postulat.*

Si l'harmonique 13 apporte la dissonance, *le suivant (n° 15) va plus loin*

encore en ouvrant la voie à des intervalles de plus en plus irréductibles à la gamme usuelle de notre tempérament hémitonal. Il conduit donc directement aux essais de musique à intervalles non hémitoniques (tiers de ton d'Ohana, quarts de ton de Wychnegradsky, etc.), puis à l'abandon de toute référence solfégique (musique concrète et dérivés, gags extra-musicaux de J. Cage, etc.). C'est donc moins la présence de telles expériences qui paraît soulever une anomalie que le refus, inspiré sans doute par mimétisme du refus initial schoenbergien, de les placer dans la descendance normale dont elles sont la conséquence. Ainsi se trouvent-elles à la fois justifiées dans leur principe et placées en porte-à-faux par rapport à la loi de non-destructibilité, en même temps que limitées dans leur diffusion par la loi de dégressivité.

On ne peut raisonner sainement sur ces problèmes si d'abord on ne prend pas conscience du fait qu'il n'y a pas en réalité UNE musique contemporaine. Il y en a au moins trois (B.C.D. du schéma) ou même davantage si l'on subdivise D et si l'on fait entrer en ligne de compte, en A, les musiques non-européennes auxquelles notre société occidentale prête une oreille de plus en plus attentive. C'est ce que nous pourrions symboliser par le schéma ci-après :

Tableau 3



(en grisé: zones en voie d'assimilation)

Observons le dessin. Nous y voyons d'abord que *si A est aisément superposable aux schémas suivants, il n'y a pas réciprocité*. Ce qui ouvre la voie aux dilemmes d'hybridation ou de double culture auxquels se heurtent la plupart des musiques noneuropéennes mises au contact de la nôtre — et spécialement les musiques d'Extrême Orient.

L'examen du *dessin B* n'est pas moins instructif. Confronté au tableau 1, qui caractérisait l'harmonie classico-romantique, il se présente comme presque identique. Ce qui montre que "notre temps", s'il a parfaitement assimilé les conquêtes antérieures à notre siècle, en est encore, pour les suivantes, à un travail d'assimilation progressive dont la lenteur, parfaitement normale par rapport à l'histoire, — surtout si l'on tient compte des difficultés nées de la loi de dégressivité—, contraste violemment avec la hâte quasi-fébrile que mettent les professionnels à explorer les zones ultérieures, dussent-ils brûler quelques feux rouges. *La musique usuelle du xx^e siècle en est encore à peu près à la 9^e*. On ne s'étonnera donc pas si l'on observe que notre temps se nourrit beaucoup plus de musiques classico-romantiques que de celles que les intéressés baptisent un peu trop vite "musique de notre temps".

Cette situation n'est pas, il faut s'en rendre compte, sans de sérieux dangers. Une époque ne peut vivre sans une musique qui l'exprime. Si ceux qui normalement devraient la lui fournir ne lui offrent que des produits qu'elle est incapable d'absorber, on ne s'étonnera pas de la voir, pour compenser son état de manque, se tourner soit vers le passé, soit vers les formes les moins nobles, voire les plus vulgaires. Les indices hélas s'en font de moins en moins rares. Et *ce n'est pas le public qu'il convient d'incriminer, mais bel et bien les fournisseurs défailants*. D'où la mise en cause — et peut-être en accusation — d'une politique tendant à imposer malgré lui au consommateur réticent une musique dont il ne veut pas parce qu'elle est pour lui inassimilable. Ne serait-il pas préférable d'encourager et de promouvoir une musique qui, tout en restant sur le plan le plus élevé, sache à la fois satisfaire et entraîner vers de nouveaux progrès.

Cette musique, il semblerait que ce soit dans le *schéma C* que l'on doive en trouver les meilleures conditions réunies. Mais le dessin nous montre aussi l'inconfort de ce schéma C, coincé entre B qui, s'il se reconnaît dans la partie inférieure du dessin, hésite encore à suivre C dans ses zones supérieures; et d'autre part un groupe D qui au contraire lui reproche le maintien de cette zone commune en l'appelant "compromission" et en employant tous ses efforts à en empêcher l'épanouissement.

Quant au *groupe D*, le dessin montre clairement les problèmes soulevés par sa position, non par son existence, dont le même dessin démontre la légitimité. Refusé, parfois violemment, par le groupe B pour qui il est

incompréhensible et souvent déplaisant, volontairement coupé du groupe C, il ne peut vivre qu'en circuit fermé et en milieu artificiel, ce qu'il fait effectivement.

Qu'en conclure pour l'avenir? Encore une fois, je ne suis pas Nostradamus. Il me semble toutefois que ce tableau peut conduire à d'utiles réflexions.

D'abord en montrant que *les investigations les plus audacieuses ne sont arbitraires qu'en apparence*, et qu'au regard des lois dégagées par la philologie musicale, elles surviennent exactement là où les attend, mais peut-être avec une hâte qui en compromet trop souvent l'efficacité, et surtout en entravant sa diffusion par un *refus délibéré et artificiel de reconnaître la loi de non-destructibilité, dans un contexte rendu particulièrement difficile par la loi de dégressivité*. Après s'être montrés singulièrement agressifs en face des musiques du groupe C, qui sait si le mouvement constaté depuis quelques années "autorisant" (sic) les compositeurs contemporains soucieux des mots d'ordre à faire usage des consonances, voire de la tonalité, n'est pas l'amorce d'un retour à une situation plus saine, dans laquelle il est permis de penser que cette musique, dont tous les aspects sont loin d'être négatifs, pourrait trouver une meilleure vitalité, sans rien renoncer de ses conquêtes?

Dans un tableau de Jérôme Bosch, on voit un personnage grimper au mât de cocagne pour tenter de décrocher le poulet rôti, symbole de l'illusoire or alchimique, qui y est attaché. Le mât de cocagne et verdoyant, mais il n'a pas de racines: il a été coupé et ficelé au véritable mât pour faire illusion.

C'est un peu l'image de ce qu'évoque la position de D sur notre schéma.

Le tableau hélas s'appelle la "Nef des Fous". Souhaitons sincèrement que le rapprochement soit abusif.