

LES SONS INFÉRIEURS

Et la théorie de M. Hugo Riemann

Il y a environ deux siècles et demi que fut employée pour la première fois l'expression *accord parfait* et c'est à peu près vers la même époque, tout au plus une vingtaine d'années plus tard, que la terminologie musicale adopta les dénominations de *mode majeur* et de *mode mineur*, ratifiant ainsi la graduelle disparition des anciens tons ecclésiastiques.

Le terme technique « accord parfait » servit d'abord à désigner l'accord de trois sons basé sur la tonique, en opposition avec l'accord de sixte, son premier renversement, appelé « accord imparfait ». Naturellement, la distinction entre l'accord « parfait » *mineur* et l'accord « parfait » *majeur* n'en subsista pas moins, et si profonde qu'il fallut attendre jusque vers la fin du 18^e siècle pour que la terminaison par l'accord « parfait » mineur fût unanimement acceptée, en théorie comme en pratique.

Aujourd'hui, nous ne savons plus rien d'un « accord imparfait », tandis que nous parlons couramment des « accords parfaits » des deux modes. Le terme technique a survécu, et nous serions facilement entraînés à lui accorder une portée qu'il n'avait pas à l'origine, puisque, quoique nous en fassions la différence, nous employons désormais indistinctement l'un ou l'autre accord « parfait » à la fin d'un morceau, et que nos théories courantes les classent tous deux au premier rang parmi les accords « consonnants ».

C'est évidemment à une suggestion de cette espèce qu'a cédé M. Riemann en édifiant son système harmonique. De l'existence bi-séculaire des deux modes, il s'est cru autorisé à y reconnaître le fondement essentiel et définitif de l'art musical, sans songer un instant que cette classification pût être transitoire, et constituer un phénomène d'évolution passager, analogue aux expériences successives d'un long passé. De la pratique des musiciens, du témoignage de l'oreille, il a conclu que les accords « parfaits » majeur et mineur étaient tous les deux « consonnants ». Mais, nous avons vu qu'il y a des degrés dans la « consonnance ». M. Riemann ne l'ignore point, pas plus qu'il n'ignore les éléments qui déterminent la nature et la variété de cette « consonnance ». Il les connaît si bien que sa théorie n'est que la conséquence de leur réalité objective et constatée. On peut causer avec M. Riemann des sons harmoniques ou résultants. C'est aux propriétés physiques et constitutives du son musical ou au mécanisme de l'audition qu'il emprunte ses arguments. Le rôle des harmoniques supérieurs étant prépondérant dans la formation de l'accord majeur, dont la « consonnance » apparaît ainsi l'effet du phénomène de la résonnance *naturelle*, pour établir l'identique et essentielle égalité de consonnance des deux accords « parfaits », il fallait démontrer, par des causes également *naturelles*, les raisons de la « consonnance » de l'accord mineur. C'est à quoi M. Riemann employa ce qu'il appelle les « sons inférieurs » (*Untertöne*), en opposition avec les « sons supérieurs » ou harmoniques naturels (*Obertöne*), qui accompagnent la presque totalité des sons musicaux perçus par l'oreille humaine.

Vaine ou oiseuse avec un théoricien de conservatoire ou un « professeur » voué à jamais au bleu simpliste du « tempérament », la discussion peut donc être utile et, même, intéressante avec M. Riemann. Au lieu d'avoir à deviner le rébus d'une nomenclature purement conventionnelle, dont l'équivoque ne répond à rien de réel, nous devons contrôler des observations nouvelles, des déductions résumées en système, le tout reposant en principe sur des faits de réalité objective expérimentalement reconnue. Il est précieux d'échapper, ne fût-ce qu'en principe et pour un moment, à l'aveugle et tyrannique vacuité des mots.

La découverte — si j'ose m'exprimer ainsi — des « sons inférieurs » n'appartient pas en propre à M. Riemann. Il le proclame d'ailleurs lui-même et se plaît à citer, parmi ses devanciers théoriciens, Zarlino, Rameau, Helmholtz et surtout Arthur von C ttingen. En outre, il interprète à sa manière et à son profit les « sons résultants » de Tartini.

Dans ses *Istitutioni harmoniche* (1558), Zarlino distingue « les deux formes possibles de l'harmonie, selon que la tierce divise la quinte d'après la proportion harmonique ou la proportion arithmétique ». Mais, encore que Zarlino les étende aux dix premiers nombres entiers, il ne s'agissait là que de spéculations mathématiques basées sur les divisions possibles ou les longueurs relatives des cordes.   cette époque, les tons ecclésiastiques et le contrepoint constituaient la matière de l'art musical, la conception d'un « mode » majeur et d'un « mode » mineur n'était pas n e, et l'oreille des musiciens n'avait pas encore réussi à discerner les harmoniques supérieurs dans la vibration sonore.   l'égard de M. Riemann et d'une résonnance « inférieure » naturelle, Zarlino et son système sont donc des précurseurs au moins incertains.

Rameau, dont la *Génération harmonique* est fondée sur la résonnance *naturelle*, c'est-à-dire sur les sons « supérieurs », combattit et r futa précisément la division arithmétique arbitraire de Zarlino et, s'il eut, en effet, la velléité d'expliquer le mode mineur au moyen des vibrations « par influence », il en fut détourné à temps par d'Alembert, qui lui fit remarquer qu'une corde grave, vibrant par influence sous l'action d'un son plus aigu émis, se divise par « nœuds » et, au lieu de faire entendre son propre son, ne produit d'autre son que le son excitateur, lequel est toujours un de ses harmoniques *supérieurs*.

Il n'est pas niable pourtant que cette tentative avortée n'ait quelque rapport avec les « sons inférieurs ». Nous verrons plus loin l'appui que M. Riemann prétend trouver chez Tartini et chez Helmholtz. Mais le véritable Saint Jean-Baptiste de M. Riemann fut A. von C ttingen. L'ouvrage de ce dernier, *Harmonie System in dualer Entwicklung* (1866), contient même tout l'essentiel de la théorie de M. Riemann, systématisé et développé de si analogue façon, qu'on aurait tout aussi bien le droit de dire que M. Riemann est le Saint-Jean l'Evangéliste de von C ttingen. Mais, si ce dernier, ainsi que l'observe d'ailleurs M. Riemann, avait inventé et utilisé systématiquement le premier les « sons inférieurs », il ne leur avait pas accordé la réalité objective des harmoniques supérieurs ; il les présentait simplement, sous ce nom nouveau, comme obtenus par le renversement des rapports d'intervalle des dits harmoniques, en réservant à ceux-ci le privil ge d'expliquer et de déterminer la « consonnance ». L'affinité des trois sons de l'accord mineur se déduisait d'un harmonique *supérieur* commun ou son *phonique*. L'opposition des deux modes était réduite aux fonctions de *Tonalité* et de *Phonicit *. Tandis que dans l'accord majeur *Do* (4) — *mi* (5) — *Sol* (6), les trois sons étaient les quatrième, cinquième et sixième harmoniques supérieurs d'un son *tonique commun* fondamental *Do* (1), dans l'accord mineur *Do* (10) — *mi bémol* (12) — *Sol* (15), les trois sons avaient respectivement pour sixième, cinquième et quatrième harmonique supérieur le son *phonique commun* *Sol* (60). D'où,  en représentant par 1 les sons *tonique* et *phonique*, les rapports symétriquement opposés 4/1, 5/1, 6/1 et 1/4, 1/5, 1/6. Il y a là moins une opération arithmétique qu'un jeu de chiffres. Nous y reviendrons plus loin, mais nous pouvons constater d s à présent que les « sons inférieurs » de von C ttingen ne sont que le résultat d'une combinaison théorique de l'ordre des renversements, appliquée aux rapports d'intervalle de la résonnance naturelle.

L'originalité de M. Riemann fut de leur vouloir conférer une existence objective analogue à celle des harmoniques supérieurs, et cette préoccupation est tout à sa louange. Elle atteste le sérieux et la sincérité de ses efforts, dédaigneux de spéculations

arbitraires. Elle révèle, chez lui, un besoin de certitude que ne satisfait point l'érudition livresque ou le syllogisme abstrait. Il est infiniment probable que si M. Riemann ne s'était convaincu lui-même de la réalité objective des « sons inférieurs », il eût renoncé à son système. Ce point capital, ce fondement nécessaire de son œuvre, M. Riemann l'exposa et le défendit à plusieurs reprises en des écrits spéciaux et certains endroits de ses ouvrages, s'évertuant chaque fois de lui apporter la confirmation de preuves toujours nouvelles.

Nous allons examiner d'abord ce principe fondamental de la théorie de M. Riemann. Il est évident que si l'épreuve lui est défavorable, cette théorie ne se distingue plus de celles qu'elle aspire à remplacer que par la différence des conventions. Tel ne fut jamais le but de M. Riemann. Son ambition est plus haute. Il nous présente son système, non pas comme une spéculation ingénieuse, mais comme la conséquence inéluctable des propriétés naturelles de la matière sonore et de la construction de notre oreille. Nous sommes heureux de devoir le suivre sur un terrain où il ne pourra se refuser d'élaguer, avec nous, l'ivraie, d'écarter comme gratuite hypothèse tout ce qui serait insuffisamment corroboré par l'expérience scientifique, la physiologie de nos sens ou les faits de l'évolution de notre art. Dès le début et maintes fois depuis un quart de siècle, M. Riemann a qualifié ses doctrines de *Logique musicale*. Il nous sera donc interdit de perdre de vue notre point de départ initial, à savoir le phénomène de la résonnance naturelle et les rapports des harmoniques. Nous ne pourrions donc considérer des sons que leurs rapports *naturels*, et sans devoir abandonner ceux-ci même lorsque nous passerons, de l'analyse théorique du système de M. Riemann, à son application dans l'art musical. Nous nous conformerons d'ailleurs, en cela, à l'opinion nettement formulée de M. Riemann, lequel écrivait en 1895 : « Ce qui est, en tout cas, indiscutable, c'est qu'une combinaison sonore simultanée ou successive (intervalle, accord ou mouvement harmonique) n'est concevable et ne peut être comprise que toujours et exclusivement *dans le sens* d'un intervalle naturel juste, et jamais d'un intervalle tempéré. Et il est notoire que l'emploi du tempérament dans la pratique musicale ne porte aucune atteinte à cette interprétation. » (*Praeludien und Studien*, p. 193).

(A suivre)

Jean MARNOLD.



LETTRE DE MUNICH A LUCIE

Quel merveilleux sujet d'étude psychologique que ces rois de Bavière, rois par la grâce de Napoléon et sur qui la couronne royale semble avoir produit l'effet d'un coup de soleil ! Tous étranges, remuants, créateurs, ils ont fini par s'imposer à leur peuple comme des dieux et le dernier, ce pauvre et grand Louis II, a laissé dans les imaginations une trace lumineuse et troublante !

En cent ans ils se sont amusés à transformer, à pétrir leur capitale, abattant, trouvant, bâtissant, — ils avaient la maladie de la pierre ou plutôt de la brique, — élevant des statues, des temples grecs dont on ne conçoit guère la destination, faisant de Munich une sorte de Macédoine architecturale quelquefois choquante, jamais ennuyeuse.

Malgré tout, cependant, malgré les larges rues désertes, les palais Renaissance en stuc, malgré les statues et les temples, ce qui caractérise Munich, c'est toujours sa vieille cathédrale de briques rouges, haute, avec ses deux tours jumelles que recouvre une calotte de bronze, ce sont ses vieilles portes, restes d'un autre âge ou quelques jolies bâtisses rococo, exquises de grâce et de mauvais goût ; c'est enfin le Munichois,