

L'ODYSSÉE¹ — Présentation critique du tonal et du modal

Au vu du contenu de cet article, on pourrait penser beaucoup de mal de cet article de Rose Thisse-Derouette ; c'est tout le contraire que prétend le présent texte ! [avec *rectifications*.]

Je n'en veux pour preuve que la critique, réelle mais constructive, de Roger Pinon, spécialiste très attentif s'il en est du sujet de la chanson traditionnelle en Wallonie : quelques petites mises au point de détails puis un rappel de ce que cet article est une première en Wallonie en tant qu'analyse musicologique². J'ajouterai, sans davantage approfondir, ... dans toute la Francophonie. S'il y a dû y avoir, de ci de là, l'une ou l'autre intervention, celle-ci met en œuvre les recommandations du Congrès International de Musicologie, Barcelone, 1936, rappelées en début d'article : une approche qui met en contexte les mélodies étudiées selon les points de vue géographique, sociologique, circonstanciel, ... lors de sa collecte. La *carte proposée* en fait partie ainsi que le contexte de chaque mélodie collectée —dont plusieurs par Mme Thisse-Derouette elle-même, pour une bonne part, aspect de sa pratique tout au long de sa vie. Spécialement, dans le domaine des danses mais aussi pour de simples chansons comme on le retrouve dans un certain nombre d'autres articles dus à sa plume (cf. *bibliographie*).

Mais la principale raison de cet article, plus critique, est un réajustement de sa conception de la musique tonale et modale. Sur ce point³, Mme Thisse-Derouette innove aussi en abordant ce sujet souvent mal compris, maladresse qu'elle-même n'évite pas complètement. Mais c'est un grand mérite de sa part de l'aborder, même s'il convient de le rectifier pour en profiter avec une conception plus exacte de ces deux aspects de nos mélodies populaires. Je me suis appliqué à corriger dans sa *Curieuse odyssee* ... certaines mélodies et certains commentaires que l'autrice propose et, en cela, son article devient très utile. Chacun pourra rectifier les commentaires à d'autres endroits. Ci-après, de larges explications et exemples afin de clarifier le sujet.

La principale critique à adresser est l'introduction de l'harmonie dans sa conception de la mélodie : on ne peut analyser une mélodie que par ses données propres alors que l'article imagine des harmonies sous-jacentes : c'est le chemin inverse qu'il faut suivre, à savoir définir le mode de la mélodie par les éléments qui la constituent et, à partir de cette analyse, concevoir l'harmonie qui lui convient.

Sa mauvaise application de la notion de musique tonale et modale vient donc du fait qu'elle applique simultanément la notion harmonique de la tonalité dans son analyse de la mélodie. J'ai toujours pensé que, contrairement à sa réputation de dodécaphoniste, Arnold Schoenberg a écrit le meilleur traité d'harmonie, bien supérieur à tous les autres qui font la règle dans les conservatoires : s'il s'est lancé dans la pratique des séries de 12 sons, et d'autres musiciens du XXe siècle après lui, c'est que la musique depuis Monteverdi, et chez lui en particulier, avait *épuisé* les potentialités de la tonalité. Il lui fallait chercher du neuf pour progresser. Ce qui est moins connu, c'est que, après son exil aux États-Unis [1934], il est revenu sur la musique classique pour en proposer une compréhension très profonde dans toute une série de livres [*réf.* en fin d'article] : comment construire un motif, une forme cohérente, comment varier, et, remarquablement présenté, une conception de l'harmonie dans son traité qui, chez lui, sait pourquoi, à une certaine époque, on a interdit les octaves et les quintes parallèles ; au lieu, dans la plupart des traités, d'ignorer le fondement de ces règles classiques.

¹ Rose THISSE-DEROUETTE, *La curieuse odyssee d'une ronde française en Wallonie*, Bulletin folklorique d'Île-de-France, vol.XIV, nos 15-16, 1961 et vol. XV, nos 10 et 20, 1962, Paris.

² Roger PINON, *International Folk Music Journal*, année (?) : coupure de journal joint à l'article. « L'analyse est plausible et bien conduite ; elle est aussi la première étude musicologique intéressante d'une mélodie du folklore wallon. »

³ Née en 1902, elle est encore dépendante d'une époque où même certains membres du Conservatoire de Paris ignoraient ce qui s'appelle la musique modale (voir l'introduction historique de Maurice Emmanuel, *XXX chansons bourguignonnes*, Durand et Cie, Paris, 1914).

Mme Thisse-Derouette, pour ses ex. **34** et **35** de Bretagne *introduit* un *fa#* qu'elle met même à la clef : non, on ne peut modifier une mélodie. Ses exemples trop nombreux ne me permettent pas de les aborder tous. Chacun pourra les apprécier/rectifier à l'aide de nos remarques dans cet article ...

Ainsi, Schoenberg présente la tonalité comme ayant des régions, c'est-à-dire des extensions exploitant de différentes façons des potentialités de la musique tonale dans la région de la dominante, de la sous-dominante, voire des potentialités plus éloignées ...

Mme Thisse-Derouette voit bien ces régions mais a le tort de les expliquer par la référence à d'autres tonalités : or, une mélodie en principe, spécialement une mélodie populaire, ne module pas. Il faut donc la commenter au sein d'une seule tonalité, en explicitant ses différentes couleurs.

De ce fait, dans son article, je n'ai pas recopié ses remarques au-dessus des mélodies pour signaler qu'on passe de *sol* modal à *sol* majeur, ou *do* majeur, etc.

Je le répète donc : Mme Thisse-Derouette fait un remarquable travail, notamment comme je l'ai dit en mettant en valeur le contexte social, la région, les circonstances à laquelle chaque mélodie répondait. Elle montre aussi combien elle est sensible aux différents visages que présente son répertoire, que j'invite donc à apprécier en tenant compte des remarques ci-dessus. On a affaire à ce moment à une synthèse très vaste, très documentée sur un seul « *thème* » : une vraie prouesse !

Définition des notions de modes et de tons

Un *mode* est une organisation particulière des éléments de la gamme. Un *ton* est la transposition de ce mode à *toutes les hauteurs désirables*, comme cela se pratique dans les modes majeur et mineur de la musique tonale.

Définition du mode et du ton d'une mélodie

Classement sommaire avec la liste des quintes :

Fab Dob Solb Réb Lab Mib Sib Fa Do Sol Ré La Mi Si Fa# Do# Sol# Ré# La# Mi#.

À l'aide de cette grille bien connue, chercher les notes utilisées par la chanson dont on veut reconnaître mode et ton que l'on recopie selon cette liste des quintes. Si une note existe *naturelle* et *altérée* à la fois, choisir la note naturelle : par ex., *sol#* et *sol♭* en la mineur, choisir *sol ♮*.

S'il y a des notes altérées, pour *trouver* le mode, procéder comme suit :

- dans le cas de bémols, partir, sur la grille des quintes, **de la note finale** du chant et avancer vers la droite [càd vers les dièses] d'autant de notes qu'il y a de bémols.

- dans les cas de dièses, procéder de même dans l'autre sens [vers la gauche cette fois].

Application à la chanson *C'était un' jeune bique* :

Les notes utilisées par la chanson sont *mib sib fa do sol [ré] la*. *Ré* n'est pas utilisé, la note finale est ***mib*** : elle indique le ton. Il y a 2 bémols ; donc, il faut avancer au *sib*, puis au *fa* : le ***Fa*** indique le mode. Réponse finale : la chanson est en mode de fa, *ton de mib*. Càd que le *fa* donne le type d'échelle utilisée sans altération (*fa sol la si do ré*) et le *mib* que ce mode a été transposé un ton plus bas sur *mib*.

Cette manière de procéder ne règle pas certains cas plus complexes mais est à recommander car elle permet de se tirer d'affaire dans la plupart des cas rencontrés. Ci-dessous, quelques exemples à titre d'exercices.

Après ce travail préliminaire, déterminant pour l'utilisation de la conception modale, il y a un autre aspect particulièrement important à relever : à savoir que, autant que les notes constitutives, les modes ont un comportement mélodique souvent particulier à chacun d'entre eux dans la manière avec laquelle ils utilisent ces notes constitutives.

C'est la pratique des mélodies populaires qui me semble le chemin le plus fertile pour découvrir les caractéristiques de chaque mode. Je voudrais ici mettre de côté la pratique la plus fréquente, qui depuis toujours, a été employée pour cette recherche. Je veux parler de la référence aux modes grecs, dans l'Antiquité, ainsi qu'aux modes, dits ecclésiastiques, du répertoire grégorien, lui-même basé sur les modes grecs. Je pense raisonnable de déclarer que le Moyen Âge avait une conception très approximative des modes grecs et celle-ci ne s'est guère améliorée au fil des siècles,

28. La bell' bergèr' s'en va-t-aux champs.

Coirault; 40.01

Notation LÉON SIMON

C'ÉTAIT UN' JEUNE BIQUE

Animé

C'è - tait un' jeu - ne bi - que De qua - torze à quinze
ans, Qui fai - sait la ri - baud' Aux dé - pens des pauv'
gens. Elle a d'l'en - ten - de - ment, ma bique, Elle a d'l'en - ten - de - ment!

JE PLAÎNS TOUS LES GARÇONS

Chession-Lorcé.

1. "Je plains tous les gar - çons Qui n'ont pas de ma -
tres - se. Moi j'en ai un' A qua - tre lieues d'i -
ci, J'm'en vais en - co - re l'al - ler voir."

J'AI FAIT UNE MAITRESSE

En marche

J'ai fait u - ne mai - tres - se. Trois jours - ya - pas long -
- temps; Si Dieu me la con - ser - ve, J'i - rai la voir sou -
- vent .. J'i - rai la voir di - man - che, Lun - di sans plus at -
- ten - dre, J'i - rai la de - man - der, Se - rai - je - re - fu - sé? —

I y'a dés leûps

I y'a dés leûps tout plein lés bos,
 a - v'nez d'lé mi, mes p'tits bé - dots !
 D'cou-p'ré l'lain' qui - a d'sus vos dos
 pou l'djam-bot qui m'a-tind lau - vau.

spécialement parce que, à la renaissance, on les a affublés d'ambiances très floues telles : *lascif, lumineux, lugubre, touchant* ... ces appellations se justifiant spécialement dans le cadre du tempérament inégal qui engendrait des couleurs particulières aux diverses tonalités.

Une saine conception me semble basée sur le cycle des quintes dans le tableau suivant :

TYPES MAJEURS

Mode lydien (fa)

Mode ionien (do) = majeur

Mode mixolydien (sol)

TYPES MINEURS

Mode dorien (ré)

Mode éolien (la) = mineur

Mode phrygien (mi)

PENTATONIQUE

d r m s l

d r m f i s l t d'

d r m f s l t d'

d r m f s l t a d'

l t d r m f i s l'

l t d r m f s l'

l t a d r m f s l'

À remarquer : jusqu'à présent, je n'ai pas rencontré d'exemple de chanson en mode de *mi* en Wallonie (sauf si l'on excepte que certaines mélodies mineures sont peut-être des modes de *mi* « arrangés » en mineur classique —avec un *fa* #). Également : d'autres échelles : pentatoniques, hexatoniques, heptatoniques constituent donc de grandes catégories que l'on rencontre avec de nombreuses variantes qu'il m'est impossible de présenter ici. Si l'on note la lecture avec les lettres de la méthode Kodály, cela peut aider à prendre conscience des demi-tons propres à chaque mode. À partir du moment où on a bien perçu la structure de chaque mode, leur lecture à l'aide de ces lettres donnera une aisance dans la reconnaissance des modes, les demi-tons accompagnant les notes *mib*, *mi* ♮, *sib* et *si* ♮. Les noms grecs pour les désigner, n'ayant rien à voir avec ces

appellations pour les musiques de l'antiquité ou du Moyen-Âge, sont par contre à recommander car habituellement utilisés par les jazzmen.

Chaque mode se pratique, dans les chansons populaires francophones, souvent dans deux ou trois transpositions. Ainsi, le mode éolien [de *ré*] se trouve souvent dans les tons de *ré*, de *sol* [avec un seul bémol] ou de *la* [avec un seul #], par exemple. Le mode mixolydien [de *sol*] se pratique souvent dans le ton de *sol* [donc, avec un *fa* ♮]. Les modes de *mi* [phrygien] et de *fa* [lydien] sont très rares en chansons populaires de la francophonie. Plus intéressant est le mode de *la* dans sa version antique, càd sans les *fa* et *sol* dièses. Sa couleur est spécialement jolie :-)

En harmonisant, usons des accords constitués des notes particulières de ces échelles modales.

Chanson maraîchine
VENDÉE : La Roche sur Yon

Harmonisation :
Bernard LALLEMENT

1. Der-rièr' chez nous y'a un cou-vent, der-rièr' chez nous y'a un cou-vent rem-pli de moi-nes, Ma-nou, lon
la ! rem-pli de moi - nes. Rem-pli de moi-nes, Ma-nou, lon la ! rem-pli de moi - nes.

- | | |
|---|--|
| 2. Il y en a un qui vient me voir (<i>bis</i>)
Dans ma chambrette ... | 7. Je t'y ferai brûler menu (<i>bis</i>)
Comme la farine ... |
| 3. Bell', as-tu d' l'amitié pour moi. (<i>bis</i>)
Tu n'as qu'à l' dire ... | 8. Et je t'enverrais dans ton pays (<i>bis</i>)
Chercher tes rentes ... |
| 4. Moin', l'amitié que j'ai pour toi (<i>bis</i>)
Est fort petite ... | |
| 5. Je t'y voudrais dans un four chaud (<i>bis</i>)
Chauffé d'épines ... | |
| 6. Je t'y vent'rais d'un si grand vent (<i>bis</i>)
Grand vent du Nor re ... | |

Version sonore !

Version sonore !

Derrière chez nous est indiqué **Assez allant**. Sonorisez-le lentement au clavier pour une imprégnation plus correcte de l'ambiance modale de cette mélodie en *la mineur*. Procédez de même avec *Dedans la cour du roi* qui présente le même intérêt, comme tous les exemples donnés ici. Cela nettoie nos oreilles trop imbibées des **majeur-mineur** modernes, y habitue aux couleurs modales.

Sur le comportement particulier de chaque mode, un livre est à recommander : *Le chant grégorien*, Jean-Yves HAMELINE, À *Coeur Joie Technique*, Presses d'Île de France, Paris, 1963.

En résumé pour le travail d'harmonisation des mélodies modales, on accompagne cette mélodie avec les seules notes **constitutives** du mode, sans y introduire de nouvelles altérations. Les deux harmonisations de Bernard Lallemand, —un très fin connaisseur de ce sujet et qui m'a fait découvrir quantité de ces chansons modales— sont explicites de ce point de vue, spécialement parce qu'elles sont harmonisées sans altérations à la clé : si elles étaient notées dans un autre « ton » avec, donc, des altérations à la clé, la règle permet donc de les utiliser aussi.

Remarque importantissime : pour les chansons-exemples, remarquez que *Je plains tous les garçons*, notée par Édouard SENNY — pourtant immense musicien, très connaisseur des modes par son habitude du répertoire grégorien comme organiste d'église jusqu'à sa fréquentation du dodécaphonisme— a mis à la clé un **mib** qui n'est jamais utilisé par la mélodie et qui donc doit être écarté ; de même pour la chanson *J'ai fait une maîtresse*, notée aussi avec un **mib**, qu'il rend bécarre (♮) à chaque fois qu'il intervient, par le très fin musicien Joseph CANTELOUBE —dont on connaît les brillantes orchestrations pour soprano et orchestre de chants de berger d'Auvergne.

En résumé, on identifie le mode —et, si nécessaire, le **ton** dans lequel il est transposé— et on « s'habitue » aux sonorités que ce mode engendre et aux tournures mélodiques qu'il privilégie pour l'harmonie à utiliser.

Bien sûr, chaque artiste peut faire jouer ses talents artistiques —en connaissance de cause du mode original ; pensons au génie harmonique, qu'on ne voudrait pas brider, d'un Franz Schubert— pour, espérons-le, de vraies réussites musicales. Mais, dans ce cas, je préfère des dissonances originales, mais obtenues avec les seuls notes du mode, de façon à ne pas *moduler* dans un autre ton qui « jure » avec ce mode : par exemple, par l'emploi d'accords constitués par *quartes* et non par tierces. (Ainsi, *fa-la-do-sol-ré, fa-la-do-ré-sol, fa-do-sol-la-ré ; do-sol-ré* —ce dernier, cadenciel, mes. 29, par Joseph Samson— ou toute autre dissonance avec les notes initiales du mode !)

The image shows a musical score for three voices: Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The Soprano part has lyrics: "t'y ou - vrir la po-rtc, je n'en ai pas la clé, — Pour t'y ou - vrir la po-rtc, je n'en ai pas la". The Alto and Tenor parts have figured bass notation: "a ou b. c.". The score consists of five measures, with measure numbers 27, 28, 29, 30, and 31 indicated above the Soprano staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 9/8. The Soprano staff uses a treble clef, while the Alto and Tenor staves use a bass clef.

Figure de Schoenberg [Extr. de *SCHOENBERG*, René LEIBOWITZ, *Solfèges/Seuil*, Paris, 1969.]

[p. 20-24]

De telles constatations s'appliquent parfaitement à Schoenberg et ce que nous venons de dire de ses trois pièces pour piano posthumes le confirme complètement. On sent bien que Schoenberg est en train, ici, d'apprendre son métier, et on sent aussi qu'il l'apprend d'une manière authentique. Je n'en veux pour preuve que l'absolue conséquence avec laquelle chaque figure est exposée et développée ; aucune idée n'est abandonnée avant qu'elle n'ait tout dit de ce qu'elle avait à dire et c'est en cela surtout que l'on peut constater l'influence des grands maîtres.

Schoenberg lui-même n'a évidemment jamais nié ces influences. Au contraire, il en était fier (ce qui constitue un trait de caractère d'autant plus attachant que l'époque actuelle est plutôt caractérisée par une recherche forcenée de ce que l'on appelle « l'originalité » et par un manque réel de respect vis-à-vis des maîtres du passé). En ce sens, il existe un document éloquent où Schoenberg rend hommage de façon on ne peut plus explicite à tous les grands compositeurs qui l'ont influencé. Il dit qu'il a appris :

DE BACH: 1. La pensée contrapuntique ; c'est-à-dire l'art d'inventer des figures sonores capables de s'accompagner elles-mêmes.

2. L'art de faire dériver le tout d'une seule unité et la manière d'enchaîner les figures entre elles.

3. L'émancipation à l'égard des temps de la mesure.

DE MOZART :

1. L'inégalité de la longueur des phrases.

2. Le groupement de caractères hétérogènes en une seule entité thématique.

3. La déviation par rapport au nombre pair des mesures du thème et de ses composantes.

4. L'art de la formation d'idées secondaires.

5. L'art d'introduire et de « transiter ». ⁴

DE BEETHOVEN :

1. L'art du développement des thèmes et des mouvements.

2. L'art de la variation et de la différenciation.

3. La diversité dans la construction de mouvements de longue haleine.

4. L'art d'allonger sans hésitation, mais aussi de raccourcir brutalement selon les « besoins de la cause ».

5. Rythmiquement : le déplacement des figures sur d'autres temps de la mesure.

DE WAGNER :

1. L'usage que l'on peut faire des thèmes selon leur expression ainsi que leur conception correcte en vue de cet usage.

2. La parenté entre les sons et les accords.

3. La possibilité de concevoir des thèmes et des motifs en tant qu'entités autonomes, ce qui permet leur superposition dissonante à certaines harmonies.

DE BRAHMS :

1. Beaucoup de ce que j'avais saisi inconsciemment chez Mozart, surtout l'irrégularité du nombre des mesures, extension et condensation des phrases.

2. La plasticité des formations : ne pas économiser, ne pas marchander lorsque la clarté exige davantage d'espace, mener chaque figure à ses ultimes conséquences.

3. La conception systématique de l'aspect global d'un mouvement.

4. Économie et pourtant richesse.

J'ai aussi beaucoup appris de Schubert et aussi de Mahler, Strauss et Reger. Je ne me suis soustrait à personne et je puis, par conséquent, dire de moi-même : mon originalité vient de ce que j'ai tout de suite imité tout le « bien » que j'aie jamais perçu. Même quand je ne l'avais pas d'abord vu chez d'autres. Et j'ai le droit de dire que, souvent aussi, je l'ai vu d'abord chez moi. Car je ne me suis jamais arrêté à ce que j'ai vu : je l'ai acquis afin de le posséder ; je l'ai élaboré et élargi et cela m'a amené à faire du « neuf ». Je sais qu'un jour on reconnaîtra dans cette nouveauté combien intimement elle se trouve liée avec le meilleur de ce qui nous a été donné en exemple. Mon mérite

⁴ Nous nous excusons de ce néologisme. Il nous semble que la terminologie musicale ne peut pas se passer d'un verbe finissant le processus de la transition.

est d'avoir écrit une musique véritablement nouvelle qui, de même qu'elle est issue de la tradition, est destinée à devenir une tradition.⁵

[p. 172-174 :]

Nous avons cité, au début de ces pages, le texte où il se déclare être le disciple des grands maîtres qui l'ont précédé, et sa bibliothèque personnelle contenait les éditions complètes de la plupart de ces maîtres dont de nombreux volumes sont remplis d'analyses et commentaires très poussés faits de sa main. Ce sont les préoccupations de ce genre qui l'ont amené à consacrer tant de temps à la rédaction de ses divers travaux théoriques.

Parmi ceux-ci nous connaissons le *Traité d'harmonie*⁶ (première édition publiée en 1911) qui est un des ouvrages les plus importants du genre ; il fut complété en 1946 par les *Fonctions structurelles de l'harmonie* (publié en 1954⁷), c'est ici que Schoenberg développe pour la première fois de manière totale l'idée si originale des régions harmoniques comme étant toutes groupées autour d'un seul centre tonal.

[**Avis personnel** : D'accord ! Schoenberg n'est pas le champion du langage : il progresse par bonds –il faut donc le lire en diagonale, aller et venir dans son texte, reformuler pour soi ses idées– MAIS SES IDÉES sont profondes, ont creusé et recrusé les tréfonds du langage musical, tant harmonique que contrapuntique, et sa formulation des **régions** de la tonalité met remarquablement en valeur toutes les potentialités de la musique tonale. Je dis bien « de la musique tonale » mais repensée dans toute sa profondeur ; un travail intensif de l'harmonie sur la base de son *Harmonielehre* (titre initial, 1911, 1922), avec assiduité et pénétration, ouvre de grandes portes ... Schoenberg ne se contente pas d'une conception *monolithique* des accords agrémentée de quelques règles d'enchaînements des voix. Non ! Il veut se demander comment l'ancienne polyphonie a engendré cette musique tonale, et *pourquoi*, comment ces mouvements mélodiques engendrent ces agrégats où toute la richesse mélodique subsiste, qu'il examine dans toutes ses ramifications ...]

[Autres ouvrages : cf. Leibowitz]

- *Models for Beginners in Composition (Modèles pour débutants en composition)*, G. Schirmer, Inc., 1942 ;
- *Style and Idea* (essais publiés en 1950) ;
- *Preliminary Exercises in Counterpoint*, éd. par Leonard STEIN, Faber et Faber, London, 1963.
- *Fundamentals of musical composition. Fondements de la composition musicale*, JCLattès, 1987.

⁵ Extrait d'un article inédit daté du 24.11.1921, cité et traduit ici d'après Rufer, *Das Werk Arnold Schoenbergs*.

⁶ Arnold SCHOENBERG, *Traité d'harmonie*, Éditions JCLattès, Paris, 1983.

⁷ *Structural Functions Of Harmony*, Norton & Company, Inc., New York, 1954.