



Article de recherche

Monodies modales notables

Notable modal melodies

Nicolas Meeùs

Institut de recherche en musicologie, Sorbonne Université, Paris, France

RÉSUMÉ

La musique, disait Varèse, est du « son organisé ». C'est ce qu'on appelle « articulation » : les unités élémentaires, les notes, se combinent entre elles pour former des unités significatives, cellules, motifs, phrases, etc., déterminant le caractère sémiotique de la musique. La prise de conscience de cette sémiotique musicale est une activité cognitive qui catégorise les éléments, par exemple en les nommant ou en les écrivant. La modalité, en outre, les hiérarchise. Ces éléments musicaux catégorisés et hiérarchisés constituent l'aspect intelligible de la musique. Mais il faut considérer aussi son aspect sensible, fait d'intonations, de timbres, d'intensités, etc., qui ne sont pas catégorisables, ou du moins pas de la même manière. L'article nous rappelle que notre rôle, comme sémioticiens de la musique, comme analystes, comme cognitivistes, comme pédagogues, comme musicothérapeutes, sera de montrer comment les aspects notables, intelligibles de la musique s'associent à ses éléments sensibles pour déterminer sa signification évanescence.

ABSTRACT

Music, Varèse said, is "organized sound." This is what is called "articulation" : elementary units, notes, combine to form significant units, cells, motives, phrases, etc., establishing the semiotic character of music. The consciousness of this musical semiotics is a cognitive activity that characterizes the elements, for instance naming them or writing them. Modality, in addition, hierarchizes them. These musical elements so categorized and hierarchized form the intelligible aspect of music. But one must also consider its sensible aspect, formed of intonations, timbres, intensities, etc., that cannot be categorized or, at least, not in the same manner. The paper reminds us that our role as music semioticians, as analysts, as cognitivists, as pedagogues, as music therapists, will be to show how the notable, intelligible aspects of music combine with its sensible aspects to determine its evanescent signification.

MOTS-CLÉS

articulation, sémiotique, hiérarchie, notes, unités significatives

KEYWORDS

articulation, semiotics, hierarchy, notes, significative units

ARTICLE HISTORY

Published : 15 December 2021



Corresponding author :

Nicolas Meeùs | meeus.nicolas7@gmail.com | Institut de recherche en musicologie, Sorbonne Université, Paris, France

Copyright : © 2021 by the authors. | Licensee : Luminous Insights, Wyoming, USA.



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

1. Introduction

Notre réflexion est à propos de musique, de cognition musicale, de musicothérapie, d'apprentissage musical, d'analyse musicale, etc. L'objet qui nous rassemble, c'est la musique : ce n'est pas n'importe quel son, n'importe quel stimulus acoustique, mais bien le son *musical*, où « musical » est le mot important. Varèse définissait sa musique comme du « son organisé » (Varèse, 1966, p. 18) : ce qui compte pour nous, c'est bien cela, c'est comment l'organisation du son en fait de la musique, comment cette organisation se fait perceptible par la cognition, quels effets elle peut avoir en musicothérapie, comment on peut en transmettre la connaissance dans une pédagogie musicale. Mon but, dans cet article, sera de montrer d'abord comment cette organisation est sémiotique, puis comment ses effets en découlent.

2. La musique sémiotisée

La définition de Varèse est un peu naïve, ou simpliste. On a souligné en particulier qu'elle vaudrait aussi bien pour le langage verbal (Ockelford, 2013, p. 27. Voir aussi Scruton, 2009, p. 112). L'organisation des sons, dans le langage verbal, est ce qu'on appelle l'« articulation » : les unités élémentaires du langage, les phonèmes, se combinent pour former des unités significatives, les mots, les phrases. En musique de même, les unités élémentaires sont les notes, dont les combinaisons forment des unités significatives : cellules, phrases, thèmes, etc. (Meeùs, 2002).

Dans les deux cas, les unités élémentaires, phonèmes ou notes, sont en petit nombre, d'une dizaine à une centaine selon les langues (ou les musiques) et selon la façon dont on les considère (Crystal, 2010, p. 173). Ce nombre est considérablement plus réduit que celui des éléments acoustiques (c'est-à-dire des stimuli) qui, en vérité, ne sont pas vraiment dénombrables. Ce nombre est aussi sans commune mesure avec celui des éléments et de leurs combinaisons jusqu'aux discours possibles : quelques dizaines de phonèmes ont suffi à exprimer toute la philosophie, toute la littérature, tout le savoir humain (Martinet, 1980), de même que quelques dizaines de notes ont suffi à produire un corpus immense de musiques du monde.

Si les unités phonémiques sont en nombre réduit, alors que les unités phonétiques sont innombrables, c'est parce que les phonèmes ne se caractérisent que par leurs pro-

priétés distinctives dans le cadre d'une langue donnée. Les différences allophoniques, les accents régionaux par exemple, ne sont pas pris en compte. Il en va de même en musique : les notes ne dépendent pas d'intonations précises, ni de hauteurs absolues, qui peuvent varier considérablement d'un moment ou d'un endroit à un autre. À l'autre extrémité du système d'articulations, les combinaisons de phonèmes ou de notes qui produisent les discours sont elles aussi innombrables. C'est l'économie des phonèmes ou des notes qui définit le langage ou la musique – qui en définit plus précisément le caractère *sémiotique* – et c'est ce qui les distingue de l'acoustique.

Mais ni les phonèmes ni les notes n'ont de réalité objective¹. Ni les uns ni les autres ne pourraient être clairement distingués par l'audition dans un flux acoustique linéaire. La décision d'appréhender un flux sonore continu comme une succession d'éléments discrets, phonèmes ou notes, est d'ordre analytique – quel que soit le type d'analyse mis en œuvre. Ce qui rend possible cette analyse, c'est en particulier l'*écriture*, au sens le plus large du terme. Comme Émile Benveniste l'a montré (Benveniste, 2012, p. 93-94), l'écriture transforme la langue en une « image de la langue » ; elle réalise une prise de distance qui permet de *voir* comment la langue fonctionne, comment elle s'organise, comment elle s'articule. L'écriture des langues verbales, en faisant apparaître les phonèmes sous la forme de graphèmes et en gommant les différences allophoniques, les *sémiotise*. Il en va de même en musique, où la notation fait *voir* un fonctionnement particulier du discours sonore.

Le caractère sémiotique de la musique, qui se manifeste en particulier par l'écriture, apparaît déjà dans la *nomination* des notes. Dès que les hauteurs sont nommées, elles sont

¹Roman Jakobson écrit à ce propos : « Le phonème fonctionne, *ergo* il existe. On a trop discuté sur le mode de cette existence : cette question, concernant non seulement le phonème mais toute valeur linguistique et même toute valeur en général, est évidemment hors de la portée de la phonologie et même de toute la linguistique, et il serait plus sensé de l'abandonner à la philosophie, particulièrement à l'ontologie, qui spéculé sur l'être » (Jakobson, 1976, p. 79). Il ajoute (p. 84) que « les phonèmes n'ont pas de signification propre, et en même temps les différences auditives entre les divers phonèmes d'une langue donnée sont souvent si menues et si fines qu'il est parfois difficile de les saisir [...] ». Je n'entrerai pas moi non plus dans ces questions ontologiques. Je me contenterai de dire que l'existence des phonèmes – et, pour ce qui nous concerne, des notes – ne peut se concevoir que dans un système structural donné et appartient donc en quelque sorte à la construction théorique de ce système.

considérées à un niveau d'abstraction qui les rend notables. C'est le cas, et c'est ce qui nous importe aujourd'hui, des monodies modales. Celles-ci sont notables parce que leurs notes, leurs unités élémentaires sont nommées. En tant que telles, elles relèvent d'une sémiotique. Cette possibilité de nommer les notes n'est pas, ou pas exclusivement, une propriété intrinsèque des mélodies, c'est aussi le résultat de la manière dont nous les appréhendons et les considérons : leur sémiotisation résulte d'une activité cognitive qui se joue dans une interaction constante entre les données immanentes de la musique elle-même et notre réaction à leur égard.

Les hauteurs ont été nommées d'abord dans le cadre de réflexions sur l'échelle ou sur le système musical. Les monodies relèvent d'une organisation scalaire, de ce que les Grecs anciens appelaient un « système ». Les systèmes décrits il y a un peu plus d'un millénaire, par al-Fārābī dans le *Kitāb al-Mūsīqā* (1935) et par Hucbald dans la *Musica* (1784) couvrent deux octaves, quinze notes, un ambitus normal pour des voix humaines. Il ne s'agit pas de l'ensemble des sons que pourraient couvrir les voix graves et aiguës, d'hommes et de femmes ; il ne s'agit pas de hauteurs réelles, mais seulement d'une description de catégories abstraites telles qu'on pourrait les distinguer dans chacune des voix humaines individuelles. La raison pour laquelle cette catégorisation se satisfait de sept notes seulement par octave demeure un mystère.

Al-Fārābī donne des mesures précises des intervalles, dans au moins douze dispositions différentes, correspondant à diverses versions des « genres » grecs. Mais les noms donnés à ces quinze notes demeurent les mêmes, indépendamment des variations possibles des intervalles qui les séparent : ce ne sont donc pas des noms de hauteurs, mais bien de catégories sémiotiques. Hucbald ne décrit que le système diatonique, qui deviendra la norme en Occident : il désigne les intervalles entre les notes comme *tonus* et *semitonus*, mais il ajoute : « ce dernier est appelé *semitonus* non pas parce qu'il serait la moitié du ton, mais parce qu'on appelle d'habitude *semum* n'importe quelle partie de quelque chose, même si elle n'est pas divisée également en deux » (Hucbald, 1784, p. 109).

Les premières notations musicales occidentales sont issues de ces considérations sur l'échelle : elles ont consisté

à aligner des mélodies sur l'échelle générale², mais il n'est pas possible d'en déduire exactement les intervalles : ces monodies pourraient aussi bien avoir été en zalzalien qu'en diatonique. Il en va de même chez al-Fārābī, dont les noms de notes ne permettent pas de déterminer le genre. Je reviendrai dans un instant sur ce problème.

La modalité (ou la tonalité) ajoute aux degrés de l'échelle des hiérarchies. La modalité se caractérise par une téléologie, une force centripète qui pointe vers la finale. Schoenberg écrit : « Une *progression* a la fonction d'établir ou de contredire une tonalité. [...] La fonction centripète des progressions est employée pour stopper les tendances centrifuges, c'est-à-dire, en établissant une tonalité par la conquête de ses éléments contradictoires » (Schoenberg, 2017, p. 7-9). Les fonctions tonales ou modales apparaissent en effet dans un conflit de hiérarchies, les notes visées par les forces centripètes prenant finalement le dessus sur les notes centrifuges.

Nidaa Abou Mrad (2016, p. 26-27) a décrit la genèse de l'arborescence modale dans *Le révélateur musicologique* de al-Ḥisnī au xvi^e siècle et dans *L'Arbre aux calices* anonyme au 17^e, établissant un degré primordial, *naḡma*, et d'autres degrés principaux, *notes focales* ou *abyāt*. Nidaa Abou Mrad a lui-même consolidé cette structuration dans sa sémiotique modale. Mais il faut se rendre compte que, comme l'indique Schoenberg, la force centripète, celle qui pointe vers les notes focales et, en fin de compte, vers le degré primordial, ne s'exerce que par la « conquête » des éléments centrifuges – c'est parce que les notes focales des modes sont confrontées à des notes non focales que la modalité s'établit.

Les combinaisons d'unités élémentaires articulent le discours et en réalisent le développement, dans un processus sémiotique qui est proprement génératif, ou mieux peut-être, transformationnel et organiciste. On sait depuis Chomsky (1972) l'importance cognitive de ces processus génératifs. Mais tout cela a été bien décrit dans la sémiotique modale de Nidaa Abou Mrad, je n'y insisterai pas.

²L'échelle générale est représentée verticalement à gauche, sous forme d'une série (souvent incomplète, faute de place) de lettres, de « clés ». Des lignes tracées horizontalement en regard de ces lettres permettent ensuite d'aligner les notes de la mélodie en regard de la lettre à laquelle elles correspondent : c'est l'origine de la portée. Voir Meeùs, 2019.

3. La musique sensible

Mais il me reste à dire quelques mots de ... tout le reste. Je dois avouer immédiatement mon incertitude à ce propos. Parce que j'ai une conscience aiguë du caractère sémiotique de la musique, j'ai tendance à négliger les autres aspects, dont il me faut néanmoins parler ici. Ils échappent à l'analyse et je ne sais pas bien comment il faudrait les traiter. Ces numéros de la *Revue des traditions musicales* et notre réflexion commune apporteront peut-être des éléments de réponse.

Saint Augustin, construisant l'herméneutique biblique au début du ^v^e siècle, disait : « Le signe est ce qui à la fois se montre soi-même aux sens et [qui montre] quelque chose d'autre à l'esprit » (1857, p. 7). Le signe, pour Augustin, est à la fois sensible (« qui se montre soi-même aux sens ») et intelligible (« qui montre quelque chose d'autre à l'esprit »). Le rapport aux sens est immédiat : ce qui se montre, c'est le signe lui-même, qui demeure alors de l'ordre du simple stimulus. Le rapport à l'esprit par contre est médiat, il montre « quelque chose d'autre » ; il est en outre triadique, impliquant le signe, ce qu'il montre, et l'esprit auquel il le montre. Mais ce qu'Augustin appelle le « signe », c'est en réalité le message entier, le message divin dans le cas de son herméneutique, le message musical pour nous.

Les aspects sémiotiques décrits ci-dessus sont des aspects « intelligibles », qui s'adressent à l'esprit de qui écoute et qui supposent de sa part une participation intellectuelle. Ils correspondent à ce que Leonard Meyer (1998, p. 8-10) appelait les « paramètres syntaxiques » de la musique : ce sont eux que la notation musicale enregistre, essentiellement les catégories de hauteur et de durée.

Mais il reste les aspects « sensibles », les « paramètres statistiques », infiniment plus difficiles à cerner parce qu'ils ne sont généralement pas catégorisés. Ils ne participent pas à la sémiotisation de la musique, ou pas de la même manière, mais ne peuvent pourtant pas être négligés parce qu'ils jouent un rôle important dans la perception. Ce sont notamment les intonations, les timbres, les intensités, le tempo, auxquels s'ajoutent des paramètres un peu ésotériques que l'on voit apparaître dans des analyses récentes de la musique : la « rugosité », la « clarté spectrale », la « clarté tonale » ou la « multiplicité », dont je ne sais pas bien ce qu'ils représentent³ ; ainsi que tous les éléments

de contexte concernant les conditions d'énonciation, les circonstances de la production musicale, etc.

En réalité, aucun paramètre musical n'est exclusivement syntactique ni exclusivement statistique. Prenons le cas des hauteurs, qui semble le plus fortement sémiotisé. La sémiotique proprement dite, la sémiotique modale de Nidaa Abou Mrad par exemple, peut se construire sans tenir compte des intonations précises. L'articulation des mélodies et leur structuration ne dépendent pas de leur intonation, disons, diatonique ou zalzalienne. Pour autant, les paramètres d'intonation ne sont pas sans importance pour la perception musicale. Les hauteurs, en d'autres termes, peuvent être traitées presque entièrement par la sémiotique, mais il y demeure néanmoins une dimension non sémiotisée. La catégorisation sémiotique, celle qui permet de nommer d'un même nom ou de noter d'un même signe des intonations variables, consiste précisément à faire abstraction de cette dimension non sémiotisée – et non sémiotisable. Il en va de même des durées, que l'on peut catégoriser en longues et en brèves, mais dont pour autant le minutage exact n'est pas sans importance. Les paramètres statistiques de Meyer, à l'inverse, sont malgré tout susceptibles de catégorisations abstraites, même si celles-ci demeurent peu définies.

Ce qui apparaît en fin de compte dans tout ceci, et je terminerai avec cette constatation, c'est une différence fondamentale entre la sémiotique linguistique et la sémiotique musicale – ou toutes les sémiotiques artistiques d'ailleurs. La sémiotique linguistique se justifie de manière fonctionnelle : elle doit rendre compte de la façon dont le langage verbal permet de communiquer ; sa tâche s'arrête là. La sémiotique linguistique est figée par l'existence d'un lexique, dont les dictionnaires font l'inventaire. La sémiotique musicale par contre rend compte d'articulations et de structurations qui ne peuvent être évaluées seulement du point de

nant la rugosité (*roughness*) et la clarté tonale (*tonalness*). Je ne suis pas en mesure de discuter vraiment ces concepts, qui semblent concerner principalement des sons à partiels plus ou moins harmoniques et leurs consonances verticales. Le concept de « rugosité » vient sans doute de celui de *Rauhigkeit* chez Helmholtz, 1877, p. 318 (trad. Ellis, 1885, p. 192-193), mais en dérive d'une manière qui ne me paraît pas absolument claire. La « clarté spectrale » concerne l'intensité des partiels aigus. La « clarté tonale », qui semble se référer à « l'audibilité de la fondamentale virtuelle d'un accord » (Lalitte, *ibid.*), ne semble pas pouvoir concerner le cas de la monodie, pas plus que la « multiplicité » qui concerne le nombre de composants perçus simultanément.

³Voir Lalitte, 2011, p. 111, qui donne quelques références concer-

vue de leur fonction, parce que leur rôle est bien plus profond que cela, mais aussi parce que leur signification n'est pas immanente, parce qu'elle est au moins partiellement assignée par l'auditeur.

Nous ne sommes pas au bout de nos peines, ni comme sémioticiens de la musique, ni comme analystes, ni comme cognitivistes, ni comme pédagogues, ni comme musicothérapeutes. Mais n'est-ce pas précisément ce qui nous rassemble, cette conviction partagée que les mystères de la musique demeurent à résoudre ?

Notice biographique

Nicolas Meeùs - Professeur émérite, Sorbonne Université, IReMus. Président de la Société belge d'Analyse musicale

Note de l'éditeur

Cet article a été initialement publié par *Les Presses de l'Université Antonine*, qui en assumait l'entière responsabilité éditoriale au moment de sa première publication. *Geuthner* a contribué à certains aspects techniques de la production et de la diffusion, sans responsabilité éditoriale.

L'article est republié par *Luminous Insights* à la suite du transfert de la revue vers ce nouvel éditeur. *Luminous Insights* n'assume aucune responsabilité quant au contenu scientifique, aux opinions exprimées ou aux données présentées dans cet article, lesquelles relèvent exclusivement de la responsabilité de l'auteur et du cadre éditorial en vigueur lors de la publication originale.

Cite as

Meeùs N. (2021). Monodies modales notables. *Revue des Traditions Musicales*, 15(1), 3–7. 10.51300/RTM-2021-119

Références

- Abou Mrad, N. (2016). *Éléments de sémiotique modale*. Hadath-Baabda : Éditions de l'Université Antonine ; Paris : Geuthner.
- Augustin d'Hippone. (1857). *S. Aurelii Augustini de dialectica liber* (W. Crecelius, Ed.). Elberfeld : S. Lucas.
- Benveniste, É. (2012). *Dernières leçons*. Collège de France. 1968 et 1969 (J.-C. Coquet & I. Fenoglio, Eds.). Paris : Seuil/Gallimard.
- Chomsky, N. (1972). *Studies on Semantics in Generative Grammar*. La Haye : Mouton.
- Crystal, D. (2010). *The Cambridge Encyclopedia of Language* (3rd ed.). Cambridge : Cambridge University Press.
- al-Fārābī. (1935). *Kitāb al-Mūsīqā* (Livre III, R. d'Erlanger, Trans.). In R. d'Erlanger, *La Musique arabe* (Vol. II). Paris : Geuthner.
- Helmholtz, H. (1877). *Die Lehre von den Tonempfindungen* (4th ed.). Braunschweig : Fr. Vieweg. [Trans. A. J. Ellis, *On the Sensations of Tone*, 2nd ed., London : Longman & Co., 1885]
- Hucbald de Saint Amand. (1784). *De musica*. In M. Gerbert (Ed.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (Vol. I). St. Blaise : Typis San-Blasianis.
- Jakobson, R. (1976). *Six leçons sur le son et le sens*. Paris : Minuit.
- Lalitte, P. (2011). Du son au sens : Vers une approche sub-symbolique de l'analyse musicale assistée par ordinateur. *Musurgia*, XVIII(1–2), 99–116.
- Martinet, A. (1980). *Éléments de Linguistique générale* (2nd ed.). Paris : Colin.
- Meeùs, N. (2002). Musical Articulation. *Music Analysis*, 21(2), 161–174.
- Meeùs, N. (2019). L'invention de la notation musicale à l'époque carolingienne. In *La Modalité au prisme de la modernité* (Actes du Congrès international de Tunis, 7–9 décembre 2017). Tunis : Ministère des Affaires culturelles.
- Meyer, L. B. (1998). A Universe of Universals. *The Journal of Musicology*, 16(1), 3–25.
- Ockelford, A. (2013). *Applied Musicology. Using Zygonic Theory to Inform Music Education, Therapy, and Psychology Research*. Oxford, New York : Oxford University Press.
- Schoenberg, A. (2017). *Fonctions structurelles de l'harmonie* (B. Floirat, Trans.). Sampzon : Delatour-France.
- Scruton, R. (2009). *Beauty*. Oxford, New York : Oxford University Press.
- Varèse, E. (1966). The Electronic Medium [Conference at Yale University, 1962]. In C. Wen-chung (Ed.), *The Liberation of Sound. Perspectives of New Music*, 5(1).