

György Kurtag et l'utilisation du modèle des intonations de la parole, notamment dans *Les adieux* (1978).

Jacques Amblard

Abstract : Le compositeur hongrois György Kurtag pourrait utiliser certains modèles mélodiques des intonations de la voix parlée dans quelques passages de ses œuvres, notamment dans la mélodie *Les Adieux* (1978). Cette démarche valorise sans doute la réinjection d'une oralité archaïque dans l'écriture tant vocale qu'instrumentale. Dans quelle mesure peut-on dire qu'elle est « moderne » ?

Cette étude concerne particulièrement les démarches techniques puis esthétiques de György Kurtag menées au début de la mélodie *Les adieux*. Nous comparerons cependant les procédés mis en jeu dans cette mélodie particulière avec ceux utilisés dans d'autres pièces du Hongrois, cela pour tenter de montrer leur importance à l'échelle de l'œuvre entière de ce compositeur.

Le critère technique fondamental de « l'intonationnisme¹ » consiste tout d'abord simplement dans l'utilisation d'ambitus mélodiques singulièrement restreints. La prosodie, si on l'envisage comme une « musique » monodique, s'enferme dans des intervalles « petits » si on compare ces derniers à ceux utilisés dans la musique vocale et surtout instrumentale. Ce constat semble unanime, tant du point de vue de la phonologie moderne² que de celui, par exemple, de Denys d'Halicarnasse, historien grec ayant vécu au premier siècle av. J.-C. et qui estimait que la mélodie de la parole, sur de longs passages, pouvait s'enfermer « dans une quinte ou à peu près³ ». C'est ce dont Schönberg n'aurait pas suffisamment tenu compte au cours de l'élaboration de son *Sprechgesang*, remarque Boulez⁴. Ce critère d'ambitus restreint, *a priori*, pourrait ne pas sembler suffisant à donner l'impression à l'auditeur qu'une musique instrumentale, ou vocale, utilise le modèle de l'intonation, et donc qu'il se réfère à une oralité des plus fondamentales⁵. Cependant, il faut considérer deux arguments importants, en faveur de « l'intonationnisme » d'un tel critère.

Le premier est que plaquer facilement le modèle de l'intonation, « sous n'importe quel prétexte », dont celui, qui peut sembler faible, de « l'ambitus très restreint », n'est pas une démarche se basant sur un parti pris arbitraire. En effet, dans le champ général de ce que l'être humain peut entendre, l'intonation de la parole n'est pas un phénomène marginal, encore moins insignifiant. Elle concentre, du point de vue musical, tout ce qu'on peut entendre du langage. Or, le langage, bien entendu, est rien moins qu'un phénomène sans importance à l'échelle humaine. L'intonation, remarquent les linguistes, est le premier phénomène sonore chargé d'affects que l'enfant appréhende au cours de son existence⁶. C'est peut-être la première sémiologie faisant sens. Or, compte tenu du fait que cette sémiologie sonore essentielle se déploie uniquement dans des ambitus restreints, on ne peut rejeter l'idée qu'une musique qui se cantonnerait dans de petits ambitus puisse « facilement » (c'est-à-dire « volontiers ») rappeler à l'auditeur, de façon consciente ou au moins « subliminale », le terrain d'évolution mélodique du langage, sa « bande passante » d'autant plus particulière (personnelle) qu'elle apparaît réduite à l'échelle de champ d'évolution mélodique de la musique en général. Si ces ambitus restreints ne rappelaient pas la prosodie, par ailleurs, une musique qui les emploierait, on le

conçoit aisément, n'évoquerait qu'un appauvrissement mélodique sans objet, musicalement tautologique, et non un phénomène familier que la musique trouvera grand avantage à traduire pour se faire « moderne », c'est-à-dire à la fois neuve et « utile⁷ ».

Le second argument consiste à souligner la singularité de l'utilisation des ambitus restreints dans la musique contemporaine en particulier. Les poncifs mélodiques associés à une idée classique de la « modernité », idée répandue depuis les viennois Schönberg, Berg et Webern, consistent au contraire en l'emploi d'intervalles disjoints, d'écarts mélodiques importants et donc d'ambitus singulièrement grands. Le sérialisme intégral des années 50, notamment, a montré un goût pour la démesure des intervalles employés, asseyant ce puissant poncif au beau milieu du siècle. Des esthétiques et techniques même éloignées du sérialisme ont pu au moins en reconduire le goût des grands écarts mélodiques. Or, cette démesure, appliquée à une œuvre d'aujourd'hui, évoque peut-être une « modernité » historiquement datée (celle des œuvres produites durant les « Temps Modernes », soit durant l'Entre-deux-guerres) et non pas une idée de modernité réellement actuelle, une « modernité moderne », serions-nous tentés d'écrire, idée réinventée selon des critères esthétiques plus actuels.

Le début des *Adieux* de Kurtág, pour violon et chant, frappe par l'emploi d'ambitus drastiquement restreints. Notre exemple musical reproduit les trois premiers systèmes de la pièce. L'ambitus, d'un système à l'autre, augmente à chaque fois d'un ton (passant de un à trois). Par la suite, l'ambitus tend à s'élargir encore. Le projet de Kurtág semble donc de ménager un élargissement progressif de l'ambitus, comme pour évoquer une musique vocale se dégageant progressivement de son origine archaïque (la parole, sans doute). Notre étude se borne donc au champ de la parole convoqué dans les trois premiers systèmes, que l'ambitus d'un triton ne semble pas contredire.

La partie de chant se cantonne dans l'intervalle (fa-si). Phénomène plus singulier, le violon lui-même s'astreint à n'exécuter que des notes situées dans le même intervalle, ce qui, pour lui, consiste à n'utiliser que la moitié de l'un de ses quatre ou cinq octaves de registre. Bien que son statut, ici d'instrument accompagnateur, eût pu le mener, *a priori*, à prendre un rôle harmonique minimal, il n'utilise aucune double corde et exécute une monodie. Le cantonnement dans un intervalle de triton, quant au violon, ne frappe d'ailleurs vraiment l'œil (et surtout l'oreille, à l'écoute) que dans la mesure où il s'accompagne d'une agitation rythmique et mélodique singulière⁸. Enfin le violon est soumis à des répétitions mélodiques singulières, *ostinato*, de même que la prosodie donne une impression musicale de répétitivité⁹. De plus, d'une ligne à l'autre, la cellule répétée se complexifie. Elle multiplie le nombre de degrés visités. C'est une évolution qui semble calquée sur le modèle de l'improvisation¹⁰. Les degrés sont progressivement « découverts » par le violoniste mais toujours centrés autour du même sol#, point de repère de « l'improvisation ». De même la prosodie, s'il s'agit d'une musique, est une musique évidemment improvisée, peut-être même un modèle intuitif fondamental pour les musiques improvisées en général. C'est ainsi que le saxophoniste de free jazz Archie Shepp confie que ses lignes imitent les intonations de prêches de l'église noire américaine baptiste¹¹.

Ici l'intonation ne peut que constituer un modèle, non un phénomène qu'il s'agirait, pour Kurtág, de traduire de façon sonore avec le plus d'exactitude possible. En effet, la régularité imparable, « idéale », des répétitions, traduit peut-être, à l'écoute, un hybride de phénomène sonore lié à l'oralité humaine,

d'une part, et de mécanisme de machine, ou encore de quelque bruit régulier de la nature (tel que ressac) d'autre part. Dans ce dernier cas d'évocation de bruit de la nature, on approcherait une démarche impressionniste. Mais l'impressionnisme n'a jamais trouvé la nécessité de restreindre les ambitus de ses lignes pour traduire la répétitivité des phénomènes sonores naturels, notamment liés à l'eau¹². Guy Erisman avait persisté à reconnaître, dans la répétitivité mécanique des lignes mélodiques de Janacek, l'épure d'un langage morave « saccadé¹³ ». Janacek lui-même se fendait d'ailleurs d'un article qui montrait l'intérêt fondamental qu'il portait à la mélodicité de la parole¹⁴. Peut-être l'aspect mécaniste de certaines lignes « intonationnistes » n'évoquera-t-il finalement pas à certains auditeurs, du moins de façon consciente, la traduction d'une prosodie. Mais ceci n'infirmerait pas l'utilisation, au départ, du modèle de l'intonation par le compositeur. Dans le cas des *Adieux*, cependant, la simultanéité entre ligne instrumentale du violon et ligne vocale du chant tend à les rapprocher dans une évocation commune d'une vocalité, voire d'une oralité archaïque, d'autant plus que les ambitus successifs, d'un système à l'autre, s'élargissent de façon équivalente au chant et à l'instrument : un ton dans le premier système (sol-la), deux dans le second (fa#-si b) et trois dans le troisième. Le violon devient un « double » métaphorique de la voix. Il donne à chaque système les nouvelles limites de l'échelle chromatique dans laquelle le chanteur peut évoluer¹⁵.

Le chant, au début des *Adieux*, s'il reste par essence un chant (et non une parole), s'approche ici d'un chant archaïque (de par son cantonnement dans des intervalles de la parole). Il rejoint le champ de l'oralité. Les valeurs rythmiques sont certes longues. Mais compte tenu du tempo (*presto*), elles ne contredisent pas l'obligation d'une rapidité minimale de l'exécution des syllabes telle qu'elle incombe à la prosodie, même s'il est probable qu'ici le chant s'appesantira d'avantage sur les voyelles que ne le fait une phonation moyenne¹⁶.

L'utilisation du modèle de l'intonation, surtout, pourrait être trahie par le fait que l'accentuation spécifique de la prosodie *hongroise* serait ici respectée au cours de la mise en musique du poème à la partie de chant. Une des singularités de cette prosodie nationale consiste en l'accentuation obligatoire du mot sur la première syllabe. Si la syllabe accentuée n'est pas obligatoirement plus longue, elle est au moins plus haute mélodiquement (et donc plus tendue). Ici les mots hongrois qui comportent plus d'une syllabe sont successivement « mylen », « látam », « hiszem », « kezdek », « hasonlítani », « alighanem », « valaki » et « másra ». Traduire alors la prosodie naturelle du hongrois dans la mise en musique conduirait, pour chaque mot, à assigner un sommet mélodique relatif sur chaque première syllabe. Ce n'est pas toujours le cas ici. Ce respect survient dans seulement cinq cas sur huit. Les mots « hiszem », « alighanem » et « valaki », dans la mise en musique de Kurtag, trouvent leurs sommets mélodiques sur la seconde syllabe. Néanmoins, on peut vérifier qu'aucun mot dont une syllabe au moins se voit attribuée une valeur longue (une ronde) ne déroge à la règle d'accentuation sur la première syllabe. Les trois mots qui échappent à cette « règle », mots cités ci-dessus, sont intégralement écrits en valeurs brèves (noires). Ces exceptions, à l'écoute, apparaissent alors subreptices. Le chanteur n'est donc « autorisé à s'appesantir » que dans le respect de la prosodie hongroise. Le modèle de la parole s'en trouve alors renforcé.

L'écriture des *Adieux*, par ailleurs, est largement chromatique. Ce chromatisme est même absolument conjoint, et donc particulièrement saillant,

sensible, à la partie de violon. Kurtag approche une écriture « totale chromatique » ici tronquée par l'ambitus restreint. Ce « total chromatisme » apparent n'est pas régi par un déterminisme mathématique, comme chez les dodécaphonistes viennois, mais par une expressivité, on l'a vérifié ci-dessus, en partie calquée sur celle de la prosodie naturelle des mots. Le demi-ton n'y est pas un intervalle infiniment précis, idéalisé, comme chez les Viennois, mais au contraire le gage d'un flou, la recherche d'un brouillage, brouillage au moins du système diatonique. Cette musique cherche à être entendue comme « fausse » mais d'une façon précise : fausse comme semble l'être mélodiquement la prosodie. Une interprétation judicieuse, d'ailleurs, d'une telle musique, ne se souciera probablement pas d'une justesse particulière du dit chromatisme (de même qu'un respect absolu du rythme, d'ailleurs noté approximativement, *ad libitum*, ne sera pas de mise ici). L'écriture, dès lors, n'est qu'un prétexte à passer à l'oralité, d'autant plus que la dite oralité (à travers la prosodie), est justement le modèle que l'écriture tente d'approcher avec ses moyens, notamment ses approximation au demi-ton près. Kurtag, sans doute par souci d'économie des moyens, ou par choix d'une certaine simplicité d'écriture, choix d'ailleurs coutumier au compositeur, n'a pas souhaité employer d'intervalles microtonaux comme la prosodie en emploie¹⁷. Ceux-ci seront néanmoins probablement atteints, de façon naturelle, expressive, par l'interprète. Et cette expressivité microtonale approchera celle, entendue quotidiennement par tout un chacun, de la prosodie.

Il apparaît que ce « chromatisme d'approximation », serré dans des ambitus restreints semble un modèle d'intonation courant dans les œuvres de Kurtag. Au-delà des seuls *Adieux*, il est employé, au sein de pièces diverses, dans de nombreuses lignes tant vocales qu'instrumentales. On l'observe ainsi par exemple et dans l'ordre chronologique, au début du n°4 de *Péter Bornemisza* (1973), pour piano et soprano¹⁸, dans le n°4 de *Szálkák* (1976) pour cymbalum¹⁹, dans le dixième des *12 Microludes*(1978) pour quatuor à cordes²⁰, dans le n°6 de *l'Hommage à Luigi nono* (1980) pour chœur *a cappella*²¹, largement dans les deux dernières des trois *Mélodies* op. 11/a sur des poèmes de János Pilinszky (1988)²², ou encore au début du n°3 de *Tre pezzi* (1996) pour violon et piano²³. Il y a donc là un procédé stylistique important puisqu'il parcourt au moins 23 années de composition d'œuvres variées. Il a pu, par ailleurs, être employé plus tôt (et plus tard) que la période 1973-1996 ci-dessus brièvement décrite par nos quelques exemples.

D'autres modèles de l'intonation, plus sommaires, ont été employés dans d'autres œuvres. Citons seulement ici l'aller-retour mélodique (ligne en dents de scie), c'est-à-dire le parcours rapide de deux degrés en alternance²⁴ (degrés séparés par un intervalle restreint), procédé qui caricature, dans la prosodie, la répétitivité du passage du « degré de repos²⁵ » au degré accentué. On observe ce procédé de façon particulièrement saillante, notamment, à la partie d'alto²⁶ du troisième des *12 Microludes*, ainsi que dans plusieurs passages²⁷ de l'œuvre pédagogique *Jeux* pour piano (1979).

L'emploi du modèle de l'intonation n'est pas récent dans l'histoire de la musique. D'autres études ont montré qu'il fut nécessaire à l'invention de l'opéra à l'aube du XVIIe siècle et qu'il a perduré au moins durant toute la période de l'opéra baroque²⁸. Il tend à disparaître durant le classicisme puis renaît à la fin du XIXe siècle, notamment dans les œuvres de Hugo Wolf et de Moussorgski. Il s'agit alors « d'intonationnisme » essentiellement vocal. Janacek, par la suite, franchit un pas en appliquant largement le modèle de

l'intonation au champ instrumental. Ceci a lieu cependant dans le cadre d'une musique encore largement tonale.

Kurtag, enfin (comme Dusapin après lui), applique le modèle de l'intonation à une technique de composition atonale. L'intérêt d'une telle démarche est alors double. D'une part il permet de justifier l'atonalisme autrement que par l'analyse hâtive d'une nécessité historique (dans la lignée de l'atonalisme viennois conçu comme « continuation logique » du chromatisme wagnérien). L'atonalisme trouve alors sa justification dans l'imitation de la prosodie laquelle, *a priori*, n'est pas une « musique tonale ». Il peut même alors se charger d'affects fondamentaux, affects approchant ceux qui sont communiqués de façon indéfectiblement secrète par les intonations²⁹. D'autre part et à l'inverse, l'atonalisme permet d'approcher le modèle de l'intonation de façon plus précise. C'est l'archaïsme de la prosodie qui est alors mieux figuré (degrés mal définis, échelles de tons et ambitus embryonnaires). L'atonalisme « intonationniste » est alors d'autant plus appréhendé non comme le symptôme d'une modernité hautement sophistiquée, mais comme une modernité à la recherche d'archaïsme, dans la continuation de celle qui transparait dès le début du XXe siècle dans la recherche d'une violence expressionniste. Davantage, il prétend retourner aux sources de l'histoire de la musique, devient un atonalisme non pas « au-delà » de la tonalité mais *en deçà*. Il puise à l'origine orale de la mélodie, dans ce que Rousseau, Villoteau, Fónagy et d'autres appellent « l'origine commune de la musique et du langage³⁰ ». De ce point de vue, il épouse une notion de modernité paradoxale. Celle-ci reste chargée de l'idée de nouveauté mais cette nouveauté se déplacerait non sur un axe temporel observant la forme d'une droite mais celle d'un cercle. Le mythe de l'éternel retour n'est pas loin. La musique « moderne » nie alors son essence même, l'écriture, et tend une main vers ses origines orales.

Kurtag, cependant, n'emploie de telles techniques « intonationnistes » que de façon isolée dans telle ou telle œuvre. Les zones d'ambitus restreint (notamment associées à ce « chromatisme approximatif » évoqué ci-dessus) sont juxtaposées à d'autres types de langage mélodique employant des intervalles singulièrement plus grands. L'écriture n'est pas niée mais revitalisé par quelques métaphores ponctuelles d'oralité. Si la modernité consiste bien aujourd'hui dans la négation de l'écriture par une utilisation plus large de différents modèles de l'oralité (dont l'intonation), Dusapin apparaîtra alors « plus moderne » que Kurtag. Le modèle de l'intonation est plus développé dans son œuvre. Une pièce entière, chez le Français, peut lui obéir. On aboutit peut-être à une densité d'idées de composition moins importante que dans l'œuvre du Hongrois, mais aussi à une musique appréhendée comme plus neuve. L'aporie même de l'agencement raisonné des critères traditionnels de la composition (orchestration, harmonie...) met en valeur le seul souci mélodique et avec lui, l'intonation. La modernité ne semble donc pas une notion nécessairement associée à l'art le plus « technique » ou le plus « riche », recelant le « meilleur métier », surtout en des temps où, comme nous le remarquons plus haut, un « retour aux sources » est peut-être définitivement engagé, et que dès lors la technique même doit se détruire. Néanmoins, la destruction de cette technique ne concerne sans doute que les techniques d'écriture, et donc seulement les musiques écrites, en particulier les musiques savantes. Danielle Cohen-Lévinas pense que déjà « la musique de Schönberg appartient de plain-pied à un monde crépusculaire, où les consciences d'artistes et leurs œuvres préfigurent la rupture non pas avec la tradition, mais avec sa codification³¹ », c'est-à-dire avec l'écriture. Pour autant, ce n'est pas tant l'oralité qui triomphe

du déclin volontaire de l'écriture. Car ce sont surtout les musiques électroniques enregistrées, tant populaires que savantes, qui semblent les vecteurs privilégiés de la nouvelle modernité. Or celles-ci, notamment lorsqu'elles échantillonnent (et donc écrivent) la voix « dans toute sa crudité orale », parviennent au dépassement de la dialectique écriture/oralité. Elles ne sont ni orales ni écrites, mais au-delà, elles tendent à devenir l'écriture parfaite de l'oralité autant que l'oralité parfaite de l'écriture.

¹ Ce terme résume la notion d'introduction du modèle de l'intonation dans la musique ; nous l'expliquons largement dans notre ouvrage *Pascal Dusapin. L'intonation ou le secret*, Paris, Musica Falsa, 2002.

² D. Robert Ladd, *International phonology*, Cambridge (Royaume-Uni), Cambridge University Press, 1996, p. 252.

³ Denys d'Halicarnasse, *Traité de l'arrangement des mots*, Paris, Nyon l'aîné et fils, 1786, p. 59.

⁴ Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p. 264.

⁵ On verra qu'il faut au moins lui octroyer un critère d'agitation rythmique singulière.

⁶ David Crystal, "Prosodic systems and language acquisition" (« Systèmes prosodiques et acquisition du langage »), in *Studia Phonetica*, n° 3, Ottawa, Didier, 1970, pp. 77-90.

⁷ La pensée qui consiste à relier implicitement les notions de modernité et « d'utilité » procède certes d'un choix esthétique préalable qu'on demandera au lecteur d'admettre sur la seule base que le réfuter aboutit à une notion de modernité négative, ou à la vision parnassienne d'un art inutile, conceptions qui nous semblent non pas fausses, mais déjà explorées très avant. Penser le concept de modernité comme négatif consiste à l'abandonner à l'histoire, à le penser comme figé, ce qui semble paradoxal en ce qu'il peut au contraire procéder d'une idée intemporelle, et non historique, de nouveauté.

⁸ Si le violon n'avait observé que des tenues, l'ambitus plus drastiquement restreint encore alors engendré n'eût pas pu nous mener à l'analyse d'une traduction d'un phénomène d'oralité archaïque.

⁹ Voir Jacques Amblard, *op. cit.*

¹⁰ *Idem*, voir notamment le chapitre 4, à propos des structures « MRirhiz et MRifract ».

¹¹ Cette indication nous a été donnée oralement par Daniel Caux. Nous renvoyons l'auditeur à la première de notre série de cinq émissions « Les musiciens intonationnistes », in *Les chemins de la musique*, France Culture, lundi 5 février 2001.

¹² Daniel Durney souligne l'importance du thème de l'eau dans les œuvres de Ravel et de Debussy, citant notamment *Jeux d'eau, Une barque sur l'Océan, Sirènes, La mer, Poissons d'or* ou encore les deux *Ondines* (« L'eau dans la musique impressionniste », in *Revue Internationale de Musique Française*, n°5, juin 1981, p. 43).

¹³ Guy Erisman parle de « thématique nerveuse, constamment renouvelée, d'autant plus [que Janáček] subissait l'auto-influence de son langage morave saccadé et économe. Ses partitions sont alors émaillées de notes groupées en petits paquets » (« Janáček », in *Encyclopædia Universalis*, tome XII, 1992, p. 882).

¹⁴ Leos Janáček, « Autour de Jenufa », in *Hudebni Revue*, (1915/1916), trad. de l'anglais dans le programme de concert de *Vec Makropulos* édité par le Festival International d'Art Lyrique, Aix-en-Provence, juin/juillet 2000, p. 54.

¹⁵ Ajoutons enfin que les modes de jeu *sul tasto* (sur la touche), lequel étouffe le son, et « avec sourdine », même s'ils rappellent là encore un procédé d'écriture des cordes

impressionniste (souvent employé par Ravel), ne contredisent pas le modèle de la phonation de la parole (par opposition à la phonation du *cri*), dans la mesure où celle-ci, comme le remarque le musicien Jean-Jacques Lemêtre, a lieu « avec la nuance *piano* » (Jean-Jacques Lemêtre, « La voix au bord du chant », in *De la parole aux chants*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 75).

¹⁶ Louis Becq de Fouquières, *Traité de diction*, Paris, G. Charpentier, 1881, p. 7.

¹⁷ Cet argument ne semble pas avoir besoin d'être prouvé. C'est son contraire (le fait que la prosodie se cantonne éventuellement dans le système tempéré en demi-tons) qui demanderait une preuve d'ailleurs impossible à apporter. Cette utopie musicale était d'ailleurs rêvée par le musicien du XVIII^e siècle Grétry qui déclarait : « Comment dans les intervalles de douze demi-tons que renferme la gamme chromatique, tous les repos et les accents de la ponctuation [la prosodie, dans le contexte] n'existeraient-ils pas ? » (André-Modeste Grétry, *Mémoires ou essais sur la musique*, Liège, Éditions de Wallonia, 1914, p. 176).

¹⁸ *Op. cit.*, Budapest, EMB.

¹⁹ *Op. cit.*, Budapest, EMB, 1976, p. 6.

²⁰ *Op. cit.*, Budapest, EMB, 1979, p. 9.

²¹ *Op. cit.*, Budapest, EMB, 1980, pp. 13-15.

²² *Op. cit.*, Vienne, Universal, Budapest, EMB, 1988. L'intégralité de la seconde mélodie se cantonne dans l'ambitus extrême d'un ton à la partie de chant.

²³ *Op. cit.*, Budapest, EMB, 1996, p. 6.

²⁴ Voir Jacques Amblard, *op. cit.*, pp. 206-209. Ce procédé peut consister tout simplement dans le fait de jouer en détachés, par exemple : la-do-la-do-la-do-la-do, etc. (ce qu'il ne faut pas confondre avec une batterie, plus rapide et surtout jouée *legato*, notamment en un seul coup d'archet aux instruments à cordes).

²⁵ Ce degré fondamental est atteint par exemple lorsqu'on prononce un « euh... » d'hésitation, explique le linguiste Pierre R. Léon (*Phonétisme et prononciations du français*, Paris, Nathan, 1992, p. 125).

²⁶ *Op. cit.*, Budapest, EMB, 1979, p. 5.

²⁷ *Op. cit.*, Budapest, EMB, 1979. Voir p. 8 et surtout p. 20, dans la partie intitulée « Kvintek » (« Quintes »).

²⁸ Nous faisons la synthèse de ces études dans notre ouvrage, *op. cit.*

²⁹ Quant à cette question complexe, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage d'Ivan Fónagy, *La vive voix*, Paris, Payot, 1991, qui ne traite que d'elle et fait autorité en la matière.

³⁰ Voir Jacques Amblard, *op. cit.*, partie I.

³¹ *La voix au-delà du chant*, Paris, éd. Michel de Maule, 1987, p. 37.