

Le temps élastique ?

Analyse des durées d'une bourrée
du Massif Central

Alexandre SELI

mai 2013

D.E.M. de Musiques Traditionnelles
Conservatoire de Bourgoin-Jallieu, Isère

Mes remerciements vont à
Laurence Dupré, pour l'accompagnement et les conseils avisés,
Philippe Donaire, pour l'aide méthodologique et documentaire,
Françoise Étay, pour la relecture et les corrections.

Table des matières

Présentation.....	4
I. Approche ethnomusicologique.....	6
I. 1. Définitions.....	6
I. 1. 1 Rythme.....	6
I. 1. 2 Mesures.....	7
I. 1. 3 Métriques.....	9
I. 1. 4 Pulsations.....	11
I. 2. Limites de l'analyse.....	13
I. 2. 1. Culture et structure.....	13
I. 2. 2. Le modèle de la tripartition.....	14
I. 3. Transcription, notation : la carte et le territoire.....	15
I. 3. 1. A l'échelle de la mesure.....	15
I. 3. 2 La division du temps.....	16
I. 2. 3. L'unité de temps.....	17
II. Cadre et limites de l'analyse.....	18
II. 1. Choix de la pièce.....	18
II. 1. 1. Première sélection.....	18
II. 1. 2. Seconde sélection.....	19
II. 2. Les contextes analytique, culturel, leurs limites.....	20
II. 2. 1. Limites du contexte d'analyse.....	20
II. 2. 1. Limites du contexte culturel.....	21
II. 3. Les musiciens.....	22
III. Analyse.....	25
III. 1. Analyse générale.....	25
III. 1. 1. Grille de lecture des transcriptions.....	25
III. 1. 2. Structure générale.....	26
III. 1. 3. Modalité et structure mélodique.....	27
III. 1. 4. Tempérament et degrés mobiles.....	29
III. 1. 5. Rapport aux versions chantées avec paroles.....	30
III. 1. 6. Variations rythmiques.....	31
Augmentation de valeurs rythmiques.....	31
Déplacement des accents.....	32
Monnayage irrégulier.....	32
III. 1. Analyse des durées.....	34
III. 1. 1. Méthodologie.....	34
III. 1. 2. Niveau de la carrure.....	37
III. 1. 2. Au niveau du temps.....	39
III. 1. 2. Constantes et particularismes.....	47
Conclusion.....	48
Bibliographie.....	49
Annexes.....	50

Présentation

Ce travail de recherche a pour objet l'analyse des durées d'une bourrée trois temps du Massif Central (*Para lo lop*), à travers l'interprétation de trois violoneux (Antonin Chabrier, Julien Chastagnol et Léon Peyrat). Il s'agit de déterminer si les valeurs de temps tendent vers l'isochronie ou l'hétérochronie, et ce que cela implique en terme de perception de la pulsation.

« Si c'est ce « swing » et les propriétés mélodiques de chaque air, qui poussent à danser, pourquoi les éliminer de nos analyses, et nous contenter d'une réduction métrique qui ne donne rien de plus que la boîte à rythme ? »¹

Ce que l'on nomme *swing*, *groove*, ou *cadence*, renvoie à une certaine organisation musicale, à une accentuation particulière dont la réalisation tient, entre autres, à l'hétérochronie des durées. Comment est produite la sensation que tel violoneux, plutôt qu'un autre, a un *swing* imparable, que celui-ci joue *en retard*, celui-là *en avant*, etc. ? Les études systématiques sur les répertoires de musique traditionnelle occidentale sont rares, comparées à celles qui portent sur des cultures plus lointaines. On entend souvent que le temps « s'étire », ou que le temps est « élastique ». Où et quand, et dans quelles proportions ?

Il est entendu que la musique concerne nos oreilles, et l'expérience démontre bien que seul le bain auditif permet l'appropriation. La constitution d'un panorama temporel plus précis ne peut qu'être une proposition d'aiguillage de l'écoute.

En première partie, nous prendrons le temps de revenir sur les définitions actuelles du vocabulaire de la temporalité musicale. Les divergences de points de vue en ethnomusicologie moderne apporteront sur le sujet des éclairages différents qui auront permis, je l'espère, d'éviter les dérives ethnocentriques. Ce travail de recherche sera ensuite situé parmi les courants d'analyse actuels. Enfin, il sera dit quelques mots sur les questions de transcription.

¹ Jérôme Cler, « Aksak : les catastrophes d'un modèle »

L'analyse de documents sonores présuppose une certaine prudence quant aux conclusions qui pourraient être tirées. La deuxième partie présentera donc le cadre de l'analyse, qui définira plus précisément l'objet d'étude, et ce qu'on peut en attendre.

Enfin, l'analyse à proprement parler sera scindée en deux chapitres : le premier présentera un aperçu d'ensemble, le second interprétera les résultats de l'analyse systématique des durées.

I. Approche ethnomusicologique

Dans son *Essai de typologie* sur l'organisation du temps musical (2007), l'ethnomusicologue Simha Arom constate qu'« il n'existe pratiquement pas d'étude consacrée aux problèmes du rythme qui ne s'ouvre pas par un avertissement portant sur la confusion régnant en cette matière »². Selon Martin Clayton, « il faut commencer par reconstruire la théorie rythmique [sans laquelle] l'analyse rythmique restera aussi peu développée et peu utilisée qu'elle l'a toujours été en ethnomusicologie »³. En effet les notions de *métrique*, *mesure*, *pulsation* et *rythme* font partie du langage musical courant, mais n'obtiennent pas l'unanimité quant à leur signification exacte. On observe à leur sujet, chez les ethnomusicologues actuels, des divergences fondamentales.

I. 1. Définitions

I. 1. 1 Rythme

On peut lire que « tout rythme est polyrythme »⁴. Autrement dit, l'existence du rythme musical est déterminée par la pluralité, par un rapport de valeurs entre elles. Simha Arom affine la définition en ajoutant le facteur de contraste. Une forme rythmique émerge si au moins l'une des **trois marques suivante est contrastée** : l'**accent**, la modification de **timbre**, ou l'alternance des **durées**. Par son contraste entre temps

² AROM, Simha : « Typologie du temps musical », 2003, p. 927.

³ CLAYTON Martin, « Le mètre et le tāl dans la musique de l'Inde du Nord », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°10 : *Rythmes*, 1997, p. 2 [en ligne].

⁴ Pierre Lusson cité par CLER, Jérôme « Aksak : les catastrophes d'un modèle », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°10 : *Rythmes*, 1997, p. 3 [en ligne].

forts et faibles, la notion de métrique, que nous verrons plus bas, peut donc être incluse *dans* la notion de rythme.

I. 1. 2 Mesures

Arom opère une première distinction, sur le modèle de l'Antiquité grecque, entre « musique mesurée » et « musique non mesurée »⁵ (ou encore *rythme libre*). Ce qui définit la musique mesurée est le strict rapport de proportion des durées entre elles. Si les durées sont non-proportionnelles, qu'aucun « étalonnage régulier »⁶ n'est possible, la musique est dite non mesurée.

Dans une musique à pulsation régulière, celle-ci est-elle vraiment le seul référent à partir duquel est créé le rythme musical, par division ou multiplication ? Clayton répond que l'idée « que les notes doivent être considérées comme des événements [...] intervenant en des points précis du développement temporel n'est peut-être pas partagée de façon universelle »⁷. On trouvera chez certains violoneux – notamment Antonin Chabrier – d'autres outils de création rythmique.

L'existence d'un rapport de proportionnalité nécessite ce qu'Arom appelle un « étalon de temps », une durée-type matérialisée par la battue (le *tactus* médiéval) qui *mesure* le temps en segments réguliers. Cet étalon est donc un « étalon de *mesure* », qui permet l'existence de la musique *mesurée*.

Mais cette notion de mesure est bien différente de celle qui naît au XVIIIe siècle sous la houlette de l'écriture musicale. La mesure désigne alors les regroupements de plusieurs valeurs en ensembles séparés par des barres verticales. Cela implique une notion de ségrégation entre temps forts et faibles. On peut donc avoir à faire à une musique mesurée (étalonnée), mais sans (barre de) mesure... La confusion – due à l'évolution de la notation musicale – est facilement faite. A titre d'exemple, Arom rapproche l'organisation de certaines musiques mesurées de tradition orale (indienne,

⁵ AROM, Simha : *Ibid*, p. 936.

⁶ *Ibid.*, p.928.

⁷ CLAYTON Martin, *Ibid.*, p. 3.

subsaharienne) de la notion de *tactus* médiéval, et la distingue de celle de mesure en tant que « répétition régulière de temps accentués, opposés à d'autres qui ne le seraient pas ».

Cela exprime de manière différente la sensation éprouvée par certains danseurs de bourrée trois temps, qui la considèrent comme « une danse à un temps ». Mais « les battements de pieds, qui associent des sons différents aux différents temps de la mesure »⁸ ne laissent pas vraiment de place au doute quant à l'appartenance de cette danse à la catégorie des musiques à mesure.

Cette définition de la mesure selon Simha Arom n'est pas universellement partagée : on peut trouver ailleurs, de façon plus nuancée, que la mesure désigne un *cycle* de fonctions temporelles. En ce sens, « ce que nous nommons *le premier temps de la mesure* est la sensation du commencement d'un cycle »⁹. On ne voit ici aucune ségrégation entre ces temps forts et faibles, qui appartiennent au langage de la musique écrite. Seulement la désignation d'un marqueur de périodicité. C'est à cette acception que je me référerai lors de l'analyse.

Les ethnomusicologues s'accordent généralement à dire que la réalisation de ce marqueur dépend de la présence d'au moins un de ces trois éléments : l'accentuation, la modification du timbre, et l'alternance des durées. (Pour ajouter à l'imbroglio, on remarque que c'est là la définition d'Arom... du rythme). Bouët y ajoute un quatrième élément : rien¹⁰. « La barre de mesure est un marqueur de périodicité muet et purement mental. Elle n'exclut certes pas la marque sonore, mais elle rend possible sa disparition. Nombre de musiques de tradition orale [...] peuvent elles aussi faire l'économie du marqueur sonore [...] ». Une fois que le sentiment de périodicité est mis en place, il n'est plus utile de le rappeler systématiquement. On pourra observer plus loin en quoi le jeu de violon de Julien Chastagnol en est un exemple caractéristique.

⁸ ETAY Françoise, « Au-delà du répertoire, le style », Modal, 2003, p. 70.

⁹ FRIGYESI Judit, « Transcription de la pulsation, de la métrique et du « rythme libre » », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°12 : *Noter la musique*, 1999, p. 3 [en ligne].

¹⁰ BOUËT Jacques, « Pulsations retrouvées. Les outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°10 : *Rythmes*, 1997, p. 12 [en ligne].

I. 1. 3 Métriques

Le terme de métrique recouvre de près la polysémie du terme de *mesure*. Dans son sens premier, le *metrum* désigne la valeur-étalon déterminante des durées qui en découlent par proportionnalité. C'est le chrono-mètre délimité par le *tactus*. Mais *métrique* désigne également le nombre des valeurs dans le cadre de la mesure, ainsi que leur articulation (3/4 ou 6/8 pour le même nombre de valeurs) : « Le mètre est généralement décrit par les musicologues comme une succession de pulsations fortes et faibles ou comme un regroupement de pulsations pour mesurer le temps ; [...] un cadre temporel périodique et hiérarchique »¹¹. On observe donc encore cette opposition de sens : d'un côté l'étalonnage neutre du temps, et de l'autre la hiérarchisation en temps forts et faibles regroupés entre deux barres de mesure.

Apparaît ensuite la sous-catégorie des métriques régulières et irrégulières. Dans les premières, la valeur-étalon se confond avec la pulsation isochrone. Les durées plus courtes sont alors obtenues par simple division de la valeur déterminée par ce *tactus*. Les métriques irrégulières des rythmes *aksak* (littéralement rythmes *boiteux*, dans la théorie musicale ottomane) – joués à un tempo rapide – ne permettent pas ce fonctionnement. En effet, leurs appuis sont de durées inégales, et ne peuvent donc plus se confondre avec des valeurs-étalon que l'on pourrait diviser par le même nombre. La valeur-étalon ne se confond plus avec les appuis de la métrique¹².

Dans nombre de musiques de tradition orale, on observe une actualisation sonore des appuis de l'articulation métrique : la clave de musiques sud-américaine, le *tāl* en Inde du Nord, la cadence podorythmée de violoneux occidentaux... Pour Jérôme Cler¹³, ce niveau se situe entre le sensible et l'intelligible, il le désigne donc par « schème métrique ». Sa conception rejoint celle de la *Gestalt Psychologie* qui décrit « le mètre comme étant le fond sur lequel la surface rythmique est perçue »¹⁴. Ceci recoupe totalement la description de l'appréhension de la mesure, donnée par Bouët.

¹¹ CLAYTON Martin, *Ibid.*, p. 3-8.

¹² Par exemple, dans une mesure « irrégulière » en deux temps [noire + noire pointée], le premier temps est divisible en 2, le second en 3. La valeur-étalon est la croche, qui ne se confond plus avec l'unité de battue (noire ou noire pointée).

¹³ CLER, Jérôme, *Ibid.*, p. 16.

¹⁴ CLAYTON Martin, *Ibid.*, p.4.

Judit Frygyesi propose une définition riche de sens. Lorsqu'elle énonce que la métrique est

« la perception du regroupement régulier d'événements sonores selon des fonctions récurrentes du regroupement temporel »¹⁵

ou encore

« le sentiment de périodicité au niveau restreint de la perception du temps »

elle se place du point de vue de l'homme. La métrique est définie par une action : sentir, percevoir. Les définitions précédentes font référence à une organisation métrique *en soi*. Frigyesi délaisse ici le domaine de l'abstrait pour celui du cognitif : « la sensation de la métrique est d'abord engendrée par l'interprétation musicale ». Ce dernier terme d'*interprétation* contient en lui même la force de son raisonnement, en ce qu'il accueille autant la pratique du musicien que la manière dont l'auditeur l'*interprète*.

En musique de danse de tradition orale occidentale, il est convenu que les airs s'inscrivent dans un cadre métrique. Pourtant, dans les faits, si l'existence d'une périodicité est perçue par tout auditeur, son articulation métrique fait parfois l'objet d'*interprétations* différentes. Par exemple, une polka, caractérisée par son pas périodique $\cup \cup \text{ —}$ peut se trouver notée de deux manières : la barre de mesure située avant les valeurs brèves, ou entre les brèves et la longue. La première manière conçoit la métrique d'après le motif du pas de danse. La seconde manière appréhende les valeurs brèves comme une levée de la valeur longue (alors perçue comme un premier temps). Jean During appelle ce phénomène de double perception un « paradoxe rythmique ». On retrouve ce (faux) problème avec nombre de mazurkas. Je parle de faux problème car sa réalisation concrète n'est équivoque ni pour le musicien, ni pour le danseur. Le problème se trouve dans l'idée, non dans les faits. C'est bien souvent le transcritteur qui doute, car un conflit se produit entre la représentation abstraite influencée par sa culture musicale de l'écrit, et une actualisation sonore qui peut la contrarier.

Nous glissons encore vers la définition de la mesure, en ce qu'elle était déterminée par l'interprétation contrastée d'un ou plusieurs paramètres (intensité, timbre, organisation des valeurs rythmiques). A un niveau interne, ces paramètres devraient également déterminer la métrique. Frigyesi démontre que les paramètres

¹⁵ FRIGYESI Judit, *Ibid*, p. 3.

d'intensité et de timbre sont en réalité secondaires¹⁶ : un bon instrumentiste serait capable, au clavecin (qui exclut les variations de timbre et d'intensité), en répétant des croches sur la même note, de réaliser sans ambiguïté pour l'auditeur la sensation de métriques différentes (3/4 et 6/8, par exemple). Ce qui lui permettra d'opérer cette différenciation, c'est « le moment de l'occurrence des événements musicaux »¹⁷. Frigyesi rapproche ceci de *l'agogique*, mais ce terme est également polysémique : il semble qu'elle l'utilise au sens large de Georges Dumas (les définitions sont reportées en note de bas de page¹⁸). L'accent métrique serait alors produit par « un léger retard de la note jouée par rapport à l'attente abstraite du mètre ».

Enfin, à l'intérieur de la métrique, la forme rythmique peut être *commétrique* (elle se confond avec la métrique), ou *contramétrique*¹⁹ (elle crée un niveau différent d'articulation). Cela implique bien cette dernière image du mètre qui, une fois perçue, serait prolongé en arrière-plan cognitif. On pense alors inévitablement à certains interprètes de bourrée trois temps qui utilisent largement les juxtapositions de formes rythmiques commétriques et contramétriques (*cf. infra*, les variations rythmiques listées par Françoise Étay).

I. 1. 4 Pulsations

La notion de pulsation est également sujette à controverse. D'après Arom : « une succession de temps isochrones et d'égale intensité pouvant être matérialisées par [... un] procédé percussif »²⁰. Arom évite soigneusement de parler de pulsation concernant

¹⁶ Je modifie l'exemple de l'auteur par souci de synthèse. On pourra se référer à l'article cité pour une démonstration plus développée.

¹⁷ FRIGYESI Judit, *Ibid*, p. 4.

¹⁸ 1) Selon le CNRTL [En ligne], l'agogique désigne les « légères modifications de rythme dans l'interprétation d'un morceau de musique, par opposition à une exécution exacte et mécanique.

2) « On appelle plus particulièrement : Agogique, le procédé expressif du Rythme... ».

D'INDY, Vincent, *Cours de composition musicale*, 1897-1900, p. 124.

3) « On appelle agogique les modifications apportées au mouvement rythmique : **la précipitation, le ralentissement**, les interruptions **régulières** ou irrégulières ».

DUMAS, Georges, *Traité de psychologie*, t. 1, 1923, p. 305.

¹⁹ Ces termes sont issus de ceux de l'ethnomusicologue Mieczyslaw Kolinski.

²⁰ AROM, Simha : « Typologie du temps musical », p. 936.

les appuis irréguliers des rythmes *aksak*. Autrement dit, la pulsation ne pourrait être que régulière. Tout un débat ethnomusicologique a lieu autour de la définition de la pulsation à travers l'étude des rythmes *aksak* : correspond-elle aux valeurs brèves régulières mais très rapides, ou aux valeurs longues irrégulières ? En d'autres termes, la pulsation doit-elle obéir à l'isochronie (le temps physique du chronomètre), ou simplement à la sensation de battue (le temps musical, humainement appréhensible) ? Bouët²¹ propose de régler le problème en se référant à Brailoiu²² : la valeur-étalon est une donnée chronométrique (une durée), tandis que la pulsation n'est qu'un marqueur (un point dans le temps) qui peut varier selon l'interprétation. En toute logique il faudrait alors parler de valeurs isochrones ou hétérochrones d'un côté, et de pulsation à oscillations régulières ou irrégulières de l'autre. Enfin, Bouët dénonce le « refus de reconnaître à la pulsation à oscillations irrégulières [...] un statut de repère métrique intentionnel » (c'est moi qui souligne). C'est peut-être le cas chez Arom²³ lorsqu'il dit que l'ethnomusicologue, face aux musiques traditionnelles orales, trouve dans « la quasi-totalité des cas [...] une battue régulière, isochrone ». Cette affirmation, reprise par Nattiez, est dénoncée par Bouët qui, en d'autres termes, accuse l'ethnologue d'entendre ce qu'il veut entendre, et non la réalité physique. Face à une pulsation à oscillations légèrement irrégulières, nous aurions une tendance naturelle à recadrer mentalement, et à mettre l'irrégularité sur le compte de l'aléas, du non intentionnel.

²¹ BOUËT Jacques, « Pulsations retrouvées. Les outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°10 : *Rythmes*, 1997.

²² BRAILOIŪ Constantin, 1948, « Le giusto syllabique », *Opere – I*, ed. bilingue de E. Comiøel, București, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967.

²³ Cité par : NATTIEZ Jean Jacques, 1987, *Musicologie générale et sémiologie*, col. *Musique/Passé/Présent*, Paris : Christian Bourgois éditeur, p. 318.

I. 2. Limites de l'analyse

I. 2. 1. *Culture et structure*

On peut distinguer deux courants ethnomusicologiques principaux et complémentaires, qui orientent les champs d'études actuels : le culturalisme et le structuralisme²⁴. Ces approches sont relativement récentes en musicologie (une trentaine d'années).

Le courant culturaliste postule que le comportement *détermine* directement la structure musicale, qui n'en devient qu'un *produit*. Son objet d'étude est donc la culture, la situation socio-culturelle : « c'est l'acte-même qui importe, avec toute la multiplicité de ses composantes, psychologiques, kinesthésiques, sociologiques, etc. »²⁵. Nattiez objecte qu'« on a eu tendance à considérer qu'il suffisait de décrire le contexte et l'environnement culturels pour décrire le phénomène musical, [or] la musique et « la » culture sont deux formes symboliques de nature très différentes »²⁶.

Le courant structuraliste s'attache à analyser la production sonore, la trace audible (par exemple les ethnomusicologues Simha Arom, Jean Duing, dans le cadre de leurs travaux cités précédemment). Les critiques émises à l'encontre de ce mouvement portent sur ses excès de formalisme, ou un certain déni du sens véhiculé. L'ethnomusicologue Jérôme Cler répond : « Certains ethnomusicologues préfèrent à l'analyse du sonore celle du geste. Les deux me semblent nécessaires et complémentaires. La seule « explication fonctionnaliste [s'appuie] sur une prise en compte rigoureuse, et aussi complète que possible, de paramètres très fins. Mais cela ne nous donnerait pas encore le moyen d'*interpréter* les événements »²⁷. Dans les limites du cadre de cette recherche et du temps qui m'est imparti, il a fallu faire un choix : cette analyse devra momentanément laisser de côté les questions socio-culturelles pour se limiter à l'étude (incomplète) des structures.

²⁴ Je m'inspire ici largement de l'article de SCHULTE-TENCKHOFF Isabelle ; NATTIEZ Jean-Jacques, « L'ethnomusicologie : structuralisme ou culturalisme ? », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°12 : *Noter la musique*, 1999.

²⁵ CLER Jérôme, *Ibid.*

²⁶ SCHULTE-TENCKHOFF Isabelle ; NATTIEZ Jean-Jacques, *Ibid.*, p. 7.

²⁷ CLER Jérôme, *Ibid.*, p. 11.

I. 2. 2. *Le modèle de la tripartition*

Selon le modèle du sémiologue Jean Molino²⁸, pour être embrassé dans sa totalité, l'objet artistique ne peut être envisagé que dans une chaîne communicationnelle en trois parties : le processus poïétique (production, création), le niveau neutre (message) et le processus esthétique (perception). Jean-Jacques Nattiez²⁹ applique ce modèle au fait musical — donnant ainsi naissance à la sémio-musicologie — en considérant le niveau neutre comme musique en tant qu'« objet » produit et perçu auditivement (la dimension physique du son) ou visuellement (la partition). Ce modèle est appelé *tripartition*.

Au sein de cette tripartition, peut-on intégrer la notion d'interprétation ? Grâce à aux potentielles ouvertures qu'offre le modèle proposé par Jean-Jacques Nattiez, la sémiologie de la musique a pu étendre ses objets de recherche : la production (niveau poïétique) peut alors ne pas se limiter au processus de création, mais également intégrer celui de l'interprétation. Celle-ci est cependant un cas particulier en ce que la re-création du niveau neutre (l'œuvre en soi) requiert un aller-retour constant entre *poïesis* et *esthesis*, entre la production et l'audition.

Tout cela représente un modèle méthodologique pour l'analyse musicale, qui éclaire l'étendue des lacunes de l'analyse que je présente ici. En effet, le sujet se limite à l'étude du niveau neutre (la « substance sonore », la « *trace* »³⁰), même si quelques liens seront tissés, de manière empirique, avec le mode de production et l'effet induit.

Il est donc bien clair que les enregistrements ici analysés n'ont pas statut de modèle. Jean Blanchard nous invite à ne pas confondre la tradition et sa « photographie figée » que constitue la bande magnétique. Udo Will et Judit Frigyesi résument ainsi cette idée :

« Les enregistrements séparent, tout comme les notations, ce qui a été enregistré du contexte vivant du monde musical, créant ainsi une nouvelle mémoire et un nouveau moyen de référence. Les interprètes peuvent utiliser les enregistrements comme points

²⁸ MOLINO, Jean (1975), « Fait musical et sémiologie de la musique », in *Musique en Jeu*, n° 17, p. 37-62.

²⁹ NATTIEZ, Jean-Jacques (1987), *Musicologie générale et sémiologie*, Paris : Christian Bourgois.

³⁰ SCHULTE-TENCKHOFF Isabelle ; NATTIEZ Jean-Jacques, *Ibid*, p. 5.

de repère pour leurs répétitions et leurs exécutions musicales. Les traditions peuvent ainsi se figer et limiter leurs développements ultérieurs : le matériel enregistré et conservé devenant la forme « correcte », la chose à laquelle se référer. »³¹

« Ce qui avant était une « pratique » devient tout à coup une « édition intégrale ». »³²

Autrement dit, l'enregistrement est, malgré ses apports, une nouvelle écriture, et ramène avec lui tous les problèmes que cela pose dans la pratique des répertoires traditionnels oraux.

I. 3. Transcription, notation : la carte et le territoire

La problématique de la transcription était déjà posée par les premiers ethnomusicologues, et suscite encore aujourd'hui de longs débats. Comment adapter au mieux la représentation visuelle à divers schèmes d'organisation du sonore ? La notation occidentale, « relativement récente, fondée sur l'idéologie d'un espace-temps donné, se voit projetée dans un espace-temps culturel différent qui n'a jamais connu cette pratique »³³. La notation sera ici utilisée en ce que l'écrit permet de transférer la durée vers l'instantané, et donc de tisser plus facilement des liens entre les éléments. L'idée est restée toujours présente que « la carte n'est pas le territoire »³⁴, et que le retour aux versions sonore était systématiquement nécessaire.

I. 3. 1. *A l'échelle de la mesure*

Les airs de bourrée à trois temps sont le plus souvent notés en 3/8, et parfois en 3/4. C'est la seconde solution qui a ici été retenue.

Il s'agit ici de convention d'écriture d'une musique étrangère à ces problèmes. La théorie rythmique de Lerdahl et Jackendoff réconcilie avec souplesse les divers

³¹ WILL Udo, « La baguette magique de l'ethnomusicologue », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°12 : *Noter la musique*, 1999, p. 16 [en ligne].

³² FRIGYESI Judit, *Ibid*, p. 2.

³³ *Ibid*.

³⁴ Selon l'adage d'Alfred Korzybski, fondateur de la sémantique générale.

points de vue en distinguant trois niveaux de pulsations coexistantes (au temps, à la mesure, et à la carrure). Les transcriptions en annexe tentent de suivre ce principe, en superposant les expositions successives par groupes de deux carrures.

I. 3. 2 La division du temps

La transcription, qu'elle soit mélodique ou rythmique, force à discrétiser un flux sonore continu. Particulièrement ici (mais c'est également le cas pour toute musique interprétée par un être humain), on se rend compte à quel point les musiques de traditions orales ne s'y soumettent pas. La transcription des ornements, notamment, illustre bien le problème. Qu'est-ce qui procède de l'ornement, qu'est-ce qui procède de la mélodie ? Lorsqu'il y a variation, on peut parfois le déterminer, mais comment, lorsque ce qui est perçu comme un ornement devient la règle ? Comment choisir d'écrire *ré*, puis *mi*, puis *ré*, plutôt que simplement *ré* avec un mordant³⁵ ? Parfois, comment distinguer deux croches d'une noire précédée d'une appoggiature longue ? Faire un choix impose d'abandonner une pensée musicale inadéquate au profit d'une autre qui l'est tout autant : Olivier Tourny le résume par : « transcrire, c'est trahir »³⁶. En l'absence de réponse des *intéressés* (et probablement pas dans les deux sens du terme), j'aurais tendance à répondre que le choix ne peut finalement être qu'arbitraire.

Lorsque c'était possible de le faire, le mordant a été préféré à l'écriture d'une broderie, ce qui a l'avantage ne pas fixer précisément l'exécution rythmique. Ont seulement été distingués les mordants rapides des mordants lentement articulés. Le reste est à prendre avec beaucoup de précautions. Un triolet signifie seulement que l'espace entre deux battements de pied est constitué de trois notes – il ne désigne pas leur organisation, qui pourrait approximativement se rapprocher de *croche-deux-doubles* ou de l'inverse, ou encore de toute autre répartition interne. Idem pour les croches, quintolets, triolets de noires... qui sont à envisager comme un *trait* libre d'accélérer ou ralentir en chacun des points qui le constituent.

³⁵ Le vocabulaire de l'ornementation que j'utilise est celui de la musique savante occidentale. Il est ici extrait de son contexte, particulièrement en ce qui concerne les questions d'harmonie.

³⁶ TOURNY Olivier, « Le vertige de la page blanche », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°12 : *Noter la musique*, 1999, p. 3 [en ligne].

I. 2. 3. L'unité de temps

Du point de vue de l'unité de temps (la noire qui correspond au battement de pied), la notation est légèrement plus exacte. La podorythmie fournit un cadre temporel auquel j'ai fait coïncider les valeurs de *noires* (cela vaut pour les plus longues). Bien entendu – et c'est justement l'objet de cette étude – une noire n'est pas égale en durée par rapport à une autre. Elle signifie seulement que la note est jouée en même temps qu'un battement de pied. Enfin, presque, puisque les variations agogiques peuvent impliquer un léger décalage de la valeur jouée par rapport à la pulsation (*en avant* du temps, ou *en arrière*). La qualité sonore des enregistrements ne m'a pas permis de distinguer clairement cela. Un enregistrement à deux pistes – un micro vers le pied, l'autre vers l'instrument – permettrait de décortiquer ces déphasages et peut-être d'y observer certaines récurrences (ou pas !), qui permettraient de mieux appréhender l'organisation des plans rythmiques.

II. Cadre et limites de l'analyse

II. 1. Choix de la pièce

Le choix du support, d'un type de danse en particulier, d'une pièce musicale parmi des centaines, d'une époque qui filtre elle même une génération d'interprètes... tout cela orientera fortement les résultats de l'analyse. Voici donc les critères principaux qui ont conduit à opérer la sélection.

II. 1. 1. Première sélection

Des interprètes différents, la même pièce : pour resserrer le cadre de l'étude, il était préférable de choisir un modèle transversal pour effectuer des comparaisons. Il aurait tout aussi bien été possible de choisir : *le même interprète, des pièces différentes*. Cela aurait permis de dégager des résultats plus probants sur le « système » utilisé par tel ou tel violoneux (les deux versions très différentes de *Para lo lop* par Léon Peyrat constituent cependant un premier pas vers ce mode de transversalité). Mais la diversité des interprètes m'a paru préférable pour une première approche.

Le nombre d'exemples : il devait être égal ou supérieur à deux pour effectuer une comparaison. Plus ils sont nombreux, plus les résultats sont significatifs. Pour la raison triviale du temps que prend le seul relevé systématique des durées (*cf.* chapitre méthodologie), l'étude est limitée à quatre versions.

La popularité : l'étude de pièces « standard » telles que *Para lo lop* est intéressante à divers niveaux. De façon pragmatique, cela permet d'ouvrir le choix des instrumentistes, en ce qu'elles font partie de nombreux répertoires. La forte popularité présuppose que la pièce a davantage de chances d'avoir été entendue et « tournée » de nombreuses fois. La mémoire du musicien est souvent plus sûre : cet air fait peu l'objet

d'hésitations dans les documents de collecte. Des hésitations – même quasi imperceptibles – auraient faussé les résultats de l'analyse, puisque l'on se situe à une échelle temporelle qui correspond aux frontières de la perception.

L'instrument : le choix est arbitraire. Le sujet ne concerne pas davantage les violoneux que les chanteurs, les chabretaires et cabretaires, etc.

La génération d'interprète : elle s'est imposée par l'existence des sources sonores et leur qualité. Le choix a donc porté sur des enregistrements postérieurs au début des enquêtes revivalistes. La faible qualité des documents sonores plus anciens, outre leur rareté, aurait compliqué sérieusement l'analyse (cf. chapitre *Méthodologie*). Il m'a semblé pertinent d'étudier des musiciens d'une même génération : la sélection a donc porté sur des interprètes nés autour de 1900.

Ces premiers critères ont permis d'opérer une première sélection, parmi laquelle les choix définitifs ont été faits selon les seconds critères suivants.

II. 1. 2. *Seconde sélection*

La répétition : une pièce comportant des mesures répétées – entre carrures et entre parties – permet de recouper de plus nombreux résultats pour une formule mélodico-rythmique donnée, et donc de les rendre plus fiables.

La variabilité : une pièce faisant l'objet d'une interprétation dont la structure est identique (d'une exposition à l'autre, d'un musicien à l'autre...) permet d'écarter cette donnée dans l'analyse des résultats. Chez chaque interprète, un faible nombre de variations mélodico-rythmiques permet également de comparer ce qui est similaire.

La stabilité de la pulsation : bien entendu, les interprètes devaient présenter – du moins en apparence – un « sentiment d'intégration »³⁷, une solidité et une régularité de pulsation, *non au temps mais à la mesure*. Un tempo (encore une fois, à la mesure) trop fluctuant aurait compliqué l'analyse, pour une première approche.

³⁷ En opposition avec le sentiment de *désintégration* qui désigne une perte de repères auditifs – notamment temporels – en sémantique de la musique. Ce sujet a été développé dans la thèse suivante : IMBERTY Michel: *Sémantique psychologique de la musique*. Thèse de Doctorat ès Lettres et Sciences Humaines, Université de Paris X – Nanterre, 1978.

La podorythmie : le battement de pieds permet de segmenter les valeurs rythmiques supérieures à un temps. Nous l'avons vu plus haut, il correspond à l'actualisation du tactus intérieur, matérialise la pulsation. Sa présence a autant été une aide qu'une source de questions.

La variété stylistique : si, pour un musicien donné, il était nécessaire que l'interprétation ne fasse pas l'objet de trop nombreuses variations, il a paru intéressant de comparer des stylistiques très différentes. Une différence majeure de style dans cette aire de violoneux concerne la différence de jeu « avec l'archet » : *détaché*, ou « avec les doigts » : *coulé* (lié à la mesure). Julien Chastagnol représente le premier, Antonin Chabrier, le second. Léon Peyrat joue principalement en détaché, mais pratique parfois le style coulé. En véritable esthète, il maîtrise certains airs dans les deux styles, ce qui est le cas pour la bourrée *Para lo lop*. Au delà de cette différence fondamentale, tous ces musiciens ont une identité musicale propre qui permet de les identifier dès les premières notes (*cf.* chapitre *Les musiciens*).

II. 2. Les contextes analytique, culturel, leurs limites

II. 2. 1. *Limites du contexte d'analyse*

Les critères de choix décrits ci-dessus sont insuffisants pour tirer une quelconque généralité concernant les résultats qui ont été obtenus. Tout d'abord, le faible nombre de versions étudiées ne peut constituer qu'une première approche. Il aurait été intéressant de demander aux musiciens – aujourd'hui décédés – de sélectionner eux-mêmes la version étudiée. Il aurait peut-être également été profitable, à l'instar de l'étude de Jean During³⁸, de modéliser les pulsations obtenues et de les soumettre à l'avis des interprètes³⁹.

³⁸ DURING Jean: « Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°10 : *Rythmes*, 1997.

³⁹ Je souligne le « peut-être », car Françoise Étay nous rappelle que rares étaient les musiciens routiniers capables ou désireux d'exercer une oreille critique – Léon Peyrat représente, dans ce cadre, une exception.

La qualité sonore moyenne (copie de bande magnétique ayant probablement servi plusieurs fois) a limité la précision dans la segmentation des durées. Il est impossible de savoir si la vitesse d'enregistrement de la bande a été exactement retrouvée lors de la numérisation (c'est peu probable). Le tempo absolu n'est donc pas une donnée analysable (seulement les proportions), ni la hauteur absolue.

II. 2. 1. *Limites du contexte culturel*

À l'époque des enregistrements, les années 1970, la société dont sont issus les musiciens a traversé diverses transformations⁴⁰. Leurs interprétations, même si elles étaient destinées à reproduire immuablement la façon dont ils pouvaient jouer étant jeunes (ce qui n'est de toute façon pas le cas), ne pourraient pas gommer l'empreinte d'une vie. Ceci concerne aussi bien la mémoire que la gestique. Si le musicien a laissé son violon dans la boîte durant quelques années, on peut se demander si sa technique lui permet de réaliser le schéma rythmique intérieur. Si au contraire il n'a pas arrêté de jouer – et ce, solitairement, suite au désintérêt qu'a subi le violon – sa pratique a nécessairement subi des transformations, conscientes ou non. Leur âge au moment des collectes, s'il ne les empêche pas de conserver une maîtrise enviable, altère probablement l'agilité du mouvement du bras droit, de la main gauche, des pieds, et il est difficile de déterminer à quel point.

Enfin, le contexte d'enregistrement a été celui du collectage, avec toutes les données inconnues que cela implique : le lieu (souvent la pièce principale du domicile de « l'informateur »), le rapport du collecté au(x) collecteur(s) et à la présence d'un micro, l'atmosphère induite, la forme physique du jour... Enfin, les airs étudiés n'ont pas été produits dans un contexte de bal, avec toutes les interactions d'énergie entre musicien et danseurs qui modifient le jeu. Ils ont été enregistrés dans un contexte strictement musical, d'écoute, de jeu à volume sonore moyen, entrecoupé de discussions.

⁴⁰ Jean-Michel et Yves Guilcher parlent d'une *disparition* des sociétés traditionnelles (amorcée fin XIXe, et consommée, selon les endroits, à l'entre-deux-guerres).
GUILCHER Yves : *La danse traditionnelle en France: d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, Parthenay : FAMDT Editions, 1998.

À ce titre, il est fondamental de souligner que l'analyse ne reflète pas une musique de danse *pour la danse*.

II. 3. Les musiciens

Pour chacun des musiciens dont les versions ont été sélectionnées, voici quelques éléments biographiques, accompagnés des raisons subjectives qui ont orienté ces choix.

Antonin Chabrier (1894-1979)

Ce violoneux est devenu une figure dans le monde de la recherche autour du violon populaire en Massif Central, depuis sa « découverte » au début des années 1970 par Pierre Boissière⁴¹. Cette notoriété a été accrue suite au disque qui lui a été consacré, première édition sonore entièrement dédiée à un violoneux du Massif Central. Antonin Chabrier fait partie de la minorité de violoneux ayant continué solitairement la pratique du violon, après que la pratique de l'instrument soit tombée en désuétude. Il a ainsi entretenu une cadence et une technique solides, mais on peut se demander dans quelle mesure de longues décennies de jeu solitaire et non fonctionnel (par rapport à la danse) ont transformé son style.

Il a été autodidacte, mais se réclame de l'influence d'Amédée Rongier d'Auzers et Jean Chabaud de Moussages. D'après O. Durif⁴², son jeu coulé (lié à la mesure), articulé « avec les doigts » de la main gauche, serait archétypique d'un style de la montagne auvergnate au début du XX^e siècle.

Le son d'Antonin Chabrier est marqué par son jeu coulé, avec un seul coup d'archet par mesure. Les battements de pieds font ressortir, avec des timbres différents,

⁴¹ DURIF Olivier: Le Violon Populaire en Massif Central, *Les violoneux et leur musique*, Les sources: Enquêtes et Documents, St Salvadour, 1993, p. 279.

⁴² *Ibid.*

une « clave » de valeurs *longue* + *brève* [— ∪], qui apparaît comme très stable. Il en résulte ce qu'on pourrait désigner par un *groove*⁴³ très efficace, posé.

Julien Chastagnol (1906-1978)

Tout comme son frère cadet (Jean), Julien Chastagnol a appris avec Léonard Lachaud de la Vedrenne près de Chaumeil. Sa rencontre au début des années 1970, ainsi que sa présence dans des disques édités, sont à l'origine d'un regain d'intérêt pour le répertoire de sa région : de ce point de vue, il est au Limousin ce qu'Antonin Chabrier est à l'Auvergne. Olivier Durif parle de lui comme de « l'archétype du violon des Monédières », ou de « l'école chaumeilloise »⁴⁴.

Son jeu est truffé de variations rythmiques inattendues, de déplacements d'accents qui contrarient la métrique ; donnant l'impression difficilement descriptible de « coups d'accélérateurs » autour d'une pulsation stable. La couleur des tempéraments qu'il utilise, la richesse de ses ornements souvent très variés, et les modes de jeu induits par sa position inhabituelle de main gauche, participent tout autant d'une forte identité musicale.

Léon Peyrat (1905-1988)

Violoneux et chanteur de Saint-Salvador en Corrèze, Léon Peyrat a notamment attiré les collecteurs pour sa mémoire impressionnante. Ses goûts esthétiques l'amènent à affirmer un penchant pour le réaménagement (conscient) du répertoire traditionnel, et à composer de nouveaux airs et chansons. Il ne se réclame d'aucun initiateur, mais il aurait connu beaucoup de musiciens locaux, dont le célèbre Piaulou⁴⁵. Tout comme Julien Chastagnol, il apparaît dans l'édition de documents de collectes dès la fin des années 1970, avant que le CRMTL ne lui consacre un disque.

⁴³ Sur les questions de groove, je me réfère au mémoire de fin d'étude de : AFFANASIEV Jean-Paul: "*Il faut que ça groove mec*", Cefedem Rhône-Alpes, Promotion DAV, 2006-2009, qui pose des questions de vocabulaire très intéressantes, et avec bien plus d'humour que dans ces pages.

⁴⁴ DURIF Olivier, *Ibid.*, p. 281.

⁴⁵ Dont on pourra trouver le nom orthographié *Piau-long*, ou encore *Pioulou*.

À l'écoute du jeu de Léon Peyrat, on peut facilement être fasciné par le « swing », les coups d'archets vifs et légers soutenant une accentuation balancée. Contrairement à l'assise qui caractérise le jeu de Chabrier, on peut avoir l'impression que sa musique court *en avant* du temps. Il semblerait qu'une constante de son jeu réside dans la sensation d'une musique ressentie « au temps » (*cf.* conception métrique selon Simha Arom). Les variations sont souvent discrètes mais omniprésentes: ornements, rythmes, tempérament, jeu d'archet coulé, détaché...

III. Analyse

III. 1. Analyse générale

III. 1. 1. Grille de lecture des transcriptions

Afin de s'y retrouver dans les différents niveaux de structure, voici le plan de lecture utilisé ici, et qui sera le même pour toutes les analyses.

A l'instar du mode de transcription de Françoise Etay dans ses divers articles, la présentation est paradigmatique⁴⁶, et non chronologique, sous forme de tableau synoptique. Ceci permet de mettre en lumière les variations d'une exposition à l'autre, verticalement. Les différentes transcriptions étant construites sur le même modèle, on pourra comparer les versions des différents violoneux en les plaçant l'une au-dessus de l'autre.

1. La première partie est nommée A, et la seconde, B.
2. Le numéro d'apparition d'une partie y est accolé : B1 signifie la première apparition de la partie B.
3. Si une partie est répétée, la répétition est signalée du signe ' : « B1' » désigne la répétition de la partie B1.

Pour une lecture chronologique, on suivra donc le plan suivant :

⁴⁶ « En linguistique structurale, ensemble des unités qui peuvent commuter dans un contexte donné. », selon le dictionnaire Larousse en ligne.

A1 → B1 → B1' → A2 → B2 → B2' → A3... etc.

4. La première carrure de chaque partie est nommée *a*, la seconde *b*. « A1b » désigne la *seconde* carrure de la première apparition du A.
5. Puisque toutes les carrures sont de 4 mesures, les mesures sont groupées par numéro 1, 2, 3, 4. Le numéro d'une mesure désigne sa place dans la carrure, et non sa place chronologique dans l'ensemble de la structure. On a donc autant de « mesures n°1 » que de A1a, A1b, B2a, B2b, B2'a, etc.

III. 1. 2. Structure générale

Les nombres de mesures par carrure de toutes les expositions de Para lo lop sont strictement identiques et symétriques. La partie A est découpée en 4 + 4 mesures, tout comme la partie B (*cf.* transcriptions en annexe). Dans tous les enregistrements de ces trois violoneux que j'ai pu consulter, ils ne dérogent jamais à ces règles. Ceci est notable dans ce répertoire où l'on trouve régulièrement des mesures librement ajoutées en fin de parties.

Dans la partie A, la carrure *a* est identique à la carrure *b*. Seul Léon Peyrat les différencie en mesure 4 de la carrure *b*, où il ajoute un conduit vers la partie B.

The image shows a musical score for four violoneux parts: A. Chabrier, J. Chastagnol, L. Peyrat détaché, and L. Peyrat coulé. The score is divided into two measures of part A, each divided into four measures (a and b). Measure 4 of the second part A includes a 'v' (conduit) marking.

Note : On pourra trouver la description des signes de transcription utilisés en annexe.

Dans ces enregistrements, le plan global se déroule systématiquement comme suit : A + B + B', décliné en plusieurs expositions.

Seul Antonin Chabrier déroge parfois à cela, en ne répétant pas le B. On trouve divers enregistrements où il interprète la bourrée *Para lo lop* en alternance avec une seconde bourrée. Le jour de l'enregistrement ici sélectionné, la structure globale se déroule ainsi :

➤ Para lo lop	A1
	B1 + B1'
	A2
	B2
➤ Bourrée n°2	C + D
➤ Para lo lop	A3
	B3
➤ Bourrée n°2	C + D

On observe que le nombre des parties A est toujours identique, tandis que le B est répété une seule fois (B1').

III. 1. 3. Modalité et structure mélodique

Les notes se réfèrent au doigté du violon, non à l'accordage absolu. Il serait de toute façon inutile de le faire, dans la mesure où les cassettes audio ont pu déformer les tempos et hauteurs dans une proportion qu'on ne peut pas évaluer ici.

Comme souvent, la bourrée est jouée sur les deux cordes aiguës de l'instrument. La « corde de récitation », ou « teneur »⁴⁷ se situe sur le 5^e degré supérieur (le *la* aigu, qui est la note la plus aiguë du morceau), mais l'ambitus se situe une octave entre la quarte inférieure et la quinte : nous sommes donc en présence d'une sorte de « mode plagal ». Les trois violoneux interprètent cette bourrée en « mode de sol » sur tonique ré. Chez Léon Peyrat, le 7^e degré est parfois rehaussé, l'échelle se rapprochant alors d'un « mode de do ».

On peut noter la rareté du 1^{er} degré, qui participe à la suspension du morceau. En effet, celui n'apparaît comme appui qu'à la mesure 3 de la partie B-a pour redescendre

⁴⁷ Les expressions sont empruntées au vocabulaire de la musicale médiévale.

immédiatement vers le 5^e degré ; il faut attendre les mesures 3 et 4 de B-*b*, soit la toute fin, pour que la tonique se pose réellement. Toutes les mesures 1 commencent elles-mêmes sur le 2^e degré, suspensif.

En A les échelles sont :

- soit pentaphonique sur une 5^{te} (J. Chastagnol : entre *ré* et *la*),
- soit hexatonique sur une 6^{xe} (A. Chabrier : entre *do* et *la*),
- soit heptatonique sur une 8^{ve} (L. Peyrat : entre *si3* et *si4*)

La partie B voit les ambitus augmenter avec des échelles :

- soit heptatonique sur une 8^{ve} (A. Chabrier, Chastagnol : entre *la3* et *la4*)
- soit heptatonique sur une 9^e (L. Peyrat : entre *la3* et *si4*)

Il est à noter que ce soit en A ou en B, carrure *a* ou carrure *b*, toutes les mesures 1 sont constituées du même motif mélodico-rythmique. Toutes les mesures 4 (sauf B-*a*, et uniquement chez L. Peyrat) sont des mesures de transition, elles seules contiennent des valeurs de 2 temps ou plus.

La partie B, contrairement aux deux carrures de A qui sont toujours suspensives, est découpée en deux carrures que l'on pourrait rapprocher (mais cette terminologie propre à la musique tonale n'est pas appropriée ici) d'une structure en antécédent/conséquent. En effet les mesures 1, 2, et les deux premiers temps de la mesure 3 sont identiques ; tandis que la suite est d'abord suspensive sur le 5^e degré (carrure *a*), puis conclusive sur le 1^{er} degré (carrure *b*).

III. 1. 4. Tempérament et degrés mobiles

Tous ces violoneux utilisent des tempéraments inégaux et des degrés mobiles. Une analyse systématique des hauteurs de *Para lo lop* par L. Peyrat a été effectuée par Philippe Donaire sur le logiciel Audacity (d'après l'enregistrement utilisé ici). En résumé, l'échelle utilisée est [*ré* - *mi* - *fa#+* - *sol demi dièse* - *la* - *si* - *do demi-dièse* - *ré*]. Cette analyse démontre l'utilisation par Léon Peyrat de notes mobiles en fonction du mouvement mélodique. Ces degrés concernent les 7^e (do), 3^e (fa) et 4^e (sol), soit les notes qui dans la mélodie de Peyrat échappent au tempérament de Zarlino.

Concernant les autres interprétations, n'ayant pas effectué d'analyse, les indications sont approximatives. Julien Chastagnol semble utiliser les notes mobiles sur les mêmes degrés que Léon Peyrat : les 7^e, 3^e, et 4^e sont fréquemment rehaussés. Le jeu de la main gauche en seconde position influence fortement cette mobilité. Chez Antonin Chabrier, ce sont encore ces mêmes 3 degrés qui sont concernés par le tempérament inégal et la mobilité. Les 3^e et 4^e sont rehaussés, tandis que le 7^e degré – ainsi que le premier ! – se trouvent abaissés.

Chez A. Chabrier, mesures 2 du A : il est singulier que les seules mesures variées de cette partie sont celles qui présentent le plus clairement des degrés mobiles. On observe une variation de la hauteur de la tonique, qui descend d' $\frac{1}{4}$ jusqu'à environ $\frac{1}{2}$ ton, et une variation du 7^e degré, descendant d'autant, et le plaçant jusqu'à une seconde augmentée de la tonique. Mais à ce stade, et dans ce contexte de *trait* rapide, ne devient-il pas inadapté de continuer à parler de degrés et de notes ? Peut-on vraiment distinguer un *ré bémol* d'un *do dièse* ? Et est-ce que cela a vraiment un sens ? On peut envisager qu'il s'agit plutôt d'un *effet* à la fois mélodique et harmonique, échappant à la discrétisation des hauteurs en échelles⁴⁸. Ici encore, le geste musical concourt très possiblement à l'effet, d'autant plus qu'Antonin Chabrier utilisait son auriculaire à la place de l'annulaire.

III. 1. 5. *Rapport aux versions chantées avec paroles*

Comme tous les airs – de danse ou non – avec paroles, celles-ci font l'élément de nombre de variations. Lorsqu'il y aura référence aux paroles, cette version très populaire⁴⁹ sera utilisée :

Para lo lop pichona (ou bargiera) para lo lop (x 2)

Para lo lop que t'empòrta que t'empòrta

Para lop que t'empòrta l'anelon (ou lo moton)

⁴⁸ Comme le décrit IMBERTY Michel : *La musique creuse le temps : Musique, psychologie, psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005.

⁴⁹ Sources : cd : Jean Lamour, « Violoneux Corrèziens » ; recueil « Chansons d'Auvergne - Cançons de la vida », Lo Biaï, Ostal del libre, 1996, p. 195. Antonin Chabrier la chante également ainsi.

Du point de vue mélodico-rythmique dans les versions instrumentales, des éléments sont ajoutés (et très rarement, soustraits) à la version chantée. « Le monnayage des valeurs de base est un procédé courant, particulièrement en Artense où il est parfois extrêmement difficile de percevoir, à travers une exécution instrumentale, la chanson dont elle est issue »⁵⁰.

Un rapide coup d'œil aux transcriptions permet de visualiser que J. Chastagnol est celui qui les utilise le moins, et que Léon Peyrat est celui qui augmente le plus la densité rythmique, indépendamment du jeu d'archet.

Pour ne citer que les systématismes ici présents : dans la partie A, mesures 2, les quatre syllabes *-lop-pi-cho-na-* sont systématiquement « diminuées » en 5, 6 ou 7 valeurs rythmiques. Dans la partie B, les trois syllabes *-lo-que-t'em-* sont également monnayées en 4, 5 ou 6 valeurs. On remarque qu'il arrive à A. Chabrier de pratiquer l'effet inverse (procédé d'augmentation) : les 4 syllabes de *-por-ta-que-t'em-* sont parfois réduites à 3 valeurs (B1' et B2', carrure *a*, mesures 3).

III. 1 . 6. *Variations rythmiques*

Augmentation de valeurs rythmiques

Partie A, on peut observer la similarité mélodique produite une mesure sur deux : les mesures 1 et 3, qui correspondent aux trois syllabes « *Pa-ra-lo* ». Les mesures 1 font apparaître des valeurs qui tombent sur la pulsation, tandis que dans les mesures 3, le *la* est prolongé au détriment du *sol*. En effet, « un élément de variation fréquemment rencontré chez les violoneux corréziens est l'allongement d'un temps au détriment du suivant »⁵¹ (notons que cet élément de variation est également rencontré dans les versions chantées, dans une moindre mesure). Julien Chastagnol utilise constamment ce retard sur les mesures 1 de B, qui varient ainsi des mesures 1 de A. Enfin Léon Peyrat,

⁵⁰ ETAY Françoise : *Ibid.*, p. 72.

⁵¹ ETAY Françoise, *Ibid.*, p. 72.

dans sa version coulée, fait de cette variation une constante, en interprétant toutes les mesures 1 du morceau de la même manière que les mesures 3 de A.




Déplacement des accents

Françoise Etay⁵² nous dit qu'« un procédé de variation fréquent, comparable à l'hémiole de la musique baroque [...] est le déplacement des accents à l'intérieur de la mesure, superposant des découpes de deux temps à une structure de base en ayant trois ». Elle ajoute que « certaines mélodies à trois temps [sont] naturellement construites, en partie, sur des cellules de deux temps [...] ». Ce n'est pas le cas de *Para lo lop*, mais Julien Chastagnol ne se prive pas pour transformer les appuis de la partie B, en usant de divers moyens : surtout les liaisons des coups d'archets et les accents d'intensité, mais également les transformations rythmiques.



Monnayage irrégulier

Chez Antonin Chabrier, on peut entendre que la partie A ne présente aucune variation mélodique, mais des variations *agogiques*. Les deux mesures 2 répartissent différemment les valeurs des notes descendantes autour de la pulsation :

	- stabilité, accélération, décélération (A1a, A1b)
	- stabilité, accélération (A2b)
	- accélération, décélération (A2a, A3a, A3b)

Il est évident que cette notation est – comme partout ailleurs, mais particulièrement dans cet exemple – impropre à traduire les variations de flux rythmique et mélodique (qui ne sont ni croches, ni triolets, ni bémol ou demi-bémol... *cf.* chapitre *Transcription, notation*). Antonin Chabrier, parce qu'il l'entend ainsi, place 7 valeurs,

⁵² *Ibid.*

dans le cadre de sa mesure à 3 temps, et il ne se soucie certainement pas de les diviser par rapport à la battue. Ici, nous quittons momentanément un temps *strié* pour un temps *lisse*. On trouve chez Léon Peyrat ces fines variations qui ne se soumettent pas à la multiplication ou à la division du temps (version coulée, *Ba* mesure 4, *Bb* mesure 3).

III. 1. Analyse des durées

III. 1. 1. Méthodologie

Le protocole d'analyse est inspiré de celui de Jean During, dans son étude des spécificités rythmiques des musiques baloutche et tadjik-ouzbek. Dans cet article⁵³, il décrit sa recherche de compréhension de mélodies dont les pulsations sont plus ou moins irrégulières, au sein de mesures en « pseudo 3 temps », « pseudo 5 temps », et « pseudo 7 temps ». Assisté d'un musicien baloutche, il cherche à modéliser par informatique une pulsation à oscillations hétérochrones qui serait musicalement satisfaisante. Il conclut, selon les mélodies, à une accélération ou à une décélération progressive des pulsations au sein de la mesure, selon des taux différents. Enfin, il remarque que « les irrégularités de pulsations se trouvent plutôt sur des battues de mesures organisées de manière asymétrique (3, 5 et 9) [...] comme c'est le cas dans les bonnes interprétations de la valse ».

Premièrement, During mesure les durées à l'aide d'un logiciel informatique. Le musicologue Udo Will postule que :

« La voie la plus prometteuse [...] passe par l'utilisation des instruments électroniques d'analyse du son ou de la musique. Il faut toutefois éviter à tout prix de les considérer comme des extensions ou des améliorations de nos systèmes de notation et les utiliser avant tout comme des appareils élémentaires fournissant des séries de données quantitatives permettant d'amorcer des analyses, sans plus »⁵⁴.

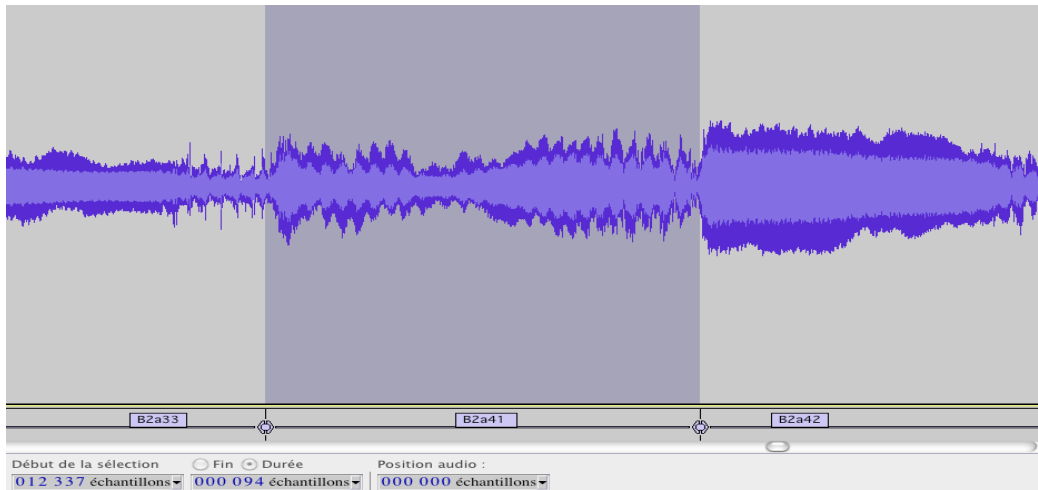
J'ai pour ma part utilisé le logiciel Audacity. Afin de chronométrer les valeurs, il m'a fallu choisir une unité de mesure adaptée à la réalité des précisions gestuelle et auditive. During postule qu'« une précision d'un 100^e de seconde, est [...] peut-être même encore excessive ». J'ai donc opté pour une réduction de cet étalon de 25 centièmes de secondes, ce qui correspond, toujours selon During, à l'imprécision

⁵³ DURING Jean, *Ibid*, 1997

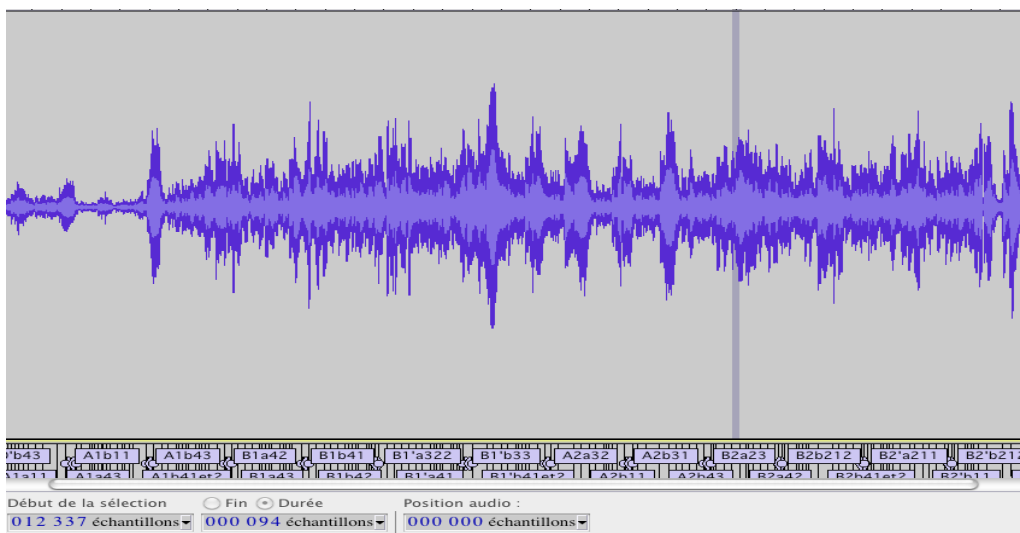
⁵⁴ WILL Udo, « La baguette magique de l'ethnomusicologie », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°12 : *Noter la musique*, 1999, p. 15 [en ligne].

gestuelle. Les mesures effectuées sont donc exprimées en *échantillons CDDA*, soit une précision de 75 impulsions par seconde.

J'ai sélectionné manuellement, une par une, toutes les valeurs rythmiques pour en lister les durées. La forme d'onde visuellement transcrite par le logiciel constitue une aide, mais est insuffisante pour délimiter précisément les valeurs de notes. La sélection a donc été effectuée d'oreille, sur les pièces ralenties de 20 à 25% de leur vitesse initiale.



Sélection (en gris foncé) d'une valeur de 1 temps – ici, de durée = 94 échantillons (voir en bas de l'image)



La même sélection (en gris foncé, 94 échantillons) à l'échelle du morceau.

Cependant, le ralentissement de la vitesse met en lumière une barrière à la sélection des valeurs : il existe un laps de temps où la note précédente continue de résonner simultanément avec la suivante. De la même manière, et durant le même laps de temps, l'attaque se confond avec la note qui lui succède. Il s'agit d'un phénomène articulatoire – transitoire – nommé *co-articulation*⁵⁵ (dans la production d'une consonne suivie d'une voyelle, on observe le chevauchement important, dans le temps, des constituants de l'une et de l'autre). Lors du relevé, le tout était de prendre une règle fixe, j'ai donc pris le parti de séparer les notes selon un critère gestuel : au moment où l'attaque est amorcée. L'imprécision qui en résulte est de +/- 3 échantillons, pour une mesure avoisinant les 300 échantillons.

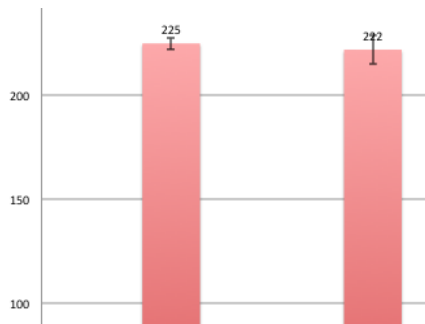
La question est ensuite venue de déterminer le nombre d'éléments nécessaires à la constitution d'une moyenne significative. Dans ses diverses analyses, During utilise au minimum 6 mesures identiques. Dans le morceau choisi, ce nombre est atteint ou dépassé concernant la partie B, ainsi que pour les mesures présentes à la fois dans A et B.

Il a également fallu déterminer le degré d'imprécision (*taux de dispersion*) pour différencier ce qui était dû à une imprécision momentanée de ce qui était un décalage réitéré de la part du musicien. Par exemple, si la première « noire » du morceau obtient à chaque fois des durées très différentes, la moyenne de ses apparitions ne reflètera pas la réalité. Pour cela, les graphiques qui suivent indiquent *l'écart-type*. Celui-ci est représenté par la barre verticale qui enserme le sommet de la colonne qui indique la valeur de la moyenne : plus cette barre est grande, plus les données varient d'une fois sur l'autre (par rapport à la moyenne). Si elle est petite, cela indique que les durées sont toujours très proches de la moyenne : elles ont quasi toujours la même valeur sur le temps en question (cela indique alors une *tendance*).

Pour tous les graphiques, l'axe vertical représente la durée :

- 1) En échantillons concernant la carrure
- 2) En pourcentage concernant la mesure

⁵⁵ McADAMS Stephen et SAARIAHO Kaija : « Qualités et fonctions du timbre musical », in BARRIÈRE, Jean-Baptiste (dir.) : *Le Timbre, métaphore pour la composition*, Paris, Ircam/Christian Bourgois, 1991, p. 164-181.



Chaque sommet de colonne est enserré par une barre d'écart type. La barre de la première colonne est plus resserrée que celle de la seconde : sa moyenne est donc plus significative.

Toutes les durées de notes ont été reportées dans un tableau (*cf.* exemple en annexe : *Valeurs de notes - Julien Chastagnol*) organisé selon les carrures de 4 mesures.

- Au niveau de la mesure : les durées des mesures sont notées en échantillons – cela équivaut à une valeur temporelle « absolue » : on peut ainsi observer les variations de tempo.

- Au niveau du temps : Pour pouvoir comparer les durées de temps entre eux à l'intérieur d'une mesure et d'une mesure à l'autre, sans que les résultats soient perturbés par les variations de tempo, les échantillons ont été transformés en pourcentages. Cela équivaut donc à une valeur « relative » : la somme des 3 temps d'une mesure est toujours égale à 100%.

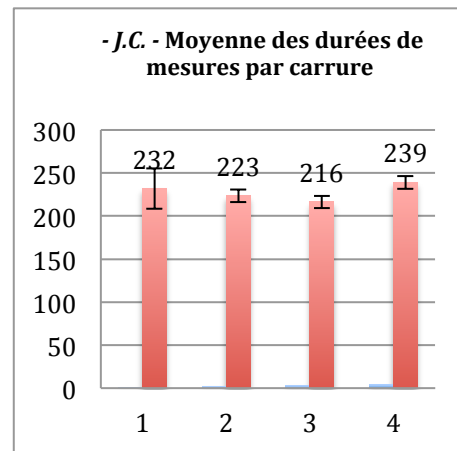
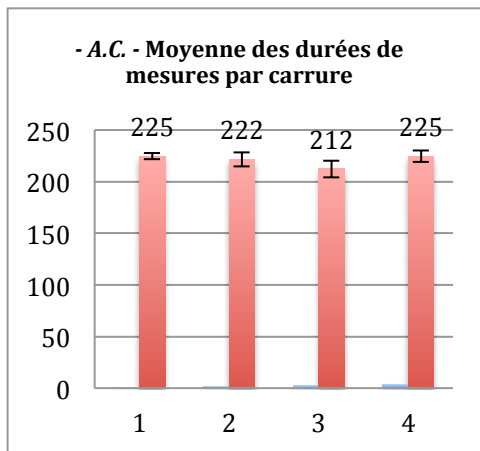
Notes : le logiciel utilisé a transcrit les diagrammes sur des échelles différentes. C'est bien au nombre inscrit qu'il faut se référer, et non à la hauteur de la colonne. Enfin, pour ne pas surcharger le texte, les noms des violoneux ont été désignés par leurs initiales et éventuellement le jeu d'archet (*A.C.* pour Antonin Chabrier, *J.C.* pour Julien Chastagnol, *L.P. (D)* pour Léon Peyrat jouant en détaché, *L.P. (C)* pour le même jouant en coulé).

III. 1. 2. Niveau de la carrure

L'analyse des durées des carrures de quatre mesures, en valeur absolue, peut être traduite par les graphiques suivants :

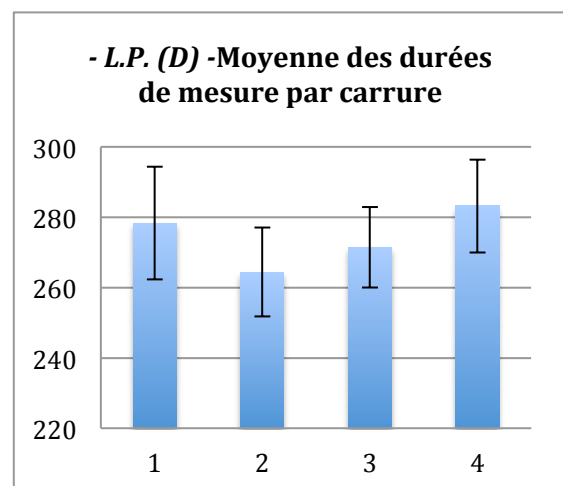
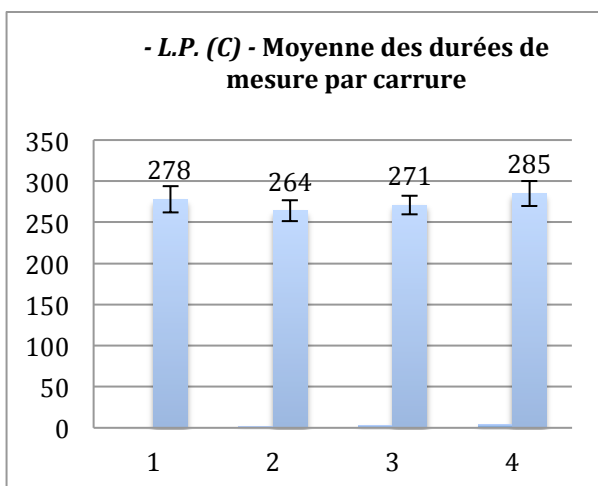
Les 4 colonnes représentent les 4 mesures successives de toutes les carrures *a* et *b* confondues. La hauteur représente la durée. Les nombres indiquent la moyenne des

durées en échantillons. Puisque les valeurs sont absolues, les tempos étant différents selon les versions, les nombres ne peuvent pas être comparés *d'un tableau à l'autre*. En revanche, on peut comparer les évolutions des durées dans la carrure.



Il ressort chez A.C. et J.C. une diminution progressive de la durée des 1^{ères} au 3^{èmes} mesures, puis une augmentation de la durée de la 4^e mesure. Les barres d'erreur (écarts-types) des deux premières mesures se recoupent : on ne peut donc pas en tirer de règle. En revanche, il y a systématiquement allongement de la 4^e mesure par rapport à la 3^e (les barres d'erreur associées ne se recoupent pas, les moyennes sont donc significativement différentes).

Ci-dessous, chez L. Peyrat, les barres d'erreurs (écarts-types) se chevauchent trop pour rendre le résultat totalement fiable. Cependant, on observe que dans les deux versions (détaché et coulé), les moyennes des durées révèlent un fonctionnement différent d'A.C. et J.C., avec une augmentation progressive des durées dès la 2^e mesure.



Dans tous les cas, les mesures les plus longues semblent être les premières et les dernières des carrures. Les 4^e mesures sont les seules à présenter des notes très longues ; ensuite, ce sont les 1^e mesures qui sont les moins denses. Y-aurait-il donc un lien de cause à effet, impliquant que « plus les valeurs rythmiques sont longues, plus elles sont rallongées » ? À moins que – ce qui est plus probable – cela ne tienne à leur place dans la carrure (appui de début et de fin) ? Pour y répondre, de nombreux autres exemples (notamment d'airs à structure rythmique différente) seraient nécessaires.

III. 1. 2. Au niveau du temps

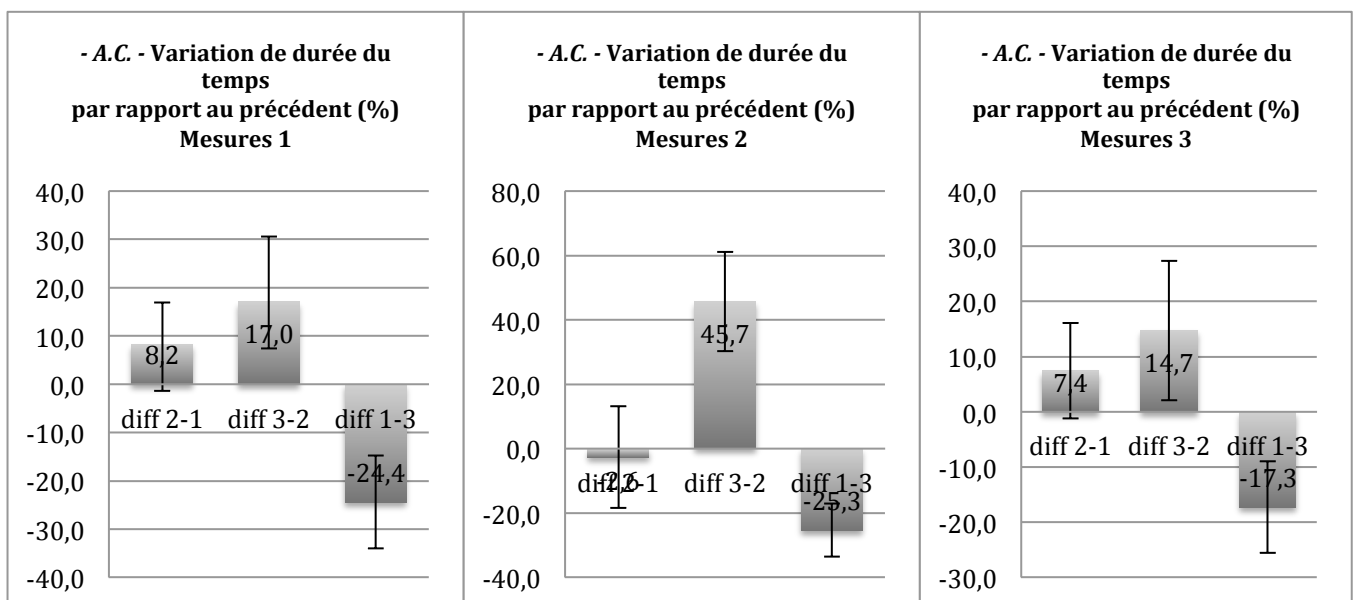
Comment se passent les choses à l'intérieur de ces mesures ? Pour le savoir – indépendamment des variations de durée des mesures – les différences de durée des temps (l'espace compris entre deux battues de pied) ont été transcrites en pourcentage. Cela permettra de pouvoir comparer non les durées, mais les *taux d'augmentation ou de diminution* d'un temps par rapport au précédent.

Les graphiques suivants présentent trois colonnes. Une colonne qui affiche un nombre positif (vers le haut) indique qu'il y a allongement du temps par rapport au précédent, et vice versa.

1- La première montre si le temps 2 est plus long ou plus court que le temps 1.

2- La deuxième montre si le temps 3 est plus long ou plus court que le temps 2.

3- La troisième montre si le temps 1 *de la mesure suivante* est plus long ou plus court que le temps 3.



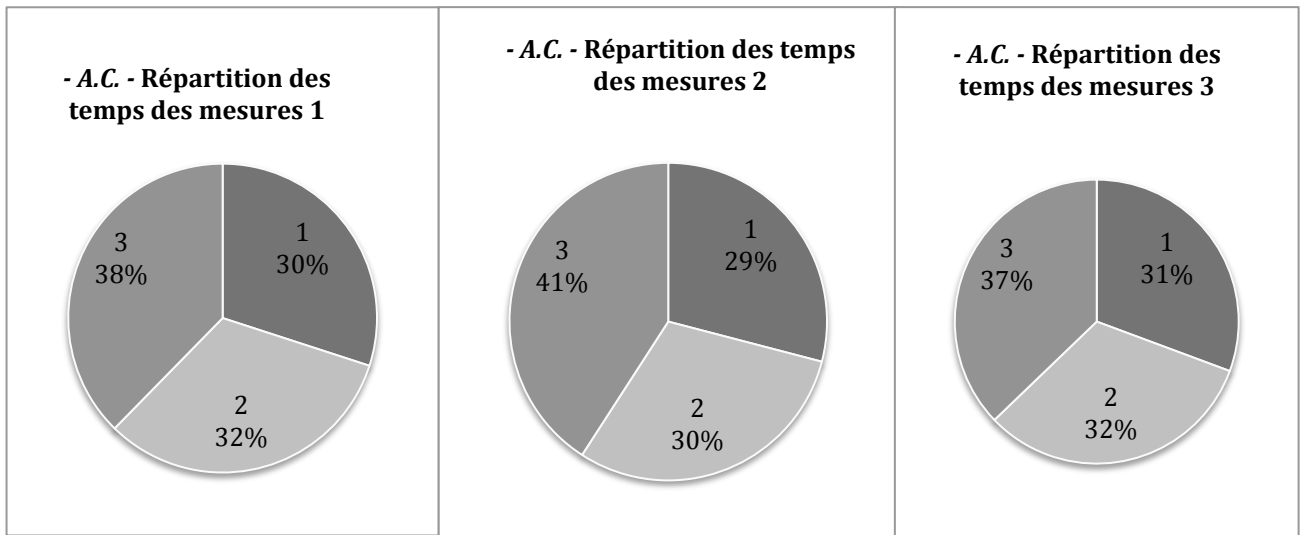
On observe que le 3^e temps (deuxième colonne, intitulée *diff 3-2*) est systématiquement plus long que le 2^e. Cela est particulièrement accentué lors des mesures 2, avec une moyenne d'augmentation de 45% par rapport au 2^e temps. Cette mesure correspond à la plus ornementée de la mélodie, celle qui contient le plus de valeurs rythmiques (6 ou 7, selon les exposition). À chaque fois qu'est exécuté le trait mélodique, et indépendamment de sa forme (ascendante pour A, en arche pour B), sa terminaison se dilate. Les écarts-types nous indiquent que cette dilatation a lieu soit *progressivement* sur les temps 2 et 3 (mesures 1 et 3), soit *subitement* sur le 3^e temps uniquement (mesures 2).

De manière systématique, le 1^{er} temps est plus court que le 3^e temps qui le précède. Il y a alternance d'accélération et de ralentissement de la pulsation au sein de la mesure.

La répartition des durées qui suivent a été obtenue par une transcription en pourcentage : les valeurs ne sont plus absolues, mais *proportionnelles, relatives à la durée totale de la mesure*. Dans une mesure à 3 temps, des durées strictement isochrones devraient donc être égales à 33,3...%. Ainsi, on peut comparer les durées des temps d'une mesure à toutes les autres du morceau, et aux différentes versions des violoneux.

« Si l'on compare un cycle rythmique à un cercle, comme le faisaient les anciens arabes, l'axe d'organisation est le point central du cercle »⁵⁶. Ainsi les graphiques qui suivent fonctionnent comme une horloge : le temps est parcouru le long du cercle de manière régulière et continue, mais les pulsations qui le segmentent ne sont pas équidistantes. Elles sont donc irrégulières, ou « à oscillations hétérochrones ». Le sens de la lecture est celui des aiguilles d'une montre, midi correspond à la première pulsation de la mesure.

⁵⁶ DURING Jean, *Ibid.*, p.11.



On observe ainsi chez A. Chabrier une quasi-égalité des temps 1 et 2, tandis que le 3^e est systématiquement plus long, quel que soit le motif mélodico-rythmique qui compose la mesure. Il en découle une « pulsation à oscillations irrégulières »⁵⁷ en « pseudo 3 temps »⁵⁸ de type [court – court – long].

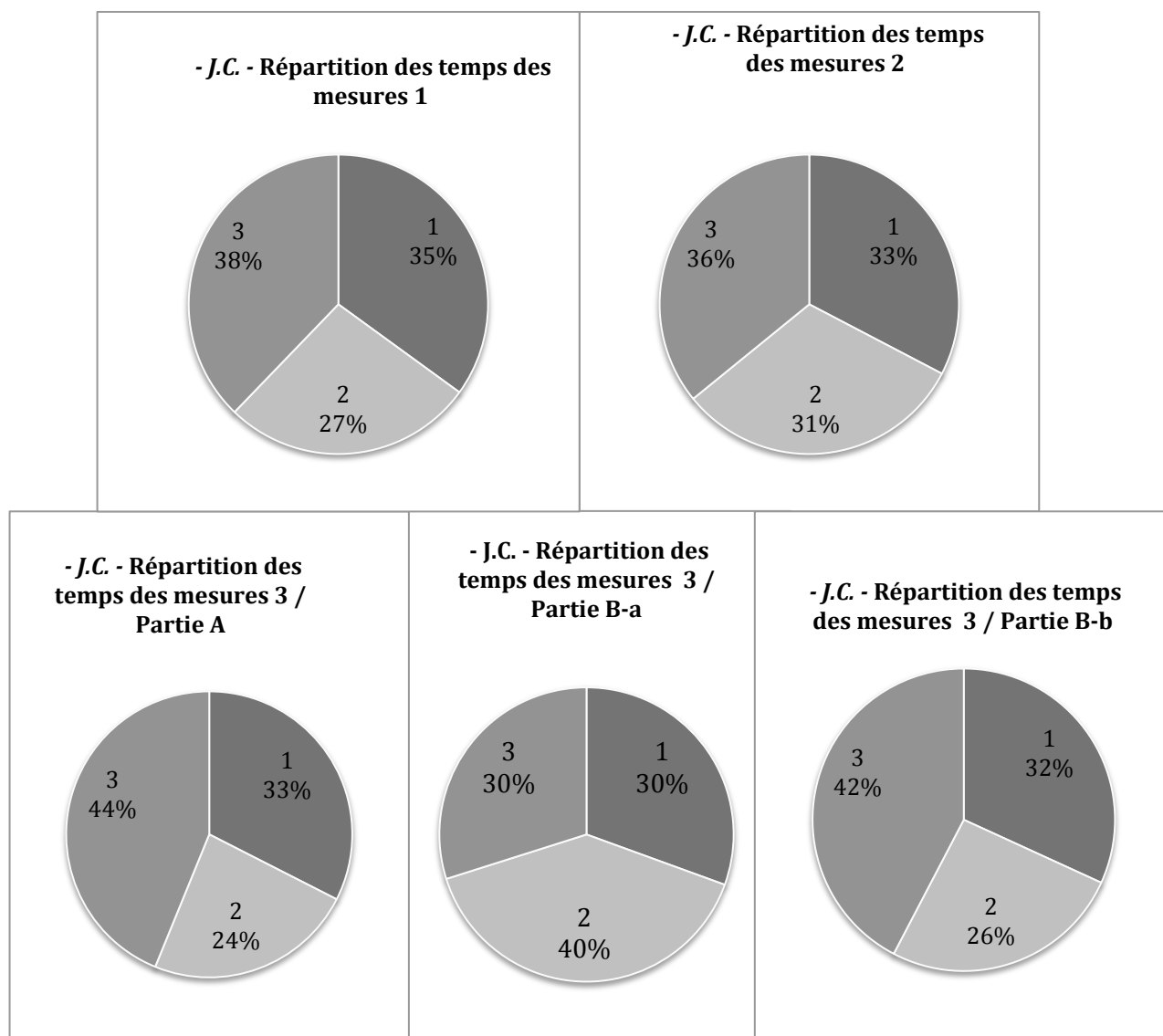
On peut résumer ainsi les tableaux de « variation de durées du temps par rapport au précédent » ainsi :

- Le 3^e temps est sensiblement plus long que le 2^e temps.
- Le 1^{er} temps est sensiblement plus court que le 3^e temps.
- Le 2^e temps est soit légèrement plus long que le 1^{er} temps (mesures 1 et 3) soit approximativement de même longueur (mesures 2).

⁵⁷ BOUËT Jacques, *Ibid.*

⁵⁸ DURING Jean, *Ibid.*

La version de Julien Chastagnol présente **moins de systématisme** entre A et B. J'ai analysé de manière séparée les mesures 3 selon leur appartenance à la partie A, à la partie B carrure *a*, ou à la partie B carrure *b*. Les mesures 1 et 2, malgré les différences entre A et B, ont obtenu des résultats similaires qui ont donc été fusionnés.



On observe que la durée des temps 1 est toujours moyenne. Excepté pour la mesure 3 dans la carrure *a* de la partie B, le 2^e temps est plus court, et le 3^e, plus long, indépendamment de la différence des motifs mélodico-rythmiques. En revanche, on observe une tendance différente très marquée en B, carrure *a*, mesure 3 : c'est ici le 2^e

temps qui est allongé... ou le 3^e, qui est retardé. Le 2^e temps présente systématiquement un mordant, mais cet ornement ne semble pas influencer les durées par ailleurs. Le 3^e est lié avec le 1^{er} temps suivant, participant d'une découpe à deux temps. Il semblerait donc que l'apparition du 3^e temps serait retardée dans le but de mieux l'accentuer, le faisant passer pour un pseudo-premier temps. Cet enchaînement inhabituel des temps 2 à 3 en motif [long - court] semble simuler l'enchaînement habituel des temps 3 à 1, qui est toujours accompagné de ce même motif.

On observerait donc une découpe de type [*moyen – court – long*] lorsque la découpe métrique est à 3 temps, et ceci dans diverses proportions selon la place dans la carrure.

Les tableaux de « variation de durées de temps par rapport au précédent » (cf. annexe) coïncident avec ces résultats et permettent d'assurer que :

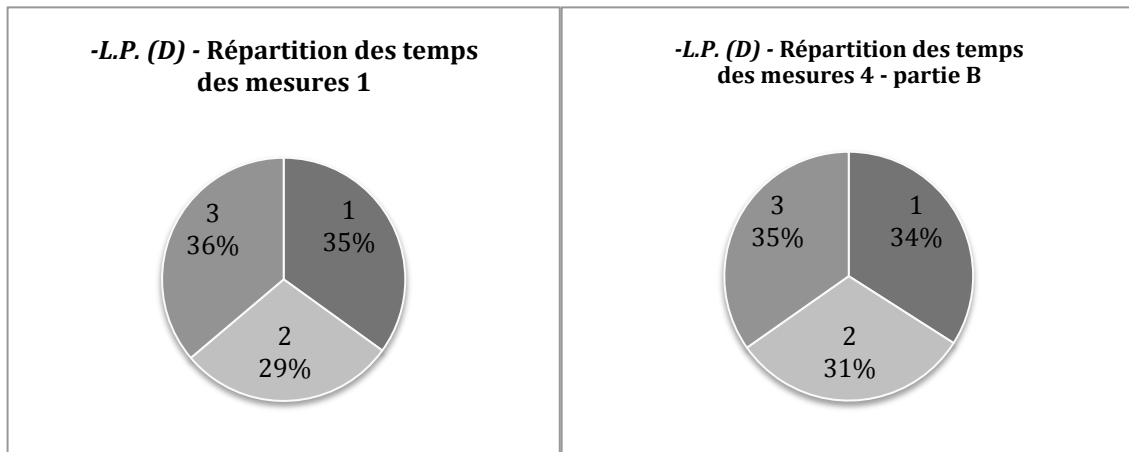
- Le 3^e temps est systématiquement plus long que le 2^e temps.
- Le 1^{er} temps est systématiquement plus court que le 3^e temps.
- Le 2^e temps toujours plus court que le 1^{er} temps, sauf aux mesures 2 de la partie A, où il est approximativement de même longueur.

Ces données – éclairées par l'agencement du *pseudo-premier* temps – pourraient être interprétées selon la thèse de Frigyesi, qui veut que l'accent métrique de début de mesure soit concrétisé par un léger retard de ce dernier. Tout dépend ce que l'on accepte sous le terme *léger*. Chez Julien Chastagnol, le rapport du temps allongé au temps retardé est de 4 pour 3 pour les ensembles les plus réguliers, mais figurent aussi des rapports de 3 pour 2, ou même de 2 pour 1. Les mesures 2, par exemple, équivalent au rapport [3-2-4], ce qu'on peut traduire de façon la plus simple, en notation solfégique, par [noire pointée – noire – blanche] (!). Peut-on, dans ces proportions, parler de léger retard ?

La version « en détaché » de Léon Peyrat présente des différences entre les mesures 3 de A et B, elles ont donc été traitées séparément. Aussi, le fait qu'il monnaie

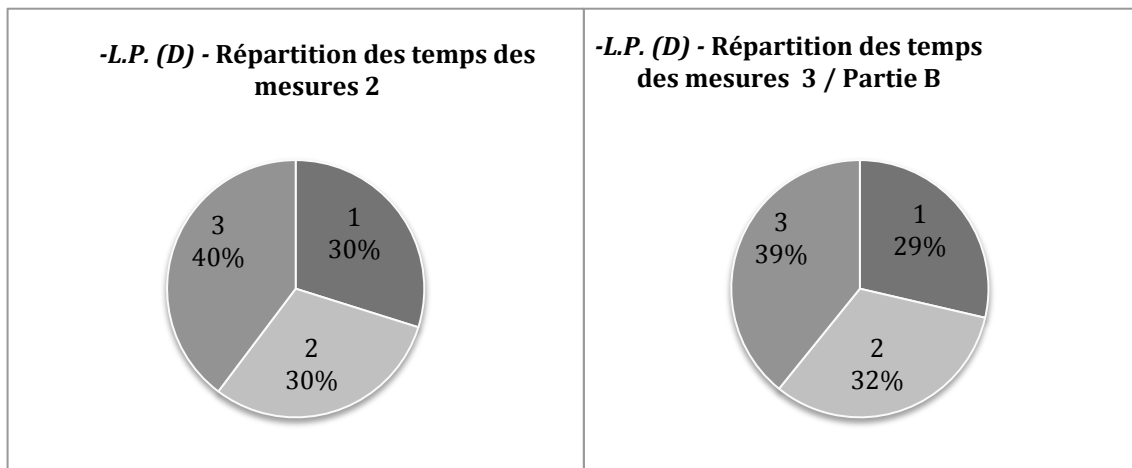
la valeur longue de la mesure 4, partie B, carrure *a*, permet d'analyser la découpe temporelle de cette mesure.

Les mesures 1 et 4 sont les seules à être le plus souvent constituées de valeurs d'un temps. Il leur correspond les proportions suivantes

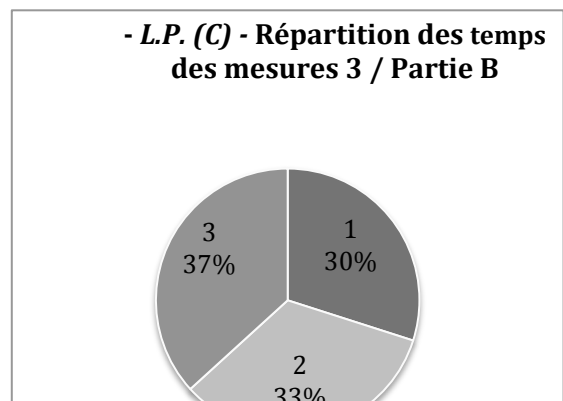


Les différences de temps sont moins grandes que chez les violoneux précédents. On observe une quasi-égalité des temps 1 et 3, et un resserrement du temps 2. A ce motif, on peut associer une pulsation de type : [moyen – court – moyen]

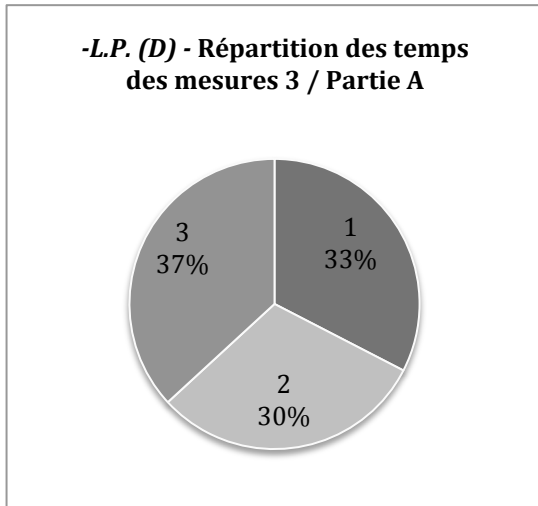
Les mesures 2 de A et B, et les mesures 3 on la même structure rythmique en terme de coups d'archets [4 demi-temps + 1 temps] :



Encore une fois, la répartition des durées coïncide avec le motif rythmique. A celui-ci, est associée un 3^e temps étiré, et deux premiers temps légèrement raccourcis.



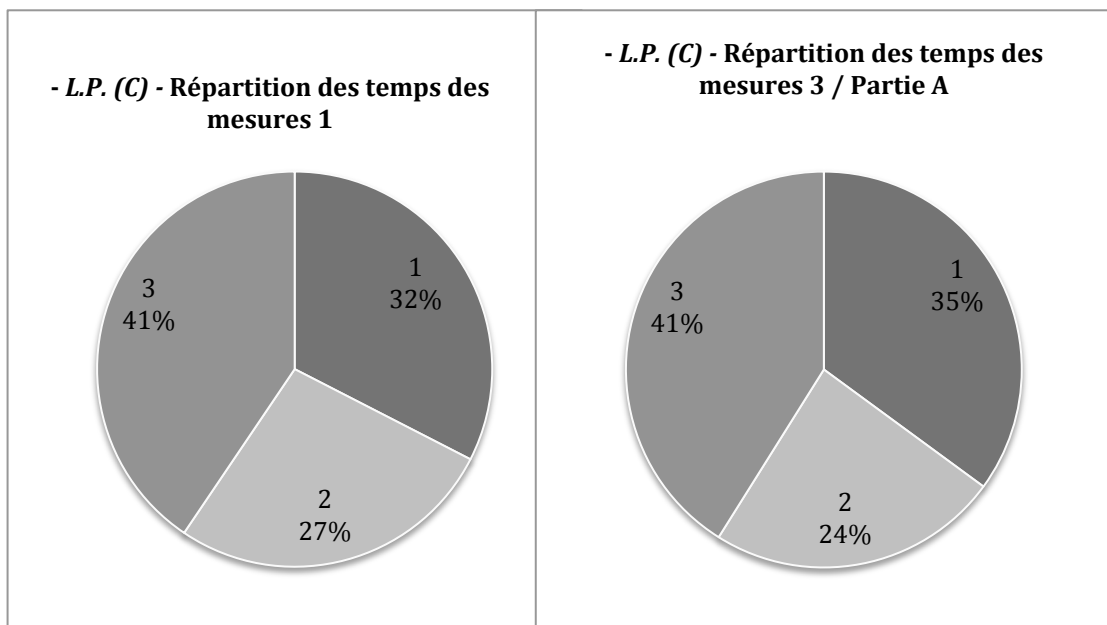
La version en coulé (p. 42, en bas à droite) conserve la tendance, mais tend à l'égalisation des temps. A ce motif, on peut associer une pulsation de type : [moyen – moyen – long].



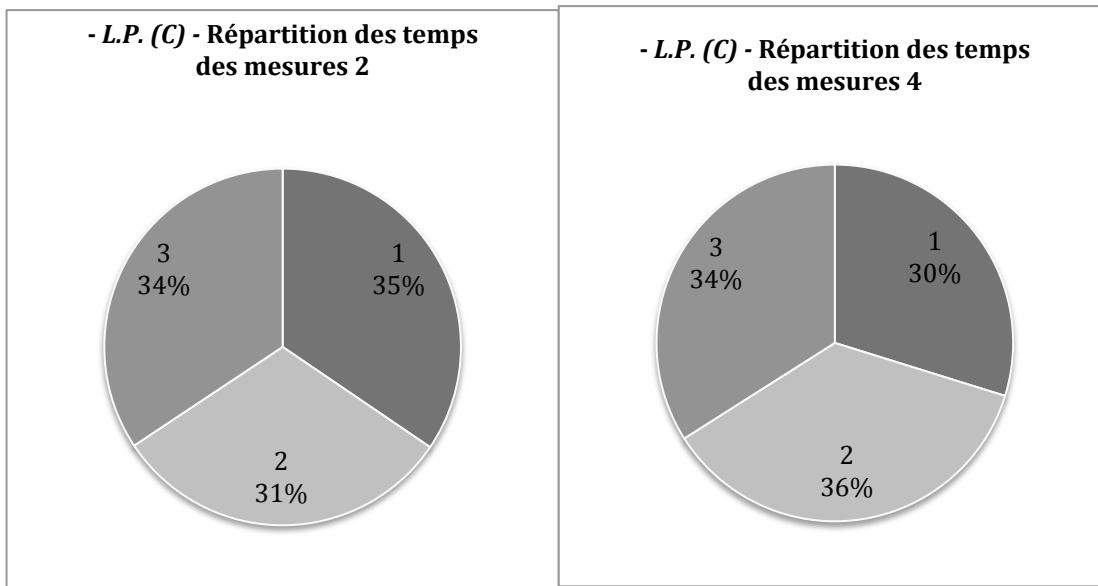
Enfin, les mesures 3 de la partie A correspondent à une variation de la mesure 1. Du point de vue de la densité rythmique, la différence se situe au 3^e temps, qui est monnayé en 3 valeurs. Cet ajout de notes participe sans doute de l'étirement du 3^e temps, qui était absent des mesures 1.

Comme nous l'avons vu, en coulé la variation devient systématique à toutes les mesures 1. Les deux graphiques ci-dessous coïncident avec le

précédent, en amplifiant les tendances. A ce motif, en coulé ou en détaché, on peut associer une pulsation de type : [moyen – court – long].



Au contraire, on n'observe pas de concordance entre les versions en coulé ou en détaché, concernant les mesures 2 et 4 :



La version en coulé accentue donc l'hétérochronie des mesures 1 et 3 de la partie A, mais la gomme sur le reste du morceau. De manière générale, même si le temps le plus souvent étiré reste le 3^e, on observe chez Léon Peyrat un jeu de variations dans l'organisation des durées. Ces variations sont fines : les écarts entre les temps sont moins importants que chez J. Chastagnol et A. Chabrier, on tend donc davantage vers la régularité.

Les tableaux de « variation de durées de temps par rapport au précédent » (cf. annexe) permettent d'observer cette variabilité qui semble obéir à des systématismes :

- Le 3^e temps est systématiquement plus long que le 2^e temps, à part à la mesure 4 de la partie B (détaché).
- Dans une grande majorité des mesures, le 1^{er} temps est systématiquement plus court que le 3^e temps. Dans la mesure 2, partie A (coulé) et dans la mesure 4, partie B (détaché), ce rapport est varié.
- Selon les mesures, le 2^e temps est soit systématiquement *plus court* que le 1^{er} temps, soit systématiquement *plus long*, soit approximativement de même longueur.

III. 1. 2. *Constantes et particularismes*

La confrontation de l'ensemble des résultats marque une nette tendance commune vers une durée accrue du 3^e temps à la fois vis à vis du précédent (le 2^e) et du suivant (le 1^{er}). Parmi ces interprètes, les différences de l'organisation des pulsations au sein de la mesure semblent donc se situer ;

1. dans le *rapport du 2^e temps au 1^{er} temps* :

- plus court ou égal (A. Chabrier) ;
- plus long ou égal (J. Chastagnol) ;
- varié avec systématisme (L. Peyrat).

2. dans la *corrélation* (adaptation ou soumission ?) des proportions de temps aux motifs mélodico-rythmiques :

- peu de corrélation (A. Chabrier) ;
- forte corrélation (J. Chastagnol, L. Peyrat)

3. dans les *écarts* de proportion entre les temps, qui font tendre :

- vers une hétérochronie régulièrement élevée (A. Chabrier) ;
- vers une hétérochronie globalement élevée, avec des emprunts temporaires à une hétérochronie modérée (J. Chastagnol) ;
- vers une hétérochronie globalement modérée, avec des emprunts temporaires à une hétérochronie forte ou au contraire, vers l'isochronie (L. Peyrat).

Conclusion

Nous avons appris dans la première partie que la perception de toute métrique était subordonnée à un léger retard de la note à laquelle on désire donner l'accent métrique. Les données numériques recueillies ont montré que ces retards ont en effet lieu sur les 3^e temps des quatre enregistrements analysés. J'ai choisi de d'exprimer cela en terme d'*hétérochronie*, dans la mesure où cette notion m'est apparue la moins connotée, la moins interprétative de l'intention du musicien. En un sens, elle désigne factuellement, objectivement, une succession de durées différentes. Nous l'avons vu, au même sujet, certains privilégient le terme d'*agogie*. Ce qui pourrait apparaître comme un vain débat lexical de musicographes touche en réalité à l'essence temporelle propre à chaque répertoire. En effet, dans le sens de Jacques Bouët, *hétérochronie* dépasse le sens purement descriptif : le mot désigne la réalisation volontaire d'une pulsation dont l'essence est irrégulière, reconnue comme telle par l'auditeur de même culture. Dans le sens de Judit Frigyesi, *agogie* désigne le décalage volontaire entre un rythme réalisé et une pulsation par essence régulière, qui se déroule immuablement en toile de fond. Pour qui veut comprendre en profondeur et rentrer en sympathie avec une culture musicale étrangère (sociologiquement, géographiquement, chronologiquement), la question est de taille. Actuellement, il me semble que seule une enquête directe auprès des musiciens en question aurait pu apporter des éléments de réponse valables. Il aurait fallu, à l'instar de Jean During, modéliser différentes pulsations (isochrones, et hétérochrones variées) et les soumettre à l'appréciation des intéressés.

L'étude ayant porté sur les derniers témoins d'une société disparue, la question reste ouverte. Cette ouverture contient un immense terrain d'exploration pratique et esthétique pour qui veut jouer avec le temps, et apprendre à faire basculer sa perception entre l'une des deux acceptions temporelles fondamentales qui ont été dégagées : le jeu *avec* ou *autour de* la pulsation. A l'image de la maîtrise des tempéraments inégaux et des degrés mobiles, on pourrait souhaiter aller plus en profondeur, de manière conscientisée – cela n'est-il pas déjà le cas en pratique ? – dans la maîtrise du large éventail de temps que contiennent les traces sonores d'une société sans doute moins marquée par la standardisation du métronome.

Bibliographie

- AFFANASIEV Jean-Paul : “*Il faut que ça groove mec*”, Mémoire, Cefedem Rhône-Alpes, Promotion DAV, 2006-2009
- AROM, Simha : « Typologie du temps musical » », in NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.) : *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle, tome V*, Arles, Actes Sud, 2004, 2003
- BOUËT Jacques : « Pulsations retrouvées. Les outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°10 : *Rythmes*, 1997
- CLAYTON Martin : « Le mètre et le tāl dans la musique de l'Inde du Nord », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°10 : *Rythmes*, 1997
- CLER, Jérôme : « Aksak : les catastrophes d'un modèle », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°10 : *Rythmes*, 1997
- DURIF Olivier : *Le Violon Populaire en Massif Central, Les violoneux et leur musique*, Les sources: Enquêtes et Documents, St Salvadour, 1993
- DURING Jean : « Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°10 : *Rythmes*, 1997
- ETAY Françoise : « Au-delà du répertoire, le style », Modal, 2003
- FRIGYESI Judit : « Transcription de la pulsation, de la métrique et du « rythme libre » », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°12 : *Noter la musique*, 1999
- GUILCHER Yves : *La danse traditionnelle en France: d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, Parthenay : FAMDT Éditions, 1998.
- IMBERTY Michel : *Sémantique psychologique de la musique*. Thèse de Doctorat ès Lettres et Sciences Humaines, Université de Paris X – Nanterre, 1978
- IMBERTY Michel : *La musique creuse le temps : Musique, psychologie, psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005
- McADAMS Stephen et SAARIAHO Kaija : « Qualités et fonctions du timbre musical », in BARRIÈRE, Jean-Baptiste (dir.) : *Le Timbre, métaphore pour la composition*, Paris, Ircam/Christian Bourgois, 1991
- MOLINO, Jean : « Fait musical et sémiologie de la musique », in *Musique en Jeu*, n° 17, 1975
- NATTIEZ Jean Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, col. *Musique/Passé/Présent*, Paris : Christian Bourgois éditeur, 1987
- SCHULTE-TENCKHOFF Isabelle ; NATTIEZ Jean-Jacques : « L'ethnomusicologie : structuralisme ou culturalisme ? », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°12 : *Noter la musique*, 1999
- TOURNY Olivier : « Le vertige de la page blanche », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°12 : *Noter la musique*, 1999
- WILL Udo : « La baguette magique de l'ethnomusicologue », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°12 : *Noter la musique*, 1999

Annexes

- Tableau de valeurs de durées – Julien Chastagnol

- Graphiques de comparaison de durées en pourcentage avec écart-type :
 - Julien Chastagnol
 - Léon Peyrat (détaché)
 - Léon Peyrat (coulé)

- Transcriptions de *Para lo lop* :
 - Note sur les signes de transcription
 - 1- Antonin Chabrier
 - 2- Julien Chastagnol
 - 3- Léon Peyrat : détaché
 - 4- Léon Peyrat : coulé
 - 5- Comparaison des 4 versions

Valeurs de notes

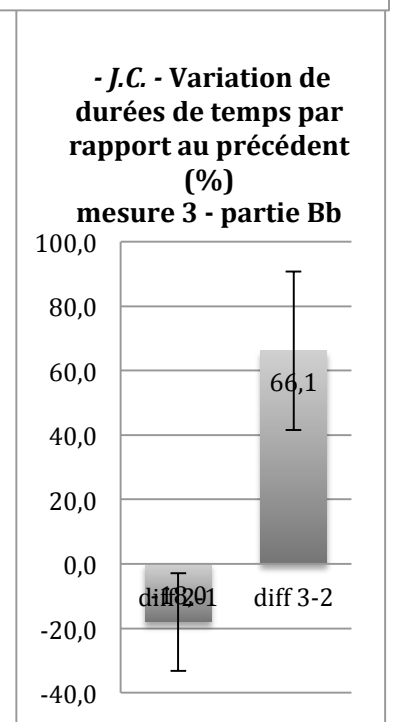
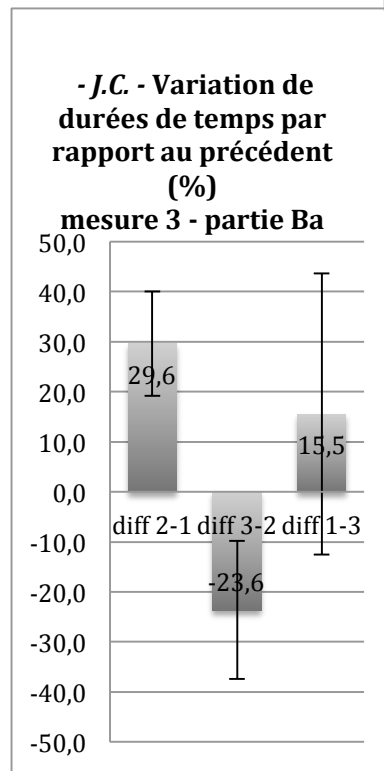
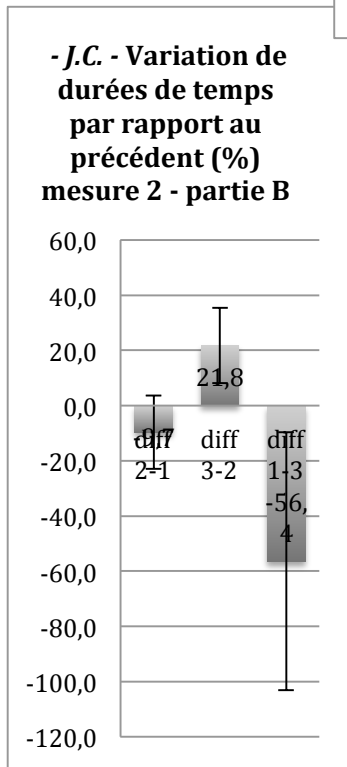
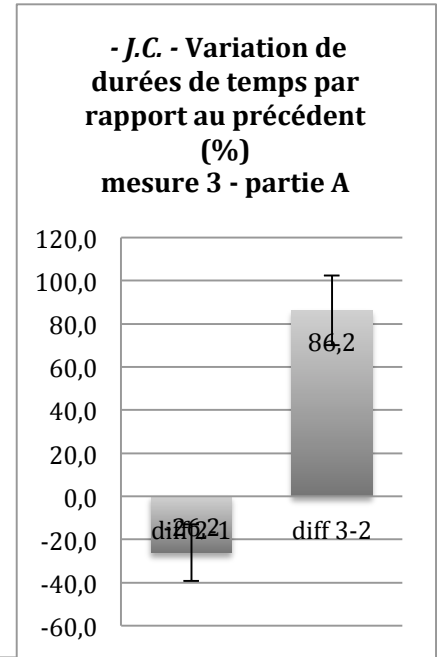
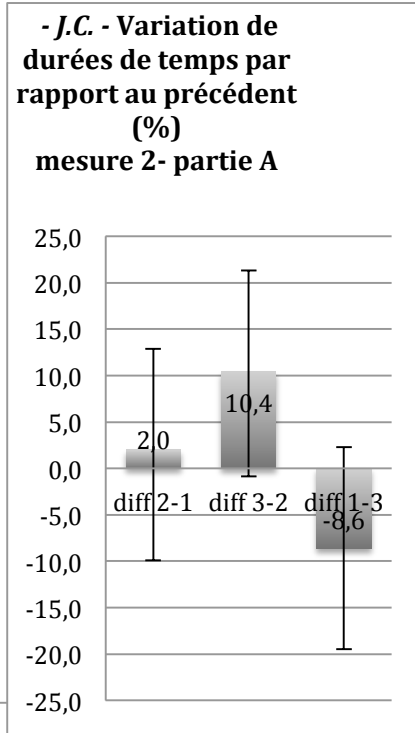
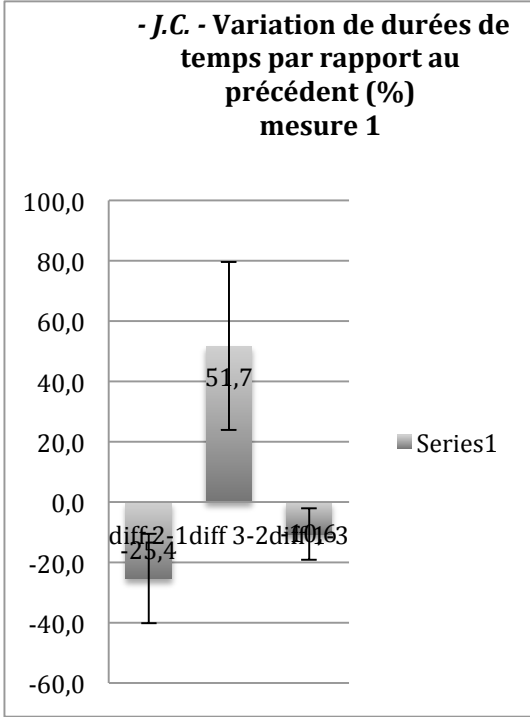
Julien Chastagnol - Para lo lop

Lecture du tableau :

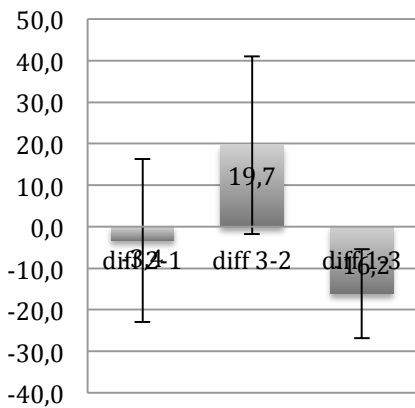
Occurrence dans le morceau	Mesure (valeur en nombre d'échantillons)						
	temps 1 (valeur en % des 3 temps)			temps 2		temps 3	
	subdivision 1 (valeur en % des 2 subdivisions)	subdivision 2		subdivision 1	subdivision 2	subdivision 1	subdivision 2

temp	1			2			3			1			2			3			
A1a	277			224			229			234									
	32	30	38	30	32	38	34	21	45	57			43						
				57	43	72	28				68	32							
A1b	246			225			222			232									
	36	29	35	31	34	36	36	22	41										
				65	35	67	33				61	39							
A2a	254			220			213			245									
	33	26	41	31	35	34	30	24	46										
				59	41	55	45				60	40							
A2b	273			217			219			234									
	32	23	46	35	29	36	30	26	44										
				69	31	60	40	52	48				67	33					
A3a	220			231			219			230									
	34	36	30	32	31	37	29	26	45										
				58	42	56	44				58	42							
A3b	229			216			221			242									
	31	34	34	33	34	33	36	23	42										
				72	28	55	45				66	34							

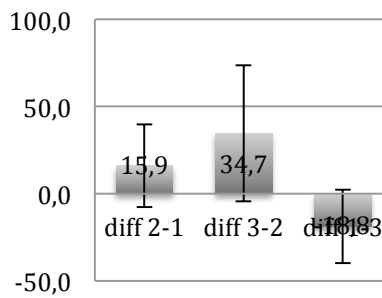
B1a	223			222			215			245		
	30	28	41	34	31	35	31	41	28	39	24	36
					55	45		53	47			42
B1b	220			225			222			237		
	40	22	38	33	29	38	28	30	42	62		38
					68	32		56	44			
B1'a	228			216			221			238		
	37	22	41	31	35	34	29	43	29	39		61
					60	40		51	49			
B1'b	220			220			214			232		
	32	29	39	30	29	41	34	23	43			
					67	33		57	43			
B2a	224			218			219			242		
	37	26	37	33	33	35	30	38	32	36		64
					59	41		47	53			
B2b	194			235			206			252		
	37	23	40	38	27	35	33	22	45			
					50	50		61	39			
B2'a	189			240			214			240		
	37	24	39	39	28	33	30	38	31	29		71 0
					56	44		45	55			
B2'b	206			230			206			245		
	37	28	34	33	30	37	31	28	42			
					57	43		52	48			
B3a	220			214			215			245		
	33	32	35	30	34	36	30	35	34	34		66
					54	46		51	49			
B3'a	217			228			208			231		
	35	28	36	35	27	38	32	26	42	61		39
					52	48		59	41			
B3b	219			219			204			256		
	38	26	35	32	33	35	33	42	25	39	61	0
					50	50		52	48			
B3'b	206			228			204			Fin : 204		
	36	23	41	34	31	35	33	26	40	34	33	33
					60	40		56	44			



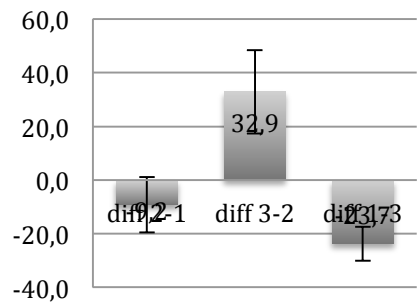
-L.P. (D) - Variation de durées de temps par rapport au précédent (%) mesure 1



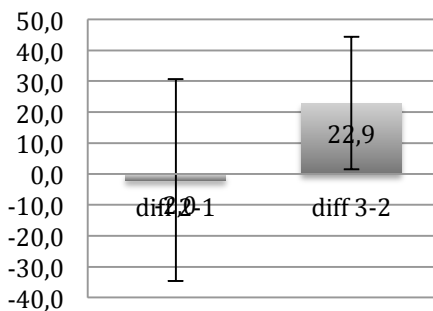
-L.P. (D) - Variation de durées de temps par rapport au précédent (%) mesure 2- partie A



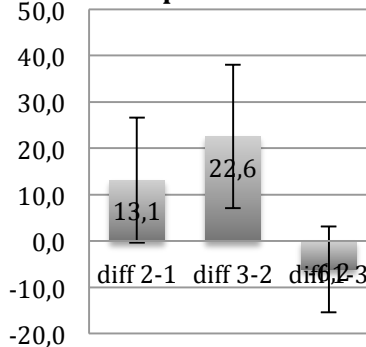
-L.P. (D) - Variation de durées de temps par rapport au précédent (%) mesure 2 - partie B



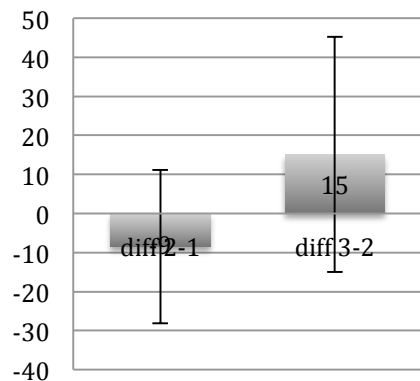
-L.P. (D) - Variation de durées de temps par rapport au précédent (%) mesure 3 - partie A

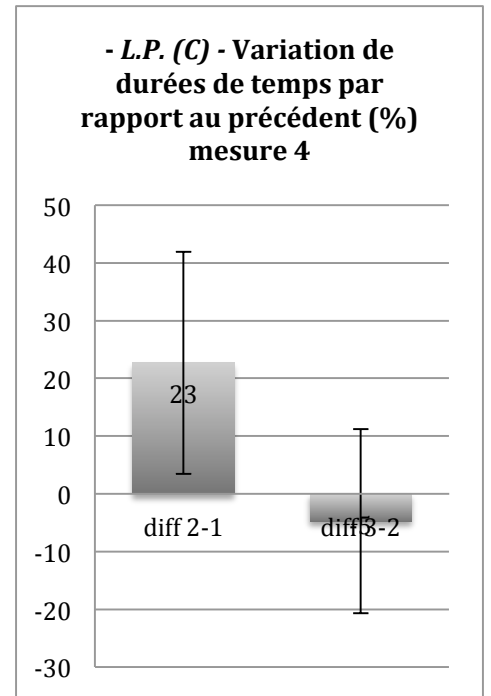
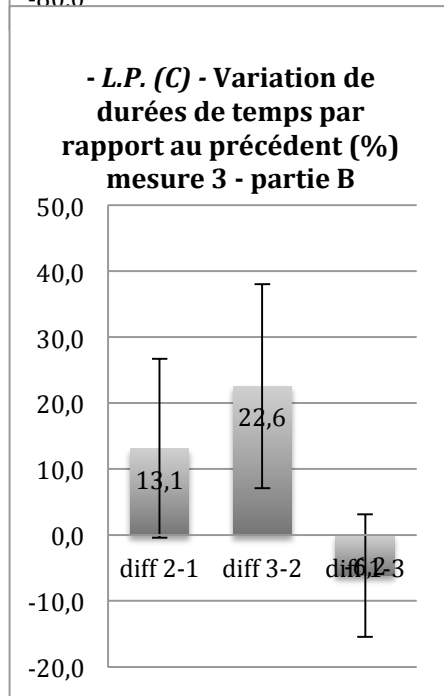
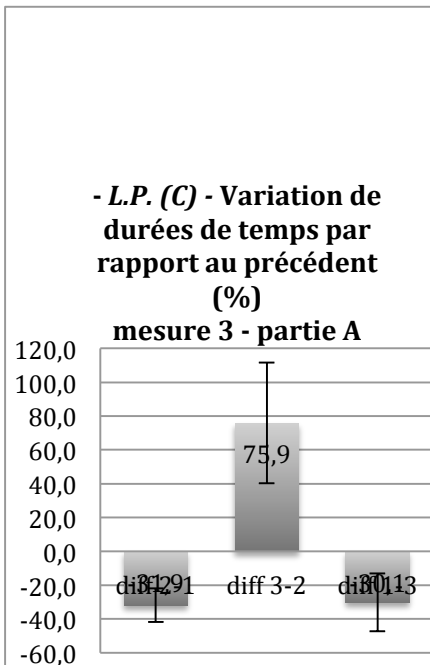
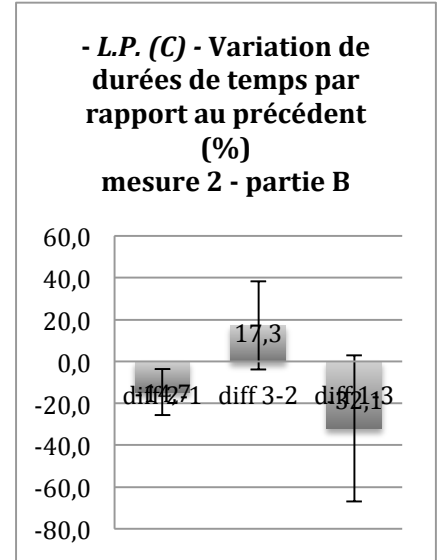
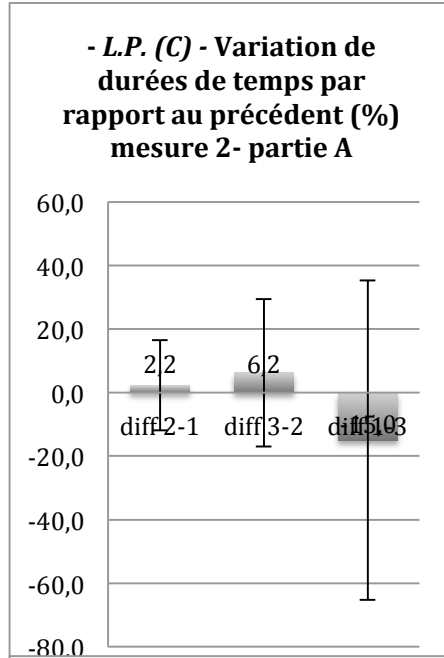
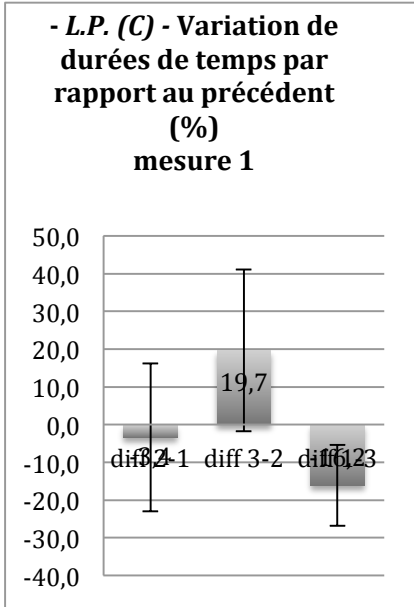


-L.P. (D) - Variation de durées de temps par rapport au précédent (%) mesure 3 - partie B



-L.P. (D) - Variation de durées de temps par rapport au précédent (%) mesure 4 - partie B





Signes de transcription :

Notation descriptive :

Le signe noté désigne l'effet *entendu*, qui n'est pas forcément celui qui est produit.

Par exemple, une glissade entre deux hauteurs peut être obtenue en changeant de doigt.

Mordant sup. long	Mordant inf. long	Mordant sup. bref	Mordant inf. bref
∩	∪	^	v



Glissé d'une note à l'autre



Antonin Chabrier - *Para lo lop*
Cassette AMTA0016 - Coffret Cantal

Jeu coulé :
liaison des 3 temps,
1 coup d'archet par mesure.

Musical score for strings A1, A2, and A3. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system is marked 'a' and the second 'b'. Each system has four measures. A1 and A2 have triplets in measures 2 and 3. A3 has quintuplets in measures 2 and 3. Vertical dashed lines separate the measures. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for strings B1, B1', B2, and B3. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system is marked 'a' and the second 'b'. Each system has four measures. B1, B1', B2, and B3 have slurs in measures 2 and 3. B1' has a 'v' marking in measure 4. B1, B2, and B3 have 'u' markings in measure 4. Vertical dashed lines separate the measures. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for staves C1, C1', C2, and C2'. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves. Staves C1 and C2 are identical. Staves C1' and C2' are identical. The music features a repeating eighth-note pattern in the first three measures of each staff, marked with a '5' below the notes. Vertical dashed lines separate the measures. In the fourth measure, there is a whole note with an 'n' above it. The fifth and sixth measures continue the eighth-note pattern. The piece ends with a half note in the sixth measure.

Musical score for staves D1, D1', D2, and D2'. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves. Staves D1 and D2 are identical. Staves D1' and D2' are identical. The music features a repeating eighth-note pattern in the first three measures of each staff. Vertical dashed lines separate the measures. In the fourth measure, there is a whole note with an '^' above it. The fifth and sixth measures continue the eighth-note pattern. The piece ends with a half note in the sixth measure.

vers formule finale

Formule finale

Musical score for the 'Formule finale'. It is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score consists of a single staff. It begins with a half note, followed by a quarter note, and then a half note with an accent (^) above it. The final measure contains a half note with an accent (^) above it, followed by a quarter note with an accent (^) above it, and a half note with an accent (^) above it. The piece ends with a double bar line.

Julien Chastagnol - *Para lo lop* (coll. J. Blanchard)

Three staves labeled A1, A2, and A3. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of eighth-note patterns with slurs and ties. Staff A1 includes a '2' above a slur in the second measure and a 'c' above a slur in the final measure. Staff A2 and A3 include 'c' above slurs in the final measure. The score is divided into two systems by a vertical dashed line.

Six staves labeled B1, B1', B2, B2', B3, and B3'. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of eighth-note patterns with slurs and ties. Staff B1 includes a 'V' above a slur in the final measure. Staff B1' includes a '2' above a slur in the final measure. Staff B3 includes a '2' above a slur in the final measure. Staff B3' includes the word 'Fin' and a key signature change to two sharps (F# and C#) at the end. The score is divided into two systems by a vertical dashed line.

Léon Peyrat - *Para lo lop* - version 1. : détaché

1977, coll. J.P. Champeval, O. Durif

Musical score for staves A1 and A2. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is marked 'détaché'. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. Staccato markings 'a' and 'b' are placed above the first notes of measures 1 and 5, respectively. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above the notes. Trills are marked with a '3' below the notes in measures 2, 3, 6, and 7. The piece concludes with a whole note chord in measure 8.

Musical score for staves B0, B0', B1, B1', B2, and B2'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is marked 'détaché'. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. Staccato markings 'a' and 'b' are placed above the first notes of measures 1 and 5, respectively. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above the notes. Trills are marked with a '3' below the notes in measures 2, 3, 6, and 7. The piece concludes with a whole note chord in measure 8, with the letters 'U U V' written above the notes. The word 'Fin' is written at the bottom right of the page.

Fin

Léon Peyrat - Para lo lop - version 2. : coulé

1977, coll. J.P. Champeval, O. Durif

Jeu coulé :
liaison des 3 temps,
1 coup d'archet par mesure.

Musical score for staves A1, A2, A3, and A4. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of staves. Each system contains four staves (A1, A2, A3, A4). The music is characterized by triplets and slurs. The first system is divided into four measures, with the first two measures marked 'a' and the last two marked 'b'. The second system also has four measures, with the first two marked 'a' and the last two marked 'b'. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'V' and 'U'.

Musical score for staves B1, B1', B2, B2', B3, B3', and B4. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). It consists of seven systems of staves. Each system contains seven staves (B1, B1', B2, B2', B3, B3', B4). The music is characterized by triplets and slurs. The first system is divided into four measures, with the first two marked 'a' and the last two marked 'b'. The second system also has four measures, with the first two marked 'a' and the last two marked 'b'. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'U' and 'N'. The score concludes with the text 'Formule finale' at the bottom right.

Para lo lop
Comparaison des versions

A

1 **a** 2 3 4 1 **b** 2 3 4

A. Chabrier

J. Chastagnol

L. Peyrat détaché

L. Peyrat coulé

B

1 **a** 2 3 4 1 **b** 2 3 4

A. Chabrier

J. Chastagnol

L. Peyrat détaché

L. Peyrat coulé