

# Modalité de la polyphonie pré-tonale

Nicolas Meeùs (Université Paris-Sorbonne)\*

À plusieurs reprises, Harold Powers s'est élevé contre l'usage abusif du mot « modalité » (Powers, 1981, 1992). Il n'est pas certain, en effet, que le terme soit approprié pour ce dont il sera question ici. « Tonalité » serait peut-être préférable, mais pourrait créer d'inutiles confusions dans le cadre d'un colloque consacré plutôt à la tonalité classique. Il y serait d'ailleurs paradoxal de parler de tonalité d'une musique définie comme pré-tonale. Convenons que ce dont il sera question ici, c'est de ce qui tenait lieu de tonalité dans la musique antérieure à la tonalité proprement dite : que cela s'appelle « modalité » ou « tonalité » est tout compte fait de peu d'importance.

Mais la critique de Powers n'est pas seulement terminologique, elle porte aussi sur l'idée même de l'existence d'un système modal pour la polyphonie de la Renaissance.

Démontrer que le système à huit modes peut être constitutif d'un ensemble de catégories auxquelles toute composition peut être assignée *a posteriori*, écrit-il, [...] ce n'est pas montrer qu'un « mode » est une propriété précompositionnelle *a priori* de toutes les pièces polyphoniques de la Renaissance, de la manière dont une « tonalité » est certainement une propriété précompositionnelle de toute pièce du 18<sup>e</sup> siècle. [...]

Dans des cas particuliers, un type tonal peut être interprété comme *représentant* un mode dans un schéma de catégories, mais cela ne signifie pas que le type tonal en question *est* ce mode. La distinction correspond à ce que des anthropologues de la musique pourraient considérer comme une distinction entre des caractères *etic* et *emic*. (Powers, 1981, p. 434 et 439).

L'argument n'est pas totalement convaincant. D'abord, ni l'existence d'un système modal, ni celle du système tonal lui-même, n'impliquent que toutes les œuvres de leur époque s'y conforment. Il existe au 18<sup>e</sup> siècle des œuvres qui ne peuvent pas être considérées tonales, les récitatifs par exemple, ou encore certains canons stricts comme ceux que décrit Albrechtsberger (1790). Ensuite, s'il est évident qu'un type tonal<sup>1</sup> ne peut pas *être* un mode, pas plus qu'une armure n'est une tonalité, la question de l'organisation interne de l'œuvre demeure ouverte, parce que le type tonal n'en dit rien. Les types tonals sont *etic* en ce qu'ils ne concernent que des caractères superficiels : ils n'informent pas sur le sens de l'œuvre, ni sur valeur *emic*.

Mais la question qui nous occupe aujourd'hui est de toute manière étique, à un autre niveau : il ne s'agit pas, en effet, de savoir ce que les compositeurs et les musiciens du XVI<sup>e</sup> siècle ont pu penser de ces problèmes, mais bien de dire si nous-mêmes, aujourd'hui, pouvons déceler dans les compositions polyphoniques du XVI<sup>e</sup> siècle une organisation des hauteurs qui détermine un centre tonal ou, ce qui revient au même, s'il existe dans cette organisation des forces centripètes. Qu'ensuite on appelle cela « modalité », « tonalité », ou quoi que ce soit, peu importe. Si cette organisation peut être mise en lumière aujourd'hui, peu importe de savoir si les compositeurs du XVI<sup>e</sup> siècle en ont été conscients.

\* \* \*

\* Communication au colloque *Regards actuels sur la tonalité. Bilan et perspectives*, Université François Rabelais, Tours, 26-28 novembre 2009. Publié dans les Actes du Colloque, Delatour-France, 2013.

<sup>1</sup> On se souviendra que, dans la définition de Powers, le « type tonal » est l'ensemble de trois caractéristiques extérieures des œuvres :

- l'armure, qui désigne le système, par bécarré ou par bémol, dans lequel l'œuvre est écrite ;
- le groupe de clés utilisés, normalement l'un des deux groupes, *chiavi naturali* ou *chiavette* ;
- la finale, c'est-à-dire la note fondamentale du dernier agrégat vertical.

Il faut commencer par rappeler quelques évidences. Les œuvres polyphoniques de la Renaissance sont essentiellement diatoniques. Même si elles comportent des degrés altérés, ceux-ci ne sont considérés que comme des inflexions exceptionnelles de degrés diatoniques. Le diatonisme essentiel des compositions de cette époque se manifeste même dans des compositions très chromatiques, comme l'a bien montré Mathilde Catz dans l'article qu'elle a consacré aux madrigaux de Gesualdo (Catz, 1996). Le système sous-jacent est donc un système à sept degrés mobiles, plutôt qu'un système à douze degrés<sup>2</sup>.

Abstraction faite de la possibilité d'écrire en système par bécarré ou en système par bémol, toutes les œuvres partagent donc le même système sous-jacent. Le choix éventuel d'écrire dans tel ou tel mode (ou dans tel ou tel ton) n'est pas le choix d'une échelle particulière, mais seulement le choix d'une note de référence, une « tonique ». Ce n'est qu'en conséquence de ce choix que l'échelle se déclinera ensuite comme une échelle « modale ». Si un compositeur écrivant par bécarré choisit *ré* comme note de référence, par exemple, il en résulte que le système diatonique dans lequel il écrit prendra la forme dorienne ; mais les notes utilisées demeureront les mêmes que s'il avait choisi une autre note de référence, *mi* par exemple, induisant une échelle phrygienne.

La note de référence s'affirme au moment de la finale. Powers paraît considérer que cette affirmation est fortuite et qu'elle ne détermine l'échelle modale qu'a posteriori. C'est possible, en effet, précisément parce que les œuvres sont de toute manière diatoniques : il pourrait être impossible de prédire la finale, alors que dans la musique tonale proprement dite, l'utilisation de degrés altérés permet de dire le ton bien avant la fin de l'œuvre.

La question qui nous occupe se résume donc à celle-ci : le choix d'une finale affecte-t-il la composition avant la fin. L'œuvre donne-t-elle, avant sa dernière cadence, des indices de la façon dont elle s'achèvera ? On a suggéré que les cadences internes des œuvres pourraient constituer de tels indices : les cadences ne se feraient que sur certains degrés principaux, en particulier le premier et le cinquième. Mais cette suggestion demeure insatisfaisante parce qu'il n'y a aucun consensus, chez les théoriciens du XVI<sup>e</sup> siècle, concernant les degrés sur lesquels on peut et ceux sur lesquels on ne peut pas cadencer dans chaque mode. Une autre suggestion plus convaincante est celle de la théorie dite « pseudo classique »<sup>3</sup>, selon laquelle les œuvres s'articulent sur les espèces de quinte et de quarte constitutives de leur échelle modale – c'est-à-dire sur la finale, sa quinte supérieure, sa quarte inférieure et son octave. Mais les outils d'analyse manquent pour apprécier la façon dont la polyphonie s'appuie sur ces notes : c'est sur ce point que portera ma communication.

\* \* \*

Avant d'examiner la question de plus près, il faut considérer brièvement le problème des deux systèmes, par bécarré et par bémol. Powers en fait l'un des éléments caractéristiques des types tonals : il pense que les compositeurs (ou les éditeurs) ont pu en faire usage notamment pour figurer le classement authentique ou plagal des œuvres, mais aussi pour en indiquer d'autres particularités. On pourrait admettre en effet que, si le choix du système était libre, il pourrait être utilisé conventionnellement pour une différenciation, qui demeurerait cependant purement superficielle. Je crois qu'il n'en est rien, parce que le choix n'est pas libre. Je m'en suis déjà expliqué ailleurs (Meeùs, 2008) et je n'y reviendrai donc que brièvement ici.

Sans lignes supplémentaires, l'octave modale authentique, représentée ici articulée par sa quinte, peut se placer dans la portée à cinq lignes dans les quatre positions illustrées par la figure 1a. Le choix des clés détermine ensuite de quelle octave modale il s'agit. Par exemple, si l'octave doit être celle de *ré*, les clés à utiliser sont celles de la figure 1b. Ce sont, respectivement,

- *sol* deuxième ligne, clé de cantus en *chiavette* ;
- *ut* quatrième ligne, clé de ténor en *chiavi naturali* ;
- *ut* première ligne, clé de cantus en *chiavi naturali* ;
- *fa* troisième ligne, clé de basse en *chiavette*.

<sup>2</sup> Cette situation se modifie assez rapidement au XVII<sup>e</sup> siècle. Ce qui manifeste ce changement, c'est en particulier la multiplication des transpositions : le fait d'écrire la même échelle (majeure, par exemple) sur divers (ou plus tard sur tous les) degrés oblige à considérer les degrés altérés comme des degrés à part entière. Voir Meeùs, 1997.

<sup>3</sup> Wiering, 2001, p. 19, note 10, attribue l'expression « pseudo classique » (*pseudoklassisch*) à Steglich, 1911, p. 1124.

S'il faut attribuer la même octave modale à une des deux paires de voix, cantus et tenor ou altus et bassus, dans un système de clés cohérent, on voit que la seule possibilité est la notation en *chiavi naturali* pour le cantus et le tenor, correspondant au mode de *ré* authentique. Il n'y a pas de solution pour écrire ces octaves à l'altus et au bassus – en particulier, l'octave de *ré* ne peut pas s'écrire à l'altus.

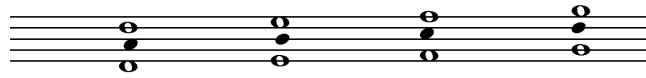


Figure 1a



Figure 1b

On peut procéder au même raisonnement pour le système transposé (système par bémol), où les clés utilisables pour l'octave de *sol* sont celles qu'illustre la figure 1c. Les clés sont ici

- *ut* deuxième ligne, clé d'altus en *chiavette* ;
- *fa* quatrième ligne, clé de bassus en *chiavi naturali* ;
- *ut* troisième ligne, clé d'altus en *chiavi naturali* ou de tenor en *chiavette* ;
- *sol* deuxième ligne, clé de cantus en *chiavette*.

On constate que les octaves authentiques de *ré* transposé par bémol peuvent s'écrire soit pour la paire altus-bassus en *chiavi naturali*, soit pour la paire cantus-tenor en *chiavette*.



Figure 1c

Pour des conclusions complètes concernant les possibilités de notation du mode de *ré* (ou les autres modes), il faudrait procéder au même raisonnement pour les octaves plagales et tenir compte des tessitures réelles des voix, qui ne respectent pas nécessairement les octaves modales. Mais les exemples ci-dessus suffiront à indiquer que les contraintes de notation sont très fortes.

\* \* \*

Pour examiner la façon dont les œuvres affirment une tonalité, je ferai usage de deux concepts d'inspiration schenkérienne qui, s'ils ne semblent plus jouer un rôle important dans l'état final de la théorie, celui de *L'Écriture libre* (Schenker, 1993), n'en ont pas moins été déterminants pour son élaboration.

Le premier de ces concepts est celui de l'espace tonal, que Schenker a décrit dans un texte publié quatre fois en 1924 et 1925 sous le titre *Erläuterungen* (Schenker, 1924-1925). Schenker explique que les déploiements d'une œuvre tonale se font dans les intervalles qui séparent les notes de la triade de tonique, dont le modèle est fourni, croit-il, par la résonance naturelle. L'analogie entre l'espace tonal ainsi conçu et les espaces créés par les espèces de quintes et de quarts de la théorie modale pseudo classique est évidente. On constate en outre, dans les œuvres de la Renaissance, que la quinte du mode est souvent articulée en deux tierces, de sorte que là aussi, les points d'appuis forment une triade. Il n'est pas nécessaire de faire appel à la théorie de la résonance pour justifier cela : l'appui sur les notes de la triade est une conséquence quasi inévitable de l'importance accordée à la consonance.

Le deuxième concept est celui de la mélodie fluide (*fließender Gesang*), qui est à l'origine du concept de ligne fondamentale et que Schenker présente dès le premier volume de son *Traité de contrepoint*. La mélodie fluide, écrit-il, c'est

une sorte de ligne mélodique en forme de vague, qui toute entière ne présente qu'une unité vivante par ses directions ascendantes et descendantes, mais qui offre aussi le spectacle d'un équilibre dans toutes ses étapes

individuelles. On appelle cette ligne la « mélodie fluide » et on peut affirmer en confiance que la seconde, en tant que plus petit intervalle et que sauveur dans tous les cas de besoin, est aussi le moyen de la mélodie fluide. (Schenker, 1911, p. 133).

Il en donne pour exemple une brève analyse du Prélude de la Suite anglaise en *ré* mineur, BWV 811, de Jean-Sébastien Bach, mes. 1-15 (Schenker, 1911, p. 136 ; figures 2a et 2b ci-dessous).



Figure 2a : Jean-Sébastien Bach, Suite anglaise en *ré* mineur, BWV 811, Prélude, mes. 1-15



Figure 2b : Analyse en « ligne fluide » (Schenker, 1911, p. 136)

Schenker attribue indirectement le concept de ligne fluide à Cherubini qui, dit-il, a écrit *der fließende Gesang ist im strengen Stile immer besser als der sprunghafte* : c'est en effet la traduction qu'a donnée Franz Stoepel de cette phrase : « Le mouvement conjoint convient mieux au style du contre-point rigoureux que le mouvement disjoint » (Cherubini, 1835, p. 7, règle VI). La traduction est un peu surprenante, mais elle appartient à une tradition germanique de l'enseignement du contrepoint, puisque Fux lui-même mentionne la *flexibili motuum facilitate* comme une caractéristique du contrepoint fleuri (Fux, 1725, Liber secundus, Exercitii I, Lectio quinta). Schenker note que le point de vue de Cherubini est peut-être trop strict et que certains mouvements disjoints peuvent être admis qui ne rompent pas la fluidité de la mélodie (Schenker, 1911, p. 139).

À partir de ces deux concepts, on peut construire une méthode d'analyse qui consisterait en la recherche de lignes fluides s'appuyant sur un « espace modal » défini principalement par les espèces de quarte et de quinte caractéristiques de chaque mode, accessoirement par la subdivision de la quinte en deux tierces diatoniques. Il n'est pas possible à ce stade de fournir de plus amples justifications théoriques du procédé : seule son efficacité dans l'application permettra de le valider ici. Je laisserai à d'autres occasions la tâche de vérifier si des passages de traités antérieurs à celui de Fux peuvent justifier l'idée d'un espace modal parcouru par des lignes fluides ou flexibles. Je terminerai donc cette communication par l'examen rapide de deux compositions du XVI<sup>e</sup> siècle.

La première œuvre examinée est l'*Ave Maria* de Josquin Desprez, dont la finale est la triade de *do*. La question est donc de savoir si cette tonalité est affirmée dès le début de l'œuvre et, si oui, comment ; ou si l'attribution de l'œuvre au ton de *do* ne peut être faite qu'à posteriori. La figure 3 ci-dessous en reproduit les 31 premières mesures.

The musical score for Josquin Desprez's *Ave Maria* (measures 1-31) is presented in four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in G-clef and 8/8 time. The lyrics are: "A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - - - - - na, Do - minus te - - - - - cum, gra - ti - a ple - - - - - na, Do - minus te - - - - - na, Vir - go se - re - - - - - na, se - - - - - re - na, Vir - - - - - go se - re - - - - - na, cum, Vir - go se - re - - - - - na, minus te - cum, Vir - - - - - go se - re - - - - - na,". The score shows the vocal lines and their corresponding lyrics, with measure numbers 12 and 23 indicated at the beginning of their respective systems.

Figure 3 : Josquin Desprez, *Ave Maria*, mes. 1-31

Ce fragment est construit sur des « points d'imitation » dont il suffira de considérer les motifs et la façon dont ils s'appuient par des lignes fluides sur la triade de *do*. Les figures 4.1 à 4.4 ci-dessous présentent les quatre premiers motifs d'imitation, chaque fois d'abord tels qu'ils sont notés dans la partition (figures 4.1a à 4.4a), puis dans une réécriture qui met en évidence les lignes fluides (figures 4.1b à 4.4b) : dans ces réécritures, les bornes de l'espace modal sont écrites en blanches, les lignes de remplissage en noires sans hampes.



Figure 4.2a : motif du deuxième point d'imitation



Figure 4.2b : réécriture de la figure 4.2a



Figure 4.3a : motif du troisième point d'imitation



Figure 4.3b : réécriture de la figure 4.3a



Figure 4.4a : motif du quatrième point d'imitation



Figure 4.4b : réécriture de la figure 4.4a

Ces réécritures confirment que le fragment s'appuie bien sur les notes de la triade de *do*, soit par arpégiation, soit par broderies des notes de la triade, soit par lignes continues prenant leur départ et aboutissant sur ces mêmes notes. Dès ces premières mesures, l'œuvre affirme clairement qu'elle est dans le ton de *do*.

Le deuxième exemple, le début du motet *Sicut cervus* de Palestrina, sera traité plus rapidement : la figure 5a en donne la partition, la figure 5b en propose une réécriture qui montre comment l'œuvre se déploie dans l'espace de la triade de *fa*. Ici encore, il ne fait aucun doute, dès ces premières mesures, que la pièce est dans le ton de *fa*, qui est bien entendu aussi celui de sa finale. On notera, par rapport à l'exemple de Josquin, des différences dans l'occupation de l'espace du mode : les retours sur les mêmes degrés mélodiques, matérialisés dans la réécriture par des arcs de liaisons pointillés, correspondant à des broderies de ces degrés, sont ici plus fréquents et induisent un rythme des consonances plus lent que dans le cas précédent.

Figure 5a : Palestrina, Motet *Sicut cervus*, mes. 1-14

Figure 5b : réécriture de la figure 5a

\* \* \*

Il n'est pas possible de tirer des conclusions générales à partir de quelques exemples. Ce que ces brèves analyses indiquent, c'est en premier lieu que certaines pièces polyphoniques de la Renaissance manifestent une indubitable unité tonale, comparable à celle d'œuvres de la période tonale proprement dite. Pour ces pièces, le mode ou le ton (peu importe le nom qu'on lui donne) a certainement été une catégorie précompositionnelle voulue par le compositeur. On peut supposer qu'un nombre non négligeable de pièces de l'époque fonctionnent de cette manière, mais on se gardera d'être plus affirmatif sur ce point. Ces analyses indiquent ensuite que la méthode, fondée sur les concepts d'espace modal et de ligne fluide, aussi intuitive et peu formalisée soit-elle, peut aider à comprendre l'organisation de telles œuvres. Il reste cependant à affiner la méthode elle-même et à en nuancer les résultats.

## Références

- ALBRECHTSBERGER, Johann Georg. *Gründliche Anweisung zur Composition*, Leipzig, J. G. I. Breitkopf, 1790 ; reprint 1968. 2<sup>e</sup> éd., 1818. 3<sup>e</sup> éd. augmentée, [1821]. Traduction française par A.-E. Choron, *Méthode élémentaire de composition*, 2 vols, Paris, Courcier, 1812.
- CATZ, Mathilde, « Contraintes modales et chromatisme dans les derniers madrigaux de Gesualdo », *Musurgia* III/2 (1996)
- CHERUBINI, Luigi (avec Fromental HALÉVI), *Cours de contrepoint et de fugue*, Paris, M. Schlesinger, 1835. Traduction allemande par Franz Stoepel, *Theorie des Kontrapunkts und der Fuge*, Leipzig, 1835.
- FUX, Johann Joseph, *Gradus Ad Parnassum*, Vienne, 1725.
- MEEÛS, Nicolas, « Mode et système. Conceptions ancienne et moderne de la modalité », *Musurgia* IV/3 (1997), p. 67-80.
- , « Notations modales au XVI<sup>e</sup> siècle », *Recevez ce mien petit labeur, Studies in Renaissance Music in Honour of Ignace Bossuyt*, M. Delaere et P. Bergé éd., Leuven, Leuven University Press, 2008, p. 179-194.
- POWERS, Harold, « Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony », *Journal of the American Musicological Society* 34/3 (1981), p. 428-470.
- , « Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony », *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16 (1992), p. 9-53.
- SCHENKER, Heinrich, *Kontrapunkt 1: Cantus firmus und zweistimmiger Satz*, Berlin, Stuttgart, J. G. Cotta, 1911 (*Neue musikalische Theorien und Phantasien* II/1).
- , « Erläuterungen », *Der Tonwille* VIII-IX (Avril-Septembre 1924), p. 49-51 ; *Der Tonwille* X (Octobre 1924), p. 40-42 ; *Das Meisterwerk in der Musik* I (1925), p. 203-205 ; *Das Meisterwerk in der Musik* II (1925), p. 195-197.
- , *L'Écriture libre*, traduction française de N. Meeùs, Liège-Bruxelles, Mardaga, 1993. (*Der Freie Satz*, Vienne, Universal, 2<sup>e</sup> édition, O. Jonas éd., 1956, 2 vols. (*Neue Musikalische Theorien und Phantasien* III).
- STEGLICH, Rudolf, *Die Quaestiones in Musica, Publikationen der IMg*, Beihefte II/10, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911.
- WIERING, Frans, *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Music*, New York, Londres, Routledge, 2001.