

Quelques réflexions sur le tempérament égal et la justesse dans les musiques de tradition orale

Marie Hirigoyen Bidart

Docteur en musicologie - Chercheur associée de l'Université de Toulouse le Mirail
Membre de l'Institut de Recherche sur les Musiques du Monde

Définition du tempérament

Qu'est-ce qu'un tempérament ? Si nous imaginons par exemple une échelle *Do Ré Mi Fa Sol La Si Do*, le tempérament serait l'accord qui détermine à quelle hauteur se trouve chaque son, et par là même à quelle distance ceux-ci se situent les uns par rapport aux autres.

Dans l'ouvrage de référence *Musique et tempérament* de Pierre-Yves Asselin, la définition donnée au tempérament montre qu'il est *construction*, par le fait même qu'il *tempère* des intervalles acoustiquement purs¹ :

« Le tempérament est un compromis consistant en une certaine altération des intervalles, à partir de leurs valeurs acoustiquement pures, et devant satisfaire l'inaltérable et rigoureuse condition de l'octave pure². »

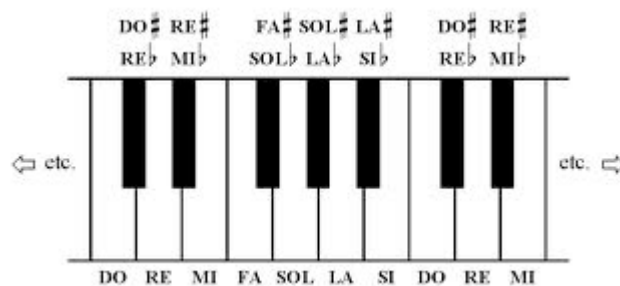
Autrement dit, dans toute échelle, la seule règle absolue consiste en ce que la première et la dernière note de l'échelle forment une octave *pure*, au sens acoustique du terme, mais toutes les autres notes, suivant le tempérament (l'accord) choisi, peuvent correspondre à des fréquences différentes. Il en existe donc une multitude – qui varient suivant les époques, les lieux, les instruments,... –, richesse qui peut présenter quelques difficultés, notamment quand il s'agit de jouer « ensemble » !

Le tempérament égal

Après avoir créé de nombreux tempéraments jusqu'au XVIIIe siècle, des théoriciens travaillent à la réalisation d'un tempérament égal, organisation de l'échelle des sons qui divise l'octave (de *Do* à *Do* par exemple) en douze demi-tons égaux (intervalles chromatiques). A l'exemple du piano, ce tempérament accorde une même valeur au dièse d'une note et au bémol de la note immédiatement supérieure.

¹ « L'intervalle musical implique la superposition de deux spectres harmoniques. La perception de la justesse est rendue possible grâce à une certaine fusion des harmoniques qui sont communs aux deux sons superposés. "Accorder" équivaut alors à faire coïncider plus ou moins ces harmoniques communs ; lorsque la coïncidence est parfaite, l'intervalle est dit acoustiquement "pur". » ASSELIN Pierre-Yves, *op. cit.*, p. 8.

² ASSELIN Pierre-Yves, *Musique et tempérament*, Paris, Éditions Jobert, 1984, p. 40. Il ajoute ensuite : « La technique la plus simple pour obtenir ces altérations d'intervalles consiste à intervenir sur la grandeur de la quinte ou sur la grandeur de son complément à l'octave, la quarte. »



*Le clavier du piano*³

Celui-ci devient très vite le tempérament privilégié dans la musique savante occidentale, permettant de regrouper de nombreux instrumentistes autour d'un répertoire commun.

Cependant, et malgré l'engouement rapide pour cet accord en Occident notamment, certains types de musiques conservent leurs spécificités. Dans la musique ancienne, les clavecinistes par exemple accordent leur instrument selon tel ou tel tempérament : système pythagoricien, tempérament mésotonique, Zarlino, etc. D'autres accords restent également observables dans les musiques de tradition orale puisque instruments et voix évoluent sur un répertoire qui ne tient pas compte des théories relayées dans les capitales européennes.

Ainsi, alors que naissent de nombreux tempéraments du Moyen Age au XVIIIe siècle, le XIXe siècle marque implicitement le début d'une scission entre musique *tempérée* (tempérament égal) et musique *non tempérée* (tous les autres tempéraments).

Une « norme » culturelle et auditive

Grâce notamment aux ondes télévisuelles et/ou radiophoniques (XXe siècle), le tempérament égal s'impose peu à peu ces dernières décennies, de sorte qu'il devient une « norme » qui finit par renier, en France notamment, toutes les musiques se détachant de cet accord.

L'écoute des musiques enseignées dans les conservatoires et/ou de celles diffusées par différents médias, nous montre à quel point le tempérament égal est présent dans les « pratiques » instrumentale et vocale.

Mais un autre phénomène, encore plus surprenant, est celui de la modification de la perception de la musique par les auditeurs. Cette division mathématique de l'octave en douze demi-tons égaux (tempérament égal), majoritairement entendue, finit par devenir une référence sensible, de telle sorte que nous considérons le plus souvent aujourd'hui une mélodie comme *fausse* lorsqu'elle se développe sur une échelle construite sur un tempérament autre que le tempérament égal. Lorsque le public du XXIe siècle (musicien, mélomane, auditeur occasionnel) entend une réalisation musicale, il privilégie dans son observation une dichotomie *juste* (tempérament égal) / *faux* (autre tempérament), qui donne de surcroît à l'interprète un gage de réussite ou non de sa prestation. Aux côtés des sentiments ressentis à l'écoute d'une œuvre, des notions historiques ou musicales liées à l'écriture de celle-ci et de la virtuosité observée pour tel ou tel musicien, la « justesse » des sons est quasi-inévitable dans le langage utilisé pour décrire une prestation musicale. Or, cette « justesse » si importante pour notre oreille occidentale, est pourtant fonction d'une référence au tempérament égal, soit une construction purement théorique d'une gamme où # et b sont

³ URL : http://www.encyclopedie-enligne.com/e/ec/echelle_diatonique_dans_le.html, consulté, le 8 août 2013.

identiques. Devenu valeur de référence, l'expérience sensible remplace alors la théorie, le jugement collectif considérant comme *fausse* tout note qui se dégagerait du système. Il est d'ailleurs fascinant de voir à quel point l'écoute de certains intervalles « acoustiquement purs » peut se révéler si *faux* pour notre oreille aujourd'hui !

Les musiques de tradition orale : l'exemple du Pays Basque

Lorsque nous nous intéressons de plus près à certaines musiques de tradition orale en France, nous remarquons d'une part qu'il peut subsister parfois certains tempéraments « inégaux⁴ » dans la pratique au XXI^e siècle, et d'autre part qu'ils ne sont pas reconnus par la plupart des auditeurs non spécialistes comme étant riches de sens.

L'étude d'un corpus de quinze chants basques enregistrés de 1900 à 1990 révèle la présence de degrés stables et de degrés fluctuants, qui semblent donc correspondre à des échelles fondées sur un tempérament où certains degrés seraient parfois hauts, parfois mobiles, et dont l'architecture générale correspondrait aux pratiques musicales d'expression orale observées en Europe occidentale⁵.

Pourtant, certains chanteurs, très appréciés quelques années auparavant, commencent dès les années 2000 à être jugés « obsolètes », le public considérant certaines notes interprétées comme « fausses » (par rapport au système de référence devenu le tempérament égal). A l'exemple du piano quelques siècles auparavant, la *xirula* (flûte à trois trous) commence dès la fin du XX^e siècle à être fabriquée selon le tempérament égal pour pouvoir jouer aisément avec accordéon et/ou guitare.

Peu à peu, nous observons donc un changement radical, proche de celui observé dans la musique savante, dans les échelles utilisées et leur accord. Ces tempéraments sont pourtant plus « anciens », transmis de façon orale par les générations précédentes, et donc représentatifs de ce que l'on appelle communément « musique traditionnelle ».

Les dichotomies *juste / faux – vrai / faux*

Il existe donc une ambiguïté entre ce qui est considéré comme *juste* ou *faux* aujourd'hui, ce qui l'était les siècles précédents et ce qui l'est d'un point de vue physique (intervalles acoustiquement purs). La justesse dépend alors de la « norme » et non d'un facteur uniquement physique.

Or, nous pouvons nous rendre compte que cette dichotomie *juste / faux* n'est pas du même ordre quand il s'agit d'une pratique artistique et d'un discours sur celle-ci. Lorsque nous analysons le discours d'un ethnomusicologue « sur » la musique, nous aurons tendance à le

⁴ Nous parlons de *tempéraments inégaux* en référence au système occidental qui utilise le *tempérament égal*. Pourtant, nous ne sommes pas entièrement satisfaits de cette appellation pour deux principales raisons : le préfixe négatif peut donner un caractère péjoratif que nous ne souhaitons pas ; cette formulation sous-entend l'existence de deux systèmes opposés, ce qui est faux puisqu'il existe de nombreux autres systèmes d'accord.

⁵ Ces observations semblent rejoindre les considérations de Michèle Castellengo lorsqu'elle décrit l'échelle d'une flûte : [L'auteur fait une expérience en perçant des trous équidistants le long d'un tuyau de flûte, s'inspirant d'un modèle de facture extrêmement fréquent dans le monde : la flûte à six tuyaux équidistants.] : « Il e degré à un ton du I^{er} degré, III^e degré bas, IV^e degré haut [...] nous avons bien un ton entre le fondamental et le premier trou ; mais en ouvrant le deuxième trou, l'intervalle T1 + T2/T1 que nous obtenons est plus petit que le ton (tierce trop basse). Par contre, entre le deuxième et le troisième trou, l'intervalle est bien supérieur au demi-ton (d'où une quarte trop grande). [...] ». Dans la suite du texte, Michèle Castellengo observe une flûte thaïlandaise reprenant ces caractéristiques (3^e majeure basse, 4^e haute). CASTELLENGO Michèle, *Contribution à l'étude expérimentale des tuyaux à bouche*, Thèse de doctorat ès sciences, Université Pierre et Marie Curie - Paris VI, 1976, 3^eme Partie, Chapitre 3, p. 28.

considérer comme *vrai* ou *faux*, ou même *juste* ou *faux*. Au contraire, lorsque nous analysons une pratique artistique, nous privilégions, comme nous l'avons précisé, la dichotomie *juste / faux*, aujourd'hui le plus souvent en référence au tempérament égal ou aux intervalles acoustiquement purs. Alors que nous pouvons dire qu'un discours est *juste*, nous ne dirons pas d'un musicien qu'il a joué *vrai*. Il n'y a pas de *vraie* pratique musicale, de *vraie* échelle. Tout est *juste* ou *faux* en fonction du montage institutionnel, à savoir les normes, les règles produites arbitrairement.

Conclusion

Il est à signaler à quel point l'invention du tempérament égal, théorie absolument exceptionnelle pour les raisons citées plus haut, a donc eu un effet pernicieux puisque cet accord s'est propagé et imposé peu à peu au point de devenir LA référence absolue dès le XIXe siècle dans la musique savante et quelques décennies plus tard dans de nombreuses autres pratiques, à savoir par exemple les musiques traditionnelles en France.

D'autre part, il est surprenant de voir à quel point un élément issu d'une autre culture peut être entendu, accepté, assimilé par tout un groupe de personnes regroupées autour d'une culture (chanteurs, musiciens, auditeurs), au point de devenir une des caractéristiques musicales du répertoire, rejetant ainsi un élément antagoniste à celui-ci (pourtant significatif au préalable). Il est également troublant de voir à quel point une conception théorique de la musique (du point de vue des hauteurs et relations intervalliques) peut à ce point devenir expérience sensible et « norme » culturelle.

Nous pouvons nous demander pourquoi et comment ce type de phénomène a pu / peut avoir lieu ? La présence massive d'un élément musical peut effacer d'autres éléments au point que les acteurs culturels (chanteurs / public) eux-mêmes renient ces derniers, les oublient, les refusent. Cet élément musical remplace alors peu à peu une *manière* de faire et incite les auditeurs à rejeter en bloc, en plus de le perdre dans la pratique, un élément constitutif de cette culture. Cet élément devient « norme », et la diversité n'existe plus...