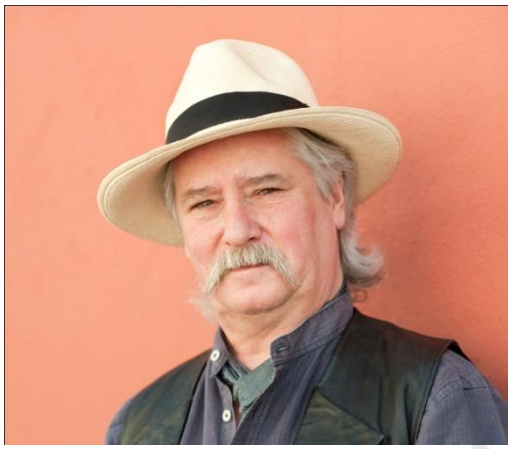
UNE MUSIQUE MODALE DE TRADITION POPULAIRE EN OCCIDENT

Tribune d'Erik Marchand *



Erik Marchand (crédit photo : Éric Legret)

D'OÙ JE PARLE

Être issu d'une culture où la musique est modale mais géographiquement et historiquement occidentale, voilà une assertion qui semble innocente mais qui peut interroger. La « modalité » n'est-elle pas la couleur musicale des mondes orientaux ? N'a-t-elle pas disparu dans ses formes originelles, « traditionnelles », dès le XIXe siècle, peut-être même bien plus tôt ? Pourtant, dans les musiques populaires et notamment en Bretagne, la modalité est une des bases structurantes d'expressions bien vivantes jusqu'aujourd'hui.

C'est dans ma jeunesse, en comparant ce que je chantais avec les notes d'un piano, que j'ai pris conscience pour la première fois que les vérités musicales étaient multiples.

Il aurait peut-être été plus confortable de considérer que mes maîtres chantaient faux (?), mais j'ai eu l'intuition que c'était le piano qui l'était… face à l'autre justesse que je lui proposais.

C'est donc par la perception des degrés différents de ceux du tempérament égal que j'ai découvert ce que j'appelle l'« entendement modal ».

J'utilise le terme *entendement* à dessein car, dans bien des situations, des collègues musiciens auraient tendance à limiter la pratique modale à l'utilisation de degrés différents de ceux du tempérament égal ou, *a contrario*, à l'utilisation de type de compositions et d'improvisations utilisant ce tempérament mais oubliant, maltraitant ou refusant les schémas harmoniques de la musique savante occidentale.

Pour moi, l'entendement modal est tout cela à la fois, mais…

Dans un premier temps l'entendement modal ne se construit pas, comme le jazz modal, sur un refus de l'harmonie occidentale (j'utilise aussi le concept d'entendement harmonique) mais sur une construction musicale préexistante qui, malgré les collusions avec l'harmonie, n'a pas modifié ses fonctionnements de base. C'est ainsi que j'ai très rapidement compris pourquoi les musiques du Proche-Orient et d'Europe orientale, de Suède ou d'autres régions du monde me parlaient plus que celle du transistor des années soixante : elles appartenaient au même monde de la modalité.

LA BRETAGNE, UNE ZONE PRIVILÉGIÉE POUR LA TRADITION ORALE EN EUROPE DE L'OUEST

La Bretagne est historiquement un pays trilingue : à l'ouest la Basse Bretagne (*Breizh Izel*), jusqu'au XXe siècle majoritairement de langue bretonne[1] (langue celtique brittonique, de la même famille que le gallois et le cornique de Cornouaille britannique), à l'est la Haute Bretagne, appelée aussi pays Gallo où la langue principale était le gallo, localement qualifié de patois, langue romane proche des dialectes parlés dans la Vendée et la Normandie voisines. Enfin le français « standard », d'abord parlé par les élites et dans certaines villes pluriethniques, a pris au cours du XXe siècle une place prépondérante pour des raisons probablement aussi politiques qu'économiques.

La tradition orale est restée très forte en Bretagne. Nous pourrons tenter d'en préciser les raisons à d'autres occasions mais cette réalité a permis à une musique – que d'aucuns pourraient qualifier d'archaïque – de vivre avec dynamisme et de se transmettre jusqu'à aujourd'hui.

* Chanteur et autrefois clarinettiste, Erik Marchand est directeur artistique et pédagogique de l'association Drom qui œuvre au développement des musiques modales. Il crée en 2003 « Kreiz Breizh Akademi » et est l'initiateur du « Pôle international des musiques modales », outil international de réflexion, création et recherche sur les musiques modales fédérant interprètes, compositeurs, luthiers, facteurs, pédagogues et musicologues dans différents styles musicaux.

NEMO-Online vol. 1 Nov. 2016 Reissue

Les formes musicales y sont bien sûr très locales comme dans bon nombre de traditions orales en Occident. Cependant certaines formes peuvent traverser la limite linguistique et certains thèmes musicaux peuvent être chantés en breton ou dans une forme « littéraire orale » du gallo.

Le Centre Bretagne est la région centrale de la Basse Bretagne. C'est une zone rurale dont la population des villes les plus importantes ne dépasse pas aujourd'hui les 10 000 habitants. Parmi les terroirs bretons où la pratique musicale est particulièrement dynamique ce « pays » a développé un certain nombre de singularités.

C'est la région dans laquelle j'ai choisi de m'installer pour apprendre, pratiquer, m'inspirer de et enfin transmettre la musique.

La musique du Centre Bretagne en quelques mots

En Bretagne, à de rares exceptions micro-géographiques[2] ou liées aux débordements humains générés par la fête (!), la musique est soit instrumentale soit vocale. À part quelques expériences parfois très intéressantes au début du siècle, la rencontre entre les deux expressions n'a vraiment existé (et encore sans s'imposer) que depuis la deuxième partie du XXe siècle

Dans le Centre Bretagne, pour le chant à danser[3], il existe deux répertoires : celui des thèmes musicaux (les « tons » ou *tonioù* en breton) et celui des poèmes dit « chansons » en français local *(kanaouennoù*[4] en breton).

Les « tons » sont généralement chantés au moins une fois sans texte lors de l'introduction ou « appel à la danse », d'abord dans une forme non mesurée puis, sur la métrique de la danse et *a tempo*.

D'autre part, pour une partie du répertoire appelée airs longs (*tonioù hir*) ou airs doubles (*tonioù doup*), une moitié centrale de la ligne mélodique de la deuxième partie du *ton* est chantée sans texte.

Ces deux situations[5] font du chanteur un artisan d'une ligne mélodique pour laquelle il pourra être judicieux (de bon ton) d'apporter quelques (micro-) variations. Le chanteur se rapproche de l'instrumentiste, « monnaye », subdivise les temps, se libère un court instant de la force de l'accent tonique. Il prend conscience d'une ligne mélodique en tant que telle, il n'est pas seulement l'interprète d'une chanson dont le texte impose les variations mais il jongle entre poème et musique tantôt modifiant une ligne mélodique au profit du texte ou de la danse, tantôt modifiant la métrique d'un vers, y ajoutant des syllabes sans sens, utilisant des redoublements de phonèmes pour rompre une éventuelle monotonie rythmique.

Et lorsqu'il chante des chansons « à écouter », pour lesquelles mélodie et texte sont plus conventionnellement liés, il conserve cette part de musicalité, d'art de mêler le poétique au musical.

Découverte des échelles spécifiques dans le chant populaire breton

Le chant breton *a capella* se suffit à lui même et jouit d'une liberté d'échelles, d'intervalles, très importante. Les bons chanteurs, surtout pour la danse mais aussi pour les chants à écouter, montent leur tonique du début à la fin de l'interprétation. Cette ascension peut atteindre jusqu'à deux tons.

Au cours de leur interprétation ils passent par des périodes d'« emphase » durant lesquelles certains intervalles s'étirent. Les tierces, les quartes, les quintes peuvent ainsi gagner 10 à 15 cents. Ceci explique probablement en partie l'ascension en cours d'interprétation. Ces périodes d'emphase peuvent être liées à l'énergie développée pour dynamiser la danse mais aussi à des raisons plus purement liées à la dynamique propre de la mélodie, du caractère que l'interprète décide de renforcer. Parfois, plus fatigué ou moins habité par la mélodie il resserrera certains degrés qu'il aura auparavant « emphatisé ».

Dans tous les cas, bien sûr, les échelles utilisées sont assez éloignées des 12 demi-tons de l'échelle tempérée savante occidentale.

Sans rentrer dans une description détaillée des espaces de liberté de l'interprète je me permets de donner ici la place de certains intervalles utilisés par les chanteurs Centre Bretons, famille qui est la mienne.

Comme en musique orientale on entend dans la musique du Centre Bretagne plusieurs tierces, de la tierce mineure à la tierce majeure.

Ces tierces sont les plus souvent médianes[6] et il en existe au moins deux dont l'une est proche des 5/6 de ton et l'autre des 5/4 de ton. Les septièmes, en général sous-toniques, suivent la même logique que les tierces, de même pour les sixtes.

Les secondes ne sont presque jamais mineures mais majeures voire majeures élargies, et parfois médianes. Très souvent, si elle ne sont pas « justes » (parfois un peu hautes), les quartes sont médianes et ceci presque systématiquement lorsque la tierce est majeure mais aussi significativement lorsqu'elle est médiane[7]. Les quintes sont le plus souvent justes ou élargies. Il est intéressant de noter que les échelles utilisées par les sonneurs (joueurs) de clarinette traditionnelle de ce terroir sont très semblables.

Rien que ces particularités me semblent déjà montrer que la modalité du Centre Bretagne est différente de la modalité orientale telle que j'ai pu l'approcher ces dernières années auprès de divers musiciens et enseignants, ou encore à l'écoute d'enregistrements de diverses régions de cette partie du monde.

NEMO-Online Vol. 1 No. 1 – 2012 Reissue

ETHNOMUSICOLOGIE APPLIQUÉE

Même si notre travail ressemble parfois à celui d'un ethnomusicologue, je ne me considère pas ainsi car les analyses que nous avons pu mener avec mon camarade Thierry Robin ont toujours eu pour but d'asseoir la création musicale sur des exemples tirés de l'analyse des chants populaires ou d'être utilisées, dans le même but, dans le cadre d'un processus de transmission du savoir.

Le travail avec Thierry Robin

LES RAISONS

À la fin des années quatre vingt j'ai eu la chance de rencontrer Thierry « Titi » Robin guitariste, compositeur et surtout joueur de *ʿūd*. Ce dernier, intéressé par la musique bretonne voisine de son Anjou natal me contacta pour travailler avec lui sur la création d'un répertoire qui lierait le chant de Basse Bretagne au *ʿūd*, à sa liberté modale et à des compositions issues des thèmes traditionnels bretons.

Nous avons d'abord découvert, en situation de jeu, des échelles très spécifiques. En tant que chanteur, je ne ressentais pas la hauteur précise (ou imprécise) des degrés que j'utilisais. Face à mon camarade instrumentiste j'avais une vision plus nette de ce qui ce passait : la corde dessinait les échelles utilisées, les variations …

Ceci nous a passionné durant plusieurs mois et nous avons finalement décidé, face à la richesse que nous entrevoyions, de mener une recherche sur les échelles utilisées par les chanteurs de Basse Bretagne. Nous souhaitions par la suite élargir notre champ d'étude au pays Gallo puis à d'autres répertoires pratiqués en France métropolitaine (Poitou, Auvergne, etc.) et comparer les échelles que nous aurions pu identifier avec les modes orientaux tant la parenté nous semblait évidente, à ce moment déjà.

DES OUTILS « LÉGERS »

Au début des années quatre-vingt, il n'y avait pas d'ordinateur disponible pour les jeunes chercheurs que nous étions[8]. Je livre ici quelques extraits du rapport intermédiaire que nous avons rédigé pour présenter l'avancement de notre recherche aux collectivités territoriales qui nous soutenaient :

> « Il a fallu rechercher des outils simples permettant la mesure des intervalles ; la lecture de revues spécialisées nous a permis de choisir deux outils qui, ensemble, permettent cette analyse bien que individuellement leur fonction première soit différente ; il s'agit du répétiteur U4 Akaï et de l'accordeur multi-tempérament Korg 1200.
>
> Méthodologie : Le répetiteur U 4 Akaï enregistre en numérique 7 secondes d'un message sonore qu'il restitue selon deux modes possibles :
>
> - le défilement régulier à vitesse réduite sans modifier la hauteur du signal enregistré,
> - le défilement "manuel" qui permet de faire défiler le message à n'importe quelle vitesse y compris la vitesse 0 ce qui pourrait s'assimiler à un "arrêt sur image" sonore.
>
> Nous étalonnons l'accordeur Korg 1200 sur une "tonique" stable de la mélodie analysée de manière à ce que sous l'impulsion de cette note l'aiguille du cadran corresponde au 0 d'un degré. Ex. : Skolvan – *la* à 467 Hz ; par rapport à ce *la* la "tonique" de l'interprétation est *do*.
>
> Nous mesurons ensuite les intervalles entre cette note étalon et tous les degrés des différentes phrases de la mélodie (unité : le cent).
>
> Intérêt : Souple à l'utilisation et d'un faible prix de revient, ces deux outils utilisés conjointement permettent une analyse fiable des degrés par le chercheur ; ce contact direct avec la mélodie ainsi qu'avec la mesure des intervalles et de leur variabilité, met en évidence les précautions qui sont à prendre dans l'analyse des données ultérieurement produite par un matériel plus sophistiqué. Ex. : lorsque plusieurs valeurs existent pour une même note :
>
> - quelle en est la cause ?
> - quelle hauteur choisir : zone intervallique, moyenne arithmétique, repérage de "palier", choix "subjectif" de la part de l'auditeur ?
>
> Limites : L'effort produit par le U4 pour maintenir la hauteur de la note quelle que soit la vitesse de défilement du message engendre une distorsion du son dans le cas où l'enregistrement analysé n'est pas "propre" (bruits blanc et autres), ce qui fait que certains degrés ne peuvent pas être mesurés. Un deuxième désavantage est que la notation manuelle des valeurs successives est très longue. Enfin, la subjectivité de l'observateur pour le choix d'une hauteur peut être importante ».

Nous avons eu par la suite accès à des outils plus perfectionnés, mais il n'y avait à l'époque pas encore de logiciel « Praat »[9], donc des réponses données souvent insatisfaisantes à certains niveaux.

Plus tard, à partir de trois échantillons tirés de la *gwerz*[10] de Skolvan chantée par Mme Bertrand le CNET[11] nous a fourni un graphique du déroulement mélodique[12] donnant une succession de 20 valeurs par dixième de seconde des différentes fréquences[13], la courbe de l'énergie en décibels[14] et un sonogramme (Fig. 1).

La limite essentielle du système d'analyse du CNET étant l'imprécision dans la mesure des degrés, nous avons été conduits à contacter les ingénieurs de l'IRCAM[15] qui disposaient d'analyseurs plus performants des fréquences fondamentales, reliés à des ordinateurs travaillant en temps réel. Les résultats transmis étaient très intéressants mais là encore l'objet imprimé issu de ces analyses n'était pas d'une lecture facile : les analyses étaient transférées sur une « partition » avec les différentes modifications de hauteur des degrés spécifiés au dessus de chaque point d'analyse … (Fig. 2).

NEMO Online Vol. 1 No. 1 2016 Version

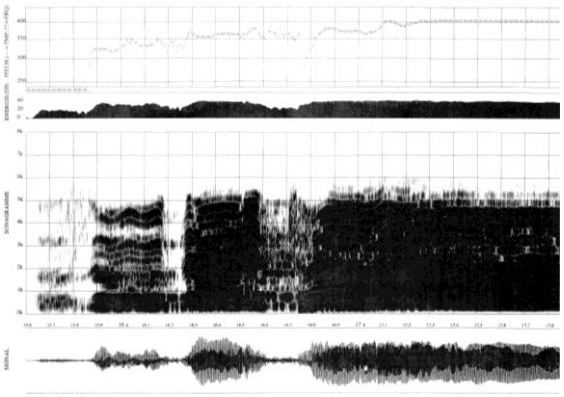


Fig. 1. Exemple d'analyse (réalisée par Didier Becam du CNET) d'un extrait de la *gwerz* de Skolvan chantée par Madame Bertrand.

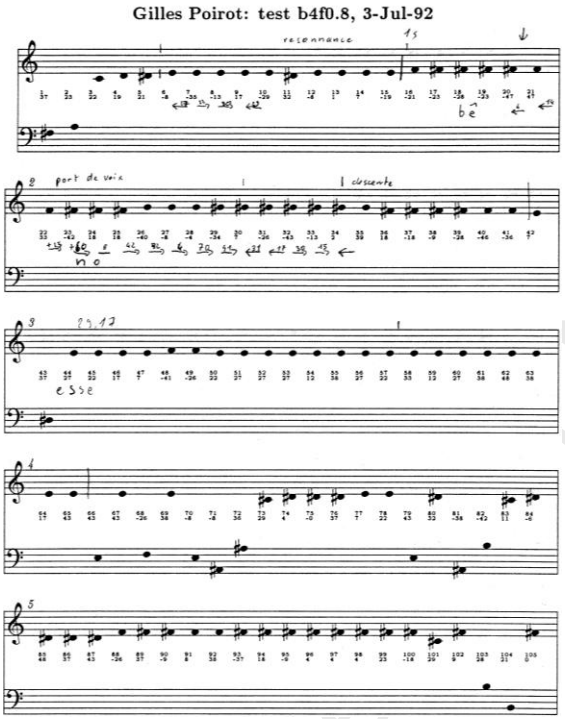


Fig. 2. Exemple d'analyse (réalisé par Gilles Poirot de l'IRCAM en 1992) d'un extrait de la *gwerz* de Skolvan chantée par Madame Bertrand.

La suite

À ce point de notre étude nous étions prêts à revoir avec nos partenaires la forme des résultats produits par leurs outils et à les adapter, mais notre vie de musiciens devint si riche que notre dynamisme de chercheur se trouva dilué dans l'énergie à donner dans la création, les tournées, les enregistrements …

Pour autant, l'entendement modal reste jusqu'aujourd'hui un moteur dans notre vie de musiciens et je dirai même plus dans notre vie de citoyens, d'humains.

Je suis convaincu que la prise en compte fondamentale des limites des 12 demi-tons de la musique occidentale du XIXe siècle (voire des prétendus 24 quarts de ton de la musique arabe du XXe siècle) peut enrichir considérablement la palette du compositeur, de l'interprète ou de l'improvisateur. Cette conviction m'a amené à créer une structure d'enseignement, de transmission et surtout de réflexion sur cet/ces entendements modal/aux.

LA TRANMISSION : « KREIZ BREIZH AKADEMI »

Nous l'avons vu, la pratique de degrés spécifiques en musique bretonne est restée présente dans le chant *a capella* ou dans certaines formes instrumentales. Cependant la rencontre entre chant et instrument n'étant intervenue qu'à partir de la seconde moitié du XXe siècle, le système « d'arrangement » des lignes mélodiques traditionnelles avec les nouveaux instruments s'est construit, dans un premier temps, sur l'exemple du *folk song* américain ou de la musique dite « celtique », surtout irlandaise, très à la mode en Bretagne en ces périodes et qui avait déjà exploré depuis longtemps les rapports possibles entre ligne mélodique modale et harmonisation. Par la suite le jazz devint aussi une source d'inspiration pour ce type d'arrangements.

Bien évidemment dans ce type de travail l'étalon utilisé à la base est la division en 12 demi-tons égaux. Les chanteurs ou certains solistes instrumentaux se doivent donc d'oublier leurs échelles initiales ou au mieux, d'avoir l'intelligence de ne dévier de l'égalité que dans certains cas et sans exagérer. Certains thèmes, trop porteurs d'un sentiment modal fort, seront rejetés du jeu d'orchestre et cantonné à la pratique *a capella* heureusement toujours bien vivante.

Cette constatation nous avait déjà amené, Thierry Robin et moi, à monter notre trio de base[16] et à inviter d'autres instrumentistes à nous rejoindre à certaines occasions. Le besoin de partager nos questionnements avec de jeunes musiciens en devenir, mais de niveau professionnel, m'a poussé à créer un lieu de transmission qui est devenu « Kreiz Breizh Akademi »[17].

Cette « école » vise à transmettre les subtilités mélodiques et rythmiques de la musique de Basse-Bretagne. Construit sur les interprétations de grands/es chanteur/euses de la tradition orale, le répertoire tente de respecter les échelles propres des thèmes en s'enrichissant d'une « écriture » instrumentale ne faisant pas appel au système harmonique.

Notre travail est d'abord un travail d'analyse des thèmes choisis, une construction de ces thèmes en suites[18] et enfin la construction d'« arrangements » qui en respectent dans la mesure du possible les échelles, la prosodie et les formes rythmiques.

NEMO-Online Vol. 1 No. 1 - 2016 Reissue

COMMENT ÉCHAPPER AUX DANGERS DE LA SYSTÉMATISATION

Aujourd'hui je dirige mes élèves vers des choix de thèmes dont les degrés sont sensiblement différents des 12 demi-tons de l'échelle tempérée occidentale. Ce choix n'a pas pour but l'exotisme mais oblige les interprètes à s'éloigner de leurs habitudes liées à l'apprentissage de la musique savante occidentale ou surtout à l'écoute de musiques tempérées courantes ou à travers la pratique d'instruments à tempérament fixe comme la guitare ou l'accordéon : il est ainsi plus difficile d'appliquer, notamment dans le cours de l'improvisation, des « recettes » issues de l'harmonie.

Les problèmes de tempérament des instruments sont dès le départ apparus comme primordiaux. Nous l'avons vu, notre musique vocale monodique et *a capella* laisse au soliste une grande liberté d'interprétation, notamment en ce qui concerne la hauteur des degrés de la mélodie. Si des instruments à grande subtilité comme le violon ou le *ʿūd* permettent la même souplesse, des instruments à notes « préfabriquées » (de type harpe, accordéon, instruments à touche frettée) nécessitent un choix préalable.

Lors de nos premières expériences, j'avais par exemple choisi de ne jouer que 3 tierces : la mineure, la majeure, et une médiane tempérée à 40 cents au dessus de la tierce mineure. Ce choix était lié au fait que je pratiquais régulièrement ce dernier degré (au chant ou à la clarinette), qu'il est très courant en chant et musique bretonnes et qu'il correspond à une moyenne entre une tierce médiane basse[19] et une tierce médiane haute[20].

Cependant, et si ce faisant nous nous rapprochions de l'interprétation de nos maîtres, nous restions frustrés de ne pouvoir être plus libres dans les propres interprétations de notre musique. Aujourd'hui, nous sommes toujours en recherche mais nous nous orientons vers une plus grande subtilité dans l'utilisation des intervalles en nous basant, selon les circonstances et les instruments, sur des logiciels pour l'électronique, des adaptations de luthiers pour les instruments frettés ou à ligatures ou encore sur une meilleure précision de l'accordage pour la harpe par exemple.

Au début de nos travaux, plusieurs musiciens de notre communauté souriaient de ce qu'ils considéraient comme un phantasme : les vieux chantent ou jouent faux, c'est normal, ils ne sont en général pas cultivés (la musique chez nous est majoritairement rurale). Le système musical « moderne » et occidental est régi par de vraies règles vers lesquelles il est normal de tendre car ceci est la marche vers une modernité rassurante et peut-être vers une mondialisation rémunérante.

Nous avons préféré rester fidèles aux émotions (fortes) que portent les chants de l'oralité basse bretonne. Nous sommes particulièrement séduits de trouver dans le monde des fonctionnements comparables à ceux de cette musique d'origine paysanne qui aurait pu paraître très (trop) liée à son terroir. Nous avons réussi à entraîner dans nos questionnements le public et surtout de nombreux jeunes musiciens et chanteurs de talent.

Aujourd'hui, nous tentons parfois de rendre plus scientifique notre approche mais avant tout nous espérons pouvoir construire des échanges pérennes avec des artistes et des chercheurs d'autres cultures musicales modales, en Orient et ailleurs.

Bibliographie

1. BOERSMA, Paul and David WEENINK : "Praat: doing Phonetics by Computer", *Praat: doing Phonetics by Computer* |2012-9| [url: http://www.fon.hum.uva.nl/praat/].
2. DROM (ASSOCIATION) : "Drom" |2012| [url: http://www.drom-kba.eu/].
3. ELEKTRIDAL : *Kreiz Breizh Akademi #3*, CD INNA 21111, Innacor Records / L'Autre Distribution (dist.) |2011-7|.
4. IZHPENN 12 : *Erik Marchand présente Kreiz Breizh Akademi*, CD INNA 20909, Innacor Records / L'Autre Distribution (dist.) |2009|.
5. MARCHAND, Erik and Thierry "Titi" ROBIN : *France. Chants du Centre-Bretagne – An Heñchoù Treuz*, CD C 559084, OCORA Radio France / Harmonia Mundi |1990-1|.
6. MARCHAND, Erik, Thierry "Titi" ROBIN and Hameed KHAN : *Trio Erik Marchand – An Tri Breur*, CD Y225008, Silex |1991-9|.
7. "NORKST" : *Kreiz Breizh Akademi*, CD INNA 21055, Innacor Records / L'Autre Distribution (dist.) |2006|.

NEMO-Online Vol. 1 No. 1 - 2016 Reissue

Notes

[1] Le breton comme le gallo rassemble de nombreux dialectes. Dans les dialectes bretons l'accent tonique est assez ou très présent et placé sur des syllabes différentes. Ceci peut entraîner des modifications dans l'interprétation des thèmes musicaux.

[2] En Pays Gallo, à l'est, des joueurs de vielle, violon, ou accordéon diatonique chantent parfois une phrase ou deux en même temps qu'ils jouent.

[3] Le chant à danser du Centre Bretagne ou *kan ha diskan* est une forme de chant à répondre entre 2 chanteurs (parfois, mais rarement, 3).

[4] Au singulier "*kanaouenn*" comme pour "*ton*". Les terminaisons *où* ou *ioù* sont l'une des marques du pluriel en Breton.

[5] Et surtout la première.

[6] Suivant l'exemple de mon ami et prédécesseur Nando Aquaviva, j'utilise le terme « médiane » (*mezanne* en corse) au lieu du terme « neutre » qui me semble correspondre plus à une absence de sentiment musical (majeur, mineur) qu'à une position objective du degré concerné.

[7] Cette position ne me semble pas courante dans les musiques orientales, encore que le choix de la tonique puisse être différent pour une oreille bretonne ou orientale.

[8] Le PC apparaîtra plus tard.

[9] Programme freeware très performant pour la recherche en linguistique, développé par Peter Boersma et David Weenink (voir [Boersma and Weenink, 2012]) et utilisé par plusieurs centres d'enseignement de musicologie pour l'analyse de hauteurs de mélodies.

[10] La *gwerz* est une forme de complainte, de chant narratif, en langue bretonne.

[11] Le CNET (Centre National d'Étude des Télécommunications installé à Lannion en Bretagne) avait développé des outils dans le domaine de la reconnaissance de la parole.

[12] « PITCH ».

[13] En Hertz.

[14] « ÉNERGIE ».

[15] Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, à Paris.

[16] Album « An Heñchoù Treuz » chez Ocora [Marchand and Robin, 1990] et « An tri Breur » chez Silex [Marchand, Robin, and Khan, 1991].

[17] Trois collectifs ont à ce jour enregistré chacun un album qui témoigne de ce travail : ces albums sont ["Norkst", 2006], [Izhpenn 12, 2009] et [Elektridal, 2011] chez Innacor Records ; consulter le site [Drom (Association), 2012] pour plus de détails sur le fonctionnement de Kreiz Breizh Akademi.

[18] Je rappelle ici qu'un même poème peut être porté par plusieurs lignes mélodiques.

[19] Plus ou moins 30 c. au-dessus de la tierce mineure tempérée.

[20] De 50 à 60 c. et plus au-dessus de la tierce mineure tempérée.

NEMO-Online Vol. 1 No. 1 2016 Reissue