

UN PROBLÈME DE TONALITÉ

(La métabole pentatonique)

Dans ses *Folkloristische Tonalitätsstudien* ⁽¹⁾, dont quelques bizarreries de forme ont longtemps caché l'exceptionnel mérite, Hugo Riemann, appuyé sur un travail antérieur d'Erich Fischer ⁽²⁾, s'est longuement occupé d'une particularité propre à certaines mélodies pentatoniques, à savoir le « Systemwechsel » ou passage d'un système dans un autre ⁽³⁾. On voit, en effet, se suivre ou alterner, dans le cours de ces mélodies, deux ou plusieurs « gammes de cinq sons », avec ou sans retour périodique et final au point de départ. C'est de quoi il s'agira dans ce qui suit.

« Systemwechsel » se traduit exactement par « changement de système », et seule sa longueur s'oppose à l'adoption de cette dénomination française. La succession de deux échelles différentes étant, d'après la doctrine présente, synonyme de « modulation », ce terme semblerait convenir, n'était qu'il se rapporte trop spécialement au domaine harmonique, dont il importe de nous tenir à l'écart. Enfin, la modulation s'opérant, au gré de cette même doctrine, par le déplacement d'une série donnée, on serait tenté d'accepter le vocable technique « transposition », qui cependant est à déconseiller, pour deux raisons : tout d'abord parce qu'il prête à confusion avec « imitation », au sens de « séquence » ou transposition mélodique (occasion fréquente, mais non unique, de « Systemwechsel », qu'il convient de considérer à part) ; ensuite parce qu'il anticipe l'explication du phénomène. « Métabole », plus général et moins lié à des notions modernes, a donc paru préférable.

On ne peut saisir le mécanisme du changement de système qu'en se reportant au système lui-même, dont il y a lieu, par conséquent, de rappeler brièvement les propriétés fondamentales ⁽⁴⁾. On appelle « pentatonique »

Extrait de *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales*
offerts à Paul-Marie Masson, tome I, Paris, Richard-Masse, 1955

(1) Leipzig, 1916.

(2) *Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik* (S. I. M., XII, 1910-1911, pp. 153-206).

(3) Notamment, pp. 25-30, 56, 67-68, 70, 76, 83, 85, 102.

(4) Plus de détails dans *Sur une mélodie russe* (« Musique russe », II, Paris, 1953).

la suite de sons que font entendre les touches noires du piano (définition sommaire à l'excès, mais dont des savants tels que Helmholtz se sont contentés et qui suffit à fixer les idées). La transcription sur portée de semblable suite comporte soit cinq dièzes, soit cinq bémols, inconvénient qu'on évitera en l'élevant d'un demi-ton, ce qui donnera, en clef de *sol* et sans le secours de lignes supplémentaires :

ré-mi-sol-la-si-ré-mi-sol ⁽¹⁾

Le défaut de tout demi-ton « est ce qui saute aux yeux, d'emblée » dans cette rangée, où, d'autre part, la disposition serrée *sol-la-si*, que Riemann baptise du nom grec *pycnon* ⁽²⁾, ne se présente qu'une fois (alors que *ré-mi-sol* = *la-si-ré* ; *mi-sol-la* = *si-ré-mi*, etc.) : le *pycnon* désigne le système auquel il appartient.

Si donc, en vue d'une comparaison étendue, on transpose toutes les mélodies pentatoniques dans un même système, dont on numérote les composants, afin de pouvoir les identifier sans effort, la numérotation partira logiquement du *pycnon* : 1-2-3 = ici, *sol-la-si*. On dira alors qu'on est « en système de *sol* », exprimant simplement par là que *sol* s'y trouve à la base de ce foyer tonal.

Un intervalle significatif d'un ton et demi (« tierce mineure ») isole, des deux côtés, le *pycnon* de ce qui l'environne (*mi-sol* et *si-ré*) : c'est là que s'insèrent très souvent deux sons secondaires et fluctuants, néanmoins « systématreux » (inhérents au système), les *pyén* de la théorie chinoise, qui nous retiendront tout particulièrement bientôt.

Remarquons toutefois, d'ores et déjà, que présence et absence des *pyén* ont troublé, dans une égale mesure, les analystes : absents, ils ont fait supputer un heptatonique « défectif » ; présents, ils ont dissimulé la charpente pentatonique, le nombre des sons utilisés dépassant alors cinq (quand bien même la double forme des deux « adjutants » peut porter, le cas échéant, ce nombre à neuf, symptôme qui, loin de l'informer, justifie, au contraire, *a priori*, la présomption d'une pentatonie sous-jacente).

Continuant au delà du *pycnon*, la numérotation affectera les *pyén* des numéros d'ordre 4 (*do* ou *do dièze*, pour simplifier : 4 « bas » et 4 « haut ») et 7 (*fa* ou *fa dièze* : 7 « bas » et 7 « haut »). En attribuant, dans toutes les octaves, aux mêmes degrés les mêmes chiffres, mais en les soulignant, dans

(1) L'état de transposition *sol-la-do-ré-mi-do-ré...*, bien que peut-être meilleur, parce que plus « neutre » (V. Jacques HANDSCHIN, *Der Toncharakter*, Zurich, 1948, p. 41), obligerait à écrire dans la clef, peu usuelle, de *do*-première ligne.

(2) Plus précisément : « Grossterz-Pyknon » (de tierce majeure), par opposition à un « Kleinterz-Pyknon » (de tierce mineure), dont il croit pouvoir faire état, dans la partie la plus conjecturale de sa démonstration.

le grave, et en les surmontant d'un trait, dans l'aigu, on aura, *pyén* compris :



C'est là le symbole d'une musique en soi (d'un « système », disions-nous), ayant pour conditions, d'un côté, sa nature tonale particulière ; de l'autre, les servitudes distinctives que lui impose sa pauvreté relative et les ressources spécifiques qu'elle lui offre.

La nature tonale du pentatonique se révèle, en premier lieu, dans l'indifférence fonctionnelle, aussi bien harmonique que mélodique, de ses principes. Non seulement aucune « attraction » ne s'y fait sentir, mais ses 1, 2, 3, 5, 6 peuvent chacun faire office de cadence intérieure ou finale, si bien que l'on se fourvoierait gravement en voulant, à tout prix, lui assigner une « tonique », voire une « fondamentale ». L'alternance des conclusions prenant parfois des allures stéréotypées, Riemann a bien pu décrire l'« hésitation entre les tonalités parallèles », qu'il perçoit lorsque, aux points de repos, se relaient le 1 et le 6 (*sol*, *mi* grave) ; mais il va de soi que semblable interprétation n'est guère qu'une façon de parler selon notre solfège.

Sa moindre richesse par rapport à l'heptatonique, tout comme l'ordonnance de ces termes, astreint, en outre, le pentatonique à l'usage systématique d'un jeu de locutions mélodiques constantes et, de l'avis de Kodály ⁽¹⁾, à ce point typiques, que les sons étrangers, même survenant à des emplacements rythmiques accentués, ne parviennent pas à altérer la structure du système, aussi longtemps que les « pentatonismes » (Riemann) y demeurent apparents.

Dans le répertoire de ces lieux communs, la première place revient à certains enchaînements « par mouvement conjoint » de trois, quatre ou cinq degrés (assortis de leurs renversements et de leurs variantes « disjointes »), qui pullulent dans la cantilène romaine et le chant populaire européen. Ce sont, entre autres, 3-2-1-6-5 ou 5-6-1-2-3 (« descente sur le 5 » ou « montée vers le 3 »), qui égrenent le chapelet tout entier des sons constitutifs et se lient, à l'occasion ⁽²⁾ :



et (avec ou sans omission du 2) : 1-(2)-3-5-6, comme dans *En passant par la Lorraine* :



(1) Zoltan KODÁLY, Dénes BARTHA, *Die ungarische Musik*, Budapest-Leipzig-Berlin, 1943, p. 19.

(2) L'abbé Léopold DARDY, *Anthologie populaire de l'Albret*, Agen, 1891, n° 32.

ainsi que 5-3-(2)-1-6 ou l'inverse (comme en Ecosse et dans la *Fille aux cheveux de lin* ⁽¹⁾ :



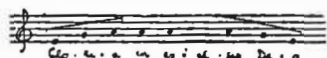
On y joindra les trichordes bien connus 5-6-1 :



ou ⁽²⁾ :



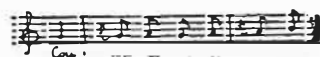
6-1-2 :



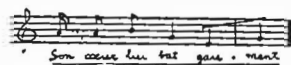
5-3-6 :



et 1-2-3 (pycnon), sur lequel sont bâties des centaines de chansons françaises ⁽³⁾ :



Enfin, les conclusions par 6-1 (6 remplaçant le 7 heptatonique absent) ⁽⁴⁾ :



et par 1-6, à l'écossaise ⁽⁵⁾ :



(1) Nelly DIEM, *Beiträge zur Geschichte der schottischen Musik im XVII. Jahrhundert*, Zurich-Leipzig, 1919, p. 157.

(2) Joseph CANTELOUBE, *Anthologie des chants populaires français*, II, Paris, 1951, p. 230.

(3) Gaston MIRAT, *Chants populaires du Béarn*, Paris, 1936, p. 40.

(4) CANTELOUBE, *Anthol.*, II, p. 197.

(5) RIEMANN, *Tonalit.*, p. 12 (d'après Moore).

Les maîtres chinois font dériver le pentatonique d'une progression par quintes et quartes :



à quoi rien, dans la réalité, ne contredit. Quant aux pyén, ils seraient issus d'une extension de ce cycle tronqué, menant à *fa dièze* et *do dièze*, et c'est ce que, par contre, les faits démentent formellement : la musique savante de la Chine elle-même et, plus encore, la musique populaire de toutes les parties du monde ignorent manifestement les pyén rationnels 4 et 7 « hauts ».

S'écartant, d'ailleurs, sur ce point, de ses prédécesseurs extrême-orientaux et plaçant d'autorité le centre du système sur notre 2 (*la*), Riemann décrète que les pyén sont à fixer (« bestimmen ») à la tierce mineure supérieure et inférieure de cette « mèse », seuls 4 « bas » et 7 « haut » méritant le titre de « systemtreu ». Mais, attendu qu'il ne donne de ce postulat aucune sorte de justification, on ne le suivra pas davantage que les théoriciens célestes.

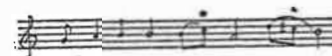
En vérité, ce qui nous surprend, au premier coup d'œil, c'est l'instabilité foncière et du 4 et du 7 : ce sont visiblement des « Füllsel » (remplissages) irréguliers, et plus d'une mélodie exhibe des 7 tour à tour « bas » et « hauts » ⁽¹⁾ :



ou encore « hauts » dans une octave, « bas » dans l'autre ⁽²⁾ :



ce qui se vérifie également pour le 4 ⁽³⁾ :



L'association exclusive des deux pyén « bas » ou du 7 « haut » et du 4

(1) I. V. NEKRASSOFF, 50 chansons du peuple russe, chœur d'hommes, St-Petersbourg 1901, n° 44.

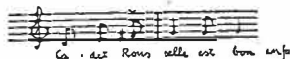
(2) E. LINEFF, *The peasant songs of Great Russia*, I, 1905, n° 1.

(3) Sirvart POLADIAN, *Armenian Folk songs*, Berkley-Los Angeles, 1942, p. 10 (d'après Komitas).

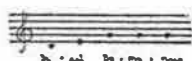
« bas » est commune ; plus rare celle des deux pyén « hauts » ou du 4 « haut » et du 7 « bas ». Le choix de l'une quelconque de ces combinaisons n'obéit, apparemment, à aucune nécessité technique.

Ces premières constatations nous aideront grandement à pénétrer les rouages de la métabole, à la condition que le comportement des pyén nous soit familier.

Communément, ces deux « adjoints » interviennent, à des places atones, soit pour combler, sans s'attarder, les vides qui écartent 6 de 1 et 3 de 5 (« notes de passage »), soit comme broderies (« Wechselpnoten ») ou appoggiatures « légères » (ci-dessous marquées du signe U). En vertu de quoi, on entendra :



au lieu de :



ou (en Roumanie) :



variant :



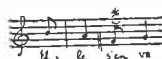
ou encore (1) :



qui signifie :



et :



égal à :

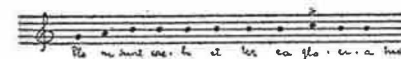


Aussi longtemps qu'ils s'en tiennent à ces attributions subalternes, les pyén se font connaître aisément, d'abord par leur rareté, ensuite par leur faible poids. Comme le démontre Riemann, « ils peuvent être omis ou remplacés sans dommage » et ne donnent lieu à aucune équivoque. Aussi ne peut-on qu'approuver Closson d'écrire (2) : « Dans quantité de nos mélodies heptaphones les plus simples, les demi-tons ne sont touchés qu'en passant, le fond est pentaphone ».

(1) Lucien DECOMBE, *Chansons Populaires recueillies dans le département d'Ille-et-Vilaine*, Rennes, 1884, p. 52.

(2) Ernest CLOSSON, *Eléments d'Esthétique Musicale*, 3^e édit., Bruxelles, 1927, p. 54.

Il arrive cependant que 4 et 7 tombent sur un « temps fort » et que, frappés d'un accent (ce que nous marquerons par >), ils jouent le rôle d'une « appoggiature longue » ou d'un « retard », non seulement, par mouvement descendant, du 3 par le 4 ou du 6 par le 7, mais aussi, par mouvement ascendant, du 8 par le 7 ou du 5 par le 4. Exemple classique (4-3) :



Le pyén ne s'est pas émancipé, pour autant : il reste encore, à la chinoise, celui « qui devient » ce qui l'avosine.

Mais l'accentuation s'appesantit, en outre, quelquefois, comme par accident, sur un 4 ou un 7 « de passage », l'égalant aux degrés constitutifs : Si, dans la « descente sur le 5 » suivante (1), le 7 « haut », impondérable, laisse le tracé pentatonique intact :



en revanche, dans cette autre (2), le nouveau-venu s'installe fortement :



Et c'est ainsi, que, de l'avis de beaucoup d'auteurs, la pentatonie aurait évolué vers l'hexatonie, heptatonie *in nuce*.

Dans le fragment cité, nous n'en sommes pas encore là. L'effet qu'y produit l'incorporation du « pyén lourd » est bien moins celle d'un enrichissement que d'un *changement*. La suite rétablirait-elle franchement le système initial, il nous resterait néanmoins le sentiment qu'un deuxième a été effleuré, autrement dit : qu'il y a eu métabole.

La cause en est (comme l'explique si bien, mais en termes si difficiles, Riemann) que le 7 « haut » accentué a fait surgir un nouveau pycnon, emblème d'un nouveau système. Les suites *sol-la-si* et *ré-mi-fa dièze* étant à

(1) Gaston PARIS, Auguste GEVAERT, *Chansons du XVI^e siècle*, Paris, 1875, n° 31. — Valeurs abrégées au quart.

(2) *Ibid.*, n° 136.

l'image exacte l'une de l'autre, il s'ensuit que, si la première caractérise un système de *sol*, la deuxième crée un système de *ré*. L'intrusion d'un 4 « haut » accentué aurait des conséquences identiques : elle susciterait le pycnon *la-si-do dièze*, instaurant un système de *la*.

Dans les deux cas, le pyén « haut » devient degré 3 du nouvel ordre pentatonique, tandis que les pyén « bas », déterminant des systèmes de *fa* et de *do*, en deviendraient les degrés 1.

Tout comme le pycnon indique, à lui seul, un système, la tierce majeure 1-3, à elle seule, met en évidence un pycnon : à moins que cet intervalle ne soit explicite dans la série où une mélodie semble dévier, on ne saurait parler, en toute sécurité, de métabole ; à l'inverse, s'il l'est, on sera fondé à se fier à cet indice décisif. Ainsi (1) :



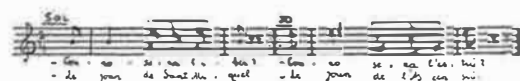
A plus forte raison, tiendra-t-on la métabole pour certaine, chaque fois que les éléments du pycnon sont tous trois exprimés, et cela aussi bien à Florès (2) :



qu'en Ecosse (3) :



ou dans les Pyrénées françaises (4) :



- (1) N. E. PALTCHIKOFF, *Chants paysans*, S. Pétersbourg, 1888, n° 85.
- (2) J. KUNST, *Music in Flores*, Leyde, 1942, p. 92.
- (3) RIEMANN, *Tonalit.*, p. 10 (d'après Bunting).
- (4) Jean POUVEIGH, *Chansons populaires des Pyrénées françaises*, Paris-Auch, 1926, p. 86.

Considérées hors de tout préjugé scolaire, ces vérités matérielles autorisent deux conclusions :

1° Que la mutabilité des pyén permet la reproduction du pycnon-modèle *sol-la-si*, à partir du 2, du 5, du 4 « bas » et du 7 « bas » ;

2° Que, de ce fait, quatre voies s'ouvrent à une mélodie qui s'évade du système de *sol* : vers ceux de *la*, de *ré*, de *do* et de *fa*.

La transition n'est pas toujours aussi brusque que dans nos derniers exemples. D'habitude, un épisode de liaison, jouant sur les degrés communs aux deux échelles consécutives, amorce l'entrée en scène de la seconde (1) :



A ce jeu prennent part volontiers les pyén appelés à se changer en 1 ou 3 des pycnons à venir (2) :



La répétition à des hauteurs diverses, de motifs mélodiques comprenant le 3 (imitation) est forcément approximative, si elle évite la métabole (3) :

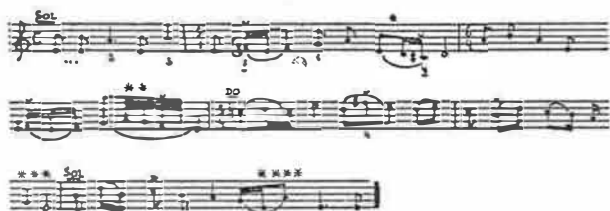


Littérale, elle l'implique (4) :



- (1) Alexis CHOTIN, *Corpus de Musique Marocaine...* II, Paris, 1933, p. 69.
- (2) Damase ARBAUD, *Chants populaires de la Provence*, II, Aix, 1864, p. 135.
- (3) Mrs. Timothy RICHARD, *Chinese music...*, 2^e édit., Shangai, 1907, p. 34.
- (4) Lajos BARDOS, Zoltan KODALY, 101 *Magyar nepsdal*, Budapest, 1932, n° 25.

On accordera que, dans mainte mélodie, la prolifération des pyén recouvre si bien l'ossature pentatonique qu'elle nous échappe, au premier coup d'œil ⁽¹⁾ :



Sauf à la dernière mesure, où nous retrouvons l'« appoggiature longue » commune 4-3, tous les pyén sont fugaces, et l'ébauche de « descente sur le 5 » (*), non moins que les cadences par 2-6 (** et ****) et par 1-6 (***) nous font aussitôt dresser l'oreille. Mais si l'on se contente de juxtaposer, comme on n'a pas cessé de le faire, tous les sons employés, la série qu'ils formeront, encombrée de parasites à première vue indéchiffrables, proposera évidemment à tout esprit formé par le Conservatoire un authentique casse-tête :



Les matériaux déjà abondants dont nous disposons ne portent aucunement à croire que, à part les quatre qu'on a vus, un ou plusieurs chemins différents pourraient mener hors d'un milieu pentatonique donné. Les citations de Riemann n'alignent que les trajets *sol-ré*, *sol-fa*, *sol-do*, et les mélodies très mobiles étudiées par Fischer n'y ajoutent que *sol-la*. Des centaines

(1) M. LYSENKO, *Recueil de chansons ukrainiennes*, III, Kiev, n° 3.

d'autres ne vont pas au-delà. A moins de découvertes peu probables, les issues possibles se bornent à cela.

Notre logique voudrait que, à tout le moins, chacune d'entre elles pût engendrer, autour du centre nouveau auquel elle donne accès, une deuxième constellation tonale, imitant celle dont elle procède ; et c'est, à coup sûr, ce qui se passerait, si l'élargissement de la tonalité avait ici pour ressort une fonction attractive.

Les documents, par malheur, déçoivent, une fois de plus, nos prévisions : on n'en connaît aucun où la métabole débouche du cercle délimité par le biomorphisme des pyén. Sans doute, lorsque, après une deuxième échelle, au lieu de rebrousser chemin, elle en aborde une troisième, on ne sait trop à laquelle des précédentes rapporter celle-ci. Peu importe : ce n'est jamais que l'une de celles qui émanent normalement de la première ⁽¹⁾ :



Sous réserve d'in vraisemblables trouvailles, on avancera sans crainte qu'un système premier compose, avec ses quatre satellites, un monde clos.

Au surplus, à l'intérieur de ce monde, ne règne aucun ordre hiérarchique visible ; sans supplément de pièces à conviction, nos exemples prouvent assez que du système de *sol*, on pénètre de plein pied aussi bien dans ceux de *la* et de *fa* que dans ceux de *ré* et de *do*. Nés, les uns comme les autres, de la préférence pour un, leur équivalence est totale.

En dépit de ces évidences, si clairement formulées par lui-même, Riemann, en spécifiant que *la* (= 2) se trouve à distance de seconde ou deuxième quinte de *sol* (= 1), édifie, en réalité, toute une interprétation, qui les ignore, de propos délibéré. Loin d'émettre simplement une vérité acoustique sans conséquence, il entend stipuler par là que, tout comme il y a deux quintes

(1) CANTELOUBE, *Anthol.*, II, p. 79.

de *sol* à *la*, le système de *la* n'est atteint que par une double transposition vers l'aigu de celui de *sol*.

Pour que cette hypothèse se vérifiât, une première quinte (*ré*) devrait, dans la pratique, préparer la venue de la seconde, et Riemann, effectivement, n'hésite pas à soutenir que la métabole s'oriente toujours, pour commencer, vers le système « quintverwandt » (apparenté par quinte) le plus proche, alors même qu'il n'en existe aucune attestation probante et que ses propres citations le désavouent (v. ex. 29).

Du moins sa surprenante prescription relative au 7 « haut » et au 4 « bas », déclarés seuls « systemtreu », s'éclaire-t-elle maintenant : elle vise à raccorder, coûte que coûte, le pentatonique non pas à l'heptatonique seulement, mais, au delà de celui-ci, à nos conceptions tonales actuelles. En écartant d'office deux pyén gênants, on ne laisse plus subsister que les métaboles par *fa dièze* (= 3, dans un pycnon *ré-mi-fa dièze*) et par *do* (= 1, dans un pycnon *do-ré-mi*), le système de *sol* ne pouvant s'adjoindre, autrement dit, que ceux de *ré* et de *do*. De là à faire des deux rallonges une dominante et une sous-dominante et à voir dans le pentatonique une préfiguration du majeur contemporain, il n'y a plus qu'un pas : il n'a pas rebuté notre savant.

Pour y réussir, il a fallu, après une pétition de principe arbitraire, l'omission voulue de tout ce qui, dans le concret, pouvait embarrasser une argumentation guidée vers un but établi d'avance.

Malgré quoi, le système de *la* se situe bien à la seconde, non à la deuxième quinte du système de *sol* et se distingue de celui de *do* par le pyén modifié qu'il met en œuvre, non par le nombre de quintes qui s'intercalent entre leurs « fondamentales » présumées.

On doit, certes, donner raison à Fischer lorsqu'il nous montre que le changement très rapide de système (« métabole serrée ») confond si bien les échelles que, par endroits, on discernerait mal dans laquelle on se meut, si le retour des mêmes phrases n'y aidait, en faisant ressortir l'importance de sons d'abord estimés accessoires (ou le contraire). Les variantes épousant cependant fréquemment, à dessein, une nouvelle série, un doute subsiste, çà et là (?) :



Est-on bien en *sol*, à la première mesure ? Touche-t-on *la*, à la seconde ? Entendra-t-on *sol*, à la troisième ? La quatrième se tourne-t-elle vers *ré* ?

On conçoit que l'imbrication croissante des systèmes finisse par empêcher la dissociation : peut-être l'heptatonie a-t-elle pris naissance ainsi.

(1) FISCHER, *Beiträge*, p. 183.

Encore aura-t-elle à parcourir une très longue route, avant que n'apparaissent nos modes présents, étai de l'harmonie.

Bien rassurante fiction, assurément, qu'une tonalité moderne sortant du pentatonique tout armée de ses sept degrés diatoniques et de ses trois fonctions centrales ! Fiction, pourtant de toute évidence.

Constantin BRAILOIU

Attaché au département d'Ethnologie
musicale du Musée de l'Homme