

# STRUCTURES RYTHMIQUES et MÉLODIQUES des ENFANTINES DE WALLONIE

Conférence à Tournai<sup>(1)</sup>, le 10 août 1983

Michel SEPULCHRE

## I. Introduction

Cette conférence prend sa source dans une conférence prononcée à Bruxelles le 08 décembre 1979 par le compositeur Édouard SENNY (1923-1980) qui devait décéder accidentellement le mois suivant. Dans cette conférence, il exposait l'état de préparation d'un recueil d'enfantines de Wallonie, classées selon des critères pédagogiques en vue du solfège. Toutefois, pour la première fois en Wallonie, selon moi, Édouard Senny avait procédé à une analyse ethnomusicologique très élaborée au point de vue du rythme et des hauteurs, abordant même le point de vue agogique.

J'ai voulu reprendre les lignes de force de cette analyse, en y apportant des précisions théoriques et quelques modifications de détail — ces fondements théoriques indispensables doivent beaucoup au compositeur et théoricien Henri POUSSEUR et à Jacques EVRARD son assistant en cette matière au Centre de Recherches musicales de Wallonie, à Liège, qui me les a faits découvrir. Sur ces bases théoriques, nous pouvons tracer des pistes sûres pour le travail des pédagogues tout autant que des ethnomusicologues et compositeurs.

Remarquons cependant qu'au plan pédagogique, il me semble prématuré de tirer des conclusions définitives car l'analyse n'en est encore qu'à ses débuts. Ce qui n'empêche nullement de se mettre au travail.

De même, je fais remarquer que cette conférence n'abordera pas certains aspects importants de ces enfantines, notamment les caractéristiques des textes (assonances, thèmes et vocabulaire concrets, nombre de syllabes, etc.)

L'objectif fondamental de cette analyse est de faire ressortir les structures rythmiques et mélodiques sous-jacentes à ces mélodies traditionnelles. En se basant sur une démarche théorique solide, elle cherche à donner des fondements sûrs pour un classement des mélodies traditionnelles, pour une démarche pédagogique comme, par ailleurs, pour une bonne compréhension des phénomènes musicaux en général.

## II. Les structures rythmiques

La structure rythmique fondamentale de ces enfantines est la répartition en quatre *tactus* c'est-à-dire en membres de phrases de quatre noires (ou encore huit croches). Ce schéma est repris à la « Rythmique enfantine », article de Constantin BRAÏLOÏU, prononcé en septembre 1954 au Colloque de Wégimont (Liège).

Chaque *tactus* peut se diviser en deux croches ou quatre doubles croches, ou en leurs combinaisons — ces formules étant équivalentes — (voire aussi en quatre triolets, etc.) Quand chaque *tactus* se divise régulièrement par trois (temps ternaire), nous avons affaire à des *tactus* à la noire pointée avec toutes les valeurs équivalentes. Ce système rythmique est tout à fait dominant dans les enfantines de Wallonie, comme aussi dans les comptines scandées — c'est le cas dans le monde entier, ainsi que le montre Braïloïu dans son article cité. Les exceptions ne viennent que confirmer cette règle (comme on pourra le voir dans l'exemple n° 21).

---

<sup>(1)</sup> Conférence prononcée au VIème Symposium International Zoltán Kodály.

Toutes ces formules peuvent former des combinaisons variées de quatre *tactus* : 1 + 1 + 2, ou 2 + 2, ou 1 + 2 + 1, etc. suivant le texte qui se place assez librement car cette structure **impose incontestablement sa loi**.

Il faut remarquer aussi que ces chansons comportent généralement une seule strophe, sans refrain, groupant quatre phrases de quatre *tactus* (surtout que les exceptions à cette remarque sont souvent des exemples issus vraisemblablement de la mise bout à bout de deux mélodies auparavant isolées (voir l'exemple n° 14).

### III. Les structures mélodiques

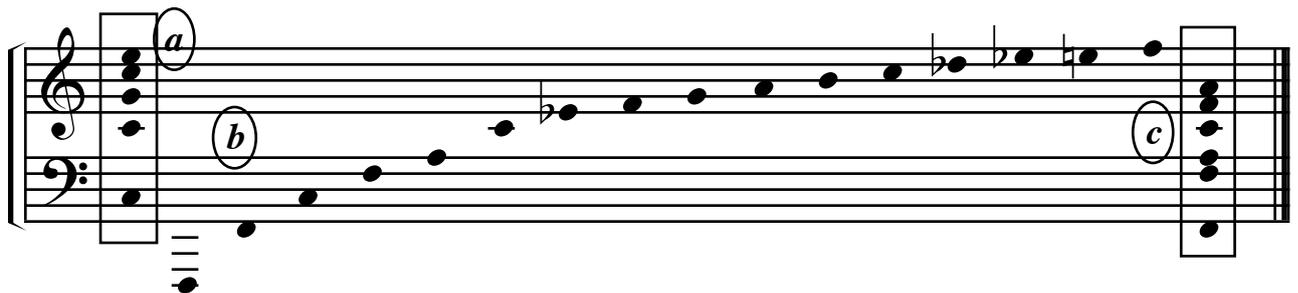
Nous allons approfondir davantage les structures mélodiques en nous servant de bases plus théoriques.

*Dans cette conférence, les notes seront chantées de manière relative avec les intervalles-types : do ré mi fa so [sol] la ti [si] do, soit en abrégé : **d r m f s l t d'** (l'apostrophe indiquant la même note à l'octave aiguë —ou grave, si elle est placée en indice càd quand il s'agit d'une virgule. Les demi-tons montants utilisent le *i* : ti, si (= sol#), fi (= fa#) tandis que les demi-tons utilisent le *a* ou le *o* : fa, ta (= sib), lo (= lab). La clef usuelle est celle dite d'**UT 2ème** qui est utilisée en solmisation relative —càd que le nom **do** sert à identifier la tonique— et que l'on peut donc aisément lire comme une clef de sol (avec les aménagements nécessaires pour les altérations) si la lecture en est facilitée.*

#### A. L'échelle des harmoniques et le cycle des quintes

Il est utile de rappeler d'abord la structure de l'échelle des harmoniques qui, avec le cycle des quintes, détermine l'essentiel des structures mélodiques que nous retrouverons dans nos enfantines.

L'échelle des harmoniques en son début se présente comme suit : **exemple n° 1**



Soit, si l'on transpose une quinte plus haut :

<b>do1</b>	<b>do2</b>	<b>sol2</b>	<b>do3</b>	<b>mi3</b>	<b>sol3</b>	<b>si b3</b>	<b>do4</b>	<b>ré4</b>	<b>mi4</b>	<b>fa #4</b>	<b>sol4</b>	<b>etc.</b>
<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>7</b>	<b>8</b>	<b>9</b>	<b>10</b>	<b>11</b>	<b>12</b>	<b>...</b>

Cette échelle des harmoniques nous donne les sons harmoniques qui, par résonance naturelle, accompagnent tout son fondamental produit mécaniquement (y compris la voix) et identifiable en hauteur —les autres sons sont dits bruiteux parce qu'ils présentent des sons harmoniques tout à fait désordonnés par rapport à l'échelle de notre exemple, par exemple si on frappe du plat de la main sur une table.

Cette échelle nous donne d'abord un intervalle d'octave. Puis ceux de quinte, de quarte, de tierce majeure, de tierce mineure (mais entre mi et sol, càd les harmoniques 5 et 6).

Parlons d'abord du premier de ces intervalles, celui d'octave. L'octave est une consonance si évidente que le do2 est assimilé au do1 au point que l'on identifie les deux sons sous un même nom —ce sont en fait deux sons différents— et que l'identification est ressentie comme quasi naturelle. Ce

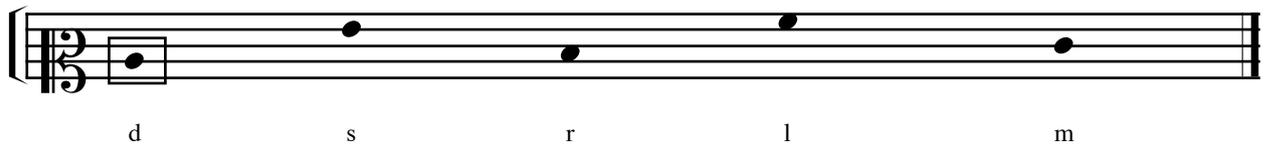
rôle de l'octave peut se schématiser comme suit : toute note peut être assimilée à une note de même nom dans une autre octave ; sa nature, sa fonction, ses règles lui sont applicables.

Cette remarque est d'une importance capitale — même si elle souvent oubliée à cause de sa trop grande évidence — pour la compréhension de nombreux phénomènes musicaux de base, notamment celui qui consiste à considérer comme un unisson réel un chant à l'octave (par exemple, voix de femmes et d'hommes chantant une « même » mélodie). Elle nous permet aussi de considérer de la même manière un intervalle et son renversement. Par exemple, la tierce qui donne la sixte comme renversement (ainsi, en harmonie, elles seront traitées de manière fort semblable, et cela dès leur apparition au Moyen Âge ; et au contraire des quintes/quartes, plus différenciées dans leur traitement et cela en raison d'une position différente dans l'échelle des harmoniques). La règle de l'octave va nous servir de suite.

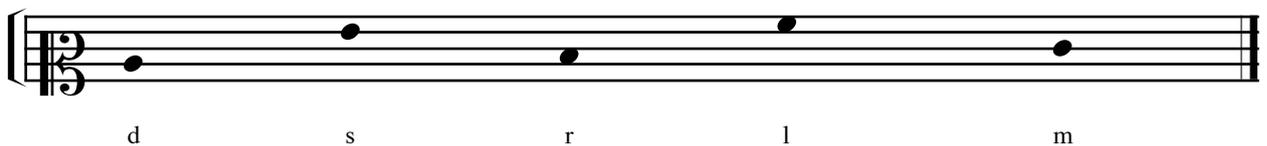
Le second intervalle de l'échelle des harmoniques est la quinte. Ou la quarte qui est la quinte renversée grâce à la règle de la mise à l'octave (d'où cette importance de l'octavation) : si on renverse la quinte do sol (harmoniques 2 et 3) dans l'octave do do, on obtient la quarte sol do.

Cet intervalle de la quinte se présentant en second dans l'ordre des résonances acoustiques a un **poinds harmonique** très grand qui lui assigne un rôle essentiel dans les phénomènes musicaux<sup>(2)</sup>. Si on répartit des notes de quinte en quinte, on obtient le « cycle des quintes » : **do sol ré la mi si fa#** ..., ce cycle étant extensible à l'infini. En vertu de la règle de l'octavation, on peut aussi répartir ces quintes en un mélange de quintes [en montant] et de quartes [en descendant] avec les notes de même nom. De même, chaque note obtenue peut se retrouver à une autre octave.

Ces deux intervalles de base (l'octave et la quinte) nous donnent un premier niveau de classification des notes d'une mélodie, à savoir leur degré de parenté ; en fait, leur lien le plus fort puisqu'il découle de la structure harmonique des sons, de leur texture physique, acoustique : **exemple n° 2.**



Mais un autre niveau de classification va se combiner avec le premier. Comme il est malaisé de chanter seulement par intervalles d'octaves, quintes et quartes, les mélodies grouperont aussi des notes en raison de leur proximité mélodique, de leur voisinage dans l'ordre des hauteurs : **exemple n° 3.**



Le lien de parenté (lien harmonique) donnera l'échelle utile des notes d'une mélodie, les notes-pivots, les appuis mélodiques, les intervalles disjoints privilégiés. Le lien de voisinage (lien mélodique) mettra en valeur les notes de passage, les ornements, les courbes mélodiques. Ces deux niveaux devraient retenir l'attention des auteurs de solfège.

<sup>(2)</sup> REMARQUE CAPITALE : On voit ici que chaque nouvel intervalle envisagé dans l'échelle des harmoniques peut être utilisé pour mettre en évidence un nouveau type de phénomènes musicaux. On peut noter d'ailleurs que la progression vers l'aigu dans cette échelle dessine véritablement le parcours suivi par la musique occidentale depuis le Moyen Âge.

Ces notions sont très utiles pour expliquer les sons aux enfants : nous avons des parents qui, parfois, vivent loin de nous, même si nous sommes très liés à eux. Inversement, certaines personnes habitent à proximité de nous, même si aucun lien de parenté n'existe avec elles. Les premières notes engendrées par le cycle des quintes sont des notes étroitement liées entre elles, même si elles sont éloignées l'une de l'autre d'un point de vue mélodique ; leur fonctionnement en musique mettra cet aspect en valeur : rapports privilégiés en harmonie, notes-pivots pour les mélodies, etc. Inversement, des notes sont utilisées dans les mélodies pour leur voisinage, leur proximité par facilité d'intonation, sans changement de registre, même si leur lien, mis en valeur par le cycle des quintes, est assez ténu.

## B. Détermination des échelles mélodiques de base

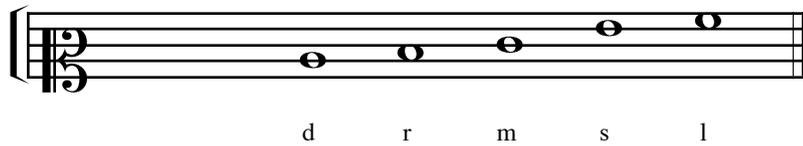
À l'aide de ces éléments de théorie, nous pouvons élaborer les grandes catégories d'échelles mélodiques, avant de les illustrer par des chansons.

### 1. Échelles pentatoniques

Un premier répertoire de mélodies sera dit *pentatonique*.

Parfois *pentatonique* au sens strict c'est-à-dire basé sur des échelles constituées du tout ou d'une partie des quatre premières quintes du cycle des quintes : **d s r l m** (mélodiquement : **d r m s l**), à savoir d'échelles ne contenant pas d'intervalles inférieurs à une seconde majeure (= 1 ton). Celles qui comportent moins de cinq degrés seront appelées *prépentatoniques*.

D'où, l'échelle utile : **exemple n° 4.**

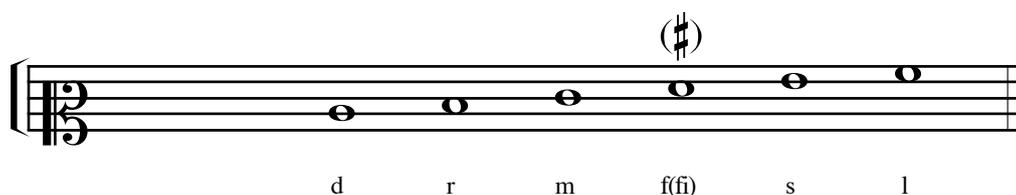


Dans d'autres cas, nous trouverons des notes venant s'intercaler entre ces cinq degrés. Cependant, ces notes, que nous appellerons des *pyens*, sont d'un autre type ; elles ne modifient pas fondamentalement ces échelles dont elles ne sont pas des notes-pivots, des notes structurelles : elles s'y ajoutent comme notes de remplissage, d'ornement ; qu'elles soient faibles (d'où leur caractère mobile et leur intonation instable) ou parfois appuyées, elles laissent les structures pentatoniques apparentes.

*Ce sera peut-être l'enrichissement principal que pourra vous apporter cette conférence : vous montrer ce noyau pentatonique des mélodies wallonnes, malgré la présence de pyens—chez nous, les mélodies utilisant au moins cinq sons sont rarement pentatoniques au sens strict c'est-à-dire sans intervalles de demi-tons.*

En solmisation relative, ces *pyens* se situent sur *fa* et *ti* c'est-à-dire en rapport de « triton », ce diable en musique comme l'appelaient les musiciens du Moyen Âge.

**Exemple n° 5.**



## 2. Échelles hexatoniques

L'hexatonique (six degrés) dérive du pentatonique dans la mesure où il n'est qu'une échelle pentatonique dont les pyens se fixent davantage. Il peut être de type majeur ou mineur. Dans le type majeur, le quatrième degré (**f**) se fixe et souvent le sixième degré (**l**) brode la quinte (**s**) par le haut. **Exemple n° 6.**

d r m fi s l s

Dans le type mineur, le deuxième degré (**t**) se fixe (**l t d**—parfois **l ta d**) et souvent le sixième degré utilisé (**s**) brode la tonique par le bas (**l s l**) ; ou la quinte par le haut, à une tierce mineure de la quinte (**m s m**) ou encore la quinte est brodée par **f**, avec un intervalle de seconde mineure (**m f m**). **Exemple n° 7 (a, b, c).**

Ex. 7a (b)

l s l t(ta) d r m

Ex. 7b (b)

l t(ta) d r m s m

Ex. 7c (b)

l t(ta) d r m f m

Les pyens peuvent se fixer hauts (#) ou bas. (**b** ou **♭**). Des cas modaux peuvent se présenter.

### Exemple n° 8a/8b.

Ex. 8a (b)

d r m fi s ti

Ex. 8b (b) (#)

l t(ta) d r m f(fi) s

### 3. Échelles heptatoniques

L'*heptatonique* (sept degrés) montre les mêmes grandes catégories. Les deux *pyens* se fixent hauts (# ou ♯) ou bas. (b ou ♭) donnant ainsi les grands modes diatoniques à sept sons : les modes de **fa**, de **do**, de **sol**, de **ré**, de **la**, de **mi**. Le mode de **si** (le *locrien*) n'existe qu'à l'état théorique en raison de sa quinte diminuée (en solmisation relative sur les deux pyens **fa** et **ti**) : **exemple n° 9**.

Mode lydien (fa)      d r m s l

Mode ionien (do) = majeur      Mode éolien (la) = mineur

Mode mixolydien (sol)      Mode phrygien (mi)

Solfège notations:  
 Mode lydien (fa): d r m fi s l t d'  
 Mode ionien (do) = majeur: d r m f s l t d'  
 Mode mixolydien (sol): d r m f s l ta d'  
 Mode dorien (ré): l t d r m fi s l'  
 Mode éolien (la) = mineur: l t d r m f s l'  
 Mode phrygien (mi): l ta d r m f s l'

Ou, en transposant sur **fa** ou **ré** comme toniques (voir fichiers des mélodies populaires) :

Mode lydien (fa)      d r m s l

Mode ionien (do) = majeur      Mode éolien (la) = mineur

Mode mixolydien (sol)      Mode phrygien (mi)

Solfège notations:  
 Mode lydien (fa): d r m fi s l t d'  
 Mode ionien (do) = majeur: d r m f s l t d'  
 Mode mixolydien (sol): d r m f s l ta d'  
 Mode dorien (ré): l t d r m fi s l'  
 Mode éolien (la) = mineur: l t d r m f s l'  
 Mode phrygien (mi): l ta d r m f s l'

À remarquer : jusqu'à présent, je n'ai pas rencontré d'exemple de chanson en mode de **mi** en Wallonie (sauf si l'on excepte que certaines mélodies mineures sont peut-être des modes de **mi** « arrangés » en mineur classique — avec un *fa* #). Et aussi : les échelles pentatoniques, hexatoniques et heptatoniques constituent donc de grandes catégories que l'on rencontre avec de nombreuses variantes qu'il m'est impossible de présenter ici.

### C. Quelques remarques sur des points particuliers

Si l'on regarde toutes ces catégories d'échelles, on peut voir qu'elles se développent autour d'un tronc de type prépentatonique ou pentatonique, même si ce pentatonisme est *mâtiné* de *pyens* ou d'altérations accidentelles. Remarquons que ceci est vrai pour l'ensemble de notre musique européenne, du moins jusqu'au romantisme à partir duquel l'évolution chromatique s'amplifie. Il serait donc fort utile de rapprocher la musique traditionnelle de la musique ancienne.

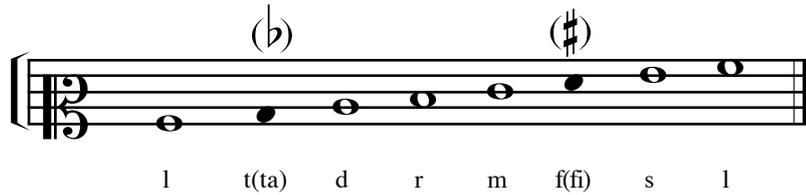
Et spécialement des compositions du Moyen Âge, époque où notre univers musical se structure théoriquement et expérimentalement. En effet, il y a un substrat pentatonique du grégorien : le pentatonisme peut s'y trouver par l'influence des mélodies populaires, notamment des mélodies celtiques (cette dernière influence est, a priori, importante) ; mais aussi parce que le pentatonisme est un système tellement fondamental qu'il s'impose peu ou prou à toutes les cultures musicales. De même, par le grégorien, il faudrait étudier le procédé de *centonisation* (sur lequel je reviendrai dans un instant) c'est-à-dire le mélange de différentes formules mélodiques, — souvent à peu d'intervalles comme le sont les psalmodies des premiers siècles chrétiens —, pour constituer une nouvelle mélodie. Enfin, il serait intéressant d'étudier la solmisation par hexacorde — pratiquée depuis le haut Moyen Âge **jusqu'au 18<sup>ème</sup> siècle** —, et voir si elle a influencé l'évolution de la mélodie en Occident ; et, par ce biais, l'évolution de notre patrimoine musical traditionnel car nos mélodies traditionnelles se sont nourries abondamment d'échelles et de mélodies grégoriennes.

L'appréciation du degré relatif de fixation des *pyens* c'est-à-dire la distinction plus ou moins nette à établir entre les *pyens* et les notes-pivots fait intervenir certains principes qui seraient à préciser mais c'est chose impossible dans cet exposé. Signalons seulement en manière d'exemple à l'intention des pédagogues que les notes-pivots peuvent être identifiées généralement par les notes longues, les premiers grands intervalles disjoints, les notes répétées, ...

Il faut noter aussi que les échelles présentées peuvent être modifiées partiellement par des altérations passagères. On peut en signaler principalement de deux sortes : des *altérations-broderies* sous forme de sensibles ornementales (**l si l**) ou des *altérations de passage* sous forme souvent de dièses/bécarres montants et bécarres/bémols descendants : **exemple n° 8c** : « Comment passer dedans ce bois ». Mais ces altérations laissent souvent les structures fondamentales bien apparentes (bien qu'il y ait des cas complexes).

Co-mment pa - sser de - dans ce bois,  
 moi qui est si jo - li - e ?  
 Je pren - de - rai mon cher a - mant,  
 ma foi, pour com - pa - gni', ah ! ah !  
 J'ai mon a - mant pour rir' a - vec moi,  
 j'ai mon a - mant pour ri - re.

À cette fin, on notera que le chromatisme, la modulation sont habituellement absents d'une mélodie populaire. S'ils se présentent dans une chanson, il faut s'interroger sur l'authenticité de celle-ci, sur son *ancienneté* relative, sur son caractère *primitif*, ces éléments chromatiques révélant probablement une origine tonale, surtout instrumentale. C'est une raison suffisante pour exclure une bonne partie du répertoire pratiqué dans nos classes maternelles, musiques peu propices au chant des petits qui sont surtout le reflet du monde musical des adultes et sont fort étrangères à celui des enfantines. La même influence peut expliquer bon nombre d'arpèges mélodiques sur des degrés faibles, des intervalles altérés alors que les arpèges caractéristiques du pentatonisme se situent sur des degrés fixes non altérés. On peut donner comme échelle de référence la suivante : **exemple n° 10.**



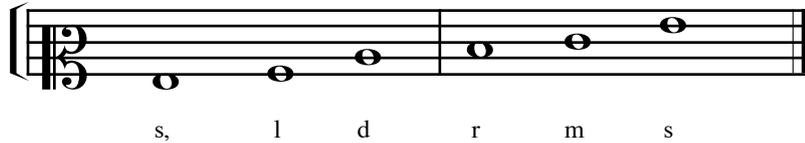
Avant de vous chanter des exemples concrets de notre patrimoine populaire pour illustrer ces échelles, il reste à faire deux remarques concernant le pentatonisme et la centonisation.

Si le pentatonisme est constitué d'échelles, il est surtout bâti sur des motifs mélodiques caractéristiques (voir l'**exemple n° 11** qui est une mélodie harmonisée par Michael PRAETORIUS —v. 1571-1621). Ces motifs caractéristiques constituent une sorte de *grammaire mélodique* qui est capitale à considérer pour l'étude des mélodies c'àd en observant autant les fragments mélodiques eux-mêmes autant que l'ensemble de la mélodie comme un tout uniforme. Il est tout aussi important d'aborder avec le même *regard* chaque mode, y compris l'ionien (= le majeur).

Le phénomène de la *centonisation* : le centon était, au Moyen Âge, un vêtement d'apparence *patchwork* (selon un terme moderne) c'àd composé de divers morceaux de tissus cousus ensemble. La centonisation se pratiquait aussi en littérature (voir le *Dictionnaire de la musique*, t. III, Bordas, Paris). Dans le domaine musical, on veut dire par centonisation que le compositeur constituait une nouvelle mélodie à l'aide de motifs mélodiques divers qu'il assemblait sur un texte à chanter. Certaines gammes sont peut-être constituées de formules mélodiques simples à deux ou trois notes, par exemple, comme utilisées pour les psalmodies, et que l'on a combinées pour former une mélodie. **Exemple n° 12** (où on pourrait isoler les formules **l d r** et **d l s**).

l    d    r    d    l    s,

Il faudrait étudier les chansons sous cet angle, à la recherche de formules mélodiques réduites — le répertoire des antennes grégoriennes se prête particulièrement bien à ce travail d'analyse. On notera d'ailleurs que les échelles mélodiques (notamment pentatoniques) peuvent souvent se présenter comme constituées de deux parties de même structure mélodique et distantes d'une quinte (**exemple n° 13 : s l d/r m s**), ce qui favorise les transpositions, les imitations, les formules. C'est un déroulement que l'on connaît bien dans les chansons les plus anciennes du patrimoine populaire hongrois où un thème est systématiquement repris à la quinte inférieure.



Dans le même ordre d'idée, certaines chansons sont vraisemblablement deux ou plusieurs chansons mises bout à bout : **exemple n° 14**.

A musical score in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score consists of 12 measures, numbered 1 through 12. The lyrics are written below the notes.

1. U - ne pou - le blan - che  
 3 qui est dans la gran - ge,  
 5 e - lle pond un pe - tit co - co  
 7 pour l'en - fant qui fait do - do.  
 9 Do - do,  
 10 do - do - mi - ne - tte,  
 11 do - do,  
 12 do - do - mi - no.

#### IV Quelques exemples illustrant des échelles mélodiques

Passons aux exemples, ces chansons pouvant déjà constituer un schéma correct pour une progression dans l'apprentissage des intervalles mélodiques.

Dans le prépentatonisme, d'abord le *recto tono* (càd le chant sur une note : **d**) : **exemple n° 15** : « I gèl' ».

I gèl', i de - gèl',  
 min p'tit tchèt mont' à l'é - chell',  
 i plak', i dé - plak',  
 min p'tit tchèt n'a pus d'tou - bak' !

Fait rarissime : je possède une chanson (un appel, sans doute) qui est un cas remarquable parce qu'il n'utilise que l'octave (**d d**) comme intervalle. **Exemple n° 16** : « C'est le premier coup ». Quatre phrases de quatre *tactus*, sur la seule octave ; le texte aussi étant remarquable.

C'est le pre - mier coup !  
 Par de jeu - nes fous !  
 Au pa - ys des loups !  
 Vit', a - pprè - tez - vous !

Voici un exemple pour la quinte (d s). **Exemple n° 17** : « Des choux ».

Des choux !  
 Des po - rions !  
 Des oi - gnons !  
 Des pun's d'tièr'  
 et d'z'ha - ri - cots !

Ou pour la quarte (d' s) ou peut-être (d f ??). **Exemple n° 18** : « Marchand ».

Ma - rchand d'ou - bli's !  
 Cro - quez - les ! Goû - tez - les ! Man - gez - les !

**D r s** càd le tritonique sur les deux premières quintes. **Exemple n° 19** : « Bateau ».

Ba - teau, ba - teau, l'eau,  
 mon ba - teau est à ran - ger  
 dans la ru' des cha - rpen - tiers,  
 nu - mé - ro zé - ro !

**R d** càd le bitonique sur la partie mélodique du tritonique (les deux premières quintes mais le son 2 est absent). **Exemple n° 20** : « Judas ».

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

**D r m** : deuxième échelle de type mélodique, càd la tierce mélodique majeure appelée « **pyncnon** » (voir l'incipit tricordal III chez Braïloïu). **Exemple n° 21** : « Riolo ».

Ri - o - lo - lo ! Ri -  
 o - lo - lo ! Ri - o - lo - lo ! Ell'  
 crott' a tchu ! Va - tchî fou - tu !

On trouve ici un chant de pâtres, de bergers dont il y a des exemples remarquables en Wallonie (des bergers s'occupaient des troupeaux *communaux*, sur des terrains du même nom, càd formés en rassemblant les bêtes de plusieurs familles).

Ils ont souvent les caractéristiques habituelles de ce type de chants : notamment une profusion de *i*, de *o*, de *a*, de *r*, de *l*, — sons à bouche ouverte, donc particulièrement sonores pour le plein air —, la tierce majeure appelée *pyncnon*.. **Exemple n° 22** : « Warlau ».

On trouve beaucoup de ce type de chants dans les recueils du Hainaut publiés par la Commission de Folklore grâce à Albert LIBIEZ et Roger PINON : *Chansons populaires de l'Ancien Hainaut*, 1939 ... et *Chansons populaires de la Flandre Wallonne*, par Léon MAES, Maurice VAISIÈRE, Roger PINON, 1965, fascicules I et II.

Wa - rlau ! Wa - rlau !

Lès vatch's do Saut !

Lès coûts lô - yins,

lès kèw's di strin !

Wa - rlau ! Wa - rlau !

**S m** : tierce mineure dite d'appel. **Exemple n° 23** : « Nanina » et « I ploût ».

Nâ - ni - nâ, Pou - pârd l'è - fant,

djè v'z'è - dwèrs èl' bans' Sint Dj'han,

tot's lès pîrs d'a - vâ lès tchamps, ki

n'èss' tos mitch's èt tos blans pans

po noû - rî mès p'tits è - fants !

Ou :

I ploût a sa - yas

lès bè - guèn's èn' sont nin là

pou pè - ler lès ca - na - das !

**D m s** (arpège pentatonique et d r m mélangés. **Exemple n° 24** : « Je suis riche ».

Je suis ri - che, ri - che, rich'

Ma - ri - on, ma - rio - nne - tte.

Je suis ri - che, ri - che, rich'

Ma - ri - on, ma - ri - ons - nous ! etc.

**S, l, d** : intonation grégorienne typique (voir l'incipit tricordal I chez . **Exemple n° 25** : « Zim zi zim ».

Zim zi zim, ma p'tit' cou - sin', ma

mèr' est en ri - bo - te.

Ell' a mè - tou l'bou - yon sol feu sins

pè - ler lès ca - ro - ttes.

Sci - ons du bois

pour le feu du vieux Tho - mas.

L, d r : sans *pyen* (voir l'incipit tricordal II chez Braïloïu). **Exemple n° 26** : « À repasser ».

Á re - pa - sser les cou - teaux, les ci - seaux. \_\_\_\_\_

L, d r : avec *pyen*. **Exemple n° 27** : « Am'ton ». Échelle : s, l, ta d r. C'est un exemple des nombreux chants pour des jeux avec des animaux càd probablement des chants très anciens.

Am' - ton, vi - nèz par ci !  
Vos - à - rèz du pwin bè - ni  
pa lau - vau, dès còps d'ca - yô !

L'hexatonique d r m f s l. **Exemple n° 28** : « Fés nannan ».

Fés nan - nan, ém' tchoût !  
ém' pe - tit ma - roû !  
èd' lé t'ma - mé - re,  
fés nan - nan, ém' tchoût !  
bèl' - mint su m'é - scoû,

L'hexatonique avec **d r m f i s t**. Exemple n° 29 : « Y a dès leups ».

Y a dès leups toût plein lés bos.

Av' - néz d'lé mi, mès p'tits bè - dots !

D'coup' - ré l'lain' qu'i a d'sus vos dos

poû l'djam - bot qui m'a - tind lau - vau.

L'heptatonique **l t d r m f s [#] l**. Exemple n° 30 : « Voici le printemps ».

Voi - ci le prin - temps, mon cou - sin, que

tout se re - nou - ve - lle,

que tous les a - mants, mon cou - sin, 'en

vont chan - ger de be - lles, mon cou - sin.

J'ai - me ma cou - si - ne, ma cou - si - ne, mon cou - sin,

j'ai - me mon cou - sin, ma cou - si - i - ne.

## V. Conclusion

Le but de cet exposé était de montrer les axes principaux à suivre pour classer les enfantines de chez nous, à savoir que le rythme est structuré autour de la forme « quatre phrases de quatre *tactus* » et la mélodie autour de formules de quelques notes dites « pentatoniques ».

Terminons en chantant ensemble une version ardennaise (= sud de la Wallonie) d'une chanson très connue mais qui est aussi un excellent exemple de ce qui a été dit lors de cet exposé. **Exemple n° 31** : « J'ai descendu dans mon jardin ». Chantons-le en solmisation relative.

1. J'ai de - scen - du dans mon ja - rdin,  
 j'ai de - scen - du dans mon ja - rdin,  
 pour y cuei - llir du ro - ma - rin.  
 Gen - til co - qu'li - cot, mes - da - mes,  
 gen - til co - qu'li - cot nou - veau.

2. Pour y cueillir du romarin (*bis*)  
un rossignol vint sur ma main. *Ref.*
3. ... il me dit trois mots en latin.
4. ... que les hommes ne valent rien.
5. ... et les fillettes encor' moins.

47

Grand merci de votre écoute patiente.