

Chansons traditionnelles wallonnes pour l'école

Communication faite le 8 décembre 1979

par Édouard SENNY

(1923-1980)

Transcription et rédaction posthumes()¹*

Michel SEPULCHRE

Note du transcripteur

J'ai cherché dans la rédaction de ce texte à rester aussi proche que possible de l'original. Il faut dire que, à la suite du décès d'Édouard Senny, il ne restait de sa communication qu'un enregistrement réalisé à partir du public, dont beaucoup de passages à la limite de l'audible. De plus, peu de musiciens et d'ethnomusicologues se trouvaient dans l'assistance et aucun n'avait gardé de traces de cette communication.

Pour ce qui est de la forme, le minimum a été modifié. Beaucoup de tournures de style orales ont été maintenues car les modifications auraient souvent entamé le fond et diminué la valeur de témoignage — en quelque sorte testamentaire — de la causerie de ce musicien, folkloriste par passion. Seuls quelques détails (redites, lapsus, construction de phrases en « cascade », ...) inhérents à la communication improvisée ont été rectifiés pour certains passages qui, sans cela, auraient été peu compréhensibles à la lecture sans les silences et les accents qui les structurent (et les autorisent) dans le langage parlé.

La majorité des modifications ont été faites dans l'introduction (du paragraphe « J'ai été » au paragraphe « Ceci dit » y compris) pour laquelle quelques notes avaient été écrites par Édouard Senny lui-même. Les membres de phrases révisés se trouvent entre crochets [].

Les chants notés existaient tels quels dans une transcription de la main d'Édouard Senny. Les échelles musicales ont été ajoutées très fidèlement, sur la base de l'enregistrement, des notes d'Édouard Senny, des articles de Brăiloiu et des connaissances qui sont les miennes en ce domaine.

Quant au fond, rien n'a été changé, sinon quatre phrases ajoutées dans l'introduction sur la base des notes signalées plus haut : il s'agit des phrases « Le classement suivant cette base » (au paragraphe « Au surplus »), « Quand un chanteur » (au paragraphe « Un principe »), « Ils seront ... aideront. » (au paragraphe « J'ajouterais ») et « comprenant le modal ... plain-chant » (au paragraphe « D'une part »).

Les références et le titre ont été ajoutés. L'orthographe « pentacorde », « tricordal », etc., suivant l'habitude actuelle des meilleurs auteurs, a été préférée à l'orthographe ancienne « pentachorde », « trichordal ».

Les solutions de fond adoptées par Édouard Senny n'étaient pas nécessairement définitives telles qu'exposées ici (lui-même en poursuivait l'étude et avait déjà modifié ses choix à plusieurs reprises). De plus, le temps de parole imparti à l'orateur était limité ; aussi apparaît-il clairement que la fin de son exposé a été « brossée » en quelques phrases. Ces différents problèmes seront abordés plus aisément lors de la publication du recueil. Toutefois, et même si l'intention d'Édouard Senny était de constituer un recueil pour l'école et non une publication ethnomusicologique, le sérieux de son information et l'étude en profondeur des systèmes rythmiques et mélodiques particuliers que mettent en jeu les chansons traditionnelles wallonnes (comme tout le folklore chanté authentique) font que ses travaux constituent la **première contribution importante à un classement scientifique du folklore wallon du point de vue musical**.

Ce fait paraîtra évident, je pense, au lecteur le moins informé sur le sujet.

Le recueil, quant à lui, existe à l'état de transcriptions diverses de chansons, mais sans justification théorique. Cette communication en tiendra lieu et ne fera qu'un avec le recueil à publier, pour lequel un gros travail reste à faire.

¹ Publication dans : Commission Royale Belge de Folklore, *Le folklore de l'enfance*, vol. XII, coll. *Contributions au Renouveau du Folklore en Wallonie*, Ministère de la Culture Française, Bruxelles, 1982.

Texte de la communication

Je ne vais pas vous faire une communication à proprement parler, je vais plutôt vous faire un cours.

Je ne suis ni folkloriste ni pédagogue ; je suis professeur, comme on vient de le dire, et membre de la Commission de Folklore mais au titre de musicien. Alors, je vais vous parler de la musique traditionnelle, de la musique folklorique, et pas du folklore musical.

J'ai été chargé il y a quelques années d'échafauder un recueil de chansons pour l'école et cela m'a donné beaucoup de nuits blanches. Je vais vous dire pourquoi. Je cite André Souris pour commencer : « La musique folklorique est un système autonome, aussi autonome que la musique tonale, classique, ou la musique de jazz. Il est donc de la compétence des musiciens seuls de traiter de cette musique en tant que structure propre. » Mais les musiciens s'ils veulent traiter du sujet doivent se débarrasser de l'enseignement des conservatoires et se mettre à l'école des ethnomusicologues. Ce que j'ai fait finalement, bien humblement, avant de venir effleurer [devant vous les problèmes que soulève la confection d'un simple recueil de chants destinés à l'enseignement et surtout de vous parler des solutions que je compte donner à ces problèmes].

J'ai suivi pour cela l'enseignement de Constantin Brăiloiu qui, à mon sens, est le seul folkloriste, le seul ethnomusicologue à être un peu méthodique, et [le plus apte à étayer mon propos]. Avec lui nous avons une chance de libérer la musique populaire des normes d'une musique savante où on l'a trop souvent enclose, au mépris de son caractère et de ses lois propres.

Au surplus, mon temps étant limité, je ne vous entretiendrai que des structures archaïques, des lieux communs, des formules qu'on rencontre dans [la chanson populaire car c'est sur ces structures, sur ces lieux communs décelés par Brăiloiu] dans le système pentatonique que je compte baser le recueil projeté, ce qui ne m'empêchera pas d'effleurer d'autres systèmes comme le tritonique et le tétratonique. [Le classement suivant cette base pentatonique est une méthode tout à fait naturelle, on va le voir, et qui n'a nul besoin de grands principes pédagogiques pour s'imposer.]

Trois grands principes me semblent s'imposer.

Un principe d'ordre rythmique : le chanteur populaire pense par *tactus* et par combinaison de *tactus*. D'où, dans le recueil que je voudrais faire, suppression de toute mesure (ainsi que de toute barre de mesure et du chiffrage) et remplacement par des *tactus*, binaires ou ternaires [c'est-à-dire basés sur la noire et la noire pointée]. Ces *tactus*, la plupart du temps, seraient combinés surtout par 4, [mais aussi par 2 (pour plus de clarté) ou par 3 ; quelquefois par 5, par 6, par 7 ou par 8 rien ne s'y oppose]. Mais, après avoir consulté « le rythme enfantin » de Brăiloiu, je crois que la plupart des structures rythmiques, du moins des enfants, rentrent dans le système de 4 *tactus*. [Quand un chanteur populaire omet un *tactus* « muet », si je puis dire, —un silence (à court de souffle?)— ou le prolonge à la fin d'une phrase, nous rétablirons par l'analyse (et la comparaison) le prototype.]

Je vais vous définir ce qu'est un *tactus*. C'est « l'unité de durée choisie comme étalon pour régler le mouvement ... » Je cite encore André Souris, encyclopédie de Fasquelle [(tome III, p. 787, article « Temps »)]. « C'est une pulsation neutre, dépourvue d'accentuation métrique. [Ce *tactus*] peut comporter un certain nombre de divisions ..., 2, par exemple, si mon *tactus* est une noire (ou un triolet, division en 3) ; 3, si mon *tactus* est une noire pointée. « Il peut comporter un certain nombre de divisions, conçues dans l'unité de la battue et allant pratiquement de 2 à 11. Son emploi est universel, à tous les degrés de la culture musicale. Sous le nom de *tactus* (que Henri Expert a proposé de traduire par « touchement ») (je proposerais pour ma part le terme de rebondissement »), ce temps unitaire a suffi à organiser l'exécution des polyphonies les plus complexes de la Renaissance. »

[J'ajouterai] qu'un autre problème, d'ordre rythmique aussi, est celui du mouvement métronomique. La plupart des chansons que j'ai pu consulter dans les anthologies ou dans la collection de la Commission de Folklore sont, hélas, écrites sans indication métronomique. Mais là on peut procéder par recoupement puisqu'on en recueille toujours, et mettre des mouvements métronomiques approximatifs. [Ils seront certainement assez proches de l'original qui aurait dû être noté. Les genres « poétiques » (berceuses, comptines, chants de pâtres) y aideront.]

Voilà un premier principe, d'ordre rythmique.

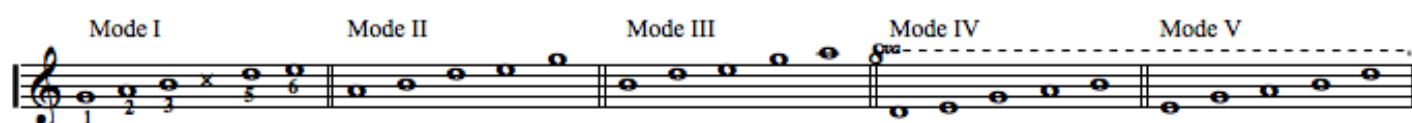
Un principe d'ordre mélodique : tous les chants seront transposés dans la sphère — je préfère le mot « sphère » au mot « ton » parce que ce dernier va nous faire penser à la musique tonale et nous ne sommes pas dans le domaine de la musique tonale —, tous les chants seront transposés dans la sphère de *sol*, pour plus de clarté et de facilité de comparaison. Et si l'échelle s'avère trop haute, on y adjoindra une version transposée une quarte plus bas, par exemple.

Base pentatonique du recueil : d'une part, le pentatonique, préparé par le prépentatonique (le tritonique — ce que les Grecs appelaient d'ailleurs le « corpus harmonique », le « corps de l'harmonie —, et le tétratonique — 4 sons). D'autre part, le pentatonique, qui serait le centre, irradierait vers le haut, si je puis dire, vers l'hexatonique et l'heptatonique [comprenant le « modal et le tonal » (il faut se méfier des modes grecs et des modes du plain-chant)].

Ceci dit, je vous expose rapidement tous ces points.

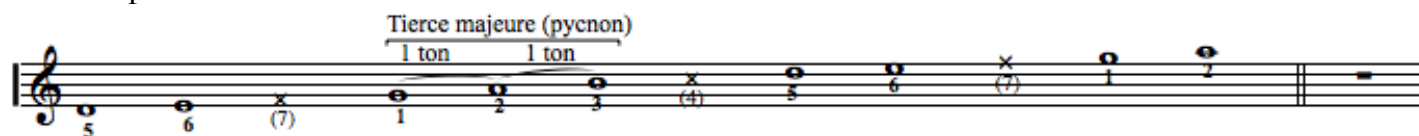
Le système pentatonique, en fait, c'est la gamme chinoise, les notes *fa[#] sol[#] la[#] do[#] ré[#]* (= les touches noires du piano, les dièses...). Si je les transpose [d'un demi-ton vers le haut], j'obtiens donc ceci :

Exemple 1



Sol la si ré mi, que je chiffre d'après leur position sur l'échelle : 1 2 3 5 6. Vous voyez qu'il manque le 4^e degré (x). Les Chinois [utilisent] la gamme à 5 sons, l'échelle à 5 sons. Ça c'est le premier mode. Le 2^e mode commence par le *la* et va jusqu'au *sol* évidemment. Le 3^e mode par le *si* et va jusqu'au *la* supérieur. Le 4^e par le *ré* et le 5^e par le *mi*.

Exemple 2



[On a donc] 1 2 3 5 6. Le 7^e degré est absent. [En haut, de] nouveau 1 et 2. [En bas, le] 7^e degré est absent ; [puis on retrouve le] 6 inférieur et le 5.

Dans ce système pentatonique, qui est un système « anhémitonique », pour employer un mot savant, c'est-à-dire sans demi-ton, observez bien ceci : vous avez ici une tierce majeure *sol-si*, composée de 2 secondes majeures et que Riemann, dans son dictionnaire, a appelée d'un terme savant le « pycnon ». En grec, το πυκνον (to pucnon) « l'intervalle serré, le serré, le dense, le dru. » C'est un peu la base du système, quand on commence, du moins, dans le 1^{er} mode.

Il y a aussi deux intervalles de tierces mineures :

Exemple 3

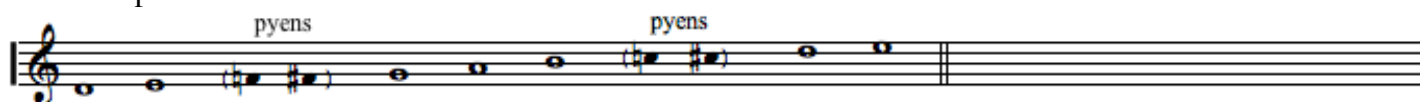


ici (*mi-sol*) et là [(*si-ré*)], y compris [*mi-sol* inférieurs]. Remarquez que c'est une transposition si *ré* et *mi* [sont transposés], vous aurez *mi-sol*.

Donc, [*sol-la-si*] est un centre et il y a deux ailes, si vous voulez. Du moins, dans le 4^e mode [quand je transpose *ré* et *mi*.]

C'est une gamme sans demi-tons. Mais où les choses se corsent,

Exemple 4

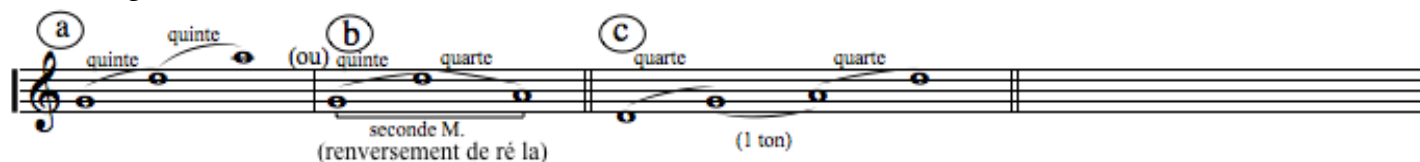


c'est que les Chinois connaissent ce qu'on appelle les « pyens », qui sont des notes accessoires ne faisant pas partie de l'échelle et que nous appellerions des appogiatures, ou des notes de passage, ou des échappées, ou des broderies : des notes qui, en fait, ne comptent pas dans l'échelle. Ces notes peuvent être des *pyens* hauts, donc le *fa* dièse, ou des *pyens* bas, le *fa* bémol (et, [de même], le *do* dièse ou le *do* bémol). Donc, ce sont des notes qui se glissent dans les mélodies de structures archaïques.

Partant de là, d'un système tout à fait naturel, —et qu'on [trouve dans la Chine mais on le retrouve en Écosse et] dans tous les pays du monde, et on le retrouve ici, vous allez le voir—, partant de là, on peut sur le *sol* faire chanter une série de chants *recto tono*. Il n'y en a guère, je crois, dans le folklore mais [c'est possible de le faire]. Je passe !

Alors, nous avons comme première grande structure, si vous voulez, ce que les Grecs —[le terme est postérieur, bien entendu]— appelaient le « corpus », le « corps de l'harmonie », le *corpus harmonice*, composé comme ceci :

Exemple 5 (a-b-c-)



mon premier son [*sol*] et, dans le système des quintes, dans le « cycle des quintes », la quinte *ré* et la quinte au-dessus du *ré*, le *la*. Vous voyez *sol ré la*. Les Grecs les disposaient comme ceci (cf. exemple 5c), deux [quartes qui engendraient] deux tétracordes (c'est-à-dire deux fois quatre sons) ; [en quelque sorte, les quartes étaient des cadres dont] ils remplissaient les vides, si vous voulez. Et ils appelaient cela le « corps de l'harmonie » parce que ces notes restaient toujours stables. Eh bien, on trouve cette structure dans beaucoup de chansons d'enfants. (Il faudra bien que je vous chante [les exemples] !)

Exemple 6



Elles sont innombrables les chansons comme ça.

Dans le recueil projeté, je passerai donc une première partie sur ceci. Et elle-même ne sera vue qu'après avoir étudié [la quarte], si vous voulez, et ceci, l'intervalle de seconde majeure (cf. exemple 5b), que Brăiloiu croit être une [échelle] défective c'est-à-dire un tritonique auquel il manque une note, un son : le *ré*.

Exemple 7

Tritonique défectif
(comparer à 5b)

Là aussi, les chants d'enfants sont innombrables, basés sur deux notes. En voilà un :

Exemple 8

Ju - das, cra - che - moi,
le bon dieu te pu - ni - ra,
le cou - teau, le ci - seau
cou - pe - ront ton pe - tit doigt !

À ce moment-là, ayant étudié les intervalles *la-sol* et *sol-ré*, [les élèves] sont préparés pour faire *ré-sol* [inférieurs] Je vous ai donné un exemple [(cf. exemple 6)]. Je continue.

En route vers le tétratonique. [Que me manque-t-il à ce stade-ci ?] (cf. exemple 5). Pour le tétratonique, il me faut] *sol la ré mi*. Il n'y a pas de *si*, c'est la quatrième quinte, n'est-ce pas ? Le système des quintes c'est *sol ré la mi si*,

Exemple 9

Pentatonique
Tétratonique

c'est-à-dire les cinq sons du pentatonique. [Dans le tritonique], j'ai deux quintes *sol-ré* et *ré-la*. Il manque donc uniquement le *mi*. L'intervalle à étudier [ensuite] c'est donc *sol-mi*, intervalle qu'on a appelé d'ailleurs « l'intervalle d'appel » et qu'on retrouve dans beaucoup de chants enfantins. Et dans bien d'autres, par exemple dans les cris de marchands — mais je me méfie des cris de marchands parce qu'ils sont souvent notés « trop musicalement », je dirais.

Exemple 10

I ploût a sa - yas
lès bè - guèn's èn' sont nin là
pou pè - ler lès ca - na - das !

Ou bien cette berceuse :

Exemple 11

Nâ - ni - nâ, Pou - pârd l'è - fant,
 djè v'z'è - dwèrs èl' bans' Sint Dj'han,
 to's lès pîrs d'a - vâ lès tchamps, ki
 n'èss' tos mitch's èt tos blans pans
 po noû - rî mès p'tits è - fants !

C'est toujours sur deux notes : *sol-mi*. Je fais remarquer que les enfants de Wallonie c'est souvent sur ces notes *sol mi* et non sur *sol ré* qu'ils chantent, alors que les Français c'est plutôt sur *sol ré*. Les comptines, ici en Wallonie, ou les chansons enfantines sont souvent basées sur *sol mi*. Il y a aussi le célèbre² :

Exemple 12

Hin - ri, tchaw' so - ris,
 vos' t'ou - hê vik' - ti to - dis ?
 Nê - ni, dji l'a r'vin - dou a
 Hâ - rli - kin po treûs skê - lins !

Paul Collaer, par ex., a recueilli du côté de Romerée³ des appels d'enfants de choeur à la semaine sainte :

Exemple 13

Assez vif
 I sonn' li pru - mi còp â mès' ! (crécelle)
 (ou*) I sonn' li pru - mi còp â sa - lut ! (crécelle)
 (ou*) I sonn' li pru - mi còp â tch'min d'crèûs ! (crécelle)

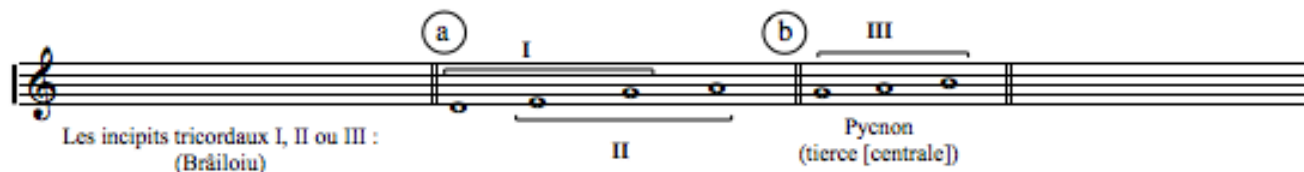
² *Skèlin* = escalin, anciennement, la monnaie de base de la Principauté de Liège. Comparer à l'ancien anglais *skilling*, aujourd'hui prononcé *shilling*. [M. S.]

³ En fait, Mont-Houffalize (Prov. de Luxembourg), cité dans le même article et non Romerée (Entre Sambre-et-Meuse). [M. S.]

* Le texte changeait suivant l'office annoncé ; également suivant que les enfants faisaient un, deux ou trois tours du village ...

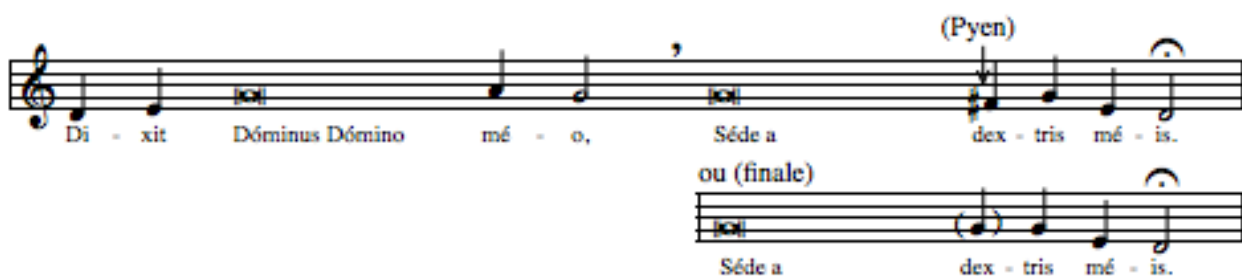
Donc, on étudierait l'intervalle *sol mi*. Et puis après, remarquez ceci :

Exemple 14 (a-b)



C'est un tricorde (3 sons) et un autre tricorde : donc, *ré mi sol* et *mi sol la*. Et alors je crois qu'il faudrait étudier ces structures de trois sons avant celles de quatre. Et ces structures, Brăiloiu les appelle d'un nom savant les « *incipits tricordaux grégoriens* ». Brăiloiu connaît admirablement le grégorien. (Moi aussi, d'ailleurs. Je vais vous en donner la preuve.) Et son système me séduit pour cela aussi, parce qu'il remonte très haut. Je ne dis pas que le grégorien a influencé les chansons d'enfants. C'est parfois vrai, parfois le contraire. Mais cet *incipit* qu'il appelle l'*incipit tricordal I (ré mi sol)* est à la base de quantité de psaumes.

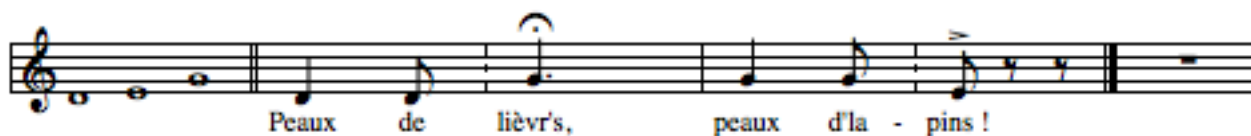
Exemple 15 [8^{me} ton du grégorien]



J'enlève les *pyens* : *ré mi sol* ... Le *fa#* est une note de passage. Donc, j'ai *mi sol la / / sol mi ré* : j'ai les [deux *incipits*].

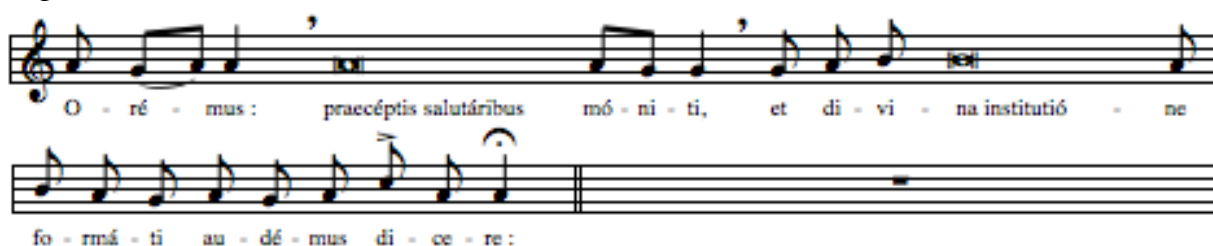
Vous allez me dire que je ne trouverai pas de chansons sur ces notes. Tant que vous voulez ! J'ai même un cri de marchand de lapins, qui est celui-ci ... Je le transpose. Je le chante assez bas. Il devrait être chanté plus haut. *Ré ré sol sol sol_mi*.

Exemple 16



Ce cri, je l'ai entendu durant mon enfance et je l'ai noté d'après mes souvenirs. Et un jour, je lisais pour la quatrième fois *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, en fait « La prisonnière », le onzième volume [(La Pléiade, vol. III, pp. 116-119)] ; c'est au moment où il est avec Albertine, chez lui, et qu'il écoute les cris de la rue, le matin. Il y a sept pages là-dessus ! Proust compare d'ailleurs les cris de la rue avec les récitatifs de Debussy dans « Pelléas et Mélisande » et de Moussorgsky dans « Boris Godounov ». (Il y aurait d'ailleurs là une communication intéressante à faire à la Commission de Folklore, un jour, et j'espère bien [faire cette communication sur les cris de rues], —une communication musicale !) Et Proust compare le cri du marchand de chiffons, qui chante ceci, qui crie ceci « Chiffons, ferrailles à vendre, peaux de lapins », au rituel de l'église. (Je vous le chante :))

Exemple 17



Les curés chantaient toujours :

Exemple 18



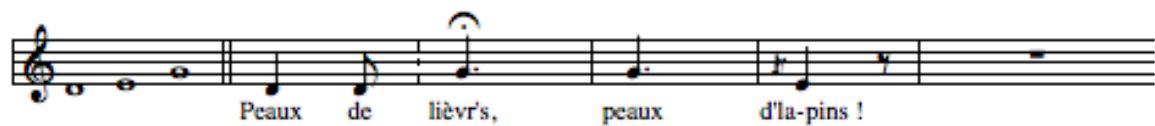
et pas :

Exemple 19



comme le grégorien le voudrait. Ils accentuaient tout à fait [naturellement]. Alors [Proust] dit que, son « peaux de lapins », le crieur le chante comme ça : « *peaux* d'lapins ! ». Si bien que j'ai rectifié la notation [du cri dont je me souviens] et je l'ai noté comme ceci :

Exemple 20



ré ré sol sol sol/mi, avec appoggiature [sur le dernier *sol*] ; et ceci, je crois, est beaucoup plus fidèle que ma notation préliminaire — d'après mes souvenirs (il faut dire tout !) —.

Je vous cite quelques exemples sur cet incipit grégorien : « zim' zi zim' »

Exemple 21



Ré mi sol ... fa# est un *pyen* et le *ré* vient à la fin. [Cet exemple]-ci bien entendu :

Exemple 22



L'autre [*incipit*] maintenant : l'*incipit* tricordal II, le tricorde (trois sons) *mi sol la*. Je le vois dans un [cri] de repasseur de couteaux :

Exemple 23



qui est dans [« Contribution au folklore poético-musical de la ville de Charleroi » par R. Pinon (Annuaire XVIII de la Commission de Folklore, Bruxelles, 1966/1972, 2^{me} fasc., p. 123)]. Je passe.

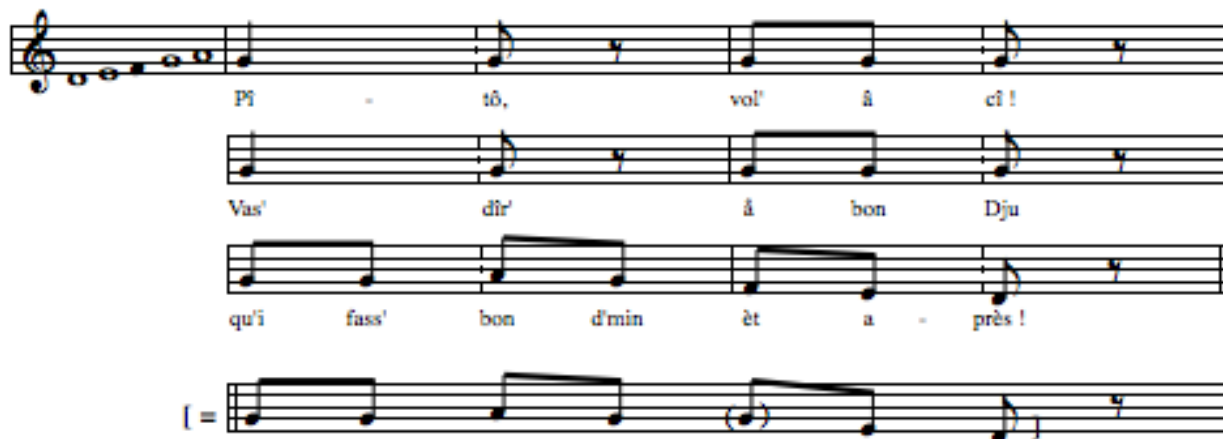
De là, nous arrivons au tétratonique. Si [les élèves] ont vu les deux *incipits* tricordaux, ils ont vu déjà le tétratonique.

Exemple 24



Il y a assez bien de chants qui assemblent les quatre notes. En voici un :

Exemple 25



Regardez les points : il n'y a pas de *tactus*. *Sol sol la sol fa mi ré = sol sol la sol (sol) mi ré*. Le *fa* est un *pyen*, un *pyen* lourd parce qu'il tombe sur un accent. C'est un *fa* bécarre. C'est le système tétratonique. Et celui-ci :

Exemple 26



Il est plus complet. Je crois que c'est de Paul Gilson. Il utilise l'*incipit* II. Vous êtes convaincus maintenant [de l'existence de chansons d'enfants sur ces *incipits*] ?

De là, nous passons à une chose aussi intéressante, du point de vue musical. Le système tétratonique, à ce moment-là est vu. Mais, [pour le pentatonique,] il me manque le *si* dans l'échelle (cf. l'exemple 9). Je vais le

préparer par des chants basés sur l'intervalle *sol-si*, sur la tierce majeure. Ce qui est tout à fait normal, il y en a quelques-uns.

Mais alors, les chants qui s'inscrivent sur cette échelle de 3 sons [*sol la si*] que Riemann appelle le « *pycnon* », il y en a des centaines. La plupart des chants de pâtres qui sont nos chants les plus vieux, les plus archaïques, sont basés sur ceci. Je vais vous en chanter quelques-uns. Ce sera l'étape suivante, tout naturellement, parce que le *pycnon* forme un système par lui-même. Voici un exemple pour *sol-si* :

Exemple 27

Wâ - riau ! Wâ - riau !
 Lès vatch's do Saut !
 Lès coûts lô - yins,
 lès kèw's di strin !
 Wâ - riau ! Wâ - riau !

Un cri de marchand de poires cuites, de Liège, basé sur le *pycnon* et que José Quitin a noté. Je peux lui faire confiance, c'est un musicien !

Exemple 28

Dès cû - tès peûr's !

et qui ressemble féroce à du grégorien. J'ai d'ailleurs un plus bel exemple qui ressemble aussi féroce à ceci : le *kyrie* de la messe de la Sainte Vierge, si je chante les notes d'après mon échelle.

Exemple 29

Ky - ri - e - le - i - son.

Voici un chant de pâtre qui avait été noté par [A. Boniver, ancien curé de Warzée (Enquêtes du Musée de la Vie Wallonne, nos 34-36, 1935)]. Mais pour vous donner une idée de ma notation, vous pouvez peut-être vous faire passer cette feuille. C'est une notation très claire à mon sens parce qu'elle procède par *tactus*, elle procède par vers, si je puis dire, et alors on rencontre des choses curieuses comme ceci : de l'asymétrie dans la symétrie 4-3, 4-3, 4-3 ... constamment. Je vous le chante, vous allez voir. Or c'est un exemple [peu fréquent]. Les autres sont [souvent] par quatre *tactus*.

Exemple 30

Èt rô - li, rô - li, rô - loye ! L'ou -
 hê qu'èst so l'vè - rdjon
 qui dit qu'èst tîmps d'è - nnè ra - ler po
 moûd' èt po co - ler,
 po fé l'trû - lêye a noss' cu - ré ! Rô -
 li, rô - li, rô - loye !
 Lès vatch's sont sôl's com' po pè - ter ! L'èst
 tîmps d'è - nnè ra - ler !

J'aménage parfois. Ça ne me gêne pas. Je confronte des centaines de versions. Je ne dis pas que je les expurge ; j'essaie d'être le plus fidèle possible. Mais, manifestement, dans certains chants, les chanteurs ont escamoté des silences ; dans d'autres, manifestement, ils font les prolongations beaucoup trop longues. On voit tout ça lorsqu'on confronte des versions différentes des mêmes chants ; et aussi lorsque, en potassant un peu les chants de pâtres, je me suis aperçu qu'ils étaient presque tous basés sur le *pycnon* d'une part, et, d'autre part, qu'ils utilisaient des rythmes qui ne sont pas, comme on a bien voulu le dire, [ceux] de chants libres ; je ne le pense pas, pas du tout. Ce sont des *tactus*, très rigoureux, du moins la plupart du temps.

Il y a des formules enfantines tant qu'on veut comme exemples. [Je n'insiste pas.]

[En passant, je signale] que, dans le recueil projeté, il y aura autant de chants en wallon qu'en français. Je crois que c'est nécessaire parce que beaucoup de nos beaux chants sont écrits en wallon, surtout les chants de pâtres. En voici un autre qui n'est pas un chant de pâtres. C'est une chanson d'enfants :

Exemple 31

Lès treûs bè - lès ro - djès pom's
 qui sont fêt's po pwèt à Rome.
 Sint Pir', Sint Si - mon,
 ga - rdez bien à la mai - son !

Quatre tactus ! Je continue !

Ce *pycnon* peut être affublé soit d'un *pyen* supérieur, une appoggiature, le *do* (bécarre), soit le *pyen* inférieur, le *fa* (dièse). Alors c'est très facile [si on dit] : « C'est l'échelle *fa# sol la si do* ! »

Exemple 32



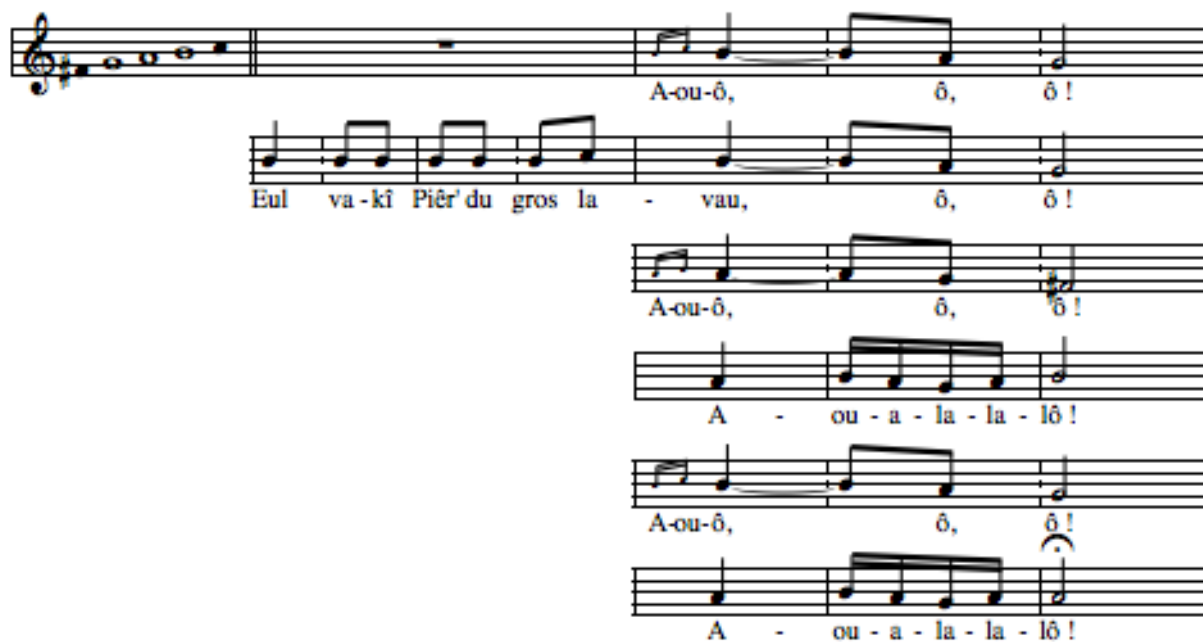
Ça c'est la solution de facilité ! La vraie solution, la voilà ! Ce n'est rien d'autre que *sol la si*. Il y a des notes de passage en musique savante aussi, il y a des formules, qu'il faut trouver, Je peux encore vous en donner. [N. du tr. : *Chansons populaires de l'Ardenne septentrionale*, I, p. 97. Chant de quête de Filot :]

Exemple 33



que vous connaissez. C'est le *pycnon* : eh bien, ce *do* est évidemment une 'échappée', [càd] qui ne fait pas partie du système. En voici un autre, avec les deux *pyens* :

Exemple 34



C'est encore un beau chant de pâtres. Je vous chante les notes. C'est un *pycnon* [terminé] sur le *la*. Car, en musique modale, il n'y a pas de degrés privilégiés, aucun. C'est pour cela qu'il ne faut pas parler de *sol* majeur ou de *mi* mineur, etc. Il n'y a aucun [degré] privilégié. Ici [on termine] sur le *la*. Alors je voudrais bien qu'on me dise dans quel mode c'est ! Il y a des gens qui se [creuseront] la cervelle pour dire si c'est dans un mode grec ou dans un mode d'église. Ce n'est pas vrai puisqu'il n'y a que trois notes : *si la sol*.

Je me suis trouvé en face de cas beaucoup plus [délicats]. Ce chant d'enfants qui est un chant d'écoliers, pour la Saint-Grégoire, du côté de Biernée, je crois, si mes souvenirs sont bons parce que je n'ai pas noté tout [cela] ; [il a été noté par Maurice Vaisière à Surice, en 1959.]

Exemple 35

Chis pomm's, chis pwâr's,
 en l'ho - nneur di Saint Gré goir' !
 Saint Gré - goir' vous bé ni ra
 si vous rim - pli - ssèz noss' tchî na.

Je vous chante les notes *sol mi sol mi* ... C'est normal ; dans plusieurs chants, on a déjà vu cet intervalle d'appel. Je considère ce *do* qui ne vient qu'une fois comme un *pyen*, comme une échappée ; peut-être par influence du mode majeur, de notre mode majeur, puisque [ce chant nous est chanté actuellement]. *Mi fa# sol#* n'est rien d'autre qu'une transposition du *pycnon* ; et les enfants se servent du *mi* comme point d'appui puisque leur système aboutit sur le *mi*. Je suis très fier d'avoir trouvé [cet exemple] parce que Brăiloiu [ne parle pas de ce cas-là]. Et c'est le seul exemple que j'ai. Je soupçonne d'ailleurs les enfants de ne pas avoir [su] chanter autre chose et d'avoir fait une transposition en se basant sur le *mi*⁴ qui paraît être une note quand même privilégiée ici : soit !

Exemple 36

Chis pomm's, chis pwâr's,
 en l'ho - nneur di Saint Gré goir' !
 Saint Gré - goir' vous bé ni ra
 si vous rim - pli - ssèz noss' tchî na.

[(Suite à un rappel de l'heure, Édouard Senny abrège la fin de sa communication à partir de cet endroit).]

Il y avait cependant encore une chose ou l'autre que je voulais montrer.

Donc, disons [qu'à ce stade], nous arriverions tout naturellement [au système] pentatonique. Il est vu à ce moment-là. D'ailleurs, les pièces qui sont pentatoniques d'une façon rigoureuse sont assez rares quand même. Mais on retrouve un substrat pentatonique en dessous de la gamme majeure : *ré mi fa# sol la si do# ré*, parce qu'elle est heptatonique ; ce sont les *pyens* qui se sont fixés pour devenir des notes réelles de l'échelle. Donc vous voyez que le reste découlerait logiquement en dessous de [ce que je viens de vous illustrer].

Je résume : donc, [le système rythmique à base de *tactus* et le système mélodique à base pentatonique].

⁴ Note du transcripateur : je pense que la fin de l'argumentation est juste mais que la dame [et non des enfants] a entonné effectivement les deux dernières phrases sur *mi* alors qu'elle devait faire le *pycnon* à partir du *do*. Voir ce type de version en fin de conférence.

Pour vous montrer encore un exemple de plain-chant, ou de chant découlant du plain-chant : écoutez, c'est un Noël. Voici :

Exemple 37

Voi - ci l'en - fant nou - veau - né !
A - llons tous pour l'a - do - rer !
Ma - rchons vi - te, ma - rchons tous pour
a - do - rer l'en - fant Jé - sus !

C'est [en fait] tout simplement l'*Introït* de la Messe du Jour de Noël :

Exemple 38

Pu - er na - tus est no - bis
et fi - li - us da - tus est no - bis ...

Alors, je fais remarquer en terminant, puisque mon temps de parole est limité, que l'Église actuelle, l'Église catholique, s'est coupée de ses racines ; et que ça donne ceci lorsqu'on veut mettre du grégorien en français :

Exemple 39

Voi-ci l'en-fant nou-veau-né ! pa - pa - pa - pa - pa - pa - pa ! ... une platitude !

Une platitude! La langue française étant peut-être la langue la plus difficile à mettre en musique. La preuve c'est que Debussy n'a fait que des récitatifs dans « Pelléas et Mélisande ».

Merci beaucoup ! (*applaudissements*)

Discussion

Question : « À propos de la tradition folklorique, vous avez fait des rapprochements avec le grégorien ! Est-ce que vous pouvez tirer des conclusions ? Est-ce qu'il y a une influence ?

Réponse : « Je ne tire pas de conclusions. Brăiloiu n'en tire pas non plus. Nous constatons simplement ! Vous ne pouvez faire que cela, constater ! Il est certain, d'après les musicologues, que le chant grégorien a subi l'influence du chant populaire, c'est tout à fait normal, du chant populaire de son temps ...



ANNEXE

Autre proposition pour l'exemple 35 (réal. Michel Sepulchre) :

Chis pomm's, chis pwâr's,
en l'ho - nneur di Saint Gré goir' !
Saint Gré - goir' vous bé ni ra
si vous rim - pli - ssèz noss' tchî na.