



Sur quelques points de Théorie musicale

On peut diviser les théoriciens de la musique en deux catégories générales, qui comportent, certes, des variétés multiples et quelques exceptions de classement douteux. La première comprend tous ceux qui, dans un but exclusivement pédagogique, se contentèrent de compiler en recueils des règles d'école traditionnelles et d'en fabriquer des exemples pour un usage pratique. Ce sont, à proprement parler des *professeurs*, qui n'ont du théoricien que le nom qu'ils s'arrogent de par la couverture de leurs « traités ». La seconde fut toujours la moins nombreuse, mais les ouvrages de ceux qui la composent constituent seuls, en réalité, la théorie musicale et son histoire. Tandis que les professeurs se démarquaient mutuellement et recopiaient sans se laisser les vieux décrets amendés peu à peu de tolérances contradictoires, ces véritables *théoriciens* s'efforçaient d'appuyer leurs spéculations et leurs préceptes sur les propriétés de la matière sonore.

Jusque vers le milieu du XVII^e siècle, les rapports *mathématiques* des intervalles, déterminés à l'aide du monocorde, furent l'unique fondement positif de la théorie. A partir de cette époque, la découverte par Mersenne des *sons harmoniques*, expliqués plus tard (1701) par Sauveur, celle des *sons résultants*, par Tartini (1714), révélèrent les propriétés *physiques* du son musical. Rameau les utilisa, le premier, avec la perspicacité du génie. Dans son *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722) et dans les écrits qui se succédèrent jusqu'en 1760, il énonça, plus d'un siècle à l'avance, des lois démontrées depuis par la science moderne. Les idées de Rameau ne purent prévaloir, chez les musiciens, contre la routine commode de la « basse générale ». Après un long oubli, il fallut que les travaux de Helmholtz vinssent corroborer expérimentalement les principes fondamentaux du système pour qu'on en reconnut la valeur et la portée. Aujourd'hui, nous possédons une *science musicale*. L'existence objective du son, ses propriétés et les phénomènes qui en sont la conséquence ont été constatés et établis. Depuis Helmholtz, nulle théorie sérieuse de la musique ne peut faire abstraction des conquêtes de

l'illustre physicien, des recherches de ses disciples ou émules. Aussi, les plus remarquables théoriciens en ont-ils fait la base de leurs systèmes et repris ou continué, sur un terrain plus solide, la géniale tentative de Rameau. Honnis ou ignorés des « professeurs », soigneusement écartés des Conservatoires, inaptes d'ailleurs pour la plupart à un enseignement élémentaire et non destinés à un but pratique, les ouvrages de ces chercheurs sont presque inconnus aux musiciens. L'immense majorité de ceux-ci en repousse même le principe, qui est que la théorie de la musique ne doit considérer des sons musicaux que leurs rapports véritables, c'est-à-dire déterminés par les intervalles *naturels*. L'argument des contradicteurs est bien simple. Quand on parle à un musicien des intervalles naturels, il déclare généralement que ces intervalles ne sont plus employés depuis le « *tempérament* ». Le plus extraordinaire, c'est que celui qui répond ainsi est d'habitude aussi certain de l'existence réelle des intervalles tempérés qu'il est convaincu de la disparition des intervalles naturels.

Il n'est cependant pas difficile de montrer que l'existence réelle des intervalles tempérés est à peu près un mythe. Dans nos orchestres, les facteurs réussissent bien, par des précautions de perce, à doter les « bois » d'une gamme fondamentale tempérée plus ou moins juste; mais les sons supérieurs, produits par des harmoniques (sons 2, 3, 5), sont en rapport d'intervalle naturel avec les sons fondamentaux et, sauf les sons 2 (octaves), ne coïncident pas exactement avec les intervalles tempérés. Les cuivres, à pistons ou non, ne fournissent que des sons harmoniques, c'est-à-dire naturels. Les instruments du quatuor, accordés par quintes, ne peuvent pas toujours éviter les intervalles pythagoriciens, par exemple pour les accords de triple ou quadruple corde. La faculté d'altérer ou de corriger la hauteur du son, à l'aide des lèvres ou du doigt, ne peut qu'augmenter la confusion. Elle est subordonnée à l'appréciation personnelle de chaque exécutant et, plus l'oreille de celui-ci est délicate, plus il doit être entraîné à se servir des intervalles naturels, dont la consonnance parfaite ne détermine aucun « battement ». Enfin, sous l'influence des variations de la température, combien d'heures un piano ou une harpe, combien de jours un orgue « tiennent-ils l'accord » ? Et est-il jamais advenu même une seule fois que cet accord, effectué d'après l'oreille par le praticien ou l'artiste, correspondit vraiment aux intervalles tempérés ? Au fond, toute la musique que nous *entendons* est plus ou

moins fausse et, bien loin que ce soit pour se rapprocher du tempérament, on peut affirmer que, si nous entendons souvent des sons et des intervalles naturels justes, nous n'en entendons probablement jamais d'exactement tempérés.

Mais, même en admettant le contraire de la vérité, en supposant l'existence positive du « tempérament égal », avec sa gamme de douze demi-tons justes et invariables pour tous les instruments, on ne voit pas en quoi cette hypothèse — toute chimérique — pourrait avoir affaire non seulement avec la théorie, mais encore avec la composition, voire avec l'*audition* musicales. Le tempérament dit « égal » est une nécessité des instruments à clavier. Sa victoire apparente sur les autres espèces de tempérament proposées n'eut pas d'autre cause. Mais est-il un musicien qui conçoive et écrive indifféremment les intervalles *la dièze* — *Do dièze* et *Si bémol* — *Do dièze*, par exemple, représentés sur le piano par les mêmes notes ? Est-il un artiste ou un amateur quelque peu doué qui, rencontrant dans un morceau ces deux intervalles et les jouant sur un instrument tempéré, ou simplement les *écoutant*, les *entende* de la même façon ?

L'aperception distingue ici le son d'une note et le sens de cette note au point de vue musical. *Si bémol* et *la dièze* résonnent sur le piano comme deux *homonymes* (tels maux et mots, voix et voie, fin et faim), dont la signification dans le discours musical dépend des sons auxquels ils sont associés par des combinaisons simultanées ou successives. Cette signification, le compositeur la choisit instinctivement et l'auditeur la discerne de même. La théorie, à son tour, n'a pas d'autre fonction que de la constater et de l'expliquer par l'examen des rapports réciproques. Comment la théorie évaluera-t-elle ces rapports ? Quel sera son étalon de mesure ?

Si elle s'adresse au tempérament, elle se trouvera vite embarrassée. En présence de l'intervalle *la dièze* — *Do dièze* elle reconnaîtra ce qu'on appelle une « tierce mineure. » Mais « tierce mineure » n'est qu'un nom. Si la théorie veut rechercher ce que ce nom représente, elle apercevra que c'est un intervalle formé par le $3/12$ de la gamme tempérée ou 1 ton $1/2$. En soumettant à la même épreuve l'intervalle *Si bémol* — *Do dièze*, qualifié « seconde augmentée », elle découvrira qu'il est pareillement composé d'un ton et d'un demi ton tempérés, et aboutira ainsi à cette inéluctable conclusion : que la tierce mineure et la seconde augmentée sont deux intervalles identiques, qui ne diffèrent que par

l'appellation. Cette appellation n'ayant rien à voir avec leur constitution réelle et n'exerçant aucune influence sur leur effet musical, il s'ensuivrait que la distinction établie entre ces deux intervalles, par l'inspiration et l'oreille des musiciens, serait tout arbitraire et parfaitement inexplicable.

Cependant cette distinction et bien d'autres existent réellement, aux oreilles mêmes de ceux des « professeurs » qui ne s'en sont jamais demandé la raison. En remarquant, dans la tierce mineure, un intervalle de deux sons dont le rapport de vibrations est $6/5$, (6 vibrations du son aigu coïncidant avec 5 vibrations du son grave), tandis que la seconde augmentée peut-être figurée, dans le cas qui nous occupe, par le rapport $17/14$, on n'a pas le droit de repousser la possibilité d'une relation de cause à effet entre la différence de ses rapports naturels et la distinction des deux intervalles par les compositeurs, les exécutants et les auditeurs ; et cela, en dépit d'un tempérament dont la réalité est illusoire ou, tout au plus, intermittente. Même si ces intervalles sont représentés sur un piano par des notes homonymes, nous ne les comprenons pas de la même manière en les jouant isolément ; et, s'ils sont accompagnés d'autres intervalles simultanés ou successifs, il est certain que nous les entendons différemment. Ce qu'on appelle la « tolérance » de l'oreille n'est peut-être que le résultat de corrections apportées à la justesse incertaine des intervalles, grâce à la conformation même de notre organe. On a dû constater une propension naturelle des corps vibrants à se diviser *exactement* en parties aliquotes, malgré l'incertitude des moyens employés à cet effet. Une corde de harpe ou de violon, effleurée approximativement vers sa moitié par toute la largeur de la paume ou du doigt, se partage en deux parties rigoureusement égales aussitôt qu'on la met en vibration, et donne l'harmonique 2 (octave) avec la plus parfaite justesse. De quel droit refuserait-on *a priori* une prédisposition semblable, une sorte de mouvement reflexe analogue, à telle partie de notre oreille interne, où des milliers de membranes délicates semblent disposées pour vibrer selon des rapports déterminés ?

Certes, en dehors des rapports naturels, en ne voulant tenir aucun compte de la nature et des propriétés du son et de leurs conséquences, une théorie sérieuse de la musique est impraticable et, même impensable. Son impossibilité ressort clairement de l'évolution constatée dans le passé, de l'apparition consécutive de rapports d'intervalle toujours plus complexes, sui-

vant strictement l'ordre des harmoniques naturels du son musical. Mais les phénomènes de différenciation, du genre de celui que je viens de signaler, tendent à démontrer, en outre, l'inanité *pratique* du tempérament, à établir que les musiciens n'ont jamais cessé de penser et de composer selon les rapports d'intervalle naturels, et que, parmi l'ambiguïté de combinaisons sonores plus ou moins fausses, nous entendons, nous percevons et nous distinguons ces rapports.

L'acte de l'audition et de l'aperception *musicales* dépend à la fois de la sensation brute et de l'instinct naturel affiné ou développé par l'éducation. Le mécanisme de l'audition demeure dans le domaine de l'hypothèse, puisqu'on n'a pu l'expérimenter sur un individu vivant. Cependant l'étude de l'oreille humaine, par l'observation de ses maladies et les dissections anatomiques, a fourni aux hypothèses une base scientifique fortifiée par l'analogie de l'acte de la vision. Mais, de quelque manière que soit affecté notre sens auditif, l'histoire de notre musique nous montre les effets de la sensation élémentaire utilisée comme matière première de l'œuvre d'art. Je serai voir bientôt que les intervalles du tempérament égal n'ont certainement *jamais* réellement existé, *parce qu'ils sont impraticables*, et c'est l'art musical lui-même qui nous apportera les preuves de la réalité pratique des intervalles naturels. Mais je voudrais examiner d'abord un élément important de nombreux systèmes, les spéculations mathématiques et leur rôle dans la théorie.

Jean MARNOLD.

(A suivre).



CHRONIQUE

La Traviata — Iphigénie en Tauride La Statue

Nos théâtres lyriques, après des œuvres nouvelles dont les fortunes furent éphémères, en sont aux reprises. L'Opéra-Comique nous offre la *Traviata* et *Iphigénie en Tauride*. Je n'ai pas besoin de dire que mes préférences vont à l'harmonieuse fille de Gluck dont autrefois j'ai admiré ici même la simple et tragique beauté. Mme Rose Caron l'a fait superbement revivre par la noblesse de son geste et l'émotion tendre de sa voix. Elle a le style et la ligne

d'une pureté antique. Elle repose l'âme en étreignant le cœur.

Oserai-je avouer maintenant que j'ai pris quelque plaisir à l'opéra de Verdi que M. Carré a rajeuni en l'habillant à la mode de l'époque de la Dame aux Camélias et dont Mlle Garden, la troublante et naïve Mélisande d'hier, fut la Violetta mutine, amoureuse et mélancolique. Malgré sa vulgarité il y a dans cette musique une franchise d'allure, une sentimentalité sincère, un pathétique naturel auxquels on se laisse aller et qui peuvent intéresser celui qui sans parti pris écoute comment une race voisine, avec laquelle nous avons des affinités communes, traduit, par le rythme et la mélodie, la vie et ses manifestations d'amour ou de douleur. Nous nous agaçons parfois de cette façon, mais il en faut reconnaître la sincérité. Le désespoir y est violent, les larmes y sont vite essuyées par une cavatine, car le besoin de mouvement et de parole est là qui bat la mesure et invite à chanter pour s'étourdir comme on se grise. Cet art facile possède, avec la qualité de ne pas chercher à exprimer plus qu'il ne peut, un sentiment dramatique qui convient à ceux qui ne viennent chercher au théâtre qu'un plaisir et dont les esprits plus raffinés doivent se contenter un instant, aux heures de relâchement.

Pour rendre à Reyer un triple hommage, l'Académie nationale de musique a monté la *Statue*. Le cadre de l'Opéra m'a paru trop large pour cette œuvre qui, depuis qu'elle s'est augmentée de récitatifs et d'un ballet, a troqué son titre modeste d'opéra-comique contre celui plus pompeux d'opéra-féerie. Son action un peu menue, tirée des Mille et une Nuits et dans laquelle un génie apprend à un sultan désœuvré et ambitieux que le plus grand des trésors terrestres est l'amour d'une femme innocente et fidèle, se perd entre les portants de l'opéra dont les vastes dimensions ne sont pas en rapport avec la fable intime et gracieuse.

La partition eut autrefois un grand succès qu'elle retrouvera, je l'espère, sous sa forme nouvelle. C'est une œuvre de jeunesse, mais pas l'œuvre de jeunesse dont on peut dire seulement qu'elle est pleine de promesses. Sans avoir l'unité d'inspiration de Sigurd et de Salammbô, elle se distingue par une abondance d'idées mélodiques dont la plupart sont poétiques. Des influences des précédents maîtres, telles que celles de Weber et de Berlioz, y dominent en de certaines pages, mais la personnalité de Reyer s'y affirme avec autorité et puissance. On y est parfois déconcerté par l'incertitude du genre de l'œuvre qui, va de la légèreté de l'opéra-comique à la grandilo-