Transposition

Musique et Sciences Sociales

Hors-série 1 | 2018

Musique, histoire, sociétés

Une école pratique de la musique : l'analyse par l'écoute

Laure Schnapper

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1704>

DOI : 10.4000/transposition.1704

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Laure Schnapper, « Une école pratique de la musique : l'analyse par l'écoute », *Transposition* [En ligne], Hors-série 1 | 2018, mis en ligne le 30 janvier 2018, consulté le 09 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1704> ; DOI : 10.4000/transposition.1704

Ce document a été généré automatiquement le 9 février 2020.

La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Une école pratique de la musique : l'analyse par l'écoute

Laure Schnapper

*Thus music history is helpless where music is not
written down (Curt Sachs¹)*

- 1 Le 40^e anniversaire de l'EHESS est l'occasion de faire des bilans et je voudrais jeter un regard rétrospectif sur le séminaire que j'anime depuis plusieurs années, « Musicologie générale. Analyse et écoute comparatives ». Il constitue l'un des deux séminaires de tronc commun destinés aux étudiants de première année de Master, inscrits dans la spécialité « Musique » de l'EHESS² et il est surtout l'un des rares séminaires de cette formation qui soit centré sur le matériau musical en tant que tel. Or, sans que j'en aie eu conscience jusque-là, il me semble, à sa manière, s'inscrire dans l'esprit qui présida à la naissance de l'École *pratique*, dont est issue l'EHESS, celui de former les étudiants par la pratique de la recherche, notamment philologique, à partir des objets eux-mêmes. C'est ce que faisait, entre autres, l'helléniste et épigraphiste Philippe Gauthier³, récemment disparu, qui faisait réfléchir ses élèves de l'EPHE à partir de fragments d'écriture sur la civilisation dont ils émanaient. Plus modestement, je propose aux étudiants d'analyser, sans l'aide d'une quelconque partition, une pièce de musique qu'ils entendent, en leur demandant de la « démonter », en en séparant les principaux éléments constitutifs. À travers cette analyse auditive, plutôt que par l'exposé de théories préalables, je tente de leur faire prendre conscience par la pratique des règles générales qui régissent toute pièce musicale.
- 2 Je propose d'exposer ici la démarche de ce séminaire et les présupposés théoriques qu'elle sous-tend. L'expression « musicologie générale », qui apparaît dans le titre du séminaire, est empruntée à l'ouvrage de Jean-Jacques Nattiez publié en 1987, *Musicologie générale et sémiologie*⁴. Je m'inscris dans cette perspective « générale », grâce à ma double formation en musicologie, à la Sorbonne, et en ethnomusicologie auprès de Simha Arom au CNRS, ce dernier ayant exercé une influence décisive sur ma démarche. Je commencerai par évoquer les circonstances qui m'ont conduit à l'élaboration du séminaire, avant d'en présenter le contenu lui-même.

De l'intérêt de l'analyse musicale

- 3 L'expression « musicologie générale » correspond à la volonté de ne séparer ni les corpus ni les méthodes propres aux deux disciplines que sont la musicologie et l'ethnomusicologie. Le séminaire s'adresse ainsi à un large auditoire ; elle s'est en effet mise en place progressivement, de manière pragmatique, pour répondre aux besoins d'étudiants d'horizons divers.
- 4 Lors de la création du master de l'EHESS et de la spécialité « Musique » en 2005, il avait été prévu un cours de M1 pour donner les outils généraux indispensables à toute recherche liée de près ou de loin à la musique, tels qu'ils existent pour chaque discipline, intitulé alors « Bibliographie et méthodes de recherche en musicologie ». Il s'agissait de familiariser les étudiants aux ouvrages classiques, que sont notamment le Répertoire international de littérature musical (RILM), les deux grandes encyclopédies le *New Grove's Dictionary of Music* et la *Musik in Geschichte und Gegenwart*, leur présenter les principales histoires de la musique, les aider dans le maniement des sources classiques de la musicologie (Répertoire international des sources musicales ou RISM ; séries des archives nationales, notamment les séries AJ13 pour l'Opéra et AJ37 pour le Conservatoire), leur faire connaître les principales bibliothèques, en particulier le département de la musique de la BN, etc.
- 5 Or, le contenu du cours se révéla rapidement inadapté, ce qui expliquait sans doute que deux musicologues, qui avaient successivement assuré cet enseignement, se soient tour à tour désistés. En prenant leur succession, je me suis rendu compte en effet que le développement progressif des outils informatiques mais plus encore l'ouverture du champ de recherche des étudiants vers toutes sortes de musique – musiques de jeux vidéo, de publicité, musiques du monde etc. –, avaient rendu le contenu de cet enseignement en grande partie obsolète. Connaître le fonctionnement du RILM était moins utile pour eux que savoir consulter les ressources en ligne via l'ENT de l'EHESS et les nombreux sites spécialisés, complétant et mettant à jour les ouvrages papier.
- 6 Ce qui manquait aux étudiants était par conséquent moins le maniement d'outils bibliographiques que l'acquisition d'outils d'analyse musicale, utilisables quels que soient les types de musique et de performance auxquels les apprentis-chercheurs étaient confrontés. Le pari de ce séminaire était ainsi – et est toujours – de désinhiber les étudiants et de les inciter, même quand ils ne sont pas musiciens, à ne pas se contenter d'une étude du contexte dans lequel est produite et entendue la musique – autrement dit une musicologie sans musique –, mais de décrire le matériau musical, condition nécessaire pour juger de manière efficace la nature des liens qui le relie à la société, qu'il s'agisse de circonstances extérieures (politiques, religieuses) ou de liens symboliques. Il s'agit bien de faire dialoguer de manière féconde l'étude externe et l'étude interne et de montrer, pour prendre un exemple, qu'une formule rythmique est éventuellement investie d'une signification identitaire dans une société donnée.
- 7 Or, en France, on constate une forte réticence vis-à-vis de l'analyse interne, notamment de la part de ceux qui traitent d'un corpus autre que celui de la musique savante occidentale : déjà en 1998, le sociologue Antoine Hennion en constatait⁵ l'absence dans les études sur la musique populaire. Selon lui, elle résultait de l'inadéquation des outils musicologiques, plus « performatifs » que « constatifs », qui les rendraient inapplicables au répertoire populaire. Plutôt que de chercher des procédures d'analyse

distinctes pour chaque type de musique, Hennion préconisait alors d'envisager l'analyse des processus de médiation (instruments, partitions, enregistrements...) et d'échapper ainsi à « l'illusion » qui consistait, selon lui, à considérer la musique comme un art autonome.

- 8 Certes, il est indispensable d'envisager ces « médiations », en particulier lorsqu'on a affaire à une musique où les procédés d'enregistrement et de distorsions font partie intégrante du processus de production sonore, mais l'analyse de ces médiations doit-elle exclure pour autant le langage musical lui-même ?
- 9 La conception tripartite de l'activité musicale développée par Jean-Jacques Nattiez⁶ – empruntée à la théorie sémiologique de Jean Molino, elle-même tirée de la théorie de la communication – distingue le processus de création, dit « poïétique », « la trace » (ou « niveau neutre ») de cet objet lui-même, et enfin sa perception. En distinguant ces trois plans, Nattiez montre que chacun d'entre eux peut faire l'objet d'une analyse séparée, notamment l'objet musical lui-même, indépendamment de ses médiations et de sa réception : « L'analyse du niveau neutre hérite du structuralisme cet acquis fondamental que les messages présentent un niveau d'organisation spécifique qu'il faut décrire⁷ ». Aussi, que l'on considère ou non la musique comme un art autonome n'empêche pas d'en décrire le fonctionnement interne.
- 10 Or, pourquoi, comme l'avance Hennion, une musique populaire ne pourrait-elle alors pas être analysée avec les mêmes outils qu'une musique savante ? Si les répertoires sont distincts, les langages le sont-ils autant ? Les Américains ne se posent pas cette question, eux qui, par ailleurs, ne craignent pas de programmer dans un même concert de la musique « savante » et de la musique de film. Allen Forte (1926-2014), professeur à l'Université de Yale a consacré en 1995 un ouvrage d'analyse aux « ballades américaines » de Irving Berlin, Cole Porter et d'autres, avec les outils de description musicologiques, montrant qu'ils étaient parfaitement opérants pour la musique populaire⁸. Il suffit de les choisir et de les adapter, et c'est tout l'enjeu de ce séminaire que d'apprendre à les utiliser à bon escient. C'est d'ailleurs ce que font les musicologues, dont les outils varient selon le répertoire : on n'analyse pas un motet de Guillaume de Machaut de la même manière qu'une symphonie de Gustav Mahler et l'idée qu'il n'y aurait qu'un seul type d'analyse musicale est plus que réductrice.
- 11 Aussi, Denis-Constant Martin, sociologue spécialiste des « musiques de masse », déplore-t-il le fait que la place de l'analyse musicale continue de faire problème : « Souvent elle est négligée ; parfois même, elle est plus ou moins présentée comme inutile⁹. » Martin insiste sur l'intérêt qu'elle présente pourtant pour la sociologie et l'anthropologie :

L'objet sonore [...] demande à être analysé en tenant compte de ses spécificités, en s'inspirant des méthodes que la musicologie et l'ethnomusicologie ont mises au point, et d'autres qu'il faut inventer. Les représentations qui y sont investies et en ressortent, les symboliques qui en émanent, les pratiques sociales qui se tressent autour de cet « objet sonore » ne sont pas celles que suscitent la peinture, la poésie, le cinéma, la danse... La musique doit donc à l'évidence faire l'objet d'une analyse musicale, non pour elle-même, mais parce qu'elle fournit un éclairage indispensable sur le fait sociomusical total [...] ¹⁰.
- 12 De fait, Simha Arom n'a eu de cesse de montrer les liens organiques qui unissaient répertoire musical et fonction sociale, notamment chez les Pygmées Aka d'Afrique centrale : « À toute circonstance qui requiert un support musical correspond un répertoire particulier qui comporte un ensemble spécifique de pièces, une formation

vocale et/ou instrumentale particulière, de même qu'une formule polyrythmique propre¹¹ [...] ».

- 13 Description musicale et description ethnographique doivent donc se compléter, afin de montrer de manière précise comment le contenu musical s'articule avec la société.

Une réponse à la diversité des étudiants et des sujets de recherches

- 14 Aussi, la première ambition du séminaire est-elle de convaincre les étudiants de l'intérêt de procéder à la description, même succincte, du corpus musical qu'ils étudient. Il s'agit ensuite de leur en fournir les premiers outils. En effet, seule une minorité d'entre eux ont une formation de musicologue ; la plupart sont ou bien eux-mêmes musiciens, ou bien issus de filières non musicologiques. Dans les deux cas, ils ne sont pas toujours familiers ni avec le vocabulaire, ni avec les outils habituels de l'analyse musicale et certains savent à peine lire une partition. Les musiciens ne sont d'ailleurs pas les mieux armés, ayant souvent des difficultés à prendre du recul par rapport à leur pratique. On sait – la collaboration de Marc Chemillier et du jazzman Bernard Lubat l'a montré¹² – que les musiciens, notamment ceux qui travaillent sans l'écrit, ont un langage propre qui n'est pas celui de l'analyste. Ils ont souvent un langage codifié, imagé, voire symbolique qui répondent à un besoin pratique, et le dialogue avec le chercheur passe parfois par un véritable travail de « traduction » qu'il faut entreprendre pour trouver un langage commun, le plus « neutre » et précis possible, compréhensible par les deux partis.
- 15 Licenciés d'histoire, de littérature, de philosophie, de sociologie, d'ethnologie ou de sciences politiques, avec des connaissances musicales très variables, côtoient ainsi pendant une année des musiciens et des étudiants passés par un cursus classique de musicologie, parfois inscrits parallèlement à l'EHESS dans une classe supérieure d'esthétique ou d'histoire de la musique du Conservatoire national supérieur de musique de Paris.
- 16 À la diversité des parcours s'ajoute celle des projets de recherche. Certains étudiants analysent des pratiques musicales d'une région donnée (souvent de leur pays d'origine), à la recherche de leurs racines avec des questionnements sur la musique comme marqueur identitaire ; d'autres sont des instrumentistes – parfois des professeurs de conservatoires – qui s'interrogent sur leur pratique. Mais on trouve aussi ceux – même s'ils sont plus rares – qui abordent des sujets classiques d'histoire de la musique, tandis que d'autres – plus nombreux étant donnée l'ouverture de l'EHESS –, s'intéressent à des musiques en marge du corpus habituel des disciplines, comme la musique en lien avec l'image (jeux vidéo, publicité...).
- 17 Cette diversité est certes une richesse ; elle n'en pose pas moins un défi à l'enseignant, qui doit trouver une formule qui soit utile à tous, permettant à chacun de combler ses lacunes et de trouver les outils dont il a besoin.

Description à partir des paramètres universaux : des rapprochements inattendus

- 18 Pour y répondre, ma double formation de musicologue et d'ethnomusicologue a été d'un grand secours. Parallèlement au cursus « classique » de musicologie au Conservatoire de Paris et à la Sorbonne, mêlant les cours d'histoire de la musique occidentale et la pratique (dictées musicales, travaux d'harmonie, pratique instrumentale et vocale...), j'ai en effet cherché à élargir rapidement mon horizon, en fréquentant notamment le séminaire de l'ethnomusicologue Simha Arom au Lacito (Laboratoire des civilisations de tradition orale, CNRS), qui a formé des générations d'ethnomusicologues, dont certains travaillent d'ailleurs aujourd'hui à l'EHESS¹³. Après une courte carrière d'instrumentiste, notamment comme premier cor solo de l'Orchestre de Jérusalem, Arom fut envoyé en Afrique¹⁴, où il dut forger ses propres outils méthodologiques pour décrypter les musiques qu'il y trouva, comme il l'expliquait lui-même¹⁵.
- 19 J'ai eu la chance de pouvoir observer son travail sur le terrain au cours de deux missions, en 1984 et en 1985. La première, avec le photographe Frédéric Brenner, consistait à rechercher les traces à Belmonte (Portugal) des derniers juifs forcés à se convertir au christianisme sous l'Inquisition – appelés péjorativement *maranos* ou *maranes* –, et qui continuaient jusqu'à cette date à pratiquer leur foi en cachette. Il s'agissait de rendre compte de leur pratique religieuse, par l'image et par l'enregistrement de leurs prières et de leurs chants¹⁶. Le second voyage, plus fructueux sur le plan musical, eut lieu l'année suivante en République centrafricaine.
- 20 Ces deux voyages et la fréquentation pendant plusieurs années du séminaire de Simha Arom ont totalement renouvelé ma vision de la musicologie, à propos de laquelle André Schaeffner, qui avait été formé à la fois à l'ethnologie par Marcel Mauss et à l'histoire de la musique occidentale par Romain Rolland, écrivait : « Outre qu'elle raccourcit l'horizon, elle prédispose à ériger en règles générales ce qui n'a jamais été que conventions du moment¹⁷ ». J'ai découvert des langages musicaux et des contextes de performance (nulle salle de concert...) qui exigeaient une approche totalement nouvelle pour moi. Il s'agissait de musiques inouïes, au sens propre, sans écriture ni transcription, transmises oralement, dont il fallait réaliser une première analyse sommaire à la première écoute. Je n'y étais pas préparée, les commentaires d'écoutes que nous pratiquions à l'université ne s'appliquant alors qu'au corpus de la musique savante occidentale. Cette analyse *in situ* d'un corpus au langage inconnu exige des qualités propres : il faut immédiatement pouvoir juger de la qualité d'une pièce musicale, afin d'évaluer la pertinence de procéder à son enregistrement et à la description détaillée de son système.
- 21 Pour cela, il faut se concentrer sur les paramètres constitutifs de tout langage musical, dont Jacques Chailley a souligné le nombre restreint :
- Si l'on démonte en pièces séparées les éléments du langage musical, le nombre des morceaux que l'on alignera sur la table de dissection ne sera pas très considérable, et le compte en a été dressé depuis longtemps : hauteur, durée, timbre, intensité. On peut fort bien concevoir qu'une musique se prive d'un ou plusieurs de ces éléments : il a toujours existé des musiques de rythme pur et la musique concrète par exemple néglige systématiquement la valeur signifiante des rapports de hauteur.¹⁸

- 22 Il ne s'agit pas de revenir ici sur la querelle sur la question des universaux, traitée de manière approfondie par Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez¹⁹. L'inventaire qu'ils dressent se retrouve dans toute analyse, à l'image de l'ouvrage d'Allen Forte sur la ballade populaire, cité plus haut²⁰. Celui-ci comprend cinq chapitres correspondant à cinq critères, que l'on peut retrouver (même si certains peuvent être absents) dans toute musique : l'harmonie²¹, le rythme, le dessin mélodique, le rapport texte/musique et la forme.
- 23 Admettre l'existence d'universaux n'empêche évidemment pas de mettre en lumière la spécificité de chaque culture, bien au contraire. C'est en séparant et en analysant chacun de ces paramètres qu'on peut montrer comment chaque société humaine les traite et les combine de manière qui lui est propre. C'est cette idée qui a servi de fil conducteur à ma thèse, consacrée à un principe compositionnel que l'on trouve dans la musique savante occidentale mais surtout dans la musique de tradition orale, la répétition obstinée ou *ostinato*²². Le choix d'un seul principe compositionnel m'a permis d'en montrer à la fois le caractère universel et les utilisations singulières, en procédant à une typologie, à partir d'une analyse paramétrique.
- 24 La séparation rigoureuse des paramètres permet alors de faire des comparaisons terme à terme entre des musiques apparemment sans lien les unes avec les autres. C'est par « la confrontation globale de tous les matériaux ainsi réunis, classés selon des critères spécifiques »²³ que l'on peut voir émerger des points communs inattendus. En isolant les procédés musicaux, puis en dressant des typologies selon la manière dont ils sont utilisés, on parvient à mettre au jour des traits communs à des répertoires qui ne semblaient à première vue, ou plutôt à la première écoute, n'avoir aucun lien. Comme le suggère Jean-Jacques Nattiez : « au-delà de cette variété, n'y aurait-il pas des traits communs à toute espèce de phénomène musical²⁴ ? » Quel rapport y a-t-il, par exemple, entre un motet isorythmique de Guillaume de Machaut et une polyphonie des Pygmées Banda-Linda qui vivent en République centrafricaine ? Aucun, a priori et pourtant on y trouve la même imbrication des répétitions périodiques, comme j'ai pu le montrer dans une analyse²⁵ qui m'a été inspirée par le rapprochement effectué par en 1990 par Simha Arom entre les polyphonies pygmées et les premières polyphonies écrites médiévales²⁶. Ce dernier avait ainsi répondu au vœu formulé par Curt Sachs trente ans plus tôt, de rapprocher la musique « primitive » de la musique médiévale²⁷. Développer

Une terminologie empruntée à l'ethnomusicologie

- 25 Pour mener à bien leur analyse, il a fallu que les ethnomusicologues élaborent leurs outils, soit qu'ils en inventent, soit qu'ils précisent le sens de ceux qui existaient déjà. Il leur a fallu notamment créer des termes pour décrire des processus qui n'existaient pas dans la musique écrite : dès 1908, l'Autrichien Guido Adler (1851-1941), le professeur de Schönberg et de Berg, proposait le terme d'« hétérophonie » pour décrire un phénomène intermédiaire entre la monodie et la polyphonie²⁸, étroitement lié à une performance purement orale et qui n'existait pas parmi les outils de description musicologique, conçus pour un répertoire écrit. On pourrait aussi citer, comme autre exemple, l'invention du concept de tierce « neutre », qui se situe entre la tierce majeure et la tierce mineure.

- 26 Il leur a fallu aussi *redéfinir* la terminologie musicale, ou plutôt la débarrasser des multiples sens qui se sont superposés au fil du temps, afin de la rendre aussi univoque que possible et, par là, idéalement adaptable à toute musique. L'évolution de la terminologie reflète l'histoire du langage musical occidental. Le terme de *mode* et de *ton* illustrent sans doute le mieux la polysémie et la confusion qui en ont découlé : en 1768, Rousseau distinguait déjà dans son *Dictionnaire de musique* quatre sens du seul mot *ton*, auquel il ajoutait en outre deux autres entrées, « ton du quart » et « ton d'église » (qu'on appellerait aujourd'hui *mode ecclésiastique*), soit un total de six sens différents. À cela s'ajoute la confusion entre *ton* et *mode* : à l'article « mode » du même dictionnaire, on retrouve en partie les définitions de l'article « ton ».
- 27 Aussi, à l'instar des ethnomusicologues, ai-je préconisé aux étudiants d'utiliser une terminologie la plus neutre possible, pour décrire les différents paramètres. Il s'agit ainsi d'utiliser de préférence le terme d'*échelle* à celui de *gamme* (terme lié à l'écriture, la lettre Gamma - G - représentant le *sol*), l'échelle étant définie de manière large comme « un ensemble clos de hauteurs distinctes localisé dans le cadre d'une octave²⁹. » Une telle définition exclut en revanche toute idée d'agencement des sons – ou degrés – qui constituent l'échelle : sur quelle note la mélodie s'appuie-t-elle ? Quel est le degré qui sert éventuellement de finale et celui qui sert de corde de récitation ? Pour décrire ces fonctions les ethnomusicologues emploient le terme de *mode* (mode d'utilisation de l'échelle en quelque sorte), que définissait J. Chailley déjà ainsi : « Contrairement à l'échelle, le mode se définit par sa structure. Il peut y avoir des modes différents sur une même échelle³⁰ ».
- 28 Je leur propose aussi, par exemple, de remplacer le terme de « psalmodie » (qui fait référence à la lecture chrétienne des Psaumes) par celui de « cantillation », équivalent du terme allemand *Sprechgesang* (littéralement « chant parlé » ou « parlé-chanté »), utilisé par exemple par Reinhard Flender pour décrire les manières de lire la Bible dans la synagogue et dans l'église grecque³¹.
- 29 Pour ce qui est de la description du rythme, je m'appuie sur l'article fondamental de Simha Arom, qui a permis de démêler les sens de deux termes souvent employés l'un pour l'autre, *rythme* et *mètre*, en restituant avec précision ce qui relevait de l'un et de l'autre³². Métrique et rythmique avaient fini par se confondre avec l'apparition de la barre de mesure dans l'écriture musicale, où l'accentuation de la première pulsation de la mesure transformait le mètre (non accentué et régulier) en rythme. Il avait été indispensable à Simha Arom de les distinguer pour comprendre le fonctionnement du système de la musique africaine, justement fondé, comme il a pu le montrer, sur un jeu d'opposition entre rythme et mètre, les accents rythmiques étant le plus souvent décalés par rapport à la pulsation.

Le séminaire comme terrain

- 30 J'ai pris également le parti de m'inspirer de la situation des ethnomusicologues sur le terrain : partir de l'*audition* d'une performance musicale et de tenter de reconstituer à partir de cet exemple concret les différents processus – techniques, historiques, contextuels – qui ont abouti à la mise en œuvre et/ou à la performance, plutôt que de commencer par énoncer un principe et l'illustrer par l'écoute.

- 31 Cet exercice présente l'avantage de développer une écoute active, de moins en moins sollicitée à une époque où nous sommes envahis par des musiques « d'ambiance », auxquelles nous ne prêtons plus attention. Chaque fois que j'évoque avec les vendeurs d'un magasin la gêne que ne doit pas manquer de leur procurer la musique d'ambiance, ils me répondent ne plus l'entendre. À l'inverse, avant que n'existent les moyens de reproduction sonore, les auditeurs n'entendaient le plus souvent une œuvre qu'une seule fois et devaient attendre plusieurs années avant d'en réentendre certaines, les autres n'étant plus rejouées. Les Parisiens ont pu entendre la 9^e symphonie de Beethoven pour la première fois en 1834 et ont dû attendre quatre ans pour la réentendre dans la capitale. Les auditeurs, en particulier les critiques des journaux, étaient sans doute de ce fait plus exercés qu'aujourd'hui à prêter une attention soutenue, comme semblent l'indiquer les analyses détaillées des œuvres dans la presse.
- 32 D'autre part, cette reconstitution en chambre du travail sur le terrain forme les étudiants à un travail auquel certains d'entre eux peuvent être confrontés pendant leurs recherches. Elle a aussi l'avantage de gommer, dans une certaine mesure, les différences de formation des étudiants : les musiciens « entendent » souvent mieux que les musicologues, qui doivent désapprendre et prendre du recul sur leur propre musique et leur manière de l'analyser. Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, analyser de la musique qui n'obéit pas au système de la mesure avec son accentuation sur le premier temps est souvent plus difficile pour eux.
- 33 Pour les aider, l'écoute est guidée à partir de chacun des paramètres « universaux » cités plus haut (rythme, mélodie, etc.) jusqu'à obtenir une analyse la plus complète et la plus détaillée possible, en fonction des compétences musicales de chacun. Je propose un aide-mémoire, qui va du général au particulier, qui doit être adapté à chaque cas. Il comprend d'abord une description générale de la pièce entendue : *instrumentarium*, nombre de parties musicales différentes, relation des parties entre elles (monodie, hétérophonie ou polyphonie), ambitus et registre de chaque partie, conception plutôt contrapuntique ou plutôt mélodie accompagnée, technique instrumentale ou vocale, etc. C'est par la description des techniques vocales des polyphonies des Pygmées Aka, qu'Arom a pu ainsi montrer qu'ils utilisaient la même technique du *yodel*, consistant à chanter une mélodie en alternant les registres de tête et de poitrine, dont le nom vient des chants des montagnards suisses.
- 34 Il s'agit ensuite de décrire les différents paramètres (rythme et métrique ; échelle et mode ; forme générale et structuration interne), de la manière la plus précise, qu'il s'agisse d'une chanson de Charles Trenet, d'une polyphonie vocale génoise ou d'un orchestre de trompes Banda-Linda d'Afrique centrale.
- 35 Certes la description doit s'adapter au langage musical en présence : en cas d'échelle pentatonique, il convient, par exemple, de s'interroger sur les formules mélodiques et les degrés d'appui, sur la présence ou non de degrés mobiles, questions qui ne se posent pas pour de la musique tonale. Pourtant, il faut être ouvert et prêt à utiliser une méthode similaire pour des répertoires différents, qui, seule, permet d'en découvrir des parentés inattendues, malgré les distances en terme de chronologie et d'aires culturelles.
- 36 L'exemple des échelles pentatoniques anhémitoniques (sans demi-ton) est parlant. Celles-ci sont manifestes dans nombre de musiques traditionnelles du monde et on les trouve dans des chansons, qui vont de *O Suzanna* (folklore américain venant de la musique celte) à *Colchiques dans les prés*, et elles sont aussi à l'origine de notre système

modal. Face à un chant dit « grégorien », je demande ainsi aux étudiants d'oublier – pour ceux qui la connaissent – la théorie médiévale qui a présidé au classement des mélodies grégoriennes par mode (les « huit modes d'église ») au Moyen Âge. On perçoit alors mieux la prégnance de l'échelle pentatonique dont les chants sont issus, notamment les plus anciens et ceux qui utilisent le « premier mode » ou « mode de ré » (*ré fa sol la do ré*). On comprend alors pourquoi le *mi* est souvent absent de la mélodie (ou apparaît comme note de passage) et pourquoi le *si* est une note mobile (tantôt si bémol, tantôt si bécarré).

- 37 Ainsi, ce séminaire fait dialoguer des disciplines à la fois proches et lointaines, par leur objet et leur méthode, la musicologie et l'ethnomusicologie. La « musicologie générale », pour reprendre la phrase de Curt Sachs citée à la tête de cet article, doit permettre que l'histoire de la musique ne soit plus désemparée face à une musique non écrite. Envisager différents répertoires à partir de paramètres musicaux universaux doit permettre de montrer à la fois la diversité et la richesse de l'invention humaine mais aussi ce qui unit les sociétés. Comme l'écrivait Nathalie Fernando à propos de Simha Arom, c'est la recherche des universaux « qui font que d'homme à homme, il y a toujours une place pour le respect, l'intercompréhension et la fraternité³³. »

NOTES

1. SACHS, Curt, « Primitive and Medieval Music: A Parallel », *Journal of the American Musicological Society* 13 (1960), p. 43.
2. La spécialité « Musique » a pris la suite du DEA « Musique, histoire, société » en partenariat avec l'EPHE, l'ENS et le Conservatoire national supérieur de musique de Paris, qui avait été institué à l'EHESS par Esteban Buch, Michael Werner, qui en avait la direction, et moi-même en 2001.
3. Je remercie une de ses anciennes élèves, Paraskevi Martzavou, d'avoir attiré mon attention sur le parallélisme des approches.
4. NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987.
5. HENNION, Antoine, « D'une distribution fâcheuse. Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes », *Musurgia* 5/2 (1998), p. 9-19.
6. NATTIEZ, *Musicologie générale et sémiologie*, op. cit., p. 17.
7. *Ibid.*, p. 51.
8. FORTE, Allen, *The American Popular Ballad of the Golden Era: 1924-1950*, Princeton, Princeton University Press, 1995. Voir aussi son ouvrage de vulgarisation *Listening to Classic American Popular Song*, Yale University Press, 2001.
9. MARTIN, Denis-Constant, « Le myosotis, et puis la rose... Pour une sociologie des "musiques de masse" », *L'Homme* 177-178 (2006), p. 137.
10. *Ibid.*, p. 147.
11. SCHEPS, Ruth, « Musiques traditionnelles. Entretien avec Simha Arom », *La science sauvage. Des savoirs populaires aux ethnosciences*, Seuil, 1993, p. 193. Voir aussi, AROM, « Musique-rituel-chasse. Un triangle africain » [2000], *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, op. cit., p. 25-33.

12. Voir par exemple, <http://ehess.modelisationsavoirs.fr/seminaire/seminaire09-10/10-12mai10-BL/transcription/transcription.html> (consulté le 22 janvier 2016).
13. Citons, en plus de l'auteur de ces lignes, l'ethnomusicologue Emmanuelle Olivier. On notera aussi que Marc Chemillier a travaillé avec lui.
14. Voir à ce sujet AROM, Simha, *La fanfare de Bangui : itinéraire enchanté d'un ethnomusicologue*, Paris, La Découverte, 2009.
15. AROM, Simha, « Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale », *Revue de musicologie* 68/1-2 (1982), p. 198-212. Repris dans AROM, *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, op. cit., p. 99.
16. On peut voir une photo de ces derniers « maranes » sur le site du photographe <http://www.fredericbrenner.com/diasporagallery/b81qwhztq4cmut40160dewtbn9jegn>, consulté le 16 janvier 2016.
17. SCHAEFFNER, André, « Contribution de l'ethnomusicologie à la musicologie historique », *International Musicological Society : Report of the 8th Congress*, I, 1961, p. 376.
18. CHAILLEY, Jacques, *Expliquer l'harmonie ?*, Lausanne, Rencontre, 1967, p. 77. Chailley exclut évidemment les musiques expérimentales qui remettent en cause ce langage.
19. MOLINO, Jean et NATTIEZ, Jean-Jacques, « Typologies et universaux », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2007, vol. 5 « L'unité de la musique », p. 337-396.
20. FORTE, Allen, *The American Popular Ballad of the Golden Era: 1924-1950*, Princeton University Press, 1995.
21. Le concept d'harmonie est pertinent pour la musique analysée par Forte. On peut parler plus généralement de « procédés polyphoniques ».
22. SCHNAPPER, Laure, *L'ostinato, procédé musical universel*, Paris, Honoré Champion, 1998.
23. CHAILLEY, Jacques, « Ethnomusicologie et philologie musicale », *Analyse musicale* 11 (1988), p. 18.
24. NATTIEZ, Jean-Jacques, « Introduction » du volume 5 de *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, op. cit..
25. SCHNAPPER, Laure, « Remarques sur les rapports entre color et talea dans le motet isorythmique du XIV^e siècle », *Sillages musicologiques-Hommages à Yves Gérard*, Paris, Édition du Conservatoire de Paris, 1997, p. 151-160, ici p. 159.
26. AROM, Simha, « Une parenté inattendue : polyphonies médiévales et polyphonies africaines », Marcel HUGLO et Marcel PÉRÈS (eds), *Polyphonies de tradition orale : histoire et traditions vivantes, Actes du colloque de Royaumont 1990*, Paris, Créaphis, 1994, p. 133-148, repris dans *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, op. cit., p. 107-120.
27. SACHS, Curt, « Primitive and Medieval Music : A Parallel », op. cit.
28. ADLER, Guido, « Über Heterophonie », *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* XV, Leipzig, Peters, 1908, p. 17-27. Voir aussi SCHAEFFNER, André, « Variations sur deux mots : polyphonie, hétérophonie » [1966], *Variations sur la musique*, Paris, Fayard, 1998, p. 146-175.
29. AROM, Simha, *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique Centrale*, vol. 2, Paris, SELAF, 1985, p. 386.
30. CHAILLEY, Jacques, *Éléments de philologie musicale : recherche des principes, intervalles et échelles*, Paris, A. Leduc, 1985, cité dans FERNANDO, Nathalie, « Échelles et modes : vers une typologie des systèmes scalaires », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, op. cit., vol. 5, p. 945.
31. FLENDER, Reinhard, *Der biblische Sprechgesang und seine mündliche Überlieferung in Synagoge und griechischer Kirche*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 1988.
32. AROM, Simha, « Structuration du temps dans les musiques d'Afrique centrale : périodicité, mètre, rythme et polyrythmie », *Revue de musicologie* LXX/1 (1984), p. 5-36.
33. FERNANDO, « Échelles et modes : vers une typologie des systèmes scalaires », art. cit., p. 21.

RÉSUMÉS

Le séminaire « Musicologie générale. Analyse et écoute comparatives », qui s'adresse aux étudiants du Master « musique » depuis plus de dix ans, est fondé sur l'expérience que j'ai acquise auprès du grand ethnomusicologue Simha Arom. Les outils méthodologiques qu'il propose, notamment l'analyse fondée sur la séparation des paramètres (échelles, mètre, rythme, etc.) et l'usage d'une terminologie musicologique précise, débarrassée de la polysémie acquise au fil du temps, sont indispensables pour s'adapter à la diversité des répertoires auxquels s'intéressent les étudiants de l'EHESS.

En plaçant les étudiants dans des conditions inspirées par celles de l'ethnomusicologue sur le terrain – dont le premier outil est sa seule oreille –, je propose d'exercer les étudiants à cette pratique : l'analyse d'extraits musicaux par l'écoute. Cette démarche a l'avantage de s'adresser à tous et de montrer les liens qui, au-delà des différences de culture, unissent des répertoires qui semblaient ne présenter aucun trait commun.

INDEX

Mots-clés : musicologie, ethnomusicologie, analyse, écoute

AUTEUR

LAURE SCHNAPPER

Laure Schnapper est musicologue, professeur HDR au Centre Georg Simmel à l'EHESS et présidente de l'Institut Européen des Musiques Juives. Après avoir soutenu une thèse à la croisée de la musicologie et l'ethnomusicologie, *L'ostinato, procédé musical universel* (Champion, 1998), elle s'est notamment consacrée à la musique en France au XIX^e siècle (*Henri Herz, magnat du piano. La vie musicale en France au XIX^e siècle*, Éditions de l'EHESS, 2011, Prix des muses). Elle vient de diriger un ouvrage collectif, *Du salon au front. Fernand Halphen (1872-1917), compositeur, mécène et chef de musique militaire* (Hermann, 2016).