

Iégor Reznikoff

*in : Meslanges pour le Xe anniversaire du Centre de musique ancienne de Genève
1975-1985 - Genève, 1988*

L'intonation juste et l'interprétation de la musique ancienne

Iégor Reznikoff a donné, en 1982, un récital de Chant Grégorien Soliste et, dès cette date, s'est vu confier par le Centre de Musique Ancienne de nombreux week-ends sur la "résonance du corps". En 1988, un second récital sur les Offertoires des Gaules a rencontré, comme le premier, un grand succès auprès des auditeurs. Iégor Reznikoff est professeur à l'Université de Paris X et professeur associé à l'Académie Sibelius de Helsinki.

Parlant de *l'intonation juste*¹ Paul Hindemith disait - affirmation remarquable pour un musicien du XXe siècle - que celui qui a le sens de cette intonation possède une dimension supplémentaire, et donc une compréhension autre de la Musique. Quant à l'expression *musique ancienne* du titre, chacun pourra la situer dans le temps suivant ses propres intérêts et sa compréhension des choses, mais il faut savoir qu'encore assez près de nous, jusqu'en 1820-1830, tout le monde considérait le tempérament égalisé du piano comme vraiment faux, on disait *systématiquement faux*². D'où la

¹ *Intonation juste* (en anglais: just intonation ou pure intonation) d'un intervalle par rapport à un son donné défini comme harmonique de ce son et non comme approximation: en particulier, il n'y a pas de battements. On parlera de même d'*intervalle juste* ou de *justesse d'intonation* d'un intervalle. La pratique de l'intonation juste, comme on le verra dans le texte, suppose la maîtrise du grand et du petit ton (9/8 et 10/9), pratique ordinaire au XVIIIe siècle. Pour Hindemith, qui a évidemment un point de vue de compositeur, voir [1] dans la bibliographie, pour des points de vue contemporains voir [2], [3] (" Si votre idée des gammes et de la justesse est basée sur l'accord du piano, vous trafiquez dans la supercherie, pour dire les choses crûment!". Vol. 2 p.154), [4] et [5].

Mentionnons le travail de base de Helmholtz [6] trop peu connu en France parmi les musiciens. Pour la théorie classique des gammes, les références à Mersenne et Rameau sont en revanche bien connues, or il faut aussi connaître la *Nouvelle Théorie* de l'éminent mathématicien suisse L. Euler [7]. Je dois les références [1], [3] et [7] à Y. Hellegouarch de l'Université de Caen.

² Voir G. Hurberson, *Nouveau Manuel Complet de l'Accordeur de Pianos*, Paris 1891, d'autres traités du XIXe siècle sur l'accord et le piano, par exemple de Fourneau, Montal, Turgan. Un traité, dont je n'ai pu retrouver la référence, fait état de l'opinion, vers 1820 encore, "que le piano est si faux qu'il ne peut avoir un grand avenir".

nécessité ressentie alors dans une perception fine, ancienne donc, de doubler ou tripler et même quadrupler parfois les cordes du piano et leur épaisseur afin que la résonance harmonique soit suffisamment forte, créant un halo de vibrations, pour absorber, noyer la fausseté de l'intervalle attaqué. En effet, chacun, l'oreille attentive, peut faire l'expérience suivante. Tenant un *do* au piano, écoutant la quinte juste dans la résonance de celui-ci et s'étant imprégné de cette quinte harmonique, on jouera le *sol* correspondant au piano ; à l'attaque, la fausseté s'entend bien, mais voilà qu'elle se dissipe et se fond dans la résonance, dans l'onde harmonique, des battements bien sûr apparaissent mais la fausseté paraît s'être atténuée. Évidemment, en tenant aussi, par exemple à la voix, la quinte juste contre le *sol* du piano (avec toujours le *do* fondamental par rapport auquel les choses se situent), la fausseté de ce *sol*, le frottement persistera, puisque tenu lui aussi : le piano ne peut donner l'impression de justesse que par rapport à lui-même. Disons tout de suite que la vraie notion de justesse n'est pas relative, on peut bien sûr avoir des notions de justesse conventionnelle ou culturelle diverses, mais la première notion, qui est celle de l'expression *intonation juste* sur laquelle on reviendra plus loin, est une notion physique - on est dans l'onde ou on n'y est pas³ - caractérisée par des phénomènes tout à fait perceptibles, tangibles par l'oreille et par le corps, qui ont sur celui-ci une action particulière en ce qu'il est naturellement soumis à ces lois mêmes de

³ "The distinctive quality of justly intoned intervals is unmistakable". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres 1981, vol. 9, p. 757, s.v. *just intonation*.

résonance: la consonance juste une fois perçue la notion est tout à fait claire et profondément ressentie⁴. Il est certain en tout cas, que personne n'aurait pu inventer le piano aujourd'hui quant à cette subtilité de résonance; c'est à cause de la finesse et de l'exigence d'oreille, oreille *ancienne* en vérité, que l'instrument est devenu ce qu'il est. Suscitant alors un répertoire merveilleux, répertoire joué dans l'ensemble plus doucement que de nos jours bruyants, et qui bientôt, entraînant tout l'orchestre, paradoxalement, incroyablement, imposera le piano comme critère de toute vraie musique, classique, ancienne, universelle: on sait comment Berlioz dénigrera la musique chinoise, comparant ses chants à ceux des chats dans sa cour et renvoyant les musiciens à l'apprentissage du solfège. Alors que Beethoven, peu de temps auparavant mais dans l'universalisme profond du XVIIIe siècle et dans sa finesse d'écoute intérieure, s'intéresse à la musique modale au sens ancien et, en particulier, ce qui est remarquable pour l'époque, à la musique des derviches d'Egypte (par Villoteau). Aujourd'hui, on s'étonne ou même s'indigne parmi les pianistes que l'instrument puisse être dit faux ("Mais il a été accordé la semaine dernière !") ; jusqu'à ce qu'on l'ait entendu dans une écoute attentive, une écoute plus fine, par exemple dans l'expérience élémentaire décrite ci-dessus. Il est vrai qu'on n'apprend cela nulle part et surtout pas dans les cours de piano, mais hélas! de chant non plus, et là, c'est plus grave, car le corps, lui, *physiquement* le sait; mais bien sûr la mariée, notre musique classique, est vraiment très belle, et comment admettre qu'elle puisse l'être peut-être différemment. Pourtant, une chose est sûre: on ne peut entrer vraiment dans la musique de Beethoven ou de Mozart, telle qu'ils l'ont vécue, et leur époque avec eux, si l'on n'essaye pas d'approcher de leur écoute, de leur oreille, *ancienne* en vérité, c'est-à-dire si l'on n'entend pas justement, dans une écoute fine, que le piano actuel est faux! D'où le problème d'accord des clavecins et des premiers pianoforte, accordés alors par les musiciens eux-mêmes suivant des besoins différents, mais aussi des cordes et des violes en particulier et finalement de tout l'orchestre dans le développement de l'architecture musicale polyphonique, problème qui a eu des implications sur l'écriture même - renforcement des basses, basse continue, pour donner la charpente harmonique dans une résonance suffisante pour atténuer et fondre les distorsions éventuelles d'intervalles, comme pour le piano - problème redécouvert aujourd'hui par

les clavecinistes⁵ et certains instrumentistes baroques mais n'ayant nullement reposé les questions d'*éducation de base* et de formation musicale profonde y compris pour ces musiques. Nous sommes cependant tous d'accord qu'il vaut mieux entendre Bach bien joué au piano que mal sur un clavecin supposé accordé à l'oreille de l'époque, car il y a une construction, une architecture très forte en elle-même qui fera passer une émotion, une compréhension de l'œuvre au-delà de la fausseté du piano. Par contre, en ce qui concerne la musique plus ancienne, plus pauvre polyphoniquement, et la musique antique tout particulièrement, il n'en va pas de même: chacun fait de nos jours ce qu'il veut, mais aborder une monodie ancienne sans avoir l'oreille ancienne et la perception précise des différents intervalles qu'elle suppose, cela n'a pas de sens.

C'est être simplement à côté de la question, de l'œuvre, de son intention même. Et ce n'est pas parce qu'une œuvre est d'origine occidentale qu'on est autorisé à l'interpréter, la chanter, en intervalles tempérés ou quelconques. C'est aussi absurde que de jouer un *raga* de l'Inde, un *gushe* iranien ou un *shomyo* japonais au piano, ou plus près de nous un chant byzantin de l'Eglise grecque ou syriaque ou un *cante jondo* espagnol. On ne peut chanter un mode que dans ce mode, ou alors c'est, au mieux, un autre mode ou, cela n'a aucun sens du point de vue modal : en tout cas, on aura chanté *autre chose*. Peut-on chanter un *raga*, un *gushe* ou un graduel grégorien, quel que soit le mode, en mode tempéré ou dans un mode indéterminé, à la quinte à peu près, au ton indéfini et au reste de même, et donc faux pour l'oreille du XVIIIe ou même du début XIXe, qui se pratique dans le chant ordinaire, dit classique au sens passe-partout du terme? C'est une *approximation* qui a une valeur relative pour le répertoire classique ou postérieur, mais qui, par ce fait même de l'approximation ne peut aborder au sens réel des pièces des répertoires indiqués.

Mais les choses sont plus graves si l'on considère l'expression chant sacré au sens précis du terme pour le répertoire ainsi désigné. Sacré, c'est-à-dire, *en rapport avec le monde de l'Esprit*, ce rapport étant considéré comme réel, correspondant à un type d'états psychophysiologiques, états de prière, méditation ou contemplation, au sens liturgique antique, c'est-à-dire aussi sacrificiel: tourné - au dehors comme au dedans - vers l'autel. Et là, les choses sont encore plus rigoureuses : de même que le sacrifice doit être exécuté de façon juste,

⁴ Voir plus loin sur le travail qui se fait de ce point de vue au Centre de Musique Ancienne.

⁵ voir [8]

de façon très précise, de même le sacrifice de louange suppose l'intonation la plus juste afin d'agir en conséquence sur le corps et l'âme — la conscience en ses différents niveaux — et d'amener celui qui chante et celui qui écoute à l'état psychophysiologique souhaité, l'introduire dans une prière, une contemplation profonde où une relation avec l'invisible éventuellement s'établit. Car il y a le rapport du son au corps mais aussi, par le corps, du son à l'âme, à la conscience la plus profonde. On a discuté sur la convenance qu'il y a de chanter du grégorien hors de l'église, mais la question véritable n'est certainement pas là: il vaut mieux quelqu'un qui prie en chantant du grégorien dans une salle de concert ou dans les bois que quelqu'un qui chante sans prier dans une église, ce qui est malheureusement souvent le cas; on chante pour chanter, mais alors l'intonation n'est plus la même, ni, par conséquent, l'intention et le sens du chant.

Cette justesse fondée sur l'harmonie et la consonance du visible et de l'invisible est, pour ce qui nous concerne dans la tradition occidentale antique, et encore certainement au Moyen Age, confirmée, depuis la tradition orphique, pythagoricienne et platonicienne, par saint Ambroise, saint Augustin, saint Grégoire de Nysse, saint Grégoire le Grand, ... par les fondateurs de la liturgie chrétienne, jusqu'aux proportions rigoureuses et cette fois visibles de l'art roman. Il en est de même, pour cette rigueur, dans la liturgie du Temple de Jérusalem, dans l'Egypte ancienne, en Inde ou dans le soufisme : il y a une *universalité* de la justesse de l'intonation, avec une même constance des intervalles fondamentaux, qui permet de les aborder dans la pratique des grandes traditions orales vivantes, traditions apparentées à l'Antiquité par cette vision harmonique du monde visible et invisible. On ne s'en tire pas musicologiquement en disant que le rapport entre Boèce, qui, au Ve siècle, transmet la culture antique à l'Occident chrétien naissant, et le chant occidental chrétien n'est pas clair, car les Maîtres cités de la liturgie chrétienne lui sont antérieurs et tout le monde est en accord sur cette vision musicale dans la justesse de résonance, Boèce comme les autres, car cette donnée est universelle et sans cesse affirmée en Occident. Pour le côté *philosophique* au sens antique du terme - éveiller le divin en nous - pour l'exigence spirituelle du fondement de l'Art et de la Musique dans les traditions antiques et chrétiennes, on pourra consulter [9] et [10] dans la bibliographie. Continuels par contre quant aux implications musicales.

Revenons aux notions de *mode* et d'*intonation* telles qu'on peut les comprendre dans l'étude et la pratique des musiques de tradition orale et de la musique antique, définitions qui seront comprises encore, en général, au XVIII^e siècle⁶, et qui, par leur approche fondamentale pourront éclairer bien des choses et éviter bien des incompréhensions⁷. Comme nous l'avions suggéré plus haut, *un mode est l'expression d'un état psychophysiologique*. Suivant l'état où l'on est et la donnée psychophysiologique correspondante, le corps (poitrine, gorge, tête...) sonne différemment. C'est un *instrument* différent du point de vue vocal (parole, chant). Suivant le moment du jour (le matin, le soir), de l'année, de la vie (enfant, adulte, vieux) et l'état psychique de la personne, le corps varie beaucoup et en tant qu'instrument sonore, il a un *accord* différent suivant ces états. Un tel accord, une telle résonance du corps et l'*intonation* correspondante (voir plus loin) caractérise cet état, qui a en effet une caractéristique sonore, un timbre particulier. Un état (par exemple, de pleurs, lamentation, angoisse, fureur, joie, jubilation, mais aussi courage, paix intérieure, ...) est évidemment psychosomatique, et par la voix, a un reflet, une expression sonore exacte, et a donc musicalement une représentation. Il y a de plus l'action directe du son sur telles parties du corps (marche militaire, danse). Une telle caractéristique porte essentiellement sur deux, trois intervalles, plus ou moins hauts, tendus ou radoucis, sur des timbres, quelques rythmes, qui forment le cœur, la cellule déterminante d'un mode, avec, comme on le voit, une donnée objective, physique, de caractère anthropologique universel. A partir de là, mais c'est déjà autre chose, peut s'élaborer une *échelle* modale, qui dépend de la culture et de la théorie musicale du lieu et du moment, de la langue, de l'individu. On ne peut espérer avoir une universalité à ce niveau (modes de l'Inde du Sud proches mais différents de ceux de l'Inde du Nord, différentes expressions de mêmes modes dans la musique savante de l'Iran, de Turquie, d'Irak, . . .).

Pour la musique instrumentale, il en est de même, car les musiques traditionnelles sont d'abord *vocales* et l'expression vocale est à la

⁶ En particulier - pour le plaisir de le mentionner à Genève - par J.-J. Rousseau.

⁷ Je n'ai trouvé aucun écrit, récent (postérieur au XVIII^e s.) où la notion de mode soit correctement abordée ou même ébauchée. Pour ce qui est des modes du chant occidental antique (par exemple grégorien), l'incompréhension est totale, on pense bien entendu en intervalles du piano.

base de l'expression instrumentale, y compris pour la percussion: la référence reste l'expression d'un état *par le corps*.

L'expression sonore d'un état est évidemment basée sur des caractéristiques très fines de hauteurs et de timbres; telle résonance, telle émission d'harmoniques, telle tenue du son étant liée à tel état physiologique du corps et de l'appareil de phonation (gorge, larynx, palais, bouche, fosses nasales, ...). A la limite, on ne peut l'exprimer que dans cet état même (p. ex. les lamentations pleurées en *pleurant*), d'où la nécessité d'entrer dans un mode, dans son expression sonore précise, par le musicien et pour l'auditeur car, inversement, ces intervalles et timbres caractéristiques vont agir sur lui, l'aider à se mettre dans l'état voulu. Bien sûr, cette action n'est pas mécanique et nécessite une écoute attentive, une écoute fine du corps, et une ouverture vers l'état exprimé (on peut ne pas réagir à des pleurs mais certainement on les ressent). *L'intonation*, la façon d'arriver à une hauteur, de tenir le son, d'émettre des harmoniques (timbre) et de terminer le son, d'exprimer ainsi l'état de l'instrument (le corps) par la résonance, est essentielle. Et pour le Maître de musique, donc, la maîtrise de *l'intonation juste* dans la résonance du corps et d'abord *l'intonation juste* des intervalles fondamentaux de résonance (*comma* et minimum de douze intervalles dans le tétracorde de quarte - mais la musique savante turque pratique sept tierces là où le piano n'en a que deux), maîtrise et contrôle de l'émission et de l'écoute des harmoniques. Le chant, la musique alors, peut devenir le reflet, le diagramme sonore, le signe d'une réalité essentielle et posséder le secret d'un symbolisme fondamental du monde invisible.

Il faudrait alors aborder la question de l'action des phonèmes et des syllabes en des lieux différents du corps mais ceci nous entraînerait dans un sujet trop spécifique (voir bibliographie [9], [10] et [11]). Cette approche suppose une écoute autre, une perception fine que seule l'intonation et la consonance justes permettent, il se passe alors des phénomènes à un niveau subtil dans la mesure où le son agit en des points précis du corps, sur des centres essentiels et sur la conscience profonde, suivant des circuits énergétiques à la perception desquels nous ne sommes pas habitués normalement. On voit en passant que la thérapie par le son (plutôt que *musicothérapie*, qui aujourd'hui participe d'une démarche essentiellement psychologique basée principalement sur l'écoute de la musique

classique ou romantique), doit être fondée sur des principes au moins aussi fins que ceux de l'acupuncture. A ce niveau, on s'étonnera moins de la vision profonde et, en même temps, incantatoire et magique - mot dont le sens peut-être aura été clarifié par ce qui précède - dans laquelle l'Antiquité situe la musique, et dans laquelle se situe incontestablement le chant sacré occidental antique.

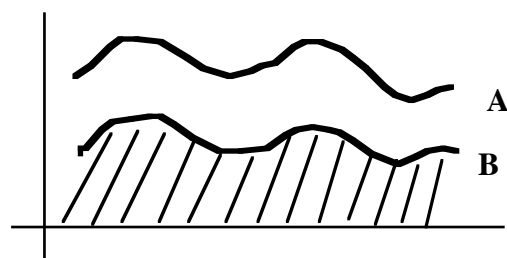
L'émission et l'écoute des harmoniques d'un son y tient une place essentielle. La musicologie formée à l'école du piano - qui n'est nullement préparée à cette écoute - a affirmé, avec une certaine suffisance quant à notre supériorité moderne, que l'Antiquité ne connaissait pas (et donc n'a pas entendu !) les harmoniques d'un son, avec pour seul argument que les textes (tels que cette musicologie les comprend) n'en parlent pas. A ce compte, s'il fallait juger la musique par les écrits, l'Afrique n'en aurait jamais eu - c'est pourtant aussi, soit dit en passant, l'argument qui a fait dire que "*l'âge d'or du grégorien*" est le IXe siècle, puisque les manuscrits notés importants datent de ce moment-là, alors qu'une étude des pièces, des auteurs et des textes montre de façon certaine que cela est impossible, le IXe siècle ne faisant principalement que noter l'héritage du passé (ce que dit explicitement Alcuin et c'est ainsi que travaille Amalraie, d'autre part, comment les auteurs du IXe siècle auraient-ils créé ces œuvres puisqu'ils ne savent même plus vraiment ce qu'est un mode et discutent à ce sujet? Ceci sans parler d'une analyse des pièces et des répertoires différents)⁸.

Que l'Antiquité ait eu une écoute consciente des harmoniques d'un son résulte du fait qu'elle avait une *théorie de la gamme* très élaborée. Or, ***il est impossible d'avoir cette théorie de la gamme sans la perception des harmoniques, car cette gamme est basée sur les harmoniques***. Sans parler de l'intervalle d'octave, l'identification se faisant essentiellement parce qu'un son va très rarement sans le 2e harmonique, en particulier pour la voix (on entend en général l'octave du son fondamental), la quinte donne un intervalle consonant parce que la quinte choisie est le 3e harmonique et *l'accord juste suppose cette écoute*. Enfin plus théorique et démontrant l'écoute consciente d'un harmonique plus lointain, le ton juste, que l'on définit par le rapport 9/8: pourquoi ce rapport et ce ton juste, qui n'est pas considéré comme consonance, si ce n'est dans l'écoute du 9e harmonique *ré* dans le son fondamental *do* ? On n'avait aucune raison, aucune chance de prendre

⁸ Pour l'Histoire du chant, voir [12].

cet intervalle si ce n'est sur cette base d'écoute harmonique. L'étude comparée le confirme: la théorie de la gamme indienne, de même que celle dite de Zarlino (gamme naturelle qui diffère de la grecque et de l'occidentale antique par la tierce naturelle au lieu de la tierce pythagoricienne double ton juste) se fait sur cette même base, et le musicien, le chanteur, se basant sur la fondamentale, entend et se dirige suivant des intervalles harmoniques: tout est dans la fondamentale ou en rapport de résonance avec celle-ci. J'ai pu, il est vrai, apprendre à un musicien de l'Inde du Nord, joueur de sitar, que le *ri* s'entend dans le *sa* et le lui faire entendre, mais l'expérience générale va dans le sens d'une conscience certaine chez les musiciens, et la pratique de la *tampura* est basée sur cette donnée harmonique, d'autant plus pour les théoriciens; une musique traditionnelle savante ne peut faire autrement ne serait-ce qu'à cause de la subtilité des définitions des intervalles. En fait, on ne peut aborder un répertoire modal sérieusement sans une bonne écoute (et pour le chant, l'émission contrôlée) des douze premiers harmoniques dans l'ordre, mais aussi d'harmoniques plus élevés, cela va de soi; il n'y a pas de maîtrise du timbre, ni des intervalles modaux fondamentaux sans cela (à moins bien sûr d'avoir été élevé dans la tradition orale pratiquée, car alors l'oreille est formée dès l'enfance). Pour une maîtrise complète de la théorie de la gamme, l'écoute des seize premiers harmoniques est nécessaire⁹.

Une formation est de toute façon nécessaire car notre oreille formée dans l'éducation pianistique *n'entend qu'une partie seulement* de l'émission modale, de l'intonation et du timbre d'un chanteur de tradition orale ancienne. Pour clarifier ce qui se passe, il est bon de donner un schéma. Un chanteur traditionnel, par exemple, émet une séquence dont le spectre sonore est limité supérieurement par la ligne A, mais l'oreille occidentale n'entend que la partie hachurée limitée par la ligne B. Évidemment B, qui n'entend que ce qu'il entend, est persuadé qu'il entend tout mais ce n'est pas le cas et il ne pourra pas reproduire ce qu'a chanté A réellement. Il faut donc une véritable formation d'oreille préalable.



Depuis que j'ai commencé les études comparées avec les traditions orales modales et introduit la nécessité d'une approche non tempérée du répertoire antique occidental (en 1975, alors dans une incompréhension quasi générale, voir bibliographie [13], [14] et [15]), les choses ont un peu changé. Le principe a fait son chemin, il y a des groupes qui, en effet, se réclament d'études comparées, des échanges se font. Malheureusement, la réalité est assez décevante. On parle de gamme pythagoricienne simplement comme d'une gamme où les tons sont égaux (en particulier avec des tierces à tons égaux): mais c'est exactement le cas pour la gamme tempérée du piano ! Ceci, car le ton juste, fondamental dans toute musique ancienne (jusqu'au XVIIIe s.: c'est le ton naturel, celui de la gamme de Zarlino comme de la gamme antique) n'est pas perçu alors même qu'il a un caractère universel. On assiste aussi à des exécutions conjointes avec des chanteurs byzantins par exemple, mais tandis que ces derniers pratiquent des intervalles justes et normalement, par exemple, des tons majeurs et des tons mineurs (qui différencient le diatonique dur et le diatonique mou), les chanteurs occidentaux chantent en intervalles tempérés ou quelconques sans différenciation véritable des modes (on utilise toujours les mêmes intervalles). Il est pourtant certain que le chant grégorien a deux tierces majeures, la grande tierce à double ton juste ($81/64$), tierce pythagoricienne (tierce de tous les traités anciens) du mode de *fa*, et la tierce naturelle ($5/4$) du mode de *sol*. La première *tendue*, nécessitant un timbre assez particulier, émise vers l'extérieur, ayant un caractère d'éveil, d'appel (à la louange, à la joie, joie de la présence divine par la consonance de quinte juste, consonance alors harmonique par excellence, ici très contrastée avec la tierce tendue), la deuxième *douce*, dévotionnelle. Cette opposition de tierces se trouve dans la musique de l'Inde, de l'Iran, de Turquie, et justement dans la tradition byzantine dans des modes (les deux diatoniques) correspondant aux modes grégoriens indiqués; enfin, le traitement *neumatique* des deux cellules *fa-sol-la* et *sol-la-si* est très différent, qui indique en général le *la* entonné vers l'extérieur (par rapport au *fa*) et le *si* rentré (par rapport au

⁹ Notons que c'est tout à fait possible et peut être enseigné à un certain niveau.

sol, souvent venant du *do*). Quant à la possibilité d'entonner la grande tierce, la moindre étude comparée fait découvrir son caractère universel, elle est beaucoup plus usitée que la tierce naturelle (introduite surtout par la polyphonie) : c'est en particulier la tierce des traditions orales des campagnes occidentales.

La justesse d'intonation amène aussi à clarifier beaucoup ce qui concerne les *ornements*. Il est inexact de penser que les ornements sont des petits détails qui enjolivent seulement une ligne donnée. L'importance de ceux-ci dans les manuscrits, et leur fréquence même dans les pièces les plus simples, y compris la psalmodie (il s'agit bien sûr des manuscrits neumés et pas des transcriptions du XIXe s.), indique certainement le contraire. Car les ornements ont aussi une *signification modale* et sont là pour faciliter l'intonation juste d'un intervalle difficile ou important, pour le placer le mieux possible (ce peut être aussi dans la légèreté et la subtilité). Ceci vaut bien sûr pour la musique ancienne jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Ainsi le *pressus* final correspond à la cadence finale (trille sur le *ré* avant de conclure sur le *do*) de la musique classique et qui permet d'entonner le ton, pénultième, dans sa justesse essentielle pour affirmer le mode, intonation un peu difficile, c'est le ton juste (9/8), et que l'ornement permet d'aborder, en permettant de hausser légèrement l'intervalle. Ainsi, l'inverse du *pressus*, le *pes quassus* qui facilite la montée d'un ton, montée difficile en particulier dans le passage, sur une même syllabe (par exemple *a*), de la quarte à la quinte (intervalles justes: la quarte est plutôt rentrée et petite, la quinte plus extérieure et grande), par exemple du *do* au *ré* en mode de *sol*: le *quassus* permet un élan sur le *do* pour bien monter au *ré*. Ainsi le *quilisma* et les ports de voix (légers ou *dans la gorge* - encore au début du XVIIIe s., exactement comme dans les traités du Haut Moyen Age). Ainsi, pour les répétitions du *strophicus*, tremblements de voix dans la gorge, et les signes apparentés (*oriscus*) qui permettent une tenue prolongée mais légère d'un son, et sa précision, ou un renforcement léger sur un degré signifiant. La leçon comparée montre par ailleurs qu'à une situation modale et d'intonation analogue correspond un traitement ornemental analogue. Évidemment, une formation d'écoute fine et d'intonation précise est nécessaire pour aborder cette pratique, et pour une approche vraiment profonde de la musique ancienne, il semble, comme on l'a vu plus haut, que cela soit aussi indispensable; il y a en tout cas un domaine musical immense à découvrir: celui du chant de vérité.

Pour terminer, j'aimerais dire pour ceux qui, quoique intéressés, pourraient penser que cette approche de l'intonation juste et de la modalité au sens véritable est trop difficile — je m'adresse ici à ceux qui sont intéressés par le chant antique et le grégorien mais aussi aux musiciens qui travaillent les musiques anciennes jusqu'au XVIIIe siècle—, j'aimerais leur dire qu'une telle approche est parfaitement possible. Le Centre de Musique Ancienne à Genève, en particulier, a donné la possibilité d'un cours dédié à une telle approche, à un tel travail, à un niveau assez élevé. Le cours et des stages correspondants ont été suivis par des musiciens professionnels (pianistes, violonistes, chanteurs, surtout classiques, d'ailleurs) mais aussi par des gens sans aucune formation musicale; cette approche fine (le travail sur l'oreille, l'écoute et le contrôle de l'émission des harmoniques, l'intonation des intervalles de résonance naturelle) était tout à fait fondamentale et neuve pour tous. Le travail d'*initiation* à cette écoute et à cette intonation occupe une part très grande dans ce cours, car la dimension en est vraiment très vaste; la puissance de l'unisson juste ou de la consonance parfaite tenus par quelques voix est tout à fait surprenante qui amène très vite à une perception subtile qu'on ne se lasse pas de découvrir, la dimension thérapeutique et spirituelle s'imposant d'elle-même dans une écoute alors contemplative.

Bibliographie

1 - P. Hindemith. *The Craft of Musical Composition*, Londres 1937 (2e éd. 1947) .

2 - E. Leipp. *Acoustique Musicale*, Paris 1971.

3 - C. Bunting. *Essay on the Craft of Cello-Playing*. Cambridge 1982.

4 - Y. Hellegouarch, "Scales" in *C.R. Math. de l'Acad. des Sciences du Canada*, (IV,5), Toronto 1982.

5 - Y. Hellegouarch, "Gammes Naturelles" in *Musique et Mathématiques*, APMEP N° 53, Paris 1983 (13, rue du Jura, 75013 Paris).

6 - H. von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Brunswick 1863; trad. française de C. Guérout: *Théorie Physiologique de la Musique*, Paris 1868; trad. anglaise: *On the Sensation of Tone*, Londres 1885 (2e éd. 1954).

7 - L. Euler, *Tentamen Novae Theoriae Musicae*, St-Petersbourg 1739.

8 - P.Y. Asselin, *Musique et tempérament*, Paris 1985.

9 - Iégor Reznikoff, "Fondements de l'Art sacré" in *Échanges n° 180*, Paris 1984 (49, rue du Fb.-Poissonnière, 75009 Paris).

10 - Iégor Reznikoff, "Sur l'Unité et le Fondement des Arts et de la Musique dans l'Antiquité" in *Analyse Musicale 5*, Paris 1986, (SFAF, 11 rue St-Augustin, 75002 Paris).

11 - Iégor Reznikoff, "Le Chant d'Orphée" in *Congrès National des Orthophonistes à Bordeaux 1981* (F.N.O. 60 Bd. La Tour-Maubourg, 75007 Paris).

12 - Iégor Reznikoff, "Le Chant grégorien et le Chant des Gaules" in *Actes du Colloque Musique, Littérature et Société au Moyen Age à Amiens 1980* (Lib. Honoré Champion, 7 Quai Malaquais, 75006 Paris).

13 - Iégor Reznikoff, "Le chant grégorien et les traditions du chant sacré" in *Actes du Colloque International de chant grégorien à Strasbourg 1975*, repris dans *Vie spirituelle n° 623*, tome 131, Paris 1977 (29, Bd La Tour Maubourg, 75007 Paris).

14 - Nombreuses émissions à la Radio, en particulier "Les Grandes Traditions de Chant

sacré" et "Les Sources du Chant sacré occidental" in *Chant des Mythes et Parole des Hommes*, 6/XII/1978 et 13/XII/1978 (Production Michel Bernard), France Culture.

15 -Iégor Reznikoff, "Pour une Écologie de la Musique" in *Co-Evolution n° 6*, Paris 1981 (Arc-en-Ciel, 75 rue Pernéty, 75014 Paris).