

Sur l'aspect historique de la chanson populaire

L'UNIQUE OBJET DE CET ÉCRIT est d'apporter quelques contributions à la séance du 7 septembre 1967 consacrée à l'aspect historique de la chanson populaire lors du congrès de la Société Internationale de Musicologie tenu à Ljubljana. Cette séance ayant pris la forme d'une table ronde, sous la présidence de M. Wolfgang Suppan, conservateur des Deutsches Volks-Liederarchiv, seuls les pannelistes qualifiés ont eu le droit d'intervenir dans les débats en apportant un texte préparé. Cinq représentants des pays de l'Europe Centro-Orientale ont pris la parole.

La discussion qui suivit les exposés fut passionnante mais, comme il arrive souvent dans les congrès internationaux, elle fut limitée par le temps et les interventions des personnes étrangères à la table-ronde n'eurent pas vraiment le temps, ni la possibilité matérielle de développer leurs idées. Nous-même, ayant été présent aux débats et étant intervenu dans le sens qui nous semblait le plus adapté à la discussion, en sortîmes quelque peu déçu, car nous eûmes nettement l'impression que les idées exposées ne répondaient que très incomplètement aux problèmes soulevés.

C'est la principale raison qui nous amène à résumer ici nos idées sur l'aspect historique du folklore musical européen qui nous semble d'une importance capitale et qui, il faut le reconnaître, n'a été que très sommairement exploré jusqu'ici.

La chanson populaire, c'est-à-dire une manifestation folklorique toujours chantée et presque toujours strophique, paraît être d'essence européenne. Si elle existe en dehors de l'Europe géographiquement délimitée, elle reste généralement l'apanage de peuples d'origine européenne, comme les populations de souche anglo-saxonne, française, espagnole, irlandaise ou métissées par l'un de ces éléments ethniques dans les deux Amériques. En ce qui concerne l'Asie, le problème se pose différemment, mais les sources de la musique populaire européenne dans l'ensemble sont tellement liées à la musique traditionnelle des peuples asiatiques sous des aspects multiples qu'une séparation paraît ici inopportune.

Dire que la chanson populaire est un amalgame d'éléments souvent disparates serait aujourd'hui un lieu commun. Il importerait précisément de savoir quel est le mécanisme de cet amalgame, son origine, son développement, ses transformations et ses pérégrinations pour établir une méthodologie appropriée au caractère spécifique du domaine qui nous intéresse et pour déterminer *a priori* l'orientation des recherches. Il est également connu que l'aspect musical de la chanson populaire est étroitement lié à un double contexte: poétique (ou linguistique) et rituel. Il est vrai que ces contextes peuvent nous fournir des renseignements fort pertinents sur l'âge du texte musical, mais ce n'est pas toujours le cas. Ce qui nous intéresse ici c'est de savoir si, indépendamment de tout contexte poétique ou rituel, le musique elle-même possède assez d'éléments intrinsèques pour que nous puissions en tirer des conclusions quant à son âge où, dans le cas d'une structure assez développée, en dégager les couches historiques, établir sa stratification naturelle suivant l'ordre chronologique de ces éléments.

Pour entreprendre des recherches sur la méthodologie, un point d'appui s'impose. Ce dernier consiste dans les études de Béla Bartók dont l'éditeur hongrois "Zeneműkiadó" vient de publier le premier volume sous la direction d'András Szöllösy (*Bartók Béla összegyűjtött írásai*, I. Budapest, 1967).

Nous espérons que le tome II contiendra la suite des études théoriques de Bartók,

consacrées notamment aux folklores roumain, slovaque et serbo-croate, car une présentation homogène et comparée des textes analogues concernant des matières différentes et émanant d'un auteur aussi qualifié que fut Bartók nous donne, aujourd'hui encore, une base très précieuse à exploiter. Car Bartók a été préoccupé par des questions fondamentales du langage musical de plusieurs folklores centre-européens et n'a jamais cessé de chercher le rapprochement entre les éléments morphologiques et structuraux des divers horizons.

Une telle comparaison n'est pas toujours et forcément d'ordre chronologique, mais elle contribue à fournir des éléments fondamentaux aux recherches chronologiques.

IL EXISTE DONC UN SYSTÈME BARTÓK qui constitue aujourd'hui un des domaines classiques de l'ethnomusicologie européenne. Une partie de ce système est consacrée au classement des chansons populaires d'après les principes établis au début du siècle par le finlandais Ilmari Krohn, classement visant d'abord la musique populaire des Hongrois, mais appliqué plus tard à celle des peuples voisins, à tel point que l'on se demande à bon droit aujourd'hui si les principes du classement d'Ilmari Krohn, révisé par Bartók et Kodály, ne deviendra pas un jour une base de classement universel des chants populaires. Il repose sur les références les plus pertinentes de la chanson : nombre de vers, césures mélodiques, nombre de syllabes par vers, ambitus de la mélodie. Ces références suffisent pour donner à la chanson un caractère personnel qu'on retrouve dans n'importe quel recueil dont les éléments sont classés par ordre systématique. Pourtant, il y a d'autres éléments, tout aussi importants qui n'y figurent pas. Telles les références sur le rythme, la métrique, l'échelle et la structure de la chanson, sans doute parce qu'elles n'étaient pas nécessaires pour ce classement.

La mélodie suivante figure dans le recueil de Bartók, elle est publiée dans la monographie sur la chanson populaire hongroise du même auteur (couche ancienne, chapitre II, six syllabes, no 37).



dont voici les caractéristiques: **1** **5** **4**, 6, VII-7

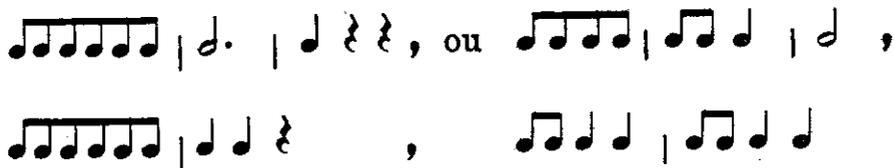
Or, en l'année 1936, l'auteur de ces lignes a entendu, à Mohács, en Hongrie du Sud-Ouest, une autre version, où le deuxième vers s'arrêtait sur le degré 8, ce qui changeait naturellement la césure principale sans apporter de changements essentiels

à l'échelle. Nous avons même entendu, accidentellement, un arrêt sur le degré 9, ce qui constituerait une violation de l'échelle pentaphonique dont la mélodie présente semble constituer un exemple assez typique avec ses pyens de passage. On se demande si l'introduction de tels éléments dans l'échelle ne doit pas être interprétée comme une détérioration, c'est-à-dire un amalgame entre éléments traditionnels et récents.

Dans la partie théorique de son ouvrage, Bartók essaie souvent de dresser la priorité chronologique de tel ou tel élément d'une chanson populaire. Il se garde bien de proposer une nomenclature générale pour l'ancienneté d'une chanson, il précise seulement dans chacun de ces aspects (rythme, ambitus, échelle, etc.) celui qui lui paraît être le plus archaïque. Ainsi, dans l'octosyllabe qui est certainement l'une des formes les plus archaïques du folklore européen, Bartók considère la division symétrique (4 + 4) comme antérieure à la division asymétrique (3 + 2 + 3 par exemple). Nous croyons que cette observation est toujours valable en ce qui concerne la division du point de vue de l'accent du vers poétique. Mais du point de vue strictement musical, certaines formes asymétriques nous paraissent au moins aussi vieilles que la division symétrique, ainsi les runos de Kalevala se chantaient naguère sur un rythme de cinq temps (2 + 3)



dérivées ultérieurement, dans des chansons plus récentes, en des formules plus symétriques, comme par exemple



mais qui ont gardé, malgré tout, de la formule kalevalienne les éléments les plus essentiels: le vers octosyllabique et sa division binaire.

Il n'y a donc pas de doute sur l'origine de ces mélodies récentes. Or, il se trouve que ce sont justement celles-là qui, par une pérégrination dont les conditions et les lois nous échappent pour le moment, ont pu créer des survivances très vivaces dans le folklore méditerranéen, corse et espagnol notamment. S'agit-il ici vraiment d'une pérégrination? Ne serait-il pas plus facile de supposer que, dans certains folklores méditerranéens, il existe des formules dont la pratique faciliterait l'adaptation de la formule issue du type kalevalien?

Il est tout à fait remarquable que ce ne soit pas la formule originale du Kalevala qui se retrouve au Sud-Ouest de l'Europe, mais une formule historiquement plus récente.

DANS LE LIVRE DE BARTÓK, la musique populaire est définie de deux façons. Selon la définition *stricto sensu*, elle serait l'expression idiomatique des chants du

peuple, c'est-à-dire des chants qui forment des styles homogènes. Or, la notion idiomatique ne peut s'appliquer qu'à quelque chose de vivant, un style même ancien ne peut jamais être considéré comme entièrement clos tant que des déformations telles que peut nous en avons signalées plus haut seront possibles. Avant d'examiner l'historicité d'un texte musical, il est nécessaire de savoir s'il s'agit d'un texte vivant ou appartenant à un style qui n'est plus employé aujourd'hui.

Les caractères du style ancien de la musique populaire hongroise sont, selon Bartók et son école:

1. la présence d'une échelle pentaphonique, soit à l'état pur, soit complétée par des pyens;
2. un dessin mélodique, généralement descendant, tantôt représentant, dans la deuxième partie, la mélodie de la première, mais une quinte plus bas, tantôt l'imitant, tantôt utilisant une formulation plus libre;
3. une structure strophique, non-architecturale (c'est-à-dite non symétrique) composée de 4 vers isométriques, en dehors de certains autres traits rythmiques et métriques sur lesquels nous n'insisterons pas. De ces trois caractères, seul le dernier est pris en considération pour le classement qui fait apparaître, en outre, le nombre de syllabes de chaque vers, les notes finales des segments et l'ambitus de la mélodie.

BARTÓK ET SON ÉCOLE considèrent l'ambitus plus restreint comme généralement plus archaïque que l'ambitus plus large, la pentaphonie plus ancienne que les gammes à sept degrés et cette dernière antérieure à celle qui est ornée de notes chromatiques, la structure non architecturale antérieure à la structure symétrique, les segments brefs antérieurs aux segments longs et établissent un schéma d'évolution à trois temps pour le rythme (*giusto* à valeurs égales — *parlando rubato* à valeurs inégales — *giusto* à valeurs inégales) et pour le rapport des aspects idiomatique et rituel (les deux sont identiques aux degrés primitif et développé, dissociés au degré intermédiaire). Or, une mélodie à ambitus très restreint, en ostinato de surcroît, se sert souvent d'intervalles très rapprochés, "chromatiques", dans sa forme la plus archaïque même, ce qui, tout en maintenant l'hypothèse de Bartók sur les critères de l'ancienneté, crée un conflit apparent entre l'ambitus et l'échelle où, du point de vue de l'ancienneté c'est la première qui semble l'emporter. Mais est-ce toujours le cas? Nous établissons un ordre chronologique entre plusieurs chansons. Fait-il considérer l'ambitus comme un élément toujours plus stable que l'échelle? Revenons à notre premier exemple. En mettant la césure principale sur 8 au lieu de 5, nous restons dans la même échelle, mais nous élargissons l'ambitus d'un degré. La variante de Mohács est-elle, par conséquent, plus récente que celle qui figure dans l'ouvrage de Bartók? Nous n'en sommes pas sûr. L'enrichissement de l'échelle et l'élargissement de l'ambitus sont des phénomènes naturels dans l'évolution du langage musical, mais le contraire, l'appauvrissement de l'un et le resserrement de l'autre, phénomènes moins fréquents peut-être, n'en sont pas moins naturels.

Voici un autre exemple



mélodie semi-populaire ou appartenant au folklore citadin dont la formule structurale serait $A_5A_5B_5AAB$, six segments du point de vue prosodique, en réalité quatre seulement du point de vue musical. Le conflit se manifeste ici entre la structure de la mélodie et son échelle et c'est le dernier qui l'emporte, sans aucun doute.

Pourquoi cette mélodie, malgré sa structure archaïque employée peut-être involontairement, peut-être sciemment, par son auteur hongrois, probablement dilettante et non paysan, nous donne l'impression d'une mélodie moderne? Est-ce à cause de son échelle? Ce n'est pas certain. Nous proposons deux autres variantes pour le premier segment, tout en laissant au lecteur le soin de décider laquelle de ces trois versions lui paraît la plus archaïque et ceci pour des raisons relatives à l'échelle ou pour des raisons rythmiques ou métriques.



Tout cela prouve que pour établir l'ancienneté — soit absolue, soit relative — d'une mélodie, les critères purement musicaux nous ont manqué jusqu'ici et que dans nos jugements, souvent exacts, l'intuition a joué un rôle de premier ordre.

Quand les sources d'une mélodie populaire remontent à des textes écrits, il serait plausible de considérer la question de l'ancienneté sous un aspect plus philologique mais qui, en dernière analyse, ne modifiera pas sensiblement les points de vue que nous avons soulevés.