

## Canadian University Music Review Revue de musique des universités canadiennes

Serge Cordier. *Piano bien tempéré et justesse orchestrale*.  
Préfaces de Paul Badura-Skoda et Jean Guillou. Paris :  
Buchen-Chastel, 1982. 273 pp.

François Lanthier

Number 7, 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1014095ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1014095ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités  
canadiennes

### ISSN

0710-0353 (print)

2291-2436 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this review

Lanthier, F. (1986). Review of [Serge Cordier. *Piano bien tempéré et justesse orchestrale*. Préfaces de Paul Badura-Skoda et Jean Guillou. Paris : Buchen-Chastel, 1982. 273 pp.] *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, (7), 229–231.  
<https://doi.org/10.7202/1014095ar>

qu'il soit impossible de résumer tous les arguments débattus dans cette réponse, signalons-les quand même pour souligner l'aspect polémique de ce "grand" petit livre dont l'auteur invite à repenser notre prise habituelle sur l'art des Muses.

Ronald Bermingham

SERGE CORDIER. *Piano bien tempéré et justesse orchestrale*. Préfaces de Paul Badura-Skoda et Jean Guillou. Paris : Buchet-Chastel, 1982. 273 pp.

Le livre de Serge Cordier est, à coup sûr, fondamental. Parti de l'observation de ce que font les bons instrumentistes comme les meilleurs accordeurs concernant l'effrayant problème de la justesse, l'auteur a tenté de dégager "les principes qui les guident et les lois sous-jacentes auxquelles ils obéissent" (p.21). Le mérite de M. Cordier est d'apporter une théorie nouvelle, le "tempérament égal à quintes justes", inspirée par la séduisante hypothèse que le piano devrait s'accorder selon le même système que celui des instruments à cordes, donc en quintes justes. L'ouvrage est, en ce sens, en parfaite opposition avec toutes les théories d'accord des instruments à clavier connues actuellement, qui sont fondées sur le principe de l'octave juste, c'est-à-dire naturelle.

Le livre se divise en trois parties : *Le tempérament égal à quintes justes (TEQJ)*, *Qu'est-ce que la justesse ?* et enfin, *Acoustique des hauteurs*. Dans la première partie, l'auteur présente son nouveau système d'accord, d'abord théoriquement, puis de façon pratique, en donnant une bonne initiation au maniement de la clé d'accord pour ensuite traiter des méthodes d'accordage en TEQJ. On voit tout de suite l'intérêt que pourront y trouver les accordeurs de piano, mais cette partie permettra aussi à tout musicien "de mieux comprendre les problèmes posés par l'accord des instruments à clavier" et "d'acquérir une formation de l'oreille qui les rendra capable de juger objectivement de la nature d'un accord et de la qualité de son exécution" (p.27).

Il est remarquable de voir avec quelle éloquence l'ensemble du sujet est présenté, car il aurait pu en rebuter plusieurs à cause d'un caractère trop technique. On y montre que de nombreux tempéraments peuvent être conçus de façon à permettre un jeu dans toutes les tonalités. Ainsi,

ce que Bach entendait sous le nom de gamme bien tempérée, n'était peut-être pas un tempérament égal mais seulement un tempérament qui permettait de jouer dans tous les tons, contrairement aux tempéraments en usage auparavant. (p. 22)

Voilà de quoi dissiper toute illusion chez ceux qui croyaient que les instruments à clavier ne peuvent être que justes ou faux, car la justesse tempérée n'est jamais autre chose qu'un compromis plus ou moins satisfaisant. On a toujours cru qu'un tempérament égal, permettant la liberté totale de modulation, exigeait que les quintes soient raccourcies pour que les octaves puissent être justes. Or, l'auteur affirme que non seulement ce n'est pas exact, mais qu'il est possible de réaliser un tempérament égal à l'intérieur d'un cycle de quintes justes, ce qui correspondrait d'ailleurs à la justesse d'accord des instruments à cordes.

Grâce aux appareils de mesure modernes, de nombreux chercheurs et acousticiens ont remarqué que les bons accordeurs, précisément, n'accordaient pas de façon bien tempérée. En fait, la pratique réelle s'éloigne beaucoup de la théorie traditionnelle de la gamme bien tempérée, qui n'est peut-être qu'une des solutions les moins acceptables musicalement, selon l'auteur. On sait que l'oreille réagit beaucoup plus fortement à des quintes trop petites qu'à des octaves trop grandes. Les instrumentistes à cordes connaissent d'ailleurs ce phénomène et l'expérimentent chaque fois qu'ils ont à jouer des notes harmoniques, car les octaves naturelles sont souvent perçues comme trop petites et manquent de brillance. Par contre, lorsqu'une octave est un peu plus grande, elle génère des battements d'harmoniques qui procurent un éclat très particulier. C'est ce qui donnerait au tempérament Cordier une sonorité plus riche, idéale selon l'auteur, parce qu'elle rejoint ainsi la justesse orchestrale.

Ce livre ne manquera certes pas d'intéresser les pianistes sachant à quel point l'accord de leur instrument joue un rôle important sur sa sonorité. Cette préoccupation concerne d'ailleurs tout musicien soucieux de l'aspect purement sonore dans le travail de l'interprétation. Ainsi, pour le violoniste, "la justesse ne peut être envisagée comme un problème isolé (...), elle fait partie intégrante de la recherche de la sonorité dont elle contribue largement à la clarté et à la vibration" (Hoppenot 1981 : 133).

Dans la seconde partie de son ouvrage, l'auteur rappelle avec raison que la justesse musicale reste toute relative. Elle dépend, d'une part, de l'idée que l'on s'en fait à une époque déterminée, et, d'autre part, s'assujettit aux exigences de l'évolution de l'écriture musicale. Les musicologues et acousticiens retrouveront ici l'analyse de plusieurs recherches expérimentales (Van Esbroeck et Monfort, Cornu et Mercadier, Small, Nickerson, Greene, Backus, J. Meyer, etc.) abordées par l'auteur à la lumière nouvelle du TEQJ.

Vient ensuite la troisième partie, qui traite des problèmes d'acoustique reliés à l'accord des instruments à clavier. Elle constitue un bon outil d'initiation pour ceux qui voudraient acquérir "les connaissances nécessaires à une bonne compréhension de la première et de la seconde parties" (p.27), mais devrait être considérée comme une annexe à l'ensemble de l'ouvrage, pour rejoindre ainsi

l'appendice qui rappelle très clairement les systèmes théoriques de Pythagore et de Zarlino. En fait, c'est le dernier chapitre de la seconde partie, "La justesse : phénomène essentiellement culturel", qui constitue la véritable conclusion du livre, même s'il y a une centaine de pages par la suite. L'ouvrage aurait beaucoup gagné si sa construction formelle avait été plus serrée. Cela aurait aussi évité un certain nombre de redites qui allongent considérablement la lecture. De plus, on pourrait souligner l'aspect assez inutile des deux préfaces qui, bien que très courtes, ne font que témoigner d'une gentille admiration à l'égard du travail de l'auteur. Ces commentaires auraient pu être classés à la fin de l'ouvrage, aux côtés des nombreux extraits d'appréciation d'interprètes ayant expérimenté le TEQJ.

Notons enfin la position de M. Cordier concernant la nouvelle tendance à jouer la musique ancienne sur des tempéraments inégaux, dans le but de redonner à certaines oeuvres leur couleur originale. La difficulté réside, selon lui, dans le fait qu'il dépend presque du hasard que telle musique s'adapte vraiment au tempérament sur lequel on la joue, lorsqu'on sait la multitude des tempéraments inégaux, différents selon les pays, les régions, les diapasons, les époques (allant du Moyen Age au XVIIIe siècle).

Certaines pièces du XVIIe siècle, par exemple, conçues pour le tempérament mésotonique, perdent à coup sûr à être jouées en tempérament égal. D'autres, pourtant contemporaines, semblent mal s'accommoder du mésotonique et sonnent mieux en GBT (gamme bien tempérée) ou en TEQJ. C'est sans doute que l'inégalité des tempéraments en vigueur aux XVIIe et XVIIIe siècles et leur variété entraînaient pour les compositeurs des servitudes d'écriture telles qu'ils cherchaient parfois sans doute à s'en échapper, pensant déjà alors la musique de clavier avec la même absence de contrainte tonale ou expressive que s'ils avaient composé pour l'orchestre. (p. 37)

Dans ce sens, il est intéressant d'apprendre que M. Cordier prépare la rédaction d'un traité d'accord consacré aux gammes et tempéraments depuis le Moyen Age en en dégageant l'importance historique et l'intérêt esthétique.

François Lanthier

## RÉFÉRENCE

HOPPENOT, D.

1981: *Le violon intérieur*. Paris : Van de Velde.