

# L'USURE DU SON MUSICAL

Près de six siècles durant, l'interdiction des quintes consécutives passait pour être un des fondements de l'écriture musicale. Depuis le début du XIV<sup>e</sup> siècle, cette loi paraissait devoir être le criterium du style. Tous les traités d'harmonie s'accordent à donner et à reproduire, comme raison de cette prescription, différents motifs qui, à l'examen ne paraissent guère ni justificatifs, ni impératifs, ni convaincants. Cette théorie de quinte « par mouvements conjoints » procurerait, lit-on, une soi-disant sensation à la fois creuse et alourdissante, une impression de fragilité et d'instabilité due à la succession d'accords privés de base tonale. Enfin, un argument d'ordre technique intervient : la difficulté des exécutions vocales d'une suite de quintes.

Est-ce que ces prétendus arguments euvent, à l'origine, l'importance impérative, déterminante et quasi absolue que tous les manuels, unanimement, leur attribuent ? Cette impression de lourdeur, cette sensation creuse, les musiciens des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> siècles, la subissaient-ils comme nous ? Cette soi-disant difficulté que nos chanteurs trouvent à exécuter proprement une succession d'accords de quintes, les exécutants du Moyen-Age et de la Renaissance, l'éprouvaient-ils semblablement ? Si l'on admet l'affirmative, comment alors s'expliquer qu'un musicien de la valeur de Guy d'Arezzo ait pu trouver plaisir à écrire les théories de « Symphonies » comme il s'y complaisait ?

Il est hors de doute qu'à l'époque du Moyen-Age et de la Renaissance, le chant chorale était autrement en faveur que de nos jours. La technique, la sureté des voix étaient tout autres aussi, entretenuées, perfectionnées par un travail constant, par une tradition admirable. Tous les grands maîtres s'étaient spécialisés (et pour cause) dans l'écriture chorale. Les chanteurs se trouvaient rompus à toutes les difficultés comme le sont de nos jours nos musiciens d'orchestres. Croit-on vraiment que l'exécution de cette succession d'accords de deux sons pouvait présenter pour eux une réelle difficulté ? Ces quintes faisaient partie de la tradition musicale riche d'un passé de quinze à vingt siècles ; elles constituaient la base fondamentale des modes grecs. Tous les musiciens, jusqu'aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, en étaient encore comme stigmatisés. Aussi, à la réflexion, les raisons ci-dessus motivant la promulgation des lois harmoniques relatives aux quintes défendues, ne paraissent pas avoir été, au XIV<sup>e</sup> siècle, les causes initiales et véritables. Les expli-

cations données à ce sujet sont, je crois, faussées du fait que nous interprétons aujourd'hui ces lois et ces règles avec notre jugement auditif de musiciens contemporains.

Il faut, à mon avis, en nous transposant, en nous situant dans la véritable ambiance de cette lointaine époque, chercher une raison autre.

La tonalité naissante, l'impératif pressentiment de la résonance qui, l'une et l'autre, s'affirmaient alors, peuvent avoir eu une évidente influence, peut-être même beaucoup plus agissante que les arguments donnés par les traités d'harmonie.

Mais je crois qu'il faut voir dans cette loi une façon d'antidote, et je m'explique :

Depuis des temps immémoriaux et bien antérieurement à notre ère, la quinte modale fut toute à l'honneur. Durant 25 à 30 siècles (et vraisemblablement plus), cet intervalle, concurremment avec l'octave et la quarte, était omnipotent dans la forme modale de tout le système musical antique. On en usa, on en usa largement, abondamment. On en abusa. Or, rien ne résiste au temps, à l'habitude, à l'usage. Le son musical, comme toute chose, s'use. Lui aussi se fatigue à la longue. Son intérêt s'épuise, sa répétition, sa redite nous lassent. Cet intervalle de quinte qui dut réaliser aux yeux (du moins aux oreilles) des musiciens du lointain Moyen-Age, une somme suffisante de richesse sonore, lassait visiblement les musiciens des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Guy d'Arezzo chercha à s'en affranchir.

C'est dans cette fatigue auditive, dans cette espèce de nausée que procuraient trente siècles d'abus de quintes, qu'il faut, à mon avis, chercher le motif réel de cette proscription. Lorsqu'au début du XIV<sup>e</sup> siècle, pour la première fois, se posaient les lois harmoniques relatives à la réalisation du contre-point à deux parties, il faut voir dans le principe de l'interdiction des quintes consécutives, une réaction contre un état de choses qui était, endémiquement, un abus. On rangeait ces fameuses « symphonies » grecques dans le magasin des accessoires. On les avait assez vues, on les avait trop entendues.

Cette même lassitude auditive s'est d'ailleurs produite pour les intervalles de tierces dont la mièvrerie constituait une nouveauté de tout premier ordre à l'époque de la naissance du majeur contemporain. Mais l'abus qui en fut fait provoqua, là aussi, la réaction salutaire des harmonistes.

Cette usure, parfois rapide, du son musical est un fait important sur lequel il faut attirer l'attention car il explique bien des choses.

C'est évidemment là un phénomène (Kant ne dirait-il pas un noumène ?) extra musical qui relève plus spécialement de la physiologie que de la musique ; mais encore faut-il s'y soumettre et en tenir compte. J'ai examiné musicalement, et j'ai exposé voilà quelques années, au cours d'une étude sur « le sentiment affectif musical », cette lassitude de l'intérêt musical rendue perceptible par le réflexe de l'afflux sanguin. Il s'agissait d'une expérience (1) montrant les rapports de la pression dynamométrique avec les excitations sonores sur un auditeur placé auprès d'un piano. On faisait entendre, au piano, une gamme diatonique de cinq octaves. Un dynamomètre enregistreur, à la façon d'une prise de tension artérielle sur l'avant-bras, inscrivait les variations de pressions au cours de l'audition de ces cinq octaves. Le diagramme ainsi obtenu, étudié sous l'angle musical, enregistrait et fixait l'intérêt exceptionnel et automatique du passage des quintes et des octaves (à chaque quinte, à chaque octave, le trait nettement s'élançait vers le haut), mais tout aussi péremptoirement, la lassitude très nette et très rapide de l'intérêt auditif. Dès la tonique 3, c'est-à-dire dès la perception du deuxième octave, le sujet n'offre plus les réactions ascendantes du début ; l'audition ne présente plus guère d'intérêt pour lui, et si encore le passage des tétracordes provoque quelques rapides réflexes, le diagramme n'est plus qu'une ligne brisée régulièrement descendante.

En somme, ce contrôle expérimental des réactions auditives nous prouve à quel point le son, rapidement, s'use ; il établit scientifiquement combien l'intérêt sonore, bien vite, s'émousse et se lasse.

Ne faut-il pas voir là l'explication du fait vieux comme le monde qui veut qu'à tous les âges, à toutes les époques, l'histoire enregistre la même et sempertinelle querelle entre les musiciens anciens et les musiciens modernes. Les artistes professionnels qui vivent constamment dans l'élément musical arrivent assez vite, pour peu que leur juvénile ardeur se tienne en éveil, à se fatiguer, à se désintéresser de ce qui est, de ce qui a été. La lassitude auditive les poussera toujours vers un intérêt musical neuf, vers toutes les possibilités sonores physiologiquement provocatrices de réflexes et de réactions. Que l'on appelle cela progress, nouveauté, intérêt intellectuel... tout se résume à une question initiale

ment physiologique : le besoin de combattre la lassitude auditive, le désir de parer et de remédier à cette rapide usure du son musical.

Et lorsque, anotant un travail d'élève le maître stigmatise « cela sonne mal » « cela sonne creux », n'obéit-il pas, lui aussi à une secrète et inconsciente conséquence de cette inéluctable fatigue de l'expressif musical ? Je songe en me posant cette question à mon premier maître d'harmonie, à Toulouse, qui professait pour les successions de quartes une indicible horreur (Il les associait — faussement d'ailleurs — aux intervalles de tritons). Georges Marty, lui, ne pouvait souffrir un enchainement d'accords de neuvième de dominante. Une suite de trois accords de quarte et sixte donnait à d'Indy le vertige.

Toute succession d'accords quels qu'ils soient, constitue une espèce de redite, de rabachage, de bégaiement qui engendrera toujours un indicible et lancinant ennui. De ce principe, découlent précisément l'intérêt spécial et la valeur musicale des mouvements contraires. Ceci explique cela.

Cette usure de son musical ne réside d'ailleurs pas seulement dans le jeu, dans l'enchaînement et la succession des accords. Le style lui-même n'est pas à l'abri de cette défaillance auditive. Assez près de nous ces glissandi sur touches blanches ou touches noires ne commencent-ils pas à être passablement fatigués et usés ? Cette gamme par tons, faussement dénommée grecque, ne marquera-t-elle pas une époque désuète et quelque peu puérile ? L'abus des procédés, rapidement, crée des lieux communs.

Les novateurs, les créateurs, les inventeurs qui, en ouvriers géniaux, ouvrent au problème sonore une vision neuve, un champ inexploré, une conception nouvelle, les amènent généralement eux-mêmes à l'ultime degré de développement, au summum de possibilités, au stade de perfection ; ce qui fait qu'après eux, dans le même sens, il y a bien peu de choses à dire sans les redire. Ceux qui leur succèdent, imbus de leur doctrine, obnubilés par leur influence, élèves, disciples ou thuriféraires, ne font souvent que répéter, que redire, qu'imiter (ou simplement plagier). Si les immortels chefs-d'œuvre primitifs restent, résistent et demeurent, à titre de modèles, comme des monuments historiques classés, on ne saurait en dire autant de pas mal de travaux de reproductions, de copies, de « à la manière de » qui ne présentent pas toujours une valeur suffisante pour résister au temps et à la fatigue de l'intérêt.

Il y aurait donc dans cet humain abouissant que crée l'habitude, quelque chose d'assez déprimant et décevant pour l'artiste et pour l'effort. Devant cette

usure qui ronge, qui anihile, qui tend vers une sorte de négation du progrès, l'artisan éprouve quelque déception.

Mais il y a tout de même dans l'évolution du temps, comme une espèce de traditionnel retour au passé, de reproduction de l'histoire, de recommencement éternel d'un cycle.

Ces fameuses quintes, ces immortelles « symphonies » grecques dont les premiers siècles de notre ère se sont enivrés jusqu'à la nausée, ont été retirées du magasin des accessoires. On ne les trouve pas si creuses et si alourdissantes. Une longue et silencieuse absence leur a conféré une sorte de nouveauté et de fraîcheur insoupçonnées. L'atonalité vers laquelle tend notre système musical contemporain ne serait-il pas la survivance d'un passé en sommeil depuis des siècles. Wagner a utilisé les gammes dé-

fectives chères à certains musiciens de l'antiquité. Ravel prend dans Claude le Jeune, le thème clair et juvénile de sa Nicolette...

Le son musical trouve donc dans le repos, dans l'oubli un principe de survie à lui-même. Cela confère à la tradition une valeur de génération spontanée qui est bien l'expression même de l'homogénéité de l'art musical depuis l'antiquité à nos jours.

Mario VERSEPUY.

(1) Cette expérience fut effectuée par MM. Binet et Valmer. Le seul but, dans l'esprit des auteurs, était d'établir les rapports de la pression dynamométrique avec les excitations sonores. Le diagramme n'avait jamais été étudié au point de vue purement musical. Je fus, à l'époque, le premier à signaler l'influence caractéristique, automatique des passages des quintes et des octaves, ainsi que la chute rapide et verticale de l'intérêt auditif.

## Le passé musical de la Cathédrale d'Aix

Un sujet comme celui-ci va-t-il intéresser beaucoup de lecteurs ? Je me suis posé la question. J'ai hésité.. Puis, considérant combien il serait dommage de dédaigner la petite histoire, ou plutôt les petits côtés de la grande histoire, surtout en France où nous possédons un passé particulièrement riche et dont il convient d'être fier, je me suis décidé à écrire ces quelques lignes. Ce passé si riche, on gagne à le connaître toujours davantage, on peut y puiser sans cesse des leçons et des encouragements.

De tout temps, la musique, tant vocale qu'instrumentale, a été en honneur à la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence. M. le chanoine Marbot qui fut directeur de la Maîtrise métropolitaine et en même temps savant historien, a compulsé les archives capitulaires et les vieilles chroniques pour nous laisser enfin dans un récit savoureux le résultat de ses recherches. Son opinion, qu'il avance avec beaucoup de prudence mais qu'il appuie d'arguments très sérieux, est qu'il faut faire remonter l'origine d'une Maîtrise jusque vers le début du XIV<sup>e</sup> siècle, peut-être même au milieu du XIII<sup>e</sup>, sinon plus haut. En tout cas, il est certain qu'au cours du XIV<sup>e</sup> siècle, il existait un petit groupe d'enfants, entretenus, formés, dirigés par les chanoines du Chapitre, et qui devaient assurer le chant dans certaines cérémonies. Un document de l'époque, les *Statuta Ecclesiae Aquensis* qui émane de l'archevêque Thomas de Puppio, renferme ces lignes : « nos prédecesseurs ont voulu avoir dans cette église, pour le service divin et le chant des hymnes sacrées quelques enfants dont les voix pussent bien dire les louanges de Dieu ». L'expression « nos prédecesseurs » paraît indiquer que l'institution dont il s'agit existe depuis bon nombre d'années. D'autre part, une ordonnance de l'archevêque cardinal Vice-Dominic de l'année 1259 parle de « petits clercs » qui semblent bien être de petits maîtrisiens. Peut-être convient-il aussi de signaler l'inscription

funéraire d'un chanoine, qu'on peut voir dans le cloître et qui remonte au XI<sup>e</sup> siècle, où il est dit : « Pendant 40 ans, il enseigna à chanter mélodieusement les psaumes de David ». Quoiqu'il ne soit pas possible de fixer une date de fondation, on peut dire que la Maîtrise d'Aix est l'une des plus anciennes de France.

Avant de quitter ces temps reculés, il faut signaler une tradition qui est propre à notre cathédrale et qui remonte au plus haut Moyen-Age. Je veux parler d'un chant, une « épître farcie », les *Planchs de Saint-Estève* que l'on exécute tous les ans le lendemain de Noël. C'est le récit du martyre de Saint-Etienne, entrecoupé de couplets en langue provençale qui sont comme des commentaires du texte latin.

En ce qui concerne l'orgue, il est certain que dès l'année 1400 il existait un « orgue portatif », selon le témoignage d'un chroniqueur du temps, relatant le passage à Aix de Saint Vincent Ferrier. Cette date, nous le savons tous, est l'une des premières de l'histoire de l'orgue ; c'est donc que les Provençaux étaient curieux des nouveautés artistiques.

Encore ne s'agissait-il que d'orgues portatives. Mais avant la fin du même XV<sup>e</sup> siècle en 1470 exactement, un nouvel instrument plus considérable, un « positif », cette fois, remplaçait l'ancien, grâce sans doute à la munificence du bon roi René, ce prince si épris d'art et qui était en même temps chanoine de Saint-Sauveur.

A cette époque, le renom de la Maîtrise s'étendait bien au loin, si l'on en croit les annales qui nous racontent comment, en 1481, un an après la mort du roi René, le roi de France Louis XI « pour ce qu'il savait que son défunt oncle avait en sa chapelle d'Aix de meilleurs chantres que l'on s'eut trouvé, il les envoya querir et les retint à ses gaiges ».

Au siècle suivant, on possédera deux orgues placés sur deux tribunes latérales qui