

II.1.2. CAUSETTES TAUTOLOGIQUES

À nos yeux, un certain flou subsiste à propos des écrits théoriques sur le *mode naturel* de *do*. Certes, le passage de la poly-horizontalité du contrepoint vers un système mélodique harmonique (ou monodie accompagnée), génère l'apparition tardive des modes de *do* et de *la* au détriment des anciens modes de *ré, mi, fa et sol* ; mais il apparaît par ailleurs que le besoin d'un choix standardisé de caractère vertical — par opposition à une notion mélodique polyphonique de caractère horizontal — ait contraint l'autonomie de l'ancienne modalité.

A ce propos C. BALLIF pourrait nous éclairer :

La musique modale n'envisageait pas la division de l'octave en douze intervalles idéalement égaux. Chaque mode était caractérisé par un ordre particulier de tons et de demi-tons. Changer cet ordre équivalait à changer de gamme donc de mode [...]. Les échelles modales étaient principalement des instruments mélodiques, dans lesquels les « finales » et les « dominantes » enfermaient une suite de tons et de demi-tons organisés de toutes les façons possibles. Or, l'expression harmonique, envisagée par la gamme diatonique tempérée, n'a pas su éliminer complètement les nuances mélodiques indiquées déjà par les modes (adjonction d'une gamme mineure harmonique). Inversement l'expression mélodique, donnée par le matériel des gammes modales (organisation codifiée d'un pentacorde), ne pouvait plus s'envisager en dehors du compromis « harmonie-mélodie ». Ce compromis se développera, au profit de l'une ou l'autre tendance, selon les goûts particuliers des époques. Il résume l'histoire de la musique depuis qu'on l'envisage selon les deux aspects : esprit mélodique, esprit harmonique¹²⁹

¹²⁹ ([12. BALLIF 1956], p.30).

Pourtant, on peut observer que la nouvelle monodie accompagnée a eu besoin de *brisure* ou plutôt de *fausse brisure* — car en termes ballifiens, le tempérament n'a pas réussi à éliminer totalement *les nuances mélodiques présentes dans la polyphonie*. Observons par exemple la modélisation de l'ancien mode de ré : nous serons frappés par l'émergence d'un niveau de perception et d'extension différents.

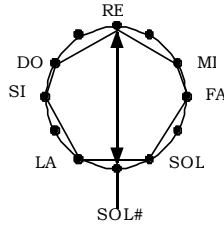


Fig. 61 : modélisation du mode de Ré.

La modélisation du mode de ré [cf. fig. 61] signale, à toute première vue un contour de symétrie parfaite. Le vecteur constitué par le ton indicatif et son opposé symétrique *sol dièse* — pour l'instant en *existence virtuelle* — donnera à la modélisation un caractère *dihédral*¹³⁰, composé de deux quarts justes séparées par une seconde majeure : soit une *isométrie segmentée* — sorte de *symétrie de la symétrie*.

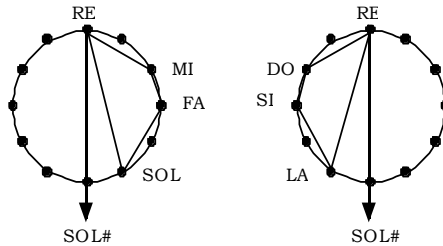


Fig. 62 : isométrie segmentée.

¹³⁰ On appelle groupe diédral, ou diédral d'ordre, le groupe des isométries du plan euclidien qui conservent un polygone régulier convexe à n côtés. Il contient deux éléments.

Pour sa part, l'axe tritonique situé entre la tierce mineure et la sixte majeure (notes caractéristiques du mode en question) segmente le *modulo* en faisant apparaître deux groupes apparemment asymétriques.

Certes, à partir d'un juste milieu [cf. chiffre 63a], les notes *fa* et *si* vont établir un partage horizontal dans la modélisation — plus précisément de quarte augmentée. C'est ainsi que nous envisagerons deux parcours sous-jacents à partir de chacune des configurations correspondant à chaque groupe ou cellule. Ainsi, on aura comme résultat deux échelles à configurations isomorphes — dont la dernière note de la première cellule deviendra le départ de la seconde : périodicité de seconde majeure¹³¹ [cf. chiffre 63b] et périodicité de quarte augmentée¹³² [cf. fig. 63c].

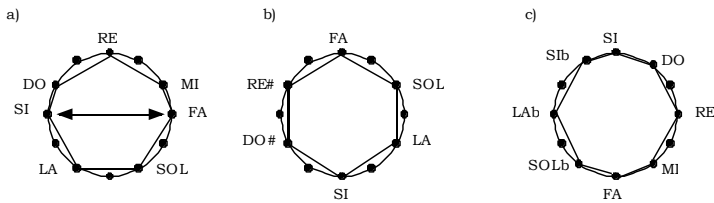


Fig. 63 : parcours sous-jacents.

Toutefois, si l'on pousse plus avant cette causette et on reprend la notion d'axe avancée par C. BALLIF, lorsqu'il précise que l'ensemble diatonique peut être considéré comme l'organisation de deux cellules (tétracordes) séparées par une note axiale [BALLIF 1956], alors d'autres axes dans le même ensemble sont aussi envisageables¹³³. En conséquence, la figure 63c pourrait être appréhendée comme ceci :

¹³¹Gamme par tons

¹³²Distribuée $\frac{1}{2}$ ton, ton, ton, $\frac{1}{2}$ pour le chiffre 59c (mode symétrique à six transpositions et huit termes).

¹³³ Cf. troisième partie.

Transposition en DO.

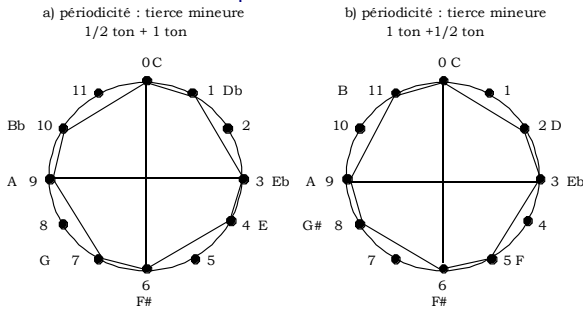


Fig. 64 : modes au même foyer de configuration.

Nous voici face à deux modes dotés d'un même foyer de configuration (de tierce mineure) mais segmentés différemment : le premier distribué en seconde mineure + seconde majeure, le mode suivant étant une rétrogradation de la première configuration — déjà répertorié dans notre tableau (cf. fig. 57). Remarquons par ailleurs que l'intervalle de configuration prescrit les uniques transpositions possibles ; par conséquent, les deux modes (cf. fig.64) possèdent chacun trois transpositions et rien que trois.

Enfin, nous avons constaté que la modélisation du mode de *ré*, dégageait une structure de deux ensembles isomorphes — obtenus par l'instauration d'un axe imaginaire constitué par le son orient ou ton indicatif *ré* et son opposé symétrique ou note antipode *sol dièse*. Toutefois, d'après nos observations, le mode de *ré* possédait déjà — au sein de sa structure — la segmentation équidistante entre ces deux positions caractéristiques : la tierce mineure (*fâ*) et son opposé symétrique constitué par la sixte majeure (*sî*).

Et puisque dans la pensée métatonale, la notion d'axe partageant des cellules de 2, 3 ou 4 notes est tout à fait mobile — donc actuelle/potentielle — on procédera alors à la virtualisation totale des pôles symétriques des notes définissant le mode de *ré* pour aboutir à la modélisation suivante :

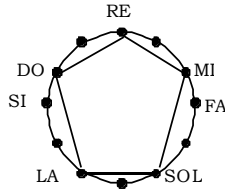


Fig. 65 : une échelle déficiente du mode de Ré.

Il s'agit d'une des trois échelles déficientes du ton de ré — dites modes pentatoniques ; les deux autres échelles se modélisant de la manière suivante :

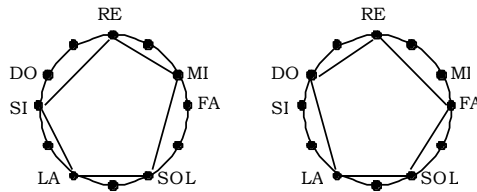


Fig. 66 : modes pentatoniques en ré.

La transformation de ces trois échelles transposées dans le ton de *do* fera apparaître les composants suivants¹³⁴ :

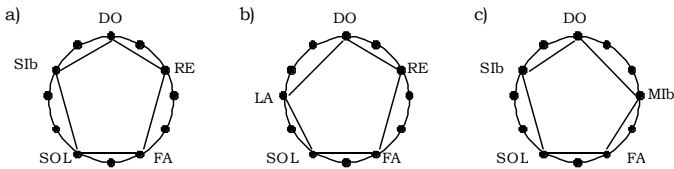


Fig. 67 : transposition en *Do*.

¹³⁴ Remarquons que la transposition des échelles pentatoniques sur le ton de *do* ne fait apparaître qu'une seule gamme pentatonique naturelle. Quant à la suite répandue dans les divers traités nous signalant la gamme pentatonique à partir de *do* et qui se structure à la manière de *do, ré, mi, sol, la*, correspond en réalité à une rotation de la deuxième gamme pentatonique dans le mode de *ré*.

L'apparition du *si bémol* [cf. fig. 67a] pour le premier mode, ainsi que l'arrivée du *mi bémol* [cf. fig. 67c] pour le troisième, écartera le mode de *do* comme foyer incontournable des trois transformations pentatoniques naturelles ; à ce propos, et pour des raisons complètement différentes des nôtres, Ernst ANSERMET précise que si l'on s'attache aux constituants de la triade fondamentale de *do, mi, sol*, trois structures pentatoniques d'octave seraient possibles¹³⁵

Tout conduit à penser que la recherche pour l'instauration d'une *gamme modèle* (voire universelle), se réduisait à une quête de *brisure de symétrie* ; non pas d'une brisure dans son sens géométrique, mais plutôt d'une brisure de l'hétérogénéité identitaire du sonore — qui avait tant marqué les premiers siècles de l'ère chrétienne. Pour nous, cette conception constitue le patrimoine intellectuel qui animait la démarche théorique jusqu'à l'arrivée de RAMEAU pour se répandre comme « modèle de référence » (voire de pensée) dans les institutions rectrices du savoir musical occidental. D'ailleurs, si asymétrie il y a eu dans la constitution d'une gamme universelle, elle n'était rien d'autre qu'une manière d'appréhender un *Niveau de Réalité* précis, car le mode de *do*, de même que l'ancien mode de *ré*, vu sous l'angle des rotations, possédait exactement les mêmes caractéristiques.

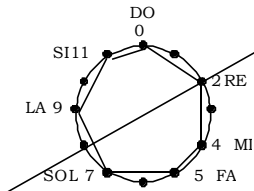


Fig. 68 : rotation du mode de Do, vu sous l'angle des rotations.

En effet, prenons le cas de DEBUSSY et éloignons de son style toute la chinoiserie et l'exotisme qu'on lui a souvent attribués : peut être que, de ce côté-là on découvrira sa vision

¹³⁵ [5. ANSERMET 1961/1989]

architecturale et structurelle du matériau sonore, on trouvera quelques réponses concernant son idée de parcours.

Observons par exemple le prélude VOILES pour piano, écrit en 1904. Dans cette pièce, le compositeur assemble un matériau réputé de contenu hétérogène : gamme par tons/gamme pentatonique. Certes, nous n'avons pas trouvé l'éléphant de Java — même pas les séquences nous rappelant les belles sonorités des instruments gamelans¹³⁶ ; en revanche, nous avons constaté une brisure du langage tonal menée par la juxtaposition des deux gammes sans relation apparente, mais responsables du timbre, des textures et des contrastes à distance qui caractérisent l'ensemble de cette œuvre.



Fig. 69 : prélude Voiles, mesures 1 à 5.

Remarquons que les cinq premières mesures du prélude comportent déjà la presque totalité du matériau à développer ; le ton indicatif, qui apparaît exactement sur le deuxième temps de la mesure cinq (le *si bémol*), polarise le soutien harmonique caractérisant le timbre et les transformations symétriques tout au long du parcours.

¹³⁶ Quant aux passages en secondes majeures présents dès le tout début du prélude, nous avons préféré les associer à une démarche structurelle dans la recherche de symétries qui gouverneront le parcours de la pièce.

Fig. 70 : prélude *Voiles*, mesures 42 à 47.

Cependant, il va falloir attendre le passage des mesures 42-47 pour cerner la véritable réalité acoustique du prélude, car deux choses fondamentales découlent de cette pièce : la première consiste en ce que la gamme pentatonique utilisée n'a pas seulement la propriété exotique qu'on a l'habitude de lui assigner — elle est surtout le foyer spatial de l'organisation et de la distribution des ensembles équidistants des secondes majeures.

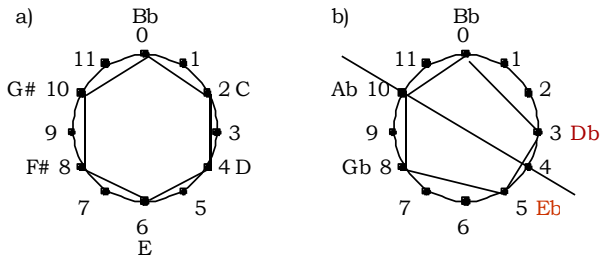


Fig. 71 : foyer spatial d'organisation et de distribution.

Remarquons par ailleurs la subtilité de DEBUSSY, lorsqu'il introduit la gamme pentatonique [cf. Fig. 71b]. En effet, tout en gardant quatre des six termes de l'ensemble initial, il n'ajoute que deux notes pour déclencher l'inespérée gamme

pentatonique. Le *mi bémol* qui débute la configuration en question — dont le son antipode est absent — et la note *ré bémol*, apparue très brièvement avec son opposé symétrique (*sol*) à la mesure 31, vont signaler l'unique moment chromatique du prélude : quant à la note *sol*, c'est la seule fois qu'on l'apercevra dans toute la pièce.



Fig. 72 : prélude *Voiles*, mesures 31 à 32.

L'autre aspect fondamental consiste en ce que la gamme pentatonique gère aussi le contraste que constitue le passage d'une disposition à l'autre de la gamme par tons, mais sans transposition quelconque : juste à l'aide de rotations.

Fig. 73 : Prélude *Voiles*, mesures 48 à 57.

Ainsi, on observe que l'emblématique de la forme dans cette œuvre de DEBUSSY — comme le dirait C. BALLIF — se trouve animée par *le réel sonore concret* [16. BALLIF 1988] : Il va déterminer la collection d'informations engagée dans le processus du mouvement assumé — informations que la *métatonalité* définit comme les « formaires » [cf. Vocabulaire].

Voici donc les deux formants du « formaire » des sons en interaction qui ont donné naissance à ce prélude :

Fig. 74 : formants du formaire de *Voiles*

La véritable figuration, si l'on veut à double référentiel, de ce prélude se présente comme suit :

Fig. 75 : figuration référentielle de *Voiles*.

Adieu formaire, paramétrie symbolique d'espace, de temps, de matière, identités matricielles, car il ne reste que la musique de ce mouvement présent. Celui-ci, à son tour, excite, réamorce nos facteurs créatifs vers de nouveaux pouvoirs formaires. Ces facteurs créatifs, ouvrent l'appétit à de nouvelles tranches par ce qui tourne et se retourne et questionne et ne cessera de le faire jusqu'à la fin de l'œuvre, jusqu'à la fin de la vie, et doivent charrier les formaires de surplus pour une nouvelle « itinérance ». Ainsi au travail de ce qui, pour nous, devient davantage musique, nous l'avons déjà reçue comme telle sous un mouvement apparemment sans structure autre que l'éprouvé de son propre cheminement¹³⁷.

¹³⁷ ([16. BALLIF 1988], p. 27-28)