

Fonctions modales et qualités systémiques

Nicolas Meeùs*

Il n'existe pas de théorie « émique » du pentatonisme africain. Toute approche, nécessairement « étique », ne pourra donc être évaluée qu'en termes d'efficacité, plutôt que de vérité. La question qui nous occupe n'est pas de dire s'il existe ou non en Afrique centrale une modalité pentatonique, mais seulement de savoir s'il peut être utile de décrire la musique pentatonique africaine en termes de modalité¹. Dans le même ordre d'idées, faire usage ici de notions inspirées de la théorie modale médiévale, ce n'est en aucun cas revendiquer l'existence d'une modalité universelle, à laquelle participeraient ensemble le chant grégorien et les musiques centrafricaines. Les théories médiévales, au moment où elles ont été formulées, étaient elles-mêmes étiques par rapport au chant grégorien, issu d'une tradition orale antérieure. Peut-être peuvent-elles encore inspirer aujourd'hui une démarche, tout compte fait pas tellement différente, à propos de musiques extra-européennes.

La description médiévale des modes se fonde notamment sur l'identification de « fonctions modales », en particulier celles de la finale et de ce qu'on peut désigner comme la « note principale », diversement appelée, au Moyen Âge et à la Renaissance, *tenor*, *repercussio* ou « dominante ». On peut ajouter à celles-ci d'autres fonctions moins importantes, pas toujours clairement théorisées : finales internes, notes pivots, etc. Ces fonctions et leur mise en relation déterminent la physionomie générale des mélodies et dessinent les catégories modales. De telles notions sont aisément généralisables à d'autres répertoires modaux.

Ce sur quoi je voudrais insister ici, c'est que, dans la théorie médiévale, les hauteurs auxquelles sont appliquées ces fonctions sont affectées de qualités *a priori*, qui dépendent moins de leur position dans telle ou telle tournure modale que de la structure du système de hauteurs lui-même. La notion de « qualité systémique »², moins souvent thématifiée dans les théories modernes de la modalité, me semble aussi importante que celle de fonction modale et généralisable de la même manière à d'autres répertoires.

Le concept médiéval de qualité systémique est lié plus précisément à la description tétracordale ou hexacordale du système. La qualité de chacun des degrés est déterminée par la configuration des intervalles qui l'entourent. La description tétracordale envisage quatre qualités, correspondant à chacun des degrés du tétracorde. Depuis Hucbald de Saint-Amand (c 900), le tétracorde médiéval a la forme T S T (où T signifie *Tonus*, ton, et S *Semitonus*, demi-ton). Les qualités s'y définissent par les intervalles à compter, vers le haut ou vers le bas, à partir de chacun des quatre degrés du tétracorde, selon le tableau suivant :

* Version relue d'un article paru à l'origine dans *Musicae scientiae* 2000 (numéro spécial, *Music discussion forum* I), p. 55-63.

¹ Cette affirmation vise notamment un discours moderne qui, pour des raisons d'ailleurs assez bien fondées, tend à mettre en doute l'existence de la modalité elle-même. C'est le cas en particulier de certains articles récents d'Harold Powers, notamment 1992a et 1992b. Il s'agit là d'une question fondamentale, qu'il n'est pas possible de discuter ici. Je dirai seulement que si, en effet, l'existence d'une théorie autochtone de la modalité peut être mise en doute dans de nombreux cas, cela ne rend ni illégitime, ni inutile la construction d'une théorie modale dès lors qu'elle assume sa modernité et son occidentalité étiques.

² Le terme « qualité » est utilisé notamment par Powers (1980) et répond sans doute au latin médiéval *qualitas*. Jacques Handschin (1948), dans un contexte un peu différent mais apparenté, a parlé du « caractère » des notes. Guido d'Arezzo (c 1026) et plusieurs autres théoriciens médiévaux ont appelé ces qualités *modi vocum*, « modes des notes ». Quant à « système », je l'entends ici, au sens antique (σύστημα τέλειον), comme ensemble des hauteurs musicales — c'est dans le même sens que l'on parle, par exemple, de « système diatonique ».

<i>Intervalles inférieurs</i>	<i>Degré</i>	<i>Intervalles supérieurs</i>
	1	T S T
T	2	S T
T S	3	T
T S T	4	

Le principe de la description tétracordale de l'échelle diatonique est particulièrement économique, puisque l'échelle entière peut se décrire en termes de ces quatre qualités. Le tableau ci-dessous montre quelle qualité tétracordale (désignée ici par son numéro d'ordre, de 1 à 4) peut être associée à chacun des degrés d'une gamme de do :

...	<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	...
	3	4				1	2	3	4
		1	2	3	4				

Chacune des qualités se trouve deux fois dans l'octave diatonique ; la note *ré* est la seule à pouvoir assumer deux qualités, ce qui n'est qu'une autre manière de dire qu'elle est la note de conjonction de deux tétracordes.

La description hexacordale consiste seulement à étendre à une sixte l'intervalle dans lequel sont considérées les configurations qui définissent les qualités. Ceci a pour effet indirect d'établir deux qualités supplémentaires, que l'on peut désigner par les chiffres 0 et 5, respectivement, pour conserver la numérotation utilisée ci-dessus pour les qualités tétracordales. Le tableau devient alors :

<i>Intervalles inférieurs</i>	<i>Degré</i>	<i>Intervalles supérieurs</i>
	0	T T S T T
T	1	T S T T
T T	2	S T T
T T S	3	T T
T T S T	4	T
T T S T T	5	

Mais le caractère fondamentalement tétracordal de la théorie modale médiévale³ transparaît, même après le développement du système hexacordal, dans le fait que seules les qualités 1, 2, 3 et 4 sont susceptibles d'exercer les fonctions de finale d'un mode. Il suffit de remplacer ces dénominations numériques par les noms médiévaux qui leur correspondent dans le système de solmisation, *ré*, *mi*, *fa* et *sol*, pour apercevoir que les modes du premier groupe (*primus*) sont ceux dont la finale possède la qualité 1, *re* ; ceux du deuxième groupe (*deuterus*) sont ceux dont la finale possède la qualité 2, *mi* ; et ainsi de suite pour les troisième et quatrième groupes⁴.

* * *

³ Il n'est pas possible de développer complètement ici les raisons d'être des descriptions tétracordale et hexacordale. Je laisse au lecteur le soin de considérer que le tétracorde est le plus petit groupe unique d'intervalles qui permette de décrire l'ensemble du système diatonique ; il faut qu'il couvre une quarte juste, mais la forme interne, S T T, T S T ou T T S est indifférente. Quant à l'hexacorde, il est l'extension la plus grande que l'on puisse donner au noyau tétracordal de base ; sa forme est alors nécessairement T T S T T.

⁴ Parce que chacune des fonctions tétracordales se trouve deux fois dans l'octave diatonique, chacun des modes peut s'y trouver en deux positions. La finale des modes du *protus*, par exemple, peut se trouver sur *ré* ou sur *la*, au sens moderne de ces termes : c'est la théorie médiévale de l'*affinitas* (voir Pesce, 1987).

Il faut indiquer maintenant comment cette conception théorique peut être transposée au cas de la modalité pentatonique. Le système pentatonique peut se décrire en termes de deux tricordes tétratoniques dont la forme est indifférente⁵, alternativement conjoints et disjoints, et qui amènent à considérer trois « qualités systémiques », celles de chacune des notes du tricorde. Considérons par exemple un tricorde de type T ST, dont les trois qualités sont représentées par les chiffres de 1 à 3. L'échelle pentatonique se décrit comme suit :

...	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>ré</i>	...
	1	2	3				
				1	2	3	

La raison pour laquelle la théorie médiévale n'a connu que quatre modes, pour sept gammes diatoniques, est qu'elle n'a pris en compte que les quatre fonctions tétracordales, comme on l'a vu. Par le même raisonnement, on pourrait considérer que, s'il existe bien cinq gammes pentatoniques, elles ne produisent cependant que trois modes distincts.

Les deux tétracordes nécessaires à la constitution de l'octave modale diatonique peuvent se combiner indifféremment en disjonction ou en conjonction. Ainsi, par exemple, le premier mode diatonique, le mode de *ré* authentique, peut se constituer des deux manières suivantes :

	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>ré</i>
Par disjonction	1	2	3	4				1
					1	2	3	4
	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>ré</i>
Par conjonction	1	2	3	4				1
				1	2	3	4	

Ces deux formes étaient jugées équivalentes au Moyen Âge, où le mode de *ré* pouvait indifféremment s'écrire avec ou sans *si*. A partir de là, on peut émettre l'hypothèse qu'en pentatonique de même, les échelles construites par disjonction ou par conjonction de tricordes sont équivalente⁶, produisant par exemple les deux formes du « mode de *ré* » du tableau suivant :

	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>ré</i>
Par disjonction	1	2	3			
				1	2	3
	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>do</i>	<i>ré</i>
Par conjonction	1	2	3			1
			1	2	3	

Ceci équivaut à considérer que le quatrième degré, *si/do*, est mobile. On extrapolera aisément ce mécanisme aux autres modes pentatoniques.

Cette discussion fait apparaître que la possibilité de conjonction ou de disjonction a pour effet d'engendrer un degré mobile, *si/si*, dans le cas du diatonique, *si/do* dans celui du pentatonique. Ce sont deux explications conceptuellement différentes d'un même phénomène. Il faut souligner qu'au Moyen Âge en effet la *musica ficta* était décrite soit comme la conséquence de la mobilité des degrés qu'elle affectait, sans

⁵ Je reprends ici la terminologie de Brălioiu (1953) : tricorde signifie « ensemble de trois notes », tétratonique veut dire « couvrant quatre pas dans le cycle des quintes ». Il s'agit évidemment d'ensembles « défectifs » par rapport au cycle. Deux possibilités existent, la première où le terme manquant est le deuxième des quatre, avec une structure de type TS T (tierce mineure et seconde majeure, par exemple *mi-sol-la* soit, dans le cycle des quintes, *sol-[ré]-la-mi*), la seconde où le terme manquant est le troisième, avec une structure de type T TS (par exemple *ré-mi-sol*, soit *sol-ré-[la]-mi*).

⁶ On fera bien néanmoins de tenir compte des remarques de Curt Sachs (1962:159 *sq.*) concernant la conjonction et la disjonction.

modification de leur qualité systémique, soit comme le résultat d'une combinaison anormale des tétracordes ou des hexacordes, avec déplacement du point de disjonction ou de conjonction⁷ et modification des qualités systémiques. Une théorie de la modalité pentatonique pourrait envisager, de même, soit la possibilité généralisée d'une mobilité des degrés, soit celle d'un déplacement des points de jonction des tricordes. Dans les deux cas, la voie s'ouvre à des transformations quasi illimitées du matériau.

* * *

Il n'est pas possible de s'étendre davantage dans le cadre de cette brève note. C'est aux ethnomusicologues de terrain qu'il appartient de déterminer dans quelle mesure les notions esquissées ci-dessus peuvent être efficaces pour les répertoires qu'ils étudient. C'est la notion de qualité systémique qui me paraît essentielle. Elle débouche nécessairement sur une description tricordale (ou tétracordale) du système général. Cette description, dans la mesure où elle correspond peut-être à des modes de pensée explicites ou implicites des musiciens concernés⁸, met l'accent sur des structures de petites dimensions, les tricordes ou les tétracordes, et sur une perception très locale des intervalles et des tournures. Le pentatonisme anhémitonique strict se construit d'une alternance régulière de tricordes conjoints et disjoints, de la même manière que le diatonique fait alterner régulièrement les tétracordes conjoints et disjoints. Ce n'est que dans le cadre d'un système stabilisé de la sorte qu'il devient possible d'établir des catégories modales, définies par l'affectation de certaines fonctions modales à certaines qualités systémiques — dans la modalité médiévale, c'est plus précisément la qualité tétracordale à laquelle est affectée la fonction de finale qui détermine le mode. Mais on peut concevoir des pièces où la relation des tricordes entre eux serait moins figée, ou par exemple on monterait d'un tricorde à un autre par disjonction, pour en redescendre par conjonction, ou inversement : il s'agirait alors de *musica ficta* et un degré au moins apparaîtrait mobile ; une pièce de ce genre ne saurait être classée rigoureusement dans aucun mode déterminé. Une fois encore, c'est aux chercheurs de terrain qu'il appartient d'examiner ces cas et d'en décrire les fonctionnements.

Bibliographie

- Brăloiu, Constantin (1953). « Sur une mélodie russe ». *Musique russe*, P. Souvtchinsky (éd), Musique russe, t. II, p. 329-391. Paris: PUP. Réédité en 1975 dans G. Rouget (éd.), *Problèmes d'ethnomusicologie*, p. 341-405. Genève, Minkoff.
- Guido D'Arezzo (c1026). *Micrologus de musica*. Éditions modernes GS II, p. 2-24, et CSM IV (1955).
- Handschin, Jacques (1948). *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*. Zurich, Atlantis Verlag.
- Hucbald de Saint-Amand (c900), *Musica*. Édition moderne GS I, p. 104-122.
- Pesce, Dolores (1987). *The Affinities and Medieval Transposition*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Powers, Harold S. (1980). « Mode ». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 12, London, Macmillan, p. 376-450.

⁷ On notera que dans les descriptions proposées ici, tant pour le diatonique que pour le pentatonique, le point de conjonction peut se situer soit sur *ré* (avec disjonction sur *sol-la*), soit sur *sol* (avec disjonction sur *do-ré*). Cela tient à la structure choisie pour le tétracorde (T S T) et le tricorde (T ST).

⁸ Il faut se souvenir que la description tétracordale du système musical remonte à l'Antiquité : elle correspond à un stade ancien de la pensée théorique en musique.

- (1992a). « Modality as a European Cultural Construct ». *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale, Atti*, R. Dalmonte et M. Baroni éd., Trento: Università degli studi, p. 207-219.
- (1992b). « Is mode real? ». *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16, p. 189– 239.
- Sachs, Curt (1962). *The Wellsprings of Music*. The Hague, Martinus Nijhoff.