

accidentelles se rencontrent parfois : le numéro 21 est en mode lydien, mais le 7^e et le 2^e degré sont abaissés d'un 1/2 ton à certains endroits, c'est là un chromatisme intermittent.

Le lydien se mélange d'ailleurs volontiers au chromatisme oriental. Ce mélange se remarque dans le numéro 19. Dans le numéro 10 le chromatisme est mélangé à l'hypolydien.

Ces mélanges de modes sont assez fréquents : le numéro 4 est un hypolydien où le si^b alterne avec le siⁿ, il se change ensuite en lydien où le si^b intervient encore. Le numéro 6 participe des modes hypolydien et phrygien, le 16 commence en mode lydien et s'achève en hypophrygien ; la gamme majeure s'unit parfois elle-même à la gamme chromatique orientale comme dans le numéro 8, parfois c'est le mineur qui se mélange au chromatique (numéro 29). Cette gamme mineure apparaît encore dans le numéro 30. Le numéro 12 commencé en majeur s'achève sur la tonique du mode phrygien, terminaison très inattendue ; le 26 également en majeur conclut sur la finale hypodoriennne. Enfin, la transposition intervient aussi dans un même morceau : le numéro 20 commence par un mode hypodorien transposé en ré et s'achève par le même mode transposé en la. Le système conjoint est employé dans la première phrase et le système disjoint dans la seconde. Les altérations accidentelles peuvent venir changer la physionomie d'un mode comme dans le numéro 22, hypophrygien dont le 6^e degré est baissé d'un 1/2 ton. Le numéro 18 enfin est un hypophrygien terminé sur la médiane, c'est ce que Gevaert appelle le mode Mixolydien ou Syntono-Iastien.

Voilà bien des complications et des confusions de modes, dira-t-on ; l'époque classique n'a pas connu de tels enchevêtrements. Au début, non. Les modes étaient bien délimités. Plus tard, cependant, ils se pénétrèrent l'un l'autre, et des associations semblables sont dénoncées par quelques théoriciens antiques comme contraires aux traditions. Il apparaît bien que les chants populaires actuels de la Grèce ne sont pas très dissemblables de ce qu'était la musique de ce temps, au moins en ce qui regarde les modalités.

Nous transcrivons ici deux de ces mélodies les plus remarquables. La première est dans le mode Dorien, transposé une 3^e plus haut. Il s'agit du dorien harmonique dont la 1^{re} note est une tonique et dont la dominante est une 5^e plus haut. C'est le mode grec qui s'éloigne le plus de notre sentiment harmonique et tonal moderne. C'est aussi le plus pur et le plus intéressant, celui qui a subi le moins d'influences extérieures et qui peut être considéré comme le mode national. Les anciens lui décernaient les épithètes de : sombre, violent, viril, belliqueux, digne, grandiose, ferme et calme. Il ne faut pas prendre cela trop à la lettre. A mon sentiment, le caractère spécial d'un chant ne tient pas seulement dans son mode mais également dans le rythme, dans la texture des phrases, dans le mouvement et les nuances. Toutefois, il est bien évident que notre gamme mineure se prête plus aux sentiments tristes que notre gamme majeure plus éclatante et plus gaie : il n'est donc pas étonnant que chacun des modes grecs ait pu caractériser un état d'âme spécial, et si parfois quelques auteurs ont pu différer sur le sentiment propre à chacun d'eux, c'est que des nuances aussi fugaces et aussi variées ne peuvent se déterminer avec une rigueur aussi scientifique.

Les paroles de cette chanson nous disent :

« Je voudrais t'embrasser une fois par jour, pour que mon esprit prenne de l'air et mon âme de la consolation. »

« J'attends de tes lèvres rouges un seul mot, ô ma lumière ! que je vive ou que je meure, dis-moi ce que je deviendrai. »

La traduction a été faite en Italien, cette langue se rapprochant plus du Grec que du Français.

On remarquera la liberté d'allure du rythme, grâce à l'heureux mélange des mesures à 2 et 3 temps.



La seconde est en mode hypodorien avec, par l'emploi du petit système parfait, le si alternativement bécarré ou bémol — la finale est ré, la dominante devrait être la. Pourtant, la dominante semble au début être le do répété à plusieurs reprises, la conclusion sur le ré en est plus inattendue. — Cette mélodie, avec ses reprises de chœur, a une allure bien franche de ronde populaire. En voici les paroles :

« Rivière, mon âme, ô ma rivière, quand tu te gonfles, quand tu te brises et tourbillonnes ; prends-moi rivière, mon âme, ô ma rivière, dans tes flots, dans tes tourbillons. Porte-moi là où viennent des jeunes filles blondes qui lavent et des jeunes filles brunes qui blanchissent, où vient une blonde jeune fille qui fait resplendir l'onde et la source ! » — Exemple :



Dans l'accompagnement de ces mélodies, comme dans ses danses à 4 mains (le Carnaval d'Athènes), et dans certains passages de sa *Thamara*, M. Bourgault-Ducoudray a montré ce qu'un musicien moderne peut accomplir en joignant à la saveur spéciale de ces mélodies franches et de ces modes anciens nouveaux pour nous les ressources de la polyphonie actuelle.

Car c'est là l'enseignement de ce chapitre. Oui, la musique grecque peut aider au développement plus complet de notre musique actuelle, comme l'art grec statuaire ou architectural est fécond en enseignements merveilleux pour la statuaire ou l'architecture de toutes les époques. Ne brisons pas les chaînes du passé. Renouons les traditions et, sans rien négliger des conquêtes nouvelles, fécondons-les par la réunion intime du passé au présent. Il est absurde de nous priver d'une des plus riches et des plus pures sources de beauté de

la musique : la pluralité des modes, des gammes. Peut-être aussi y aurait-il un gain très sérieux dans l'étude des rythmes si variés de la musique grecque, que nous pouvons connaître par l'étude du vers grec, et dans la diversité des rythmes de la musique de l'Orient tout entier. Voilà où doivent porter les efforts de la jeune génération. On l'a compris déjà. Le mouvement s'accroît. Nous nous en félicitons et nous sommes, d'avance, certains de l'éclat brillant et du renouveau que ces tentatives apporteront à l'art musical de l'avenir.

H. WOOLLETT. (1).

ERRATUM : N° du 30 Mars, page 86, il faut un bémol au si du 2^e exemple.

N° du 30 Avril : lire Sbycos et non Sbicas (p. 119) Page 121, 1^{re} col., 76^e ligne, lire : les Syllabes longues...

(1) Pour toute la partie historique de ce chapitre, j'ai puisé mes renseignements dans l'*Histoire de la Musique dans l'Antiquité*, de Gevaert, monument d'érudition auquel je renvoie ceux qui voudraient des détails plus complets, qui excéderaient le cadre de cette étude.

(Note de l'auteur.)

DOGMES MUSICAUX

III

EDUCATION NATURELLE

Extrait de la *Lettre sur l'Education musicale*. Angers-Artiste. Février 1900.

« D'abord, je crois pouvoir affirmer que la musique est un langage naturel à l'homme, supérieur aux langues que nous parlons, puisqu'il est universel. »

« Or, comment enseigne-t-on aux enfants la langue maternelle ? »

« Par l'oreille, par l'habitude, par la routine d'abord, ils commencent à percevoir, à retenir, à former les sons des syllabes ; puis ils prononcent quelques mots dont on leur apprend le sens en leur montrant les objets qu'ils désignent. »

« L'association des idées et des mots se forme progressivement en ces petits cerveaux et un enfant, élevé dans une famille où l'on sait parler le français (ou quelque autre langue), arrive à s'exprimer en assez bon langage, avant que de connaître une seule des lettres de l'alphabet. »

« Est-ce ainsi qu'on apprend la musique aux enfants ? »

« Non : C'est avec la méthode la plus illogique et la plus barbare que l'on puisse imaginer. »

« Ils ont entendu des « airs » de côté et d'autre et voudraient les reproduire au piano ; ils s'y essaient, car ces mélodies les ont charmés : on le leur défend ! »

« Il ne faut pas jouer « de tête » (phrase consacrée). On doit d'abord apprendre la musique. »

« Et voilà qu'on s'empare du petit martyr ; on lui enseigne « ses notes », leur valeur, les mesures, les éléments du solfège, enfin ; puis on lui fait commencer l'étude des gammes. »

« Et si, en l'absence du maître, il se laisse aller à chercher, par l'oreille, quelques accords qui ont chanté en sa jeune tête d'artiste (l'enfant, presque toujours, est artiste et poète d'instinct ; c'est l'éducation qui fait les stupides), on punit le petit rêveur, on l'appelle paresseux, et, déjà, il subit la persécution des préjugés absurdes (1) contre le génie naissant et déjà détesté. »

(1) Première attaque du « Dogme » contre la Nature.

« Si l'on empêchait un enfant de prononcer une parole avant d'avoir appris à lire, à compter, à écrire, avant d'avoir étudié la grammaire, fouillé le dictionnaire, le bon sens se révolterait contre une telle infamie. Lorsqu'il s'agit de musique, on ne se révolte pas.

« Quel mode d'éducation faut-il donc suivre? Je veux en essayer l'esquisse.

« L'enfant dont on désire faire un musicien, doit vivre dans un milieu artistique où l'on parle un bon langage musical ».

« Son oreille doit, dès la plus tendre enfance, être habituée à l'audition d'œuvres de bon goût, anciennes ou modernes.

« On doit le laisser s'approcher du piano et y chercher, en tâtonnant, les sonorités qu'il a entendues : on doit l'y aider.

« (Ainsi encourage-t-on l'enfant qui s'essaie à bégayer quelques mots).

« Qu'arrive-t-il ?

« Si l'enfant est doué (les enfants réfractaires à la musique sont assez rares), il cherchera d'abord les airs les plus faciles, les accords les plus consonants.

« Peu à peu, l'idée de la transposition (1) naîtra dans son esprit, car son oreille lui aura montré que, sur chaque note, on peut former des accords d'une même sonorité.

« C'est alors que, sans lui apprendre une seule note, on doit lui enseigner la langue musicale, comme sans lui faire étudier l'alphabet, on lui a montré à parler la langue maternelle.

« Cette méthode est si incontestablement la seule rationnelle que les enfants très doués, et vivant dans un milieu musical, l'adoptent naturellement et toujours contre le gré de leurs maîtres.

« J'en ai connu plusieurs exemples et j'ai assisté à des luttes stupides avec des professeurs qui empêchaient ces jeunes improvisateurs de jouer « ce qu'ils n'avaient pas lu » et péniblement travaillé, prétendant « qu'ils perdaient leur temps à s'amuser sur le piano et qu'ils feraient bien mieux d'apprendre leurs notes » et d'étudier « leurs gammes ».

« Lorsque l'enfant sait déjà s'exprimer en musique — évidemment son langage musical est plus ou moins incohérent et souvent ressemble au « charabia » charmant des bébés, — il est temps de lui apprendre le nom des notes dont il se sert déjà assez bien.

« On lui en fait connaître et distinguer la forme imprimée et on l'exerce à les écrire.

« On lui apprend à transcrire, sans rythme encore, les inventions qu'il joue au piano... puis on lui montre la valeur des notes : moyen de notation du rythme.

« Dès le sentiment rythmique est très ancré en lui.

« Le rythme, en effet, est le principe même de la musique ; c'est le sentiment musical le plus élémentaire et le plus commun.

« Certains sont inaccessibles aux subtilités des hauteurs différentes des sons ; tous comprennent et ressentent le mouvement rythmique.

« Evidemment je ne parle pas de ceux à qui la mauvaise éducation musicale à la mode, a fait perdre tout ce qui était en eux d'artistique : je parle de l'homme simple, de l'homme primitif ou bien de l'enfant.

« Le jeune élève comprendra facilement les proportions si simples des valeurs de notes, et son intelligence, habituellement formée à

« la logique, associera nettement cette nouvelle technique aux rythmes que, déjà, il jouait et inventait si bien sans les savoir lire ou écrire.

« Quant à la lecture musicale, elle lui deviendra aisée par l'habitude d'écrire, et toute la théorie musicale, évidemment résumée, du solfège, lui sera facilement apprise ainsi, en menant toujours de front l'improvisation, l'écriture et la lecture.

« De plus, la Musique, au lieu d'être ce supplice, ce travail dépourvu de sens, d'intérêt, auxquels sont condamnés les pauvres enfants, deviendra, au contraire, un amusement auquel ils se livreront avec ardeur.

« Lorsque le jeune musicien saura les éléments indispensables du solfège, lorsqu'il y aura bien saisi les rapports de la théorie et de la pratique, on pourra lui donner des notions générales sur les accords que peuvent engendrer différents modes, on pourra lui décrire et lui analyser théoriquement les harmonies qu'il inventait spontanément, lui former le goût et l'oreille à rechercher des enchaînements serrés et agréables, lui apprendre à disposer plusieurs parties sur la double portée, etc...

« Il sera alors devenu un parfait amateur capable de comprendre la musique, capable, même, d'écrire quelques jolies pages.

« S'il veut pousser plus loin ses études, il me semble que la marche la plus logique à suivre pour travailler avec science la musique, est celle que l'Art musical a lui-même suivi à travers les âges. »

Suivait le plan d'éducation microcosmique exposé plus haut et légèrement désapprouvé pour les raisons qui furent expliquées.

★

Certes, cette éducation microcosmique ne pouvait avoir, imposée à un élève ainsi préparé, les mêmes inconvénients qu'on lui peut reprocher, lorsqu'elle est appliquée à l'instruction musicale d'un individu dépourvu d'études préalables.

Cependant, la logique des choses et l'expérimentation ont indiqué une méthode qui semble préférable.

La décrire entièrement serait faire, ici, le livre qui suivra cet essai, et dont le titre, *Les Lois naturelles de la Musique*, montre quelque peu le caractère.

C'est donc, seulement, un résumé de ce système d'éducation musicale qui peut trouver place ici.

★

Sitôt qu'il aura acquis par la nature et aussi guidé par quelques conseils pratiques, les connaissances énoncées dans l'extrait ci-dessus de la *Lettre sur l'Education musicale*, l'élève devra entrer dans une autre phase d'étude.

Il devra approfondir la physiologie de nos sensations musicales.

Et d'abord il perfectionnera son oreille musicale par l'étude des sensations sonores, depuis les plus simples, jusqu'aux plus compliquées que nous ayons pu encore inventer et accepter.

D'abord il devra — comme Descartes, au début du *Discours sur la Méthode* — oublier tout ce qu'il sait.

Il s'exercera à ignorer tout ce qu'il a entendu et, considérant la base commune à tous les systèmes musicaux connus, partant la base naturelle de la musique, il étudiera les sons, l'échelle tonale et les modes de toutes sortes qu'on en peut tirer.

Il mettra déjà des degrés dans les différentes facilités de compréhension auditive : ainsi, il sentira — **auditivement** et non par pure connaissance historique — que l'intervalle mélodique le plus simple à entendre est l'octave, puis la quinte, la quarte, etc. suivant, du reste, l'ordre des *Harmoniques naturels*, qui lui indiqueront les rapports entre l'acoustique (1) et la physiologie musicale.

Il ne devra nullement mépriser l'étude de l'Histoire musicale, où il verra que la musique s'est transformée suivant, à peu près, les lois naturelles ; mais ce sera là surtout une recherche curieuse et la base de ses connaissances sera, toujours, le sens musical.

Lorsqu'il aura clairement classé et groupé les rapports mélodiques d'intervalle et compris ce qui constitue les différents ordres de construction monodiques — depuis la monodie simple, presque uniforme, d'une audition facile, jusqu'aux contorsions mélodiques les plus étranges — il fera les mêmes études pour la polyodie.

Il s'habituerait d'abord à constituer des superpositions de deux, trois, quatre monodies et plus ; pensant avant tout à suivre *polyphoniquement* le même style qu'il avait adopté *monophoniquement*, allant des mélodies et polyphonies les plus simples jusqu'aux plus compliquées.

Il étudiera à fond tout ce qui fut enseigné et saura en faire la critique éclairée par la connaissance profonde qu'il en aura.

Il ne laissera de côté aucune difficulté contrapuntique qu'il ne soit parvenu à la résoudre ; mais la nature des choses musicales l'obligera à déclarer tout net que lorsqu'une page musicale sonne mal tout en étant correcte — conforme aux lois enseignées — elle est absolument mauvaise...

Naturellement, il comprendra, par l'étude des maîtres, que le style *polyodique* est très compatible avec les *Harmonies* les plus complexes ou les plus étranges, encore, pour nous.

Son goût se formera aussi à sentir la fatigue qui peut résulter d'une perpétuelle superposition de mélodies indépendantes et souvent, tout naturellement, il abandonnera la rigoureuse polyphonie sans que son écriture perde rien de son aisance élégante.

En résumé, l'ensemble de ses connaissances musicales présentera comme une chaîne solide, reliant le principe de la musique (l'unisson d'où naît l'octave) à l'état actuel de notre compréhension sonore.

Les trouvailles lui seront-elles interdites ? Non, au contraire, elles lui seront *naturelles* : car, son oreille étant arrivée, progressivement, sans artifice, — de chaînon en chaînon, pour ainsi dire — à un degré quelconque de puissance sensorielle, il ne saura rien innover qui ne suive toujours, instinctivement, la chaîne naturelle, et chacune de ses inventions lui semblera si aisée à entendre que, seul, l'auditeur, non prévenu, aura la sensation d'une nouveauté, étrange plus ou moins, mais à laquelle il s'habituerait (2).

Voilà donc, très résumé, un plan d'éducation musicale dont l'évidence montre la logique, dont l'expérience a prouvé la simplicité et le côté absolument pratique.

JEAN HURÉ.

(1) L'étude de l'acoustique ne devra pas être négligée. Cette science est incomplète et très souvent basée sur l'arbitraire, mais tout ce qu'elle renferme de phénomènes naturels et facilement vérifiables doit être connu.

(2) Les nouveautés trouvées artificiellement et avec efforts sont presque toujours hors la loi naturelle. L'oreille ne saurait s'y habituer et les exemples ne sont pas rares chez les anciens de trouvailles artificielles qui sont aujourd'hui bien démodées et nullement hardies, mais restent antimusicales.