

TECHNIQUES MODALES
DANS L'HARMONIE DES MAZURKAS DE CHOPIN

Nicolas Meeùs

La modalité est une panacée des analystes. Qu'une tonalité soit peu affirmée, qu'un enchaînement harmonique semble inhabituel ou même simplement plagal, qu'une harmonie soit écrite sans dissonances, tout cela est bientôt expliqué et justifié: "c'est modal". Mais dans des considérations de ce genre, la modalité ne se définit que négativement: "modal" y devient synonyme d'"anormal". Une tonalité est modale si elle ne fait pas usage des formes normales du majeur ou du mineur; les progressions harmoniques modales sont des progressions anormales. Il semble bien d'ailleurs qu'au début de ce siècle, écrire modal se réduisait dans une large mesure à écrire d'une façon que la théorie musicale officielle réprouvait. La musique modale se trouve ainsi dans une situation comparable à celle de la musique atonale: on voit bien ce qu'elle n'est pas, mais on serait bien en peine de dire ce qu'elle est. Les pages qui suivent voudraient tenter de dépasser cette situation en faisant un inventaire sommaire et probablement incomplet des procédures que l'on pourrait qualifier de modales dans un corpus restreint, en l'occurrence celui des Mazurkas de Chopin.

"Le modalisme, écrit Olivier Alain (1), c'est essentiellement la conscience de l'originalité de l'échelle employée (notamment en tant que distincte du majeur, construit sur la même tonique)". La notion de "mode" se confond en effet dans une certaine mesure avec celle d'"échelle". Il est clair qu'un passage devient modal dès le moment où il utilise une échelle autre que le majeur; à ce titre, même le mineur est modal. Mais le problème de la modalité ne peut être distingué totalement de celui de la tonalité. Ceci est particulièrement apparent dans le cas des modes diatoniques. Tel passage qui se jouerait sur les touches blanches du clavier, par exemple, serait majeur si sa tonique est le do, mineur antique (ou éolien) si elle est le la, et pourrait être aussi en ré dorien, en mi phrygien, en fa lydien ou en sol mixolydien. L'attribution modale, on le voit, est dans ce cas totalement dépendante de l'identification de la tonalité.

Les pages qui suivent aborderont le problème de la modalité de trois points de vue différents. Le cas du quatrième degré

(1) O. Alain, L'harmonie, Collection Que Sais-je? 1118, (Paris), 1965, 3/1981, p. 94.

haussé sera considéré d'abord, qui correspond du point de vue modal au mode lydien, mais qui établit du point de vue tonal une ambiguïté entre le ton de la tonique et celui de la dominante. Quelques cas d'harmonie "défective" seront examinés ensuite: ce sont des moments où l'affirmation tonale est incomplète parce que les notes de l'échelle ne sont pas toutes entendues. Ces passages peuvent se lire dans deux ou plusieurs tonalités différentes et donc nécessairement aussi dans plusieurs modes différents: l'ambiguïté tonale suffit alors à engendrer le caractère modal. Une ambiguïté tonale du même ordre peut résulter aussi de progressions harmoniques peu affirmatives, qui seront qualifiées de "plagales" et dont on verra dans quelle mesure elles peuvent laisser une impression modale. Un quatrième paragraphe sera consacré à quelques cas de modalisme à caractère folklorique. Il s'agit chaque fois d'une mélodie parcourant les degrés d'une échelle autre que la gamme majeure, avec un accompagnement si sommaire que la question de la tonalité se pose à peine.

Pour terminer, deux Mazurkas seront passées brièvement en revue, dans lesquelles plusieurs des mécanismes cités ci-dessus sont utilisés conjointement pour former des oeuvres au caractère modal prononcé. Aucune des Mazurkas de Chopin n'est entièrement modale. Toutes reviennent au moins passagèrement à une harmonie plus "normale". Mais on constatera dans ces deux exemples que le rôle primordial des passages modaux rejaillit à tel point sur l'ensemble que même le majeur peut sonner "modal". Ceci fait apercevoir un autre aspect particulièrement important et qui ne pourra malheureusement être abordé ici, à savoir que d'autres paramètres que l'harmonie, la texture par exemple, ou le rythme, peuvent jouer dans le modalisme un rôle significatif.

1. Le quatrième degré haussé

De toutes les altérations qui puissent engendrer une harmonie modale, la plus ambiguë est le quatrième degré haussé: c'est le degré caractéristique du mode lydien, mais c'est aussi l'altération chromatique de la modulation vers la dominante. La frontière entre chromatisme et modalisme est ici ténue et difficile à identifier. "Le phénomène de l'altération, écrit Olivier Alain (2), est commun au chromatisme et au modalisme. Mais dans ce dernier, l'altération est en réalité constitutive de l'échelle, et n'est altération que par rapport au majeur tonal (ex. la 4^{te} augmentée du mode de fa), alors que l'altération chromatique est ressentie comme une modification passagère du schéma majeur, appelée tôt ou tard à se résoudre en lui". Le 4^e degré se présente souvent comme la tierce majeure du II^e degré (3), qui

(2) Ibid., p. 95. L'expression "4^{te} augmentée du mode de fa", pas tout à fait heureuse, désigne évidemment le 4^e degré haussé caractéristique de ce mode.

(3) Tout au long de cet article, les chiffres arabes désigneront les notes individuelles d'une échelle (ici, le 4^e degré) et les chiffres romains indiqueront les degrés de l'échelle en tant que racines d'accords (ici, le II^e degré). Dans le même ordre d'idées, le mot "septième"

apparaît alors comme la dominante de la dominante; le 4e degré est alors la sensible de la dominante, vers laquelle il subit une forte attraction.

Considérons ces quelques mesures de la Mazurka op. 33 n° 1, en sol dièse mineur (exemple 1):

Le do double dièse est le 4e degré haussé du ton de sol dièse. Au deuxième temps de la première mesure, il se trouve inclus dans un accord de neuvième de dominante dans fondamentale (ou, si l'on préfère, de septième de sensible) du ton de ré dièse. Cette sensible de la dominante se résout en descendant vers le do dièse, 7e de la dominante en sol dièse. L'allusion au ton de ré dièse, dominante du ton principal, est donc tout à fait passagère. Il est peut-être plus simple de ne voir dans l'accord du deuxième temps qu'une dominante secondaire sur le IIe degré en sol dièse mineur, se résolvant sur le Ve degré au troisième temps. C'est de toutes façons un enchaînement purement chromatique, qui n'appartient à première vue pas au sujet de cette étude.

Mais l'analyse peut être abordée autrement. Le do double dièse n'est au fond qu'une note de passage entre ré dièse et do dièse. En considérant que le ré dièse de la basse est sous-entendu dès le deuxième temps, ou même pendant toute la mesure, l'accord du deuxième temps n'est plus alors qu'une simple sixte et quarte de la dominante (4). Le 4e degré n'est plus qu'un phénomène mélodique, dont la résolution descendante contrecarre l'attraction chromatique. Seule la présence du do dièse au troisième temps empêche de voir ici un cas de mode mineur à 4e degré haussé.

Op. 33 n° 1. *Mesto*

Exemple 1: Mazurka op. 33 n° 1, mes. 1-2 (voir aussi les mes. 7-8, 11-12, 37-38, 43-44 et 47-48)

Mais l'analyse peut être abordée autrement. Le do double dièse n'est au fond qu'une note de passage entre ré dièse et do dièse. En considérant que le ré dièse de la basse est sous-entendu dès le deuxième temps, ou même pendant toute la mesure, l'accord du deuxième temps n'est plus alors qu'une simple sixte et quarte de la dominante (4). Le 4e degré n'est plus qu'un phénomène mélodique, dont la résolution descendante contrecarre l'attraction chromatique. Seule la présence du do dièse au troisième temps empêche de voir ici un cas de mode mineur à 4e degré haussé.

désignera un accord de septième (de dominante, par exemple), mais "7e" indiquera une note isolée à distance de 7e d'une autre. On pourrait lire ainsi par exemple qu'en do majeur, le fa, 4e degré, est la 7e de la septième de dominante sur le Ve degré.

(4) Ces diverses analyses sont représentées par les trois chiffrages notés sous l'exemple.

De bas en haut:

- l'enchaînement V-I en région de dominante (D; le V est barré pour indiquer l'absence de fondamentale);
- l'enchaînement II-V-I en ton de tonique (t; comme ci-dessus, le II barré indique l'absence de fondamentale);
- la sixte et quarte sur V en ton de tonique.

Pour le chiffrage des régions tonales, assez explicite en lui-même, le lecteur se référera à A. Schoenberg, Structural Functions of Harmony, Londres, 1954, 2/1969, p. 20. Le P à proximité du do double dièse marque qu'il s'agit d'une note de passage, dont la flèche vers le do dièse indique la résolution. Dans les exemples suivants, on trouvera la lettre E pour marquer les échappées, B pour les broderies.

La première partie de l'exemple 2 ci-dessous, tiré de la Mazurka op. 56 n° 2, en do majeur, montre une figuration prolongée de l'accord de tonique. Le fa dièse et le fa bécarré y sont des notes de passage entre sol et mi, qui appartiennent à l'accord; le fa dièse fait suite à une échappée, la. Cette figuration produit en apparence un enchaînement VI-II-V-I sur pédale de tonique; c'est un cas en tous points semblable à celui de l'op. 33 n° 1 illustré dans l'exemple 1 ci-dessus (5). Ce qui est intéressant ici, cependant, c'est que le 4^e degré haussé réapparaît plus loin, mes. 53 et ss., dans un contexte très différent et nettement plus modal, comme on peut le voir dans la seconde partie de l'exemple 2. Jusqu'à la septième de dominante de la mes. 56, ce passage est sans hésitation possible en do lydien; l'absence de la tierce dans l'accord de dominante de la mes. 56 en affaiblit la signification tonale. Le caractère modal est souligné aussi par l'écriture canonique, tout à fait exceptionnelle chez Chopin, du moins dans des oeuvres de ce type. Olivier Alain voit d'ailleurs dans ce passage, à partir de la mes. 53, l'un des "jalons de la prise de conscience modale en Europe au XIX^e siècle" (6). Le passage du début revient à peine modifié aux mesures 70 et suivantes, mais la sonorité lydienne qui se prolonge y place la note de passage fa dièse dans un éclairage nettement différent.

a Op. 56 n° 2.

ut (T) I [VI # V] [VI # V]

b Op. 56 n° 2.

ut (T) I - - - - - V - [VI] I

Exemple 2: Mazurka op. 56 n° 2. a) mes. 5-9 (voir aussi les mes. 10-28 et 70-84); b) mes. 53-57 (voir aussi les mes. 58-69)

(5) On trouve encore des cas similaires de 4^e degré haussé appartenant à la figuration dans l'op. 6 n° 1, mes. 17 et ss., dans l'op. 6 n° 3, mes. 41 et ss., dans l'op. 7 n° 3, mes. 2 et ss., etc.

(6) *Op. cit.*, p. 96.

L'exemple 3, le début de l'op. 24 n° 1, présente une autre disposition intéressante. On est en sol mineur. Le 4e degré haussé, do dièse, apparaît comme note de passage descendante à la fin de la mes. 6. Il n'y a là rien de bien remarquable, sinon que la mélodie descend de toute une octave presque entièrement par mouvement conjoint, de ré à ré: c'est une descente du 5e degré au 5e en sol mineur "bohémien", ou encore du 1er degré au 1er en ré "majeur-mineur" (7). Ce qui rend le passage modal, c'est d'abord que la note de passage n'est pas chromatique, puis l'importance accordée à l'échelle, présentée ici dans son entièreté. Le même effet scalaire apparaissait déjà aux mes. 2-4, où la mélodie montait d'une octave par mouvement conjoint en sol mineur harmonique: la tendance "naturelle" du 6e degré baissé, qui est de descendre au 5e, est ici contrecarrée de la même manière que la tendance ascendante du do dièse à la mes. 6. Il est caractéristique de l'harmonie modale que les attractions naturelles (qui sont souvent des attractions chromatiques) soient ainsi niées (8).

Op. 24 n° 1. Lento

sol (G) I 7 I IV P₂ V I V 7 I V 4 3 I [D IV P₂ II 6? V? I]

Exemple 3: Mazurka op. 24 n° 1, mes. 1-10 (voir aussi les mes. 10-16 et 49-64)

(7) Pour des raisons obscures, cette gamme est dite "mineure mixte" dans nos Conservatoires, qui enseignent dans le même temps que les gammes mineures se caractérisent par un 3e degré à distance de tierce mineure de la tonique! Cette gamme-ci est majeure de ce point de vue. Olivier Alain, *op. cit.*, p. 10, l'appelle "majeur harmonique de Rimsky".

(8) La Mazurka op. 59 n° 3 débute par une montée en fa dièse mineur "bohémien" (c'est à dire mineure à 4e degré haussé), l'op. 68 n° 2 par une montée en la mineur "bohémien" qui pourraient être rapprochés du cas qui nous occupe ici. Il va de soi cependant que le caractère modal d'un 4e degré haussé ascendant est autrement moins net que celui d'un 4e degré haussé qui se résout en descendant.

2. L'harmonie "défective"

Une caractéristique que l'on reconnaît volontiers à l'harmonie modale est l'absence de véritable affirmation tonale. Ceci est souvent dû au fait que l'échelle modale crée une ambiguïté dans la mesure où elle paraît appartenir à un autre ton que celui de la tonique. Mais l'ambiguïté peut résulter aussi du fait que l'harmonie ne donne pas à entendre tous les degrés de l'échelle. Supposons ainsi une gamme de do majeur à laquelle manquerait le 4e degré: il pourrait en résulter non seulement une ambiguïté tonale entre le ton de do (avec fa bécarre) et celui de sol (avec fa dièse), mais aussi une ambiguïté modale entre do majeur (avec fa bécarre) et do lydien (avec fa dièse), ou entre sol majeur (avec fa dièse) et sol mixolydien (avec fa bécarre), etc.

Les traités d'harmonie insistent d'autre part sur l'importance du triangle tonique-dominante-sous-dominante. Ces trois accords suffisent en effet à affirmer sans équivoque la tonalité, non seulement parce qu'ils présentent tous les degrés de l'échelle, mais aussi parce qu'ils résument toutes les fonctions harmoniques de la tonalité. Une harmonie fondée sur deux accords seulement ne peut suffire à définir complètement une tonalité: elle est défective au même titre que les échelles dont il vient d'être question (9). Ce caractère défectif est évidemment plus prononcé encore lorsque les deux accords sont consonants. De plus, par leur couleur quelque peu archaïque, ces consonances soulignent le caractère modal.

Dans les Mazurkas de Chopin, une affirmation tonale incomplète se manifeste dans plusieurs passages construits sur une alternance de deux accords parfaits comportant au moins une note commune et qui ne font donc entendre que cinq notes de l'échelle. Le caractère modal apparaît alors lié à la fois à la construction sur deux fonctions tonales seulement et à l'absence de plusieurs degrés de l'échelle. Ce type d'harmonie, en bref, est plusieurs fois défectif: d'abord parce qu'il ne se fonde que sur deux fonctions alors que trois seraient nécessaires à une véritable affirmation tonale; ensuite parce qu'il ne comporte que des accords consonants alors que certaines fonctions, celle de dominante en particulier, ne s'expriment véritablement qu'au moyen de dissonances; enfin parce que les degrés de l'échelle ne sont pas tous exprimés.

L'exemple 4 ci-dessous montre un passage de l'op. 6 n° 1 construit sur une alternance des accords parfaits de ré mineur (puis majeur) et de la majeur; ce passage peut être lu dans au moins trois tonalités différentes. La tonalité générale de la Mazurka est fa dièse mineur, dont les deux accords sont le VIe et le IIIe degré. L'analyse peut se faire aussi en ré mineur (puis majeur), sous-médiate du ton principal: les deux accords sont alors I et V. Enfin on peut lire encore une alternance IV-I en la majeur-mineur.

(9) Schönberg écrit: "une tonalité est affirmée par l'utilisation exclusive de toutes ses notes" et "les accords qui affirment une tonalité sans ambiguïté sont les trois triades principales, I, IV, V" (Structural Functions of Harmony, op. cit., pp. 11 et 13). Il faut ajouter cependant que l'affirmation tonale se ferait aussi bien (et se fait plus souvent) par les accords I, II et V.

Op. 6 n° 1

fa# (E) VI III VI III VI II V I
 (SM) I V I V I
 (M) IV I IV I IV

Exemple 4: Mazurka op. 6 n° 1, mes. 13-16 (voir aussi les mes. 37-40 et 69-72)

La Mazurka op. 6 n° 2 comporte un passage semblable (exemple 5). Aux mes. 33-40, la lecture peut se faire dans trois tonalités différentes: do dièse mineur, tonique; la majeur, sous-médiate et mi majeur, médiate. Le ré dièse de la mes. 33, note de passage, semblerait indiquer que le ton de mi est le ton véritable. Cependant tout ce passage est repris en progression une tierce plus haut à partir de la mes. 41, et la tonalité est alors nettement celle du ton principal, do dièse, en mode lydien. Bien qu'une lecture en ton de dominante des mes. 41-49 ne soit pas totalement inconcevable, elle est moins vraisemblable. Le ton de do dièse des mes. 41-49 légitime alors a posteriori la lecture des mes. 33-40 en la lydien. Mais il faut reconnaître cependant que la caractéristique la plus frappante de ce passage reste son incertitude tonale (10).

Op. 6 n° 2

do# (E) VI III VI III VI III VI I
 (SM) I I# V I V I V I
 (M) IV I I I IV I IV I

Exemple 5: Mazurka op. 6 n° 2, mes. 33-34, 37-38, 40-42 et 48-49

(10) On pourrait comparer aux exemples 4 et 5 les mes. 17-24 de la Mazurka op. 68 n° 3,

3. Harmonies "plagales"

L'un des aspects les plus intéressants de l'harmonie modale est la façon dont elle évite les affirmations tonales. Les quelques passages cités ci-dessus en ont donné déjà des exemples. C'est sans aucun doute l'une des caractéristiques les plus frappantes de la polyphonie modale classique du 16^e siècle que les enchaînements harmoniques y sont à la fois parfaitement corrects du point de vue des règles de succession (résolution des dissonances et interdiction des consonances parfaites par mouvement parallèle) et néanmoins dépourvus du sens tonal qu'on verra apparaître progressivement au 17^e siècle. Ceci démontre, si nécessaire, que les règles de succession des accords ne suffisent pas à engendrer une harmonie tonalement satisfaisante: il faut y ajouter des règles de progression tonale dont la théorie n'a pas encore été faite complètement aujourd'hui.

Les progressions tonalement affirmatives sont celles qui se modèlent sur la cadence parfaite V-I: ce sont par exemple les chaînes du type VI-II-V-I. On peut y ajouter les enchaînements de seconde ascendante, du type V-VI, et ceux de tierce descendante, du type V-III, qui peuvent dans une certaine mesure être considérés comme des substituts de l'enchaînement V-I (11). Les autres progressions, en particulier celles qui correspondent à la cadence plagale IV-I et à ses substituts IV-III ou IV-VI, sont tonalement moins affirmatifs. On vérifierait d'ailleurs sans grande difficulté que l'importance relative de progressions de ce type est plus considérable dans la polyphonie modale prétonale que dans l'harmonie classique ou romantique. Si les chaînes de quintes descendantes tonalement affirmatives du type VI-II-V-I sont fréquentes dans l'harmonie tonale, il est par contre beaucoup plus exceptionnel d'y rencontrer fut-ce deux quintes ascendantes successives, par exemple IV-I-V, que nous qualifierons de plagales. Les quelques enchaînements de ce type que l'on rencontre dans certaines Mazurkas de Chopin sont donc d'une certaine manière modaux.

La Mazurka op. 6 n° 3 est en mi majeur. De la mes. 33 à la mes. 40, la progression harmonique est V-II-VI-II-V-I, où les deux premiers enchaînements sont plagaux au sens qui vient d'être défini (exemple 6). L'ambiguïté tonale des premières mesures de ce passage est soulignée par l'absence de résolution de la sensible ré dièse, qui descend chaque fois au do dièse. Comme chacun des mouvements de quinte ascendante de la basse fondamentale sonne comme une cadence plagale, le premier enchaînement si - fa dièse (V-II) semble un instant appartenir au ton de fa dièse dorien et le second, fa dièse - do dièse (II-VI), au ton de do dièse mineur antique (12).

bien que les caractères modaux y soient moins marqués. Là aussi, les régions tonales que l'on peut apercevoir sont la médiate et la sous-médiate.

(11) Voir à ce propos N. Meeùs, "Vecteurs harmoniques: une systématique des progressions harmoniques", dans Fascicules d'Analyse musicale, I (1988), pp. 87-106.

(12) Y. Sadai cite ce passage comme un cas de contraste entre une "progression harmonique statique" (les enchaînements que j'ai qualifiés de plagaux) et une "progression harmonique dynamique", harmonisant toutes deux essentiellement le même mouvement mélodique. Il en résulte, dit-il, un sentiment de "dialogue musical". Voir Y. Sadai, Harmony in its Systemic and Phenomenological Aspects, Jérusalem, 1980, pp. 485-486 et ex. 1162.

Op. 6 n° 3

mi (C) I — II — VI — I — V — I

Exemple 6: Mazurka op. 6 n° 3, mes. 33-40

Un phénomène du même ordre se présente au début de la Mazurka op. 30 n° 2. Bien qu'il y ait ici une alternance régulière entre des enchaînements "plagaux" de quarte descendante et des progressions plus affirmatives de quarte ascendante, la structure de la phrase mélodique souligne l'importance des premiers. Le caractère modal est encore accentué par les sensibiles descendantes (exemple 7) (13).

Op. 30 n° 2. *Vivace*

si (E) I — V — F I — V — (SM) I — V

(E) IV II V I
(SM) VI

Exemple 7: Mazurka op. 30 n° 2, mes. 1-8

On trouve une disposition en tous points semblable au début de l'op. 68 n° 3 (exemple 8). Ici, en outre, les broderies de la dominante par le 4^e degré haussé engendrent une tonalité lydienne. La progression s'inverse à la fin de chacun de ces deux passages (exemples 7 et 8) pour ramener la tonique de façon plus affirmative, avec une chaîne II-V-I dont l'effet est chaque fois considérablement plus dynamique que celui des mesures qui précè-

(13) Schumann avait noté déjà dans cette Mazurka "la tendance du ton de *si* mineur vers celui de *fa* dièse mineur, et concluant ainsi (à peine le remarque-t-on) en *fa* dièse". Cette relation de sous-dominante à tonique (ou de tonique à dominante) est en effet remarquable. Voir R. Schumann, *Sur les musiciens*, traduction de Henry de Curzon, Paris, 1979, p. 221.

dent. Yizhak Sadai, qui choisit ce passage de l'op. 68 n° 3 pour illustrer l'harmonie modale romantique, en perçoit le caractère modal dans trois facteurs:

1. la sensible descendante, mi, "qui se comporte ici en quelque sorte comme un degré statique" en raison de l'absence de résolution vers le fa, mais qui apparaît néanmoins dans une position métrique accentuée";
2. la texture en accords parallèles et l'homorythmie;
3. la progression harmonique statique (14).

Op. 68 n° 3. Allegro, ma non troppo

fa (T) I → V VI → III IV → I IV →
 (sm) I → V (SD) I → V I →

(T) I II V I
 (SD) I I

Exemple 8: Mazurka op. 68 n° 3, mes. 1-8.

4. Modalisme mélodique

Deux Mazurkas comportent des passages formés chaque fois d'une cantilène modale accompagnée par une basse formant bourdon en quinte vide (exemple 9). Dans les deux cas, la tonalité de la basse contredit jusqu'à un certain point celle de la mélodie. Il s'agit chaque fois d'une imitation directe d'un style folklorique: on imaginerait volontiers la mélodie jouée par un instrument à vent, un hautbois ou un chalumeau, accompagnée par une vielle ou un bourdon de cornemuse.

Le cas le plus simple se trouve dans l'op. 68 n° 3, déjà cité ci-dessus, aux mes. 33-44. La mélodie est assez nettement en fa majeur, le ton principal de la pièce, mais la basse en quinte vide sur si bémol introduit néanmoins une ambiguïté avec le ton lydien (ou plus précisément hypolydien) de si bémol.

(14) Y. Sadai, *op. cit.*, pp. 498-499.

Chopin paraît d'ailleurs avoir entendu ce passage en si bémol, puisqu'il l'écrit avec une armure de deux bémols dont l'un est totalement superflu: jusqu'au retour de l'armure de fa majeur, tous les mi sont bécarre.

a Op. 68 n° 3 Poco più vivo

Op. 7 n° 1

Exemple 9: a) Mazurka op. 68 n° 3, mes. 33-45; b) Mazurka op. 7 n° 1, mes. 45-53

L'autre cas, aux mes. 45-52 de l'op. 7 n° 1, est plus complexe. La Mazurka est ici en si bémol majeur. La mélodie du passage qui nous occupe est à nouveau plutôt en fa, mais dans une échelle défective d'où le 3e degré, le la, est absent jusqu'à la dernière mesure; la tonalité est probablement fa majeur-mineur. Le mouvement de seconde augmentée descendante de la sensible au 6e degré baissé (mi-ré bémol) est très caractéristique et souligne l'un des éléments distinctifs du mode. Quant au bourdon, constitué d'une quinte vide sur sol bémol, il amène un élément étonnant de polytonalité. La quinte vide sol bémol-ré bémol se résout à la mes. 52 vers une autre quinte vide, fa-do; le parallélisme des voix, à peine voilé par le retard du do, a quelque chose d'archaïque qui souligne le caractère modal de l'ensemble.

On peut rapprocher de ces deux cas un bref passage de l'op. 41 n° 2 (exemple 10). Il ne s'agit plus ici de mélodisme à caractère folklorique, mais néanmoins encore d'un modalisme purement mélodique, cette fois sans aucun accompagnement. Cette Mazurka en mi mineur débute par une phrase de huit mesures nettement subdivisée en quatre groupes de deux mesures. Les deux premières mesures, qui empruntent au ton de la sous-dominante, sont reprises en progression dans le ton de tonique. Les mes. 5-6 reprennent les mes. 1-2, puis les deux dernières mesures reviennent au ton de tonique par un mouvement mélodique étonnant, en mode phrygien, sans accompagnement. Cette même formule phrygienne sera énoncée encore pour terminer la Mazurka, l'affectant ainsi toute entière d'un caractère modal assez prononcé (15).

Op. 41 n° 2. *Andantino*

mi (E) I IV V I (sd) I V I

(E) phrygien I

Exemple 10: Mazurka op. 41 n° 2, mes. 1-8 (voir aussi les mes. 9-16 et 61-68)

(15) H. Schenker cite cette Mazurka dans un chapitre consacré au 2e degré baissé, où il traite pour le reste de cas de sixte napolitaine ou de modulations vers la région napolitaine:

5. La Mazurka op. 24 n°2

Y. Sadai reproduit presque intégralement pour l'op. 24 n° 2 les remarques qui ont été citées ci-dessus à propos de l'op. 68 n° 3. Dans cette Mazurka, écrit-il, "le caractère modal est manifeste dès les quatre premières mesures par la qualité de la texture", et il ajoute en note que les quintes parallèles de la main gauche ont elles aussi un caractère modal. "Dans les huit mesures qui suivent, dit-il encore, la modalité apparaît dans la nature modale de la mélodie et, aux huit mesures suivantes, dans les progressions harmoniques" (16) (voir l'exemple 11 ci-dessous.).

La texture des quatre premières mesures est en effet assez inhabituelle chez Chopin, totalement homorythmique et presque sans mélodie. C'est en outre, il faut le souligner, une harmonie défective au sens défini plus haut, formée d'une alternance rapide de deux accords parfaits du Ier et du Ve degrés, qui ne donnent ensemble à entendre que cinq notes de l'échelle.

La mélodie des huit mesures suivantes doit son caractère modal au 7e degré descendant. Ces huit mesures se subdivisent en quatre fois deux, alternativement en do majeur (tonique) et en la, relatif mineur. Il est tout à fait remarquable que les passages en la soient en mineur antique, c'est à dire en mode éolien. Ceci se manifeste non seulement par le sol bécarré de la mélodie, mais aussi par l'absence de tierce dans l'accord de dominante aux mes. 8 et 12.

Les mes. 13-14 (et 17-18) constituent un nouveau cas d'harmonie défective fondée sur une alternance de deux accords parfaits. C'est en outre une harmonie plagale, dans la mesure où l'articulation souligne le mouvement de quarte descendante de la basse fondamentale. Les accords sont ici V-II en do, que l'on pourrait entendre aussi comme I-V en sol mixolydien. Les mes. 15-16 (et 19-20) affirment plus nettement le ton principal par une cadence II-V-I.

Le caractère modal de cette Mazurka est apparent à d'autres moments encore. La mélodie des mes. 21-28 est assez nettement en fa majeur, s'appuyant régulièrement sur les notes de l'accord parfait de fa. L'accompagnement semble être plutôt en do majeur, dont il fait entendre les trois degrés principaux IV-V-I, mais il pourrait se lire aussi en fa lydien. Cet effet modal est confirmé de façon frappante par le fait que la mélodie est défective jusqu'à la mes. 27: ce n'est qu'à ce moment que le si y est entendu pour la première fois, sensible du ton de do ou 4e degré haussé (lydien) du ton de fa. Le si apparaît en outre comme 7e de l'accord de do, qui se résout naturellement vers l'accord de fa à la mes. 28: c'est une cadence parfaite en mode lydien.

"Lorsque la diatonie est assurée, écrit-il à propos de l'exemple 10 ci-dessus, le compositeur peut, pour obtenir un effet particulier, amener aussi le 2e degré baissé à la cadence finale, comme si toute la pièce était en système phrygien". H. Schenker, Der freie Satz (Neue musikalische Theorien und Phantasien III), Vienne, 1935, 2/1956, p. 116 et exemple 75. Schenker semble vouloir dire ici que, dans ce cas, la résolution du 2e degré baissé vers la sensible (ou de l'accord de sixte napolitaine vers la dominante) n'est pas nécessaire.

(16) Y. Sadai, op. cit., p. 500.

Op. 24 n° 2 Allegro non troppo

sotto voce

do. (T) I V I V I V I V I V VI IV 4-3 V (SM) I 5 44-3 3? I

mesures 9-12
= mesures 5-8 p f

mesures 17-20 dolce
= mesures 13-16

(D) mixolydien I V II V II V I

(SD) Lydien I IV

mesures 21-36
= mesures 21-28

mesures 29-36
= mesures 37-52

mesures 5-20

ritenuto

(T) V I IV V I IV

(SD)

mesures 37-52
= mesures 53-58

mesures 53-58
= mesures 55-58

ritenuto

p fz p pp

(Np) V I

Exemple 11: Mazurka op. 24 n° 2, mes. 1-58

L'exemple 11 donne aussi les mes. 53-58, qui constituent la transition vers la partie centrale de la Mazurka, en ré bémol majeur, c'est à dire en région napolitaine. La tonalité de cette partie centrale est complètement affirmée, sans aucun effet modal. Mais la modulation de do à ré bémol a néanmoins quelque chose de si extraordinaire, de si "anormal", qu'il semble justifié de la mettre en rapport avec les phénomènes modaux. Après le passage central en ré bémol, la Mazurka reprend tous les éléments cités dans l'exemple 11 et s'achève sur l'alternance des deux accords du début: l'ambiguïté tonale et le caractère modal affectent ainsi la plus grande partie de cette pièce remarquable.

6. La Mazurka op. 41 n° 1

Cette Mazurka est sans aucun doute la plus typiquement modale de tout le recueil. Schenker la cite dans un curieux chapitre de son Harmonie consacré aux "Raisons de la longue survivance et de la désintégration finale des modes ecclésiastiques" (17), où il paraît indiquer que de tels passages sont les dernières manifestations de systèmes modaux qu'il qualifie d'"antinaturels", "inférieurs aux modes majeurs et mineurs". "Ce n'est pas faire violence à l'esprit de l'histoire, écrit-il, que d'affirmer que les anciens modes ecclésiastiques, bien qu'on ne puisse leur dénier un droit à l'existence, n'ont été que des expériences -des expériences en parole et en fait, c'est à dire en théorie autant qu'en pratique- dont notre art a bénéficié en particulier dans la mesure où ils ont contribué de façon décisive à la clarification e contrario de notre compréhension des deux systèmes principaux" (18). Il est à peine nécessaire de dire que Schenker s'égaré dans de telles élucubrations.

La forme générale de l'op. 41 n° 1 correspond dans les grandes lignes à un schéma A B A B A où les passages A sont d'un caractère modal prononcé, les passages B étant beaucoup plus affirmatifs du point de vue tonal. Ce sont donc les trois fragments A que nous examinerons ici, auxquels sont consacrés les exemples 12, 13 et 14 ci-dessous.

Le premier de ces fragments débute par une mélodie sans accompagnement en do dièse phrygien (exemple 12). Le caractère modal dérive non seulement de l'échelle phrygienne, mais aussi du fait que l'attraction descendante "naturelle" du 2e degré baissé est contrecarrée: le ré bécarré monte chaque fois au mi. Le 7e degré sous-tonique (si), par ailleurs, descend chaque fois au 6e (la). De la mes. 4 à la mes. 8, cette mélodie est soutenue par une harmonie qui s'avère à la fois défective, puisqu'elle se construit essentiellement sur une alternance I-II-I (le IV pouvant être lu comme un II sans fondamentale), et plagale, en

(17) H. Schenker, Harmony, édité et annoté par O. Jonas, traduit de l'allemand par E. Mann Borgese, Chicago, 1954, pp. 69-76.

(18) Ibid., p. 59.

raison de l'importance qu'y prend la sous-dominante. Les mes. 9-16 constituent une progression vers le ton de la médiane, mi, présenté dans un curieux mode majeur à 2e et 4e degrés haussés. L'harmonie est encore basée sur une alternance I-II-I, défective et plagale. Le crescendo de la mes. 16 amène au ton de do dièse majeur, tonalement très affirmé et formant un saisissant contraste avec le passage modal qui l'a introduit.

Op. 41 n° 1 Maestoso

do# (E) phrygien [I] II I-⁷ IV I II I IV

(E) phr. I (M) 2#-4# I-^f II I II I II I II I II

(M) I (T) V I

Exemple 12: Mazurka op. 41 n° 1, mes. 1-18

Le second passage modal débute en la majeur, sous-médiane du ton principal, à la mes. 65 (exemple 13). On notera dans les parties intérieures la sensible descendant vers le 6e degré, puis le 5e. La cadence parfaite des mes. 68-69 introduit le ton de sous-dominante, fa dièse, en mode phrygien, dans lequel les mes. 65-66 sont répétées en progression. Une nouvelle progression amène à ré majeur, région napolitaine de la tonique do dièse, à la mes. 71. Le mouvement mélodique de la basse à la mes. 72 comporte une seconde augmentée, ré-si dièse, qui constitue la résolution napolitaine usuelle du 2e degré baissé sur la

sensible. Le thème initial revient à la mes. 73 pour terminer ce passage, en mode majeur à 2e degré baissé; l'harmonisation est pour le reste semblable à celle des mes. 4 et suivantes.

Op. 41 n° 1

65 66 67 68 69 70 71

pp

la (SM) I 7→6→5 7→6→5

(sd) phrygien III V I 7→6→5 (Np) V I 7→6→5

72 73 74 75 76 77 78

p

(Np) (T) 2b I J V I 7→3 IV I II I IV I II I 7→3 IV I II

79 80 81

mesures 81-100 = mesures 9-28

(T) 2b I IV I

(M) 2#-4# I

Exemple 13: Mazurka op. 41 n° 1, mes. 65-81

Après un nouveau passage en do dièse majeur, le thème initial réapparaît encore, fortissimo, à la mes. 119, à nouveau en mode phrygien (exemple 14). Il n'y a plus à proprement parler d'harmonisation et, dès la mes. 123, le thème est énoncé sous un accord tenu de do dièse mineur. Tout ce passage est affecté d'une expression déclamatoire étonnante, avec des sonorités qui font penser à l'orgue: ces sonorités, elles aussi, ont quelque chose de modal. L'accord de dominante d'emprunt sur le IIe degré au troisième temps de la mes. 126 ramène un mode mineur harmonique moins caractéristique, mais l'harmonie s'y réduit à une alternance de deux accords, V-I. Il faut noter en outre particulièrement le dernier accord de dominante, aux mes. 137-138, qui ne comporte ni tierce ni septième, et auquel succède un accord de tonique sans tierce à la mes. 139: la Mazurka se termine ainsi avec une sonorité de plus en plus blanche, correspondant à l'indication agogique smorzando.

Op. 41 no 1

ff

(E)phr. I (II) I (II) I (IV) I (II) I

p

(E)phr. I II# (E) I I I I

pp

measures 131-134
= mesures 124-130

smorz.

(E) I I I I I I I I I

Exemple 14: Mazurka op. 41 n° 1, mes. 119-139

7. Conclusion

Les quelques exemples analysés ci-dessus constituent un échantillon significatif des procédures modales mises en oeuvre dans les Mazurkas de Chopin. Il reste à y rechercher les lignes communes, celles qui permettraient peut-être de proposer une description plus générale du modalisme.

Un premier point essentiel est que l'harmonie modale se fonde nécessairement sur des échelles autres que le majeur ou les types courants du mineur (harmonique ou mélodique). C'est une évidence: l'utilisation d'échelles exceptionnelles est le premier critère d'identification du modalisme. Ces échelles sont exposées de façon tout à fait apparente dans plusieurs cas, mais ne peuvent se déduire dans d'autres cas que de façon plus indi-

recte. Celles que nous avons rencontrées sont principalement l'échelle lydienne ou hypolydienne, c'est à dire le majeur à 4e degré haussé (exemples 2, 5, 8, 9a, 11) et la phrygienne, mineur à 2e, 6e et 7e degrés baissés (exemples 10, 12, 13 et 14). Les échelles dorienne (exemple 6) et mixolydienne (exemple 11) ne se rencontrent que plus occasionnellement. Les commentaires des exemples font état aussi d'échelles plus ou moins bien reconnues dans notre théorie musicale officielle: le mineur "bohémien" (exemple 3; voir aussi l'exemple 1), le mineur antique ou éolien (exemples 6 et 11), le majeur-mineur (exemples 3, 4 et 9b). Le mineur harmonique, que l'on ne peut considérer a priori comme une échelle modale, a néanmoins été cité (exemples 3 et 9b; voir aussi l'exemple 7). Enfin les exemples 12 et 13 décrivent deux échelles qui ne semblent pas avoir de nom: le majeur à 2e et 4e degrés haussés et le majeur à 2e degré baissé.

Les particularités des échelles modales sont souvent soulignées par une résistance aux attractions "naturelles". Le 2e degré baissé, par exemple, dont la résolution normale serait de descendre à la tonique, est en fait résolu souvent par mouvement ascendant. Ceci élimine toute ambiguïté avec le chromatisme, dans lequel ce même degré baissé pourrait se présenter par exemple comme une note de passage chromatique. Le 7e degré sous-tonique est souvent résolu en descendant; ce degré ne semble pas affecté d'une attraction très marquée.

Il faut souligner une fois encore que les échelles modales ne sont jamais utilisées seules; aucune des Mazurkas n'est entièrement modale. Elles apparaissent toujours conjointement avec des passages plus nettement majeurs ou éventuellement mineurs. Plusieurs fois, c'est le jeu de la progression qui permet aux passages en majeur de s'insérer entre les passages modaux. Dans l'exemple 8, la progression mène de fa lydien (tonique) vers ré mineur à 4e degré haussé (sous-médiant) puis vers si bémol majeur (sous-dominante). Le caractère modal de ce passage n'est pas très affirmé mais, par l'effet de la progression, il affecte néanmoins les mesures en si bémol majeur autant que les précédentes et s'y exprime notamment par le 7e degré descendant. Un phénomène du même ordre se produit dans l'exemple 7, avec une progression de si mineur harmonique, puis mixolydien, vers la sous-médiant sol majeur (lydien). Ici aussi, le caractère modal résulte moins des échelles elles-mêmes, relativement peu mises en évidence, qu'au traitement mélodique qui leur est appliqué, notamment le 7e degré descendant.

Dans d'autres cas, le lien en quelque sorte simultanément entre le majeur et l'échelle modale résulte immédiatement de l'ambiguïté tonale. Ce sont les cas d'harmonie défective, où la tonalité ne peut être déterminée avec une totale certitude. Il va de soi bien entendu que le mode de tels passages ne peut pas non plus être déterminé certainement. L'exemple 4, par exemple, peut être lu en ré (sous-médiant) ou en la (médiant); suivant que l'on choisisse l'une ou l'autre de ces possibilités, on pourra lire en ré mineur mélodique ou en la majeur-mineur, étant entendu en outre que ces modes resteront défectifs, sans quoi l'ambiguïté n'existerait pas.

Il faut remarquer en passant que les cas d'ambiguïté tonale/modale qui viennent d'être relevés et les cas où la progression enchaîne un passage modal et un passage plus tonal mettent chaque fois en jeu la médiant et la sous-médiant du

ton: il y a de toute évidence entre l'harmonie modale et l'harmonie des médiantes un rapport qui mériterait d'être examiné de façon plus approfondie (19).

Les cas d'harmonie plagale sont aussi, d'une certaine manière, des cas d'incertitude tonale; ici encore, c'est l'incertitude tonale qui engendre le caractère modal. Dans l'exemple 6, par exemple, la question du mode ne se pose tout compte fait qu'en raison même du manque d'affirmation tonale.

On a noté aussi que les cas d'harmonie défensive et, dans une moindre mesure, ceux d'harmonie plagale, sont souvent associés à une texture particulière résultant notamment de l'homorythmie et de la relative rareté des dissonances. Cette texture consonante et homorythmique engendre une sonorité quelque peu archaïque, qui rappelle peut-être celle de la grande polyphonie classique du 16^e siècle et qui, à ce titre, pourrait sembler participer au caractère modal. Les quelques citations reprises à Y. Sadai (20) montrent que cet auteur, en tout cas, a été sensible au rôle de la texture et du rythme.

Au terme de cette étude trop brève, l'harmonie modale, telle qu'elle apparaît dans les Mazurkas de Chopin, s'avère le résultat d'un ensemble complexe de phénomènes parmi lesquels l'utilisation d'échelles modales est évidemment primordial, mais où sont impliquées aussi des caractéristiques plus générales de l'harmonie, notamment au niveau des progressions harmoniques, qui peuvent être défensives ou plagales. D'autres facteurs entrent en ligne de compte qui n'ont pu qu'être signalés ici: la texture, les régions tonales parcourues, le rythme.

Même en l'absence d'études comparatives de plus grande envergure, il semble assez évident que ce sont là des caractéristiques que le style de Chopin partage d'une manière ou d'une autre avec le répertoire polyphonique du 16^e siècle, à l'harmonie encore "pré-tonale", et avec certaines oeuvres "post-tonales" de la fin du 19^e siècle ou du début du 20^e, de Debussy notamment. Il apparaît ainsi que les procédés décrits ci-dessus, que l'on peut considérer à tort ou à raison comme "modaux", définissent ensemble une harmonie différente, dont les mécanismes, il est vrai, restent encore insuffisamment étudiés (21).

(19) L'harmonie des médiantes est celle où le triangle des fonctions tonique-dominante-sous-dominante est remplacé par un autre, tonique-médiant-sous-médiant. Voir à ce propos N. Mœus, "A propos du rôle de l'harmonie des médiantes dans l'oeuvre de Debussy", dans Mélanges de musicologie publiés sous la direction de Ph. Mercier et M. De Smet, Louvain, 1974, pp. 27-36, et "Le Prélude à l'Après-midi d'un faune: une analyse harmonique", dans Analyse musicale 13 (octobre 1988), pp. 81-87.

(20) Voir les notes 12, 14 et 16.

(21) L'article cité en note 11 ci-dessus aborde en quelque sorte ce problème par l'autre côté en s'efforçant de déterminer ce qui, au delà de la simple utilisation de l'échelle majeure, définit l'harmonie tonale. Mais ce n'est là que le point de départ d'une recherche de longue haleine.