



HAL
open science

Un parcours obligé vers l'Analyse Modale : l'étude analytique du chant traditionnel 'à voix nue'

Annie Labussière

► **To cite this version:**

Annie Labussière. Un parcours obligé vers l'Analyse Modale : l'étude analytique du chant traditionnel 'à voix nue'. EuroMAC 5 – CINQUIEME CONGRES EUROPEEN D'ANALYSE MUSICALE, Apr 2002, Bristol, Royaume-Uni. hal-04466096

HAL Id: hal-04466096

<https://hal.science/hal-04466096>

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

CINQUIEME CONGRES EUROPEEN D'ANALYSE MUSICALE,

BRISTOL, 2002

Catégorie : « Tradition orale »

Annie Labussière : *Un parcours obligé vers l'Analyse Modale :
l'étude analytique du chant traditionnel « à voix nue ».*

Je propose ici une méthode d'approche de la *Modalité* à partir des propriétés de la mélodie observables dans le « chant traditionnel à voix nue. Celui-ci, en effet, s'élabore à partir de la combinaison de deux éléments : le *texte* chanté, d'une part, les *mouvements mélodiques*, de l'autre. Quelle que soit la langue utilisée, le texte impose ses contraintes rythmiques par la combinaison spécifique des consonnes et des voyelles, éléments de structuration de la parole. Les mouvements mélodiques, de leur côté, manifestent des propriétés structurales et une dynamique liées à ce que je pose en premier lieu : l'hypothèse d'une hiérarchie des intervalles issus du *Cycle des quintes*. J'ai alors été amenée à distinguer, dans le comportement d'un « chant à voix nue », ce qui relève de cette hiérarchie, et ce qui, éventuellement, confère à certains degrés mélodiques des *propriétés fonctionnelles* non forcément liées à cette hiérarchie.

Sur la figure ci-dessous, mon *Échelle théorique* s'élabore, comme d'autres avant elle, selon le cycle des quintes, à partir d'un son générateur numéroté **1** et arbitrairement disposé sur la seconde ligne de la portée. Je fais l'hypothèse d'une hiérarchie entre les intervalles, et je souligne cette hiérarchie par la représentation traditionnelle des « valeurs de notes », afin de désigner l'importance structurale des degrés de mon échelle. La « tête losangée » de ces valeurs de notes veut insister sur le caractère théorique de cette représentation, d'où est absente toute notion de « hauteur absolue » et où seuls comptent les rapports d'intervalles. Shlash et anti-shlash ajoutés aux chiffres des degrés, à droite et à gauche, indiquent le passage à l'octave supérieure ou inférieure. Ce schéma de référence n'a, théoriquement, pas de limites dans l'espace sonore. En pratique, il me permet, par le biais des contraintes liées précisément à la hiérarchie des intervalles, la transcription et l'analyse de productions vocales chantées à voix nue, dans une culture traditionnelle donnée. Je propose aujourd'hui de concrétiser ma démarche au moyen de courts exemples sonores, tous référencés et schématisés dans les figures suivantes. Au-dessous de mon échelle théorique, je donne quelques exemples de « schèmes élémentaires » qui s'élaborent à partir du son générateur **1**. Ces combinaisons d'intervalles n'impliquent aucune notion d'antériorité et ne sauraient être qualifiées de « primitives » : toutes existent dans le présent et peuvent être mises en évidence par des exemples sonores. En outre, ces schèmes ont un rôle essentiel dans la l'organisation linéaire et la structure profonde des chants traditionnels. Ils constituent donc un guide pour l'écoute, la transcription et l'analyse. Mes schémas de transcription ont pour unique but de mettre en évidence la structure profonde des mélodies étudiées. L'*Aspect* de la mélodie, c'est-à-dire la succession de ses intervalles, du grave à l'aigu, est ensuite virtuellement reporté sur le fragment de l'échelle théorique correspondant.

Échelle théorique

1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 7

1 2 3 4 5 6 7 /1 /2 /3 /4 /5

Exemples de
Schèmes élémentaires

ditoniques

1 2 3 etc.

tritoniques

4 (défectif) 5 6 7 etc.

tétratoniques

8 (défectif) 9 (défectif) 10 (défectif) 11 etc.

12 13 14 etc.

pentatoniques

15 (défectif) 16 (défectif) 17 (défectif) 18 (défectif) etc.

19 (défectif) 20 21 22

etc.

—L'exemple 1 fait entendre un schème de nature *tritonique* impliquant une dynamique et de larges « gestes mélodiques » entre les trois intervalles fondamentaux : quinte, quarte, et ton.

Exemple 1 Chine 8-13 [H. x n] Chant Miao.

(Aspect)

5\ 1 2 5 /1

berceuse se poursuit, d'ailleurs, bien au-delà de cet extrait). Il n'y a pas ici de « gestes mélodiques » organisés susceptibles de manifester en quelque endroit une *fonctionnalité* de type modal.

Exemple 5 Viêt-Nam 5-5 [F. x 1] Berceuse hmông.

(Aspect)

6 1 2 3 5

—L'exemple 6, au contraire, déploie un schème pentatonique anhémitonique dans toute son ampleur, mais paraît installer, d'une part au moyen de sa structuration sur l'octave d'autre part avec le retour du geste mélodique 3\ 5\ 6\, une « isotopie » de type modal. Toutefois, la remontée finale sur le degré 2, contredit cette première orientation.

Exemple 6 Tibet 5-8 [F. x 1] "Kham-lu", mélodie nomade du Kham (Tibet oriental).

(Aspect)

3\ 5\ 6\ 1 2 3 5 6 /1
F

L'introduction du demi-ton dans le déroulement linéaire d'un chant en style pentatonique témoigne parfois, et de façon plus probante, d'une approche modale plus accusée :

—L'exemple 7, en pentatonique « hémitonique » accuse une relation quarte-quinste particulièrement nette entre les degrés 3 et 6 ; d'autre part, le degré 2 acquiert une fonction suspensive à la fin de chacun des cinq couplets. En fin de parcours, la ligne mélodique s'infléchit, comme à regret, sur sa finale, le degré 1. On écoute les deux derniers couplets de cette longue complainte :

Exemple 7 Tibet 7-3 [F. x 1] "Ari-Lo". Ancienne complainte tibétaine, chantée par Yungchen Lhamo.

(Aspect)

3\ 5\ 6\ 1 2 3 5 6 7 1
F S D

— L'exemple 8 est particulièrement significatif du rôle de la relation Ton–Quarte dans la structure profonde d'un nombre considérable de chants traditionnels. Cette relation détermine, par attraction de ses degrés, le profil caractéristique des mélodies dites « à seconde augmentée ». Situé dans l'octave grave, cette complainte arménienne accuse un geste initial 5\–6\ qui, par une série de mélismes, installe une structure 1\ – 2\ – 5\ dans laquelle un geste modal, réitéré, part de la dominante 5\, s'infléchit sur 1\, note suspensive, et se résout sur la finale 2\. Le déroulement linéaire de l'ensemble accuse une *pente mélodique descendante*.

Exemple 8 Arménie 2-6 [H. x 1] "La grue". Chant d'un paysan émigré.

(Aspect)

1\ 2\ 3 4 5\ 6\ 7 1
S F D

Par sa nature hiérarchisée, mon *Echelle théorique* est apte à déterminer la structure profonde d'un schème mélodique quelconque. Si l'on observe qu'elle donne, à un ton au-dessus, la finale de nos modes occidentaux traditionnels, on a, en partant du « mode de *fa* », les dispositions intervalliques afférentes à chaque mode. La figure suivante les met en évidence sur l'échelle théorique. Outre sa structure profonde, et notamment la place du « diton » dans cette structure, c'est par le « geste mélodique » qu'il met en œuvre que chaque « mode » signera son profil spécifique. Quelques exemples, sur les figures qui suivent, viennent à l'appui de cette thèse.

Exemple 11 Basse-Bretagne 4-50 [H. x 2]. Chant à répondre. "Na deus a kostez treger".

(Aspect)

5\ 6\ λ 1 2 3
F D

Exemple 12 France. Auvergne 8-14 [F. x 1] Chant de la Semaine Sainte.

(Aspect)

5\ 6\ λ 1 2 3
F D1 D2

—L'exemple 13 trace le cheminement très exceptionnel d'un mode peu répandu, le mode de *la*, mode sans quinte dont la structure profonde est fondée sur la sixte, avec le diton situé à l'aigu du mode. La relation $5\ 3\ 6\ 3$ constitue également une véritable signature, et le profil général de ce mode est descendant.

Exemple 13 Lituanie 1-7 [F.x 1] Chant de mariage.

(Aspect)

3\ 4\ 5\ 6\ λ 1
F S

—Les exemples 14 et 15 constituent deux des nombreuses incarnations du mode de *sol*, où la finale est le 2, centre du diton. Le geste mélodique le plus caractéristique est ici la relation 1 – 2, qui souligne constamment le retour attendu vers la finale.

Exemple 14 France. Bretagne. Pays Gallo. 8-17 [H. x 2] Chant à répondre.

(Aspect)

1\ 2\ 3\ 5\ 6\ λ 1
F D

Exemple 15 France. Basse-Bretagne 4-61 [H. x 1] "P'edon war bont an Naoned", Round de Landéda.

(Aspect)

— L'exemple 16, dont je n'ai pas encore retrouvé une version « à voix nue », est particulièrement significatif de la thèse exposée en début de ce travail : l'indépendance entre structure et fonctionnalité. Ici, le premier « geste mélodique » souligne d'emblée la relation de triton #4-1 qui se résout sur le #7, note de peu de poids structural, mais qui, ici désignée par l'isotopie de gestes mélodiques réitérés, a fonction de tonique et finale du mode de *mi*.

Je conclurai donc en posant que, dans la tradition orale, et quel que soit le nom qu'il porte dans une culture donnée, un mode n'est pas constitué d'une suite de notes échelonnées à l'intérieur d'une octave, et dont la fonction serait déterminée à l'avance par référence à une théorie préétablie. Si une théorie s'est fait jour, c'est, a posteriori, par l'observation et le classement des chants traditionnels, dans le cadre d'une culture spécifique. La théorie que je soutiens et la démarche analytique qu'elle sous-tend, projettent sur les critères de « modalité » un éclairage nouveau. Elles permettent d'envisager, entre les productions vocales de cultures apparemment très diverses, voire opposées, des comparaisons à grande échelle. Et je me permettrai d'affirmer que *l'analyse modale* traditionnelle, trop souvent hâtive et tributaire d'une « acculturation » préalable, se référant en outre à des notions théoriques obsolètes ou contradictoires transmises par une « éducation musicale » sclérosante, ne saurait convenir à une démarche comparative de ce type. Elle doit procéder par étapes, en se fondant sur une théorie Une et rigoureuse.