

Introduction

La question de la modalité est l'une des plus difficiles et des plus intéressantes de celles qui se posent à la musicologie moderne, en particulier à cette musicologie analytique qui se donne pour tâche de s'interroger sur la structure profonde de la musique. Le concept de modalité reste particulièrement mal défini et son champ d'application n'est pas clairement délimité.

À un niveau très général, la modalité est ce qui assure l'unité et l'homogénéité des œuvres ; les conditions de cette unité peuvent varier d'une culture musicale à une autre. Mais cette définition conviendrait aussi bien, dans le cas de la musique occidentale, pour le concept de tonalité. Modalité et tonalité paraissent en effet constituer, dans une certaine mesure, des phénomènes analogues. On pourrait donc considérer que la modalité, c'est ce qui tient lieu de la tonalité dans les musiques extra-européennes ou pré-tonales. On constate cependant que les phénomènes qui tiennent lieu de la tonalité dans ces musiques non tonales sont très divers, à tel point que l'on peut se demander s'il est légitime de les considérer sous le couvert d'une notion unique.

Cette problématique ne sera pas vraiment considérée ici, où il ne sera question que de deux contextes culturels précis. Le premier est celui du chant ecclésiastique médiéval, le chant grégorien. L'autre est celui de la polyphonie de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance, qui prépare l'avènement de la tonalité moderne au XVII^e siècle. On constatera qu'il s'agit de deux cas nettement distincts et de phénomènes qui n'ont que peu de chose en commun, ce qui paraît légitimer dès l'abord le doute exprimé parfois à propos du concept général de « modalité ».

Le choix de ces deux exemples, lié bien entendu à une préoccupation évidente de la musicologie occidentale pour sa propre culture, ne voilera cependant pas le fait que nombre des questions posées dans les pages qui suivent concernent en vérité aussi bien d'autres cultures et d'autres modalités. Parce que les notes qui suivent sont destinées à des étudiants débutants, ces questions n'y transparaîtront que de manière implicite. On s'efforcera cependant de ne pas voiler la complexité et l'intérêt des problèmes soulevés : il s'agit ici d'un des problèmes de recherche les plus fascinants qui se présentent au musicologue.

1 Modalité scalaire, modalité formulaire

Il ne serait pas possible, on vient de le dire, de donner fût-ce une définition générale de la modalité, englobant l'ensemble des phénomènes qui peuvent relever de ce concept. Tout au plus peut-on relever deux points de vue, qui comportent chacun deux aspects complémentaires ou contradictoires :

1.1 La modalité est un moyen de description

1.1.1 Un moyen de classification.

C'est dans ce sens qu'on peut classer telle ou telle mélodie grégorienne dans tel ou tel des huit modes ecclésiastiques, telle ou telle pièce tonale dans le mode majeur ou le mode mineur.

1.1.2 Un moyen d'analyse.

La modalité prétend dire quelque chose de la structure profonde de la musique, de la même manière que la tonalité (en tant que description théorique) dit quelque chose de la structure profonde du répertoire tonal.

1.2 La modalité concerne l'organisation des hauteurs musicales

1.2.1 Selon des échelles et des gammes.

Ce sont les « octaves modales » du chant grégorien, les gammes majeure et mineure, etc., considérées en tant qu'elles définissent les structures d'intervalles des mélodies. La modalité ainsi conçue est une modalité « scalaire », fondée sur des échelles.

1.2.2 Selon des tournures ou des formules mélodiques caractéristiques.

C'est dans l'analyse des musiques ethniques que ce point de vue est dominant, bien que nous le rencontrerons ci-dessous à propos du chant grégorien. Par opposition au point de vue précédent, la modalité est ici « formulaire », fondée sur des formules.

* * *

En Occident, la théorie modale existe au moins depuis le IX^e siècle. Jusqu'à l'avènement de la musicologie moderne et, en particulier, de l'ethnomusicologie, elle a concerné presque exclusivement la question des échelles (1.2.1) et a servi surtout un but de classification (1.1.1). Le point de vue scalaire et l'intention de classification paraissent en effet étroitement associés : les mélodies sont classées en fonction de leur échelle. Ce point de vue et cette intention sont pratiquement seuls documentés dans les sources anciennes de la théorie modale occidentale. On pourrait être tenté d'en conclure que les autres aspects de la modalité, ceux qui concernent la structure profonde de la musique (1.1.2) et qui se rapportent aux tournures mélodiques (1.2.2), ne sont que des points de vue modernes¹. Ils seraient issus d'une propension, caractéristique de la musicologie telle qu'elle s'est développée au XX^e siècle, à analyser le répertoire ancien ou ceux de tradition orale.

Mais le problème, en réalité, est plus complexe : même si les théories attestées historiquement n'ont pas traité explicitement de la structure profonde des oeuvres du répertoire, même si elles ne s'occupent pas de modalité formulaire, elles paraissent néanmoins,

¹ Ceci paraît être le point de vue de H. Powers, l'un des plus grands spécialistes actuels du problème de la modalité, selon qui « il est essentiel de distinguer entre « mode » comme concept dans l'histoire et la théorie de la musique européenne et « mode » en tant que concept musicologique moderne, même si celui-ci est né naturellement de celui-là » ; H. S. POWERS, « Mode », *The New Grove Dictionary*, S. Sadie éd., Londres, Macmillan, 1980, vol. 12, p. 377. Voir aussi H. S. POWERS, « Modality as a European cultural construct », *Secondo convegno europeo di analisi musicale, Atti*, R. Dalmonte et M. Baroni éd., Trento, 1992, p. 207-219, et « Is mode real? », *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* XVI (1992), p. 9-52.

dans plusieurs cas, implicitement basées sur ces phénomènes. En conséquence, la modalité que décrit la musicologie moderne n'est peut-être pas tant une notion nouvelle que la formulation explicite de caractéristiques réelles mais cachées de la musique modale.

* * *

Harold Powers a considéré les points de vue scalaire et formulaire comme les extrêmes entre lesquels toute théorie de la modalité se situait : « Le mode, écrit-il, peut être défini comme une « échelle particularisée », comme une « mélodie généralisée », ou les deux, selon le contexte musical et culturel particulier. Si l'on considère l'échelle et la tournure mélodique comme les deux extrêmes d'un continuum de prédétermination mélodique, alors toute la zone qui les sépare peut être désignée, d'une manière ou d'une autre, comme se trouvant dans le domaine de la modalité »². Cette définition est une autre manière de formuler l'opposition, évoquée plus haut, entre modalité scalaire et modalité formulaire. Mais elle indique en outre comment ces deux descriptions en apparence opposées peuvent être réconciliées.

Les modes de la musique occidentale ancienne sont tous basés sur une même échelle, l'échelle diatonique. Ce qui les différencie, ce sont bien différentes manières de *particulariser* cette échelle, c'est-à-dire d'attribuer à certains de ses degrés des fonctions particulières, des *fonctions modales* qu'il faudra définir (fonctions de finale, de note principale, de note d'appui, etc.). A mesure que la définition des particularités se fait plus précise et plus contraignante, les possibilités d'écrire des mélodies différentes dans le cadre de cette « échelle particularisée » diminuent et on peut imaginer qu'à l'extrême, une échelle complètement particularisée, c'est-à-dire dont la fonction de chacun des degrés serait complètement prédéterminée, n'autoriserait plus qu'une seule mélodie avec laquelle elle s'identifierait nécessairement. A l'opposé, une mélodie *généralisée* est une tournure mélodique transformée en modèle pour la composition, un modèle mélodique qui, comme le note Fr. Wiering, « peut n'être jamais entendu en lui-même, mais est utilisé comme base de l'improvisation ou de la composition de mélodies »³. On conçoit aisément qu'à mesure que le modèle mélodique se fait plus général, il se réduit plus en plus à l'expression de particularisations des degrés de l'échelle utilisée. Les notions d'« échelle particularisée » et de « mélodie généralisée » tendent donc l'une vers l'autre pour former le continuum dont parle Powers. Le lien potentiel entre ces deux notions indique qu'il n'y a pas lieu de les juger irréductibles l'une à l'autre et qu'en réalité les conceptions scalaire et formulaire de la modalité sont complémentaires plutôt qu'alternatives. Que la première soit historiquement plus justifiée que la seconde, que la seconde soit plus analytique que la première, ne dispense pas de les considérer toutes deux.

Il faut noter encore, en complément de la définition de Powers, que l'échelle diatonique que les modes particularisent est déjà différenciée a priori par sa structure même, contrairement à l'échelle chromatique tempérée, par exemple, qui se caractérise par une totale indifférenciation intrinsèque. C'est en effet une particularité commune des systèmes modaux anciens et extra-européens, qu'ils se fondent sur des échelles intrinsèquement différenciées, que ce soit l'échelle pentatonique ou l'échelle diatonique. La modalité de la musique occidentale du XX^e siècle est tout à fait différente de ce point de vue. Les degrés des échelles pentatonique ou diatonique ne sont pas équivalents. Chacun est affecté d'une qualité propre déterminée par

² H. POWERS, « Mode », *The New Grove*, p. 377.

³ Fr. WIERING, *The Language of the Modes*, Breukelen, 1995, p. 11.

la configuration des intervalles qui l'entourent. La particularisation de l'échelle dont parle Powers apparaît alors plus précisément comme la mise en oeuvre des qualités intrinsèques de certains des degrés de l'échelle sous-jacente.

Modalité et analyse

Frans Wiering fait reproche aux théories modernes de la modalité d'être trop analytiques. « Les modes, écrit-il, ont été victimes d'un intérêt sélectif pour leurs aspects familiers et reconnaissables. Les envisager dans leur analogie avec les tonalités a mené à souligner les aspects de la modalité qui possèdent des équivalents dans la tonalité, comme les échelles et les cadences, et à accentuer l'application analytique de la théorie modale — l'analyse est l'une des utilisations les plus importantes faites aujourd'hui de la théorie de la tonalité. Une exploration de l'« altérité » de la modalité polyphonique en donnerait une image différente »⁴. Cette remarque est importante et il faut en tenir compte. Elle doit néanmoins être tempérée. La démarche analytique qui caractérise la musicologie moderne n'est pas critiquable en elle-même : notre désir de comprendre la structure profonde de la musique ancienne est parfaitement légitime. Frans Wiering, dont l'ouvrage sur la modalité est l'une des études récentes les plus importantes, s'est donné pour but « d'étudier la modalité polyphonique d'un point de vue délibérément historique, consacrant une attention particulière à son altérité et à sa variété, et, plus spécifiquement, de montrer que l'évidence documentaire est problématique et ne correspond pas à l'image usuelle de la modalité polyphonique comme système stable et uniforme »⁵. Sans doute une approche strictement historique est-elle amenée, en effet, à donner de la modalité une image multiforme, à raison de la diversité des points de vue énoncés par les théoriciens anciens. Mais ces derniers doivent néanmoins avoir eu le sentiment de décrire, chacun à sa manière, un système relativement homogène et stable. Bref, Wiering a incontestablement raison de défendre une approche de la modalité qui en respecte l'« altérité » et qui, en particulier, ne l'assimile pas abusivement à la tonalité ; mais il n'est pas nécessaire pour autant de récuser toute tentative de mettre en avant les points communs des théories de l'époque considérée, plutôt que leurs divergences.

Le rapport de la modalité à la tonalité est particulièrement complexe. Les professeurs d'harmonie de la génération précédente considéraient souvent comme « modal » tout passage dans lequel la tonalité n'était pas assez nettement affirmée — même si, souvent, ils ne parvenaient pas à délimiter clairement ce en quoi consistait l'affirmation tonale. La modalité se définissait ainsi en quelque sorte négativement, comme absence ou comme insuffisance de la tonalité. Certains artifices de Debussy pour « voiler » la tonalité apparaissaient alors comme typiquement modaux. A tout prendre, ces vénérables professeurs n'avaient peut-être pas entièrement tort. La tonalité, en effet, se caractérise d'abord par un besoin de s'affirmer, de se manifester à tout moment comme un guide important de la composition. La modalité, au contraire, s'avère assez peu contraignante pour le compositeur, à tel point que Powers renonce à la considérer comme un donné pré-compositionnel.

* * *

⁴ Fr. WIERING, *The Language of the Modes*, p. 29.

⁵ *Ibid.*

Les notes qui suivent présentent d'abord sommairement divers aspects de la modalité monodique médiévale — c'est-à-dire, essentiellement, celle du chant grégorien —, modalité scalaire ou formulaire, système de classification et système d'analyse des mélodies. Elles traitent ensuite du problème de la modalité polyphonique à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, où des transformations importantes des conceptions musicales préparent l'avènement de la tonalité. Le premier chapitre propose une description de la modalité du chant grégorien comme modalité formulaire. C'est une description hypothétique, puisque la modalité n'a pas vraiment été envisagée de cette manière au Moyen Âge (l'existence des tonaires, recueils d'antiennes classées selon les tons psalmodiques, en est le seul indice) : l'hypothèse, classique aujourd'hui, est que le classement des antiennes selon les huit tons psalmodiques repose sur une conscience implicite de leurs caractéristiques mélodiques. Le second chapitre rend compte de la théorie modale médiévale à son état naissant, telle qu'elle s'est développée en particulier du IX^e au XI^e siècle. Il s'agit essentiellement d'une théorie des échelles modales et d'un système de classement des mélodies, dont on peut penser qu'ils formalisent dans une certaine mesure les critères implicites décrits dans le premier chapitre. Le troisième chapitre indique comment la théorie modale a été étendue aux compositions polyphoniques. On verra que cette extension à la polyphonie est problématique dans la mesure où la modalité est d'abord une caractéristique des monodies, des mélodies seules. Ce chapitre abordera aussi quelques-uns des problèmes théoriques qui paraissent avoir été à l'origine de la naissance de la tonalité.