

Dialogie musicale

Musical Dialogy

Izaly Zemtsovsky

Traducteur : Isabelle Schulte-Tenckhoff



Édition électronique

URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1381>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 octobre 1993
Pagination : 23-44
ISBN : 2-8257-0485-7
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Izaly Zemtsovsky, « Dialogie musicale », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 6 | 1993, mis en ligne le 02 janvier 2012, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1381>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2016.

Tous droits réservés

Dialogue musicale

Musical Dialogy

Izaly Zemtsovsky

Traduction : Isabelle Schulte-Tenckhoff

- 1 Parmi toutes les théories concernant la tradition populaire du chant plurivocal, il en est une qui a acquis une importance toujours plus grande à mes yeux : celle qui, centrée sur la dimension sociale¹ du phénomène, aborde le chant plurivocal avant tout comme un moyen d'interaction sur le plan de l'intonation. La plupart des formes d'interaction humaine – et les plus universelles – se fondent sur le dialogue. Il a été démontré que, chez les êtres humains, le langage, la pensée, l'action et l'interaction sont essentiellement dialogiques. Si les rapports humains obéissent au mode de l'interaction, il s'agit de processus potentiellement dialogiques. De plus, l'origine du langage réside spécifiquement dans l'échange sonore. On suppose que le premier langage des pithécantropes était dialogique ; il se peut même que le chant antiphonique des oiseaux, phénomène aujourd'hui bien étudié, ait servi de modèle au langage primitif. Le présent article ne concerne toutefois que les aspects sociaux, et non biologiques, du dialogue. Ce n'est pas sans raison que les chercheurs se réfèrent à la « nature agonistique »² de l'humanité.
- 2 Dans la Grèce antique, l'*agon* fut vénéré comme une divinité. Dans son étude sur la psychologie de la poésie populaire, O. Böckel parle du « chant compétitif » pratiqué par divers peuples d'Europe. Ernst Emsheimer rapporte l'existence de phénomènes semblables en Asie centrale. Enfin, Roman Gruber voit dans l'antiphonie des demi-chœurs l'origine sociale de la polyphonie d'imitation.
- 3 Les traditions vocales archaïques de bon nombre de peuples les plus divers ont conservé des aspects de l'ancien *agon* – aspects auxquels on se réfère de nos jours par des termes comme « dialogue » ou « antiphonie ». Alma Kunanbayeva suggère l'existence d'une connexion entre l'*agon* grec et l'ancien *akın* de Turquie qui désigne une forme de compétition. En partant de l'*akın*, on découvre toute une série de termes turcs désignant des joutes de chant. Chez les Yakoutes, le même mot est réservé à « bataille » et à

« chant ». On retrouve le chant antiphonique chez les peuples de la Méditerranée, des Pyrénées et d'Espagne, au Moyen Orient, dans les Balkans et le Caucase septentrional, en Transcaucasie, dans les Carpathes et en Transcarpathie, chez les peuples finno-ougriens et tous les peuples turcs (depuis la Volga jusqu'en Asie centrale), chez les Yakoutes, les Inuit, les Bouriates et les Mongols, chez les Juifs de Boukhara, au Tadjikistan et en Inde, chez les Amérindiens et en Malaisie. On pourrait mentionner les *kolyadi* dialogiques (chants de Noël) de Roumanie, les chants de moisson des Slaves orientaux et des Moldaves, et l'antiphonie propre aux *sutartines* de Lituanie. Il y a aussi les chants carélo-finnois qui mettent à l'épreuve la mémoire du chanteur et qui sont interprétés à la manière d'un « relais » : après avoir épuisé son stock de vers, le premier chanteur lâche les mains du second qui se met à chanter à son tour. En Adjarie, d'après les recherches entreprises par Emen Davitadze, le chant antiphonique se fait sous forme de « débat » entre mari et femme, entre mère et fils, entre gendre et belle-mère, et même entre le musicien et son instrument. Elena Virsaladze émet l'hypothèse que la formule métrique de 5 + 5 syllabes provient de ce qui fut à l'origine un chant alterné de deux chœurs. Il y a encore les chants dialogiques accompagnant le fauchage, les *nadúri* et les rondes antiphoniques des Hevsurs (tribu montagnarde de Géorgie orientale). Le chant dialogique se retrouve dans les genres rituels liés au travail et au cycle de la vie des Azerbaïdjanais, de même que dans leur *yalli*, un genre dansé et chanté non rituel. Il apparaît dans diverses danses chantées des Arméniens, ainsi que dans leurs joutes. En Chine ancienne, les jeunes marquaient le changement de saison par des jeux de questions et réponses chantés en alternance. On peut mentionner également le *tartys-kuy* kazakh, forme de théâtre musical dont l'intrigue implique habituellement des joutes musicales, l'interprétation antiphonique des vers de la Bible, l'alternance chorale de la tragédie grecque et des psaumes juifs, les antiphones et antiennes de la liturgie chrétienne, les joutes chantées de l'Europe médiévale (par exemple, l'hiver s'opposant à l'été) et le chant antiphonique des troubadours dans le genre appelé *partimen*.

- 4 Il existe une volumineuse littérature comportant des exemples ou des descriptions de chants antiphoniques et de divers types d'*agon* musico-poétiques, tirés des musiques populaires du monde entier. Ainsi le célèbre ouvrage de Johan Huizinga, *Homo ludens*, contient-il d'abondants matériaux au sujet de la poésie agonistique.
- 5 Les chants dialogiques représentent sans doute les premiers exemples de la musique pratiquée en groupe ; de tels chants servent en outre à stimuler le chant choral. Bien que la dialogie ne conduise pas automatiquement à la plurivocalité au sens propre du terme, tout dialogue est polyphonique de nature. S'il ne se transforme pas d'emblée en chant plurivocal, il ne le suggère pas moins. Le simple effet d'écho, la simple répétition par autrui est déjà plus que du chant monodique. Peter Wagner a raison d'affirmer que la répétition est le fondement même de la polyphonie : « La répétition de la mélodie a fait naître la polyphonie, qui n'aurait pas été pensable autrement ».
- 6 A la lumière de tout ce qui précède, je voudrais proposer le concept de dialogie musicale pour désigner une forme particulière de pensée créative. Ce concept vise non seulement à décrire et à expliquer comment les formes les plus simples de dialogue musical sont devenues une polyphonie à deux voix, mais devrait aussi permettre une meilleure compréhension des formes les plus diverses de la pratique collective de la musique. Il nous amène à voir combien sont mouvantes les frontières génétiques entre la monodie et la polyphonie. Étant donné le caractère universel de la notion de dialogue, il est tout à fait possible que ces deux formes aient eu à l'origine des éléments communs. Il n'en demeure

pas moins que chez certains peuples, le dialogue a amené les formes polyphoniques que nous connaissons aujourd'hui, tandis que chez d'autres, on en est resté à une juxtaposition successive de lignes entretenant entre elles de nombreuses correspondances, convergeant de temps en temps créer des formes d'harmonies qui sont encore à explorer entièrement³.

La chanteuse Ytut-han Rahmatullaeva accompagnant la danse de son père au tambour sur cadre *doira*. Nomangan, Ouzbékistan



Photo : Françoise Gründ, 1990

- 7 Ainsi, à y regarder de plus près, la division habituelle des cultures musicales en monodiques et polyphoniques laisse à désirer, comme c'est d'ailleurs le cas de toute dichotomie simpliste. Il y a toujours des laissés pour compte qui ne peuvent entrer ni dans l'une ni dans l'autre de ces deux catégories. L'antiphonie en est un exemple.
- 8 L'esprit de l'antiphonie existe dans pratiquement toutes les cultures musicales, y compris celles qualifiées de polyphoniques et celles qui sont supposées être monodiques. L'antiphonie peut naître par opposition à la monodie soliste ou chorale, voire au chant choral plurivocal, mais elle peut aussi incorporer des traits propres à ces trois formes. Or elle n'en perd pas pour autant son identité, mais conserve des caractéristiques distinctives. C'est parce que l'antiphonie existe dans des cultures foncièrement monodiques et qu'elle ne peut pas, de ce fait, être assimilée à la polyphonie *per se*, que l'on peut parler d'un mode de pensée musical spécifiquement antiphonique ou agonistique, que j'appellerai « dialogie musicale ». L'universalité de ce mode de pensée semble évident aujourd'hui, les exceptions ne faisant que confirmer la règle. Son essence consiste en la coordination permanente et l'interaction dynamique entre deux « lignes », entre deux parties mélodico-rythmiques, entre deux idées musicales, coexistant en une sorte d'unité

mentale et comportementale. C'est cette coordination même qui constitue le fondement de l'activité musicale et, plus généralement, de la perception de l'univers musical.

- 9 Je me souviens, dans ce contexte, d'un proverbe juif : « La vérité est une ; coupe-la en deux, et chaque moitié devient mensonge ». Cela s'applique à la dialogie musicale, qui émerge au travers d'une co-intonation constante, et constamment réactivée.
- 10 L'*agon* musical comme genre d'intonation est un des universaux de la musique de tradition orale. En tant que tel, il se réalise de diverses manières : entre solistes, entre groupes ou demi-chœurs, entre soliste et chœur, et ainsi de suite. Je pense que le critère formel le plus important pour définir des catégories d'*agon* consiste dans le degré auquel les parties vocales sont reliées entre elles pour former une composition musico-dramatique. En appliquant ce critère, on obtient les cas suivants :
 1. Les parties vocales ne forment pas une composition musicale unique (par composition, j'entends une occurrence musicale complète du point de vue formel, destinée à être perçue comme telle). On a ici des dialogues « purement » communicatifs, voire des signaux. Évoquons à titre d'exemples les cris de salutation de certains peuples de la forêt ou de la montagne, les « joutes chantées » des Lettons et des Estoniens à l'occasion de noces ou de la Saint-Jean, ou les devinettes chantées de Setus et Izhoras, etc.
 2. Les parties vocales forment un tout, comme c'est le cas des chants carélo-finnois (basés sur la répétition et la relève) et des joutes chantées russo-ukrainiennes « *Amy proso séiali, séiali/ amy proso vytopchem, vytopchem* » (« Le mil que nous avons planté, planté/le mil que nous allons écraser, écraser »), montrant par une longue série de questions et réponses contradictoires et conflictuelles, de négations et de contre-négations, que la vérité n'est pas univoque mais résulte d'une interaction complexe entre éléments positifs et négatifs.
 3. La solidarité textuelle atteint un degré si élevé que l'*agon* perd ses traits distinctifs, les parties se complétant dans un tout aux éléments étroitement imbriqués. C'est le cas des chants qui, du point de vue structurel aussi bien que comportemental, sont à deux voix au sens strict, c'est-à-dire n'autorisent ni la soustraction d'une voix ni l'addition arbitraire d'autres voix.
- 11 On peut raisonnablement considérer l'antiphonie et la diaphonie, toutes deux représentatives de la dialogie musicale, comme deux phénomènes partageant une seule essence. On a déjà abordé le caractère agonistique de l'antiphonie. Pour ce qui est de la diaphonie, cette « technique de tissage linéaire deux voix » (B.V. Asaf'ev) est, elle aussi, assez ancienne. La métaphore du tissage a depuis longtemps servi à représenter le chant, et l'utilisation de termes comme « tissu » et « ornement » par référence au chant n'est certainement pas nouvelle en poésie. Ce n'est pas par hasard que le moine Yevfimy Chudovsky, qui vécut au XVII^e siècle, intitula son essai « Comment tisser un chant ». Comme le disent les mythes, l'étoffe du chant est tissée, comme l'est la vie, comme l'est l'éternité même.
- 12 La typologie de la dialogie musicale proposée ici correspond aux anciennes distinctions grecques entre formes d'interaction dialogique entre individus fondées, soit sur la similarité, soit sur l'opposition de traits.
- 13 En étudiant la dialogie musicale, on pourrait penser qu'il n'y a rien de plus parfaitement libre et harmonieux que le chant à deux voix. Toutefois, comme l'a dit le sage Goethe : « Tout ce qui est parfait dans sa sphère propre devrait en transcender les limites », et en effet, en enchaînant sur le tissu bicolore de la dialogie, on trouve notamment le fil tricolore de la polyphonie chorale géorgienne qui, dans ses formes classiques, est à trois voix.

- 14 L'histoire continue. L'*homo musicans*, l'homme qui entonne, conquiert de nouvelles frontières polyphoniques. A mesure que nous étudions son trajet dans ce voyage, ne soyons pas trop obnubilé par le simple fait de la croissance quantitative. Cherchons plutôt, dans chaque type de tissage plurivocal, les différences qualitatives, les caractéristiques liées à l'interprétation et, d'une manière générale, les signes révélant une forme particulière de pensée musicale.
-

NOTES

1. Le terme « social » est à prendre ici dans un sens très général, englobant l'économie, la religion et la culture traditionnelle, les stéréotypes ethniques liés au comportement, y compris les rites, le jeu et les fêtes, la spécialisation et la professionnalisation dans l'activité artistique, les normes régissant les rapports entre individus, etc.
 2. Du grec *agon*, signifiant lutte ou rivalité.
 3. Particulièrement caractéristique à cet égard est la superposition, de rigueur dans l'antiphonie, du début d'une ligne et de la fin de la ligne précédente.
-

RÉSUMÉS

Among existing theories regarding popular traditions of multi-part singing, one particular theory, which considers multi-part singing first and foremost as an intonational means of interaction, deserves closer scrutiny. The author thus proposes the concept of musical dialogy to designate a particular form of creative thinking. Indeed, the vocal traditions of many different peoples have retained elements of the ancient *agon* which are referred to today as dialogic, antiphonic, and so forth. Examples of such traditions abound: undoubtedly, dialogic songs are prime examples of collective music-making; moreover, they stimulate choral singing.

AUTEURS

IZALY ZEMTSOVSKY

Izaly Zemtsovsky a fait ses études de philologie, de musicologie et d'ethnomusicologie russes à Saint-Petersbourg où il occupe depuis le début des années soixante le poste de directeur de l'Institut de folklore et de président de la section «Musiques traditionnelles» de l'Union des compositeurs russes. En 1989, il fut nommé, en outre, à la tête de l'Institut d'étude des cultures traditionnelles des peuples de Sibérie et d'Extrême-Orient, qui relève de l'Université Hertzen de Saint-Petersbourg. Il a reçu de nombreuses distinctions et a été associé comme professeur invité à une vingtaine d'universités et de conservatoires, notamment en Europe de l'Est et aux États-

Unis. Ses recherches de terrain ont porté sur la partie européenne de la Russie, sur la Bulgarie, la Serbie, l'Azerbaïdjan et le Kazakhstan. Il est l'auteur de nombreuses publications dans le domaine de la chanson populaire.