



HAL
open science

Cinquante and d'écoute, transcription et analyse du chant “ à voix nue ”, traditionnel, créé, improvisé

Annie Labussière

► To cite this version:

Annie Labussière. Cinquante and d'écoute, transcription et analyse du chant “ à voix nue ”, traditionnel, créé, improvisé. Colloque international L'Analyse musicale aujourd'hui : Crise ou (r)évolution ?, Société Française d'Analyse Musicale, Nov 2009, Strasbourg (67), France. hal-04465726

HAL Id: hal-04465726

<https://hal.science/hal-04465726>

Submitted on 19 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Annie Labussière. Strasbourg, 19-21 novembre 2009

**CINQUANTE ANS D'ECOUTE, TRANSCRIPTION ET ANALYSE DU CHANT
« A VOIX NUE », TRADITIONNEL, CREE, IMPROVISE.**

Un tel intitulé veut attirer l'attention sur deux points : d'une part l'écoute du chant « à voix nue », dans lequel la voix humaine s'exprime monodiquement, sans aucun soutien harmonique ou polyphonique ; d'autre part les étapes d'une recherche qui m'a permis d'élaborer une méthode de transcription et d'analyse propre à ce type de chant.

Dans les années de l'immédiat après-guerre, c'est par ma seule voix chantée que j'ai dû sensibiliser à la mélodie les enfants qui m'étaient confiés. Je remarquais alors les modifications que l'enfant, pour m'imiter, faisait subir aux courbes mélodiques proposées. Cessant de corriger mais utilisant leurs propres réponses, j'en transcrivais des séquences sur mes carnets.

The image displays six musical staves, each representing a different melodic sequence. The staves are labeled with 'M' for male and 'F' for female. Blue arcs highlight specific intervals, and red arcs highlight others. The sequences are as follows:

- Staff 1 (M): A sequence of notes with a blue arc under a minor third interval.
- Staff 2 (M): A sequence of notes with a blue arc under a minor third interval.
- Staff 3 (F): A sequence of notes with red arcs under major third intervals.
- Staff 4 (F): A sequence of notes with a blue arc under a minor third interval.
- Staff 5 (M): A sequence of notes with a blue arc under a minor third interval.
- Staff 6 (F): A sequence of notes with blue arcs under minor third intervals.

Brive-La-Gaillarde (Corrèze), février 1949.

M : sexe masculin // **F** : sexe féminin

Exemple 1

J'obtenais alors la bonne intonation de certains intervalles, telle la tierce mineure mélodique « incompasée », ou « trihémiton », (**ici en bleu**), et l'exactitude de certains mouvements mélodiques tel celui où la tierce majeure, une fois énoncée, est aussitôt ramenée à l'état de « diton » (**ici en rouge**).

Écoutant leurs comptines, je notais et utilisais les séries paires de valeurs brèves, leurs transformations, leurs irrégularités, toutes spécificités de ce « rythme enfantin » que je devais retrouver plus tard, traité de façon exhaustive par Constantin Brailoiù.

Dès cette époque, j'ai compris que les « chants à apprendre » qu'imposaient alors les manuels scolaires — et dont je cite, de mémoire, un exemple— avaient peu de points communs avec les habitudes vocales des enfants.

Exemple 2

On observe ici le trihémiton *sol-mi*, aussitôt comblé par le ton « sol fa » qui le suit, fortement appuyé ; plus loin, un fa, puis un fa#, sur temps faible. En fin de parcours, une octave descendante s'appuyant sur la triade d'accord parfait...tous gestes et enchaînements totalement étrangers à la mentalité mélodique des jeunes enfants.

La commercialisation des premiers magnétophones, au début des années soixante, m'a permis d'enregistrer les voix chantées de mon entourage. L'idée de proposer une improvisation chantée sur un même texte, d'enregistrer ces réponses et d'étendre l'expérience au milieu scolaire, s'est ensuite imposée à moi.

À partir des 24 strophes d'une complainte française, j'ai imaginé le texte suivant.

La blanche biche

*Dans les sentiers du bois
C'est la mère et la fille.*

*La mère va chantant
Et la fille soupire.*

*—Qu'avez-vous à soupirer,
Ma fille Marguerite ?*

*—Je suis fille le jour,
Et la nuit je suis biche.*

*La chasse est après moi,
Bientôt je serai prise.*

Exemple 3

Ce texte a fait l'objet, en deux étapes, d'un double corpus réunissant un total de 2166 improvisations vocales, réalisées dans le cadre de leur scolarité par des sujets de 9 à 19 ans inclus, et enregistrées par moi-même en diverses régions de France. À partir des bandes magnétiques ainsi obtenues, je prétendis transcrire, analyser et comparer ces improvisations.

Intéressé par cette initiative, mon maître Jacques Chailley, m'avait conseillé de la façon suivante : « Il faut tout transcrire « en do », c'est-à-dire qu'il faut prendre la note *do* comme *son de centration*, ce qui vous permettra des analyses et des comparaisons à grande échelle ». L'exemple suivant, transcrit au moyen de la mise en page et du code que j'avais imaginés, suit les conseils du maître : il se transcrit facilement « en do ».

Nord. 793/M/10,6
♩ = 200

ambitus système

Exemple 4. Corpus 1. N°793. Roubaix. Lycée de garçons. Année scolaire 1969-70. M. 10 ans 1/2.

Mais que dire de l'exemple suivant? Faut-il l'enchâsser, comme ici, dans une pseudo « octave modale » ?

R.P. 3/F/11
♩ = 72

ambitus système

Exemple 5a. Corpus 1. N°3. Paris. Lycée Hélène Boucher. Année scolaire 1965-66. F. 11 ans.

Faut-il préférer la transcription suivante ? Et où se trouve, ici, le « son de centration » ?

R.P. 3/F/11
 ♩ = 72

Exemple 5b. Corpus 1. N°3. Paris. Lycée Hélène Boucher. Année scolaire 1965-66. F. 11 ans.

Cette mélodie, en effet, ne saurait s'analyser selon les critères de la *modalité*, encore moins selon ceux de la *tonalité*. Mais je n'avais pas, à cette époque, les acquis nécessaires pour saisir les processus à l'œuvre dans ces improvisations : tel qu'il fut alors transcrit, ce double corpus — qui a pourtant, dès les premiers pas de l'informatique, alimenté des travaux de codage et de tris— demeure, sur le plan analytique, un échec.

Dans le même temps, je sensibilisais mes élèves à l'improvisation vocale et instrumentale. Je les incitais également à me proposer de brèves chansons de leur cru, activité facultative, enregistrée mais jamais notée, l'enfant se faisant volontairement complice de ma recherche.

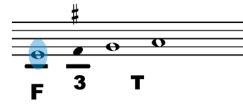
Mes transcriptions se sont alors appuyées sur l'échelle théorique que voici, qui n'est autre que celle que Brailoïù préconisait dans ses transcriptions de chants traditionnels.

Exemple 6. Echelle théorique

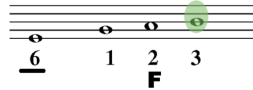
Cette échelle, dont le son générateur n'est pas le *fa* mais le *sol*, met en évidence la structure pentatonque sous-jacente, que l'on retrouvera sur « l'aspect » du chant, ou relevé solfégique des hauteurs parcourues. Voici trois exemples de ces « productions vocales » enfantines, en suivant leur parcours sur l'« aspect » du chant.

La nature

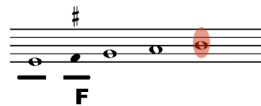
Année scolaire 1976-77. F. 11 ans

*La pluie*

Année scolaire 1978-79. M. 11 ans

*En automne*

Année scolaire 1977-78. M. 10 ans ½

*Exemple 7. Productions vocales enfantines*

Dans « La nature », la quarte, appuyée sur le son supérieur, a souligné le profil descendant de la mélodie structurée 3 - T, trihémiton et ton. Dans « La pluie », il y a une mise en relief du *diton*, dont la hauteur centrale s'impose comme finale. Dans « En automne », la finale donne à la quinte le profil T - 4, ton et quarte, signant l'essence mélodique de l'échelle de référence.

Tandis que s'affirmaient et se précisaient en moi les spécificités de « l'Ordre mélodique » tel que l'avait défini Jacques Chailley, j'en découvrais, par les archives sonores alors disponibles, des mouvances et des subtilités insoupçonnées. Deux outils me permettent la démarche analytique : une échelle et une représentation graphique.

Mon échelle par quintes, illimitée vers l'aigu comme vers le grave, est chiffrée de façon précise. Le son générateur est, comme précédemment, le *sol*, toujours présent dans le chant à transcrire. Mais ici, plus les hauteurs s'éloignent du son générateur, plus elles sont instables, mobiles ou fluctuantes ; d'où les signes d'altération et la double flèche qui les surmontent.



The image shows five staves of musical notation, each representing a different structural level of a scale. The notes are represented by circles on a five-line staff. Below the notes are fingerings (II, III, IV, V) and structural labels (T, 3, 4, 5). The labels are: Staff 1: T T 3 T 3 T T 3 T 3 T T 3; Staff 2: T 4 T 3 T 4 T 3 T 4; Staff 3: T 4 4 T 4 4 T 4; Staff 4: 5 4 5 4 5.

Exemple 8. Structures hexatoniques, pentatoniques, tétratoniques, tritoniques, ditoniques

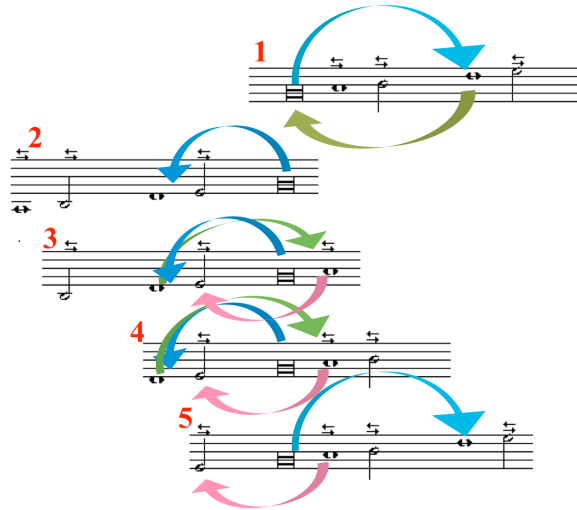
On peut visualiser les structures profondes sur lesquelles s'appuie cette échelle : structures hexatoniques, pentatoniques, tétratoniques, tritoniques, ditoniques. En raison de sa structure hiérarchisée, cette échelle est alors inapte à toute transposition. Si le chant est exécuté dans différents registres, c'est le système qui se déplace.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a melodic line with two blue arrows pointing to specific notes. The bottom staff shows a more complex melodic line with a section highlighted in light blue.

Exemple 9. Grand Nord russe. Ethnie : Tchouktches. Coll. Cécile Gueunoun. F.1 « Berceuse ».

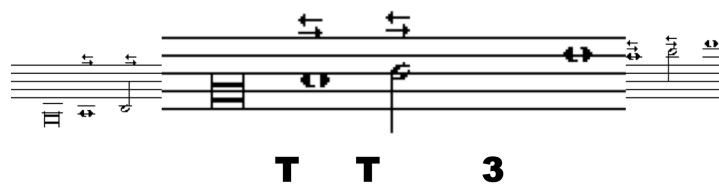
La structure 3 T de cette berceuse, mise ici en correspondance avec notre échelle chromatique, va se déplacer dans le couplet central, puis revenir à sa hauteur première.

On approche ainsi certaines propriétés du « système pentatonique » : s'il est présent dans nombre de traditions, celui-ci n'est ni ressenti ni utilisé de façon uniforme : comme structure profonde, il se manifeste sous forme de modules.



Exemple 10. Système pentatonique

La ligne mélodique s'appuie alors sur l'une des cinq configurations du pentatonique sous-jacent, tel qu'il apparaît ici, réduit à ses cinq hauteurs. Choissant tel ou tel module, (soulignés ici par les flèches), elle procède par répétitions, partage du module, changements de registre, parfois métaboles, c'est-à-dire passage progressif d'un module à un autre, par glissement de telle ou telle hauteur faible du système. C'est le cas de nombreux jeux chantés, rondes, berceuses, chansons enfantines.

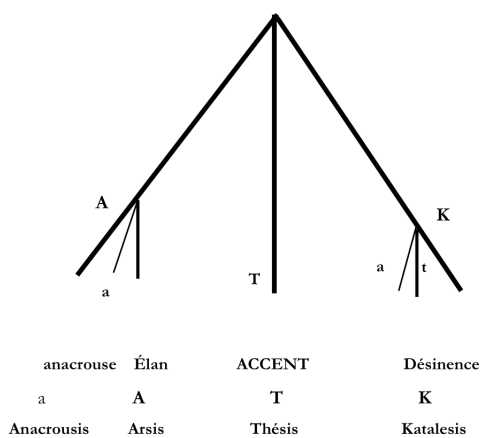


Exemple 11. République centrafricaine. Rondes et jeux chantés banda- linda. Coll. Simha Arom.
E . 1 / E . n. Chant N°22.

Sur ce module T T 3, des enfants africains installent une ronde chantée, avec les appels du jeune soliste et les réponses de ses camarades, dans un parti de répétition tout à fait caractéristique.

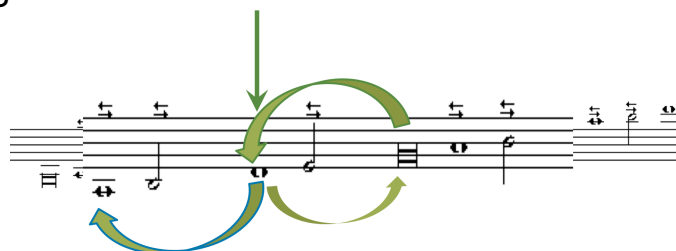
Mon second outil analytique est un schéma qui permet de donner tout son sens au vocabulaire que j'utilise, inspiré de la gestuelle corporelle et de la danse. Précédé ou non d'une anacrouse a, qui est un

recul préparant l'élan, l'Arsis A reçoit l'élan accentué qui « lance » le processus ; la Thésis T marque l'accent lourd, suivi ou non d'une prolongation ou Katalèse, K.

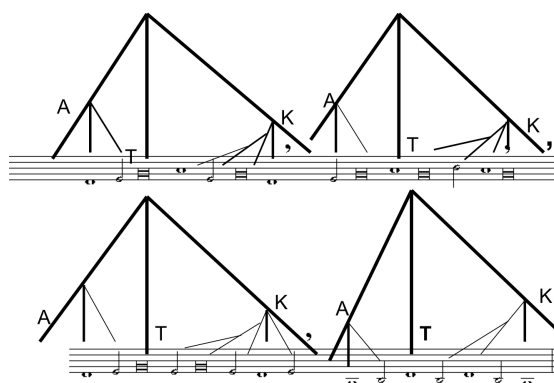


Exemple 12. Eléments de la gestuelle

Le chant suivant, construit sur un pentatonique 2, fait ses trois cadences principales sur les hauteurs fortes de l'échelle : le tritonique *sol, ré, la*. La flèche indique la hauteur initiale. On visualise sur l'échelle son organisation linéaire.



Exemple 13a. Pentatonique 2. Sibérie. Ouest du lac Baïkal. Collecteur : Henri Lecomte.
Ethnie : Bouriates. F.1



Exemple 13b. Pentatonique 2. Sibérie. Ouest du lac Baïkal. Collecteur : Henri Lecomte.
Ethnie : Bouriates. F.1

Le pentatonique est ici un pentatonique « de surface » adoptant un parti discursif, avec ses cadences et sa finale, en sorte que l'on peut parler à son propos de « pentatonique modal » de finale *sol*.

Je soutiens en effet la rémanence du « sens modal » dans nombre de chants traditionnels. Pour en parler, je me garde d'avoir recours aux modes dits « naturels », à leur fantaisiste numérotation grégorienne, comme à leurs noms de pseudo-modes « grecs ». Le tableau que voici présente les modes mélodiques que j'identifie par leur structure, leur finale et la gestuelle qui les parcourt.

	Structures	Dynamique
		
		
		
		
		
		

Exemple 14a. Une théorie de la modalité

On peut les visualiser en transposant ce tableau sur l'échelle traditionnelle (avec *fa* comme son générateur).

Structures

Dynamique

The image displays six musical staves, each representing a different mode: Mode de fa, Mode de sol, Mode de la, Mode de do, Mode de ré, and Mode de mi. Each staff contains a sequence of notes with red and purple arcs indicating melodic movement and dynamics. The red arcs generally point downwards, while the purple arcs point upwards, suggesting a specific melodic contour and dynamic emphasis for each mode.

Exemple 14b. Une théorie de la modalité

On est alors surpris de retrouver, par la voix d'une jeune bulgare de 12 ans, une mélodie dont la structure, la gestuelle et la finale se rattachent à celles du chant précédent, mais où sont révélées, avec une extraordinaire maîtrise, des subtilités qui tour à tour affirment et transgressent la gestuelle traditionnelle du mode de sol.

The image shows two musical staves. The top staff features a sequence of notes with blue arcs indicating melodic movement and dynamics. The bottom staff shows a similar sequence, with a final note marked with a 'F', likely indicating a forte dynamic or a specific finality. The blue arcs highlight the unique melodic structure and dynamics of the Bulgarian melody.

Exemple 15a. Bulgarie. « Lale li si ». F. 12 ans. Coll. Francis Corpataux.

