



**HAL**  
open science

## L'ordre mélodique selon Jacques Chailley. Exposé et critique

Annie Labussière

► **To cite this version:**

Annie Labussière. L'ordre mélodique selon Jacques Chailley. Exposé et critique. *Musurgia : analyse et pratique musicales*, 2012, XIX (1-3), pp.69-80. <10.3917/musur.121.0069>. <halshs-01254159>

**HAL Id: halshs-01254159**

**<https://shs.hal.science/halshs-01254159v1>**

Submitted on 18 Jan 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-ND 4.0 - Attribution - No Derivative Works - International License

## L'ordre mélodique selon Jacques Chailley. Exposé et critique

Annie LABUSSIÈRE\*

Lorsque en octobre 1960, je commençai à fréquenter l'Institut de Musicologie de la rue Michelet, à Paris, le cours public de Jacques Chailley, intitulé *Origine et Évolution de la Tonalité Classique*, reprenait les grandes lignes d'un cours antérieur, photocopié et diffusé par le CDU sous le titre *Formation et transformations du langage musical, I. Intervalles et échelles*. Il se référait également à un article important paru en décembre 1959 dans la *Revue de Musicologie* sous le titre « Essai sur les structures mélodiques ». C'est durant ces lointaines années que mon attention a été attirée sur un aspect de la musique auquel mes études antérieures ne m'avaient pas préparée, je veux parler de « l'ordre mélodique », auquel notre maître ne cessait de faire allusion. Si donc je me suis permis d'évoquer, dans cette introduction, mes premières années d'études musicologiques, c'est que, en dépit des quelques critiques que je me permettrai de formuler tout à l'heure, je suis redevable à Jacques Chailley, non seulement de l'orientation nouvelle qu'a pris, dès cette époque, mon propre enseignement, mais aussi de mes recherches approfondies sur la musicalité des enfants, enfin de mon attirance pour les musiques de tradition orale, lesquelles n'ont cessé depuis d'exercer sur moi une véritable fascination.

L'idée de fonder, pour l'étude du langage musical, une science historique, comparative et évolutive qu'il nommait *Philologie musicale*, était, dès cette époque, un vaste projet dont Jacques Chailley ne put que poser les jalons. Son ouvrage *Éléments de Philologie musicale*, publié chez Leduc en 1985, ne fait que rassembler ses recherches antérieures sur le sujet. De nos jours, la *Philologie* se définit, d'après le *Grand Robert* comme « Étude scientifique d'une langue par l'analyse critique des textes ». Il s'agissait alors de faire une hypothèse sur les origines du langage musical, les modalités de sa formation, les processus de son évolution. Un tel programme entendait s'appuyer sur deux démarches parallèles : la première devait faire appel aux recherches les plus récentes de l'ethnomusicologie :

Des civilisations moins évoluées que la nôtre se présentent à nous comme conservant le témoignage de stades depuis longtemps dépassés par nous. Certaines civilisations musicales primitives [...] nous apparaissent comme de véritables couches de stratification correspondant à tel ou tel stade de développement que nous avons nous-mêmes dépassé ou oublié<sup>1</sup>.

La seconde démarche devait s'attacher à l'observation du comportement des enfants dès leur plus jeune âge :

\* Membre du Conseil éditorial de *Musurgia*, Membre du Conseil d'Administration de la SFAM, Chercheuse associée à l'équipe Patrimoines et Langages Musicaux (Université Paris-Sorbonne).

<sup>1</sup> Jacques CHAILLEY, *Formation et transformations du Langage musical. I. Intervalles et échelles*, CDU, Paris, 1955, p. 70.

Les premiers résultats obtenus viennent à l'appui de l'axiome des biologistes selon lesquels *l'ontologie reproduit la phylogénie*, c'est à dire que l'évolution individuelle, du fœtus à l'adulte, reproduit en accéléré les grandes lignes de l'évolution de l'espèce<sup>2</sup>.

Ainsi, l'enfant revivrait en raccourci des millénaires de développement de l'instinct musical, passant par les différentes acquisitions des intervalles mélodiques, de leur agencement en « systèmes », puis en « modes », et serait ensuite susceptible d'atteindre les niveaux de plus en plus complexes de l'entendement harmonique.

Différents procédés auraient précédé la formation des échelles musicales : sons obtenus par glissements modulés de la voix à des fins incantatoires, sons de cordes tendues capables de produire des harmoniques, sons de sifflets ou de flûtes primitives donnant des intervalles peu identifiables, etc. Ces observations permettraient de conclure à « un âge pré-résonantiel » où des sons peuvent, soit se serrer autour d'une « corde de récitation », soit se juxtaposer en échelles bi- ou tricordales, que l'on peut noter par tons entiers. Au-delà, une quatrième note semble « éveiller dans le subconscient l'accrochage instinctif de la première consonance (la quarte), et dès lors, le processus consonantiel se voit enclenché »<sup>3</sup>. L'exemple 1 permet de schématiser ces processus.

On observe, en **P1**, les possibilités d'une exploration de l'espace par « addition de tons », selon les schèmes **a**, **b**, **c**, ou **d**. C'est ce procédé que les grecs qualifiaient de « dia-tonique ». En **c'1** et **c'2**, on observe comment s'opère, par rapport au processus **c**, la « correction » qu'impose la consonance, vers l'aigu ou vers le grave.

En **P2**, on observe comment, dans *l'ordre mélodique*, un processus se déclenche à partir du premier intervalle une fois fixé. Entre les deux bornes de référence de cet intervalle, bornes fixes que les grecs appelaient *horoi*, les autres degrés, faibles, sont soumis à des forces contradictoires, selon trois principes : un principe de *stabilité*, c'est le propre du *diatonisme*, issu de la consonance, un principe d'*attraction*, qui pousse les degrés faibles dans le sens de la pente mélodique, un principe d'*égalsation*, où chaque degré nouveau se place au milieu de l'intervalle à combler.

<sup>2</sup> Jacques CHAILLEY, *Éléments de Philologie musicale*, Leduc, Paris, 1985, p. 70.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 69.

## P1

## P2

## P3

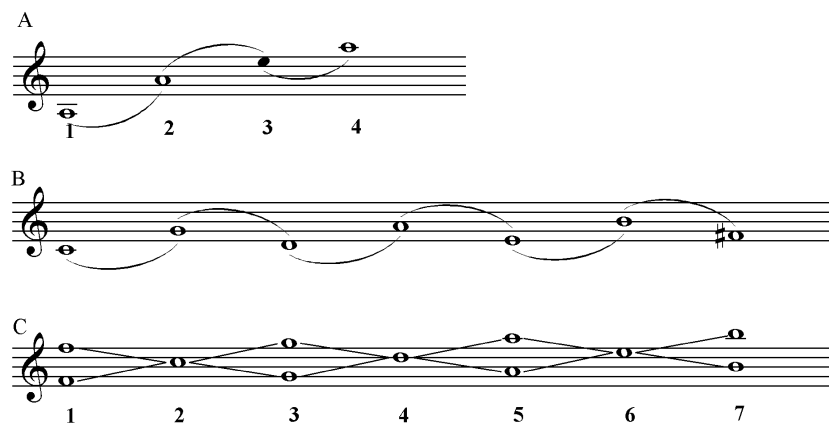
## Exemple 1

Soit, en **A**, une quarte *ré-sol*. Cette quarte peut proposer les solutions « diatoniques », comme en **B** et **C**, où les intervalles qu'elle encadre sont le ton et le *trihémiton*, c'est-à-dire la tierce mineure « incompasée ». La quarte peut également proposer la solution **D**, où le son intérieur se place exactement au centre, à un ton de chaque borne : c'est l'effet de « l'égalisation » ; ou encore les solutions **E** et **F**, dans lesquelles, par « attraction », les degrés obéissent à la pente mélodique ascendante ou descendante. En **P3** on retrouve les mêmes procédés de division de la quarte, mais par deux sons intérieurs au lieu d'un seul : **G** et **H** procèdent par diatonisme, **I**, **J**, **K** et **L** procèdent par attraction, **M** procède par égalisation. L'auteur précise :

La musique grecque atteste les formes **D**, **F**, **H**, **J**, **K**, **L**, **M**. Le Moyen Âge a recueilli dans ses grandes lignes la théorie grecque, mais sans toujours la comprendre et en n'en retenant que le seul diatonisme, de sorte que c'est en lui et en lui seul que plonge ses racines notre musicalité ancestrale directe. C'est pourquoi, sans négliger les autres formes, nous commencerons notre investigation détaillée par les seules successions issues du diatonisme, c'est-à-dire pratiquement du tableau du cycle des quintes<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 83.

Jacques Chailley expose dès lors sa théorie de la formation des échelles par ce qu'il nommait « la progression logique du *cycle des quintes* ». Il envisage d'abord ce qu'il appelait le « trinôme résonantiel », montré dans l'exemple 2, en **A**.



**Exemple 2**

Il s'agit là de la réalité physique d'une fondamentale (par exemple *do*) accompagnée de ses trois premiers harmoniques. Sont mis en évidence l'octave, la quinte, la quarte. Toutefois, « la quinte, à partir du son générateur, est ascendante, la quarte au contraire est descendante. Leur valeur hiérarchique est équivalente mais leur signification est inversée »<sup>5</sup>. Ainsi, dans l'ordre mélodique, la quinte s'appuie sur le son inférieur, la quarte sur le son supérieur. On observe, en **B**, l'enchaînement logique des quintes « ascendantes » et quartes « descendantes ». Toutefois, par convention et par commodité, on écrira cet enchaînement en prenant non plus *do* mais *fa* comme son générateur, ainsi qu'on l'observe en **C**, où le doublement à l'octave d'un son sur deux permet d'employer à tout moment quintes montantes ou quartes descendantes. C'est ce dernier tableau qui, pour Jacques Chailley, représentera le *Cycle des quintes*. L'auteur précise :

Qu'il ait été ou non à l'origine de la formation des échelles, le tableau du cycle rend compte avec une fidélité remarquable de leurs différentes structures tant que reste hors de cause la mentalité harmonique, liée elle-même à l'adoption de la consonance à trois notes<sup>6</sup>.

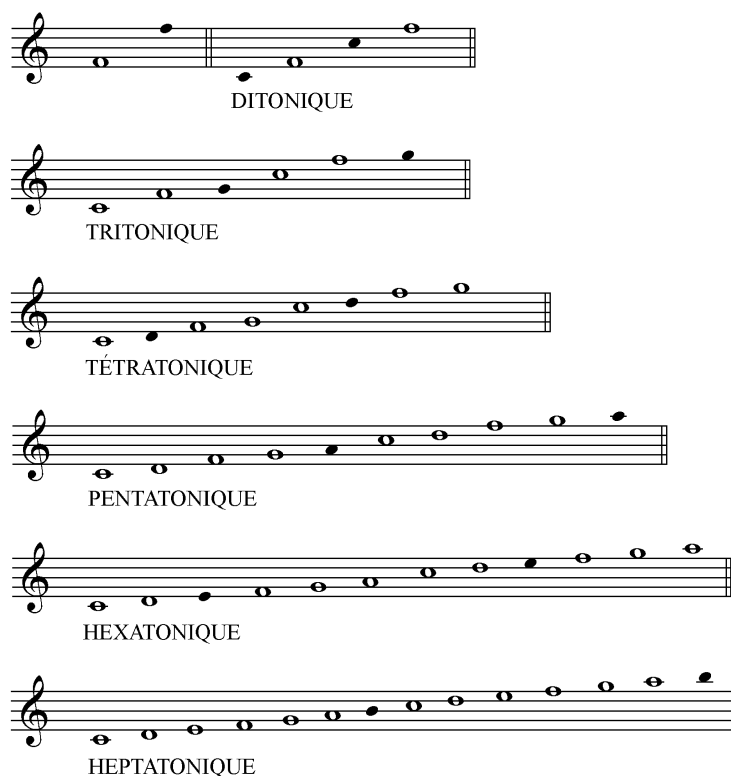
Il insiste ensuite sur le caractère *hiérarchique* de ces structures successives de l'octave, puisque les intervalles les plus tôt formés conservent une suprématie structurelle sur les suivants. Cette hiérarchie, « est une réalité tangible qui manifeste ses effets non seulement dans la constitution des échelles, mais encore dans la façon de les employer. Il y a pour ainsi dire comme une sorte de « résidu des stades antérieurs » qui se manifeste bien après que ce stade ait été dépassé »<sup>7</sup>. L'exemple 3 permet d'embrasser d'un seul coup d'œil les échelles à venir, qui peuvent se présenter « avec toutes les dispositions possibles des sons en cause »<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Jacques CHAILLEY, *Formation et transformations*, op. cit., p. 75.

<sup>6</sup> Jacques CHAILLEY, *Éléments de Philologie*, op. cit., p. 75.

<sup>7</sup> Jacques CHAILLEY, *Formation et transformations*, op. cit., p. 81.

<sup>8</sup> *Ibid.*



### Exemple 3

Le son nouveau de chaque échelle est noté en noir. Ce son nouveau s'ajoute d'abord timidement, sous forme de *pyen*, mot emprunté à la théorie chinoise et utilisé ici pour désigner les degrés instables sujets à l'attraction des degrés forts. On établit dès lors quelques principes essentiels liés à l'ordre mélodique et à son fonctionnement. Une première idée fondamentale affirme que l'entendement mélodique est essentiellement différent de l'entendement harmonique. Il s'appuie uniquement sur la relation « horizontale » des sons entre eux, et non sur un quelconque sous-entendu de nature harmonique :

C'est pourquoi *il est à peu près impossible d'harmoniser selon les principes de l'harmonie classique*, fondée sur la consonance à 3 notes, des mélodies construites hors de ces principes, à moins d'en dénaturer la signification, ce que beaucoup font allègrement (accompagnement de chant grégorien, harmonisation de mélodies anciennes ou non occidentales, hybridation des répertoires asiatiques, etc.)<sup>9</sup>.

Une deuxième idée mettait en garde contre ce que notre Maître appelait « la rétopolation », c'est-à-dire le fait d'envisager les manifestations musicales d'un passé révolu à partir des critères de notre entendement moderne. Par exemple, pour chacune des échelles successives dont on va étudier la formation, deux degrés qui se suivent doivent être considérés comme *conjoints*, c'est-à-dire qu'ils forment un *intervalle incomposé*. Ainsi, la tierce mineure est incomposée dans toutes les échelles antérieures à l'hexatonique; c'est pour la distinguer de la tierce mineure classique qu'on l'a appelée « trihémiton ».

Pour illustrer sa théorie de la formation des échelles et pour sensibiliser son auditoire aux particularités de ce qu'il appelait l'ordre mélodique, Jacques Chailley disposait d'une part, d'enregistrements de musiques de tradition orale provenant des collections du Musée de l'homme, d'autre part de transcriptions alors publiées par des musicologues tels que Erich von Hornbostel, Robert Lachmann, Louis Laloy, et

<sup>9</sup> Jacques CHAILLEY, *Éléments de Philologie*, op. cit., p. 81.

surtout Constantin Brailoiu. Je ne pourrai citer, dans le cadre de ce bref exposé, qu'un nombre restreint de transcriptions, ou de schémas dressés par l'auteur d'après une pièce enregistrée et écoutée en cours. L'exemple 4 permet une lecture des trois premières échelles, avec leur utilisation dans la réalité musicale.

Le ditonique, en **E1**, s'inscrit avec ses *deux sons à l'octave*. Sa quinte, de nature ascendante, s'affirme dans l'intonation d'un grand nombre de mélodies. On observe, en **a**, la phrase initiale d'une mélodie grégorienne ; en **b**, le début d'une chanson du trouvère Guiraut de Borneilh. En **c** et en **d** deux fragments mélodiques, l'un provenant de Catalogne, l'autre des Îles Hawaï, sont entièrement construits sur les mouvements de « bascule » de quinte ou de quarte. L'échelle suivante, le tritonique, en **E2**, s'organise par **trois sons à l'octave** et un nouvel intervalle : le ton entier, indécomposable, qui conservera toujours sa valeur d'*unité* (on parle en effet de demi-ton, quart de ton, *etc.*). La puissance structurelle du tritonique est considérable. Il établit une division en deux tétracordes, disposition que les grecs ont nommée « le corps de l'harmonie ». Hors de l'influence de l'harmonique 5, l'importance du système tétracordal est telle que, dans certains cas, il domine la relation quinte-quarte. On peut lire, dans le chant vietnamien transcrit en **a**, les fréquentes cadences sur le son générateur *fa* ainsi que la division de la quinte en quarte + ton. Le chant d'esquimaux, transcrit en **b** sur les notes *fa, si, do* montre initialement la présence d'un *pyen sol* et, par la suite, l'affirmation de la quinte ascendante. En **E3**, la troisième échelle, dite tétratonique, déploie **quatre notes à l'octave** et introduit l'intervalle de tierce mineure incompressible, le trihémiton. Une brève mélodie grecque, où ce trihémiton se place entre *mi* et *sol*, puis deux chants, l'un provenant du Congo, l'autre de Formose, montrent chacun un schéma tétratonique très pur.

**E1**

a) Chant grégorien

b) Trouveurs (Guiraut de Borneilh)



c) Catalogne

d) Iles Hawaï

**E2**

a) Nord Viet-Nam

b) Esquimaux



**E3** *Tétratonique*

a) Grèce

b) Congo

c) Formose

Exemple 4

L'exemple 5 réunit les trois autres échelles :

**E4** *Pentatonique*

*Pérou*

**E5** *Hexatonique*

a) Madagascar

b) Nouvelle Zélande

The image displays musical notation for Example 5. It consists of four staves. The first staff, labeled 'E6', shows a heptatonic scale (Heptatonique) on a treble clef staff with a key signature of one flat. The scale is represented by a series of notes connected by lines, with a double bar line and repeat signs at the end. The second staff, labeled 'Congo', shows a melody on a treble clef staff with a key signature of one flat. The melody consists of eighth and quarter notes, with triplets indicated by a '3' over the notes. The third and fourth staves continue the melody with more triplets and eighth notes.

### Exemple 5

En **E4**, le pentatonique, dont Jacques Chailley rappelle qu'il a longtemps été appelé « gamme chinoise » et que « c'est au hasard que l'on peut choisir une mélodie chinoise ancienne, on est certain de la trouver en pentatonique »<sup>10</sup>. Véritable « étape » dans la formation des échelles, le pentatonique, serait en outre, « la base de la musique populaire quasi universelle »<sup>11</sup>. Cette échelle introduit un nouvel intervalle, la tierce majeure. Cette tierce n'est pas un intervalle incomposé. Résultat des rapports de sons *fa-sol* puis *fa-la*, elle est formée de deux tons consécutifs. En outre, c'est essentiellement une tierce d'origine « pythagoricienne », donc une tierce haute. Un superbe chant péruvien, qui avait été écouté en cours montre par son schéma un pentatonique que l'on qualifierait actuellement de « anhémitonique », expression que le maître n'utilisait pas, puisque pour lui, par définition, le pentatonique était une échelle sans demi-ton.

L'échelle hexatonique, présentée en **E5**, introduit un intervalle nouveau qui vient diviser la tierce mineure jusque là incomposée. En effet, il s'agit d'un intervalle résiduel entre cette tierce *fa-ré* et le ton *ré-mi*. Cet intervalle, le *limma* des Grecs, est nettement plus petit que notre demi-ton tempéré. Pour l'en distinguer, on le nommera *semi-ton*. Parfaitement repérable dans nombre de musiques traditionnelles, cet intervalle, tard venu dans la formation des échelles, est également « difficile à chanter pour de jeunes enfants et [...] pour eux, difficile à percevoir »<sup>12</sup>. Or, l'hexatonique n'introduit le demi-ton que dans l'une des deux tierces mineures du pentatonique, l'autre restant « incomposée ». Il constitue donc « une *gamme sans triton* »<sup>13</sup>. Deux extraits d'un chant de Nouvelle-Zélande, un chant maoris, recueilli et transcrit par Max Anély au début du siècle, montrent l'introduction du nouveau degré dans une structure pentatonique. Arrivée en fin de cycle, l'échelle heptatonique, que l'on observe en **E6**, nous est tout à fait familière puisque « toute notre musique est en fait basée sur elle, et que c'est par rapport à elle que nous avons pris l'habitude de considérer les autres échelles, les jugeant « déficientes » bien à contresens »<sup>14</sup>. Toutefois, cette échelle garde encore les traces de sa formation progressive. Et l'on précise : « il suffit de feuilleter tout répertoire ancien ou primitif pour y trouver des exemples de structures heptatoniques laissant deviner leur généalogie hexa- ou pentatonique par la faiblesse des degrés supplétifs, tantôt exprimés et tantôt évités »<sup>15</sup>. La transcription d'un chant congolais improvisé met en lumière l'introduction fugitive des sons qui s'inscrivent dans les deux tierces mineures : *mi* entre *ré* et *fa*, *si* entre *do* et *la*.

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 104.

<sup>11</sup> Jacques CHAILLEY, *Formation et transformations*, op. cit., p. 114.

<sup>12</sup> Jacques CHAILLEY, *Éléments de Philologie*, op. cit., p. 117.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 122.

On ne saurait poursuivre le « cycle des quintes » au delà de l'heptatonique. En effet, un « octotonique » aurait pu introduire un nouvel intervalle, « le demi-ton chromatique », *fa#* venant s'intercaler entre *fa* et *sol* : « En fait, il n'en a rien été. Nulle part une telle gamme n'a pu être rencontrée, non plus que les suivantes. C'est par une toute autre voie que le chromatisme est entré dans le langage musical »<sup>16</sup>. Comme on a pu l'observer tout à l'heure, les sons mobiles, attirés par la pente mélodique peuvent ensuite se « stabiliser ». Une échelle « diatonique » peut ainsi passer à sa forme « chromatique », mais il s'agit toujours des mêmes degrés. Si l'attraction est sentie, non plus dans un seul sens, mais « en sens divergents », on aura : « un système 'plus statique', équilibré avec attraction respective des deux pôles opposés. Dans les systèmes stabilisés, ce sont les fameux *modes à seconde augmentée* si fréquents dans les musiques orientales, arabes, etc. Si l'attraction [...] ne se manifeste que dans un seul tétracorde, nous obtenons des systèmes variés presque à l'infini »<sup>17</sup>. Par ailleurs, dans une même pièce, on peut assister au passage d'un chromatisme bien établi, à un effet d'égalisation pouvant par exemple diviser provisoirement la quarte en trois tiers de tons. Et Jacques Chailley conclut :

Il faut donc être très prudent dans la description des échelles exotiques ou anciennes, avant d'y proclamer l'existence de quarts de ton, tiers de ton ou autres intervalles inusuels. Dans de nombreux cas, on ne se trouve pas devant de telles échelles, mais devant des phénomènes de glissement attractif de caractère tout autre. [...] Si on observe [ces échelles] attentivement, on voit que toutes sont issues du pentatonique, dont elles offrent la structure fixe des tétracordes tritoniques<sup>18</sup>.

En essayant de résumer ces chapitres consacrés à la « formation des échelles », c'est à dessein que j'ai omis de parler des fameux « résidus », terme qu'emploie Jacques Chailley pour désigner les formules ou les « schèmes mélodiques » qui, issus des différentes échelles dont on a observé la formation, révèlent leur présence dans notre musique savante occidentale. En effet, de nombreux exemples, complétant chaque chapitre, révèlent la présence de « résidus » diatoniques ou tritoniques dans le chant grégorien, chez les trouveurs, chez les premiers déchanteurs ; puis ces schèmes se raréfient dans *l'Ars Nova*, parallèlement à l'entrée en scène des mouvements harmoniques ; enfin, ils disparaissent lorsque se généralise « la consonance à trois sons », c'est à dire la triade d'accord parfait. Or, ces schèmes réapparaissent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dans la mesure où « les compositeurs cherchent précisément à s'évader de l'emprise harmonique sur le mouvement mélodique et à retrouver l'essence pure de celui-ci »<sup>19</sup>. Les exemples abondent alors, que l'auteur recueille facilement chez Emmanuel Chabrier, Arthur Honegger, Paul Dukas, Ravel, Debussy, etc. où l'on relève effectivement des tournures mélodiques de nature tritonique, tétratonique, pentatonique. J'ai souvent discuté avec Jacques Chailley de la validité de ces résurgences comme témoins d'une « façon de penser mélodique ». *L'ordre mélodique*, en effet, a son fonctionnement propre. Il ne saurait se caractériser par la seule utilisation de schèmes qui, nécessairement intégrés à l'harmonie tonale des compositeurs cités, perdent de ce fait toute liberté d'action. Toutefois, chez certains compositeurs dont la culture plonge ses racines dans la tradition orale — je pense par exemple à Moussorgsky et au premier Stravinsky — une harmonie « résultante » permet à la mélodie la plus grande liberté. Mais c'est dans certaines partitions de Debussy que, pour des raisons probablement plus profondes, l'on peut observer les singularités d'un fonctionnement (attractions, déformations expressives des schèmes structurels, métaboles), qui laissent à *l'ordre mélodique* son autonomie et son entière vigueur expressive.

J'ajouterai quelques remarques, d'autant plus aisément que je les ai faites souvent de vive voix à mon maître. En premier lieu, nous avons vu que dans ce travail sur la « formation des échelles », revient constamment l'idée de *hiérarchie*. Or, hormis l'indication du fameux « son nouveau » qui s'introduit d'une échelle à l'autre et qui est représenté en noir, cette hiérarchie n'apparaît pas, ni dans les échelles elles-mêmes, ni dans les schèmes qui sont censés représenter la structure mélodique des exemples entendus. Or, c'est cette hiérarchie qui est responsable de la structure profonde de chaque pièce. C'est si vrai que lorsque

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 92.

l'auteur en arrive à notre traditionnelle échelle heptatonique, uniformément étalée «en rondes» sous ses yeux, comme on le voit dans l'exemple 5 en **E6**, il éprouve le besoin de rappeler que «jusqu'à l'entrée en scène du sentiment harmonique consécutif à l'assimilation de la tranche 3 de la Résonance, (triade d'accord parfait majeur), *la structure de la gamme heptatonique*, quelle qu'en soit la tonique, n'est pas celle de l'accord parfait, qu'elle deviendra pas la suite. L'octave peut se diviser en quinte et quarte, mais aussi en quarte et quinte, ou encore en deux quarts séparées par le ton disjonctif des Grecs. La quinte n'est pas divisée par une tierce majeure ou mineure, mais par ton + quarte ; la quarte n'est pas indivisible, comme dans l'arpège d'accord parfait, mais divisible en ton et tierce mineure»<sup>20</sup>. Autre remarque, à propos du légendaire pentatonisme de la musique chinoise, François Picard écrit récemment : «fondamentalement heptatonique, la notation *gonche*, contredit le dogme du caractère pentatonique de la musique chinoise»<sup>21</sup>. On observe en effet que la présence fugitive d'un demi-ton n'empêche nullement les «pentatonismes» de fonctionner, avec leurs singularités propres, dans les cultures les plus hétérogènes ; l'ethnomusicologie contemporaine en découvre peu à peu les diverses manifestations.

En outre, dans ce panorama centré sur la formation des structures mélodiques, une perspective sur la naissance de la «modalité» eut été la bienvenue. Pour ce faire, il eut fallu prendre une autre voie que celle qu'adopte l'article<sup>22</sup> de décembre 1959, dans lequel on bascule directement de la notion de «système» vers celle de «mode», et de celle-ci aux «modes médiévaux», lesquels, on le sait, ont été établis et classés de façon tardive, arbitraire, aléatoire, davantage par des nécessités liturgiques que par l'analyse d'une réalité musicale vivante. «L'imbroglio des modes», que Jacques Chailley a tenté de débrouiller, ne nous apprend rien sur *la modalité*. C'est dans l'*oralité* que celle-ci a pris racine, s'est développée, et, contre toute attente, continue de vivre. Pour s'en convaincre, il suffit de rechercher et d'écouter les monodies qu'offrent encore les musiques traditionnelles, lesquelles ne sont pas toutes «primitives», comme on le répète trop souvent ici, mais fonctionnent magnifiquement dans le présent, avec leurs particularités de structure, de rythme, de tempo, de schèmes d'intonation et de finale, particularités dont l'agencement détermine des «signatures modales» propres à chaque culture.

Enfin, et ce sera ma dernière remarque, une *Philologie du langage musical* qui, initialement, semblait avoir quelques velléités comparatistes et universalistes, telles qu'avait pu en avoir par exemple un Constantin Brailoiu, ne fait, en fin de compte, que rejoindre l'ethnocentrisme des musicologues de l'École de Berlin du début du siècle. En se centralisant sur le développement d'une musique occidentale essentiellement conditionnée par l'Écriture et en subordonnant la notion de «progrès» aux divers «stades» d'entendement harmonique que nécessite une telle musique<sup>23</sup>, cette *Philologie musicale* ne saurait prétendre à l'universalité. Jacques Chailley, mon maître, connaissait parfaitement mon opinion sur ces sujets.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>21</sup> François PICARD, «Oralité et notations, de Chine en Europe», *Cahiers de musiques traditionnelles* 12 (1999), p. 35-53.

<sup>22</sup> Jacques CHAILLEY, «Essai sur les structures mélodiques», *Revue de Musicologie* 44 (décembre 1959), p. 139-175.

<sup>23</sup> Jacques CHAILLEY, *Éléments de Philologie*, *op. cit.* Sur ce point, voir notamment le chapitre 8, «Formation des échelles», p. 66-73.