



HAL
open science

D'un pentatonique l'autre : processus, structure, gestuelle, polarités dans le chant traditionnel à voix nue

Annie Labussiere

► To cite this version:

Annie Labussiere. D'un pentatonique l'autre : processus, structure, gestuelle, polarités dans le chant traditionnel à voix nue. Colloque international Mélodie et fonction mélodique comme objet d'analyse, Ircam, Société Française d'Analyse Musicale, Institut de recherche et coordination acoustique/musique, Oct 2006, Paris, France. hal-04465942

HAL Id: hal-04465942

<https://hal.science/hal-04465942>

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

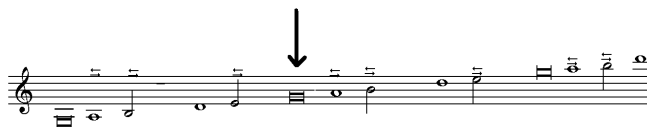
D'UN PENTATONIQUE L'AUTRE : PROCESSUS, STRUCTURE, GESTUELLE, POLARITES, DANS LE CHANT TRADITIONNEL A VOIX NUE.

Annie LABUSSIÈRE*

À l'écoute de quelques monodies appartenant à ces régions du monde que Jean MOLINO proposait de rassembler sous le nom de « continent pentatonique »¹, force est de constater que la mise en série de formules ne saurait être qu'une première étape vers une démarche comparative, d'autres critères entrant en jeu que l'on va s'efforcer ici de déterminer. On s'appuiera sur l'écoute et l'analyse de quelques « chants à voix nue » collectés par de célèbres ethnomusicologues auprès de diverses populations du monde. La présentation de chaque chant sera accompagnée en note de la référence au lieu de l'enregistrement, à l'ethnie concernée, au nom du collecteur ou du réalisateur et au sexe du ou des chanteurs². Les six premiers chants seront analysés à partir du seul *aspect* de la mélodie, soit la succession de ses intervalles du grave à l'aigu, s'inscrivant sur le fragment correspondant de l'échelle théorique de référence. Sur cet *aspect* seront reportés les *gestes vocaux* à l'œuvre dans le déroulement temporel du chant analysé. Cette présentation de l'aspect sera, pour les derniers chants, accompagnée de leur transcription en paradigmes.

1. LE PENTATONIQUE ANHEMITONIQUE.

Soit l'échelle pentatonique anhémitonique telle que l'on peut la représenter (exemple 1).



Exemple 1

Il s'agit bien ici de la traditionnelle échelle par quintes, mais, se référant aux travaux de Constantin BRAILOIU³, on place le son générateur non plus sur *fa* mais sur *sol*⁴. En outre, on fait l'hypothèse d'une échelle structurellement dégressive, c'est-à-dire que plus on avance dans le cycle des quintes, moins les hauteurs sont structurellement stables. Cette dégressivité de la

*Agrégée de l'Université, membre du C.A. de la SFAM et du C.E. de la revue *Musurgia*.

¹ Jean MOLINO, « Remarques sur les pentatonique : synthèse des apports », *Musicae Scientiae*, Escom, Forum de Discussion 1, 2000, Irène Delière éd., p. 125.

² On notera : Coll. (Collecteur). Réal. (Réalisateur). Exécutants : [H .1] = un homme ; [H . n] = plusieurs hommes ; [F .1] = une femme ; [F . n] = plusieurs femmes. [E .1] = un enfant ; [E . n] = plusieurs enfants.

³ Constantin BRAILOIU, « Sur une mélodie russe », *Problèmes d'Ethnomusicologie*, Textes réunis et préfacés par Gilbert ROUGET, Genève, Minkoff, 1973, p. 334.

⁴ Désigné ici par une flèche verticale.

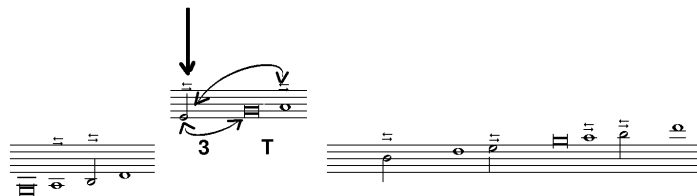
structure scalaire, symbolisée ici par la suite des figures de notes : note carrée, ronde, blanche, permet d'admettre une possible fluctuation des degrés les plus éloignés du son générateur, d'où la double flèche au-dessus des degrés concernés. On a ici deux types d'intervalles : le ton, que l'on représente par la lettre **T** et le trihémiton⁵, noté par le chiffre **3**. Leur distribution dans l'échelle permet de mettre en évidence certaines configurations, par exemple : le tricorde, noté **T T**, que l'on nommera *diton* ; les tricordes **3 T** ou **T 3**, dont les différentes dispositions autour du son générateur *sol* réalisent des effets de symétrie (exemple 2).



Exemple 2

Compte tenu du fait que chaque exemple sonore se doit d'être entendu, transcrit et lu, en hauteurs relatives, c'est dans leur parcours sur l'*aspect* de chaque chant⁶ que s'animeront les formules caractéristiques, les « pentatonismes » tels que les nommait Constantin BRAILOIU⁷. Or, par définition, le son générateur *sol* se doit d'être toujours présent dans le chant analysé : sa place, celle de son environnement intervallique, de même que les « gestes mélodiques » qui parcourent et organisent la ligne vocale, sont des éléments déterminants qui doivent guider l'écoute et permettre l'analyse.

Soit un chant enregistré en Russie du nord⁸ Son *aspect* est limité au tricorde **3 T**. La flèche verticale indique la hauteur initiale du chant. Les *liaisons fléchées* permettent de suivre les différents parcours du « geste vocal ». On observe ici un échange constant entre le trihémiton *mi-sol* et la quarte *mi-la* (exemple 3).



Exemple 3

L'exemple suivant⁹ est un jeu chanté par des enfants Pygmées AKA, enregistrés en Centre-Afrique par Simha AROM. L'ambitus du schème est, cette fois, le tricorde **T 3**. La flèche verticale met en évidence le son générateur *sol*, constamment réitéré, sur lequel est lancé le chant.

⁵ on nomme *trihémiton* la tierce mineure mélodique « incompasée ».

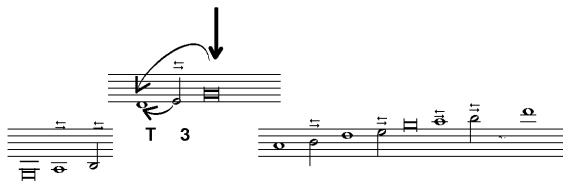
⁶ Dans les exemples, l'*aspect* sera mis en relief par sa position *au-dessus* de l'échelle dont il fait partie. Les liaisons fléchées ont pour objet de souligner les différentes directions que prend le « geste » vocal au cours de la mélodie chantée. Une flèche verticale, au-dessus de l'*aspect*, indique en outre la hauteur initiale du chant analysé.

⁷ art. cit. p. 342.

⁸ *Grand Nord russe*. Coll. Cécile GUENOUN. Playa Sound collection, PS C5189, piste 31. [H.1].

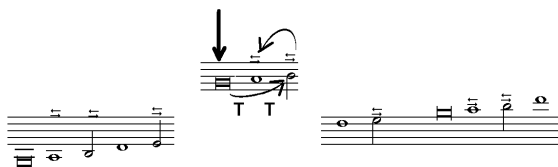
⁹ *Anthologie de la Musique des Pygmées Aka*. Coll. Simha AROM. Ocora Radio-France, HM83, CD 1, piste 15.

Cette ronde, s'appuyant en syncope sur les pas des enfants sur le sable, est construite sur la quarte descendante *sol-ré* et la broderie *ré-mi-ré*. (exemple 4).



Exemple 4

On se transporte, avec le chant suivant¹⁰, sur les rives de la Péninsule arabe où un groupe de femmes chantent en l'honneur de la mer et des marins. L'*aspect* est ici le diton **T T**. Outre l'ancrage constant sur le son générateur *sol*, on observe, d'une formule mélodique à la suivante, le retour constant sur le *la*, centre du schème (exemple 5).



Exemple 5

Enfin, on peut entendre les Indiens Navajo du Nouveau Mexique¹¹ lancer un cri d'appel suivi d'une série d'appuis sur le *si* grave¹². Immédiatement après, des gestes répétitifs, tous descendants à partir du son générateur *sol*, affirment une configuration symétrique **3 T 3** et se résolvent au grave sur le *si*, constamment réitéré et limite inférieure du schème (exemple 6).



Exemple 6

2. LES CINQ TYPES PENTATONIQUES.

Ces premiers exemples montrent comment le « geste vocal » peut éventuellement s'emparer des éléments constitutifs du Pentatonisme, les isoler et les traiter par répétition comme des modules. On est alors en mesure d'observer l'ensemble des cinq types pentatoniques, transcrits sur l'échelle à structure hiérarchisée, numérotés de **1** à **5** et limités aux cinq hauteurs constitutives. Ils sont ici « mis en série » sur le son générateur *sol* (exemple 7).

¹⁰ *Anthologie musicale de la Péninsule arabe*. Coll. Simon Jargy. VDE, CD 783, piste 1. [F. n].

¹¹ *New Mexico. Navajo Songs*. Coll. Laura BOUTON. Smithsonian/Folkways Recordings, CD SF 40403. Piste 1.

[H.n].

¹² Désigné par la flèche verticale.

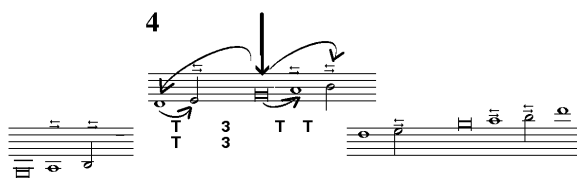


Exemple 7

On peut alors observer que :

- Seuls les types **1**, **4** et **5**, inscrivent le *diton* dans la continuité de sa configuration.
- Les types **2** et **3** montrent, au grave du son générateur, une configuration symétrique : **3 T 3** (deux trihémitons séparés par un ton).
- Le type **4** inclut le son générateur dans une symétrie **T 3 T** (deux tons séparés par un trihémiton).
- Le type **5** accuse la configuration symétrique **3 T T 3** (deux tricordes conjoints).

Il est possible de rassembler quelques exemples caractéristiques de l'exploitation de ces différents types pentatoniques, à travers la spécificité de quelques cultures. Les deux premiers ont été enregistrés par Simha AROM en République Centrafricaine, auprès d'enfants de l'ethnie BANDA LINDA¹³. Il s'agit de rondes chantées au cours desquelles la mélodie passe tour à tour de la voix d'un jeune soliste à celle de l'ensemble des enfants. On y assiste à l'exploitation des propriétés du Pentatonique en tant que *système*. Un système en effet, se définit comme « combinaison d'éléments réunis de manière à former un ensemble¹⁴ ». Le premier chant¹⁵ accuse la configuration d'un pentatonique de type **4** : **T 3 T T**. Le schème est pour ainsi dire « partagé » entre le soliste —qui s'octroie d'une part le diton, d'autre part le tricorde **T3**— et ses camarades, focalisés sur le seul tricorde **T3**. La jonction se fait sur le son générateur *sol*. La flèche verticale indique la note de départ (exemple 8).



Exemple 8

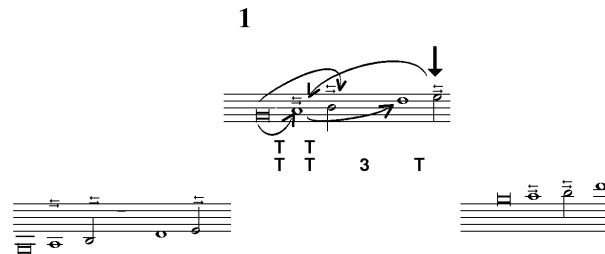
¹³ République Centrafricaine. Rondes et jeux chantés BANDA-LINDA. Coll. Simha AROM et France CLOAREC-HEISS. Selaf-Orstrom 33 tours ^{1/3}. Ceto 745 LPL 3861 2Y. [E.n].

¹⁴ Petit Larousse illustré, 2009, p. 984, 2.

¹⁵ Cf. note 13. Face B, plage 6, "Le busard des sauterelles".

Ici, comme dans l'exemple suivant, le principe de répétition s'impose ; c'est lui, d'ailleurs, qui caractérise la plupart des productions musicales en Centrafrique.

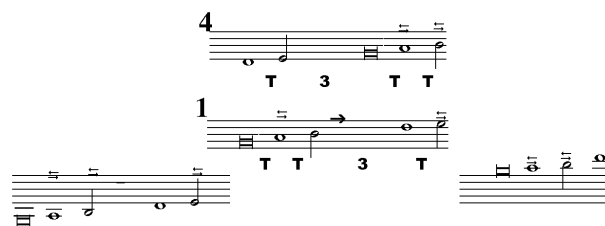
Configurée sur la structure **T T 3 T**, (pentatonique **1**), telle autre ronde enfantine¹⁶ se construit par emboîtement des fragments mélodiques confiés d'une part au soliste, dont le « geste vocal » parcourt la totalité du schème, d'autre part à l'ensemble des participants, focalisés sur le seul diton. La flèche verticale indique la hauteur initiale (exemple 9).



Exemple 9

LE SYSTEME PENTATONIQUE.

Or, certains systèmes fonctionnent par permutation des éléments qui les constituent : le cas du kaléidoscope peut-être invoqué à titre de comparaison. Dans le Pentatonisme centrafricain, on assiste à des permutations des modules constitutifs du système. Au cours du chant précédent (cf. supra, exemple 9), la configuration de l'aspect du schème peut changer : La ronde précédente fait entendre tout d'abord : *mi-ré-si-la-ré.....sol-si-sol-la* (cf. supra, exemple 9). Au cours de nombreuses répétitions, le *si*, note faible du diton, a tendance à se hausser vers le *ré*, hauteur structurellement forte¹⁷. On assiste alors à un déplacement du diton : de la configuration du pentatonique **1**, on sera passé à celle du pentatonique **4** (exemple 10). La hauteur initiale du chant est maintenue, mais l'on entend maintenant : *si-la-sol-mi-la.....ré-sol-ré-mi*. Pour l'oreille occidentale, la mélodie aura changé ; rien de tel pour l'autochtone ; pour lui, c'est la même chose, du moment que l'on n'est pas sorti du système et que la « courbe mélodique » est respectée.



Exemple 10

Une écoute attentive d'un chant nommé *Bowyva*¹⁸ fera prendre conscience de ce phénomène que Simha AROM a nommé « Le syndrome du pentatonisme africain »¹⁹. Ici, le chant est entonné par toute une communauté, à l'occasion du décès de l'un des leurs. Il s'agit d'une « déploration

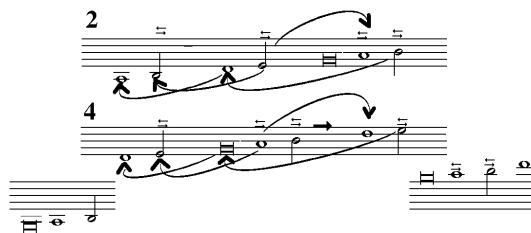
¹⁶Cf. note 13. Face A, page 4, "Le phacochère".

¹⁷ Cf. exemple 10, la flèche horizontale entre *si* et *ré*.

¹⁸ *Centrafrique. Anthologie de la Musique des Pygmées Aka*. Coll. Simha AROM. Ocora Radio-France. Collection dirigée par Pierre TOUREILLE. Harmonia Mundi. CD HM83x2. 2^{ème} compact Disc, piste 7 : "Bowyva". [H.n/F.n/E.n].

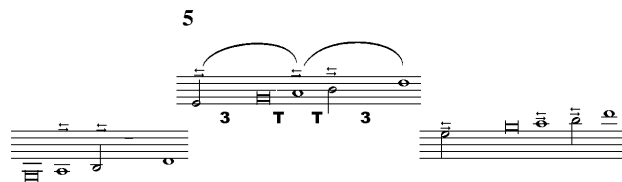
¹⁹ Simha AROM, « le 'syndrome' du pentatonisme africain », *Musicae Scientiæ*, I (2), p. 139-163.

sur le cadavre », seul exemple, dans cette ethnie, d'un ensemble chanté non soutenu par des battements de mains ou des effets de percussion. Chaque participant improvise spontanément une phrase brève structurée sur une configuration pentatonique. Le geste vocal est parfois lancé par une quarte directe ascendante, avant de se résoudre sur un *pentatonisme* à orientation descendante. L'effet obtenu est une véritable « polyphonie résultante » particulièrement émouvante. On peut suivre, à l'écoute, le tracé des courbes mélodiques les plus prégnantes, et, éventuellement, percevoir la tendance du *si* à « monter »²⁰. On reconnaît alors, quand il se produit, l'éventuel passage d'un type pentatonique à l'autre, par déplacement du diton : certaines voix glissent, insensiblement et sans heurt, du pentatonique **4** aux pentatoniques **1** ou **2**. Il s'agit bien ici d'une suite de manifestations de la « métabole pentatonique », bien que la réalisation en paraisse plus souple, moins abrupte que celle qu'en a donné Constantin BRAILOIU²¹ (exemple 11).



Exemple 11

Les diverses configurations du système agissent également sur la manipulation du texte chanté. Le chant suivant²², enregistré en Sibérie par Henri LECOMTE, est construit sur la configuration symétrique **3 T T 3** du pentatonique **5** (exemple 12).



Exemple 12

Une transcription en paradigmes permet alors de suivre l'organisation linéaire de l'ensemble du chant : La mélodie prend, en hauteur relative, son point de départ sur le *ré*, sommet du schème. On observe que le texte chanté tente de mettre en évidence les spécificités du geste vocal (arrêts et retours sur la note initiale *ré*, effets de cadence sur le *la*). On perçoit alors que la configuration symétrique fait obstacle à toute velléité de variation tout en favorisant les répétitions et les retours sur la hauteur centrale (exemple 13).

²⁰ Cf. la flèche horizontale orientée vers l'aigu.

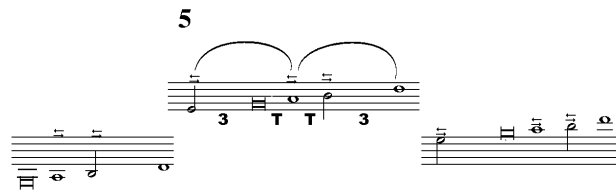
²¹ Constantin BRAILOIU, « Un problème de tonalité, (la métabole pentatonique) », *Problèmes d'Ethnomusicologie*, op. cit. p. 409-421.

²² *Chants chamaniques et quotidiens du Bassin de L'Amour. (Sibérie 5)*. Coll. Henri LECOMTE. Musique du Monde, CD 92671-2 AD//761, piste 10 : « Kuilenka ». [H.1].



Exemple 13

Un autre chant²³, enregistré par Monica STERN dans l'archipel de Vanuatu, est construit sur la même configuration que le précédent (exemple 14).



Exemple 14

La transcription en paradigmes permet d'en suivre le déroulement. Le point de départ s'appuie sur le son générateur *sol*. Ici, toutefois, c'est le schème qui paraît manipulé par le texte : la succession concertée de chacune des syllabes sur un choix arbitraire de hauteurs crée un certain effet de liberté. Toutefois, les trois cadences et la finale sur le *la*, note centrale du schème, restitue tout son poids à la configuration symétrique (exemple 15).

²³ Ile de Pentecôte (Vanuatu). Coll. Monika STERN. CD : « Les femmes, les nattes et la musique sur l'île de Pentecôte (Vanuatu). Thèse de Doctorat sous la direction de François Picard. Piste 19. Autorisation de reproduction : Monika STERN. [F.1].

♩. = ca. 152

The musical score for Exemple 15 consists of ten staves of music. It begins with a tempo marking '♩. = ca. 152'. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several instances of triplets and slurs, indicating complex rhythmic patterns. The melody is highly active, with frequent eighth-note runs and rests. The score is written in a single system, with the staves arranged in a somewhat irregular, overlapping fashion.

Exemple 15

3. LE PENTATONIQUE, STRUCTURE DE SURFACE

Les exemples précédents, quoique différents dans leur réalisation, ont un point commun, celui d'appartenir à un *système*, avec toutes les contraintes que celui-ci, par sa nature même, leur impose. Mais le Pentatonisme est ressenti, par ailleurs, non plus comme un système, mais plutôt comme une *structure*, elle-même appuyée sur des structures plus profondes, que l'hypothèse d'une échelle hiérarchiquement structurée peut facilement mettre en évidence. Ainsi, la présence d'une *tétratonie* sous-jacente est parfaitement ressentie par certaines cultures (exemple 16).

The musical notation for the tetratonic scale (Échelle tétratonique) is shown on a single staff. It consists of a sequence of seven notes: a half note, a quarter note, a quarter note, a half note, a quarter note, a quarter note, and a half note. The notes are arranged in a way that suggests a specific intervallic structure, likely representing a tetratonic scale.

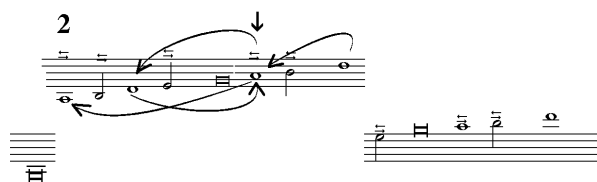
Échelle tétratonique

Exemple 16

Curieusement, c'est en Chine, où les traditions musicales, savamment théorisées, témoignent d'une profonde connaissance des ressources du Pentatonique en tant que « système », que le chant traditionnel « à voix nue », dévoilant les structures profondes de l'échelle de référence, exploite, et de façon magistrale, le Pentatonique en tant que « structure », dans l'optique d'une ouverture sur les immenses ressources de *l'Ordre Mélodique*. Un chant de batelier²⁴, en pentatonique **2**, enregistré sur les bords du Fleuve Jaune, déploie de façon remarquable un large ambitus de 11^{ème}; Lancé avec force sur le *la*, hauteur structurelle il s'appuie sur le *tétratonique* profond tout en projetant, du grave à l'aigu et de l'aigu au grave, de grands gestes mélodiques de quinte, de quarte et d'octave, gestuelle qui lui donne ce « profil crénelé » que Constantin Brailoiù avait déjà noté dans ce type de chants²⁵ (exemple 17).

²⁴ *Songs of the Land in China*. Archives de l'Institut de Recherches musicales de l'Académie de Pékin. CD N°1. Chants de bateliers. Pistes 2 et 3. Wind Records TCD-1020-1. Labor Songs. Coffret aimablement prêté par Monsieur François PICARD, Professeur d'Ethnomusicologie à l'Université de Paris IV. [H.1].

²⁵ Constantin BRAILOIU, "sur une mélodie russe", art. cit. p. 376.



Exemple 17

En suivant la transcription en paradigmes de ce chant, on note la puissance des repos cadentiels, la mise en évidence des structures profondes de la mélodie à côté de celle, toute en surface, du schème pentatonique (exemple 18).



Exemple 18

Une telle structure se remarque, quasi identique, dans un chant traditionnel écossais²⁶ (exemple 19a).

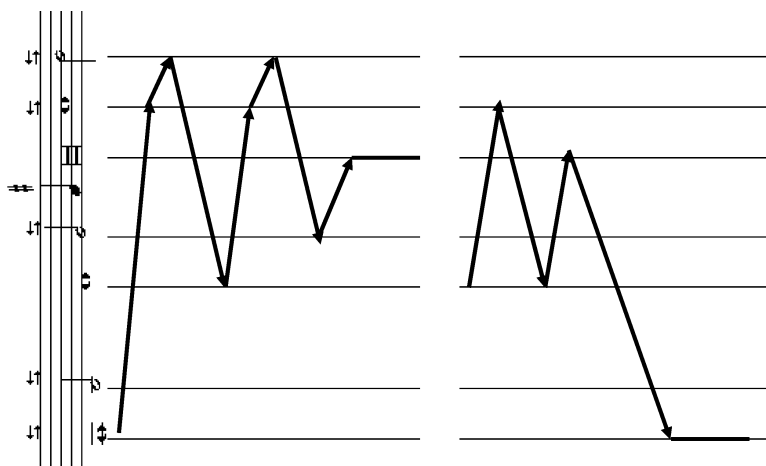


Exemple 19 a.

Ici, toutefois, un son intermédiaire s'est introduit : on entend un *pentatonique hémitonique* dont les conduites vocales, axées sur de grands intervalles, accusent, comme dans le chant précédent, un exemple de ce « profil crénelé »²⁷ caractéristique, que la présentation verticale de l'*aspect* accompagnée d'une série de flèches orientées, mettra fortement en évidence (exemple 19b).

²⁶ Jeannie Robertson : *The great Scots traditional ballade singer*. OSS CD 92, Piste 1. Ossian Publications, 1994. Topic Records, London. [F.1].

²⁷ Mentionné par Constantin BRAILOIU (art. cit. p. 376).



Exemple 19 b.

5. LE GESTE MODAL.

On a pu remarquer, dans les deux exemples précédents, le rôle dynamique des mouvements de quarte, de quinte et d’octave, lesquels s’appuient constamment sur les structures profondes de l’échelle de référence. Mais l’échelle n’est pas « première », ce qui implique que d’autres relations quinte-quarte, plus « en surface », peuvent éventuellement s’intégrer au profil d’un chant et conférer un poids tout particulier à certaines hauteurs. Tel « Chant long », enregistré en Mongolie²⁸, permet de prendre conscience de ce cas particulier et de soulever, de façon aigüe, la question de la *modalité* (exemple 20).

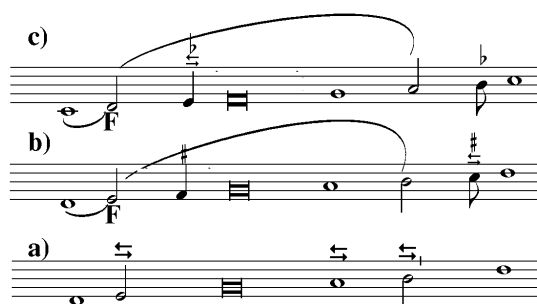
Exemple 20

L’aspect de ce chant est celui du pentatonique **4**²⁹. L’intonation, lancée, en hauteurs relatives, sur la quinte *mi-si*, affirme, à plusieurs reprises, le *si* comme repos cadentiel. La grande liberté des sauts mélodiques —notamment sur les hauteurs *mi-la-ré-sol*, énoncées ici dans l’ordre inverse de leur engendrement— et la longue cadence sur le *ré*, installent une forte préparation au choix présumé d’une *finale* qu’amène la chute du trihémiton *sol-mi*. Examinée de près, la structure de ce « chant long » n’est autre que celle du « mode de *ré* » tel qu’il se présente dans le chant traditionnel occidental. On est alors fondé à proposer qu’il s’agit ici du « traitement modal d’un pentatonique 4 ». On met cela en évidence en superposant à l’aspect de celui-ci (exemple 21, **a**) la structure du mode de *ré*, d’abord sur l’échelle utilisée jusqu’ici, avec *sol* comme son générateur et *mi* comme *finale modale*, **F** (exemple 21, **b**), puis sur l’échelle traditionnelle, avec *fa* comme son générateur et *ré* comme *finale modale* **F**

²⁸ *Chants mongols et bouriates*. Coll. Roberte Hamayon, 1973. Collection Musée de l’Homme. Vogue LDM 30 138, Face A, page 4. [H.1].

²⁹ Cf. supra, exemple 7.

(exemple 21, c). La même observation peut alors s'étendre à l'ensemble de la modalité occidentale dont tous les modes sont structurés pentatoniquement.



Exemple 21

On conclura ce bref aperçu en évoquant un chant breton³⁰ en pur « mode de ré », transcrit ici en paradigmes sur l'échelle traditionnelle (E1), tandis qu'une seconde portée, sous la première, désigne les hauteurs correspondantes sur l'échelle à structure hiérarchisée (E2) qui a, jusqu'ici, guidé la transcription. (exemple 22).

♩. = ca. 50

Exemple 22

Une telle disposition permet de repérer les hauteurs structurelles sur lesquelles s'appuie l'organisation linéaire à l'œuvre dans le chant analysé. Il sera alors ultérieurement possible de mettre en évidence le *profil dynamique* qu'y dessine, dans toute la richesse de ses manifestations, le « geste vocal »³¹.

³⁰ DIBEDOBEDAÑCHAOU, Kanaouennoù ha rimadellou evit ar vugale gant Yann-Fañch KEMENER. CD : Piste 10, « Luskellerezh ». Dastum 1987 / 1999. [H.1].

³¹ On renvoie ici à une communication faite en octobre 2007 à Freiburg (Allemagne) dans le cadre du Congrès international ayant pour objet l'INTERPRETATION. On rappelle ici l'intitulé de cette communication : « La voix nue, vecteur privilégié d'une interprétation de l'Ordre mélodique dans le chant traditionnel » (actes à paraître).

REFERENCES

- AROM, S., 1978, « Chant de déploration sur le cadavre », *Centrafrique, Anthologie de la Musique des Pygmées Aka*, Enregistrement intégral, OCORA CD - HM83 x 2, Notice, p.18.
- AROM, S., 1982, « Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale ». *Revue de Musicologie*. Tome 68, 1-2, p. 168-212.
- AROM, S., 1997, « Le 'syndrome' du pentatonisme africain », *Musicae Scientiae*, I (2), p. 139-163.
- AROM, S., 1998, « 'L'arbre qui cachait la forêt', Principes métriques et rythmiques en Centrafrique », *Revue belge de Musicologie*, Vol. LII, p. 179-195.
- BRAILOIU, C., 1973, *Problèmes d'Ethnomusicologie*, Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget, Genève, Minkoff.
- CHAILLEY, J., 1955, *Formation et transformations du langage musical*, I. Intervalles et échelles, Paris, CDU.
- Collectif, 2000, *Musicae Scientiae*, « Forum de discussion 1 : L'Afrique et l'Europe médiévale : la théorie du pentatonisme revue à travers les systèmes africains de tradition orale », Centre de Recherches Musicales de Wallonie, I. Deliège Éd.
- CROSS, R., 1991, *La voix dévoilée. Actualités scientifiques sur la voix chantée*, Paris, Romillat.
- FONAGY, Y., 1983, *La vive voix*, Paris, Payot.
- LABUSSIÈRE, A., 1975, « Rythme enfantin, pentatonismes et giusto syllabique dans les créations vocales des enfants », *Revue de Musicologie*, Tome Lxii - N°1, p.25-85.
- LABUSSIÈRE, A. 1995, « Le style musical enfantin, concepts et méthodes d'analyse », *Musique & style, Méthodes et Concepts*, OMF, Université de Paris-Sorbonne, Collection Conférences et Séminaires N°3, 1995, p.115-124.
- LABUSSIÈRE, A., 1997, « Réflexion sur la modalité à partir de productions vocales d'enfants d'âge scolaire », *Musurgia*, Vol. IV N° 3, Paris, Eska, p. 81-118.
- LABUSSIÈRE, A. (2005), « Gesto e struttura modale nel canto tradizionale per voce non accompagnata », *Enciclopedia della musica*, Einaudi ed. Vol. V, "L'unità della musica", 957-998. (2007) « Geste et structure modale dans le chant traditionnel à voix nue », *Musiques, une Encyclopédie pour le vingtième siècle*, direction Jean-Jacques Nattiez, Vol. V. Éd. Actes Sud, 980 - 1024.
- MEEUS, N., 1993, « Les rapports associatifs comme déterminants du style », *Analyse Musicale*, N° 32, p. 9-18.
- MEEUS, N., 1997, « Mode et système. Conceptions ancienne et moderne de la modalité », *Musurgia*, Vol. IV N° 3, Paris, Eska. p. 67 - 80.
- MEEUS, N., 2000, « Fonctions modales et qualités systémiques », *Musicae Scientiae*, Escom, Forum de Discussion 1, Irène Deliège éd., p. 55 - 63.
- MOLINO, J., 1993 « Geste et Musique : prolégomènes à une anthropologie de la Musique », *Analyse Musicale*, N°10, janvier 1988, p.8-15.
- MOLINO, J., 2000, « Remarques sur le pentatonisme : synthèse des apports », *Musicae Scientiae*, Escom, Forum de Discussion 1, Irène Deliège éd., p. 123-128.
- NATTIEZ, J.-J., 1975, *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*, Paris, u.g.é.
- NATTIEZ, J.-J., 1987, *Musicologie générale et Sémiologie*, Paris, Bourgois.
- NATTIEZ, J.-J., 1988, « Quelques remarques sur les rapports entre Musicologie et Ethnomusicologie », *Analyse Musicale*, N°11, p. 7-8.
- NATTIEZ, J.-J. et al., 1989, « Jeux vocaux des Inuit, Inuit du Caribou, Netsilik et Igloodik », *Canada, jeux vocaux des Inuits*, OCORA, HM 83, C559071, Plaquette, p. 3-15.
- TOURNY, O., 2000, « Le système scalaire des chants liturgiques éthiopiens », *Musicae Scientiae*, Escom, Forum de Discussion 1, Irène Deliège éd., p. 25-33.
-

RESUME.

On propose ici, par l'écoute et l'analyse de quelques exemples de « chants à voix nue », d'attirer l'attention sur la double nature du Pentatonique : système ou structure, celui-ci se révèle responsable des divergences dans le traitement des schèmes mélodiques. Ressenti comme « système sous-jacent », il impose ses configurations modulaires et la dynamique répétitive qui les parcourt. Ressenti au contraire comme structure « de surface », il n'est plus « premier » et s'appuie en profondeur sur une organisation linéaire que commande une gestuelle essentiellement fondée sur des mouvements divergents de quinte, de quarte, ou d'octave, privilégiant certaines hauteurs, créant des arrêts, des attentes, des ruptures et allant parfois jusqu'à induire un véritable discours modal.

ABSTRACT.

One proposes here, by monitoring and the analysis of some examples of "songs in a naked voice ", to attract the attention on the double nature of the Pentatonic : system or structure, this one proves to be responsible for the divergences in the treatment of the melodic designs. Felt like " underlying system ", it imposes its modular configurations and the repetitive dynamics that browse them. Felt on the contrary as structure "of surface", it is not anymore "first" and lean in depth on a linear organization that a gesture essentially founded on divergent movements of fifth, fourth, or octave, orders, privileging some heights, creating the stops, the waiting, the ruptures and active sometimes as far as leading a real modal speech.
