

Article

« Pour l'adéquation de la transcription en ethnomusicologie : l'exemple du katajjaq »

Claudette Berthiaume-Zavada

Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes, n° 1, 1980, p. 35-48.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/1013734ar>

DOI: 10.7202/1013734ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

POUR L'ADÉQUATION DE LA TRANSCRIPTION EN ETHNOMUSICOLOGIE : L'EXEMPLE DU KATAJJAQ

Claudette Berthiaume-Zavada

Dans une lettre à l'éditeur de la revue *Ethnomusicology* commentant l'article de James Reid « Transcription in a New Mode » (1977), Andreas Gutzwiller s'exprime ainsi : « Une transcription ne peut jamais communiquer la musique, mais peut communiquer des idées sur la musique » (1979 : 106).¹ C'est dans cette optique et dans les limites qui y sont suggérées que l'on considérera le système de notation proposé dans cet article. Mais préalablement à la présentation de ce système, commençons tout d'abord par spécifier à quelles fonctions de la transcription peut s'appliquer l'idée d'adéquation.

1. Délimitations fonctionnelles de la transcription

Le transcripteur ou l'analyste, devant un message musical à décoder, aura vite fait de constater son impuissance à pouvoir embrasser d'un seul coup d'œil cet objet sonore mobile, dans le temps et dans l'espace. Après tout, un « fait musical » est vivant ; il est donc en mouvement. Et une transcription, quelle qu'elle soit, ne fait que « figer » une phase d'un mouvement en évolution. Elle est donc inapte à la reproduction musicale intégrale, à moins que l'on se satisfasse d'assister à ce que Arom appellerait une « résurrection par procuration » (1969 : 175). On peut affirmer que toute transcription est inadéquate à rendre compte d'un fait musical dans son ensemble.

De plus, le transcripteur, devant ce message musical à décoder, se retrouve également victime des limites que lui imposent sa culture, son système auditif, ses attentes et ses intérêts. D'ailleurs, les expériences collectives de transcription ont bien révélé la part de subjectivité, relative non seulement à la quantité d'informations perçues mais aussi à la manière de

les décrire.² Ainsi, toute représentation visuelle concrète d'un phénomène auditif, sujette à de multiples interprétations au niveau de la perception, est vouée à l'inadéquation puisqu'elle ne pourra pas satisfaire entièrement tous les individus qui la reçoivent.

La recherche ethnomusicologique étant pluridimensionnelle, elle nécessite une analyse pluridimensionnelle. L'un des rôles de la transcription est donc de faciliter une analyse à plusieurs dimensions, en offrant la possibilité d'observer cet objet sonore mobile sous un angle kaléidoscopique et en permettant ainsi la mise en relief, à tour de rôle, des différents éléments qui le constituent, sans toutefois perdre de vue l'ensemble de cet objet.

Un système de notation doit aussi pouvoir s'adapter à différents systèmes musicaux; il doit pouvoir faciliter non seulement les analyses à différents niveaux mais aussi les études comparatives; il doit également offrir la possibilité d'augmenter ou diminuer le degré de précision des informations selon les besoins; enfin, il devrait contribuer à l'intégration d'une recherche musicale dans un ensemble de recherches connexes provenant d'autres disciplines des sciences humaines. Pour répondre à toutes ces exigences, un système de notation doit donc être « polyvalent ». L'adéquation s'entend donc ici en fonction de la *polyvalence* d'un système de notation proposé et de son aptitude à présenter une image pluridimensionnelle de l'objet étudié.

2. Le système proposé

Le matériel utilisé est le papier quadrillé. Pourquoi? Premièrement, à cause de la *polyvalence du carré*. Il est égal ici, dans son axe vertical, à l'unité intervallique minimale et, dans son axe horizontal, à la plus petite unité de durée. Ces unités étant déterminées à l'intérieur des délimitations d'un corpus donné, le carré peut donc avoir une signification différente selon le corpus étudié. Dans le cas présent (voir le tableau I), il équivaut dans son axe vertical, à un demi-ton ou cent cents et, dans son axe horizontal, étant donné que toutes les valeurs sont égales, il équivaut à une durée dont la valeur réelle est indiquée par le mouvement métronomique. Toutefois cette équivalence n'exclut pas la possibilité de s'adapter à un inventaire plus précis des hauteurs lorsqu'une étude nécessite la description d'unités intervalliques plus petites.

Le deuxième et principal avantage d'un système de notation graphique sur papier quadrillé, c'est qu'il permet d'exprimer les hauteurs et les durées sans avoir recours à aucun symbole particulier pour ces hauteurs et ces durées. *Plus on simplifie l'expression des durées et des hauteurs, plus on a de possibilités de mettre en relief les nombreux autres paramètres musicaux tout en les situant dans leur contexte de hauteur et de durée.* Ce procédé de simplification permet de projeter et de visualiser plus clairement des paramètres comme, par exemple, la texture du son; l'on peut aussi plus facilement intégrer la transcription phonétique à la notation musicale et, conséquemment, il sera plus facile de comparer les deux.

Cette possibilité de hiérarchisation des paramètres musicaux n'est pas offerte par les graphiques réalisés à l'aide d'appareils électroniques. Si ces derniers peuvent transmettre une visualisation du continuum de la masse sonore, ils n'offrent aucune hiérarchisation des paramètres à l'intérieur de cette masse. Or est-il une production musicale ou une perception musicale qui échappe à la règle de la hiérarchisation des différents paramètres? Il est d'autant plus important de pouvoir offrir différents tableaux hiérarchiques d'un message musical que c'est à ce niveau qu'il peut y avoir le plus de différences entre ce que Jean Molino appellerait la « poïétique » (ou niveau de la production) et l'« esthétique » (ou niveau de la perception).³

Pour la description des hauteurs, nous avons retenu le système d'Ellis, c'est-à-dire celui des *cents* et ce, pour les raisons suivantes : la relativité de ce système de *description intervallique* offre plus de possibilités d'études comparatives que d'autres systèmes tels que le nom des notes ou les hertz (qui précisent seulement les fréquences et non leurs rapports respectifs), ou encore les degrés d'une échelle (qui supposent une connaissance préalable de cette échelle). Ces systèmes, d'une part, limitent les possibilités de comparaison parce qu'ils ont un degré de précision trop puissant;⁴ d'autre part, ils n'offrent pas la possibilité d'un degré de précision plus grand que celui qui est exprimé. Or, en décrivant les hauteurs avec le système des *cents*, on peut soit se limiter à une description intervallique plus générale en exprimant des régions de hauteurs (comme dans nos transcriptions de *katajjait*), soit décrire les intervalles avec plus d'exactitude à l'aide du strobococon ou du calcul logarithmique. En d'autres mots, ce

système nous permet d'ajuster notre lentille afin d'obtenir une image plus claire ou plus floue des fréquences selon les objectifs de l'analyse.

3. Application de ce système aux katajjait

Parmi les phénomènes musicaux qui imposent au chercheur une remise en question de son approche des situations musicales, on rencontre l'énigme des katajjait, ou « jeux de gorge » des Inuit. Cette forme d'expression multifonctionnelle particulière aux Inuit se perpétue aujourd'hui surtout chez les femmes de cette culture. On peut en décrire ainsi l'aspect musical :

La katajjaq est, dans la plupart des cas, exécuté par deux femmes qui se font face. Il est construit sur la répétition de motifs qui forment une séquence et il peut y avoir plusieurs séquences dans un katajjaq. Ces motifs, souvent déphasés d'une voix à l'autre, sont caractérisés par un patron rythmique, formé de sons expirés et inspirés, voisés et non-voisés. Dans certains katajjait, ce sont les phénomènes respiratoires qui dominent ; dans d'autres, ce sont des syllabes plus ou moins reconnaissables ; dans d'autres encore, des mélodies empruntées à d'autres chants traditionnels (Nattiez 1981).

Le Groupe de Recherches en Sémiologie Musicale de l'Université de Montréal a déjà réalisé des transcriptions de katajjait à différents niveaux afin d'en dégager certaines unités pour le travail ultérieur d'analyse.⁵ Nos propres transcriptions du corpus de Payne Bay ont eu comme point de départ les enregistrements et les premières transcriptions de ce corpus sur la portée traditionnelle, réalisées par Denise Harvey (1977). Les symboles relatifs à la nature des sons émis qui avaient été utilisés dans les premières transcriptions, ont été conservés ici. Nous les avons adaptés à notre système, conçu pour permettre une plus grande clarté visuelle et pour faciliter l'analyse des rapports entre les différentes voix. Après tout, le fait que la plupart des katajjait soient exécutés par deux personnes, suppose une organisation polyphonique, et c'est précisément grâce à notre système de notation que nous avons pu entreprendre d'explorer cet aspect important du katajjaq.

4. Symboles et délimitations⁶

	Expiré	Inspiré
Voisé	○	△ (voix I) ▽ (voix II) ⁷
Non-voisé	●	▲ (voix I) ▼ (voix II)

0

: silence



: indique que la hauteur n'est pas perçue avec précision.

MM « x » = □□ : si le tempo métronomique est de 56 à la noire et que la plus petite unité est la croche, un battement est donc égal à deux carreaux (dans le sens horizontal).

⌈-----x-----⌋ : nombre de répétitions du même patron.

Les *syllabes* ne sont indiquées qu'à leur première émission. L'absence d'indication signifie une répétition des mêmes syllabes.

Notre système est conçu pour accueillir une description des intervalles en *cents*. Dans le cas présent, nous avons donné l'équivalent en *cents* des intervalles notés par Denise Harvey afin de proposer un dénominateur commun qui facilite la classification et la comparaison des pièces du corpus en fonction des différents « ensemble de hauteurs ».⁸

Les chiffres, à gauche de la transcription, décrivent donc les hauteurs en *cents*. La note la plus grave dont on donne le nom correspond à zéro cent et chaque carreau (dans le sens vertical) équivaut à cent cents ou un demi-ton. Autre détail : seuls les sons expirés (pour la plupart voisés) ont été considérés dans la description intervallique en équivalence de *cents*. Quant aux sons inspirés non-voisés, nous indiquons les équivalences entre parenthèses car on peut percevoir leur position par rapport aux « expirés-voisés » (dans un registre plus grave, plus aigu, median ou identique) en raison de leur mouvement vers le grave ou vers l'aigu.

----- : Le trait, qu'il soit continu ou pointillé, est ici un
ou
----- : symbole « polyvalent » dont le rôle est celui d'un « agent de polarisation » de la perception. Sa fonction constante est de relier les sons entre eux, mais les manières diffèrent selon le but de l'analyse. Car dans un message aussi

complexe que celui du katajjaq, il y a évidemment plusieurs « conduites d'écoute » possibles,⁹ dépendant à la fois de la question que l'on se pose et de notre propre connaissance du phénomène musical à décrire. Or, pour arriver à cerner l'aspect polyphonique du katajjaq, il nous a fallu le considérer sous différents angles et une étude systématique s'est effectuée à trois niveaux, c'est-à-dire celui du continuum sonore, celui de la répartition des différents registres et celui des différents modes d'exécution. Il était donc nécessaire de donner une équivalence visuelle pouvant illustrer ces trois niveaux. Les traits ont donc été utilisés à cette fin. Le tableau I illustre ces trois types de transcription : la première (A) décrit la manière d'exécuter le katajjaq (_____ = voix I, ----- = voix II) ; la deuxième (B) nous permet de suivre le contour mélodique à l'intérieur des registres ; la troisième (C) illustre le continuum sonore tel qu'il est globalement perçu.

Il va sans dire que toutes les possibilités de notre système de notation n'ont pas encore été exploitées et expérimentées. Dans le cas des katajjait, par exemple, nous pourrions éventuellement intégrer une description plus précise des différents timbres de voix¹⁰ ou encore différencier les dynamiques respectives des registres et les qualités des attaques perçues.

Néanmoins, malgré les limitations du système présenté ici, nous pouvons en retenir trois avantages qui se sont révélés au cours du travail analytique que nous avons mené (il avait pour but de décrire la dimension polyphonique de ce corpus) :

1) d'abord, la typologie a été facile à établir, effectuée littéralement « à première vue » ; le tableau II (élaboré à partir du premier type de transcription illustré dans le tableau I) différencie quelques types de katajjait que l'on peut observer dans le corpus de Payne Bay :

— dans le premier exemple, les deux voix d'un katajjaq mélodique procèdent par imitation ;

- le second montre un katajjaq dont le contour mélodique est confié à une voix soutenue par la seconde en recto-tono ;
- dans le troisième, on peut observer un ostinato à la seconde voix tandis que la première réalise le contour mélodique ;
- le quatrième illustre un déphasage parfait entre les deux voix pour exécuter un autre type mélodique ;
- les cinquième et sixième consistent en la répétition d'une seule formule où un registre dans le premier cas, et deux dans le second cas, servent de point de rencontre des deux voix ;
- les septième et huitième illustrent des structures répétées ;
- tous ces exemples illustrent également les différentes manières de réaliser et de soutenir un, deux ou trois registres à la fois ;

2) en second lieu, nous avons pu passer directement des transcriptions à un tableau typologique et paradigmatique sur graphique, sans opération intermédiaire et surtout sans symbolisation supplémentaire : le tableau III donne quelques exemples des variantes des formules polyphoniques qui, répétées et raccrochées les unes aux autres, constituent la trame sonore du katajjaq ; il déploie, dans un axe paradigmatique, toutes les formules qui ont été utilisées dans le corpus de Payne Bay et les espaces vides nous laissent entrevoir les autres possibilités qui, bien que demeurées à l'état latent dans le présent corpus, pourraient peut-être se retrouver dans d'autres corpus ; l'axe vertical fait place aux variantes des expirations par rapport à un même ensemble d'inspirations, tandis que l'axe horizontal relie les variantes des inspirations par rapport à un même ensemble d'expirations ; seuls les *mouvements* mélodiques (ascendants, descendants, parallèles, contraires) nous ont concerné dans l'élaboration de ce tableau ; puisqu'il n'était pas nécessaire d'indiquer les hauteurs réelles, nous

avons donc, pour des raisons pratiques, utilisé des intervalles fictifs mais décrivant par contre les mouvements mélodiques réels ;

3) enfin, l'entreprise nous semble avoir élargi les possibilités de communication scientifique par une plus grande clarté visuelle et une simplification de l'expression des durées et des hauteurs,¹¹ permettant à des chercheurs de disciplines autres que la musique, d'avoir accès plus facilement au corpus musical.

Dans son ensemble, nous considérons donc que ce système répond bien aux sept critères d'évaluation d'un système de transcription préconisés par Reid (1977) : l'équivalence visuelle, l'exactitude, la flexibilité, l'utilité, la praticabilité, l'application et l'universalité. Et grâce à sa « polyvalence », il est tout à fait conforme aux exigences des études ethnomusicologiques qui se doivent d'être pluridimensionnelles.¹²

Extrait de # 17.

A) Transcription « descriptive » illustrant la manière d'exécuter le katajjaq.

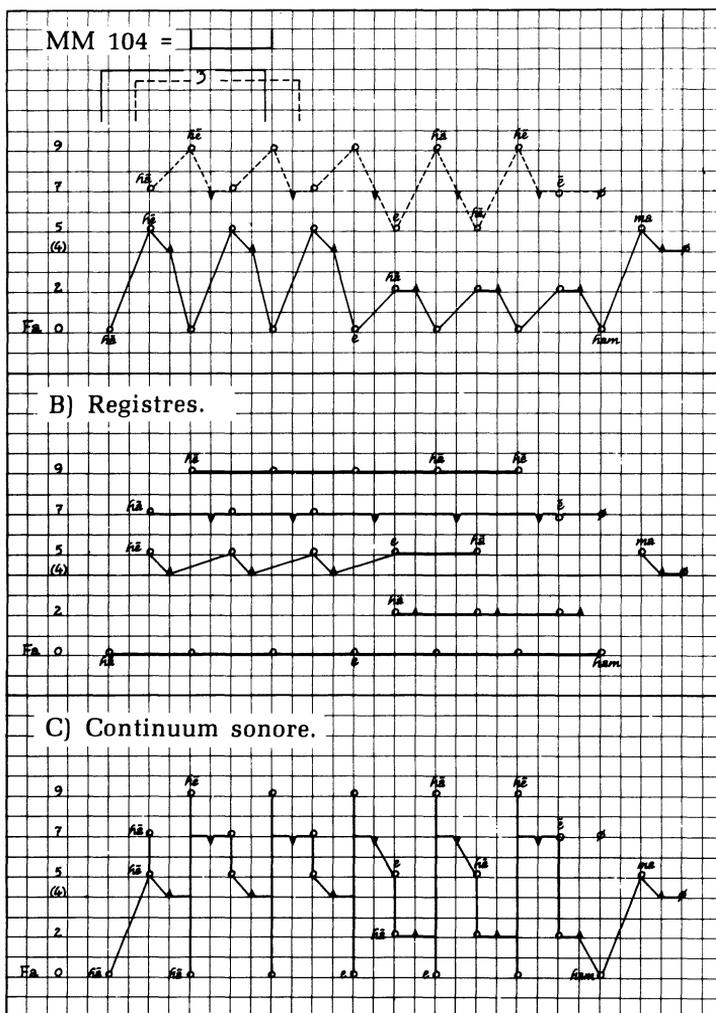


Tableau I



Tableau II (a)

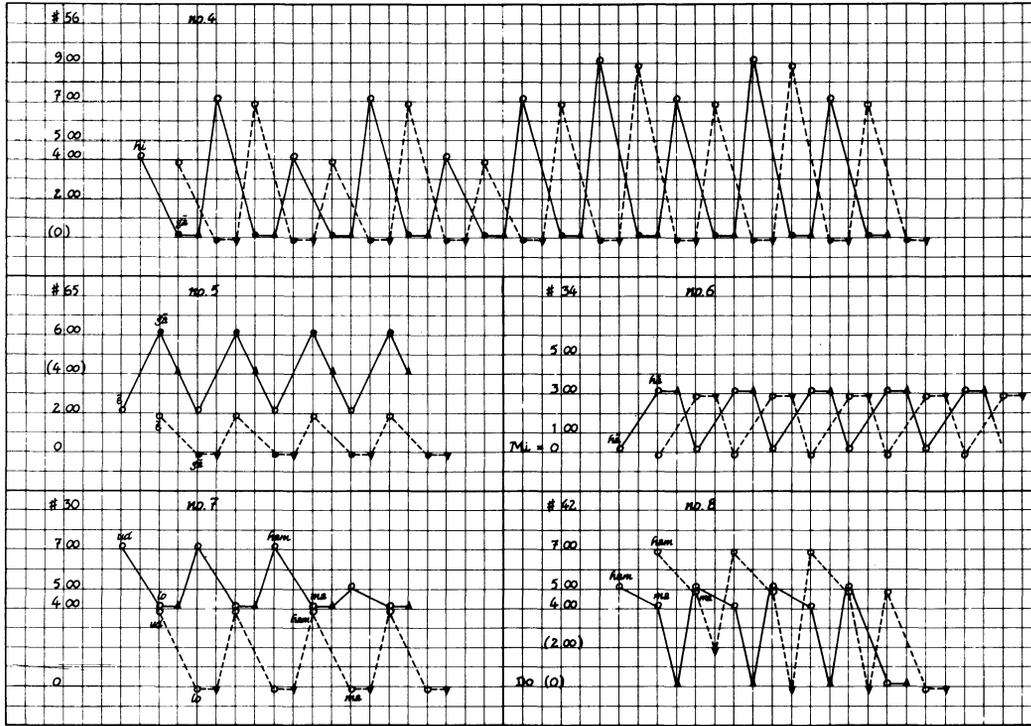


Tableau II (b)

	A	aa	ab	Aaa	Aab	Aab
I						
1						
2						
3						
4						
II						
3						
4						
5						
III (a)						
(1)						
2						
3						
IV						
2						
3						

Tableau III

NOTES

1. « Transcription can never communicate music, but can communicate ideas about music ».
2. Nous nous référons ici au symposium de novembre 1963 sur la transcription et l'analyse, organisé par Nicholas England (1963) et réunissant Robert Garfias, Mieczyslaw Kolinsky, George List et Willard Rhodes.
3. Nous faisons référence ici à la tripartition « poétique/neutre/esthétique », s'appliquant à trois niveaux d'analyse et proposée par J.J. Nattiez, à la suite de Jean Molino (Nattiez 1975 : 50-62).
4. Par exemple, l'étude mélodique comparative de deux chants, l'un en Sol, l'autre en La, nécessiterait une opération intermédiaire de transposition, alors que l'indication immédiate en « cents » révélerait « à première vue » des ensembles de hauteurs et d'intervalles semblables ou différents.
5. Les articles de Nicole Beaudry (1978) et de Claude Charron (1978) en révèlent quelques aspects. Lors de la présentation de cet article sous forme de communication au congrès de la *Society for Ethnomusicology* en 1979, Mlle Carmen Montpetit a indiqué que des transcriptions de katajjait avaient été également effectuées par des chercheurs de l'Université Laval. Vu les difficultés de transcription soulevées par la complexité sonore de ce genre, il n'est pas trop de plusieurs recherches convergentes sur un même objet, et il sera passionnant de confronter les solutions de chacun lorsque les travaux des uns et des autres auront été publiés.
6. Les symboles relatifs aux sons voisés/non-voisés, expirés/inspirés, ont été proposés par Nicole Beaudry (1978) et Claude Charron (1978), et utilisés extensivement pour la première fois par Denise Harvey dans son mémoire de maîtrise (1977).
7. La disposition du triangle, différente pour les voix I et II, nous aide à mieux suivre les voix surtout lorsqu'elles évoluent dans le même registre.
8. Il est préférable et plus adéquat, dans le cas des katajjait, d'éviter la terminologie traditionnelle d'échelle, de mode ou de gamme. Il s'agit ici de grouper ou de comparer différents « ensembles de hauteurs ».
9. Nous reprenons ici le terme de Delalande (1976).
10. Nous pensons ici à un inventaire des différents types de sons gutturaux (considérés comme objets sonores) présenté par François Delalande lors d'un séminaire inter-disciplinaire sur les katajjait (Université de Montréal, janvier 1978) et élaborés avec la collaboration de J. Ch. Thomas.
11. Nous tenons à remercier le professeur Gilles Lefebvre du Département de Linguistique de l'Université de Montréal, dont l'intérêt et l'encouragement ont su nous stimuler lors de la mise au point de ce système.
12. Cet article constitue une version révisée du deuxième chapitre de notre mémoire de maîtrise (Berthiaume-Zavada 1980) présenté lors du 24e congrès de la *Society for Ethnomusicology* (Montréal, octobre 1979). Nous tenons à remercier Denise Harvey qui a recueilli et transcrit les katajjait du corpus de Payne Bay ainsi que J.J. Nattiez, responsable du Groupe de Recherches en Sémiologie Musicale, qui nous ont permis d'utiliser librement ce matériel pour notre travail.

RÉFÉRENCES

AROM, S.

1969 : « Essai d'une notation des monodies à des fins d'analyse », *Revue de Musicologie*, LV/2, 172-216.

BEAUDRY, N.

1978 : « Toward Transcription and Analysis of Inuit Throat-Games : Macro-Structure », *Ethnomusicology*, XXII/2, 261-73.

BERTHIAUME-ZAVADA, C.

1980 : « Le katajjaq, un cas de polyphonie bidimensionnelle », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, inédit.

CHARRON, C.

1978 : « Toward Transcription and Analysis of Inuit Throat-Games : Micro-Structure », *Ethnomusicology*, XXII/2, 245-59.

DELALANDE, F.

1976 : « Pertinence et analyse perceptive », *Cahiers Recherche/Musique*, N° 2, 73-89.

ENGLAND, N.

1963 : « Symposium on Transcription and Analysis : A Hukwe Song with Musical Bow », with contributions by George Garfias, Mieczyslaw Kolinski, George List and Willard Rhodes, moderated by Charles Seeger, *Ethnomusicology*, VIII/3, 223-77.

GUTZWILLER, A.

1979 : Letter to the Editor : « Stone Age and Promised Land : An Answer to James Reid », *Ethnomusicology*, XXIII/1, 103-07.

HARVEY, D.

1977 : « Analyse stylistique et comparative des jeux de gorge (Katajjaq) », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, inédit.

LIEBERMAN, F.

1971 : « Working with Cents », *Ethnomusicology*, XV/2, 236-41.

NATTIEZ, J.J.

1975 : *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris : Union générale d'éditions.

1981 : « Comparison Within a Culture : The Katajjaq of the Inuit », in Falck, R., and Rice, T., édés., *Cross-Cultural Perspectives on Music : Essays in Honour of Mieczyslaw Kolinski*. Toronto : University of Toronto Press (à paraître).

REID, J.

1977 : « Transcription in a New Mode », *Ethnomusicology*, XXI/3, 415-33.

SEEGER, C.

1958 : « Prescriptive and Descriptive Music Writing », *The Musical Quarterly*, XLIV/2, 184-95.