

En accord

Polyphonies de Sardaigne : quatre voix qui n'en font qu'une

In accord: polyphony of timbres in Sardinia

Bernard Lortat-Jacob



Édition électronique

URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1393>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 octobre 1993
Pagination : 69-86
ISBN : 2-8257-0485-7
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Bernard Lortat-Jacob, « En accord », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 6 | 1993, mis en ligne le 02 janvier 2012, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1393>

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

Tous droits réservés

En accord

Polyphonies de Sardaigne : quatre voix qui n'en font qu'une

In accord: polyphony of timbres in Sardinia

Bernard Lortat-Jacob


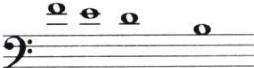

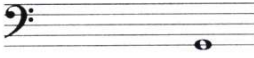
Un chœur singulier

- 1 Dans la partie centrale et montagneuse de la Sardaigne, *Su cuncordu*, (que l'on peut traduire par « concorde », « entente », mais aussi par « accord », en laissant au terme son double sens) désigne le petit chœur composé de trois hommes¹ serrés l'un contre l'autre, unis dans un même geste vocal : l'impression auditive confirme l'impression visuelle. La main est à l'oreille, le coude repose comme naturellement sur l'épaule du voisin ; les corps se touchent et parfois s'enlacent latéralement. Le son semble enfermé par le groupe compact des chanteurs et sa production naît d'un jeu de réciprocité immédiat : de soi à l'autre, de l'autre à soi, mais aussi de la bouche à l'oreille et de l'oreille à la bouche en passant par la main. De façon significative, les hommes semblent s'être encastrés les uns dans les autres, dans une totale immobilité, comme s'il s'agissait pour eux de solidement cheviller une œuvre et d'en bien assurer les appuis. Ils ne se quittent pas des yeux, déchiffrant sans cesse les intentions de l'autre dans son regard et lisant les impulsions rythmiques sur le mouvement de sa bouche.
- 2 Les trois voix forment l'harmonie (*s'armonia*) fondée essentiellement sur l'accord majeur que colore de diverses façons un jeu de syllabes sans signification (cf. infra) – comme s'il s'agissait d'en montrer les différentes facettes. Mais l'accord lui-même n'est jamais monnayé mélodiquement : il constitue un bloc aux parties étroitement soudées dans lequel se fondent les trois voix, du grave à l'aigu : le *bassu*, la *contra* et la *mesa boghe* – cf. tableau 1.
- 3 Le *cuncordu* constitue la base du *tenore*, lequel ne prend ce nom qu'avec l'adjonction d'une voix soliste : *sa boghe*, « la voix », qui porte le texte (et non plus des formules syllabées) et

conduit l'ensemble. Le *cuncordu* se cale alors sur les inflexions tonales et mélodiques de sa *boghe*.

- 4 Le *tenore* (i.e. *cuncordu* plus sa *boghe*) est le chant sarde par excellence, « le chant des bergers », comme on le dit souvent. Mais ces derniers ne sont pas les seuls à le chanter et, aujourd'hui, rares sont les villages du centre et du centre-est de l'île (Barbagia et Baronia) où il n'est pratiqué dans différents styles². Sans avoir à ce jour bénéficié d'une diffusion médiatique à base d'adjectifs mirobolants (« chant profond de la Sardaigne », « Mystère des voix sardes » etc.), il continue de drainer, en Sardaigne même, les plus belles énergies et d'émouvoir un public averti.
- 5 Dans la pratique musicale actuelle, le *cuncordu* se fait entendre dans des conditions particulières : pour accompagner les poètes-improvisateurs lorsqu'ils s'affrontent dans des joutes poétiques (*gara poetica*) ; il a alors un rôle de simple ponctuation et fait entendre son accord en règle générale tous les deux ou quatre vers (ponctuation suspensive), et à la fin de chaque ensemble de huit vers où il exécute une courte ritournelle (*girata*) à fonction conclusive. Mais quelques témoignages épars laissent entendre que le *tenore*, normalement à quatre voix, peut s'exécuter à trois, notamment lorsque la *mesa boghe* – la plus aiguë – fait défaut. Sous ces contraintes, la *boghe* « s'arrange » en quelque sorte pour remplacer la *mesa boghe* absente et couvrir du mieux qu'elle peut l'étendue du chant harmonique et mélodique³.
- 6 Au sein du *tenore*, le soliste occupe une position peu confortable. De par sa fonction, il doit avoir une voix remarquable, dans tous les sens du terme – et c'est bien ce qu'attestent les meilleures traditions. Mais, en tant que membre du chœur, il est soumis à une sorte d'impératif de cohésion et doit savoir se fondre dans l'ensemble : rien n'est moins apprécié qu'une juxtaposition désordonnée de voix « plates », c'est-à-dire de voix qui se superposent en parallèle sans se combiner. Il s'agit au contraire de « chercher la rondeur » (*andare sul tondo*), de faire en sorte que les différentes voix s'intègrent dans un tout unitaire et remplissent totalement le spectre sonore. Pour les chanteurs, il ne s'agit pas de conduire leurs parties dans des itinéraires indépendants – nul contrepoint ici –, mais bien de colorer un spectre unitaire et d'utiliser de multiples façons les ressources de la consonance. Insistons sur un point : le mot « *tenore* » est singulier ; dans son usage le plus répandu, il est précédé de l'article « *su* », **le** *tenore*⁴. L'unité du chant naît de l'union des voix qui le composent et, en première approche, celles-ci semblent bien là pour n'en produire qu'une.
- 7 Il reste alors à interpréter ce phénomène sur le plan acoustique. L'écoute dissociée des voix confirme ce que l'oreille perçoit et soulève un premier problème : les quatre voix sont de nature différente : elles ont des fonctions particulières à l'intérieur du chœur (cf. tableau 1) et comme on va le voir, elles sont spécifiées par leur tessiture, leur timbre et la technique vocale qu'elles mettent en œuvre.

Tabl. 1 : Les quatre voix du *tenore*

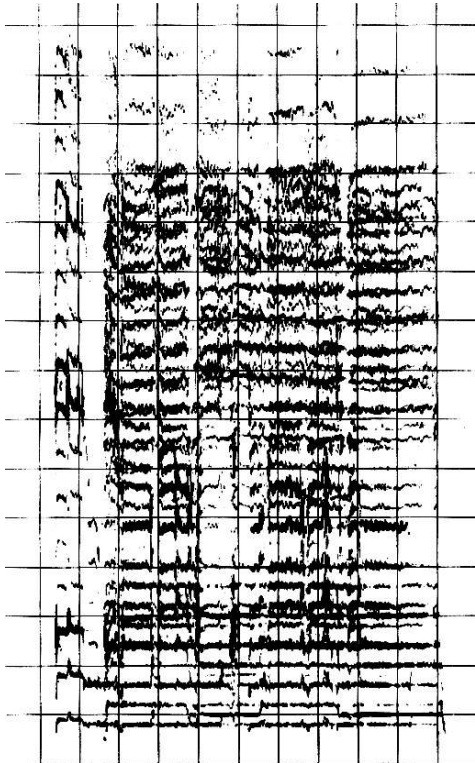
		ambitus et degrés principaux	
sa boghe « la voix »		(italien: <i>la voce</i>). A la fonction de soliste; chante et conduit le chant; dirige les modulations diatoniques (<i>scallate</i>). Peut aussi, en fin de phrase, faire une ornementation mélodique supplémentaire au-dessus du chœur.	
	mesa boghe	(italien: <i>mezza voce</i>). C'est la voix la plus aiguë. Dans la majorité des styles, exécute des variations relativement libres par rapport aux formules syllabées du <i>cuncordu</i> .	
su concordu (chœur)	contra	La voix centrale du chœur. A une fonction importante, car c'est autour d'elle que s'accordent les deux autres voix: aussi, bien souvent elle «entre» très légèrement avant les autres voix du chœur.	
	bassu	Fonctionne en étroite relation avec la contra pour produire une quinte juste. <i>Le sol du bassu (autour de 100 hertz) est une hauteur moyenne. Le fondamental d'un bassu se situe habituellement entre le fa et le la. En outre, dans la plupart des styles, il est possible de jouer sur la transposition complète de l'accord sur un ou deux degrés (modulation diatonique non préparée).</i>	

Du timbre et de la polyphonie

- 8 En écoutant un *tenore*, on est confronté à un paradoxe : la différence de timbre des différentes voix du chœur ne conduit pas à une hétérogénéité de l'ensemble, tout au contraire. Le paradoxe se lève lorsqu'on sait qu'un Tout ne peut être réduit à la somme de ses parties. En fait, l'esthétique de l'ensemble semble s'opposer à celle des éléments qui le compose. L'analyse au sonographe d'un *cuncordu* (un exemple est donné fig.1) montre une grande homogénéité du chœur et met en évidence que son architecture obéit à un double principe : d'une part, le spectre doit être plein (en quelque sorte, sans « trou »); de l'autre, aucun harmonique ne doit saillir pour masquer ses voisins. L'homogénéité tient autant à la largeur du spectre qu'à la façon dont il est régulièrement rempli.
- 9 Une hypothèse alors se dessine : pour produire cette homogénéité spectrale très caractéristique, les voix auraient des propriétés particulières qui les disposeraient à mieux s'appareiller.
- 10 Or, compte tenu de la nature de l'accord entonné par le *cuncordu*, cette hypothèse se heurte à une difficulté car, à partir de l'accord parfait, les différents harmoniques de chaque voix ont une tendance naturelle à se renforcer en fusionnant, selon des rapports de 2 à 1 pour l'octave, de 3 à 2 pour la quinte, de 4 à 3 pour la quarte, de 5 à 2 pour la dixième, de sorte que l'on devrait plutôt s'attendre à ce qu'ils offrent un sonagramme régulièrement parsemé de lignes noires, épaisses, sur les fréquences où s'exercent les fusions harmoniques des différentes voix.
- 11 Or, un simple coup d'œil à la figure 1 ne fait pas apparaître une configuration de ce type. D'une façon générale, on est en présence d'une densité assez constante jusqu'à 4000 hertz

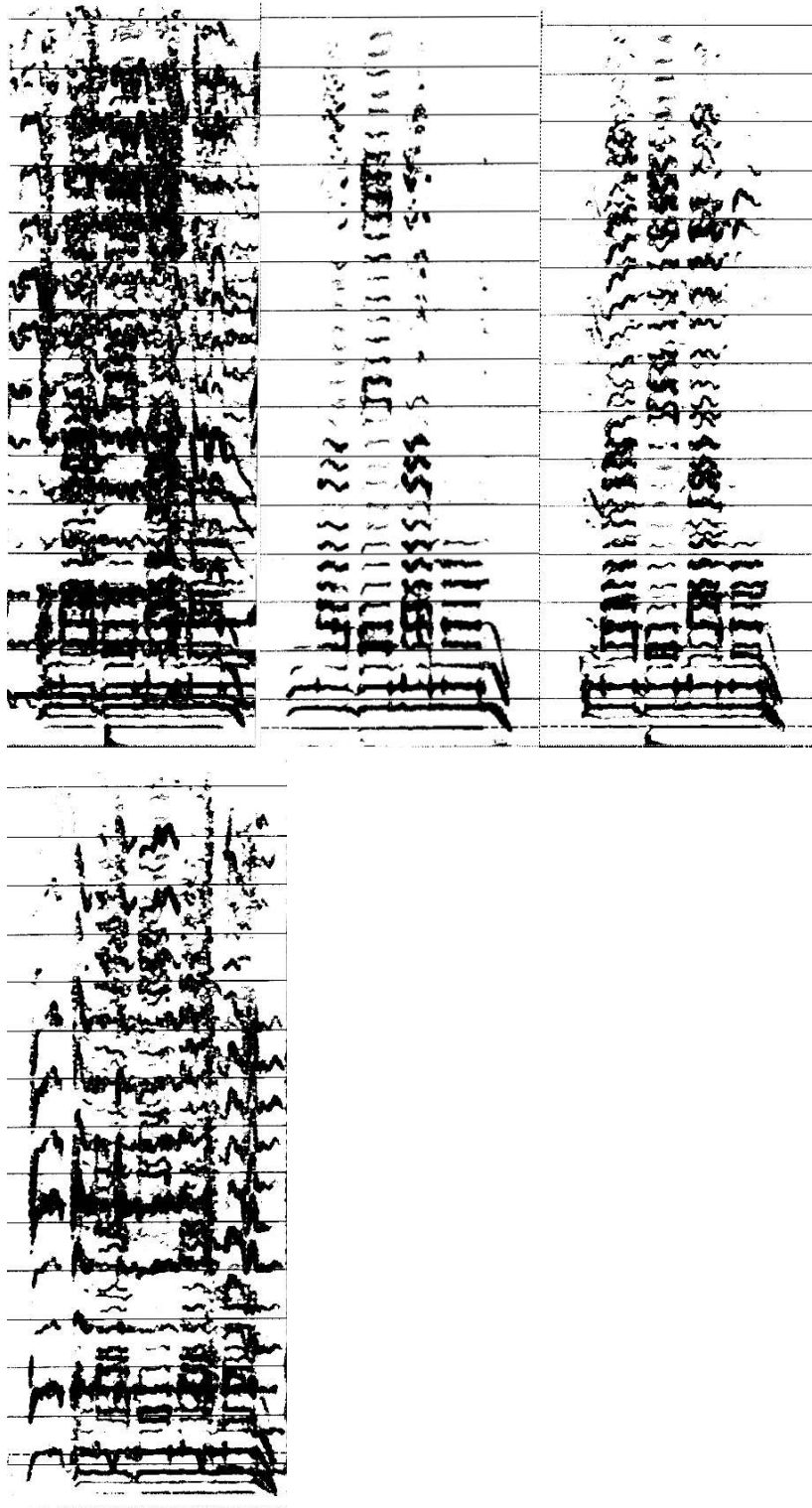
et, dans d'autres exemples, jusqu'à 5000 ou 6000 hertz. Il en est ainsi lorsque le chœur est bien accordé et que la prise de son ne favorise pas une voix au détriment de l'autre. Pour le chœur, il s'agit de remplir tout l'espace sonore et d'obtenir un spectre riche et équilibré où chaque voix développe son cycle d'harmoniques sans être masquée par les autres.

Fig. 1 : *cuncordu* d'Orosei sur 4000 hertz. Ce sonagramme, ainsi que les suivants, ont été réalisés à partir d'enregistrements de B.L.-J. sur le Sonagraph 5500 du laboratoire d'ethnomusicologie (UPR 165 du CNRS) du Musée de l'Homme avec les amicales collaborations de Jean Schwarz et de Tran Quang Hai



- 12 Une voix de *bassu* couvre déjà un spectre étonnamment large et régulier, surtout lorsqu'il émet une voyelle pleinement ouverte, comme le « a » (fig. 2 et 3). Un sonagramme réalisé dans de bonnes conditions et sur un enregistrement de qualité laisse apparaître la présence d'une quarantaine et même d'une cinquantaine d'harmoniques : (de h1, autour de 100Hz, qui est la zone de fréquence habituelle pour le fondamental, jusqu'à 5000Hz).
- 13 Lorsque se superposent les autres voix (dans l'exemple 2, successivement : *contra*, *boghe* et *mesa boghe*) le spectre figuré sur le sonagramme devient régulièrement plus dense en se renforçant sensiblement vers le haut (fig. 2 b, c et d).
- 14 Ce processus de « remplissage du spectre » mérite qu'on s'y arrête un moment. L'analyse révèle en effet que les trois voix du *cuncordu* ont un jeu de timbre(s) très subtil. Rappelons que le chant s'exécute sur des syllabes sans signification en faisant un usage systématiquement contrasté des principales voyelles. Celles-ci entrent en effet dans des formules toutes faites (*Bim*, *bam*, *bom bimbara*, *barilla*, *maramme-marammom* etc) dont tout porte à croire qu'elles n'ont d'autre fonction que de colorer l'accord et de faire varier le spectre. Ces formules, confiées au *bassu* et à la *contra*⁵ sont nombreuses et d'ailleurs très largement standardisées : les chanteurs ont l'habitude d'utiliser toujours les mêmes, et chaque village (ou chaque style) a les siennes.

Fig. 2 : *tenore* de Bitti, un des plus connus en Sardaigne et à l'étranger. Spectre sur 4000 hertz. Sonagrammes des voix séparées.

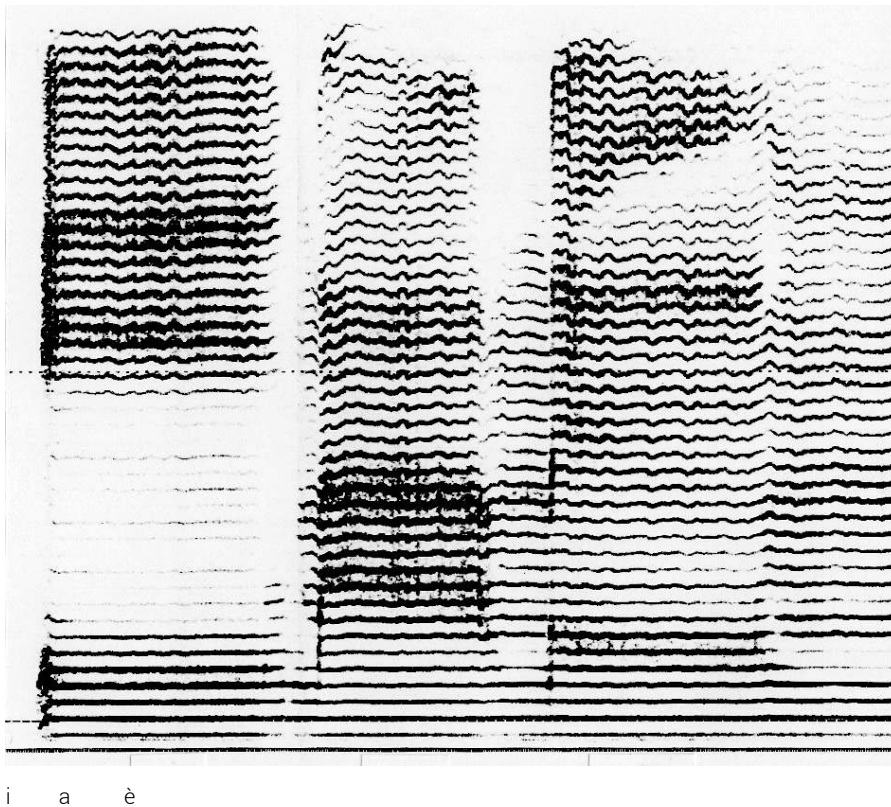


Ces sonagrammes ont été tirés sur calques transparents puis superposés avant d'être photocopiés.

a) *bassu* ; b) *bassu* et *contra* ; c) *bassu*, *contra* et *boghe* ; d) *bassu*, *contra*, *boghe* et *mesa boghe*.

Fondamentale du *bassu* : 105 hertz ; *contra* : 155 ; *boghe* (dont la mélodie est « attaquée » une tierce au-dessus de la *mesa boghe* et donc à l'octave de la *contra*) : 312 ; *mesa boghe* : 270.

Fig. 3 : les « couleurs » vocaliques : successivement i, a et è chanté, à ma demande, par un *bassu*. Spectre sur 4000 hertz.



- 15 En outre, les trois voix du *cuncordu* sont travaillées pour une couleur propre⁶ – ce que confirme leur écoute séparée. L'observation de terrain nous apprend qu'on en acquiert la maîtrise par des techniques différentes, de sorte qu'un *bassu*, par exemple, est bien incapable de tenir le rôle d'une *contra* et vice versa⁷. D'une façon générale, et pour s'en tenir à une caractérisation grossière, le timbre du *bassu* est plus clair que celui de la *contra* ; dans la plupart des traditions villageoises, la *contra* tend à réaliser des voyelles moins ouvertes, et la *mesa boghe* des voyelles plus fermées encore : zone (a-o) pour le *bassu* ; (o-è) pour la *contra* ; (é-i) pour la *mesa boghe*, selon le schéma suivant :

VOIX	Registre	Voyelles préférentielles	nature de la voyelle
<i>mesa boghe</i>	aigu	é-i	fermée
<i>contra</i>	médium	o-è	moyenne
<i>bassu</i>	grave	a-o	ouverte

- 16 Cette association systématique entre le degré d'ouverture vocalique et le registre vocal, qui ouvre des perspectives intéressantes la musicologie générale⁸, doit être observée du point de vue acoustique. Pour cela, il convient de se reporter à la figure 3 montrant (ou plutôt rappelant, car il s'agit d'une chose relativement connue) les incidences de l'ouverture vocalique sur la configuration du timbre dans la voix chantée : en fonction de l'ouverture de la voyelle, les différentes zones du spectre sont inégalement couvertes (ou

inégalement découvertes, ce qui ne revient pas tout à fait au même). Le spectre n'est entièrement plein que par la superposition des spectres partiels – ce qui pourrait être expérimentalement montré à l'aide de calques.

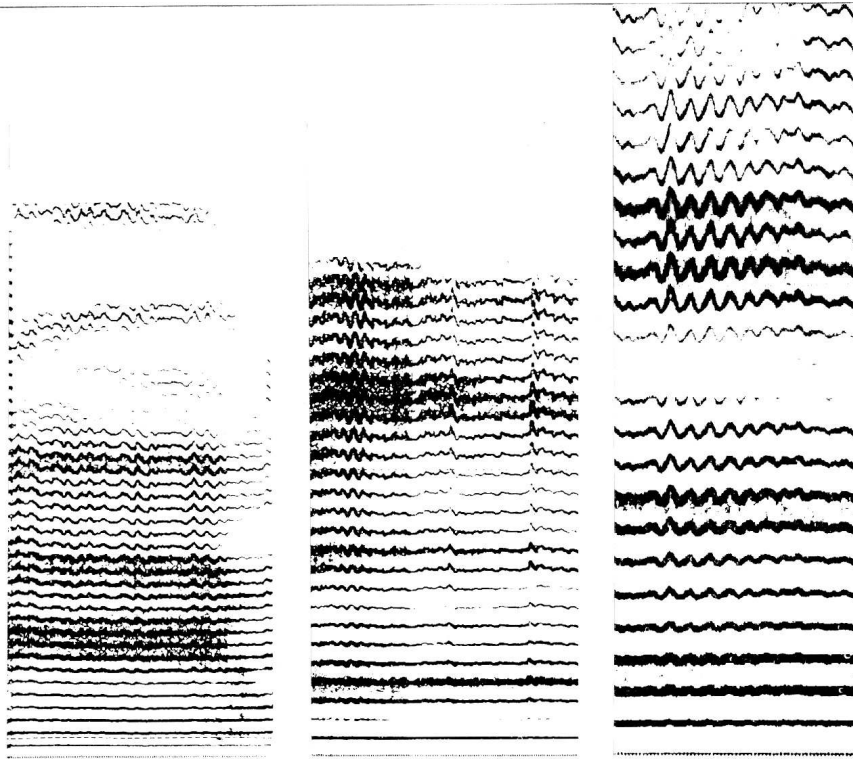
Tenore, Irgoli, 1992



Photo : Bernard Lortat-Jacob

- 17 On comprend alors l'intérêt que trouvent les chanteurs à choisir des couleurs vocaliques différentes et à les juxtaposer : les registres de timbre se combinant avec les différents sons de l'accord, c'est pour eux la meilleure façon de remplir entièrement le spectre.
- 18 A titre d'illustration, la figure 4 montre un enregistrement où les voix ont été artificiellement séparées pour les besoins de l'analyse. Le *bassu* et la *contra* exécutent la même formule (*bimbara*), en exacte synchronie, mais il apparaît que le *bassu* chante « *bimbara* » et la *contra* : « *bembèrè* » (avec un « è » très ouvert), pendant que la *mesa boghe* exécute une variation libre sur un é nettement plus fermé⁹. Le spectre est alors intégralement couvert en trois zones distinctes, approximativement conjointes. On voit, à travers cet exemple (que d'autres pourraient aisément compléter) de quelle façon chaque voix du chœur, par son timbre propre, concourt à remplir systématiquement l'espace musical – le mot étant pris ici dans son sens le plus juste. Celui-ci est partagé – on pourrait même dire « mis en partition » – par les différents chanteurs.

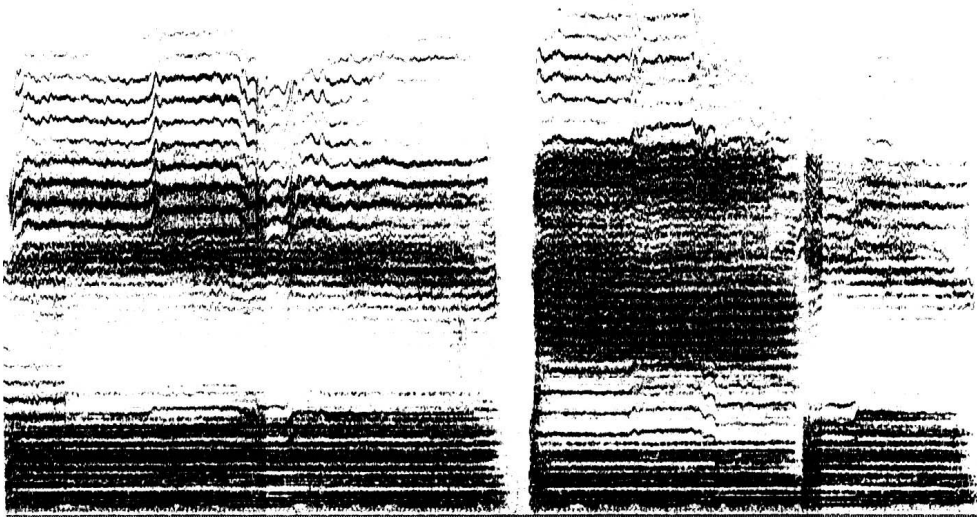
Fig. 4 : Spectres complémentaires, sur 5500 hertz, donnés par le *cuncordu*



Dernière voyelle de la formule « *bimbara* » : a) *bassu* chantant « *bimbara* » ; b) *contra* (« *bembèrè* ») ; c) *mesa boghe* (variation libre sur la voyelle *è*).

- 19 On ne saurait clore ce chapitre sans mentionner un style un peu particulier de *tenore*, celui de Fonni¹⁰. Si, pour reprendre les termes des chanteurs eux-mêmes, les *tenores* se diversifient volontiers par leur « rondeur » et leur « harmonie », on peut dire qu'à Fonni s'est développé le style le plus « rond » et le plus « harmonieux » de toute la Sardaigne. La richesse du style « fonnese » tient surtout au jeu sophistiqué de formules syllabées que réalisent simultanément les trois voix du chœur. « *Mba-ué-mba* » ; « *mba-aya-mba* » ; « *ui-mba* » ; « *bom-bim-bom* » ; « *bam-bim-bom* » ; « *bobimbo-rimbobo* » ; « *lallara-lillara* » ; « *boim-bo-lilloro* » ; « *li-li-lilliri* », etc. (l'inventaire serait long). Or, de façon singulière, les trois voix du *cuncordu* ne cherchent pas à couvrir tout le spectre à chaque émission d'accord, mais à le remplir alternativement par parties en jouant au maximum sur les contrastes vocaliques (fig. 5). A l'inverse des pratiques des autres villages de Sardaigne, le *tenore* de Fonni ne colore pas l'accord d'une unique façon. La palette de timbres est étendue et pourrait être assimilée à différentes notes d'une gamme offrant des possibilités mélodiques diverses. L'accord unique se diffracte donc en divers blocs consonants qui forment une sorte de mélodie de timbres permise et soutenue par la variété des sons vocaliques.

Fig. 5 : *tenore* de Fonni composé d'excellents chanteurs. Spectre sur 4000 hertz : jeu des voyelles successives (« Bo » – « Buei » – « Bom »).



- 20 Le *tenore* est donc une polyphonie fondée sur l'accord parfait qu'exécute le *cuncordu* et sur lequel la *boghe* chante un texte. Mais il n'est pas que cela, car s'il utilise systématiquement cet accord, c'est surtout pour jouer sur la couleur des sons qu'il recèle : l'harmonie consonante ne fournit qu'une base dont les chanteurs s'efforcent d'exploiter les ressources, soit verticalement comme dans la plupart des styles, soit horizontalement comme cela se fait à Fonni.
- 21 En résumé, si l'accord comprend toujours les mêmes degrés disposés de la même façon, dans tous les styles et dans toutes les formes, c'est surtout le traitement timbrique qui est au centre de la démarche esthétique des chanteurs et qui donne lieu à un véritable travail compositionnel. Bien chanter veut dire chanter juste, bien sûr, mais surtout, à l'aide de techniques vocales particulières, savoir combiner au sein du chœur différentes formules vocaliques standardisées pour en tirer la plus grande richesse harmonique. En définitive, c'est bien par cette dernière compétence que les villages se différencient les uns des autres et que les *tenores* (c'est-à-dire les *cuncordos* et leur *boghe*) s'apprécient comme il se doit.
- 22 De cette exploration organisée de la consonance résulte ce qu'on pourrait dénommer une polyphonie de timbres. Séparées et isolées, les voix du *tenore* ne sont que les différentes facettes d'un prisme et n'offrent qu'une image acoustique partielle. Ce n'est que lorsqu'elles sont associées, étroitement combinées – pleinement en accord – que le prisme soudain prend forme : l'image complète apparaît alors pour couvrir un spectre largement étendu, susceptible de varier à l'infini.

Quatre voix d'accord pour en produire une cinquième

- 23 En Sardaigne toujours, à quelque cent kilomètres à vol d'oiseau au Nord de la Barbagia (du vol d'un oiseau qui aurait à franchir la chaîne du Goceano puis le Lugudoro avant d'arriver en Anglona), les pratiques polyphoniques sont sensiblement différentes : elles sont mariées à l'Eglise et à ses rituels. A Castelsardo, elles relèvent entièrement de la con

frérie de Santa Croce : une cinquantaine d'hommes, tous laïcs et, pour la moitié d'entre eux, excellents chanteurs, qui maîtrisent un répertoire d'une grande beauté et d'une profonde originalité¹¹.

Tabl. 2 : L'accord de base du *coro* et sa distribution entre les quatre voix



- 24 Le chœur religieux (*coro*) est à quatre voix : du grave à l'aigu, *bassu*, *contra*, *bogi*, *falzittu* (cf. tabl. 2). En règle générale, *Bassu* et *bogi* sont en relation d'octave. Le *falzittu*, contrairement à ce que le mot laisse entendre, n'est jamais une voix de tête. Il est à la tierce de la *bogi*, à qui est confiée le « cantus firmus » ; les autres voix l'accompagnent selon une technique qui n'est pas sans rappeler celle du faux bourdon¹².
- 25 C'est le règne de l'accord parfait¹³. Comme dans le *tenore*. Mais, contrairement à ce dernier, toutes les voix concourent à la conduite de la mélodie et les modulations sont d'ailleurs nombreuses. Non préparées harmoniquement, elles interviennent par altération diatonique ou chromatique de l'échelle de base.

Coro de Castelsardo, derrière l'autel, 1990



Photo : Bachisio Masia

- 26 Par rapport au *tenore*, deux autres différences méritent d'être mentionnées. La première concerne le texte. Dans le chant religieux, il n'y a pas de formules syllabées sans signification. Le texte en latin, qui est largement monnayé en syllabes d'appui, est

entonné et développé en parallèle en de longues phrases mélodiques par les quatre chanteurs. La seconde concerne les techniques vocales : très différentes de celles du *tenore*, elles mériteraient en soi une étude particulière. C'est une évidence, mais encore faut-il le dire : aucune voix de *tenore* ne peut chanter dans un *coro* et réciproquement¹⁴.

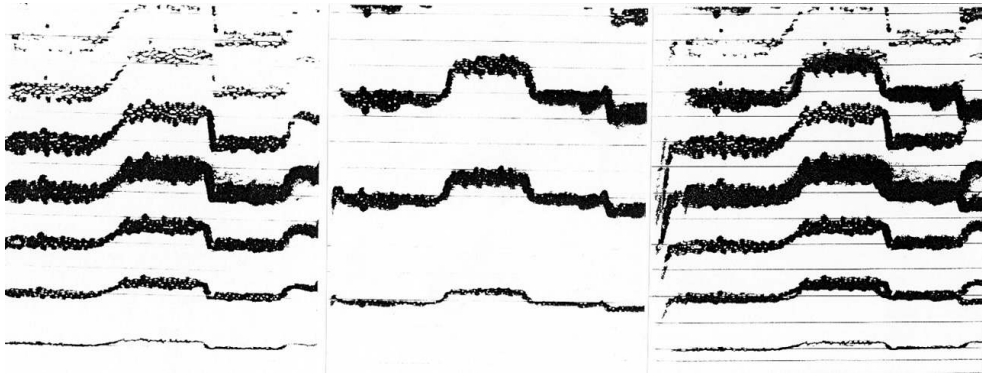
- 27 La présence d'un *cantus firmus* dans le chant religieux ne doit pas faire illusion. Le *coro* n'est pas un chant soliste accompagné et tous les chanteurs s'accordent à dire que sa première qualité tient à l'équilibre des voix qui le composent et au fait qu'aucune ne doit dépasser l'autre. Dans l'intensité – sinon dans l'expressivité –, la *bogi* n'a pas un poids plus important que les autres.
- 28 Actuellement, la confrérie de Castelsardo comprend plus de vingt-cinq chanteurs connaissant le répertoire et ayant des voix suffisamment bonnes pour mériter d'être sélectionnés par le prieur de la confrérie afin d'entrer dans l'un des trois chœurs de la Semaine sainte¹⁵. Il est un prodige auquel on aime assister chaque année, notamment durant la période de carême, lorsque deux ou trois fois par semaine les confrères se rassemblent dans la petite église de Santa Maria pour préparer leur *Lunissanti* (Lundi saint). Ce prodige naît de la formation inouïe de chœurs, car, bien que les chanteurs se connaissent et connaissent leurs propres couleurs vocales, rien n'est moins prévisible qu'un mariage de voix qui n'a jamais été expérimenté.
- 29 Ces conditions d'exécution, le contexte rituel, les enjeux affectifs et sociaux de la prestation musicale et, en définitive, l'attention portée au chant, confèrent à l'art musical de Castelsardo une richesse quasi infinie. A cela s'ajoute une réflexion générale sur l'esthétique du chant. Comme je l'ai écrit, être chanteur, c'est aussi savoir parler du chant et y apporter ses commentaires¹⁶. Dans ces commentaires, il est surtout question d'exécutions particulières. On ne parle pas du système musical et compositionnel proprement dit car le répertoire est parfaitement mémorisé et transmis fidèlement de chanteur à chanteur et de génération en génération et il n'est pas nécessaire de parler de choses triviales. S'il est un délice que l'ethnomusicologue peut (et doit) s'offrir c'est bien de se soustraire au jeu des réciprocity immédiates qui naît de l'exercice du chant, et d'écouter « après-coup » ses enregistrements en compagnie des chanteurs. Les confrères sont des experts : à l'exactitude du chant répond la précision des commentaires.
- 30 En toutes circonstances, une grande attention est portée à la personnalité de chaque *coro*. Comme on l'avait déjà noté à propos du *tenore*, celle-ci ne se réduit pas aux individus qui le composent : de la même façon que le jaune et le bleu mélangés ne créent pas une teinte mixte, mais une autre couleur (le vert) dont la vue ne laisse pas deviner l'origine composite. Le multiple crée le simple, et les différences combinées, la singularité.
- 31 Dans leurs pratiques vocales – qu'il est facile d'observer tant les occasions de chanter sont nombreuses –, les chanteurs ont un but, et même, pourrait-on dire, un projet esthétique qui, à chaque exécution se réalise plus ou moins bien. Contrairement aux *tenores* du centre de la Sardaigne, ils ne cherchent pas à associer leurs voix pour construire un large spectre, mais à exploiter au maximum les possibilités de consonance offertes par l'accord. Tout se passe comme si leur attention, autant que leur intention, étaient centrées non pas sur un vaste spectre, mais sur une bande de fréquence beaucoup plus restreinte où soudain, comme ils le disent eux-mêmes, les voix se dédoublent pour en faire apparaître une autre : la *quintina*. La *quintina* est produite par la fusion d'harmoniques dont les cycles concordent. Elle naît de l'accord parfait des chanteurs (dans tous les sens du terme) et leurs voix conjuguées concourent à la rendre pleinement audible¹⁷.

Tabl. 3: les quatre voix du *coro* et leurs cycles harmoniques et fusionnels. Les notes en gras sont les fondamentales; le trait double marque les fusions. Les cycles de concordances harmoniques sont numérotés à la droite du tableau. On notera que, sur la base de l'accord majeur dans cette disposition, les fusions peuvent être doubles ou triples (cf. cycles 5 et 9).

	--- etc.	--- etc.	--- etc.			
etc.	----- h.7 do -----					
h.10 si	=====	h.5 si	=====	h.4 si	=====	9
h.9 la	=====	h.6 la	=====			8
h.8 sol	=====	h.4 sol	=====			7
	=====	h.5 fad.	=====	h.3: fad.	=====	6
h.7 fa	-----					
h.6 ré	=====	h.4 ré	=====	h.3 ré	=====	5
h.5 si	=====			h.2 si	=====	4
	-----	h.3 la	-----			
h.4 sol	=====	h.2 sol	=====			3
h.3 ré	=====	h.2 ré	=====			2
				h.1: si	-----	
h.2 sol	=====	h.1 sol	=====			1
	-----	h.1 ré	-----			
h.1 sol	-----					
cycle du <i>bassu</i>	cycle de la <i>contra</i>	cycle de la <i>bogi</i>	cycle du <i>falzittu</i>	cycle de concordances harmoniques		

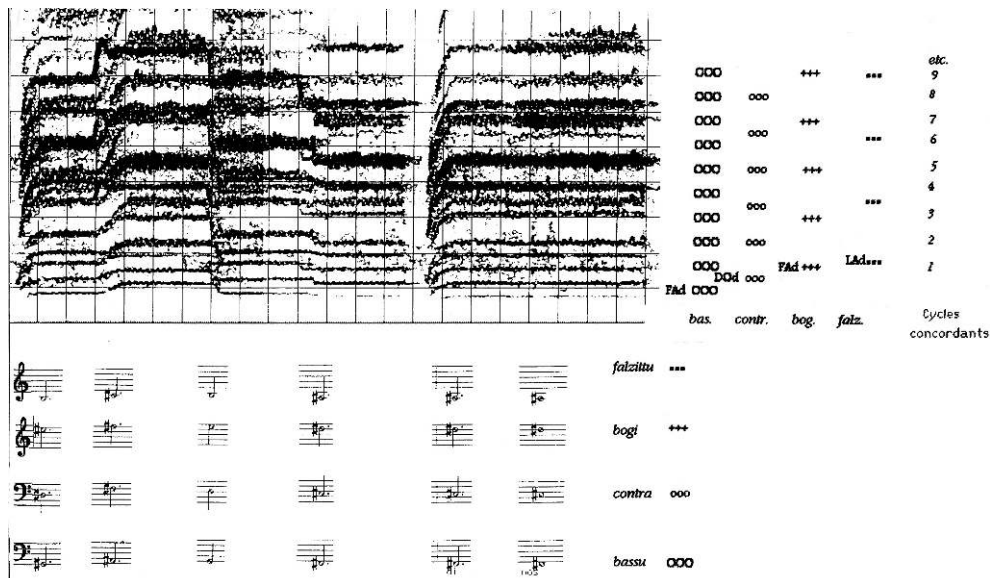
- 32 L'analyse acoustique confirme et précise ce que les chanteurs savent faire et qui naît d'une étroite solidarité à la fois sociale et musicale : un sonagramme de *coro* se singularise par des stratifications périodiques très prononcées dans une zone de 200 à 2000 hertz (au-delà, les harmoniques ont une faible dynamique et l'image du spectre devient beaucoup plus pâle). Les tracés sur le sonagramme sont renforcés aux lieux de concordance des cycles harmoniques produits par les différentes voix. Selon l'intervalle, la périodicité est de 2 pour 1 (cas de voix chantant à l'octave, comme le *bassu* et la *bogi*) de 3 pour 2 (quinte entre le *bassu* et la *contra*), de 4 à 3 (quarte entre la *contra* et la *bogi*), de 5 à 2 (dixième entre le *bassu* et le *falzittu*) etc. Ces données sont résumées sur le tableau 3 et confirmées par les figures 6 et 7. Dans la mesure où l'intonation est juste (et les chanteurs sont assez expérimentés pour qu'elle le soit), les harmoniques des différentes voix du *coro* se superposent selon des cycles réguliers. Chaque point de concordance (ou lieu de fusion) augmente la dynamique du son qui y correspond et donne donc à celui-ci davantage de chances d'être audible : en d'autres termes, de devenir *quintina*.

Fig. 6: cycle *bassu/bogi* (en relation d'octave). Spectre sur 1000 hertz: a) *bassu* seul; b) *bogi* seule; c) superposition des deux, faisant apparaître les effets de la fusion. Le *bassu* est aux alentours de 110 hertz, la *bogi* à 220 (soit un la). Les deux premières fusions passent relativement inaperçues à l'oreille car elles ne font que renforcer l'octave. La troisième en revanche, qui est à la quinte, est pleinement audible (concordance du sixième harmonique du *bassu* et du troisième de la *bogi*). En règle générale, elle est d'ailleurs renforcée par le quatrième harmonique de la *contra* (cas de triple fusion mentionné dans le tableau 3 et figure suivante).



- 33 Ce mécanisme est mis en évidence sous sa forme élémentaire à la figure 6 : le *bassu* et la *contra* ont été enregistrés séparément et leurs spectres superposés à l'aide de calques transparents de façon à montrer comment ils concordent (ne figure ici que la photocopie des calques successifs). Théoriquement, toute fusion (ou concordance d'harmoniques) est susceptible de former une *quintina*. Mais selon le timbre des différentes voix et la dynamique de leurs harmoniques propres, l'on perçoit l'un ou l'autre des cycles fusionnels. Souvent, en cours d'écoute, l'oreille « bascule » d'un cycle à l'autre en suivant le registre où la résultante harmonique est la mieux audible. En d'autres termes, elle change de *quintina*. Mais, pour des raisons liées à des mécanismes d'audition encore assez obscurs, il semble difficile d'entendre plusieurs *quintina* à la fois. L'attention se fixe sur l'une ou l'autre (ou, si l'on préfère, sur l'un ou l'autre cycle); lorsque la *quintina* est suffisamment formée, à la fois comme objet physique et comme représentation mentale, elle parvient même à occulter étrangement les voix qui la produisent. Un chant virtuel se substitue alors aux quatre voix réelles et l'écoute est littéralement absorbée par son timbre aérien, unique, bientôt omniprésent.

Fig. 7: *Jesu* de Castelsardo. Analyse du disque sous référence 1992, page 10. 23^e et 24^e segments (correspondant au minutage 3"13 à 3"30). Chaque segment correspond à une unité de respiration (*respiro*).



Spectre à 1100 hertz. On remarquera les cycles harmoniques concordants: cycle 7 (fusion sur un fa dièse) et surtout 5 (fusion sur un do dièse) très marqués sur le sonagramme et produisant une *quintina* très apparente.

- 34 Comme dans le *tenore*, il s'agit bien de trouver dans l'exécution comme dans l'écoute du *coro* une certaine unité à partir du multiple. Cette unité a une existence acoustique particulière et les chanteurs lui donnent un nom : c'est la *quintina*. L'accord crée l'accord et celui-ci s'incarne dans une autre voix que les chanteurs s'efforcent consciemment de rendre pleinement audible. Car une présence forte de la *quintina* fournit une preuve directe et perceptible de la perfection du chant.
- 35 On peut alors se demander pourquoi le *tenore*, qui utilise le même accord que le *coro* religieux, ne produit pas de *quintina*. Parmi les réponses possibles – mais qu'on ne prendra pas le temps de développer – on peut en retenir deux. La première tient à la nature du système musical. Le chant religieux est fait de longs accords sur des voyelles ouvertes ou neutres, chantées sans ornementation et surtout sans vibrato. Il procède par un long monnayage de textes développés sur des syllabes d'appui (c'est ainsi que les deux premiers versets du *Stabat Mater* chanté durent quelque huit minutes). On est loin des ponctuations verticales du *tenore* couvrant un large spectre que le soliste (*sa boghe*) vient sans cesse brouiller en superposant sa voix à celles du *cuncordu*. En fait, lorsqu'une *quintina* se fait entendre dans le *tenore*, c'est que le *cuncordu*... n'est pas très bon et que les voix n'ont pas d'étendue timbrique bien large.
- 36 Cette dernière observation introduit à la seconde raison. Dans ces deux répertoires, les techniques vocales (et l'esthétique qu'elles servent) sont à l'opposé – ce qu'indique, sans le démontrer, l'analyse au sonographe. Les voix du *coro* ne sont pas spécialement travaillées pour développer beaucoup d'harmoniques. Il semblerait même que ce soit le contraire : elles ne sont ni spécialement tendues, ni nasales. Quelle que soit la couleur de la voyelle, la dynamique des harmoniques d'un *bassu* et d'une *contra* est forte jusqu'au sixième harmonique et accuse une nette chute au-delà. La *bogi* et le *falzittu* ont des spectres plus variables¹⁸.

- 37 Quant au spectre de l'ensemble des voix, il semble en quelque sorte « s'affaïsser » à partir de 2000 hertz . Or c'est bien en-dessous de cette zone que la *quintina* prend forme. En fait, la partie du spectre la plus sollicitée est comprise entre 600 et 1000 hertz : c'est là qu'intervient le cinquième cycle de fusion (cf. tabl. 3). Ce cycle occupe en effet une place majeure dans le dispositif¹⁹, car le sixième harmonique du *bassu* entre en unisson avec le quatrième de la *contra* et le troisième de la *bogi*.
- 38 Il reste que, pour être un phénomène conscient et clairement recherché, le phénomène de la *quintina* garde encore ses zones d'ombre. Certaines situations (sociales et acoustiques) et certains agencements de voix en favorisent l'émergence. Sans doute, à Castelsardo, on est attaché à son mystère. A la fois absente et présente, elle entre à l'évidence dans la symbolique de la Passion et, chaque année, quand vient Pâques, on attend sa réapparition. Le mécanisme de ce mystère nous est désormais plus familier. Mais la grâce ne partage-t-elle pas avec la recherche le privilège de toujours réserver de nouvelles surprises ?

Le projet polyphonique : quatre voix pour une

- 39 Pour le *tenore* comme pour le *coro*, il s'agit d'abord de s'entendre sur l'accord. C'est le même et l'intention esthétique ne semble guère différente dans les deux cas : pas d'indépendance des voix, aucune mélodie qui ne soit liée étroitement au chœur ; l'ensemble est soudé et l'attention centrée sur l'épaisseur du timbre. Les voix – comme les corps qui les produisent – forment un bloc qui, loin de se différencier de façon contrapunctique, fusionnent en un tout.
- 40 Dans le *tenore* cependant, les harmoniques, largement dispersés s'encastrent les uns dans les autres, sans chercher à se superposer, pour former une sorte de pyramide sonore. Les chanteurs unissent leurs efforts pour couvrir un vaste spectre : plus celui-ci est uniformément plein, plus le projet polyphonique est abouti.
- 41 Dans le *coro*, au contraire, les voix concentrent leur énergie, et les chanteurs leur attention, sur une partie du spectre, mais l'intention unitaire est tout aussi présente : l'action conjuguée des chanteurs se concentre sur la fusion des premiers harmoniques (de h.2 à h.6 surtout) qui, en donnant naissance à un chant singulier, porte aux oreilles de tous l'étonnant témoignage de l'accord parfait.
- 42 Au-delà de ces deux cas, à la fois proches et différents, on doit s'interroger sur la nature fondamentalement contradictoire du projet polyphonique en général car, si les chanteurs se mettent à plusieurs et portent tant d'attention à l'aménagement de parties musicales séparées, c'est surtout pour faire entendre une seule et même voix. Et c'est sans doute là – et non ailleurs – que réside le véritable « mystère des voix sardes ».

BIBLIOGRAPHIE

- CARPITELLA Diego, en collaboration avec Pietro Sassu et Leonardo Sole, 1973, *Musica sarda*. Coffret de trois disques 33 tours, avec livret de 52 pages. Albatros VPA 8150-51-52.
- LORTAT-JACOB Bernard, 1990a, *Chroniques sardes*. Paris, Julliard, 170 pages.
- LORTAT-JACOB Bernard, 1990b, « Savoir les chanter, pouvoir en parler. Chants de la Passion en Sardaigne ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 3 : (« Musique et pouvoirs »), pp. 5-22.
- LORTAT-JACOB Bernard, 1991, *Polyphonies de Sardaigne*, disque compact, Le Chant du Monde, Collection CNRS/Musée de l'Homme, LDX 274 760.
- LORTAT-JACOB Bernard, 1992, *Sardaigne, polyphonies de la Semaine sainte*, disque compact, Le Chant du Monde, Collection CNRS/Musée de l'Homme, LDX 274 936.
- MACCHIARELLA, Ignazio, 1990, « Tradizione orale e tradizione scritta della musica. Il caso del falsobordone ». *Culture musicali. Quaderni di etnomusicologia*, IX : 108-140.
- ROUGET, Gilbert, 1976, « Chant fuégien, consonance, mélodie de voyelles ». *Revue de musicologie*, LXII (1) : 1-25.

NOTES

1. Comme souvent dans la tradition orale, les mêmes mots ont des acceptions différentes selon les régions ou les villages. J'utilise ici *cuncordu* comme terme générique, mais en Sardaigne, il peut être synonyme de *tenore*, c'est-à-dire de la formation à quatre voix.
2. Cf disque sous référence 1991.
3. La *mesa boghe* est en effet la seule voix dont on peut se passer : sans *bassu* et, plus encore, sans *contra*, il ne peut pas y avoir de chœur.
4. Le singulier est la norme, mais les usages sont divers : dans la littérature ethnomusicologique italienne, on lit souvent *canto a tenore* et aussi *canto a tenores*. En Sardaigne même, on entend parfois dire *sos tenores* (« les » *tenores*). Les formes mixtes existent aussi, par exemple l'incongruité italiano-sarde « *il tenores* » avec l'article italien au singulier et le nom sarde au pluriel (lu sur l'affiche annonçant la fête de Sant' Antioco à Irgoli, Province de Nuoro, en 1992).
5. Eventuellement à la *mesa boghe*. Mais celle-ci peut aussi s'émanciper de ces formules par des variations sur les voyelles é ou i (cf. tabl. 1 et développements dans le paragraphe suivant).
6. Les recherches sur ces techniques sont à peine amorcées et ce que je pourrai dire à leur sujet est encore provisoire. Le *bassu* – « rauque et caverneux », comme le notait Pietro Sassu (1973 : 44) – semble mettre en œuvre une forte contraction des muscles sterno-cleido-mastoidiens (d'après Tran Quang Hai, communication personnelle après entraînement et essai assez convaincant d'imitation de plusieurs *bassu*). Les chanteurs sardes, pour leur part, insistent pour dire que le son du *bassu* résonne dans la cage thoracique. D'après Tran Quang Hai encore, le timbre de la *contra* est obtenu par le même type de contraction. Il reste cependant à expliquer pourquoi et comment il sonne si différemment du *bassu*. La *mesa boghe* – la plus aiguë des trois – est moins originale : c'est une voix méditerranéenne typique, tendue et nasale que rien *a priori* ne permet de distinguer d'une voix corse de même registre, ou sicilienne ou même arabo-berbère. De ce point de vue, elle est très différente des autres voix spécifiques au chant *a tenore*.

7. En revanche – et très curieusement – un *bassu* rencontre en général peu de problèmes pour réaliser une *mesa boghe*. On notera que les voix de *bassu* n'ont pour ainsi dire jamais une tessiture naturelle grave : seule une technique particulière (cf. note précédente) permet d'en émettre la sonorité adéquate. De fait, nombreux sont les jeunes qui, un peu partout en Barbagia et en Baronia, savent produire des sons de *bassu*, comme s'il s'agissait d'un jeu acquis par goût du divertissement.

8. Dans cette perspective, on peut lire (ou relire) l'article de Gilbert Rouget (1976). Les relations entre jeu des hauteurs et ouverture vocalique mériteraient aussi d'autres développements, à propos du « scat » improvisé, par exemple, où voyelles et sons ne semblent jamais associés de façon fortuite.

9. Sur ces trois voix, *sa boghe* porte le texte (écrit en l'occurrence par un poète sarde du XIX^e siècle) chanté, comme il se doit, dans un registre voisin de celui de la *mesa boghe*.

10. Il s'agit d'un gros village de Barbagia, le plus élevé de Sardaigne (altitude : 1000 mètres).

11. Cf. disque sous référence 1992. La présente analyse prend exclusivement comme objet les pratiques musicales de Castelsardo. Elle est centrée sur le magnifique répertoire de la Semaine sainte. Castelsardo représente un exemple, désormais unique en Sardaigne, d'une confrérie pleinement en exercice exécutant des rituels où la musique occupe une place centrale. Les rapports existant entre le chœur religieux et le chant *a tenore* ont été souvent discutés. À défaut de preuves, on peut émettre trois hypothèses : 1) le chœur religieux dériverait historiquement du *tenore* ; 2) le *tenore* dériverait du chœur religieux ; 3) *Tenore* et chœur religieux auraient des origines distinctes. L'absence d'une documentation historique précise sur le sujet ne permet pas de trancher. Mais on peut aussi supposer que ces trois hypothèses, aussi simplement formulées, ne sont pas aussi antagonistes qu'il y paraît.

12. Cf. sous la plume d'Ignazio Machiarella (1990), un article récemment paru faisant très utilement le point sur le rapport entre le *falsobordone* et les polyphonies siciliennes et sardes de tradition orale.

13. Cet accord occupe une place essentielle dans le système. Celui-ci met en jeu des principes de construction modale (absence de relations tonique-dominante) et, plus précisément, plurimodale (avec modulations introduites par l'altération chromatique de l'échelle de base). La technique d'harmonisation en faux-bourdon et les principes de modalité impliquent naturellement le recours à d'autres accords, notamment mineurs. Précisons encore – pour avoir un aperçu un peu complet sur le système – que la construction harmonique est sans cesse bouleversée par un jeu d'anticipations et de retards réalisés surtout par la *bogi*.

14. Cette réalité est facile à vérifier. Ce qui est frappant, c'est la façon dont – encore aujourd'hui – les chanteurs de ces répertoires se méconnaissent. Il m'est arrivé, par exemple, de faire entendre des enregistrements de chants religieux de Castelsardo à un excellent chanteur de *tenore*, natif de Lodè et assez connu en Sardaigne même : ne voulant admettre qu'il s'agissait de musique religieuse sarde, celui-ci demanda même si c'était réellement du chant. « Ce n'est pas de l'orgue (*organo*) ou du *pianoforte* ? », me demanda-t-il après avoir longuement écouté l'enregistrement.

15. Pour l'organisation des chœurs, on pourra se reporter à Lortat-Jacob (1990a et b). En toutes circonstances, il s'agit pour le prier de la confrérie de sélectionner un chœur de quatre personnes à partir de quelque vingt-cinq chanteurs. Sur une base approximative de sept ou huit *bogi*, *bassu*, *contra* et *falzittu* disponibles, les possibilités combinatoires se chiffrent par milliers. Chaque année voit donc sa « cuvée » de chanteurs qui, comme le vin effectivement, offre une production plus ou moins réussie. Il n'est pas inutile de savoir qu'à l'écoute d'un enregistrement quelconque, n'importe quel confrère sait reconnaître les chanteurs en présence, ce qui témoigne d'une culture musicale locale très approfondie et du fait qu'en dépit de la recherche d'une esthétique commune, les voix se laissent identifier par leur couleur propre. Cependant, comme

dans le *tenore*, le résultat musical tient moins à la qualité individuelle des voix qu'à la façon dont elles se combinent. D'ailleurs, quatre très belles voix ne donnent pas nécessairement un beau *coro*.
16. Cf. Lortat-Jacob (1990b).

17. A Castelsardo, *quintina* – littéralement « la petite quinte » – est un terme générique utilisé pour désigner toute fusion d'harmoniques dans la partie aiguë du spectre. Contrairement à ce que le mot laisse supposer, elle n'est pas nécessairement en relation de quinte avec l'une ou l'autre des voix qui la produisent ; cf. infra, tableau 3 et, pour d'autres informations complémentaires sur la *quintina*, Lortat-Jacob (1990a, 1990b, 1992).

18. D'autres investigations – d'ailleurs en cours – permettront d'établir avec plus de précision la « carte d'identité vocale » de tous les chanteurs de Castelsardo.

19. Au cycle 5 apparaît une triple fusion qui favorise l'émergence d'une *quintina* naissant d'une relation de quinte avec le *bassu* et la *bogi*, et d'octave avec la *contra*. Lorsque l'harmonique 6 du *bassu*, l'harmonique 4 de la *contra* et l'harmonique 3 de la *bogi* ont une forte dynamique, cette *quintina* prend de fait une présence exceptionnelle (cf. un très bel exemple dans le *Jesu* de Castelsardo dans le disque donné sous référence 1992 : page 10 et figure 7).

Le cycle 7 est également important (relation d'octave avec le *bassu* et la *bogi*). Parmi les *quintine* étranges, mais non étrangères au système, on notera celle du cycle 6 créant un frottement de septième majeure avec la basse et la voix principale. Elle est créée par la fusion de la *contra* et du *falzittu* et se fait entendre lorsque le *falzittu* a un troisième harmonique très fort (cf. un exemple dans le *Miserere* de Bonnanaro dans le disque donné sous référence 1992 : page 6).

RÉSUMÉS

After recalling the difference between the two main genres of Sardinian polyphony, that is, a *tenore*, which is of a profane nature, and *concordu*, which is of a sacred nature, the author focusses on the less well-known forms of religious polyphony. Applying musicological criteria, he describes their common features and highlights different styles. Finally, he considers the relationships between the musical system and religious symbolism.

AUTEUR

BERNARD LORTAT-JACOB

Bernard Lortat-Jacob est chargé de recherche au CNRS (UPR 165, Musée de l'Homme, Paris). Il anime depuis une quinzaine d'années le Séminaire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme. Il est président de la Société française d'ethnomusicologie depuis 1985 et Chargé des études doctorales à l'Université de Paris X-Nanterre. Spécialiste du domaine méditerranéen : Maroc, domaine berbère (1969-1978), Sardaigne (depuis 1978), aire balkanique (depuis 1981), il a publié de nombreux ouvrages (livres, articles et disques). En 1987, il a soutenu une thèse d'État à l'Université de Paris X-Nanterre, préparée sous la direction de Gilbert Rouget (*Jeu musical, jeu social, une approche ethnomusicologique de l'aire méditerranéenne*) et a édité récemment un ouvrage consacré à *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*.