

# LA SIGNATURE PENTATONIQUE DANS LES CHANSONS DE TRADITION ORALE DE FRANCE

par Edouard Garo

*Professeur retraité, compositeur et musicologue*

## **Une tradition orale plombée**

Si l'Édit de Villers-Cotterêts de 1539 instituant le français comme langue unique de l'État n'était en soi pas explicitement dirigé contre les parlers locaux, il n'en représentait pas moins le point de départ de leur éviction progressive dans un but de gouvernement. Il contribua à les disqualifier, en s'appuyant d'une part sur l'imprimerie qui favorisait la diffusion du français à l'encontre de toute langue orale et d'autre part sur l'influence que les lettrés, les bourgeois et les nobles exerçaient sur les populations des campagnes. Si l'on ajoute à cela, en 1635, la fondation par Richelieu de l'Académie française chargée de fixer la langue, on arrive peu à peu à transformer ce qui n'était au début qu'une mesure administrative en un véritable despotisme intellectuel, renforcé d'ailleurs par le zèle que mettaient les instituteurs à propager le *bon français* en jetant le discrédit sur tout ce qui n'en était pas.

Dès 1789 l'oppression centralisatrice à caractère linguistique atteint son comble. Au nom de la Nation souveraine à l'autorité de laquelle tout corps et tout individu doit se soumettre – *Déclaration des droits de l'homme* de 1789, art. 3 –, on voit s'installer dans les campagnes des dispositifs de répression visant toute forme d'expression non conforme à la volonté de la Nation comme l'étaient par exemple les chants populaires de France dans leur langue première<sup>1</sup> autre que le français. En 1867 le folkloriste et homme de lettres breton Th.-H. de La Villemarqué (1939, introd. XII) s'en indigne en ces mots: (*il en va ainsi*) dans *l'histoire de tous les petits peuples qu'ont fini par s'incorporer les grandes nations (...)* Partout une espèce d'anathème a été lancée contre ces races malheureuses que leur fortune seule a trahies: partout, frappées d'ostracisme, elles ont été longtemps bannies du domaine de la science; et même aujourd'hui qu'elles n'ont plus à gémir sous la tyrannie du glaive, le despotisme intellectuel ne les a pas encore délivrées de son joug.

## **Une disparition seulement apparente**

Puis, comme cette citation le laisse entendre, en 1852 vient la délivrance. Un décret impérial rend droit de cité aux «langues premières» des pays de France et met le ministre Hippolyte Fortoul en charge d'organiser un collectage des poésies populaires et vieilles chansons encore vivaces dans nos campagnes. Manifestement, on craignait, à cette époque, que de tels trésors n'aient déjà disparu. Mais ce n'était heureusement pas le cas pour la simple raison que toutes ces langues premières, *langues maternelles* s'il en est, que les pouvoirs publics avaient voulu extirper du territoire national, ont malgré tout survécu très aisément dans toutes les régions de France, au sein des familles d'abord, comme langues à caractère affectif, mais aussi dans certains cercles clandestins comme

un instrument de résistance. De nos jours encore on trouve des traces de telles pratiques tant en Bretagne, en Corse, en Pays basque qu'en Occitanie. Aussi, ce n'est pas le moindre paradoxe que de pouvoir dire que c'est en quelque sorte grâce aux mesures coercitives décrites ci-dessus que les folkloristes, qui partirent en campagne de collectage dès 1852, réussirent à rassembler tant de chansons d'une si grande richesse du point de vue de leur qualité de préservation. C'est ainsi que des milliers de chansons de très grande valeur furent sauvées de l'oubli.

Il n'en reste pas moins que la mise à l'index des parlers régionaux fit que l'on prit l'habitude de considérer comme seul **folklore français** le **folklore en français**<sup>2</sup>, d'abord dans les milieux officiels puis dans l'esprit des gens<sup>3</sup>. Le plus grave est qu'on s'appuie encore maintenant sur cette revendication abusive pour affirmer par exemple, aussi gratuitement que péremptoirement, que la chanson de tradition orale de France se distingue de toutes les autres par son obédience au système heptatonique et harmonique, ce qui, dans cette nouvelle Querelle des Bouffons, donnerait plutôt raison à Rameau qu'à Rousseau (Dauphin, 2001, p. 86 et 94). Très répandu dans le monde de l'enseignement du solfège et de l'édition de recueils de chants ou de méthodes, ce postulat trompeur<sup>4</sup> appela immédiatement, en France même, une réplique énergique de la part de Constantin Brailoiu<sup>5</sup> et Jacques Chailley<sup>6</sup>, tous deux s'appuyant sur le message pédagogique que Kodály, leur père spirituel en quelque sorte, leur avait transmis. En raison de l'intérêt que présente cette question pour un kodályen et de l'invite implicite qui lui est adressée à revoir quelques-unes de ses pratiques pédagogiques, nous allons nous étendre un peu plus sur le sujet. À cet effet, revenons un peu en arrière.

### **Un repêchage problématique**

Le décret Fortoul fut donc le point de départ d'un immense travail de collectage et de publication dans lequel s'illustrèrent pour la Flandre française, Charles Edmond Henri de Coussemaker (1971, 1856), pour l'Alsace, Jean-Baptiste Weckerlin (1984, 1861), pour la Bretagne, Hersart de La Villemarqué (1939, 1867), et pour le Languedoc, Achille Montel (1975, 1880) et Louis Lambert notamment. Cette première génération de folkloristes était plutôt constituée d'hommes de lettres, à l'exemple des pionniers du genre que furent les écrivains romantiques de la lignée de Gérard de Nerval, de Prosper Mérimée ou de Georges Sand. Certains étaient d'habiles transcrits, mais la plupart peinaient à noter les mélodies entendues avec leurs fioritures, leurs glissandi, leurs tempi et naturellement leurs timbres. Ils s'en plaignaient d'ailleurs eux-mêmes<sup>7</sup>. Aussi ne s'appliquaient-ils à faire entrer sur la portée que les notes qu'ils étaient capables d'écrire! Devant la gageure, il arrive au demeurant que même des folkloristes aussi expérimentés que Bartók<sup>8</sup> songent à renoncer au support de l'écriture.

Au handicap technique s'ajoutait aussi un manque de compétences scientifiques. On ne peut manifestement pas demander à un folkloriste de cette époque de faire preuve des mêmes capacités que celles qu'on attendrait d'un ethnomusicologue moderne, dans son aptitude d'objectivation notamment. La tendance était de soumettre, consciemment ou non, tous les faits observés à une grille d'analyse préconçue. Or, la condition indispensable à une pleine disponibilité envers son informateur ou informatrice est, – comme le dit textuellement Brailoiu<sup>9</sup> –, d'abjurer sa *foi inébranlable dans la prééminence de l'heptatonique (série de 7 sons)*, ainsi que dans la tonalité et ses fonctions

harmoniques, qui sont autant d'a priori foncièrement incompatibles avec la notion de monodie. En effet, dans la chanson de tradition orale, qui est de nature essentiellement monodique, comme le plain-chant d'ailleurs, aucun son ne sous-entend une quelconque harmonie, ni ne revêt de fonction du type tonique ou dominante<sup>10</sup>. Le *do* et le *sol*, même s'ils se font insistants, ne sont pas ressentis comme tonique et dominante et n'ont rien de commun avec le stéréotype harmonique enseigné dans les conservatoires. Ceci est valable non seulement pour les monodies pentatonales hongroises, comme le relève László Vikár<sup>11</sup>, mais pour toute monodie. Observons en outre que dans la conscience du chanteur de tradition orale la note terminale n'a pas non plus l'importance qu'on lui prête d'ordinaire dans la musique classique.<sup>12</sup>

Peu soucieux – et pour cause – des précautions à prendre pour leurs recherches, mais en pleine connaissance des objectifs du décret Fortoul, nos collecteurs s'entendirent pour opérer en fonction de critères de **beauté**. Cette préférence sera partagée ultérieurement même par les collecteurs, les compilateurs et éditeurs les plus en vue du 20<sup>e</sup> siècle, Davenson<sup>13</sup>, Canteloube (1951) et Robine (1994) par exemple. Or ce parti pris de beauté était assujéti à des facteurs culturels, complices de l'époque et de la formation reçue, auxquels venaient s'ajouter, au moment de la transcription, des réflexes conditionnés incompatibles avec une démarche scientifique neutre et objective<sup>14</sup>. Il y avait d'abord l'armure tonale que l'on posait a priori, même si elle ne portait que sur une partie voire aucune des notes qu'elle était censée déterminer, mais surtout ce penchant irrésistible à tout ramener à l'échelle heptatonale considérée comme un palier fondamental de sept degrés, en dessous duquel toute gamme serait présumée défective<sup>15</sup> et, en dessus, serait tenue pour «agrémentée» de chromatismes ou de diverses altérations. On a là un aperçu des idées toutes faites qui nourrissaient cet idéal de **beauté** au nom duquel nos collecteurs, finalement, firent leur choix en toute **subjectivité**. Il est, dès lors, légitime de se demander combien de chansons furent écartées<sup>16</sup> en cours de collectage ou au moment de les éditer parce qu'elles ne répondaient pas au sens de cette beauté romantique qui leur plaisait tant! Y en aurait-il quelques-unes dans le lot que la Bibliothèque nationale conserve depuis 1876 et qui, selon Davenson (1946, p. 145), s'est révélé «im-publiable»? La recherche reste à faire.

On ne pouvait manifestement pas demander aux folkloristes de la première génération d'aller plus profond dans leur analyse et de s'intéresser par exemple aux fondements génétiques des monodies récoltées ou à une éventuelle signature pentatonale qui, au détour d'un mélisme, aurait pu éveiller leur curiosité. Le terme même «pentatonale» leur est inconnu, bien qu'en 1875 déjà, Gevaert (1875) en ait fait son cheval de bataille: il n'apparaît nulle part dans leurs commentaires, même pas chez Canteloube, en 1951. Il arrive cependant, devant un semblant d'anomalie, que l'un d'eux marque juste son étonnement comme, par exemple en 1856 déjà, Coussemaker<sup>17</sup> (1971, introd. XVIII-XIX) devant certaines chansons qui n'entrent pas dans le moule des chansons «à tonalité moderne». Il est d'ailleurs le premier à soupçonner l'existence du pentatonisme sans en citer le nom. C'est en tout cas le signe que, malgré tout, dans les collections laissées par les premiers folkloristes et leurs successeurs, on peut garder l'espoir de trouver des mélodies qui, ayant échappé à leur vigilance, ou s'y étant accommodées, se prêteraient à une autre forme d'analyse que celle uniquement tonale.

## L'attitude objective

Les chansons de tradition orale nous fournissent leur propre grille d'analyse. Elles apprennent au collecteur – à condition qu'il abandonne son attitude de suffisance et veuille bien chercher à apprendre d'elles – à se distancer du carcan dans lequel la musique occidentale l'a enfermé. Elles l'apprennent même au compositeur. C'est du moins ce que Bartók (1968, p. 24) affirme: *L'étude de la musique paysanne (...) m'a permis de m'émanciper complètement de l'hégémonie exclusive du système majeur-mineur qui avait prévalu jusqu'alors.*

C'est cette même attitude que Constantin Brăiloiu et Jacques Chailley attendent du pédagogue qui, pour les besoins de son enseignement, voudrait apprendre à discerner la signature pentatonique dans les chansons traditionnelles de France. Qu'il apprenne à se dégager des stéréotypes et des idées préconçues qui hantent son esprit, et surtout, qu'il substitue à l'entendement harmonique **l'entendement monodique**, lui demande Chailley (1985, pp. 71 et 81). S'il y arrive, il sera alors en mesure de rassembler, sur le territoire français, une moisson suffisante de chansons pentatoniques pour en faire profiter ses élèves dans le sens que Kodály préconise. Il commencera donc par les matériaux de nos premiers folkloristes, qu'il réexaminera avec toute la circonspection requise et, en dépit de toutes les insuffisances que nous avons relevées, il y trouvera certainement ce qu'il cherche.

## La signature pentatonique

À la question *qu'est-ce qu'une signature pentatonique et comment l'identifier*, Brăiloiu (1967 b, p. 287) se réfère à Kodály (1943, p. 19) pour nous répondre en nous expliquant que *sa moindre richesse par rapport à l'heptatonique, tout comme l'ordonnance de ses éléments astreint le pentatonique à l'usage systématique d'un jeu de locutions mélodiques constantes et, de l'avis de Kodály, à ce point typiques que les sons étrangers, même survenant à des emplacements rythmiques accentués, ne parviennent pas à altérer la structure du système, aussi longtemps que les «pentatonismes» (Riemann) y demeurent apparents.*

Cela signifie que la focalisation sur les sons sol-mi-ré-do-la,<sup>18</sup> qui caractérise le système pentatonique n'exclut pas la présence de sons secondaires, – les «pyén» pour les chinois –, qui peuvent venir se glisser dans l'espace *sol-mi* et *do-la* comme des sons furtifs, de passage ou d'ornement, plus rarement comme des sons appuyés prenant l'allure d'appoggiatures longues ou de retards. Riemann (1916) semble s'être employé le premier à cette identification. Kodály y adhère en ajoutant que les sons secondaires, même s'ils portent des syllabes accentuées, ne sauraient obscurcir la structure pentatonique d'une mélodie, «à condition que les **tournures caractéristiques** y demeurent apparentes». En termes de solmisation kodályenne ces sons secondaires peuvent indifféremment s'afficher en tant que *fi*, *fa*, *si* ou *sa*. Il s'ensuit que la présence d'un *fa* et d'un *si* dans une chanson pentatonique ne la fera pas forcément basculer dans un système heptatonique. Il en va de même de la présence simultanée de *fa*, de *fi* et de *si* qui ne fera pas pour autant du *Roi Renaud*, de *La Pernelle* (Davenson, 1946, p. 157 et 170) ou du *Beau Rossignol volage* figurant en annexe, des chansons octotoniques. Ce n'est qu'à une époque relativement récente, et dans l'ignorance des pratiques encore en vigueur dans la musique de tradition orale et l'improvisation vocale – les sons mobiles, la finesse expressive et la vitalité même –, qu'on en vint à fixer la musique sur des échelles diatoniques entre lesquelles

l'heptatonique imposa sa loi.

Mais quoi qu'il en soit, à la base demeure le pentatonique, avec ses tournures caractéristiques non pas en tant qu'échelle déficiente mais génératrice et fondatrice. Toutes les autres échelles en émanent, c'est un fait historique. Brailoiu parle de prototype, Chailley de base historique et d'omniprésence géographique. *Dans l'histoire de la musique*, remarque ce dernier (1985, p. 105), *il exerce une emprise d'autant plus forte que la pièce est plus ancienne, au point qu'il ne serait pas excessif de faire intervenir ce critère dans les recherches de datation*. En outre la preuve est faite, affirment d'une même voix Chailley (1985, p. 103) et Brailoiu (1967 a, p. 312), qu'il est la manifestation des commencements de l'art musical partout dans le monde et qu'il représente donc un phénomène universel. C'est une thèse déjà ancienne de Gevaert (1875, 4) qui n'attendait que la démonstration des ethnologues comparatistes du 20<sup>e</sup> siècle. La phylogénèse vérifie ainsi l'ontogénèse.

Ce sont les deux raisons principales pour lesquelles Kodály accorde à cette échelle pentatonique une importance primordiale dans l'éducation musicale à ses débuts. N'a-t-il pas déclaré, avec Piaget (1977, p. 76 et 141-143), que l'enfant refait pour lui-même en raccourci le parcours évolutif de toute l'espèce humaine (Kodály, 2002, p. 17, No 10), et, s'arrêtant au pentatonique, n'a-t-il pas ajouté qu'on tient là un principe naturel du développement biogénétique des enfants et, tout à la fois, l'exemple d'une séquence pédagogique bien ordonnée (Kodály, 2002, p. 25, No 28). Au cours de leur collectage, en 1880 déjà, Montel et Lambert (1975, p. 36) l'avaient pressenti et synthétisé dans cette remarquable formule: *rien n'est plus voisin de l'enfance du chant que le chant de l'enfance*.

S'agissant maintenant de repérer la **signature pentatonique**, – appelée ailleurs dans les textes «tournure caractéristique» ou «locution mélodique constante»–, nos auteurs proposent d'effectuer d'abord un tri entre les notes principales de la chanson et ses sons secondaires, – les pyén, – et examiner ensuite les relations mélodiques qui en forment l'ossature<sup>19</sup>. Les relations qui sont typiquement pentatoniques peuvent apparaître comme dérivées de la **formule d'appel sol-mi** ou *do'-la* qui abonde dans les chansons enfantines aussi bien que dans le répertoire d'adultes; elles peuvent aussi se présenter dans un mouvement ascendant tel que *la-do'-ré'-mi'* ou *ré-sol-la-mi*. Son synonyme *sol-do'-ré'-la*, malgré une parfaite similitude avec son alter ego, aura la préférence de ceux qui y discerneront un *sol-do'* dominante-tonique, ce qui est infondé puisque, dans l'environnement monodique où nous sommes, même un *sol-do'* ne sera pas entendu comme tel.<sup>20</sup> Chailley (1985, p. 71) prétend qu'un enfant en dessous de 8 ans n'a pas atteint le stade de développement qui lui permette d'appréhender réellement ce type de fonction, et, partant, d'en donner quittance par le chant. En revanche, lorsqu'il improvise, ce même enfant indifféremment usage de ce *sol-do'* mais à un niveau neutre.

En définitive, cette relation *sol-do'* accède au rang de signature pentatonique dès qu'elle se trouve déconnectée de ses fonctions. Il en est ainsi du fameux «Amazing Grace» écossais joué par des cornemuses sur un bourdon comme du «Jean-Pierre de Provence» (Davenson, 1946, p. 183) pour citer un air très semblable de France. En revanche ces mêmes airs changeront radicalement de sens lorsqu'on les harmonisera.

Le tableau de l'annexe I présente quelques exemples de signatures pentatoniques, y compris celle que Guy d'Arezzo introduit dans son fameux *Ut*

*queant laxis*. C'est une preuve que le pentatonisme règne en maître sur le fond même de la pensée de Guy d'Arezzo, en dépit de ses thuriféraires qui veulent faire de ce saint homme le prophète du parti adverse! Il n'existe pas de parti, il n'existe que des partis pris! Et le pentatonique n'en a cure, étant virtuellement sinon formellement présent dans tous les systèmes qui ont suivi et dont il est le fondateur.

Dans l'annexe II, le lecteur trouvera un premier échantillon de chansons de tradition orale de France à signature pentatonique. Les pyén s'y remarqueront d'autant plus aisément qu'ils sont reproduits dans une nuance de gris.

#### Notes de fin

- <sup>1</sup> La majorité des chants populaires de France se chante sur des paroles originales qui sont dans une autre langue que le français: le corse, le catalan, le basque, l'occitan, le provençal, l'auvergnat, le franco-provençal, l'alsacien, le wallon ardennais, le flamand, le picard, le breton et le gallo. Ces langues sont des langues à part entière et non des patois au sens péjoratif qu'on a donné à ce mot. Cf. la carte des langues de France sur le site [www.lexilogos.com/france\\_carte\\_dialectes.htm](http://www.lexilogos.com/france_carte_dialectes.htm)
- <sup>2</sup> Soit en langue d'oïl de l'Île de France, soit traduit dans cette langue.
- <sup>3</sup> Aujourd'hui encore, les premiers exemples de ce folklore français, que nous donnerait spontanément un enfant invité à en produire, sont des chansons contrefaites telles que Frère Jacques, Au clair de la lune ou J'ai du bon tabac dans ma tabatière. On se trouve dans une situation d'une pauvreté aussi désolante que celle que Kodály dénonce pour l'avoir lui-même vécue, à en croire les faits qu'il relate aux pages 80-81 de *Mein Weg zur Musik* (Kodály, 1966).
- <sup>4</sup> Chailley, 1985, p. 69: *Contrairement au postulat énoncé par Rameau et recueilli comme base de départ par presque toute la pédagogie ultérieure, il n'est pas exact que l'accord parfait do-mi-sol-do, du fait qu'il est inscrit dans la Résonance, le soit aussi dans le comportement musical de l'homme comme donné immédiat de la nature.*
- <sup>5</sup> Brailoiu, 1967 a, pp. 317-319. Ce long extrait auquel nous renvoyons le lecteur se termine sur le constat suivant: *Plus les spéculations procédant de cette doctrine entièrement artificielle gagnent en profondeur, plus s'aggravent les fautes dont elles portent les germes.*
- <sup>6</sup> Chailley, 1985, p. 81: voir plus loin note 10.
- <sup>7</sup> Cf. Coussemaker, 1971, introd. XV et Poueigh, 1998, pp. 31 et 32.
- <sup>8</sup> Bartók, 1936, p. 170: *Au point de vue scientifique, la seule matière authentique est celle qui a été enregistrée par des moyens mécaniques. Quelle que soit l'habileté de celui qui écrit sous la dictée, il ne peut noter avec une précision parfaite certaines menues finesses (bribes de sons fugitives, glissandi, rapports subtils de valeurs) dans leurs plus infimes détails. Voir également Bulletin IKS, autumn 2004, p. 18.*
- <sup>9</sup> Brailoiu, 1967 a, p. 325: *Le premier (malentendu) a pour cause la foi inébranlable dans la prééminence de l'heptatonique sinon même du majeur, mesure de toutes choses en matière de modes. Aux yeux des adeptes de cette manière de religion, une série de moins de 7 sons ne saurait être qu'«incomplète» ou «défective», au regard de ce qu'ils tiennent pour un modèle intangible. Forçant manifestement la pensée de Gevaert, Maurice Emmanuel, par exemple, soutient que semblable échelle se «prive volontairement» des degrés qui y font défaut, par «raffinement» ou «affectation». Ce postulat, pour ainsi dire «régressif», se défend cependant bien malaisément et comporte l'inconvénient d'une confusion périlleuse. Il exigerait, pour le moins, la démonstration (que nous attendons toujours) de la genèse naturelle du sacro-saint étalon heptatonique.*
- <sup>10</sup> Chailley, 1985, p. 71: (Là où) *la musique est sentie monodiquement, tout accompagnement apparaît inutile et gênant. P. 81: D'une manière générale, on observe que la notion d'accord parfait est à peu près inconnue des musiques de pure monodie (...) C'est pourquoi il est à peu près impossible d'harmoniser selon les principes de l'harmonie classique des mélodies construites*

hors de ces principes, à moins d'en détourner la signification. À noter que déjà en 1856 Coussemaker (1971, introd. XVII) en faisait la remarque, se ralliant en cela aux principes enseignés par Niedermeyer et d'Ortigue pour le plain-chant: s'il s'avère vraiment nécessaire d'y prévoir un accompagnement, il sera modal, jamais tonal. Il écrit en substance que *les mélodies originales, franchement populaires sont tellement indépendantes de toute harmonie préconçue, elles sont si bien imaginées sans l'aide de toute succession d'accords, que la plupart ne supportent pas ou supportent difficilement un accompagnement harmonique.* Un peu plus loin (introd XVIII) il cite des airs qui renferment des phrases musicales d'un caractère qui leur est propre et qui est indépendant de leur tonalité.

<sup>11</sup> Vikár, 1981.

<sup>12</sup> Chailley, 1985, p.69: *La notion de finale est donc une notion seconde qui ne se dégage que très tard (dans le développement de l'enfant). Souvent, pour finir, ou bien on abandonne la mélodie au point où elle se trouve sans aucune modification, ou bien, lorsque le besoin se fait sentir de terminer d'une façon différente, on abandonne franchement le système précédent, soit par une métabole inattendue, soit par une finale parlée. Nous n'avons qu'à écouter improviser des enfants de 7 à 9 ans. (...) Comment a-t-on pu, à partir de cette étape dans laquelle est totalement inconnue l'idée d'une finale, non seulement conclusive, mais déterminatrice du système ou du mode, en arriver peu à peu à une notion aussi tyrannique que celle où la tonique-finale règne sur la théorie au point d'en être considérée comme l'un des critères fondamentaux?*

Brailoiu, 1967 b, p. 286: *La nature du pentatonique se révèle en premier lieu dans l'indifférence fonctionnelle aussi bien harmonique que mélodique. Non seulement aucune attraction ne s'y fait sentir, mais ses 1,2,3,5,6 peuvent chacun faire office de cadence intérieure ou finale, si bien que l'on se fourvoierait gravement en voulant à tout prix lui assigner une tonique voire une fondamentale.* Déjà en 1880 Montel (1975, p. 6) et Lambert remarquaient en effet que *La sansogna a cela de particulier, qu'elle ne finit pas ou qu'elle a l'air de ne vouloir pas finir.*

<sup>13</sup> Davenson, 1946, l'intitulé de cet ouvrage est significatif: *Le Livre des Chansons ou Cent trente neuf belles chansons anciennes choisies et commentées par Henri Davenson.*

<sup>14</sup> Et pourtant, en 1856, Coussemaker (1971, introd. XV) le plus clairvoyant de nos premiers folkloristes avait déjà pressenti ce que pourrait être cette démarche objective, en faisant remarquer que *pour recueillir exactement les airs tels qu'ils se chantent, il faut absolument se dégarer des exigences de la musique moderne. Il faut se dépouiller en quelque sorte de son éducation artistique afin de ne se préoccuper ni de la tonalité, ni du rythme, ni de la carrure des phrases, ni de toutes ces règles ou habitudes de convention dont les airs populaires s'affranchissent dans beaucoup de cas.* Notre auteur ne fut malheureusement pas suivi par ses collègues. Lui-même ne disposait pas des outils lui permettant d'en faire la démonstration pratique sur son propre collectage.

<sup>15</sup> C'est encore la position que défend à Genève Ansermet (1961, p. 251). En ce même lieu et au même moment Brailoiu (1967 a, p. 325) développe la thèse contraire (cf. note 9). Chailley (1985, p. 75), lui emboîte le pas : *Il est important d'éliminer le terme «défectif», parfois employé à tort lorsque le système n'atteint pas les 7 notes de l'heptatonique. Cette dénomination vient d'une erreur d'analyse, consistant à considérer l'heptatonique final comme un point de départ, alors qu'il est un point d'arrivée.* Cf. également p. 102.

<sup>16</sup> Bujéaud, 1975, pp. 7-8: *Le plus grand nombre de chansons patoises (...) les avons-nous rejetées sans hésitation.*

<sup>17</sup> En 1880, Montel (1975, pp.34-35) et Lambert y font également écho en citant même Coussemaker.

<sup>18</sup> Les pays francophones sont restés fidèles à la nomenclature d'origine: *do-ré-mi-fa-sol-la-si*, le *si* abaissé s'énonçant *sa* et le *sol* haussé *sul*.

<sup>19</sup> Kodály, 1966, p. 81: *beim pentatonischen System sind diese fünf Töne als eine Grundlage oder als ein Skelett des Ganzen sicher.*

<sup>20</sup> C'est précisément ce qui distingue le système de solmisation préconisé par Kodály du système *Tonika-do* allemand.





## Quandu li pesci del mare

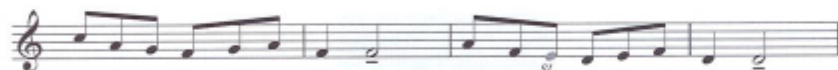
(Complainte d'amour dialoguée)

ANNEXE II

Corse



*SOL.*  
 Quan-du li pe - sci del ma - re Bu - le - ra - nu cum' ac - cel - li,  
 Lors-que les pois-sons de l'on - de Pa - rai - tront a - voir des ai - les,



Tan-du lu fer-raghi'u an - ché - o L'a - mo - re cu li zi - tel - li;  
 À mon tour je pour-rai fai - re ...Trois fois le tour de la ter - re;



Ma per a - vâ nun vo - gli - u Anch'-u se so prin-ce - pel - li!  
 Pour le mo-moment je ne veux pas tel - le-ment je me plais chez moi!

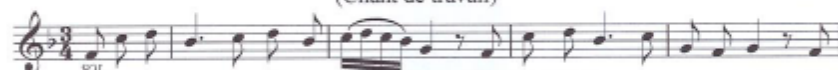
En deuxième ligne du texte, version en français adaptée pour les enfants.

Canteloube, 1951, I, p. 388.

## La ciouazete n'ey madura

(Chant de travail)

Gascogne  
 Armagnac



*SOL.*  
 La ciou-a - ze - te n'èy ma - du - ra, Moun Dieu! Qui la moun se-gue-ra? Se-  
 Voi-ci que mon a-voine est mü - re, Mon Dieu! Qui me la cou-pe-ra? Cou-



ga-mou-lats, la Ma-riou net - te! Se - ga-mou-lats, bons pa - ga réy! -  
 pez - la moi, la Ma-riou net - te! Cou-pez - la moi Je vous paie rai! -

Canteloube, 1951, I, p. 313.

## Dé boun mati ché lèbo

(Chant de moisson)

Guyenne  
 Périgord

Très modéré



*LA*  
 Dé boun ma - ti ché lè - bo La  
 De bon ma - tin se lè - ve La



fi - lho d'un pey - jan, la fi - lho d'un pey - jan! -  
 fil - le du pay - san, La fil - le du pay - san! -

Canteloube, 1951, II, p. 245.

## Belle Lisette

Non mesuré

(Chant de marin)

Ooqueville

Un jour la be - le Li set - te na - vi - gnait au bord d'un ruis-seau

un gail-lard la trou - va gen - til - le la - fit ve - nir sur son vais - seau.

Collet, 1988 p. 65.

## Tu n'm'embrass'ras pas, Colas

Allègre

(Air à danser de la boulangerie)

Angoumois

Tu n'm'em brass' - ras pas, Co - las, T'as la goul' fa - ri - nou - se,

Et la mienn' qui est mouil - lée, Tu m'la ren - dris pâ - tou - se.

Bujeaud, 1975, T. I, p. 152.

## Diougan Gwenc'hlan

Large

Melgven, Basse Bretagne

Pa guz ann heol, pa goenv ar - mor, Me oar ka - na war dreuz ma -

*Quand le soleil se couche, la mer monte, - je chante sur le seuil de ma*

dor. Pa guz ann heol, pa goenv ar - mor, me oar ka na war dreuz ma - dor.

*porte...*

Villemarqué, 1939, pp. 19-22.

## Ah! beau rossignol volage

Aunis, Saintonge, Bas-Poitou

Ah! beau ros - si - gnol vo - la - ge, Mes - sa - ger des - a - mou - reux, Vas - t'en por - ter

u - ne let - tre, À ma tant jo - li' mal - tres - se, Sur son lit - cou - vert de fleurs.

Bujeaud, 1975, T. I, pp. 239-241.

FTFA et SI sont à l'évidence des notes mobiles gravitant autour d'une tournure caractéristique d'ordre pentatonique.

## Genevova

Dunkerque, Hazebrouck

Daer was een e - del Palz - gra - vin, Den Graef die stond naer ha - ren zin; Maer  
*L'é - tail u - ne no - ble Com - tesse, Qu'un Comte av - su - rait sa ten - dresse; Mais*

die haer deugd be - ny *fa* de Was Go - lo, Die uyt gei - le min Haer  
*sa ver - tu si pu - re De Go - lo é - veil - le la flamme Qui*

meen - de te ver - ley den, haer meen - de te ver ley den.  
*l'en - traîne à sé - dui - re la très bel - le Cam - tes - se.*

Coussenaker, 1971, p. 228.

## La Saint-Blaise

Chalamans-en-Dombe,  
Bresse et Franche-Comté

N'en ve-tia la Sin Blé zou, la fê-ta dé bo - vi, n'en ve-tia la Sin Blé  
*Et voi-ci la Saint - Blai - se, la fê - te des bou - viers, et voi-ci la Saint - Blai -*

zou, la fê-ta dé bon - vi, o lé bo - vi sont é - ma, blou, é fô - lèz ô mé.  
*se, la fê - te des bou - viers, Oh! les bou - viers sont ai - ma, blas, il faut les ai - mer.*

## Chant cévenol

Lent

Vivaraïs, Cévennes

A - ni - rei vi - ro ma mi - o. Que gar - de sous an - gni - lous

A quoi faî tou jours en - vi - e Aux bois a - mou - roux.

Vincent D'Indy, 1900, p. 158.

## BIBLIOGRAPHIE

- Ansermet (Ernest), 1961, *Les Fondements de la Musique dans la Conscience humaine*, édit. De la Baconnière, Neuchâtel.
- Bartók (Béla), 1936, *Pourquoi et comment recueille-t-on la Musique populaire*, article de 18 pages figurant intégralement in pp. 164 et sqq., de Bartók (1968).
- Bartók (Béla), 1968, *Bartók, sa vie et son œuvre*, publié par Bence Szabolcsi, édition en français réalisée en coédition par Corvina, Budapest et Boosey et Hawkes, Paris.
- Brailoiu (Constantin), 1953, *Sur une mélodie russe*, in *Musique russe*, vol. 2, Paris, P.U.F.
- Brailoiu (Constantin), 1967 a, *Sur une mélodie russe*, reproduit p. 307 et sqq. in *Opere I*, ouvrage bilingue roumain-français, Bucarest, Edit. muzicala a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialista Romania.
- Brailoiu (Constantin), 1954, *La Métabole pentatonique, Un problème de tonalité*, P.U.F., Paris.
- Brailoiu (Constantin), 1967 b, *La Métabole pentatonique, Un problème de tonalité*, reproduit p. 283 et sqq. in *Opere I*, ouvrage bilingue roumain-français, Bucarest, Edit. muzicala a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialista Romania.
- Bruel (Alain), 1996, associé à Huguët (Didier) et Rocher (Jean-Claude), *Chansons d'Auvergne, Cançons de la vida*, Orhac, Institut d'Estudis Occitans, Ostal del Libre.
- Bujeaud (Jérôme), 1975, *Chants et Chansons populaires des Provinces de l'Ouest, Poitou, Saintonge, Aunis et Angoumois*, réimpression de l'édition de Niort, 1875, Marseille, Laffitte Reprints.
- Canteloube (Joseph), 1951, *Anthologie des Chants populaires français*, T. I-IV, Paris, Ed. Durand.
- Chailley (Jacques), 1985, *Éléments de philologie musicale*, Paris, Leduc.
- Colleu (Michel), 1988, associé à Bidard (Hervé) et Garry (Martine) (équipe de l'*Anthologie des chants de mer*), *Cahiers de Chants marins*, Revue «Le Chasse-Marée», Douarnenez, Editions de l'Estran, Abri du Marin.
- Coussemaker (Charles Edmond Henri de), 1971, *Chants populaires des Flamands de France*, réimpression de l'édition de Gand, 1856, Hildesheim, New York, Georg Olms.
- Dauphin (Claude), 2001, *La Musique au temps des encyclopédistes*, Centre international d'étude du XVIIIe siècle, Ferney-Voltaire.
- Davenson (Henri), 1946, *Le Livre des Chansons*, Neuchâtel, La Baconnière, Paris, Seuil.
- D'Indy (Vincent), 1900, *Chansons populaires du Vivarais, Opus 52*, Paris, A. Durand et Fils.
- Despringre (André-Marie), 1991, (publié sous la direction de), et avec Crochu (Dominique), Defrance (Yves), Fribourg (Jeanine), Laurent (Donatien), Rivière (Hervé), Ryckeboër (Hugo), *Poésies chantées de tradition orale en Flandre et en Bretagne*, (Collection *Musilingue*), Paris, Honoré Champion.
- Garneret (Jean), 1971, associé à Culot (Charles), *Chansons populaires comtoises*, T. I et II, Besançon. Folklore Comtois.
- Gevaert (François August), 1875, *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*, I, Gand, 1875.
- Kodály (Zoltán), 1966, *Mein Weg zur Musik*, fünf Gespräche mit Lutz Besch, im Verlag der Arche in Zürich.
- Kodály (Zoltán), 1943, et Dénes Bartha, *Die ungarische Musik*, Budapest, Leipzig, Berlin.
- Kodály (Zoltán), 2002, *Legyen a zene mindenkié / Music should belong to everyone*, 120 quotations from his writings and speeches, compiled by Ildikó Herboly Kocsár, published by the Executive Office of the IKS, Budapest.
- Montel (Achille), Lambert (Louis), 1975, *Chants populaires du Languedoc*, réimpression de l'édition de Paris, 1880, Marseille, Laffitte Reprints.
- Piaget (Jean), 1977, Jean-Claude Bringier, *Conversations libres avec Jean Piaget*, Paris, Robert Laffont.
- Pouëigh (Jean), 1998, *Chansons populaires des Pyrénées françaises*, réimpression de l'édition de Paris-Auch, 1926, Marseille, Laffitte Reprints.

- Raboud (Isabelle), 1995-1996, associé à Champrétavy (Rosito), *Les Chants et les Chansons valdôtains, Concours Cerlogne, Centre d'Études Francoprovençales René Willien de Saint-Nicolas*, Aoste, Musimeci Éditeur.
- Radioyes (Louisette), 1995, *Traditions et Chansons de Haute-Bretagne, Le Répertoire de Saint-Congard et de ses environs 1962-1970*, Aix-en-Provence, Édisud/CNRS Éditions.
- Riemann (Hugo), 1916, *Folkloristische Tonalitätstudien, I: Pentatonik und tetrachordale Melodik im schottischen, irischen, walisischen, skandinavischen und spanischen Volksliede und im gregorianischen Gesange*, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Robine (Marc), 1994, *Anthologie de la Chanson française, Des trouvères aux grands auteurs du XIXe siècle*, Paris, Albin Michel.
- Vikár (László), 1981, National Characteristics in Pentatonic Musics (Summary), IKS Bulletin 1981/2.
- Villemarqué (Hersart de la), 1939, *Barzaz-Breiz ou Chants populaires de la Bretagne*, réimpression de l'ouvrage de 1867, Paris, Librairie Académique Perrin.
- Weckerlin (Jean-Baptiste), 1984, *Chansons populaires d'Alsace (1861-1883)*, présentées par Georges Klein et Richard Schneider, Barembach, Jean-Pierre Gyss.

[L'article s'inscrit dans le prolongement de la journée francophone du symposium IKS de Leicester en 2005]