Structures des mélodies traditionnelles

Répertoire, base de l'analyse

Il s'agit avant tout des chansons traditionnelles de la francophonie, tout spécialement celles de la Wallonie. 'Avant tout' sous-entend ici que ces structures s'appliqueraient à la majorité des chansons de la francophonie (Wallonie, France, Suisse, Québec, territoires d'Outremer), y compris dans les langues régionales (par exemple, celles de l'occitanie), si l'on voulait se donner la peine de les y confronter. Ce que je ne ferai qu'occasionnellement.

Ce paragraphe veut montrer l'intérêt de la mise en valeur de ces structures si on voulait l'appliquer ailleurs que chez nous, même si ce travail dépasserait de beaucoup le temps dont je dispose personnellement. Il veut surtout relever qu'en francophonie, ce genre d'analyse n'a été que peu pratiqué malheureusement jusqu'à présent pour lui préférer des analyses avant tout consacrées aux textes, essentiellement sur le texte par le biais de la métrique qui convient mal aux chansons traditionnelles car au prix d'amputations : pas les *e* dits « muets » —pourtant sonorisés dans les chansons—, pas les refrains —ils ne font pas partie du « thème » [littéraire] identifié dans ces chansons (*La belle se siet au pied de la tour, Le roi Renaud, St Nicolas et les trois petits enfants, …*), donc sont *laissés de côté*— ; par le biais, précisément, du « thème » que développent les couplets, alors que les refrains apportent une couleur essentielle par leur retour régulier et colorent magnifiquement, par l'apport de tournures décalées, en manière de « bulles de respirations imaginaires », la poétique très originale et spécifique des chansons traditionnelles, balancement entre un thème et cette « bulle » poétique !

Je parle ici des chansons « traditionnelles ». Il faut entendre par là des chansons cueillies uniquement de la bouche de chanteurs, dont beaucoup étaient illettrés, donc dans un milieu où le livre n'intervient pas ; ou n'existait pas encore pour les sources les plus lointaines dans le temps. C'est essentiel car leurs caractéristiques sont différentes de celles de musiciens confirmés, amateurs ou professionnels : elles se chargent de l'inconscient de la transmission orale, s'y transformant, s'y raccourcissant, s'y amplifiant, s'y croisant avec d'autres, et cristallisent davantage les structures « archétypales » comme explicité plus loin.

> *Parmi ceux qui voudront bien se donner la peine de comprendre les principes généraux de la religion primitive, bien peu, sans doute, reviendront jamais à croire qu'il s'agit là de faits ridicules, dont la connaissance ne peut apporter aucun profit au reste de l'humanité. Loin que ces croyances et ces pratiques se réduisent à une accumulation de débris, vestige de quelque folie collective, elles sont si cohérentes et si logiques que, dès qu'on commence à les classer, même grossièrement, on peut saisir les principes qui ont présidé à leur développement ; on voit alors que ces principes sont essentiellement rationnels, bien qu'ils opèrent sous le voile d'une ignorance profonde et invétérée …*
>
> *La science moderne tend de plus en plus à la conclusion que s'il y a des lois quelque part, il doit y en avoir partout.*
>
> E. B. TYLOR, *Primitive Culture*, Londres, l87l, p. 20-22.

Si j'ai pris la citation de Tylor, mise par Claude LÉVI-STRAUSS en exergue de son étude *Les structures élémentaires de la parenté*[1], c'est aussi pour la référence à la religion primitive, signe que l'être humain reste lui-même en toutes situations et, dès lors, on peut s'attendre dans divers domaines de leur vie d'y trouver une organisation rationnelle. Dans le second paragraphe de la citation, je note « … de plus en plus … », signe que chez Tylor, mais, finalement, dans toute la pensée de la fin du XIXe siècle jusqu'à aujourd'hui, les scientifiques ont *progressivement* cherché à dégager « des lois » dans les activités humaines. Je m'appuierai donc, essentiellement, sur ce membre de phrase : « … s'il y a des lois quelque part, il doit y en avoir partout. » Forme courte sous laquelle, en note, Lévi-Strauss (1908-2009) rappelle cette citation en exergue des *Structures élémentaires …* dans son livre *Le cru et le cuit*[2] (p. 28) alors que, dans le corps du texte, il exprime cette pensée avec ces mots : « Sans pousser aussi loin le raisonnement,

---

[1] réédition de la deuxième édition de 1967 par les **éditions EHESS**, Paris, 2017. On trouve dans cette étude la première manifestation principale, chez Claude Lévi-Strauss, de son intérêt pour la pensée structuraliste et de l'application de celle-ci aux systèmes de parenté.

[2] *Mythologiques I*, Plon, Paris, 1964.

il nous suffira d'avoir acquis la conviction que si l'esprit humain apparaît déterminé jusque dans ses mythes, alors *a fortiori* il doit l'être partout. »

Claude Lévi-Strauss revient en 1972 —il a 63 ans— sur sa découverte du structuralisme, évoquant sa première intuition de ce mode de fonctionnement de notre monde.

[En 1939, mobilisé,] « je me suis trouvé envoyé sur la ligne Maginot, à la frontière belgo-luxembourgeoise, à un endroit où, d'ailleurs, il n'y avait aucune troupe anglaise à ce moment-là mais où on pensait qu'il pourrait y en avoir. Et j'étais là pour les accueillir mais je n'avais strictement rien à faire.

Je crois bien que c'est à ce moment-là, … enfin, un jour où j'étais étendu dans l'herbe et où je regardais des fleurs, et notamment une boule de pissenlits, que je suis devenu ce que je ne savais pas encore s'appeler "structuraliste" en pensant aux lois d'organisation qui devaient nécessairement présider à un agencement aussi complexe, harmonieux et subtil que celui que je contemplais et dont je n'arrivais pas à m'imaginer qu'il put résulter d'une suite de hasards accumulés.

… j'ai lu de l'ethnologie (…) Mais je la lisais, bien sûr, **déjà** dans une perspective qui était celle que j'avais sentie s'esquisser dans les réflexions que j'évoquais, d'ordre botanique, sur la ligne Maginot mais qui se sont trouvées tout à fait concrétisées par la rencontre que j'ai faite dès 1941- 42 du grand maître de la linguistique structurale, de Roman JAKOBSON, qui était comme moi professeur aux États-Unis, et c'est là que je l'ai connu et que j'ai eu par lui la révélation de ce qu'étaient et la linguistique et la linguistique structurale en particulier. »[3]

Devant les chansons traditionnelles de mon pays, j'ai toujours eu « la conviction que l'esprit humain y apparaît déterminé », que « des lois » y sont actives. Je cherche seulement à les mettre en valeur, convaincu que les chansons traditionnelles constituent un pan privilégié de la culture d'une population puisque le chanteur —expression vague pour ne pas faire ici plus compliqué— à l'origine d'une chanson, n'utilise pas que les notes de la mélodie mais y entrelace du texte qui, à lui seul, porte du sens. Je n'entrerai donc pas ici dans le débat sur « les » structuralismes, travaux scientifiques fort complexes dans les divers avatars qui ont suivi le développement initial dans la discipline de la linguistique (Roman JAKOBSON, TROUBETZKOÏ), renvoyant pour cela au précieux livre de Jean-Jacques NATTIEZ, *Lévi-Strauss, musicien*[4]. Je me contenterai de cette citation, que je lui emprunte (p. 37) :

> *En musique, les degrés d'une gamme sont des unités discrètes*[5] *définies selon une hauteur précise, et, dans les oeuvres et les productions musicales, elles sont caractérisées par une durée également discrète : leur rythme.*

et cet autre passage (p. 41) :

> *Autrement dit, c'est seulement en* mettant en série *un ensemble bien circonscrit* [voir Paul Ricoeur, cité par Nattiez, *op. cit.*, p. 32] *de phénomènes apparentés que peuvent apparaître les traits pertinents et adéquats pour les décrire.*

et, même page, plus bas :

> *Recherche d'une caractérisation structurale « effective », caractère discret et défini des unités prises en compte, procédure explicite et reproductible d'analyse et mise en série des objets étudiés dans un ensemble qui leur donne sens et qui constitue les données d'analyse en faits, tels sont les quatre critères selon lesquels on peut parler d'approche structurale au sens rigoureux du terme.*

Il est vrai qu'idéalement, je devrais avoir constitué le fichier complet de mon répertoire pour pouvoir travailler sur « un ensemble bien circonscrit ». Je ne me « dépatouillerai » de cette remarque qu'avec cette observation : je connais quasi par coeur l'ensemble de ma documentation. Ce qui m'amène à cette réflexion qui, à mes yeux, a une réelle importance : il y a de nombreuses étapes dans un travail scientifique, ce qui ne pose pas de problème pourvu que cela soit clairement précisé. J'ajouterai qu'une

---

[3] Entretien avec Jean-José MARCHAND, à Lignerolles, Côte-d'Or, pour *Archives du XX*^{ième} *siècle*, [Archives INA, Paris].

[4] *Lévi-Strauss musicien, essai sur la tentation homologique*, Actes Sud, Arles, 2008.

[5] J'ai eu beaucoup de difficultés à cerner ce mot de 'discrète' dans son acception scientifique qui m'était inconnue. Ne pensant pas l'avoir 'ratée' dans le contenu du livre de Nattiez, je pense pouvoir la définir par les mots *séparé, distinct* càd comme pouvant être prise comme unité, comme élément à prendre en compte pour utilisation dans un travail d'analyse.

documentation sur laquelle on travaille ne donnera de bonnes réponses que si on lui pose de bonnes questions. Donc, à certaines étapes du travail scientifique, des démarches peuvent tenir lieu d'*hypothèses de recherche*, d'ailleurs régulièrement affinées au gré de nouveaux aspects découverts.

Patrice Coirault : « Aux deux cas n'est-il pas préférable que le folkloriste, au cours de l'exposé où il aura creusé le sujet, produise un choix des conjectures qui lui paraissent le plus raisonnables ? quand elles seraient divergentes et davantage—comme il arrive— c'est-à-dire franchement opposées.

Le recours à cet expédient ne doit pas lui faire perdre de vue la nécessité permanente d'une méthode et de procédés scientifiques. Essentiels, inéluctables, ils lui sont encore précieux en ceci qu'ils lui imposent de signaler à son lecteur ce que ses raisonnements auraient d'aventureux. Il y évitera le risque de l'abuser et peut-être, en fin de compte, le danger de s'y piper lui-même en prenant pour des réalités des hypothèses invérifiables, qu'il s'agisse de celles d'autrui ou —ce qui est pire encore— des siennes propres. »[6]

Grille utilisée pour les fiches

J'en suis là aujourd'hui, même si je dois ajouter que, la documentation complète une fois mise en forme dans une grille de fichier éprouvée selon les hypothèses de recherche, l'ensemble proposera peut-être de nouvelles pistes de classement. Le fichier que je suis en train de constituer, et qui se limite à ce qui a un jour été mis par écrit en Wallonie (livres, articles édités, mais aussi des notations manuscrites sur feuilles volantes), propose pour chaque fiche, dans la mesure du possible, les catégories d'éléments suivantes : nombre de syllabes par phrases du texte, ambitus de la mélodie, forme musicale (**AABA**, etc.), valeurs rythmiques employées, rythmes utilisés par temps, cadences mélodiques par phrases, localisation, nom du témoin, date de collecte, genre ou fonction (noël ou berceuse, …), échelle sur portée, dénomination du mode, note terminale chez le transcripteur, origine de la notation selon un code renvoyant à une bibliographie des sources, identité du transcripteur, référence pour le thème au *Répertoire Coirault*[7] et au *Répertoire Laforte*[8], tandis que le centre de la fiche est occupé par la partition avec texte, la mélodie étant découpée sur les phrases du texte et non en fonction de mesures musicales complètes, et, par la superposition synoptique des phrases, faisant immédiatement apparaître, à un oeil attentif, des caractéristiques rythmiques et mélodiques (répétitions, parallélismes, différenciations) ; elle contient l'ensemble de la strophe de la chanson ou le premier couplet s'il y en a plusieurs, les autres couplets se trouvant en-dessous avec, le cas échéant, en note, des détails utiles concernant le document, voire des traductions pour le wallon. La partition se termine sur *fa* (tonique) pour les modes à tierce majeure et sur *ré* (tonique) pour les modes à tierce mineure (voir ci-après).

Au vu de ce qui précède, cet apparat critique est d'une grande importance. Une fois le *corpus* terminé, il sera possible de faire autant d'usages des fiches qu'il y aura d'éléments intéressants, chaque entrée permettant un classement **spécifique** de l'ensemble des fiches : par régions, par structures rythmiques, par modes (structures mélodiques), par formes musicales, etc. C'est donc à ce moment que de nouvelles perspectives d'analyse pourraient apparaître ou des modifications des hypothèses de départ.

Pour paraphraser l'aphorisme d'Eduard GEHRARD (Nattiez, *op. cit.*, p. 41) : « Qui a vu un monument, n'en a vu aucun ; qui en a vu mille, en a vu un. », je proposerais : « Qui a lu un chant, n'en a lu aucun ; qui en a lu mille, en a lu un. » Ce que je comprends comme le fait qu'il faut pouvoir voir les répétitions, oppositions, permutations au sein d'un *corpus* pour pouvoir caractériser chaque élément par rapport à l'ensemble. Sauf ma remarque ci-dessus que le travail peut, progressivement, élaborer des hypothèses de travail, sans mettre en péril, bien sûr, le caractère scientifique de la démarche qui n'arrivera qu'en bout de course !

---

[6] Patrice COIRAULT, *Formation de nos chansons folkloriques*, t. I, p. 36, Éditions du Scarabée, Paris, 1953.

[7] Patrice Coirault, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1996-2006 (3 vol.)

[8] Conrad LAFORTE, *Le catalogue de la chanson folklorique française*, archives de folklore, 18-23, Québec, Université Laval, 1977-1987 (6 t.)

Diachronie/synchronie

L'ethnomusicologie travaille souvent dans la synchronie lorsqu'il s'agit d'une collecte sur une période déterminée mais utilise aussi la diachronie pouvant récupérer des versions anciennes que lui livrent des documents écrits. Pour rappel, mon travail concerne les collectes « récentes » de chansons traditionnelles, ce qui veut dire issues de la tradition orale, avant tout de Wallonie. Et **non des compositeurs** classiques. À mon sens, il serait impératif de développer habituellement l'ethnomusicologie à part de la musicologie, la première se consacrant au répertoire des chansons traditionnelles et l'autre au répertoire des compositions classiques ou modernes, tant ces musiques sont de natures différentes, dans leurs sources et dans leur élaboration, ce qui met leurs éléments constitutifs loin l'un de l'autre malgré leurs ressemblances graphiques entr'autres (mêmes hauteurs pour le rond des notes, mêmes rythmes pour leur hampe). Cependant des rapprochements sont possibles *a posteriori* (voir mon article sur « l'hymne à la joie »). Même les mélodies grégoriennes, qui ont pourtant parfois leur origine dans des chansons profanes, ne doivent pas être mises sur le même pied que le répertoire traditionnel : textes très différents, notamment par la langue latine, mélodies à la rythmique non mesurée, plus souple, plus proche du *parlando*, centonisation (càd composition réinjectant des parties de mélodies préexistantes), etc.

Mais, la tradition orale échappant largement à l'histoire, elle ressort essentiellement d'une synchronie « élargie », au sens où « toutes les musiques nous sont devenues contemporaines ». En effet, COIRAULT l'a bien montré, une version plus proche de nous dans le temps peut se greffer plus directement, en ce qui concerne ses couplets, sur une version très ancienne par exemple, alors que des versions intermédiaires survenues dans le déroulement de l'histoire ont subi des variations importantes du texte. Ce qui rend vain l'idée d'établir un *urtext*, une « version initiale » d'où seraient issues les autres versions, comme certains « folkloristes » au tournant des XIXe/XXe siècles ont cherché à le faire. Georges DONCIEUX (1856-1903), par exemple, dans son *Romancero populaire de la France, Choix de chansons populaires françaises*[9].

De même, ne commettons pas l'erreur de l'histoire qui, longtemps, s'est contentée de documents écrits alors que l'archéologie et la paléontologie, depuis déjà quelques décades avancent à grands pas avec des techniques faisant « parler » avec abondance des éléments documentaires sans paroles : études au carbone 14, analyse des coutumes alimentaires par l'étude des semences contenues dans les couches du terrain des fouilles, strates à la fois temporelles et géographiques par les isotopes contenus dans un cheveu, etc. Par exemple, malgré son immense travail, Patrice Coirault fait remonter ses « antécédents » à peu de chose près à l'invention de l'imprimerie. En 1450, par GUTENBERG, ce qui provoquera le développement de la diffusion des livres (20 millions de livres estimés en Europe avant 1500 !) et, par là, l'augmentation de l'envie d'écrire des livres. Coirault, situant avec raison la période des collectes, plus ou moins scientifiques, entre 1850 et 1950, les « antécédents » désignent chez lui les versions antérieures, par exemple dans des recueils de « voix de ville », bergerettes, … des siècles antérieurs à 1850. Or, si j'examine *La belle se siet au pied de la tour*, fleuron du répertoire de Wallonie pour être la plus ancienne chanson francophone connue avec une datation précise (± 1423), qui leur est antérieure, on est devant une chanson qui a sa pleine maturité, ce qui suppose une création plus ancienne, probablement bien plus ancienne. On peut en dire autant d'une série de chansons apparaissant sous la forme du madrigal ou comme source de composition de messes. C'est le cas de *Margot, labourez les vignes* (ARCADELT, ± 1550 ?), *Gentils galants de France* (chez F. A. GEVAERT), *L'homme armé*, *En passant par le Lorraine,* etc., voire de l'iconographie qui, à travers les aléas de l'histoire, montre des pratiques populaires qui n'ont pas attendus l'imprimerie pour « s'esbaudir » : comme exemple, voyez la miniature du XVe siècle (page suivante).

Des chansons doivent remonter aux trouvères, voire à l'époque celtique, fût-ce pour le thème littéraire.

Ajoutons, en appui de notre point de vue, cet important témoignage présenté par Armand MACHABEY, spécialement important parce qu'il retourne à des siècles plus anciens (du IIe au VIIIe siècles), notamment par les citations de textes de conciles s'échelonnant du Ve au XVe siècle, ce qui nous ramène au début de l'imprimerie : voir, dans le Plan de ce site la page : *Milieu de la tradition/Paysannerie/Danses chantées*.

---

[9] publié par Julien TIERSOT, à titre posthume, en 1904, Librairie Émile Bouillon, Paris. Cité par Patrice Coirault dans *Formation de nos chansons folkloriques*, Éditions du Scarabée, Paris, 1953, passim ; notamment p. 56, n. 3.

Historique de mon travail

Ayant toujours eu un goût pour le répertoire traditionnel, je l'ai fréquenté très tôt et dans les circonstances les plus diverses et, très tôt aussi, je me suis mis à recueillir tout ce qui se présentait à moi à travers des documents de famille, des livres acquis dans une recherche systématique en librairies (Liège, Bruxelles, Paris) et dans les endroits les plus divers (bibliothèques, …), en antiquariat musical et, abondamment, par le biais d'harmonisations chorales posant d'intéressants problèmes sur les modes mélodiques, sans oublier des documents manuscrits … Bref, la collection la plus complète de ce qui avait été noté un jour pour nos chansons traditionnelles en Wallonie. Accompagnée d'un certain nombre de documents de France surtout, ainsi que du Québec et de Suisse pour comparaison.

Ce sont les classements pratiqués en Hongrie qui m'ont orienté vers l'aspect ethnomusicologique, découverts grâce aux travaux remarquables de Jacquotte RIBIÈRE-RAVERLAT, spécialement son étude, réalisée sur place, de l'enseignement de la musique en Hongrie selon les principes de Zoltán KODÁLY[10], où elle donnait des exemples de fiches du classement hongrois initié par Kodály et BARTÓK, tout autant que ses quatre volumes de 500 chansons françaises[11] en suivant les modes mélodiques et rythmiques.

Ayant déjà une pratique assez longue de ce type de classements, j'ai eu l'occasion, lors d'un stage à Paris mis sur pied par cette enseignante française, d'adresser une demande personnelle d'entrevue au Dr László VIKÁR (1929-2017), un des principaux collecteurs et le directeur adjoint à l'Académie hongroise des Sciences, qui compléta remarquablement mon information sur l'ensemble des catégories de classements des ethnomusicologues hongrois. J'ai modifié certains aspects de ces classements, à plusieurs reprises, ce qui apparaît aussi, avant la mise à jour complète du fichier dans sa phase terminale, spécialement en tenant compte de l'accent, mis en hongrois sur la première syllabe —d'où des rythmes tels que croche/noire/croche— et en français sur la dernière, voire sur la pénultième dans le cas de ***e*** 'atténués' —malencontreusement appelés 'muets' en métrique— d'où des débuts de phrase en anacrouse (avant la première barre de mesure). Je développerai ce point plus loin.

Constantin BRĂILOIU reste mon point de référence absolu car, à lui seul, il a bâti l'essentiel de la pensée ethnomusicologique moderne et de sa mise en pratique. Je propose ci-dessous un extrait assez long de la présentation, par Gilbert ROUGET (1916-2017) du Musée de l'Homme de Paris, qui a cet avantage de don-ner le nom des principaux écrits de Brăiloiu en les contextualisant. Les mots soulignés le sont par moi car ils font écho à des expressions que j'utilise dans cet article, *systèmes, systématique*, renvoyant, malgré ses réticences, à *structures, structuralisme ; inconscient collectif* renvoyant à *tradition orale ;* ou « ces lois étonnent par leur rigueur. » en face de « s'il y a des lois quelque part … » , etc. Je n'ai

[10] Ribière-Raverlat Jacquotte, *L'éducation musicale en Hongrie*, Alphonse Leduc & Cie, Paris, 1967.

[11] Ribière-Raverlat Jacquotte, *Un chemin pédagogique en passant par les chansons*, vol. 1-4, Alphonse Leduc & Cie, Paris, 1976-1981.

pas voulu fraction-ner cette synthèse remarquable de Gilbert Rouget pour la mettre à disposition d'un plus grand nombre.

> Dernier écrit de Brăiloiu, les *Réflexions sur la création musicale collective*, parurent peu de temps après sa mort et pourraient être considérées comme son testament scientifique. Les résultats de ses différents travaux y sont repris et intégrés les uns aux autres pour former un tout unifié qui constitue en fait une théorie générale de l'ethnomusicologie. C'est dire leur importance. Mais que le lecteur en soit averti, ce texte ne prendra toute sa signification qu'éclairé par une lecture attentive de ceux qui le précédent dans ce volume, particulièrement *Le folklore musical*, auquel il renvoie sans cesse implicitement. ll suppose également qu'on soit familiarisé avec la notion de système telle qu'elle ressort des écrits qui le suivent. Les *Réflexions* forment donc ici comme une charnière entre les deux parties de ce recueil.
>
> Après avoir considéré la création musicale sous ses deux aspects opposés : œuvre individuelle du compositeur/ œuvre impersonnelle de la collectivité, corollaires d'une autre opposition aussi fondamentale : musique écrite/ musique non écrite, Brăiloiu met en relation d'une part la musique non écrite considérée comme une pratique sociale, de l'autre cette même musique considérée comme une organisation des sons. La relation met en évidence l'importance du rôle joué par la variation, phénomène dont l'étude tient une place centrale dans son œuvre. (C'est, on s'en souvient, en vue de cette étude qu'il avait élaboré la technique de la transcription synoptique.) Les lamentations funèbres, dont on a assez souligné la place qu'elles tiennent dans ses travaux, lui fournirent la matière de deux expériences (on en aura lu un bref compte rendu dans *Le folklore musical*) qui lui permirent de montrer deux emplois tout à fait différents du processus. Avec les *Réflexions*, le concept de variation prend figure de clé de voûte dans l'édifice théorique construit par Brăiloiu. La **variation** lui apparaît, en effet, comme le procédé de création musicale grâce auquel des sociétés caractérisées par leur « soumission à un état de choses hérité », mettant en œuvre des « systèmes » qui par nature « n'ont point d'auteur » et les variant par le jeu de leurs différentes « prédilections collectives », en viennent à produire ces « objets distincts » que sont **les styles** qui leur sont propres.
>
> Sans doute la notion de « création collective » prête-t-elle aux mêmes discussions que celle de « conscience collective », à laquelle elle se réfère sans aucun doute implicitement ou, pour reprendre le terme utilisé dans *Le folklore musical*, celle d'« inconscient collectif ». Brăiloiu n'ignore pas les objections qu'on peut y faire et y répond à l'avance. Par ailleurs, ce qu'il dit de l'absence chez le « primitif » de « tout désir d'innover » risquerait de passer pour une affirmation très excessive si l'on ne se souvenait de ce qu'on peut lire, toujours dans *Le folklore musical* (à propos de la « naissance de la mélodie populaire »), de la créativité jaillissante de ces « primitifs », grâce auxquels « surgissent jour après jour de nouvelles chansons », et si l'on ne tenait compte, également, que pour lui le mot « primitif » désigne tout autant le paysan transylvain ou celte que le nomade bouriate ou le chasseur pygmée, le terme étant sous sa plume exempt de ce contenu raciste plus ou moins latent chez certains tenants des « cercles de culture » et des « Stylkreiss », raillés dans le même écrit.
>
> « Toutes les réalisations individuelles d'un patron mélodique sont également vraies », écrit Brăiloiu, reprenant des conclusions plus amplement exposées dans *Le folklore musical*, où il récusait l'idée, si enracinée chez tant de folkloristes, de « version initiale parfaite dont dériverait toute variante » et où il montrait du même coup la vanité de toute entreprise de « reconstruction ». Mélodies « qui n'ont point d'auteur », « versions initiales » qui n'ont point d'existence, ce qu'on lit ici de la musique fait pendant à ce que dit Lévi-Strauss des mythes, qui eux non plus « n'ont pas d'auteurs », « n'existent qu'incarnés dans une tradition »[12] et pour l'étude desquels la « recherche de la version authentique ou primitive »[13] est sans objet. La rencontre est significative et mériterait qu'on s'y arrête longuement.
>
> La seconde partie de ce recueil est tout entière à mettre sous le signe du mot système. Aucun autre ne résumerait mieux ce qui fut véritablement pour Brăiloiu le Graal de sa quête scientifique. « Le mot système, lira-t-on dans *Le giusto syllabique*, pourra surprendre ceux qui persistent à ne voir dans l'art populaire qu'arbitraire et hasard. Force nous est pourtant de le prononcer, chaque fois que l'investigation met à nu un ensemble cohérent de procédés artistiques dominés par des lois intelligibles. Encore qu'elles ne soient pas codifiées et que leurs gardiens n'en aient aucune science, ces lois (...) étonnent souvent par leur rigueur. Il incombe au folkloriste de les pénétrer et de les énoncer. » C'est à quoi Brăiloiu s'est passionnément attaché pendant les quinze dernières

---

[12] *Le cru et le cuit,* 26, Paris, 1958. [Note de Gilbert Rouget ; toute son introduction est à recommander !]

[13] *Anthropologie structurale*, 240, Paris, 1964. [Note de Gilbert Rouget.] [*Anthropologie structurale*, tome I, probablement p. 249 pour la réédition de 2016 chez Plon : « La méthode nous débarrasse donc d'une difficulté qui a constitué jusqu'à présent un des principaux obstacles au progrès des études mythologiques, à savoir la recherche de la version authentique ou primitive. »]

années de sa vie, travaillant sans relâche à dégager les règles auxquelles obéit le rythme du chant (*Le giusto …*) ou de la poésie paysanne roumaine (*Le vers populaire …*), celles qui définissent, par delà les frontières de la Roumanie mais toujours dans le domaine du rythme, certaine musique instrumentale de danse (*L'aksak*), sur le plan universel enfin, celles qui d'une part régissent jeux, comptines ou rondes des enfants (*La rythmique enfantine*) et de l'autre, cette fois dans la dimension non pas rythmique mais mélodique de la musique, la tonalité primitive (*Sur une mélodie russe*). Entreprise considérable dont les résultats sont pour l'essentiel réunis ici[14].

S'il fallait en caractériser d'un mot l'esprit scientifique, seul celui de structuralisme pourrait convenir. Encore faudrait-il préciser que structuraliste bien avant que le terme n'ait fait fortune et pour ainsi dire sans le savoir, en tout cas sans le vouloir, Brăiloiu n'aimait guère qu'on le lui appliquât. Compte tenu de l'inégalité du développement des deux sciences, on peut considérer que ce que Troubetzkoy a été pour la linguistique, Brăiloiu l'aura été pour la musicologie : c'est au premier qu'on doit de savoir ce qu'est un système phonologique, c'est au second qu'on doit de savoir ce que sont certains systèmes rythmiques ou tonals [lire 'tonaux']. Extrêmement soucieux de rigueur sur le plan de la cohérence théorique ; également exigeant sur le choix des termes et des symboles, Brăiloiu prenait soin de renvoyer constamment au concret. D'où le fourmillement des exemples dont s'accompagnait toujours sa démonstration. D'où, par ailleurs, le grand nombre de tableaux qui en constituent, somme toute, l'aboutissement. Résumant toutes les possibilités théoriques du système, invitant ainsi à vérifier par des exemples qu'elles se réalisent, ils administrent la preuve de sa validité. « Avant de poursuivre la démonstration, écrit-il, toujours dans *Le giusto syllabique*, demandons-nous si notre inventaire de rythmes ne représente qu'un registre de virtualités théoriques ou si la musique paysanne des Roumains épuise réellement les moyens qui s'y trouvent réunis. » À quoi fait suite, presque immédiatement, une remarque d'une grande portée : « … les spécimens de g*iusto syllabique* étudiés ici, bien que peu nombreux, illustrent assez la tendance de tout art populaire à l'exploitation exhaustive d'une technique donnée. »

Je reprends cette formulation de Constantin Brăiloiu par Gilbert Rouget :

« La **variation** lui apparaît, en effet, comme le procédé de création musicale grâce auquel des sociétés caractérisées par leur « soumission à un état de choses hérité », mettant en œuvre des « systèmes » qui par nature « n'ont point d'auteur » et les variant par le jeu de leurs différentes « prédilections collectives », en viennent à produire ces « objets distincts » que sont **les styles** qui leur sont propres. »

Nous voyons ici l'ethnomusicologue roumain —mais qui a beaucoup oeuvré en francophonie tant pour ses études musicales que pour ses travaux : à Paris et à Genève, ainsi qu'à Liège (Wégimont) pour son importante conférence sur *La rythmique enfantine*[15]— employer l'expression 'des sociétés' là où ailleurs ce sera 'oeuvre impersonnelle de la collectivité'. Que les chansons traditionnelles soient l'oeuvre, à la source, d'une seule personne, cela me semble évident : on ne compose pas à plusieurs ! Qu'à l'occasion cette personne aie eu quelques connaissances musicales et poétiques, c'est probable pour certaines chansons —*Au clair de la lune*, par ex. Mais, dans les deux cas, y compris le deuxième qui d'ailleurs est d'un mode majeur *plagal* (càd qui se promène **sous** la tonique, la note finale), quand une chanson est reprise dans le répertoire traditionnel depuis plusieurs générations, elle est 'collective' *dans sa facture acquise* car la transmission par la mémoire l'a modelée par sa « soumission à un état de choses hérité » ! Ce qui permet, en face d'un corpus circonscrit, de reconnaître aux chants traditionnels **des styles** qui leur sont propres. Bref, d'y identifier des 'structures' caractéristiques. Particulièrement, en ce qui concerne ce fichier sur le répertoire de Wallonie, « des systèmes rythmiques et mélodiques », mais pas uniquement.

---

[14] Sur la validité des systèmes décrits dans *Le giusto syllabique* et *Sur une mélodie russe*, cf. Samuel Baud-Bovy « Un musicologue roumain : Constantin Brăiloiu », Revue musicale suisse, 95e année, pp. 10-14, Zurich, 1955. [Note de Gilbert Rouget.]

[15] Constantin Brăiloiu, *La rythmique enfantine*, extrait de *Les Colloques de Wégimont*, Paris-Bruxelles, 1956. Titre du tiré à part, version légèrement remaniée de l'article *Le rythme enfantin*, 1954. Ces colloques ont été organisés avec des ethnomusicologues de renom par Paul COLLAER, musicologue ayant réalisé des enregistrements de chansons traditionnelles, surtout dans la partie francophone de la Belgique, et ayant écrit le principal livre sur la musique traditionnelle en Belgique (Flandre et Wallonie) : *La musique populaire traditionnelle en Belgique*, Académie Royale de Belgique, Bruxelles, 1974, T. XIV, fascicule 1a (200 p. d'études) et fascicule 1b (103 exemples musicaux).

Précisons tout de même que les principes de *La rythmique enfantine* débordent, et de loin, les chansons enfantines (elles-mêmes à définir !)

Je voudrais développer ici, pour fonder des sujets de cette introduction, quelques points essentiels et trop rarement abordés, réflexions apportant de l'eau au moulin de l'affirmation : « S'il y a des lois quelque part, il doit y en avoir partout. »

La musique s'inscrit dans le monde …

« La musique n'est pas du tout cette espèce de chose impalpable, c'est une technique très matérielle aussi, … » (Henri POUSSEUR[16])

Chez Michel BUTOR :

« … Cette conception qui rend la musique littéralement inexplicable, donc le bastion dernier des tenants de l'art pour l'art, repose sur une identification absolue du réel avec le visible, comme si nous n'avions pas d'autre sens.

Le son étant dès l'origine avertissement, signe, toute conception du réel qui l'intègre abolit forcément toute différence absolue entre nature et langage, donc entre matière et pensée ; tout alors est toujours susceptible, passible d'interprétation, rien n'est plus à l'abri de la lumière ou de l'intelligence.

C'est pourquoi *je déclare la musique un art réaliste*[17], qu'elle nous enseigne, même dans ses formes les plus hautaines, les plus détachées apparemment de tout, quelque chose sur le monde, que la grammaire musicale est une grammaire du réel, que les chants transforment la vie. »

« La chanson populaire est d'abord à prendre comme un miroir musical du monde. » (Friedrich NIETZSCHE, 1844-1900, dans *La naissance de la tragédie*.)

« WEBERN juxtaposait des notes isolées en garantissant qu'aucune ne serait subordonnée à l'autre, et qu'il n'y aurait pas, comme dans notre musique « classique », cette structure en entonnoir qui fait que toutes les notes tombent sur une seule, centrale, tombent sur votre 'Ego' ». (Henri Pousseur[18])

Je voudrais donner ici un exemple personnel de ce ressenti de l'ancrage de la musique dans les évolutions de la société, un peu technique … mais combien parlant.

Visitant Versailles dans la trentaine, j'ai été stupéfait de voir 'transpirer' de partout l'esprit d'un dictateur, formule rarement usitée pour parler de LOUIS XIV dans la société française … Deux phrases témoignent de cette volonté chez ce monarque : « Le roi gouverne par lui-même. » et « L'état, c'est moi. » Je n'entrerai pas dans l'analyse historique de ces deux phrases, dont la seconde qui est inscrite au plafond de la Galerie des Glaces. Il est certain toutefois qu'elles se font l'écho de la personnalité politique de Louis XIV, personnalité en rupture explicite avec ses parents et ancêtres.

Dans le domaine musical, on connaît l'importance du passage de la modalité à la tonalité. Étalé sur plusieurs siècles à travers une maturation progressive, apparu plus tôt en Italie par exemple qu'en France, il est symbolisé, marqué par l'avènement de la *basse continue*. Or, en France, sa première apparition dans un imprimé, —le compositeur lui-même le signale dans la préface—, fut dans le recueil *Cantica sacra*[19] de Henry DU MONT, version francisée du patronyme wallon 'de Thier'. Ce musicien liégeois (1610-1684) qui remplira la tâche de maître de chapelle à la cour de Louis XIV, écrit là une musique tonale —majeure essentiellement, l'antique mode de *la* étant lui-même 'majorisé' par le haussement des sixième et septième degrés—, musique tonale où toutes les notes ont une fonction conduisant à *la tonique*, 'monarque' s'imposant aux autres notes. Encore davantage dans la tonalité la plus 'modulante' (chez WAGNER, par ex., si cher à Lévi-Strauss), cette note disant aux autres : « Vous pouvez vous éloigner autant que vous voulez, de toutes façons c'est moi qui aurai le dernier mot ! » (… *toutes les notes tombant sur une seule, centrale, tombant sur votre 'Ego'*.) Alors que, dans les époques antérieures, ducs et comtes des provinces françaises levaient une armée pour renverser le roi, désormais ils végètent deux/trois jours dans les jardins de

---

[16] Henri Pousseur et Michel Butor, interview personnelle reprise dans ce site à propos de leur création en commun : La Rose des Voix.

[17] C'est moi qui souligne. Michel BUTOR, *La musique, art réaliste*, in *Répertoire II*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1964, p. 29.

[18] Henri Pousseur, même interview.

[19] BALLARD, Paris. Voir Antoine AUDA, *La musique et les musiciens de l'ancien Pays de Liège*, Librairie salésienne, Liège, 1930, p. 152.

Versailles espérant que le roi-soleil daigne leur accorder quelques minutes de conversation ! La gamme majeure est, par ses notes et leur fonctionnement conduisant à la tonique, un miroir de la cour de Versailles.

Autre expérience marquante de mon parcours personnel : je visite l'exposition « Rhin-Meuse, Art et Civilisation, 800-1400 », 1972, Cologne et Bruxelles.

Tout artiste de ces siècles lointains connaît son art pour une période de 50 ans en arrière càd l'époque de son maître environ, qu'il reproduira en pensant amener une petite avancée de cet art tel qu'hérité … Or, en entrant dans une salle où sont réunies un certain nombre de reproductions de la Vierge avec l'Enfant-Jésus, me 'saute aux yeux' cette 'lecture' décrite ci-dessous. (Qui voudrait approfondir le constat présenté ici peut se reporter au catalogue ; je n'en reproduis que trois statues ici :)

Trèves, milieu du XI^me^ Fin du XIII^me^ Gueldre/Clèves, après 1420

Si, comme je l'ai fait, vous rassemblez une quinzaine de reproductions (statues, peintures aussi) à la manière d'un dessinateur qui élabore une séquence pour un futur dessin animé et qui vérifie en faisant défiler les feuillets sous ses doigts que le mouvement est correctement rendu, vous verrez à travers les siècles se dérouler le mouvement de l'enfant qui bientôt tombera derrière l'épaule de sa mère. Au XI^me^, l'enfant fait partie de sa mère dont le dos fait partie du dossier ; c'est une *sedes sapientiae*. Fin du XIII^me^, les plis se raffinent, l'enfant se tourne vers sa mère, la vierge sourit. Au début du XV^me^, la vierge se déhanche, les plis deviennent amples, l'enfant gesticule. Au bout, on devine les vierges baroques au drapé tourmenté de Jean DEL COUR (Hamoir 1627 - Liège 1707, Wallonie).

Mais qu'est-ce qui oriente ce mouvement artistique très cohérent sur plusieurs siècles, *à l'insu de* ses protagonistes qui pensent chacun ajouter leur petit apport à leur art, qu'est-ce qui est responsable de ce

mouvement lisible seulement avec le recul des siècles … ?? Dans un autre art que la musique, on voit que des lois sont à l'oeuvre …

Henri Pousseur, très attentif aux rapports entre musique et société, —spécialement dans ce livre-ci[20] :

« Un facteur capital de cette évolution sera, comme on le sait, l'acceptation de la tierce (il faudrait dire des tierces) au rang des « consonances » (à quoi l'expérience polyphonique poursuivie aura certainement beaucoup contribué). L'introduction de ce troisième « module », de cette troisième composante désormais irréductible (contrairement à ce qu'elle était dans le système ancien, qui la ramenait au cycle des quintes, et pas seulement de manière théorique : voyez le rôle subordonné des tierces, surtout majeures, dans le chant grégorien !), correspond de manière frappante à l'introduction de la « troisième dimension » dans l'art pictural. Comme elle, il exprime et permet tout à la fois un tout nouvel approfondissement[21]. Qu'on n'oublie pas que la creusée de l'espace du tableau correspond à la creusée de la conscience de soi du sujet qui le regarde. Le point de fuite, l'infini extérieur, répond à la profondeur incommensurable que le spectateur de cette époque découvre en soi-même (développement des formes de pitié [*lire* piété !] et de mystique beaucoup plus personnelles, ainsi que d'une poésie et d'un sentiment amoureux plus subjectifs, rôle grandissant des miroirs, dans la peinture comme dans la vie quotidienne)[22]. »

Tout un chacun aura pu voir le parallélisme entre le point de fuite de la **perspective**, ici mis en relation avec la profondeur de '**l'accord**' suite à la prise en compte de la tierce, et une approche plus fine des **volumes** en sculpture du témoignage précédent, comme aussi la prise de conscience de **l'individu** par lui-même ainsi que de ses propres capacités d'expression dans le travail de la pierre.

Peut-être sera-t'on étonné de voir cet emprunt à des pans de l'histoire de la musique savante dont j'ai affirmé plus haut me méfier comme pouvant relever de la musicologie avant tout ? C'est qu'ici il s'agit de phénomènes dépassant les individus qui les mènent à leur insu, de phénomènes relevant avant tout de l'inconscient, lui qui est la source des particularités précisément des productions de l'art traditionnel, au contraire de l'analyse d'un compositeur connu qui met en jeu un savoir acquis en pleine conscience, des intentions souvent explicites …

… et le transforme !

« …, toute oeuvre produit une transformation dans le milieu où on la réalise, et, dans le meilleur des cas, une transformation de conscience qui va pouvoir, on l'espère, aboutir à une évolution, une révolution, une métamorphose, ... tout ce que vous voulez ! Transformation non seulement des autres mais des auteurs eux-mêmes, différents à la fin du travail de création, et la transformation se prolonge dans les répétitions, les représentations … » (Michel Butor[23]).

CONFUCIUS : « Dans les cadences de la musique est caché un secret ; si je le révélais, il bouleverserait le monde ! » Étonnante cette affirmation en un temps si lointain. Mais chez un grand sage …

Ernő LENDVAI[24] : « Selon Kodály, la principale marque distinctive des cultures pentatoniques est le motif descendant de la tierce mineure : **so—mi**. L'élaboration de **so—mi** ne peut pas être déduite des lois de la consonance PHYSIQUE. C'est tout le contraire : le pentatonique reflète une « tension » particulière (qui pourrait bien être appelée « tension de vie ») et elle est justifiée par la disposition organique — PHYSIOLOGIQUE— de nos oreilles. Cela implique que, tandis que le système de la tonalité propose des proportions *arithmétiques*, le système pentatonique doit son caractère de tension à la progression *géométrique* la plus simple, celle qui gouverne le développement organique de la croissance dans la nature.

---

[20] Henri Pousseur, *Musique, sémantique, société*, coll. *Mutations-Orientations*, Casterman/Poche, 1972, p. 36-37.

[21] 'Pierre FRANCASTEL, *Peinture et société*, Paris, 1952.

[22] Arnold HAUSER, *Sozialgeschichte des Kunst und Literatur*, Münich,1953.

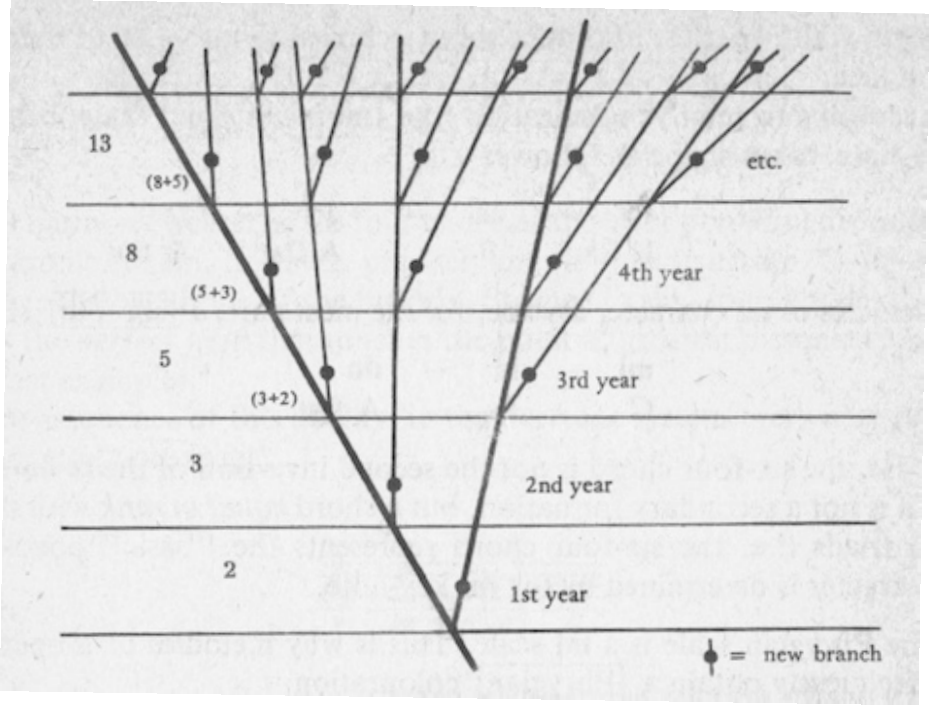
[23] Michel Butor, même interview.

[24] Ernő Lendvai, *The workshop of Bartók and Kodály*, Editio Musica, Budapest, 1983, p. 10-11 et *passim*. (762 pages d'exemples, analyses.)

Par exemple, si chaque branche d'un arbre fait croître dans l'année suivante une nouvelle branche — mais les nouvelles branches ne sont capables de faire croître une branche fraîche qu'à partir de la deuxième année—, alors le nombre de branches affiche un développement annuel comme suit :

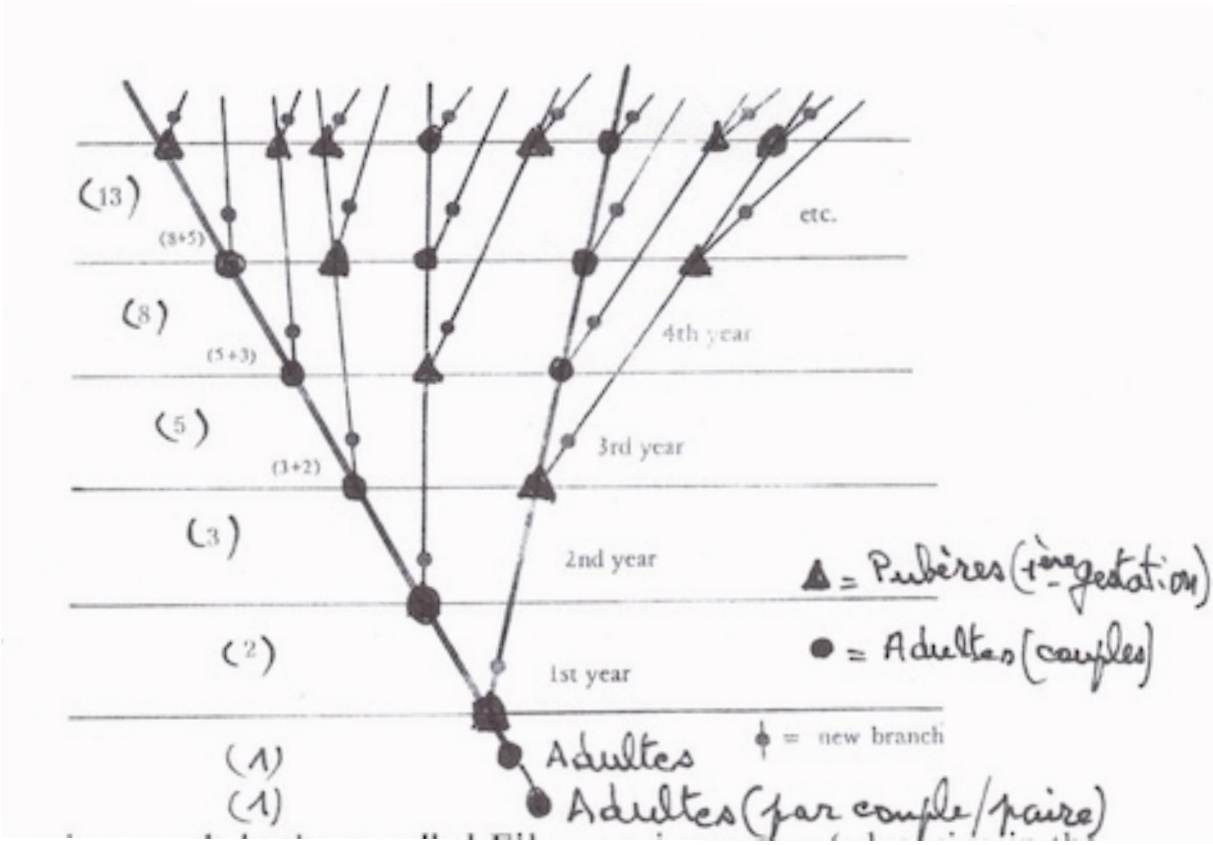
2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89 … » (voir illustration ci-dessous.)

Dans ces paragraphes, je me fais en même temps l'écho des réflexions botaniques de Claude-Levi Strauss sur la ligne Maginot …



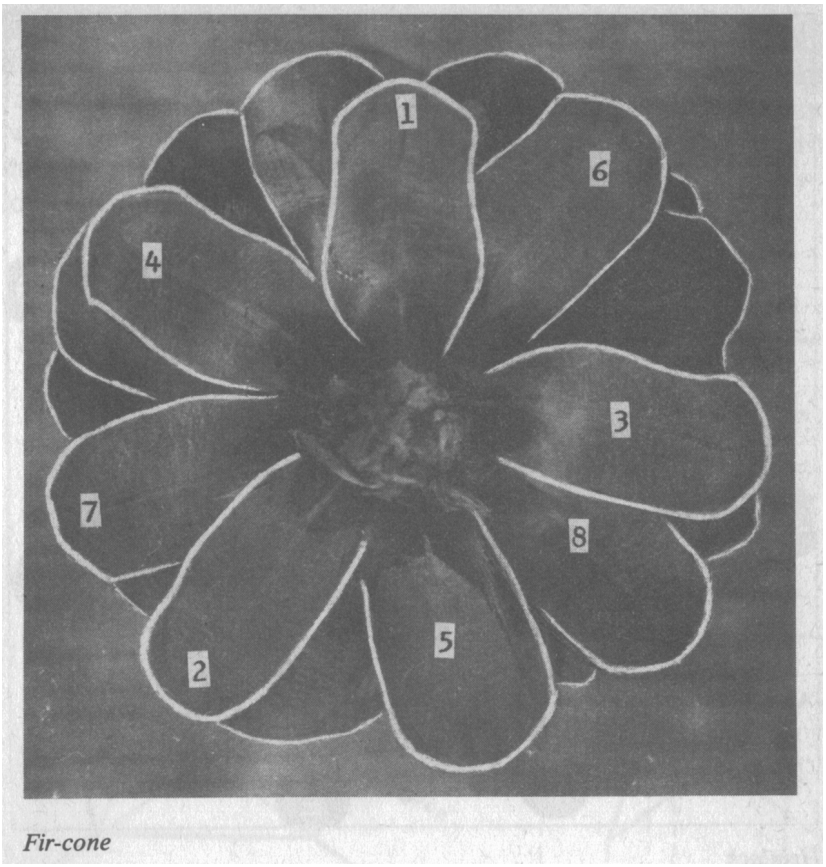
On voit dans ce graphique d'Ernő Lendvai —je ne saurais trop recommander la lecture de ce remarquable livre bourré d'exemples musicaux, de graphiques synthétiques éclairants, de photos commentées— que les nouvelles branches n'en proposant elles-mêmes de nouvelles que la deuxième année, introduisent un décalage avec la production **annuelle** de la branche maîtresse, et ainsi de suite pour les nouveaux rameaux, de sorte que ce décalage provoque une suite de nombres (les branches) non arithmétiques inscrits sur la gauche : la série de Fibonacci. Je n'ai pas les compétences botaniques pour vérifier si les nouvelles branches apparaissent selon ce rythme. Par contre, pour la croissance d'une colonie de lapins, l'affirmation qu'un couple de lapins adultes engendre chaque mois un nouveau couple mais que ce nouveau couple ne peut commencer à engendrer que quand il a atteint la puberté et donc seulement après deux mois ne semble pas correct *stricto sensu*. En effet, la maturité sexuelle est atteinte plutôt vers 6 mois —d'où deux périodes de gestation par an environ et la femelle peut engendrer de deux à six petits, voire une dizaine selon les races.

Ce qui est intéressant c'est que Fibonacci a élaboré sa série précisément pour 'expliquer' la reproduction des lapins. Peu importe les différences possibles signalées dans le paragraphe précédent : on peut prendre cette série comme issue d'un modèle théorique calqué sur les périodes de gestation —prenons par ex. des périodes de six mois— et qui ne suivrait que des couples de jeunes, femelle et mâle, aptes à continuer la croissance de la population de lapins. Comme les nouvelles branches devaient attendre le délai de deux ans avant de produire à leur tour de nouveaux rameaux, les lapins pubères peuvent avoir un décalage pour leur première gestation —voir, page suivante, le graphique modifié des nouvelles branches *augmenté* de la gestation des lapins. Que Fibonacci élabore *théoriquement* son modèle à partir de la réalité de la prolifération des lapins, on voit qu'il y a une correspondance entre **l'unité** prise en compte et **sa série**, à la condition d'un **décalage** que j'ai appelé 'de la puberté' pour créer le type d'élaboration de la série 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, … que l'on voit sur la gauche du graphique de Lendvai.



Branches & lapins

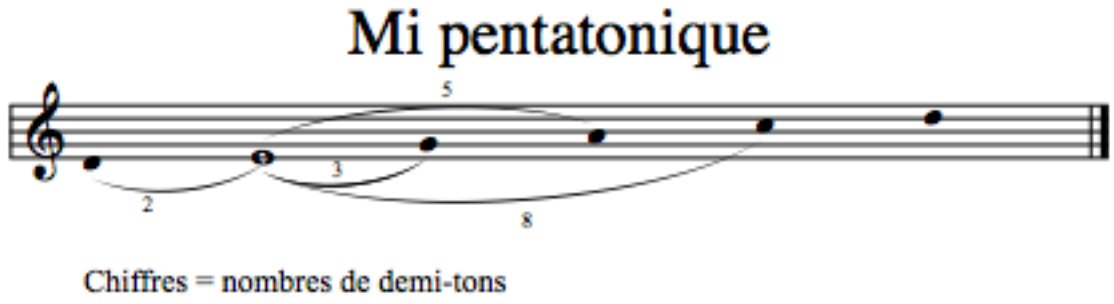
Une autre reproduction d'Ernő Lendvai sera éclairante sur cette rigueur de « la progression *géométrique* (…) qui gouverne le développement organique de la croissance dans la nature », à savoir la structure des pommes de pins :



Fir-cone

On peut remarquer que chaque nouvelle écaille de la pomme de pin se place à proximité des deux tiers de la circonférence de sorte que les nouvelles écailles se décalent derrière les premières et sont visibles. Plus intéressant encore le fait que l'écaille **3** se place entre la **1** et la **2**, comme la **8** se place entre la **3** et la **5** càd comme son apparition dans la série de Fibonacci par le total de 3 + 5 …, comme la **13**, si on pouvait l'apercevoir, qui se placerait entre la **5** et la **8**, etc., à l'infini.

Voyons maintenant comment on peut retrouver cette série dans le **mi pentatonique** tel que Béla Bartók l'a utilisé. Les quintes employées sont *do, sol, ré, la, **mi*** :



2, 3, 5, 8 sont donnés par la structure de cette gamme, par un calcul en demi-tons, en allant, à partir du *mi*, du plus petit intervalle au plus grand : seconde majeure, tierce mineure, quarte, sixte mineure.

Béla Bartók était très friand de ces approches mathématiques pour les mélodies, harmonies, rythmes ou formes musicales qu'il composait. D'ailleurs son fils devint mathématicien. À son imitation, j'ai sur mon bureau une pomme de pin …

Structures mélodiques

En fait, la gamme pentatonique est générée par les 5 premières notes du cycle des quintes (que je transpose ici d'une quinte pour correspondre au *mi* pentatonique ci-dessus) : *do, sol, ré, la, **mi***. Mais, antérieurement aux cycles des quintes, les fondements des structures mélodiques font intervenir l'échelle des « sons harmoniques », —plus communément appelée « l'échelle des harmoniques »—, elle-même fondement du cycle des quintes.

Ces fondements peuvent être classés en « naturels » car issus des lois régissant le milieu acoustique. À ce titre, ils peuvent assurer une approche quasi exhaustive des mélodies traditionnelles de la francophonie et, donc, de la Wallonie[25].

Seront à mettre à part des mélodies parfois classées comme traditionnelles mais que j'estime devoir être classées comme « culturelles » parce qu'elles ne peuvent être générées à l'aide des notes du cycle des quintes. Citons-en quelques-unes, parmi les plus connues, comme emblématiques : asiatiques (Chine ancienne, Indonésie, Inde, Japon, Turquie, …), africaines, notamment arabes, …, bref, apparaissant comme 'exotiques' pour nous, auxquelles on pourrait ajouter, parce que leur origine est manifestement culturelle, la gamme par tons de Debussy, les gammes de type sériel (dodécaphonisme, sérialisme généralisé, …). Ces gammes peuvent avoir eu différentes raisons d'échapper à une génération 'spontanée' issue des lois acoustiques : des connaissances savantes (les gammes de la musique contemporaine du XXe siècle, la musique chinoise ancienne, …), l'influence d'instruments, spécialement à vents, avec une perce donnant des intervalles inusités, un mélange de modes en de nouvelles gammes (par ex. descendante sur *mib, ré, do, sib, la, sol, fa#, mib, ré*, dans une *chanson albanaise*), … Bref, diverses musiques que je ne pourrais faire entrer dans mes fondements acoustiques … À commencer par le mineur altéré des classiques.

---

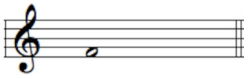
[25] Pour les exemples mélodiques cités, il existe souvent une version sonore de la mélodie ou d'un arrangement dans *le répertoire*, à ouvrir dans un nouvel onglet de votre navigateur, tandis que le premier onglet propose la version graphique de la partition.

Je voudrais, en passant, faire remarquer que la musique savante d'Europe a essentiellement été une « musique de chambre ». Je veux dire par là qu'elle résonnait dans des églises et cathédrales et que ces bâtiments **chantaient avec** les exécutants, càd produisaient ces fameux sons harmoniques où il est incontestable que l'on entend l'accord majeur, surmonté de la septième bémolisée, puis de la neuvième, bref le parcours de notre musique savante, celle-ci n'étant pas sans avoir influencé nos chanteurs de chansons traditionnelles —la messe du dimanche *comme conservatoire du peuple* ! Quant à ces derniers, ils ont tout un répertoire de 'plein air' qui, lui aussi, se calque sur les sons harmoniques, les seuls dont disposent les instruments à vent sans pistons. Le répertoire wallon contient un grand nombre de chants de bergers (bergers 'communaux') que l'on peut placer à côté de celui des bergers des montagnes (voyelles et allitérations identiques, arpèges sur les sons harmoniques, …) Voyez la chanson *Ohé, ohé, les bèdots*.

Pour pouvoir aisément matérialiser ces gammes 'exotiques', j'ai puisé aussi dans des milieux savants pour illustrer cette possibilité de gammes 'construites' à l'origine mais je n'ignore pas que beaucoup de chansons aux gammes altérées diversement peuvent faire partie de répertoires éminemment traditionnels, ma chanson en albanais par ex., et sont reproduites dans les collectes ethnomusicologiques comme particulièrement représentatives de certaines régions du monde.

Et si nous avons cette tradition d'une musique largement née dans des édifices à grande résonance, celle-ci fait largement défaut pour les populations aux gammes davantage "exotiques" où la musique se pratiquait souvent en plein air. Je voulais préciser cela avant de montrer combien notre répertoire wallon, comme largement le répertoire francophone, peut être présenté dans le cadre de gammes fondées sur le cycle des quintes.

La première catégorie de chants. (Pour les chants ayant un lien audio, ouvrez donc un 2e onglet de la liste des chants pour jouer cette version audio pendant que vous visualisez la partition dans un 1e onglet.)



Il s'agit de chants *recto tono*, cette expression étant à prendre dans un sens large. Cela va du parlé scandé au *chant proprement 'psalmodié'* sur une seule note en passant par un récité assez libre, —avec des hauteurs approximatives—, qui pourrait presque être catalogué de *sprechgesang* :-) Par exemple dans des enfantines pour 'poter' (choisir, éliminer, …) qui se termineront sur un ton autoritaire par une expression du genre : *T'es dehors, À pouf* (*Un p'tit chien*), *Après Grune* (*Ron, ron, macaron*), etc. J'expliciterai plus tard combien la gestuelle et le ton autoritaires de ces chansons à poter introduisent fréquemment des phrases de **trois** pulsations, rompant avec les phrases de quatre pulsations mises en valeur par Brăiloiu.

Remarque importante : quand je définirai des intervalles, je le ferai à la manière de Zoltan Kodály, qui a en fait repris la signification des noms des notes de Guido d'Arezzo (XIe siècle) —telle qu'elle se pratiquait encore au XVIIIe siècle (par Jean-Jacques Rousseau, par ex.)— càd selon leur place dans la gamme ; c'est la coupure de la révolution française, et le régime français chez nous, qui a malencontreusement mis ces noms sur les sons en absolu au lieu des lettres (A, B, C, …), ce qui n'a aucun sens. Donc, en majeur, peu importe la tonique, on dit *do, ré, mi, fa, so, la, ti, do'*. Soit en abrégé : *d r m f s l t d'*. Le *sib* se dit *ta* (pour le distinguer du *so*), le *fa#* se dit *fi*, etc. On voit que les demi-tons qui montent ont un *i* et ceux qui descendent un *a* (ou un *o* —par ex., *lo* pour *lab*). En mineur, on emploie les mêmes termes en partant de *la* : *l t d r m f s l'*. Le *sol#* se dit *si* (écrit *szi* en hongrois). L'apostrophe ['] indique le passage à l'octave supérieure, la virgule [,] le passage à l'octave inférieure. Ce système suffit pour toutes nos mélodies. Pour être clair, *d* signifie la *tonique*, *s* la *dominante*, *r* la *dominante de la dominante*, etc.

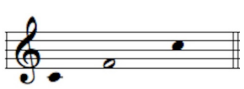
L'intervalle suivant sera l'octave càd le premier son harmonique après le fondamental.

Mais je le placerai sur la dominante car c'est là qu'il y a habituellement emploi du saut de l'octave dans les chansons traditionnelles (*s, - s*). Par ex., dans *Alouette, gentille alouette* (*et le bec, et le bec,* …). Parfois, cet intervalle, qui incite habituellement après à la descente, saute directement sur sa septième (amorçant la descente). Par ex., *Maman, les p'tits bateaux* ; soit : *s, s, f m r d*.

Je voudrais placer ici une chanson apparemment anodine (*C'est le premier coup*) mais qui, non seulement donne intégralement la structure rythmique des enfantines mise en valeur par Brăiloiu, à savoir

quatre phrases de quatre pulsations, également ce saut d'octave, intervalle venant avant le cycle des quintes, intervalle on ne peut plus basique au point qu'on l'oublie généralement (voix féminines et masculines perçues comme unisson, etc.) mais, de surcroit, selon moi, évoque quatre des grands thèmes textuels des traditions populaires, à savoir :

- *C'est le premier coup* : le temps qui passe, dans lequel tout humain est plongé ;
- *par de jeunes fous* : c'est la soupape du carnaval —libérateur par la fête—, les transes du vaudou, …
- *au pays des loups* : le loup, symbole —malgré lui— des peurs ancestrales, et, ce, dès le plus jeune âge ;
- *Vit'* ! *Apprêtez-vous* : le temps, de nouveau, avec cette couleur : on se prépare pour ce moment fort.

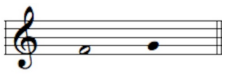


Réunissons la note fondamentale et le saut d'octave, ce qui nous amène à utiliser le cycle des quintes avec la dominante. Ce sera la chanson *Ronron, macaron* où nous retrouverons un saut d'octave descendant (*s — s,*) avec ce ton impératif des chansons à poter *Assis* !

J'introduis ici un intervalle, la *tierce mineure* (*s —m*), qui vient plus tard dans le cycle des quintes mais qui vient après la dominante dans l'échelle des harmoniques et s'entend dans la résonance des grands bâtiments. Il s'est partout imposé au point qu'on l'a nommé « l'intervalle d'appel », que l'on a entendu dans la bouche de Kodály cité par Lendvai (p. 10). Cet *intervalle d'appel* existe dans la plupart des cultures, notamment associé au coucou.

La chanson *Roumdoudoum, Colâs Rubin* est bâtie sur cette tierce mineure, chanson notée par Édouard SENNY, immense musicien et compositeur de Wallonie, fin connaisseur de toute la musique, du grégorien à la musique sérielle, mais aussi le premier en Wallonie à avoir élaboré une étude de nos chants traditionnels sur les bases scientifiques de Brăiloiu. On trouvera dans ce site *une évocation* de ce musicien ainsi que la conférence où il présentait ses recherches un mois avant son décès accidentel. Je reviendrai plus bas sur ses notations, aussi sur les conditions générales de notation du répertoire que je présente ici.

Je profite de cet intervalle pour y ajouter le sixième degré de la gamme majeure qui est la quatrième quinte du cycle, délaissant d'abord la troisième [*(fa), do,* (*sol*), *ré, la*] —j'avoue me servir ici d'un classement réalisé pour le travail de la justesse en lecture musicale—, pour la raison que ce sixième degré est souvent broderie du cinquième (*s-l-s*), ce qui me permet, avec une chanson sur cet *incipit tricordal II* de Brăiloiu (*m-s-l*), de justifier mon classement de la tierce mineure sur *s — m*, alors que l'ethnomusicologue roumain se refuse de fixer précisément les structures prépentatoniques par rapport à une gamme. *À repasser les couteaux*.



J'introduis ici cette troisième quinte sans la deuxième [*fa,* (*do*), *sol*] qui, pourtant, comme le souligne Brăiloiu est à supposer, —donc nous sommes dans une gamme *défective*—, car il suit dans ce raisonnement le cycle des quintes. La raison c'est que cette gamme défective est très prégnante dans le monde des enfants. Ainsi dans cette chanson : *Zim', zim', ma cousine*. C'est le deuxième degré de la gamme majeure (*r*), appelé, à cause du cycle des quintes, *dominante de la dominante*.

Bien entendu, nous pouvons placer ici la gamme constituée par les trois premières quintes du cycle [*fa, do, sol*], elle aussi très présente dans les enfantines. Mais si vous prenez la première phrase du choeur *Belle, qu'il la fait bon regarder* de Claude Debussy et que vous la transposez d'un demi-ton vers le haut (elle est en mode de *sol*, le mode mixolydien), à part une note de passage vous avez cette échelle caractéristique des enfantines. Chanson : *Bateau, l'eau*. Compositeur : **Claude Debussy**

On sait que Debussy a découvert les gammes avec peu d'intervalles, par exemple la gamme pentatonique, lors de l'exposition universelle de Paris en 1889. Donc, à partir de musiques traditionnelles sur des gamelans de l'île de Java pour le théâtre Wayang. On notera ici l'importance du lien étroit —dans les deux sens, probablement— existant entre certaines gammes et certains instruments de musique …

UN GAMELANG.

Voilà une chanson parfaitement pentatonique càd cinq sons, sans demi-tons, sur les quatre premières quintes du cycle des quintes (fa, do, sol, ré, la). Ici, avec l'octave de la tonique ainsi que de la dominante. Une fois définie la règle de l'assimilation de l'octave, celle-ci est considérée comme la même note. Voici un cramignon liégeois dans cette configuration pure, assez rare dans le répertoire francophone car, souvent, s'y introduit le quatrième degré de la gamme (*f*) avec son demi-ton. *J'ai été dans une danse*.

J'introduis ici cette gamme *triphonique* sur les trois premiers degrés de la gamme majeure (*d, r, m*), —gamme très fréquente dans les enfantines—, que nous a fourni l'exemple précédent. *Zig zag èt ma savate*. Cette chanson montre bien la prégnance de ces trois notes dans le monde enfantin.

À cet endroit, une remarque importante : on emploie le suffixe *-tonique* pour une gamme dont toutes les notes utilisent un fragment du cycle des quintes ; par contre, le suffixe *-phonique* indique qu'une partie des notes du cycle des quintes est manquante. Ici, *fa,* [*do*], *sol,* [*ré*], *la*, considérant de la sorte, selon la conception de Brăiloiu, que l'on est toujours dans le cycle des quintes malgré ces notes manquantes.

Chanson sur une gamme *tétratonique* : *Je vais au bois*. Chanson exceptionnelle car elle reprend le schéma rythmique des enfantines selon la présentation de C. Brăiloiu avec quatre phrases de quatre pulsations sur quatre noires sur une gamme sans demi-tons. Fragment de la chaîne des quintes : *fa, do, sol,* [*ré*], *la*.

Comme expliqué plus haut, le répertoire de la francophonie, contrairement par exemple au répertoire de la Hongrie, comporte en effet souvent le demi-ton par la présence du quatrième degré (*f*).

La berceuse *Dodo, l'enfant do* le montre bien même si l'exemple précédent est tout de même bien représenté.

Ce demi-ton est aussi évidemment présent dans des gammes hexatoniques comme dans *Mon père m'envoie à l'herbe*.

On pourrait multiplier les gammes à l'envi mais ce qui est déjà dit est l'essentiel pour la construction des gammes du répertoire de Wallonie.

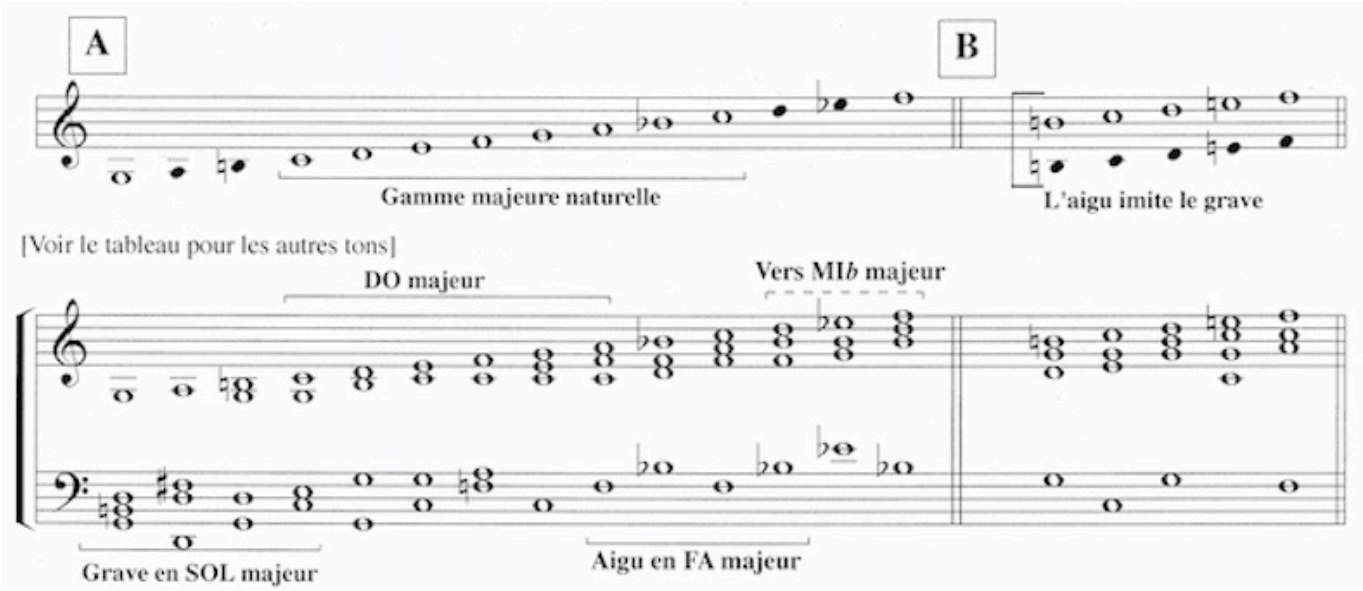
Ce qui me semble le plus important, c'est de *tordre le cou* à la gamme majeure telle qu'inventée au conservatoire de Paris, et importée chez nous et bien au-delà, à la différence des habitudes anglo-saxonnes ou allemandes qui, elles, n'ont pas eu à subir la *tabula rasa* musicale de la révolution française et la reconstruction très académique de la musique qui s'en est suivie et dont nous ne sommes pas encore entièrement sorti. À l'éveil musical, avec des enfants de 5 ans, censés ne rien connaître de la musique, il me suffisait de débuter : *do ré mi …* et toute la classe enchaînait *fa sol la si do* ! Or, cette gamme est une invention construite des cours de théorie et de solfège qui est **absente** du répertoire traditionnel, qui, lui, d'instinct, suit les suggestions naturelles de l'acoustique qui sont bien différentes.

Première différence : la sensible de cette échelle (le *si*) ne se trouve pas dans les chants de la tradition. Le demi-ton de cette sensible, présenté à l'aigu, devrait être une septième mineure —*mib* avec notre fondamentale *fa*—car cette région des hauteurs appartient à celle de la sous-dominante.

Deuxième importante différence : les chansons traditionnelles sont fréquemment *plagales*. On nomme ainsi les échelles qui ont un parcours en dessous de la finale ; dans le cas contraire, on les nomme *authentes*. Dans ce cas, on trouve le 7me degré à ½ ton de la tonique car dans la région de la dominante.

La chanson *Rat, rat, rat* en est un bon exemple avec plusieurs notes sous la note finale.

Ossature mélodique « tonale »



Le graphique ci-dessus montre les notes utiles selon la gamme *naturelle*. Je l'appelle ainsi parce qu'elle découle des lois de l'acoustique, càd du cycle des quintes, lui-même issu de l'échelle des harmoniques constitutive de tout son *musical*. La partie A est un exemple repris, avec la fondamentale *do*, à un travail antérieur, pour montrer les quatre notes graves souvent utilisées dans les versions *plagales* qui glissent vers la dominante *sol* (ajout d'un premier #) et, à l'aigu, les notes qui glissent vers la sous-dominante *fa* (apparition du premier bémol, et du second si l'on poursuit).

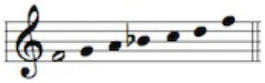
Après que les *griffes* des touches de mon ordinateur aient égratigné la gamme majeure du solfège, pourquoi y ajouter une version harmonique. En effet, Brăiloiu, —et à sa suite Édouard Senny signalé plus haut et citant lui-même André Souris—, a raison de réclamer l'examen d'une mélodie en tant que mélodie, avec son univers propre, et *sans référence à d'autres notions musicales* telles que l'harmonie. Si j'ai ajouté, dans le point A, une version harmonique, c'est pour montrer, avec cet exemple d'un article sur

l'harmonie, qu'elle-même, dans sa version naturelle, fonctionne de la même façon avec un glissement à gauche vers la dominante et à droite vers la sous-dominante.

Dans la partie **B**, j'indique, spécialement pour sa version harmonique, que le *si* bécarre de la gamme solfégique réclame un traitement particulier pour lui appliquer l'harmonie qui est utilisée pour le *si* au grave, càd celui qui appartient à la tonalité de la dominante. Comme indiqué, mélodiquement *les notes aiguës* (contenant le *si* bécarre) *transposent ces notes telles qu'elles se trouvent au grave, sous la tonique*. Dès lors, si l'on trouve un *si* bécarre à l'aigu dans un chant traditionnel, on peut légitimement soupçonner une influence directe de la musique savante, voire une altération ajoutée par une "oreille classique".

En résumé, et pour nous conformer à la fondamentale *fa* utilisée dans notre fichier, voici la même ossature transposée :

Autre remarque importante : rares sont les mélodies traditionnelles qui utilisent ce septième degré au-dessus de la tonique, voire même le sixième. Les chants traditionnels, quand ils utilisent l'octave aiguë de la tonique, sautent fréquemment de ce sixième degré, ou du cinquième degré à l'octave supérieure.



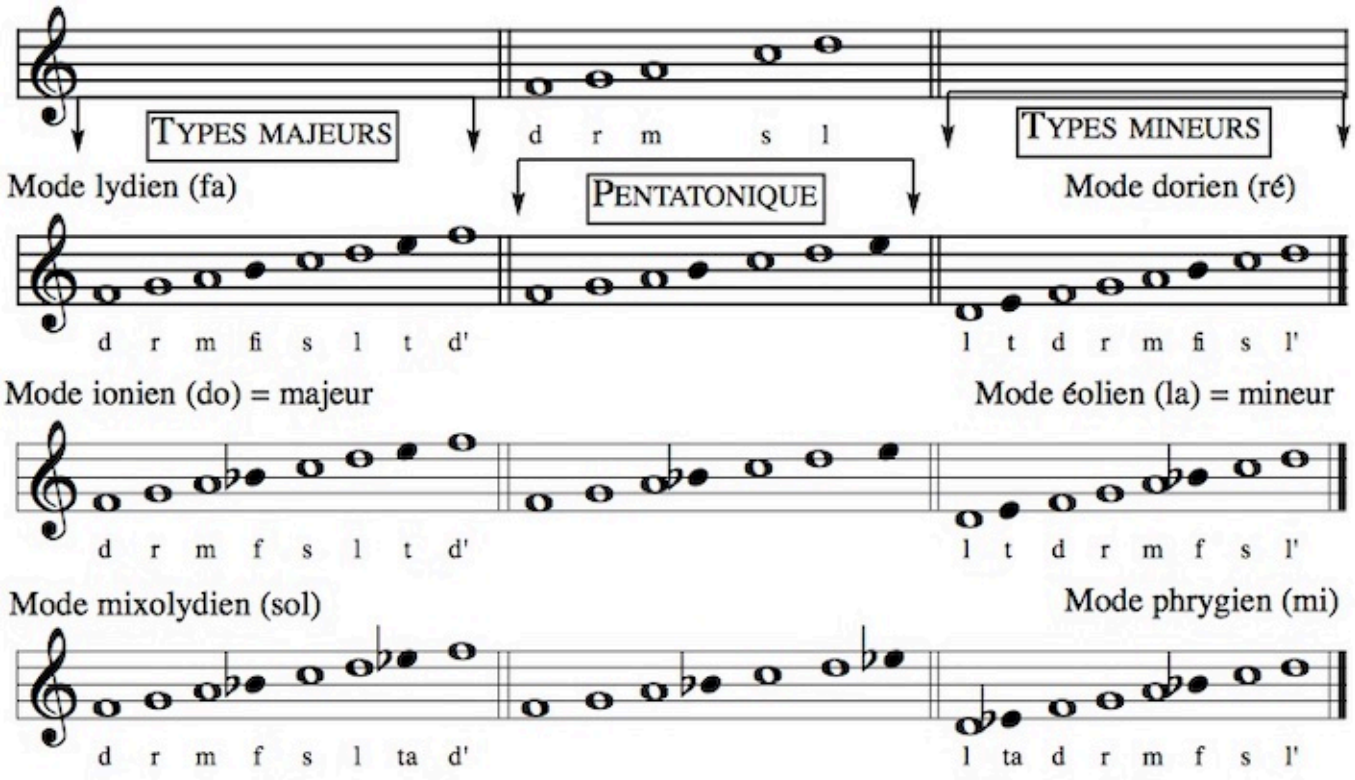
Vole, vol', amton en est un bon exemple. Aussi *J'ai été dans une danse*, déjà vu.

Beaucoup d'échelles mélodiques sont donc hexatoniques, pentatoniques, ou, même prépentatoniques.

L'analyse des mélodies en mineur peut se faire selon le même principe càd en référence au cycle des quintes. Un certain nombre de ces mélodies mineures utilisent le mineur antique càd sans altérations.

Nombreuses pourraient être les gammes présentées compte tenu notamment des gammes défectives càd négligeant l'une ou l'autre quinte du cycle mais reprenant la même base théorique que ci-dessus.

Plus importante est la mention ici des échelles modales :



Contrairement à leur présentation académique, faisant souvent référence aux modes grecs de l'antiquité ou à la nomenclature du moyen âge, je propose ici leur organisation autour du noyau pentatonique. En classant les modes à tierce majeure (sur la tonique) avec la fondamentale *fa* et les modes à tierce mineure (sur la tonique) avec la fondamentale *ré*, leur présentation est manifestement plus claire et présente l'avantage de permettre les comparaisons entre les deux parties de cette présentation, les types majeurs et les types mineurs. Et, ainsi, on verra aussi que le noyau pentatonique est **central** et que la répartition des demi-tons est assurées partout par les notes *mi* et *si*, notes appelées pyens dans la tradition chinoise càd mobiles par altération, soit naturelles soit bémolisées. L'utilisation des appellations selon le système Kodály les désigne par *fa* et *fi*, et *ti* et *ta* [= ***f***, ***fi***, et ***t***, ***ta***].

Le choix de la fondamentale *sol* dans les fichiers hongrois amène beaucoup de dièses ou de bécarres alors que le choix des fondamentales *fa* et *ré* permet, avec l'emploi de bémols ou de bécarres, des rapprochements plus faciles avec le grégorien ou la musique ancienne. C'est la raison qui m'a fait choisir la fondamentale *fa* dans mon fichier.

Je m'en tiendrai là pour la présentation des structures mélodiques.

Structures rythmiques

Je suis, pour cet aspect des chansons traditionnelles, les schémas rythmiques exposés par Constantin Brăiloiu dans *La rythmique enfantine*[26].

La rédaction de mes fiches, dont vous venez de trouver quelques exemples ci-dessus, permet, pour la partie notation proprement dite, de voir apparaître leur structure rythmique dans cette partition musicale. En effet, la présentation synoptique, par la superposition des phrases, met en valeur immédiatement pour l'œil les répétitions, les ressemblances et les divergences rythmiques.

Je renvoie le lecteur à cet article de *La rythmique enfantine* pour la description détaillée du point de vue de cet auteur que je suis pour le cœur de cette théorie. Toutefois, je vais nuancer certains aspects pour expliciter la façon dont je l'applique dans mon fichier.

Brăiloiu, en premier lieu, part de quatre phrases de huit croches. Personnellement, je m'appuie sur quatre phrases de quatre pulsations, sous l'appellation *tactus* qu'il emploie lui-même. Même si je partage son opinion, et très largement, selon laquelle il faut se pencher sur les mélodies traditionnelles pour ce qu'elles sont et non en rapport avec l'approche de la musique classique, académique, parce qu'elles participent d'un monde musical très différent, non superposable, cela n'empêche pas une réelle musicalité, un phrasé qui, en ce qui concerne le rythme, nous oblige à le comprendre avec les *tactus* comme unités et non les croches. Depuis longtemps, j'ai toujours considéré que, dans le rythme, nous retrouvons la manifestation de la pulsion de la vie qui bat au cœur de chaque personne humaine. Et, cette réalité se manifeste par les pulsations des *tactus*. Depuis aussi longtemps, je considère que toute musique, y compris le répertoire traditionnel, est essentiellement basée sur une unité et ses fractions. Concrètement, on trouvera cette unité dans la noire accompagnée de deux croches, ou bien dans la noire pointée accompagnée de trois croches, ce dernier cas non repris par Brăiloiu. Lors de la rédaction de *mon mémoire universitaire* pour un Master en musique, j'ai pu trouver une confirmation de cette thèse dans les travaux du professeur Paul Fraisse, pages 8-10 de ce mémoire. Bien sûr, les subdivisions du *tactus* peuvent prendre toutes les formes que présente Brăiloiu, par exemple quatre doubles croches, une croche et deux double, voir même un triolet, etc. Et il en va de même de la noire pointée avec toutes ses variantes possibles pour les trois croches.

Je ne m'étendrai pas, ici, sur le nombre de phrases des couplets, —même si nombre de chansons traditionnelles sont sous la forme de la seule strophe—qui vont très souvent par paire, soit les autres formes habituelles de deux fois quatre phrases, six phrases, etc., ce qui reste proche du modèle de quatre phrases.

---

[26] Constantin Brăiloiu, *op. cit*. Voir ci-dessus, p. 7, n. 15.

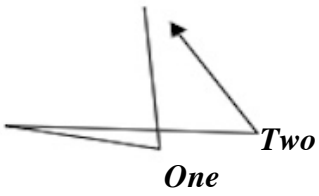
À cette complexité du décompte des phrases, s'ajoutent aussi des variantes possibles, par exemple avec les chansons à danser qui selon les circonstances pratiques peuvent *bisser* ou non certaines phrases. Cette donnée est moins stable donc que la structure en quatre pulsations même si elle reste fréquemment repérable. Notamment, cette présentation par paire est souvent un jeu entre finales féminine et masculine.

Cette structure rythmique des phrases permet aussi, dans sa version synoptique, de faire apparaître clairement *les exceptions qui confirment la règle*. Dans le cas plus complexe de cette *chanson de quête* de la Saint Grégoire, on peut voir que l'exception de la troisième phrase —à cause de la forme anacrousique du français, le comptage se fait en pulsations frappées—, si on la compare à la quatrième, confirme la présence de quatre pulsations. Pour la deuxième phrase, on voit qu'elle est bâtie sur le même rythme que la première. Je voulais montrer que, dans ce cas, les quatre pulsations se repèrent aisément. La quatrième phrase devrait se terminer sur le mot « fête », *vous m'entendez bien* étant à considérer comme un *insert* dans la structure de base, de même que *oui bien*, ces deux dernières phrases étant strictement identiques à ces exceptions près, tant mélodiquement que rythmiquement.

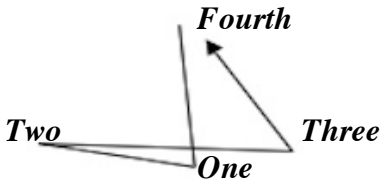
Une autre différence d'importance avec l'article de *La rythmique enfantine*, est le fait que j'applique cette structure de quatre pulsations à tout mon répertoire. La notion d'« enfantines » est d'ailleurs difficilement identifiable et a évolué au cours du temps : ainsi, et pour faire bref, je citerai seulement cette opinion de Jean-Michel Guilcher[27] : « La quasi-totalité des rondes réunies dans cette rubrique ont été aussi —et généralement d'abord— rondes d'adultes. »

Si on compare à la musique de variétés telle qu'elle est apparue après la seconde guerre mondiale, on notera qu'elle se présente comme du 4/4. C'est une musique entièrement différente de la musique traditionnelle en ceci que cette métrique est un cadre à l'intérieur duquel la mélodie se meut librement, fréquemment avec un début de mesure par un silence suivi de syllabes anacrousiques allant vers le temps, choses que ne connaît pas le répertoire traditionnel dont les mesures commencent par des temps remplis, chantés. Dans la variété, le chanteur trouve un cadre bien délimité dans lequel il se meut librement, pour placer ses syllabes d'un couplet à l'autre ; il n'est pas rare qu'il place par exemple un sextolet si le nombre de syllabes le demande … Ce style est typiquement celui d'un soliste accompagné, d'où sa grande liberté, ce premier temps étant habituellement marqué par les instruments rythmiques, par ex. la guitare, accompagnement qui peut se suffire dans ce style. Le chanteur démarre sa phrase sur la deuxième croche de ce premier temps. Les chorales d'amateurs, très friandes de ce répertoire à la mode, se prennent les pieds dans ce style fait pour un soliste, répertoire difficile en l'absence des instruments qui le structurent. C'est ce qu'a bien compris le milieu traditionnel qui a généré un style convenant aisément à un groupe. Répertoire traditionnel dont les silences sont absents en général, notamment sur le début des temps !

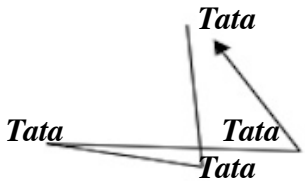
Toujours en comparaison de cette structure de phrases en quatre pulsations, il est intéressant de noter le comptage qui introduit un morceau de jazz mais aussi d'autres types musicaux proches (variétés, …)



Battue sur 2 blanches



Battue sur 4 noires



Jeu sur 8 croches

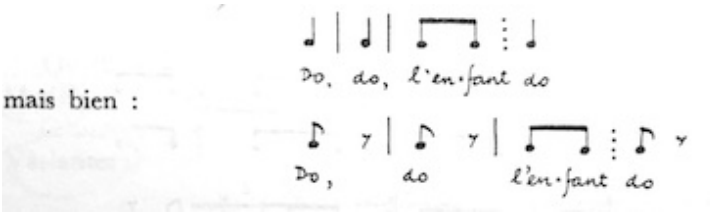
Càd que, trois fois, sur une battue à quatre temps (noires), on compte d'abord en deux blanches, puis en quatre noires, et, souvent, une structure en huit croches apparaît dans le jeu, par exemple à la contre-basse ou dans la battue de la guitare d'accompagnement. Probablement d'ailleurs, ces trois sortes de structures rythmiques ayant leur raison d'être dans ce type de répertoire et fonctionnant simultanément. À méditer !

---

[27] Patrice COIRAULT *et alia*, *Répertoire de chansons françaises de tradition orale*, t. II, p.451.

Brăiloiu emploie un canevas auquel il adapte les chansons comme le montre quelques lignes de son article.

Dans les groupes catalectiques, il est naturel que la syllabe subsistante s'allonge et empiète sur le silence suivant, en allant jusqu'à doubler de durée. La notation —qui se doit de rendre scrupuleusement la réalité sonore, aussi souvent qu'elle a pour but d'en donner une reproduction documentaire,— aurait tort de tenir compte de cette licence, comme de toute autre de même espèce, lorsqu'elle se propose de mettre en lumière le phénomène lui-même, non des aspects fortuits. On ne doit pas écrire :



à *défaut de quoi, des confusions se produirait, que la suite fera mieux discerner.*[28]

Dans cette éventualité, des syllabes énoncées sur des croches riment, en effet (*comme le montre, ci-après, certains spécimens de numéro 14, 16,19*), *avec des syllabes énoncées sur des noires, qu'il est normal qu'on abrège, à moins que, au contraire, on unifie les cadences en allongeant les croches, ce qui, nous le savons, se fait également. Là encore, la notation, si elle veut rendre compte du fait rythmique réel, devra passer outre.*

La symétrie rigoureuse qui y règne prouve que ce système procède sinon de la danse, du moins d'un mouvement ordonné, qui s'y apparente.

Reste à savoir comment les langues les plus diverses s'y prennent pour se plier à son inflexibilité …

Personnellement, mes coupures se feront par phrases de texte car, selon moi, c'est ce texte qui initie la mise en forme de la musique et la poursuit en interaction avec elle. Ceci complique le travail de réalisation des fiches car, comme pour un couple de patineurs, les rythmes d'une phrase s'accrochent à ceux de la phrase suivante, se relançant comme ceux-ci sur la glace et, la mesure commune aux deux phrases se termine sur le temps fort par une demi-mesure, l'autre demi-mesure passant au début de la phrase suivante. Cela est particulièrement intéressant en français, le wallon fonctionnant de même, qui montre ainsi son côté anacrousique, ces langues romanes montrant qu'elles se structurent vers leur fin.

Ceci donne une vision plus globale à l'analyse des phrases, le parti pris par Brăiloiu ci-dessus me montre un canevas dans lequel s'encadrent le texte alors que je poursuis avant tout la réalité des chansons telles qu'elles me parviennent tout en permettant au canevas d'apparaître à travers elle. « Je ne veux pas mettre en lumière le phénomène lui-même (…), je veux rendre compte du fait rythmique réel. » pour reprendre les termes de Brăiloiu lui-même.

Une autre raison de ces aménagements possibles, assez rarement finalement, c'est de me permettre aussi de répondre à la qualité de la documentation telle que je l'ai reçue. Beaucoup de notateurs du répertoire traditionnel de Wallonie ont une culture musicale minimale. Combien je leur suis reconnaissant d'avoir entrepris tant et tant de notations de chansons, faute de quoi notre moisson serait très pauvre alors, qu'an contraire, elle a belle allure. Mais un certain nombre de corrections sont néanmoins nécessaires pour homogénéiser le fichier. On en devine certains, penchés sur leur grimoire, —je le répète, toute ma reconnaissance va directement à eux—, qui mettent un 3/4 là où il faudrait un 6/8 (6/4 donne 6/8). Nous nous trouvons devant un répertoire qui date et hérité tel quel. Ce genre de coquille se remarque aisément dès qu'ainsi apparaît alors une phrase de quatre pulsations. C'était ma remarque en tout début de texte quand je disais qu'une fréquentation de longue durée du répertoire permet d'avancer certaines hypothèses pour autant qu'elles se recoupent sur le long terme.

---

[28] Brăiloiu, *op*. cit., .285-6, 288 et 299. C'est moi qui souligne (*N. de l'a.*).

Un dernier point intéressant, à propos de Brăiloiu, est un point de vue personnel auquel j'accorde beaucoup d'importance, à savoir le sujet des équivalences. Pour reprendre l'exemple ci-dessus de la berceuse, pour moi il y a équivalence entre les deux lignes : toujours d'un point de vue documentaire, l'un verra la seconde solution là où je verrais la première. Selon moi, pour la seconde, face à un chanteur, —je rappelle que je suis ici devant un témoin et non plus devant le canevas—, je considère qu'elle est non pas la même mais équivalente, selon un type d'interprétation possible chez un chanteur …

Pour terminer ce long exposé, je reviens sur la différence importante que je constate entre le travail de musicologue sur le répertoire savant et celui de l'ethnomusicologue sur le répertoire traditionnel en me penchant sur un texte de Nicolas RUWET[29].

> *Il ne reste en fait qu'une seule solution : il faut concevoir la relation comme dialectique, c'est-à-dire : l) admettre que si la musique de Schumann, considérée en faisant abstraction du sens des paroles, constitue un tout, dont le sens peut être fondamentalement différent du sens de cet autre tout qu'est le poème de Heine, ensemble ils engendrent une totalité plus vaste, dont le sens est à son tour autre ; 2) reconnaître que, d'une oeuvre à l'autre, les rapports entre parole et musique peuvent varier, allant de la convergence à la contradiction, en passant par toutes sortes de décalages, de compatibilités, de complémentarités.*
>
> *Cette manière de voir repose sur le postulat fondamental de l'anthropologie structurale, qu'il doit être possible de découvrir des rapports de transformation entre les différents systèmes —langage, art, économie, parenté, mythe, rite, etc.—, à travers lesquels l'homme exprime sa relation au réel. Mais, dans l'état actuel des études musicales, il est évidemment très difficile de dégager, d'une manière précise, les relations particulières qui, dans telle œuvre, existent entre parole et musique, et cela pour une raison bien simple ; dans la mesure où, dans tout système signifiant, tel signifiant particulier ne se définit que par son rapport à tous les autres, il n'est jamais possible de passer immédiatement du signifié d'un signifiant dans un système —un mot, un groupe de mots, voire un poème entier— au signifié d'un signifiant dans un autre système —motif mélodique, suite d'accord[s], phrase musicale. Prétendre y arriver serait commettre la même erreur que celle, dénoncée par Lévi-Strauss, des philosophes qui essayaient, en vain, de découvrir un rapport immédiat entre les sons du mot table et l'objet qui porte ce nom. Le rapport entre le poème de Heine et la musique de Schumann est médiatisé par toutes les structures de la langue allemande et du système tonal au XIX^e^ siècle. C'est seulement quand l'analyse structurale, en linguistique et en musicologie aura été poussée assez loin, jusqu'aux structures les plus fines —au niveau stylistique notamment—, c'est seulement alors qu'il sera possible de déterminer ces rapports d'une manière précise. Alors sans doute il sera possible de donner une base objective à ces impressions subjectives qui nous font voir, par exemple, dans la mise en musique de tel poème par tel musicien, une réussite ou un échec[30-31].*

S'agissant ici d'un travail d'analyse d'une musique vocale de Schuman, on voit l'impasse à laquelle aboutit Nicolas Ruwet, de son propre aveu dans la phrase « Mais, dans l'état actuel des études musicales etc. » Son livre fourmille de nombreuses notations particulièrement pertinentes malgré l'aboutissement à cette conclusion. Le répertoire traditionnel n'est-il pas, finalement, un des matériaux les plus pertinents pour une application de l'analyse structuraliste ?

---

[29] Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, collection *Poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 55-56.

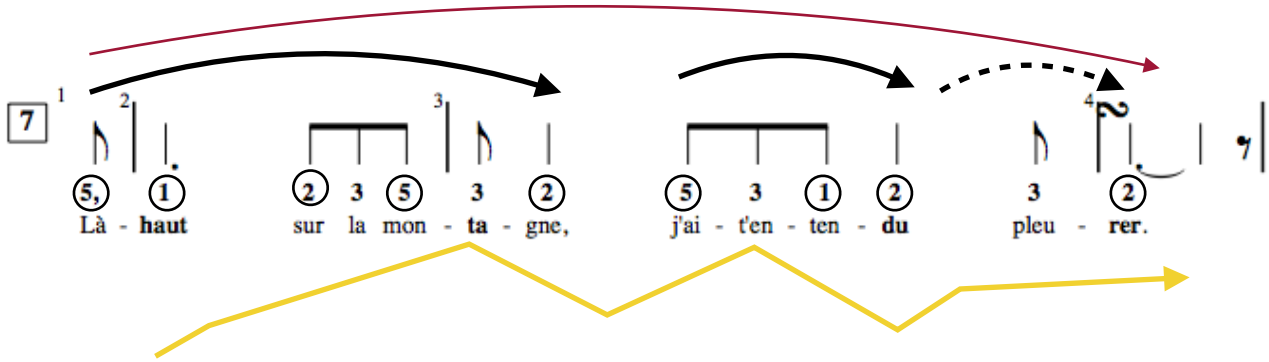
[30] Pour tout ceci, il faut se référer à l'oeuvre de Claude Lévi-Strauss, en particulier à *Anthropologie structurale*, *passim*, et à la leçon inaugurale au Collège de France. Particulièrement suggestive pour nous est la discussion sur le problème de l'arbitraire du signe, dans *Anthropologie structurale*, p. 105 et s. [Note de Nicolas Ruwet.]

[31] Il s'agit d'*Anthropologie structurale I*, p.108-115. *Anthropologie structurale II* qui a paru en 1972 comme le livre de Nicolas Ruwet contient (p. 11-44) la leçon inaugurale de Lévi-Strauss mais ce texte était déjà connu avant puisque prononcé le 5 janvier 1960. [Note du tr.]

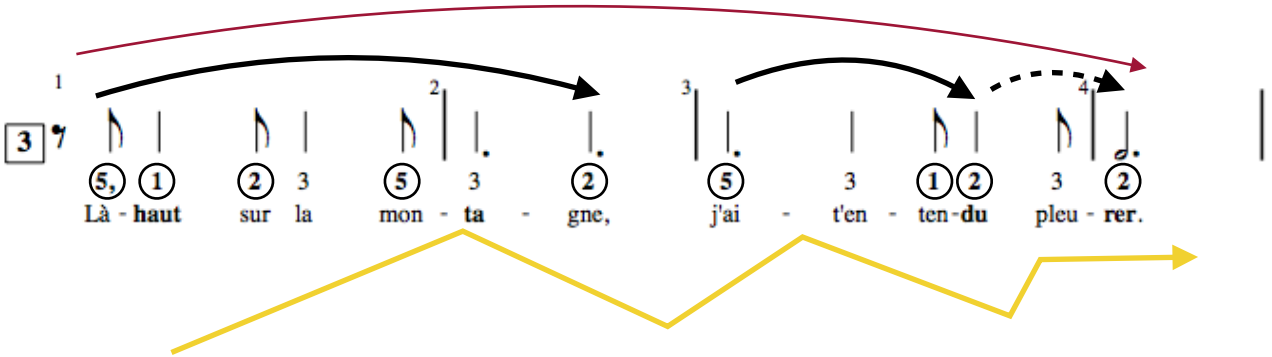
Structures mélodico-verbales des chants traditionnels

Groupe « **Là-haut … j'ai entendu** » pour les *incipits*.

Fil **5,-1-2-5-2-5-1-2**



Fil **5,-1-2-5-2-5-1-2**



Le but de ces tableaux, c'est de déterminer —et essayer de visualiser— les liens "organiques" entre les mots et les mouvements mélodico-rythmiques, montrer comment, à partir des mouvements induits par les accents des mots puis des incises, ici pour les *incipits* de deux versions (les nos **7** et **3** d'une quinzaine) d'un même thème de chanson, la mélodie et ses rythmes se conjuguent, parfois avec liberté, avec ces premiers embryons de mouvements.

Dans cet essai, on voit que certaines syllabes en gras montrent les accents des mots, *idem* (sauf pour le 1er exemple déplaçant l'accent musical par un rythme syncopé sur la finale *féminine*) pour les degrés mélodiques forts càd **1** et **2** et **5** —y compris le **5,** (au grave)— d'une gamme majeure.

Pour faire simple, généralement en français, dans les premières syllabes —ici **Là-haut**—, le texte propose son rythme qui est **anacrousique** càd avec l'accent à la fin du mot (ou du groupe de mots). Dès lors, en français, on met une barre avant l'accent et on a comme rythme habituel *court-long*, soit *croche-noire* (parfois *pointée*) ; dès lors, beaucoup de chants seront en temps ternaire (**!.**).

Ensuite, mais toujours en un jeu entre notes longues, accentuées et accents des mots, syllabes faibles et petites valeurs, la musique va jouer un rôle plus important car elle a tendance à prolonger les temps initiés, càd le temps ternaire, *au mieux* avec les accents du texte. Si on a des chants au rythme plus prégnant, par exemple les enfantines ou certaines danses, on aura plus généralement des temps binaires (à la *noire*) mais avec le même jeu plus ou moins libre entre texte et mélodie.

Les « fils » sont un essai pour donner une caractérisation à chaque formule mélodico-rythmique, y compris toutes celles qu'on pourrait rencontrer. On imagine l'ambition d'un tel genre de base de données :-)

Si l'on considère que les lignes montrant les mouvements devraient être précédées de telles lignes sur les mots ou groupes de mots (souvent), par exemple : *là-haut,* ou *sur le montagne*, on mesure la difficulté de l'entreprise. C'est la raison pour laquelle j'ai utilisé la notation chiffrée des degrés, ce qui élimine les lignes des portées et fixe l'attention sur leurs fonctionnalités à partir du cycle des quintes (*do-sol-ré*, soit **1-5-2**). On pourrait concevoir dessiner sur la portée mais sur ordinateur cela rend la réalisation encore plus complexe. Ou encore *scanner* des réalisations manuscrites …

De même, j'ai enlevé une autre série de chiffres, ceux de la métrique, supposant que chacun pourra repérer le nombre de temps (**1/8**, **3/8**, **6/8**, **9/8**, …)

Les pointes des flèches sont importantes car la musique est un « voyage vers … ». Au lieu de la mauvaise habitude qui consiste à chercher la tonique (**1**) et la tonalité en regardant l'armure à la clef, il faut aller, au contraire, à la dernière note de la chanson.

Dès lors, il faudra aussi dessiner les finales des chansons pour montrer quelles sont les formules mélodico-verbales aboutissant à **1**. Et donc aussi les formules pour les parties intermédiaires des chansons, qui, souvent *éviteront* **1** pour **2** ou **5** ou souvent **5,** et parfois **3.** Et, donc, pour l'entièreté des chansons.

On pourrait concevoir d'ajouter ces visualisations graphiques sur mes fiches mais ça devient un peu compliqué sur une page A4. Donc, probablement faut-il se résoudre à faire des bases de données séparées pour les incipits, pour les parties centrales et pour les finales. Soit pour toutes les chansons, soit, plus raisonnablement, pour un certain nombre d'entre elles particulièrement significatives …

Si on regarde la version **3**, on observera que le rythme ternaire **noire croche** s'impose nettement. D'où, que des valeurs longues tombent sur des degrés faibles, le **3** ; ce qui n'empêche que le mouvement mélodique va vers le degré **2**, un peu moins affirmé : après être parti de **5,** on va de **1** vers **2** (par le **5**). On voit mieux que l'on va de **1** vers **2** dans la version précédente de la chanson (la **7**) car le rythme syncopé par la croche sur le **3** laisse plus d'importance de ce fait au degré **2** ! C'est pour attirer l'attention sur le but visé que dans la version **3** j'ai même mis les cinq premières notes dans une seule mesure comme une longue anacrouse …

Les courbes en pointillés veulent montrer qu'il s'agit d'une sorte de rebond. On est déjà arrivé sur le **2**. Si l'on s'arrête sur la syllabe **du**, on a déjà cette impression de finale intermédiaire : dans la phraséologie musicale, le degré **2** correspond au point-virgule de la phraséologie littéraire, une finale temporaire avant la finale réelle sur le degré **1** à la fin du chant.

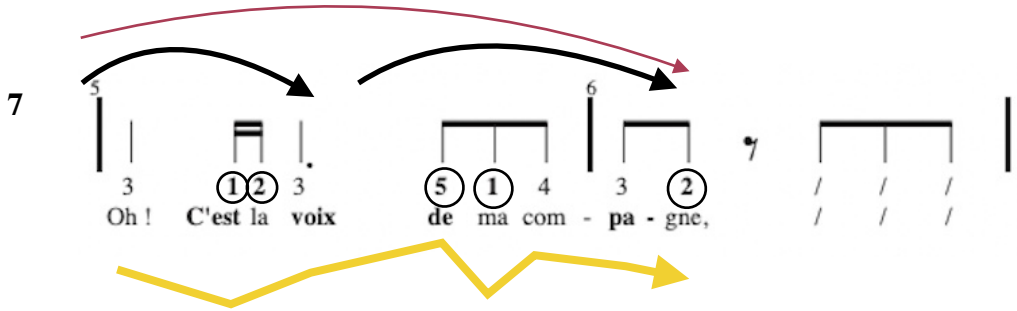
C'est ce genre de construction d'une mélodie sur texte dont il est question ici : visualiser *vers quoi l'on va*, musicalement, en cherchant les liens étroits qui unissent les mots et le cheminement de la mélodie. Les lignes jaunes donnent une visualisation globale passant par les principaux degrés forts. Les lignes noires visualisent les incises, tandis que les lignes bordeaux (ou bourgognes !?) visualisent les phrases.

Dans l'état actuel de ma maîtrise des graphiques d'une très *grande* complexité de réalisation sur ordinateur—j'espère qu'on me pardonnera une ou deux "erreurs" dans les mises en gras, avant correction —, je veux montrer principalement l'imbrication du texte et de la musique dans l'invention largement spontanée de chansons en milieu traditionnel, que des règles peuvent être mises au jour, alors que les études ethnomusicologiques portent habituellement sur les textes sans en voir les conséquences sur la mélodie ou, plus rarement, sur la musique sans voir combien elle est tributaire dans sa constitution de l'organisation prosodique des mots.

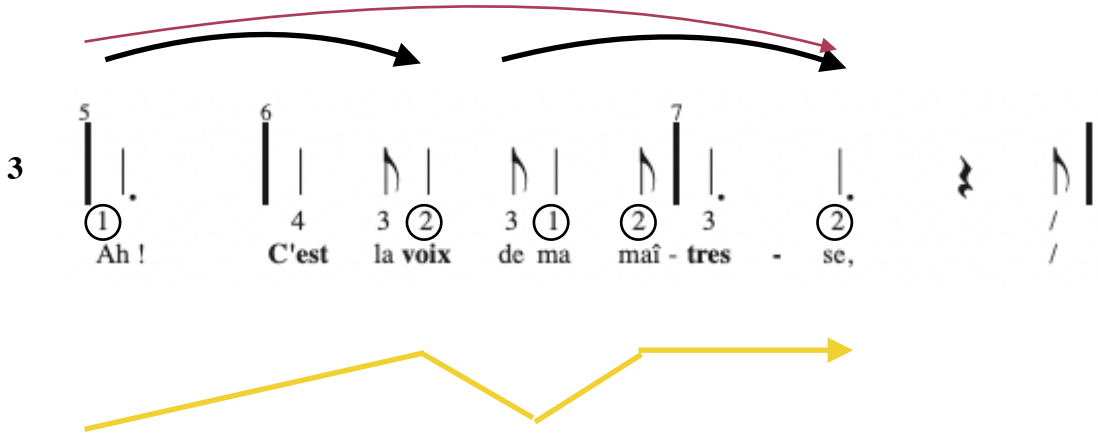
D'où l'ajout ci-après des phrases centrales et terminales de ces deux chansons pour montrer les mécanismes d'évitement de la tonique dans les *incipits* et les phrases centrales et l'arrivée des phrases finales sur le degré **1**.

Groupe « **Là-haut** … **j'ai entendu** » pour les *phrases centrales*.

Fil **1-2-5-1-2**

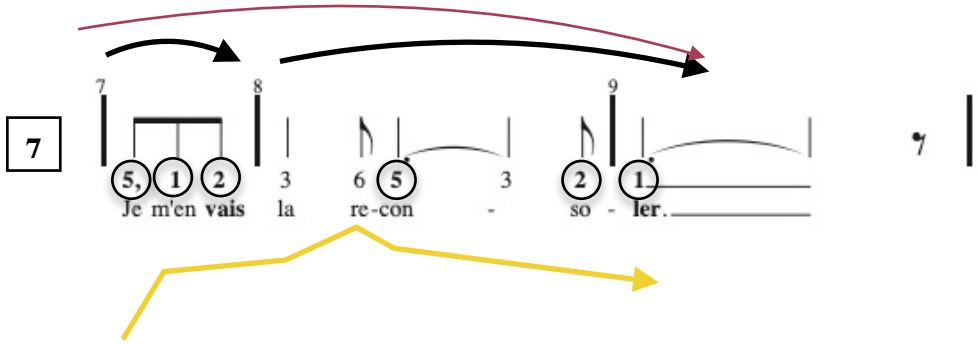


Fil **1-2-1-2-2**

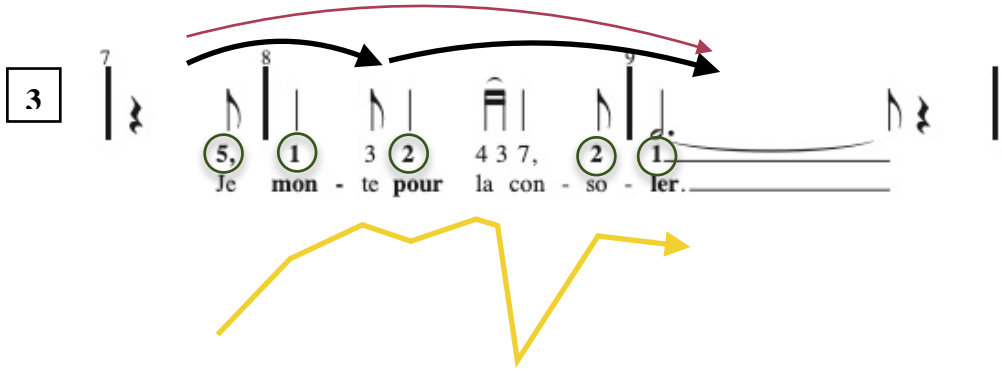


Groupe « **Là-haut** … **j'ai entendu** » pour les *phrases finales*.

Fil **5,-1-2-5-2-1**



Fil **5,-1-2-2-1**



Conclusion de cette partie sur les structures mélodico-verbales

Pour dégager ces structures —en esquisse, qui pourra se préciser, s'affiner tant dans ses éléments que dans sa présentation graphique—, il faut s'éloigner des conceptions ordinaires excessivement issues des notions basiques héritées du solfège, à savoir gamme, éléments rythmiques, mots en tant que tels, pour appréhender une chanson traditionnelle comme un *être musical vivant*.

Disant cela, on voit une phraséologie musicale tout autant que verbale et les deux s'imbriquant étroitement (quoiqu'avec une réelle liberté) : phrasé orienté vers la finale sur la tonique, évitements de ce degré dans les phrases la précédant, débuts de phrase s'appuyant sur l'élan anacrousique du français vers l'accent de la syllabe finale pour une cadence masculine, ou la pénultième pour une cadence féminine.

Ceci a toute une série d'implications. Partant ici d'un essai d'analyse ethnomusicologique et parce qu'on y découvre une chanson *comme un être vivant*, on devrait pouvoir trouver des rapprochements avec d'autres disciplines, y compris dans les sciences humaines. À tout le moins pour retrouver la vie de ces élans dans le phrasé de l'interprétation chantée. Ou jouée : combien d'instrumentistes ne s'aident aucunement du contenu et des inflexions du texte pour une interprétation sur les seuls instruments.