

Tout nous paraît excellent dans ce code, mais il y a un mot qui a une importance capitale, c'est celui de « *sincère coopération* ».

C'est, en effet, la seule manière et celle que nous avons toujours préconisée ici, de faire un progrès quelconque.

Il reste à chercher comment cette coopération peut s'établir.

Qu'est-ce que coopérer? C'est, au sens étymologique du mot, *travailler ensemble*. Comment? Comme les savants dans un la-

boratoire. *Expérimentalement*, c'est-à-dire observer ce que donne l'application de telles ou telles méthodes, faire contrôler les résultats par des appareils enregistreurs. savoir faire la constatation de ce qui est bon et de ce qui est mauvais.

Il suffit, pour cela, que quelques maîtres, animés du même désir, ne craignent pas de faire travailler des élèves devant des collègues.

Le *Monde Musical* a déjà présenté, dans son numéro du 30 octobre un plan de le-

çons données dans ces conditions, et il doit dire qu'il s'est heurté à de nombreuses résistances, notamment à celle de notre ami Salignac, mais peut-être maintenant que la voie de l'air est ouverte entre l'Amérique et la France, ce qui paraissait impossible, il y a un an, va pouvoir se réaliser.

Tôt ou tard, le bon sens, dont témoignent déjà les Américains, prévaudra et leur bel exemple de collaboration sera suivi pour le plus grand bien de l'enseignement.

A. MANGEOT.

## LEÇONS sur la MUSIQUE POPULAIRE

(Résumé des Cours de M. Maurice EMMANUEL à l'Ecole Normale de Musique de Paris)

Les musiciens professionnels ont eu, depuis qu'ils exercent leur art et aussi leur métier, la prétention de normaliser, de codifier, dans des limites qu'ils décrètent, les éléments que leur fournissent les musiques spontanées. Il arrive un jour, — et cela s'est produit à toutes les époques, — où le divorce devient inévitable, nécessaire, entre l'Ecole et le Folklore. Platon déjà, qui représente, en face des professionnels, les goûts et les habitudes populaires, bien qu'il soit un aristocrate de la pensée, déplore que les « musiciens » se plaisent à tirailler constamment les cordes de la lyre pour leur faire rendre des inflexions sonores en conflit avec les besoins de l'oreille « vulgaire ». Les Clercs du Moyen Age qui, dans les abbayes, ont fait si belle besogne, n'ont pu résister au désir de fixer, selon les besoins d'une certaine logique, la musique de l'Eglise, et de lui enlever une part de la liberté que celle des laïcs revendiquait: d'où une divergence de plus en plus grande entre l'art ecclésiastique, qui est celui de l'Ecole, et l'art des Jongleurs, des Trouvères et des Troubadours, qui est l'art indépendant, spontané.

A la Renaissance, les règles de la polyphonie, d'ailleurs admirable, que créent, sur l'ancien territoire des Ducs de Bourgogne, les maîtres musiciens, vont demeurer lettre morte pour les aèdes populaires. Le peuple continuera à chanter à l'unisson; son art demeurera purement monodique. Les professionnels exploiteront ses mélodies charmantes; mais, lui, demeurera étranger à ces harmonisations. Etranger aussi à une opération singulière à laquelle se livrent alors les polyphonistes patentés: elle consiste à éliminer peu à peu les divers éléments d'un trésor fort ancien, — que le mélodiste populaire va garder jalousement, — et à réduire à une seule échelle, tyrannique, les *modes* diatoniques pratiqués pendant des millénaires.

Le but de ces leçons est de rendre évident cet appauvrissement voulu par les professionnels, qui ne les a pas empêchés, il faut bien en convenir, de créer des chefs-d'œuvre dans une langue réduite, mais qui est un fait d'importance, prêtant à réflexion.

Et cela est d'autant plus opportun que nous assistons aujourd'hui à une nouvelle offensive des « musiciens » contre les usages de la mélodie populaire et aussi, — attaque inédite, — contre les besoins de l'art choral. Que résultera-t-il de ces agressifs décrets? La « polytonie », abolissant à la fois le mode et le ton, va-t-elle reléguer, dans la ferraille, les antiques et nobles consonances? L'accord parfait deviendra-t-il une relique irrespectée? Combien de temps ces lois nouvelles auront-elles leur effet? *Chi lo sa?* Mais il est sûr que la voix populaire, qui n'en cherche pas si long, restera fidèle à la mélodie diatonique, la seule que, d'instinct, elle puisse pratiquer. Il est sûr aussi que le chœur vocal, constitué par des instruments qui « vivent », regimbera contre certains empilements sonores dont la réalisation lui est, organiquement, interdite. Qui vivra verra.

\*\*

De quoi est faite l'opulence, annoncée plus haut, du répertoire modal populaire, c'est ce qu'une expérience simple, au piano, permet de concevoir. Eliminons les touches noires; supposons-les absentes; et sur chacune des touches blanches, érigées à la dignité de *fondamentale*, exécutons une série de huit sons. On obtiendra les sept *modes* suivants (1).

Il est aisé de constater que:

1° En raison du déplacement des demi-tons, ces sept échelles sont différentes; elles sont donc sept *modes* différents, le mode n'étant que la manière d'être d'une échelle;

2° A l'exception de l'échelle édifiée sur le *si*, une quinte juste est partout installée à partir de la fondamentale, en montant; désignons-la sous le nom de *quinte modale*;

3° L'échelle dissidente [*si*] à cette même place, présente une quinte non juste, dite *diminuée* et que les musiciens populaires, — en cela d'accord avec quelques théoriciens du bon vieux temps, appellent une *quinte fausse*;

4° A l'intérieur de la quinte modale, les modes d'*ut*, de *fa* et de *sol* ont, à partir de la fondamentale, une tierce majeure; les

modes de *ré*, de *mi* et de *la*, présentent, à la même place, une tierce mineure. Les trois premiers modes sont *majeurs*; les trois derniers sont *mineurs*.

Constatations d'un autre ordre:

La fondamentale si n'est pas admise par l'art populaire. Ce n'est point un décret-loi qui en a ainsi décidé: c'est un rejet instinctif. Il semble que la quinte modale doive être, nécessairement, *juste*. Si l'on rencontre des chansons du folklore contenues dans les limites de l'octave *si-si*, le *si* n'y joue point le rôle de fondamentale: c'est une échelle déplacée mélodiquement, dont le centre est d'ordinaire le *mi* et qui se rattache au mode construit sur ce degré.

Restent donc, à l'usage des musiciens populaires, trois modes majeurs et trois modes mineurs, ayant chacun leur physionomie spéciale, bien caractérisée.

Si l'on jette un regard d'ensemble sur leur histoire on s'aperçoit que: 1° l'antiquité gréco-latine n'a utilisé que les 4 fondamentales *mi*, *la*, *sol*, *fa*; 2° le mode de *ré* et le mode d'*ut* sont des acquisitions du Moyen Age; 3° la Renaissance s'est acheminée vers la suprématie du mode d'*ut*; 4° celui-ci est devenu, à partir de 1600, environ, le maître absolu de l'art musical moderne.

Il faut enfin, pour acquérir des notions nettes, au moyen d'une confrontation, écrire l'une au-dessus de l'autre, et en coïncidence, les deux échelles de *mi* et d'*ut* (2).

On lit sur la figure que:

Ces deux échelles [inversement orientées, l'une vers le grave, l'autre vers l'aigu, en raison de la place que les 1/2 tons occupent à la base ou au sommet des tétracordes], si on les superpose en leur appliquant un numérotage commun, présentent leurs demi-tons entre les degrés 3 et 4, 7 et 8: elles sont semblables, symétriques, mais inverses. Or, ces deux modes-là sont essentiels: l'un [*mi*] fut le régent de l'art antique; l'autre [*ut*] est le tyran de l'art moderne.

Mais il importe de l'observer: à cette systématisation l'art populaire ne s'assortit

qu'à peine: il ne se laisse pas embrigader; il a indifféremment pratiqué, chez les Grecs les 4 modes des professionnels: MI, LA, SOL, FA, et peut-être a-t-il dès lors connu les modes de RÉ et d'UT; au Moyen Age, jongleurs, trouvères et troubadours chantent dans les six modes; et dans toute l'Europe le folklore encore vivant les a tous conservés.

C'est là ce qu'on peut appeler le *diatonique universel* dont les écoles musicales, depuis 300 ans, ont négligé la variété; la musique à cadences ascendantes [mode d'UT] les a captées. Elles ont perdu le goût et jusqu'à la notion du mode mineur vrai, qui est le mode de MI, à pente descendante, pour adopter un mineur bâtard, imprécis, indécis, tantôt affublé d'une sensible, tantôt apparenté au mode de LA; incapable, même dans Bach, de se mouvoir dans les deux sens, vers l'aigu et vers le grave, en usant des mêmes degrés. De sorte que hier encore, les musiciens étaient réduits au tyran UT, et à son servile acolyte, le soi-disant mineur de nos solfèges, qui est un majeur teinté de mineur, et non un mineur autonome.

\*\*

L'histoire de cette simplification appauvrissante est singulière et compliquée: il n'est pas question de l'aborder ici; non plus que de la déplorer. La réduction au majeur unique n'a pas été qu'un désastre et la musique moderne, majeure, dans le sens étroit du mot, a fait ses preuves. Ce que quelques séances consacrées à la chanson populaire doivent mettre en lumière, c'est que le vieux fonds diatonique n'est pas épuisé. A côté du tyran UT il reste de la place pour un hypermajeur, le mode de FA, que caractérise le triton de son tétracorde de base; — pour un majeur atténué [mode de SOL] qui manque de sensible; — et pour les trois Mineurs dont le mode de MI, d'une structure si nette et si noble, est le chef de file.

Que si, comme le prétendent certains mu-

siciens, en quête d'innovations, ces diverses constructions modales ne sont pas assez nettement accusées pour que leur emploi, persistant dans l'universel folklore, ait un efficace pouvoir de rajeunissement dans l'art professionnel, c'est qu'ils ont perdu la sensibilité auditive capable d'enregistrer des nuances, délicates sans subtilité, aisément discernables pour des oreilles non blasées et que les empâtements sonores d'aujourd'hui n'ont pas encore fermées à des perceptions claires.

\*\*

C'est par la Grèce moderne, fille de la Grèce antique, que nous commencerons l'examen de l'art populaire. Ses mélodies nous y montrent l'usage actuel, prolongement des plus anciennes traditions, du tétracorde chromatique (3)

où la seconde augmentée occupe la place centrale... Qu'est-ce à dire? Et que devient le diatonique universel dont Pythagore a calibré les sons?

Ici intervient une notion des plus fécondes sur les « genres » pratiqués par les Grecs anciens. A côté du tétracorde diatonique-type, ils réalisaient, par le déplacement des deux sons intérieurs du tétracorde, plusieurs formules qu'ils disaient « chromatiques », essentiellement ces deux-ci (4),

ce qui donne à l'octave modale de MI les formes suivantes (5).

Les rondes représentent ci-dessous des sons fixes; les points noirs sont les degrés mobiles de l'échelle: chromatisme bien différent du nôtre, puisque le nombre total des degrés y demeure fixé à 7; tandis que notre chromatisme par intercalation de demi-tons, [par dièses ou par bémols], peut fournir jusqu'à 21 sons différents dans la capacité de l'octave. Ce mécanisme, pratiqué encore aujourd'hui par les Hindous et qui leur permet de construire 72 modes

différents de 7 sons à l'octave, est, pour qui veut en observer la prodigieuse richesse, un autre moyen, non périmé, de varier les formes mélodiques, dans les cadres rigides du diatonique régulateur.

Dans tout le bassin de la Méditerranée le tétracorde chromatique II demeure en usage. Et, par une singulière fortune, il sert aux instrumentistes européens, depuis une cinquantaine d'années environ, à « faire leurs gammes » en mode mineur, en dépit du conflit qui existe entre ce mineur à sensible et celui que les chanteurs préfèrent, où la redoutable seconde augmentée ne se trouve pas. Elle n'effraie pas les chanteurs populaires grecs, qui, à côté des modes diatoniques purs, exécutent sans trembler des intervalles périlleux.

Ils font plus, sinon mieux: ils ont conservé la notion et l'usage d'intervalles minimes, des *quarts de ton*, chéris des Grecs anciens; contre lesquels protestait Platon, mais qu'il lui fallait bien subir. La subtilité des Grecs s'accommodait de ces « à peu près » mélodiques, peut-être empruntés aux Orientaux et qui sont possibles seulement dans un art monodique.

[Mme Speranza Calo-Séailles fait entendre des mélodies populaires: 1° diatoniques; 2° chromatiques dans le sens du mot spécifié ci-dessus; 3° à quarts de ton, appliqués à des sons répercutés et qui flottent de part et d'autre de leur hauteur exacte, en diatonique.]

\*\*

En passant de la Grèce au Pérou nous allons savourer un folklore musical bien différent; dont le diatonique cependant est encore le régulateur, mais d'où sont exclues toutes variétés chromatiques. Les échelles indo-péruviennes sont pentaphones: elles n'ont plus 7 degrés à l'octave mais seulement 5 (6).

Il y a deux degrés prohibés: le *fa* et le *si*. Cinq modes sont possibles, déterminés ici, non par la place des demi-tons, absents, mais au contraire par celle des tierces mineures [*mi-sol*, *la-do*] non décomposables. Les admirables publications de M. et Mme d'Harcourt [*la Musique des Incas; Mélodies populaires indiennes*] nous révèlent un art remarquable, singulier, moins par la forme des échelles pentaphones, qui se retrouvent en Asie et même, tout près de nous, en Ecosse et au pays de Galles, que par les dessins mélodiques: les intervalles vocaux de *septième*, de *neuvième*, de *dixième* sont fréquents. Mais cela ne se décrit guère; il faut l'entendre; et M. d'Harcourt nous fournit, articulés dans la langue kechua même, les exemples les plus caractéristiques. Musique étrange, dont on ne sait souvent si elle est, — au sens que nous donnons à ces mots, — majeure ou mineure, mais qui est très émouvante.

\*\*

Reprenons pied sur la vieille Europe et cherchons dans le folklore espagnol d'autres parures. Elles sont éblouissantes: les Arabes ont passé par là; les Byzantins ont eux-mêmes essaimé dans la Péninsule; les Gitanos s'en sont mêlés. Rencontre de l'Orient et de l'Occident. Il en résulte un des folklores les plus copieux et aussi les plus brillants qui soient au monde. Et les Basques? Et les Catalans? n'ont-ils pas leur art propre? A la longue toutes ces musiques se sont pénétrées et, par la diffusion des danses, les rythmes se sont quelque peu uniformisés: boléros, seguidilles, jotas... sont devenus musiques nationales, des Pyrénées à l'Andalousie. Tout de même, — et Pedrell nous y aide, — on peut encore discerner des styles propres à chacune des grandes régions de l'Espagne. C'est aux recueils de Pedrell et aux prestigieuses transcriptions de Manuel de Falla que Mme Janacopoulos et M. d'Harcourt ont emprunté les exemples, admirables, qui nous montrent, en Espagne, la vitalité du diatonique, dans sa variété modale au grand complet, et l'insertion, par endroits, de ce tétracorde chromatique oriental, dont les Arabes ont dû être ici les importateurs.

\*\*

Le diatonique dans sa variété modale au complet, c'est peut-être en France que nous le trouvons installé le plus richement. La chanson « de chez nous » moins étonnante peut-être que la chanson d'Espagne, ne lui cède rien en beauté expressive. Même elle la dépasse sur certain plan, par la variété de ses inflexions sentimentales, par la finesse de ses nuances. L'art populaire français a cette discrétion qui lui confère, — cela soit dit sans chauvinisme, — une grâce bien à lui. Il s'habille à toutes les modes provinciales et dans tous les modes musicaux. Le mineur antique [mode de MI] y voisine avec le majeur moderne [mode d'UT]; celui-ci, autocrate beaucoup moins féroce que chez les professionnels. Les trois Majeurs, les trois Mineurs, et même le Mineur moderne bâtard y vivent en bonne intelligence, voire en intimité. Et c'est un pur délice d'entreprendre à travers les archives de la chanson française un voyage d'exploration. Sans parler des « contes » populaires que l'on y rencontre à chaque pas; cousins germains des chansons, — lesquelles sont souvent des contes rimés, — ils livrent un inépuisable trésor de bonne humeur et de sagesse. Mais voyage si long et si captivant qu'il faut à regret en brûler les étapes! Elles sont riches de joie, grâce à Mlle Mona Gondré qui incarne tour à tour des provinciales du Nord et du Midi, et nous fait la preuve que nos mélodies populaires, sans trace de chromatisme, sans intervalles ni très grands ni très petits, dans des dimensions vocales souvent modestes, sont aptes à traduire tous sentiments humains,

passent du plaisant au sévère, de la raillerie au pathétique, abordent à l'occasion les plus graves sujets, avec retenue et en sage mesure, et à d'autres moments secouent les grelots de la folie, sans jamais perdre la tramontane.

\*\*

Il faudrait aussi vanter les rythmes des chansons, les montrer vivifiants, infatigables; discerner leurs allures, suivant les temps et les pays. Mais ce résumé veut rappeler surtout que l'usage des modes divers, diatoniques le plus souvent, parfois, — mais hors de France, — chromatiques à 7 degrés dans l'octave, est le grand enseignement qu'on puisse tirer d'une étude aussi captivante. La chanson populaire montre à nu

l'âme des nations, et aussi ce qu'il y a d'universel dans les moyens musicaux qu'elles emploient.

Bien des « musiques » certes, sont possibles. La variété modale, — et allons-y d'une étiquette qu'un autre mot permet, par analogie, d'employer, — la POLYMODIE, dont les musiciens non professionnels font si bel usage, est un des moyens dont les professionnels peuvent utilement appliquer les principes.

Je manquerais à un devoir agréable à remplir, en n'exprimant pas à Mme Speranza Calo-Séailles, à Mme Janacopoulos, à Mlle Mona Gondré et à M. Raoul d'Harcourt, la gratitude que je ressens, pour la précieuse collaboration qu'ils m'ont accordée.

Maurice EMMANUEL.

## LA TROMPETTE MARINE

Quel est ce singulier personnage habillé et coiffé de tous les instruments de l'orchestre? Mais quel est cet instrument de grande taille qu'il tient à la main droite et qui n'a qu'une

basse d'accompagnement et elle subsista jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

M. Paul Garnault vient de consacrer à la trompette marine une brochure (1) très com-



Habit de Musicien.

A Paris, Chez N. de la Harpe, au Salon de la Musique, au Palais National.

Avec, Grand de Noy.

seule corde. C'est une *trompette marine*, ainsi appelée bien qu'elle ne soit ni trompette, ni marine.

Elle fut en usage au Moyen Age où les mendiants, joueurs de rebec, s'en servaient comme

plète, à laquelle nous renvoyons ceux de nos lecteurs... qui auraient envie de jouer de la trompette marine.

(1) Chez l'auteur, 10, rue Caffarelli, Nice.