

L'ANALYSE MÉLODIQUE

Il est à peine exagéré de dire que l'analyse mélodique n'existe pas. Et cette lacune dans les études musicologiques reflète exactement le statut de la mélodie dans la musique européenne. En principe la mélodie est définie par la succession temporelle des hauteurs, et l'harmonie par l'axe perpendiculaire des hiérarchies tonales simultanées. Mais on sait que c'est là une vue liée à une certaine période de l'histoire. La musique classique européenne a presque toujours traité la mélodie en vassale de la polyphonie. L'ordre du successif ne prend son sens que par référence à l'ordre du simultané; la plupart du temps, la forme mélodique n'a de sens qu'interprétée par « l'accompagnement ». En termes de sémiologie, on est tenté de dire que l'axe syntagmatique a moins de pertinence que l'axe paradigmatique. C'est pourquoi l'analyse mélodique consiste traditionnellement à trier les sons et les classer en notes « réelles » intégrées au paradigme harmonique, et « ornements » : broderies, passages, fioritures diverses, dont on admet volontiers qu'ils donnent à la mélodie son agrément véritable et sa saveur particulière, mais dont la logique musicale peut, à la limite, se dispenser. D'où l'importance, par exemple, des arpèges, simple projection horizontale d'une réalité harmonique prépondérante.

Aussi une chaconne de Bach pour violon seul est-elle surtout une œuvre où la mélodie n'est en somme qu'une ruse élégante prise par l'harmonie pour se déployer, se mettre à plat. Et les mélodies de Fauré, en particulier celles de la dernière manière, sont littéralement insignifiantes si on les prive de leur accompagnement.

Poussées à l'extrême, ces remarques élimineraient purement et simplement la mélodie comme dimension autonome. Il y a cependant l'exception du « recitativo secco », mais il est souvent perçu comme un mauvais moment à passer, une sorte de taxe prélevée par la dramaturgie sur la musique, après quoi l'aria réintroduit pleinement celle-ci, et soumet de nouveau la mélodie au joug de l'harmonie. Qu'est-ce alors qu'une « belle » mélodie? Celle qui transforme cette servitude réelle en apparente liberté, et qui réalise une fusion entre le successif et le simultané telle qu'on ne puisse plus imaginer l'un de ces deux ordres sans l'autre.

Sans vouloir reprendre les choses là où Jean-Jacques Rousseau les a laissées, il faut cependant observer que plusieurs indices donnent à penser que cette immersion totale du mélodique dans le polyphonique n'abolit pas dans tous les cas une certaine autonomie. Si une mélodie peut être soumise à la transposition, à l'accélération, au ralenti, et à certaines manipulations rythmiques sans cesser d'être perçue, elle ne doit pas cette persistance aux paradigmes harmoniques sur

lesquels elle s'appuie, mais bien à sa propre structure de Forme, supérieure comme on sait à la simple addition de ses constituants successifs. Que l'on songe par exemple au travestissement du thème de la bien-aimée dans le 5ème mouvement « sabbatique », de la Symphonie Fantastique de Berlioz!

Et surtout, à partir du XXème siècle et de l'élimination de la tonalité, la mélodie tend à s'affranchir de l'accompagnement. Dans les Trois Poèmes de Mallarmé mis en musique par Debussy, l'indépendance du chant est déjà totale, et substitue pratiquement à l'ancien rapport entre ornements et notes structurelles un nouveau rapport figure/fond, ce qui veut dire que la mélodie est la première bénéficiaire de la dissolution des fonctions tonales : sa plastique est souverainement libérée dans les années qui précèdent et qui suivent la 1ère guerre mondiale (environ 1909-1923).

Mélodie est donc un terme susceptible de deux acceptions principales : premièrement, en tant que projection horizontale des hiérarchies tonales elle a pour fonction d'activer le jeu des tensions et des détente, sans pouvoir jouer elle-même un jeu autonome, et cela depuis l'époque où l'harmonie a conquis sur le contrepoint le rôle directeur de la musique, donc en gros de 1600 à 1900. Deuxièmement, elle garde des traces plus ou moins nettes de son antique autonomie de Forme et du déploiement modal qu'elle incarne dans les systèmes monophoniques. Or, si l'analyse harmonique réduit à ses lois propres la mélodie en tant que projection syntagmatique, aucune procédure analytique ne s'est développée avec la même force pour rendre compte des Formes mélodiques en tant que telles, qu'elles soient d'une plastique libre ou intégrée à une organisation modale. Cette faiblesse analytique, d'ailleurs, est une illustration particulière de notre ignorance générale en matière de morphogénèse.

L'autonomie mélodique reconquise par le XXème siècle, même s'il n'en a fait qu'un usage très restreint, nous incite à chercher une procédure analytique qui soit dégagée des présupposés harmoniques et aussi rythmiques. Que reste-t-il d'une mélodie si on ne tient plus compte des degrés harmoniques ni des accents rythmiques? Le contour. C'est-à-dire une épure relativement neutre, qui n'est certes qu'un des éléments de la mélodie, souvent très en deçà de sa réalité, mais qui est le seul élément qui ne doive rien aux autres dimensions musicales.

Des systèmes d'analyse du contour mélodique ont été proposés par les ethnomusicologues, qui désiraient essentiellement classer les mélodies pour pouvoir les comparer ; et actuellement de tels systèmes fonctionnent pour la gestion des banques de données musicales comme celle de la Sacem. Un des premiers exemples est celui de Sigurd Bernhardt Hustvedt, qui a publié en 1936 *A melodic index of child's ballad tunes* à l'Université de Los Angeles. Une bibliographie assez complète figure dans l'article de Charles R. Adams « *Melodic contour typology* », *Ethnomusicology*, May 1976, 213-215.

Le premier problème rencontré par les procédures de description du contour est celui de la finalité de l'entreprise : réécrire, transcrire, décrire seront des opérations aussi distinctes dans leurs méthodes que dans leurs buts. S'agit-il de faciliter un classement pratique sans préjuger de la pertinence musicale des catégories manipulées? Ou s'agit-il de simplifier le contour mélodique pour le réduire à une typologie essentielle, sans chercher cet essentiel ailleurs que dans l'ordre du successif lui-même, c'est-à-dire sans se référer à un axe paradigmatique? On aura deviné que notre hypothèse de départ est celle-là.

Avant d'analyser un contour, il faut l'isoler. La segmentation mélodique dépend des ponctuations du texte s'il y en a un, des respirations, des liaisons dans tous les cas. L'expérience montre qu'il y a peu de cas ambigus, et que toute musique pour laquelle une ligne mélodique existe organise assez clairement les « phrases » successives qu'énonce cette ligne. Mais les typologies proposées varient considérablement. En voici quelques exemples. Selon Elie Siegmeister (1965) on distingue dix types : ondulation, ondulation avec sommet final, ondulation ascendante, ondulation descendante, arche, bol, ligne ascendante, ligne descendante, ligne horizontale, combinaisons. Six types seulement selon Courvoisier (1957) : descendant (avec trois sous-espèces : direct, en terrasses, en cascades), ascendant, uni (peu de notes et mouvement surtout conjoint), arc (et sous-espèce de l'arc inversé), oscillation autour d'un centre tonal avec prédominance des tierces, combinaison des autres types. On voit que l'empirisme confus et l'arbitraire règnent sur ces deux listes. La catégorie « combinaison des autres types » en particulier est un fourre-tout qui traduit une sorte de faillite. Par ailleurs, comme Charles Adams l'a observé, les catégories paraissent essentiellement visuelles, en relation avec une transcription graphique, plutôt qu'auditives. On touche là une importante difficulté : si l'écriture est un relais indispensable pour la comparaison méthodique des contours, le risque de la voir produire des artefacts n'est pas négligeable. C'est-à-dire que des différences et des catégories graphiques peuvent n'avoir qu'une faible pertinence acoustique réelle, et réciproquement une différence acoustique importante peut se traduire par un détail du graphe assez peu visible. Certains penseront par exemple que ces deux contours :

sont graphiquement très proches et musicalement très différents. Attention ici à cette « musicalité », qui n'est que la réintroduction clandestine d'un paradigme tonal : perçues comme contours purs, sans référence ni au dodécaphonisme ni à la tonalité, ces deux formes sonores sont réellement très proches. Ainsi la catégorie du contour, à cause même de nos conditionnements mentaux qui résistent à son isolation, est l'occasion d'une prise de conscience utile. L'adagio de la Cinquième sonate de J. S. Bach pour clavier et violon en fa mineur BWV 1018

est un cas intéressant pour l'analyste.

L'analyse traditionnelle réduit sans peine les doubles cordes du violon et les arpèges de la main gauche à des enchaînements harmoniques déployés. La main droite du clavier est beaucoup plus difficile à intégrer à l'harmonie à cause de sa richesse d'ornementation et il y faut tout l'arsenal des appoggiatures, broderies, notes de passage etc. : manifestement la substance musicale est ailleurs que dans l'harmonie. Où? Précisément dans le contour. La main droite du clavier énonce 41 fois le contour (et 10 fois sa variante), tandis que la main gauche répond les 51 fois sans exception par le contour. Cette réduction présente, au même titre que la réduction harmonique, les caractères d'une analyse pertinente puisque : 1) elle va au-delà de la description en proposant une catégorie qui regroupe des phénomènes à première vue différents; 2) elle permet d'avancer des hypothèses d'interprétation symbolique que la réduction harmonique n'autorise pas, comme par exemple un dialogue entre une intonation interrogative vive (main droite) et une autre interrogation plus paisible (main gauche), sur le fond serein mais sensible des doubles cordes du violon qui combinent grâce à leur mouvement oblique les avantages du repos et du mouvement.

L'analyse traditionnelle, isolant notes « réelles » et ornements, pour les arabesques de la main droite, n'apprend strictement rien sur l'essentiel. Au contraire si on dégage le sens des intervalles, c'est-à-dire les points d'inflexion de la courbe, sans considérer ni la hiérarchie des éléments ni la valeur absolue des intervalles, on découvre un invariant obstinément répété - donc voulu et significatif - sous la grande diversité des intervalles et des registres. On a un peu une passacaille à l'envers : au lieu d'un ostinato harmonique pour un déploiement mélodique, on a un ostinato de contour mélodique, dynamisé par un déploiement harmonique.

Faut-il donc adopter comme procédure suffisante le relevé des points d'inflexion, où un contour cesse de descendre pour monter ou inversement? On bute aussitôt sur des exemples comme :

Alors qu'une analyse traditionnelle, paradigmatique, dégage aussitôt un arpège ascendant de do majeur avec broderies et une modulation à fa majeur impliquée par l'arpège brisé descendant, l'analyse du contour pur s'en tenant aux points d'inflexion compte 11 points de ce genre, sans même faire apparaître l'aller-et-retour général. Pour que celui-ci apparaisse sans qu'on se réfère à l'axe paradigmatique des tonalités implicites, il faut faire intervenir la notion de pente générale, définie par l'intervalle entre note initiale et note finale, et celle d'ambitus, défini par l'intervalle entre la note la plus grave et la note la plus aiguë.

Une typologie cohérente du contour mélodique peut donc se bâtir en faisant appel à ces trois notions simples : points d'inflexion, intervalle entre début et fin, ambitus. Elle me paraît la seule qui sépare radicalement le jeu des hauteurs successives de toute autre considération, rythme et fonctions tonales en particulier. Comme la forme mélodique intègre en un tout ces différents aspects et que, par exemple, la plastique rythmique (arsis-thesis ou anacrouse - accent désinence) est importante pour sa perception, on doit convenir que le seul fait d'isoler le contour est très réductionniste. Toutes proportions gardées, la schématisation est comparable à celle de la basse fondamentale pour la compréhension du phénomène harmonique, à condition, évidemment, que la plastique mélodique joue réellement un rôle conscient et important dans la musique que l'on analyse. La légitimité de cette réduction se mesure à l'éclairage qu'elle permet d'apporter ou même simplement aux indices qu'elle fournit pour une réflexion plus large qui en intégrera les données à tout un ensemble. Le contour est une notion qui paraît susceptible de se prêter à des manipulations statistiques, en particulier, propres à faire apparaître des écarts qu'il faudra interpréter.

Voici quelques exemples de relevés de contours mélodiques. Sur les 18 mélodies de Debussy (de 1898 à 1915, période de la maturité du compositeur), la proportion de contours à début ascendant est de 2/3 par rapport aux contours à début descendant (Chansons de Bilitis 65,1%; Fêtes Galantes 57,9%; Chansons de France 78,4%; Le promenoir des deux amants 73,9%; Les Ballades 62,9%; Trois poèmes de Mallarmé 65,4%; Noël 68,6%) Moyenne 66,1%. L'écart-type est de 7,04.

Sur 14 mélodies de Ravel (1904 à 1927), la moyenne varie beaucoup d'un recueil à l'autre (Schéhérazade 71,8%; Histoires Naturelles 89,5%; Trois poèmes de Mallarmé 60,4%; Chansons madécasses 48,03%. Écart-type: 22,07. Sur cet ensemble de 18 + 14 = 32 mélodies françaises du premier quart du siècle, c'est-à-dire sur un total de 747 contours, 60,37% ont un début ascendant.

Ces chiffres par eux-mêmes ne signifient rien, ils ne peuvent prendre un début de sens que si on les compare, par exemple, avec des lieder allemands contemporains, ainsi qu'avec des mélodies d'autres époques, d'autres auteurs etc. A titre indicatif, signalons que dans les Altenberglieder op. 4 de Berg (1912), on trouve 41,5% de contours à débuts ascendants et 48,8% de contours à début descendant. L'interprétation de cette différence, et sa pertinence, sont encore à étudier.

Il semble aussi que chez chaque compositeur un type de contour dominant apparaisse de façon significative: le contour contour apparaît dans 19,5% des phrases de l'op. 4 de Berg. Pour le corpus des mélodies de Ravel, c'est le contour qui apparaît dans 17,6% des cas. Chez Debussy le contour se rencontre dans

17,9% des cas. Y aurait-il une sorte de « signature » par le contour? Les statistiques ne répondent pas à ces sortes de questions, mais elles aident à préparer le dossier.

Si on voulait mettre à l'épreuve la notion de contour telle que nous l'avons présentée, il faudrait :

1) Choisir des corpus vastes, de préférence dans des musiques où la mélodie est dégagée des références paradigmatiques liées aux fonctions préétablies des degrés.

2) Procéder à la saisie informatique des segments mélodiques préalablement définis selon le double critère des pauses et de la syntaxe du texte. L'automatisation de cette saisie paraît souhaitable.

3) Saisir simultanément les contextes thématiques des textes chantés, (affects, images, réseaux symboliques etc.).

Avec une telle base de données, on pourrait rechercher des corrélations

- entre thème littéraire et mélodie

- entre intonation naturelle de la phrase et contour mélodique

- entre la typologie des contours du corpus de référence et celle d'autres corpus du même auteur, de la même époque, du même genre, de la même esthétique, de la même origine ethnique etc.

S'il est facile de définir sur un programme d'ordinateur des notions telles que la pente, les points d'inflexion, les notes initiales et finales, l'ambitus, il l'est beaucoup moins d'établir des corrélations entre les contours ainsi définis et les valeurs de durées, d'accents, d'intervalles qui se combinent avec eux pour constituer le phénomène mélodique global. Une démarche déductive semble la condition préalable à l'utilité des comparaisons taxinomiques : il est indispensable de proposer des typologies avant de les rectifier à la lumière de l'expérience.

Mais la question qui risque de rester sans réponse est celle de l'analyse elle-même, donc de la musicologie comme science. Alors que la linguistique dispose de la vérification par la « grammaticalité », la musicologie ne peut pas mettre en évidence, sinon par approximation, la pertinence des commutations de contours mélodiques. Même dans le cas où ces contours sont l'essentiel de la musique, comme les notations neumatiques le confirment, la musicalité des variations constatées ou provoquées reste toujours soumise à l'ordre plus général du style. D'où peut-être la nécessité de combiner création et analyse comme deux faces d'un même savoir. La légitimité du concept de contour se mesurerait alors en dernier ressort à sa fécondité dans de nouvelles œuvres, plutôt que dans une légitimation après coup d'un répertoire. S'il semble que dans beaucoup plus d'œuvres qu'on ne le croyait, le « geste compositionnel » s'incarne souvent dans cette dimension du contour, son autonomie est finalement plus prospective que rétrospective.

Discussion

C. Weissenbacher: Comme vous le savez, j'ai travaillé sur le récitatif dans Pelléas et je peux évoquer ici les problèmes que soulève une analyse en fonction du contenu. Il y a d'abord le fait qu'une ligne mélodique ne peut pas toujours être décrite en terme de sinusoïde. Prenez par exemple une belle courbe ascendante, bridée brusquement par une ou plusieurs notes qui accusent une chute momentanée :

Le cas contraire est très fréquent. Ainsi en français, le phénomène intonatif qui s'inscrit dans la chute de la phrase :

Le petit saut final inverse de la courbe déclinante signifie que l'on est vraiment arrivé au bout. D'un point de vue mélodique l'on pourrait considérer que la pente est uniformément descendante, la petite bosse enregistrée ici étant somme toute un phénomène négligeable au regard du contour général. Que cette bosse cependant grandisse un peu plus, direz-vous toujours qu'il s'agit là simplement d'une impureté? A partir de quel seuil affirmez-vous au contraire que vous avez affaire à un « redémarrage »? Quel critère logique - susceptible d'être informatisé - vous permet-il de définir un seuil de pertinence? J'ai été personnellement confrontée à ce problème.

F.-B. Mâche: Je n'ai sans doute pas été assez clair et assez prudent. J'ai dit que pendant des siècles, on a entendu la mélodie en fonction de l'harmonie, et qu'à la limite on ne l'entendait même plus car elle n'était plus que le déploiement dans le temps de cette dernière.

Face à l'analyse traditionnelle qui consistait à séparer les notes ornementales des notes réelles, nous tenons comme pertinente la moindre inflexion, étant donné que l'on se refuse à priori de contaminer la notion de contour mélodique par aucune autre considération d'ordre harmonique (c'est-à-dire de valeur de hiérarchie entre les notes). Une fois établi le principe que toutes les notes se valent, il nous suffit de prendre le contour tel qu'il est dans ses moindres inflexions, tout en n'excluant pas la possibilité d'une représentation globale, en intégrant la notion de pente.

C. Weissenbacher: Oui, mais le rythme?

F.-B. Mâche: On n'en tiendra pas compte.

C. Weissenbacher: Mais si vous avez:

Le ré est tellement long qu'il va complètement déformer votre contour.

F.-B. Mâche: Bien entendu, le contour n'est pas la mélodie ! ce n'en est qu'un aspect, une réduction parmi d'autres réductions possibles, un artifice d'analyse - provisoire et partiel certes - mais l'on ne peut faire autrement, sinon on retrouve les procédés de l'analyse classique où l'on parle de tout à la fois, et où l'on en parle souvent de façon imprécise.

Un intervenant: Vous introduisez la notion de pente, alors que celle-ci reste tout de même tributaire du temps.

P. Simon: Cette notion est d'ailleurs utilisée en linguistique.

F.-B. Mâche: Vous avez raison. Ce n'est pas le mot qui convenait, car si en effet l'on réintroduit le temps, on sort de l'hypothèse de départ. Remplaçons « pente » par « intervalle » entre la note initiale et la note finale.

P. Simon: La linguistique admet la nécessité pour toute opération de classement de recourir au calcul statistique.

F.-B. Mâche: Je vois que les linguistes n'ont pas, eux, cette habitude de considérer la mélodie en fonction d'autre chose: ils la prennent pour ce qu'elle est, à l'état pur.

C. Weissenbacher: Ma deuxième remarque concerne les cas de contradiction entre une signification tonale latente et la signification mélodique manifeste. Ainsi, par exemple, ce passage typique au deuxième acte de Pelléas, quand Mélisande « n'est pas dans son assiette ». Golaud lui dit : mais qu'est-ce qui se passe, quelqu'un a été méchant avec toi? Est-ce que c'est le roi? Est-ce que c'est la reine? Est-ce Pelléas? Au moment où Golaud pose la question, on a avec à l'orchestre l'enchaînement cadentiel V - I en la Majeur (accords parfaits à l'état fondamental). L'inflexion de la voix correspond au profil le plus représentatif de l'intonation parlée. Or la cadence parfaite entendue à l'orchestre contredit la marque interrogative inscrite dans le profil de la voix chantée. Conclusion très péremptoire au contraire que signifie pour nous l'enchaînement V-I. Je crois qu'avant de confier un matériau comme celui-ci à un ordinateur, il y a une infinité de questions qu'il faut résoudre.

F.-B. Mâche: J'ai déjà répondu, puisque par définition je m'efforce d'isoler cet aspect que vous appelez signification tonale, pour n'en tenir compte qu'après. La cadence orchestrale V-I signifie symboliquement le sous-entendu: « Voilà, le nom est lâché! », c'est-à-dire une affirmation cachée sous l'interrogation du contour. Il faut donc isoler le contour pour pouvoir percevoir cette intéressante contradiction.

C. Weissenbacher: Ma troisième remarque concerne la segmentation. Vous avez parlé tout à l'heure d'une étude statistique sur les départs, mais il suffit que votre départ ne soit pas appréhendé de la même façon par un autre chercheur pour que les résultats soient complètement différents.

F.-B. Mâche: Le critère des pauses ou des respirations et des liaisons, est

généralement suffisant. Les problèmes sont comparables à ceux des frontières syllabiques en phonétique.

C. Weissenbacher: Permettez-moi d'émettre un avis qui n'engage que moi : Extraire des paramètres et les traiter tout à fait indépendamment les uns des autres me semble préjudiciable pour l'analyse.

F.-B. Mâche: Alors comment expliquez-vous que par exemple j'aie trouvé une proportion de 2/3 de débuts ascendants contre 1/3 de descendants chez Debussy tandis que chez Berg on trouve une proportion complètement inverse? Des chiffres différents ne sont pas dus au hasard. Analyser signifie toujours isoler certains détails pertinents pour, ensuite, éclairer l'ensemble.

C. Weissenbacher: Il s'agit précisément d'une question de perception. L'on ne peut isoler certains éléments en faisant complètement abstraction des autres facteurs qui interviennent dans la perception. L'ordinateur pourra faire abstraction du rythme, tandis que l'oreille humaine n'y arrivera pas.

F.-B. Mâche: C'est bien pour cela que l'ordinateur serait un auxiliaire intéressant pour aider l'oreille humaine à porter une attention sélective sur le contour...

C. Weissenbacher: Eh bien, non !

F.-B. Mâche: ...face à l'analyse traditionnelle qui se limite parfois à une description subjective de ce que l'on ressent.

Y. Sadaï: Je commencerai par dire qu'il ne faut pas passer par l'ordinateur ni par la statistique, pour, intuitivement et avec bon sens, se rendre compte que le contour justement n'est pas un trait pertinent du style. Voici un certain nombre d'exemples qui démontrent - statistiquement parlant - que le même ambitus, le même contour et les mêmes points de repère peuvent apparaître aussi bien dans une musique de Bach "Bach" que dans une musique de Zimmermann (exemples joués au piano). D'autre part, je ne vois pas en quoi une opposition - établie à partir de tous les critères que l'on peut imaginer en sémiologie - pourrait être une caractéristique de différenciation stylistique.

F.-B. Mâche: Je n'ai jamais prétendu cela.

Y. Sadaï: Alors nous nous sommes mal compris, car je pensais que vous proposiez le contour mélodique comme un trait pertinent du style.

F.-B. Mâche: Oui, mais pas de la même manière que vous le dites. Prenez par exemple les morceaux en Do Majeur. Il y en a beaucoup, certes, et de tous les styles. Mais Do Majeur n'en reste pas moins une catégorie pertinente.

Y. Sadaï: Vous voulez dire Do Majeur par rapport à Ré Majeur, dans la mesure où les pièces composées en Do Majeur auraient un style différent de celles composées en Ré Majeur? Pour moi, c'est cela le contour.

F.-B. Mâche: Il est possible que ce ne soit que cela, mais c'est souvent beaucoup plus. Un certain type de succession de contours peut être aussi riche d'enseignement que les divers types de modulations chez Schumann.

"Schumann." Ce qui est intéressant ce sont les rapports qui s'établissent entre tel et tel contour. C'est pour cela que je pense qu'une étude statistique est plus pertinente qu'une étude disons « individuelle », car ce sont des phénomènes qui échappent en grande partie au contrôle du musicien, de même que l'intonation parlée échappe probablement au contrôle du locuteur. En raison des habitudes acquises, les choix se font certainement par instinct et très exceptionnellement - comme dans le morceau de Bach "Bach" cité tout à l'heure - de manière consciente. Certes, le contour mélodique n'est pas toujours une chose aussi fondamentale que par exemple un thème, mais c'est un élément d'analyse. Pour certains auteurs comme Schönberg "Schönberg", c'est une catégorie totalement pertinente et consciente à l'époque de la tonalité suspendue.

Y. Sadaï Je ne pense pas qu'il soit pertinent d'un point de vue stylistique. Prenez Stravinsky "Stravinsky" et Chopin "Chopin". On ne peut imaginer une opposition plus importante que celle-là. (M. Sadaï cite deux exemples mélodiques, l'un des Noces de Stravinsky, l'autre de Chopin, aux contours semblables).

F.-B. Mâche: On a là une absence de contour surtout. Puisque c'est ici (Chopin) le type même de mélodie qui n'existe que par rapport à l'harmonie, comme dans Fauré "Fauré". C'est une « mélodie » entre guillemets.

Y. Sadaï: Mais c'est une mélodie.

F.-B. Mâche: Plutôt un cas limite, si vous voulez. Il est évident qu'il y a beaucoup moins de contours que de variétés mélodiques. Mais ce n'est pas là une raison pour éliminer notre hypothèse de travail. Le contour doit être considéré comme un élément auxiliaire de l'analyse mélodique, un point de départ extrêmement modeste. Je n'ai jamais prétendu qu'il soit à lui seul déterminant stylistiquement; mais il est possible qu'il soit un élément de pertinence dans quelque chose de beaucoup plus compliqué. Vous pouvez contester cette méthode, je suis en effet prêt à l'améliorer. Mais la question que je pose est de savoir si l'analyse mélodique a le droit d'exister, en fonction de critères propres, et non plus en fonction de l'axe paradigmatique.

N. Osborne: Des tentatives dans cette direction sont tout à fait légitimes. Si l'on en croit B. Assafyev "Assafyev", parole et musique ont la même origine. Ce qui distingue la musique des neumes intonatifs du langage parlé, c'est sa précision, laquelle repose sur le système d'unités discrètes que sont les intervalles. L'évolution de la musique peut ainsi être considérée comme un processus de différenciation de tout un aspect de la signification que la parole manifeste dans l'intonation. Se distinguant peu à peu des neumes intonatifs, la musique acquiert ainsi au cours de cette évolution, une autonomie par rapport à la parole. L'analyse du contour vient annuler par contre cette distinction. Elle recherche des équivalences en prenant l'intonation comme dénominateur commun.

F.-B. Mâche: Ce n'est justement pas par hasard que la question nous préoccupe. Depuis 1912, date du *Pierrot lunaire*, chant et parole se rejoignent, et il y a longtemps aujourd'hui que la mélodie a cessé d'être la vassale de l'harmonie. Cette distinction entre chant et parole est actuellement neutralisée dans de nombreux aspects des œuvres vocales. Par conséquent l'idée d'appliquer une même méthode à l'analyse de l'intonation parlée et de l'intonation chantée n'est pas absurde en soi. Bien entendu, si vous me renvoyez à des exemples où la mélodie prend toute sa signification et sa richesse uniquement de l'harmonie, si vous me renvoyez au paradigme, ma méthode alors n'est plus opérante. Si j'ai pris un exemple dans la musique de Bach, c'est un peu par goût du paradoxe. Ce n'est sans doute pas dans Bach qu'il sera intéressant d'appliquer ce genre de méthode. Je pense que les quelques tests réalisés jusqu'à présent nous encouragent à continuer à travailler dans la même voie. Cela mènera-t-il quelque part? L'avenir le dira. Je ne crois pas que l'on puisse dire à priori que la démarche est absurde, sous prétexte qu'elle n'aboutit pas immédiatement à quelque chose qui corresponde à la perception tonale que nous avons de la musique.

Y. Sadaï Je ne vois pas ce que vous gagnez à vous priver d'emblée de tout ce qui concourt à une totalité musicale. C'est cette méthode réductionniste que je saisis mal.

F.-B. Mâche: C'est là un problème beaucoup plus général que celui soulevé par l'analyse mélodique. J'ai évoqué à propos de la sémiologie cette attitude qui consiste à sérier les questions et à ne pas parler de tout à la fois. L'étymologie même du mot analyse contient cette démarche de dissociation. La notion de contour nous permet de définir - selon des critères de psychologie perceptive - l'élément de forme permanent qui reste perçu sous les différentes modalités par lesquelles une mélodie peut se manifester. C'est le cas par exemple des variations : ce qui reste alors perçu, ce n'est ni l'harmonie, ni le rythme, ni l'accentuation, ni les intervalles..., mais le geste mélodique. Si l'on se réfère à l'expérience musicale, force est de constater que le contour n'est pas un artefact, mais qu'il correspond à quelque chose de perçu. Essayons donc de l'étudier pour lui-même, en l'isolant, de même qu'en chimie, l'on ne peut étudier les propriétés d'un composé qu'en connaissant bien les corps purs qui le composent. Il sera toujours temps de refaire la synthèse ensuite. Il s'agit de savoir si on analyse ou si on observe seulement.

C. Weissenbacher: L'intérêt d'un travail sur le récitatif n'est pas de dresser une liste de modèles intonatifs, mais de montrer leur parenté avec des modèles signifiants sur le plan linguistique. Il faut, je crois, dépasser le niveau sémiologique, que j'appellerai neutre, c'est-à-dire relier à un tout les éléments que l'on vient d'identifier, si l'on ne veut pas se limiter à l'inventaire de procédés. (remous dans la salle)

F.-B. Mâche: Je constate que ma suggestion soulève une certaine agitation, ce que je souhaitais. Comme N. Osborne le disait justement, avant que la mélodie ne fût soumise à l'harmonie, il y a eu toute une période où la notation était neumatique. Ce que l'on fixait ainsi, c'était justement le contour. Quant à l'intervalle, il n'était pas encore une catégorie pertinente pour donner lieu à une représentation notée. Le contour, représenté sous la forme de neumes au Moyen Âge, ou sous la forme de chironomies dans les traditions coptes ou éthiopiennes, était alors une catégorie agissante. Pourquoi donc n'essaierait-on pas de le retrouver sous le vernis harmonique? Mais encore une fois, c'est moins dans la musique tonale qu'une telle recherche m'intéresse que dans les musiques qui « échappent » à la tonalité. Enfin, permettez-moi d'insister : le repérage des contours n'est pas un processus complet d'analyse musicale, c'est un travail préliminaire, c'est tout.

Un intervenant: N'y-a-t-il pas dans votre démarche un désir d'établir des parallélismes entre le contour mélodique et les neumes intonatifs de la parole?

F.-B. Mâche: Oui, c'est là un aspect important. Sans vouloir reprendre la polémique de Jean-Jacques Rousseau "Rousseau" avec d'autres moyens, l'on rencontre fatalement ce problème. Il se peut qu'un contour mélodique ait une pertinence en dehors d'une référence linguistique. Ce n'est là qu'un aspect parmi beaucoup d'autres. Mais pourquoi, par exemple, la descente chromatique s'est-elle imposée au début du XVIIème siècle comme une figure stéréotypée du chagrin? Il me semble intéressant de répondre à cette question en liant la figure chromatique descendante aux gémissements naturels qui suivent effectivement la même courbe énergétique. Pour montrer de tels parallélismes il faudrait réunir un certain nombre de documents. Mais l'on ne saurait procéder à la constitution d'un tel corpus sans au préalable se forger les outils d'analyse efficaces : la notion de contour que je propose est un de ceux-là. La rythmique n'intervient pas pour définir le contour, la segmentation ne doit s'inspirer que des notions de liaison et de respiration.

Un intervenant: Prendre la pause comme critère, c'est faire intervenir le rythme à l'intérieur d'une phrase.

F.-B. Mâche: Bien sûr, la mélodie se déploie dans la durée, elle ne peut se déployer autrement, c'est son milieu. Mais la durée n'est pas le rythme. Comme éléments de démarcation, je retiendrai donc deux critères pratiques :

- les pauses (j'entends par pauses les notes tenues ou les silences) et les respirations (les liaisons) d'une part,
- le texte chanté - s'il y a lieu - l'articulation étant donnée ici par la syntaxe.

Il y a également des cas où l'on ne pourra pas isoler le contour. Je n'essaierai pas de le faire, par exemple, dans un nuage statistique de Xenakis: il ne faut pas aller chercher les choses où elles ne sont pas; quantité de musiques répondent à d'autres principes d'organisation. Pour revenir aux problèmes de segmentation,

des quelques centaines de mélodies que j'ai analysées, rares sont celles qui ont présenté des cas vraiment ambigus.

B. Lortat-Jacob : Le notion de contour peut être très opérante en ethnomusicologie. Dans un répertoire où 90% de mélodies brèves présentent le même contour, l'apparition d'un contour différent est un phénomène signifiant. Il peut par exemple signaler l'emprunt à une autre tradition.

Du point de vue des courbes, l'on peut distinguer plusieurs niveaux dans une mélodie. Je citerai comme cas extrême les musiques Aisawa du Maroc qui en 4 heures déploient une certaine courbe ascendante.

Sur 30 secondes ou une minute de musique l'on pourra également distinguer plusieurs niveaux par subdivisions successives de la courbe.

F.-B. Mâche: Je vous remercie. Non seulement vous pensez que le contour est pertinent, mais qu'il peut aussi devenir un élément d'architecture à plusieurs niveaux. Et les systèmes musicaux non harmoniques relèvent en effet dans beaucoup de cas d'une analyse du contour comme un des éléments pertinents.

janvier 1985 International Review of the Aesthetics and Sociology of Music
vol. 17 n° 2, Zagreb 1986, p.259-272.