

## PROSODIE MUSICALE

### Quelques pistes de réflexion

Dans cet article, *Prosodie musicale*, ou en abrégé *Prosodie*, désignera *l'organisation des syllabes suivant leur durée (quantité) ou leur hauteur (accent) de prononciation*. Si l'on veut être complet, on peut ajouter aussi *suivant leur intensité*. Il est question ici des rapports entre la musique et les syllabes du texte mais aussi de la prosodie au sens strict c-à-d de l'organisation des syllabes selon les règles du langage seul.

*Quelques réflexions* veut indiquer qu'il faudra reprendre le sujet car il est très complexe. Ce qui explique sans doute le manque total de textes sur ce thème. A ma connaissance, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, on ne trouve que des phrases du genre : *il faut que le texte se chante comme on le parle* ; par exemple, on trouve ce genre de réflexion chez Grétry à propos de son travail de composition dans le style de l'opéra comique. Il existe aussi un texte de César Geoffroy sur son travail de composition avec texte. Mais on ne trouve finalement aucune règle plus précise pour aider à bien placer la musique sur un texte préexistant, ou vice versa. Pourtant, quelques réflexions aident déjà à débroussailler le terrain.

**Approche globale** (Visualisez les chants complets dans une autre fenêtre.)

Dans l'accentuation du français parlé, l'accent tonique tombe sur la fin des mots à savoir la dernière syllabe, à l'exception des syllabes muettes, —c-à-d contenant un *e*—, où l'accent tonique tombe sur l'avant-dernière syllabe. Nous utiliserons les signes **U** pour une syllabe faible et — pour une syllabe accentuée. Ex. : *ange* = — **U** ; *petit* = **U** —.

A cette règle de base s'ajoutent de nombreuses variantes.

La règle s'applique avant tout pour les verbes et les substantifs. Mais sans exclusive : *avec* = **U** —. Cependant ils forment les pivots autour desquels les autres accents (en ordre plus ou moins décroissant : ceux des adjectifs, des adverbes, des prépositions, ...) s'organisent, s'articulent souplement par phrase ou, plus souvent par membre de phrase, en vue d'un *phrasé expressif*. *Petit ange* : **U U** — **U** : permet d'éviter le rythme plus irrégulier de **U** — — **U** si on accentue chaque mot en ne tenant compte que de la règle de base, soit, en musique, le rythme :

↑ | | ↑

Pour une même phrase, différentes façons d'accentuer peuvent se présenter, appartenant à différentes façons de parler. Ex. (à partir d'une chanson populaire du Jura) :

- U U — U U —
- 1) *entr' Paris et Saint-D'nis.*
- U U — U — U —
- 2) *entr' Paris et Saint-Denis.*
- UU — — — U —
- 3) *entre Paris et Saint-Denis.*

Dans la chanson, on trouve :

*en- tre Pa - ris et Sain-aint-De- nis.*

> > 3

↑ □ | | □ □ |

Par parenthèse, je rappelle qu'en musique la première croche d'un groupe de deux (ou trois) croches a toujours une prééminence sur l'autre (les autres).

Dans tout parler, toute musique, mais plus encore dans une musique avec texte, il y a recherche d'un débit *métrique* c'ad *avec un retour régulier des accents* :

U — U U U —  
*gardant ses blancs moutons*

donnera : U — U — U — ou en musique (exemple pris dans la même chanson) :

> > >

↑ □ □ ↑

L'accent expressif (accent servant à mettre un mot en valeur), peu employé en français parlé, n'est habituellement utilisé qu'assez discrètement. Par exemple : U — UU  
*pe-tit ange.*

Cette légèreté de l'accentuation du français et, partant, sa souplesse d'application (qui semble dérouter ceux dont la langue maternelle est le néerlandais ou l'allemand) permet une grande liberté aux musiciens. On place un temps fort musical sur une syllabe faible pourvu que plus ou moins régulièrement revienne un temps fort sur une syllabe accentuée (priorité de la métrique musicale sur les accents des mots). Par contre, il est moins bon qu'une syllabe accentuée du texte soit mise sur une partie faible de temps (par ex., sur la deuxième de deux croches). Mais on la trouve parfois sur un temps faible (à l'intérieur d'une musique **mesurée** ! Ce n'est pas le cas dans un style *parlando* : psalmodie libre, ...).

Si l'on peut dire *que la musique s'écrit comme on parle*, il faut remarquer cependant qu'elle *stylise* le langage parlé c'ad qu'elle cherche à en faire ressortir certains types d'organisation, certaines formes. Par exemple, en faisant revenir régulièrement les accents pour obtenir une métrique régulière (*cfr.* les barres de mesure), en utilisant davantage les accents expressifs (par ex., une syllabe atone —c'ad ne comportant pas d'accent— peut recevoir une valeur musicale longue), en enfreignant les lois de la prosodie (syncopé, ...). La musique se réfère aux accents du texte mais ce sont ses lois qui décident du résultat final !

C'est le cas notamment avec des formes musicales stéréotypées : rythmes des enfantines, rythmes des danses, musique préexistante au texte, etc. C'est pourquoi je suis d'avis que, dans une composition musicale, il est intéressant de sonoriser le *e* (placé sur un temps faible mais aussi sur un temps fort !) et déconseille donc les élisions (mais on ne peut pas toujours les éviter).

Ainsi, la construction de la chanson wallonne *Petit ange* :

	□ □
m r m d	m r m d
<i>Petit ange</i>	et non <i>Petit ange</i>

car le rythme enfantin impose 4 temps par phrase ; et pas de mesure en 2/4 partant en anacrouse car les troisième et quatrième phrases ne s'y conforment pas alors qu'elles se satisfont bien des quatre temps.

□ □
m m r r m d
<i>il faut que tu manges</i> :

c'est une variation de la première phrase : ici le timbre —par l'allitération *ange(s)*— s'ajoute à la hauteur et au rythme pour assurer le retour des deux noires après les croches par la similitude des sonorités et des durées pour les mots *ange* et *manges*. L'accent est sur le *mi* ; et le *do* final est chaque fois faible car sur le deuxième temps.

□ □ □
<i>Celui</i> et <i>jamais</i> : accents musicaux sur syllabes faibles du texte. C'est la musique qui impose :

Si on veut trouver la meilleure école pour se perfectionner en prosodie musicale, il faut répondre *les bons auteurs*, dont les chansons populaires **les plus réussies** (!), ou la musique mesurée à l'antique (Claude LEJEUNE, Claude GOUDIMEL, Jacques MAUDUIT, les psaumes huguenots, ...) par exemple.

Essayons de progresser, nuancer, avec des cas précis.

## Comparaison (fructueuse) entre les langues hongroise et française

La comparaison avec la langue hongroise permettra de faire prendre conscience de certaines particularités de la prosodie en français, particulièrement lors d'une mise en musique en milieu populaire. La langue hongroise place l'accent tonique au début des mots. De ce fait, les mélodies populaires commencent invariablement par un temps fort. La langue française plaçant l'accent tonique à la fin des mots (avec l'exception des muettes, comme dit plus haut), les mélodies populaires seront plus volontiers *du type anacrousique* c'est-à-dire commençant sur la partie faible des temps (voire sur des temps faibles), donc, avec une mesure incomplète, le premier accent se trouvant sur le temps fort de la première mesure complète.

Les mélodies populaires francophones (auxquelles on peut joindre les mélodies sur texte en wallon, qui suivent les mêmes principes) utiliseront donc avec prédilection les temps à décomposition ternaire (à la noire pointée : 6/8, 9/8, etc. Par exemple : Il *pleut*, il *pleut*, *bergère* ...) ou les triolets (voyez ci-dessus la chanson du Jura).

Si, d'ailleurs, on ajoute le paramètre des hauteurs mélodiques à cette étude rythmique, on verra que nos mélodies commenceront souvent par une quarte montante, de la dominante à la tonique : en effet (voir notre analyse : *Structure mélodique d'une chanson traditionnelle*), la dominante est le degré privilégié de la gamme comme appui secondaire facilitant le passage vers la tonique, appui fort, de par la proximité *harmonique* de ces deux degrés. *Il était une bergère* commence par cette quarte montante. En mineur, on trouvera aussi une quinte descendante sur les mêmes degrés dominante/tonique : par exemple, dans la chanson *Le premier mois de l'année* (= *La perdriole*, ici dans la version complète du douzième mois).

Les mélodies populaires hongroises sont essentiellement basées sur des temps de structure binaire (à la noire: par exemple en 2/4, 3/4, 7/4, etc.). Quand les pédagogues hongrois veulent enseigner —assez tardivement— les musiques à temps ternaires, ils se servent de chansons françaises.

Cette confrontation des langues hongroise et française montre clairement les implications musicales des structures de la langue parlée et combien il est capital pour les musiciens (non seulement les compositeurs mais aussi les interprètes et les pédagogues) d'acquérir une connaissance plus approfondie des règles prosodiques. On est dès lors étonné du peu d'études existant sur le sujet !

Essayons tout de même une prolongation de notre propos dans ce sens. On nous fera crédit, je l'espère, d'avoir tenté quelque chose dans ce sens si musical, notamment dans l'optique de l'interprétation.

## Analyse d'exemples concrets et influences sur le langage musical

Si l'on regarde de près les mélodies populaires francophones (y compris, donc, les mélodies wallonnes, ou occitanes, etc.), il faut remarquer l'importance de l'**alternance des désinences** féminines (avec un *e* muet) et masculines (sans *e* muet).

Dans les mélodies traditionnelles, il est habituel de répéter une même phrase contenant un mot final avec une désinence féminine la première fois, *sur un saut mélodique descendant* le plus souvent, en tous cas faible, non-conclusif parce que sur un degré secondaire de la gamme, et, la seconde fois, un autre mot avec une désinence masculine, sur une formule mélodique conclusive par l'emploi de la tonique.

Il s'agit de **finales de phrases** ; donc, l'accent se trouve sur le premier temps de la mesure. Pour la finale féminine, la syllabe accentuée se trouve sur le premier temps, la syllabe avec le *e* final est donc reportée *sur le deuxième temps*, faible donc ; ou, variante, *sur la partie faible* du premier temps. Voyons cela dans la chanson *Sur mon chemin* avec les mots *paille* et *blé* dans des mesures en ternaire (trois croches ou noire + croche).

The musical score is written in a single system with 24 measures, grouped into 8 lines of 3 measures each. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The lyrics are: "Sur mon che - min, j'ai ren-con - tré la fill' du cou-peur de pai - lle, sur mon che - min, j'ai ren-con - tré la fill' du coupeur de blé. Oui, oui ! j'ai ren-con - tré la fill' du coupeur de pai - lle, oui, oui ! j'ai rencon - tré la fill' du coupeur de blé." The score illustrates the alternation of phrase endings: measures 1, 4, 7, 10, 13, 16, 19, 22 are feminine endings (ending on a secondary degree), while measures 2, 5, 8, 11, 14, 17, 20, 23 are masculine endings (ending on the tonic).

Il peut aussi y avoir emploi de la tonique dans le premier membre de phrase mais affaiblie (pour éviter l'effet conclusif) par ex., par son placement sur la deuxième croche d'un groupe de deux (ou toute variante similaire comme la croche finale d'un groupe ternaire). Autres exemples : *Gentille alouette* [aloue-tte/plumerai], *Sur le pont d'Avignon* [dan-se/tous en rond], *J'ai vu le loup, le renard et la belette* [bele-tte/danser] (version bourguignonne de Maurice EMMANUEL).

On trouve aussi un membre de phrase dont une partie est répétée avec une désinence féminine (descendante généralement) la première fois puis la même phrase avec d'autres mots en finale donnant une désinence masculine, donc plus affirmative. C'est ce qu'on voit dans *C'est Guguss'* [qui fait danser les fi-lls/les fill's et les ga-rçons], *J'ai vu le loup*, *Je suis riche* [marionne-tte/marions-nous].

Notons au passage que certains mots en fin de phrase sont élidés et fonctionnent dès lors comme des finales masculines : *je te couperai la tête* (sur le temps fort), *je suis riche, riche, rich'* (idem).

Variante dans *Rat, rat, rat* : deux phrases différentes avec un finale féminine descendante puis masculine conclusive. La première se termine sur le deuxième degré de la gamme (dont le rôle est d'être suspensif en musique), la deuxième sur la tonique (premier degré de la gamme) ; elles sont rythmiquement et mélodiquement quasi identiques sauf que la seconde est transposée une note plus bas. La seconde partie de la chanson a deux phrases mélodiques identiques sauf que la première a une finale féminine qui descend pour éviter la tonique, le *e* étant sur une deuxième croche, tandis que la deuxième phrase monte vers la tonique.

**En résumé** : le *e* terminant un mot donne une finale féminine et, en poésie, est appelé le *e* muet. En musique, on pourrait dire : le *e* « atténué » (ou à *mi-voix*, ou *escamoté* ??), je ne sais. Mais il n'est plus muet. Toutefois, les exemples ci-dessus montrent bien que, dans la plupart des cas, la musique *l'affaiblit*. De différentes façons mais, généralement, *en un saut descendant*. Il descend souvent à la quinte grave (la dominante) ou sur le deuxième degré (qui est dans l'accord de la dominante : *sol-si-ré* en *do* majeur). On voit aussi que le départ du chant peut être aussi de la dominante à la tonique (*sol* → *do*).

On voit là les implications majeures du texte sur les éléments musicaux : il y a le fait de favoriser le ternaire, le phrasé, dans lequel il faut inclure cette importance des finales suspensives et conclusives. On a vu aussi que l'alternance des deux provoque souvent des imitations, voire des *bis* proprement dits. On peut même penser très raisonnablement que cela est vrai pour la musique instrumentale classique qui a hérité de ces procédés.

Parfois le rythme musical prend le dessus. Si le texte donne l'impulsion première au créateur de la musique, la recherche d'une certaine régularité va parfois imposer un retour régulier d'accents. D'où, progressivement l'apparition de barres de mesures dans la musique. C'est

spécialement le cas, bien sûr, dans la danse, dans les enfantines (Brailoiu a montré qu'elles sont structurées sur un schéma de quatre phrases de quatre pulsations). On le voit dans la chanson *Nous étions trois soeurs : du mêm' âg'et nous fit fair'* sont transformés en finales masculines par l'élosion du *e* afin de reproduire le même schéma rythmique sur les quatre phrases du couplet.

On peut montrer que la musique classique a été fortement influencée par ce type de structure : voir notre article sur l'Hymne à la joie.

Dans sa musique, Mozart peut utiliser une finale féminine sur une harmonie masculine pour constituer un style en soi, un *retard*. Le dernier accord aurait dû venir sur le premier temps mais, en prolongeant des notes de l'accord précédent, Mozart provoque un retard qui est une sorte de désinence féminine dans un contexte harmonique.



Ceci n'est qu'une esquisse d'une étude qui devrait être approfondie pour montrer non seulement l'importance des accents du texte sur la mélodie d'une chanson populaire mais, au-delà, sur toute l'évolution de la musique classique.