

EDOUARD GARO

30 Chansons Françaises
de base pentatonique
avec applications didactiques

à l'usage des degrés d'âge 6 à 10



Editions DELTA s.a.
LA-TOUR-DE-PEILZ (VD) - SUISSE

Extraits des pages 3 à 6 de l'introduction

INTRODUCTION

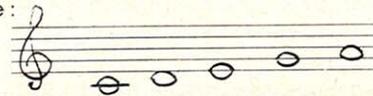
Pourquoi commencer par le pentatonique ?

Il n'existe pas d'ignorance totale et absolue de la musique. En chaque homme, dès la naissance, se trouve un germe de musique qui grandira en s'épanouissant ou végétera, suivant le régime auquel on l'aura soumis. Il se peut que par ses qualités propres il parvienne, sans soin aucun, à un certain degré de maturité, ou bien qu'il en reste, malgré les précautions prises, à l'état de sauvageon ; ce sont des exceptions qui n'arrêteront pas le pédagogue. Au contraire, ce dernier s'ingéniera, quelles que soient les aptitudes de ce germe, à créer d'emblée un climat propice à son développement naturel et harmonieux.

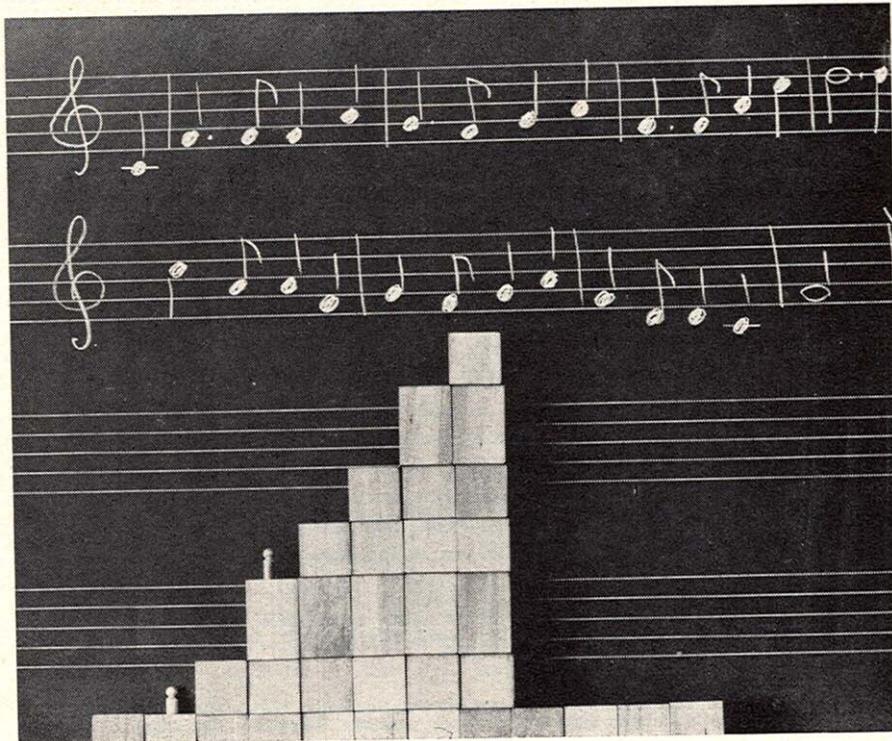
C'est dans cette optique qu'est placé ce modeste livret à la recherche d'une forme naturelle d'expression par laquelle l'éducation musicale pourra s'amorcer.

Mais où la trouver ? - Telle est la question primordiale qu'il nous faut d'abord tenter de résoudre ici. - En effet, s'identifiera-t-elle à la gamme majeure, à la gamme mineure, à l'accord parfait seulement ou au pentacorde de do tout entier, à la gamme chromatique ou à la gamme pentatonique ?

Mais avant de nous en expliquer, le lecteur trouvera peut-être charitable que nous lui fournissions quelques renseignements sur la dernière de ces gammes. Voici, en solfège relatif, sa représentation sur une portée :



... et à l'escalier de plots :



Cette gamme, connue généralement sous l'appellation de gamme chinoise, ne fera aucune difficulté à l'Occidental qui se proposera de la reproduire en parcourant les touches noires du piano.

Un peu d'histoire

Au problème du fondement et de la progression des connaissances musicales, l'histoire du solfège, depuis le temps de Pythagore, a apporté des solutions aussi diverses que fantaisistes, jusqu'au moment où sont apparues les méthodes Willems, Orff et Kodaly¹ qui toutes s'entendent - et c'est le premier point de rencontre à souligner - pour fonder l'étude de la musique sur des réalités psychologiques. On s'est bien heureusement débarrassé du préjugé ancien selon lequel les intervalles simples, - ceux par lesquels il faut commencer, - sont ceux qui présentent des rapports simples entre leurs notes constitutives. Par exemple la quinte, avec son rapport $3/2$, la tierce majeure avec $5/4$. C'est encore la théorie dont Albert Lavignac² se fait le porte-parole, lorsqu'il présente la gamme diatonique majeure «comme un système normal» et adapté au génie humain, en raison de la simplicité des rapports que ses notes présentent entre elles dans la série harmonique. Autrement dit, elle serait naturelle à l'enfant, non en raison des affinités qu'elle présente avec le psychisme infantin, mais de par sa structure physique propre. Et Lavignac de poursuivre : «La gamme mineure qui affecte d'ailleurs diverses formes, est un produit beaucoup plus artificiel»...³ «Les sons nouveaux (sic!) qu'on y introduit ainsi ont une parenté moins directe, un rapport moins simple avec la tonique, son principal, d'où résulte la sensation de vague qui caractérise le mode mineur et en fait le charme un peu triste. Le mode mineur est un mode malade, dont certains membres sont volontairement atrophiés par les musiciens»...

L'étude de quelques chansons populaires, parmi les plus anciennes, «Le Roi Renaud» en tête, suffirait à démontrer le peu de fondement de semblables théories. En effet, quand ce n'est pas le mode pentatonique, ce sont les modes ecclésiastiques qui y triomphent (particulièrement l'hypodorien antique (la) ou le phrygien (ré) soient 2 modes «mineurs»). Ce n'est qu'à partir du XIV^e et du XV^e siècle, si l'on en croit Davenson,⁴ que le mode majeur commence de s'imposer de façon tyrannique à la langue musicale et va s'affirmer avec une netteté presque agressive dans certaines chansons populaires de main savante comme «L'Amour de Moi», par exemple. S'il y a donc un mode étranger à l'âme populaire ce sera d'abord le majeur, mode savant par excellence, pour l'ethnologue du moins. Mais l'accoutumance et le dressage subis depuis plus de 4 siècles sont tels qu'on se laisserait facilement aller à prétendre que ce mode majeur est inné et qu'il fait partie de la conscience occidentale. Ernest Ansermet⁵ le dit textuellement : «justifiée par la raison aux yeux de Pythagore, la structure heptatonique de l'octave a été reconnue et adoptée spontanément par la conscience musicale occidentale ; preuve en est que toute la musique occidentale de l'ère mélodique, puis de l'ère polyphonique,

¹ Nous n'en citons que trois, mais un bref tour d'horizon permet déjà d'en dénombrer une bonne douzaine : Dalcroze, Schaublauer, Tonika Do, Ward, Robins, Reitz, Martenot, Freinet, Thiberge, Corneloup, Bartok pour le piano, et les trois citées.

² «La Musique et les Musiciens» éd. Delagrave, Paris, 1956, pp. 44 et 50.

³ Op. cit. p. 46.

⁴ Henri Davenson, «Le Livre des Chansons», Baconnière, Neuchâtel, 1944 et 1955. Cf pp. 19 - 22.

⁵ «Les Fondements de la Musique dans la Conscience humaine», Baconnière, Neuchâtel, 1961, p. 115.

repose sur elle, et que l'évolution historique de cette musique s'est traduite par une généralisation du système pythagoricien qui en a étendu le champ relationnel jusqu'à son extrême limite, jusqu'au cercle ou plutôt à la spirale des quintes ascendantes, au cercle ou à la spirale des quartes descendantes. Et voici qu'aujourd'hui ce système nous apparaît comme celui-là même que devrait trouver la conscience musicale si elle constituait son monde tonal selon les lois de perception auditive !»

Les lois mathématiques et physiologiques qu'Ernest Ansermet avance à l'appui de sa thèse ne trouvent malheureusement aucun répondant psychologique. A l'opposé, Zoltan Kodaly, soucieux d'établir une progression des connaissances tenant compte de l'âge des enfants, de leurs possibilités vocales et intellectuelles, enfin de leur capacité d'attention, constate que la gamme diatonique est trop difficile pour les petits élèves. Au surplus, elle ferme l'esprit à l'appréciation de la musique atonale moderne, désagrément que serait susceptible de nous éviter une gamme plus simple et moins auto-organisée.

C'est en ce point qu'Orff et Kodaly, sans se connaître d'ailleurs, se rencontrent à l'idée de partir du pentatonique comme structure modale *la mieux adaptée à la psychologie infantine*, et la plus naturelle. Kodaly en est arrivé là après de nombreuses années de recherches lorsque, assisté de Bartok, il entreprenait la prospection de ce que le folklore de son pays avait encore de vivant. Voici d'ailleurs le témoignage direct de Belà Bartok¹ à ce propos : «Toute cette étude de la musique paysanne fut pour moi d'une importance capitale car elle me permit de me libérer de la tyrannie des systèmes modaux majeur et mineur que j'avais subie jusque là. En effet, la plus grande partie, et la plus précieuse justement, du trésor de mélodies populaires recueilli, était bâtie sur les modes liturgiques anciens ou sur le mode grec archaïque, voire même sur un mode encore plus primitif (dit pentatonique)».

Ce qui transparait dans cette déclaration du musicien Bartok était ressenti encore plus fortement par le pédagogue Kodaly qui tenait dès lors cette gamme simple et «ouverte» qu'il allait destiner aux petits enfants. En conséquence, après avoir classé scientifiquement toutes les chansons recueillies, il en fit un matériel de base à l'usage des écoles. Et, comme l'écrit Mademoiselle J. Ribière-Raverlat², «très lentement, partant de chants à 2 ou 3 notes, arrivant progressivement au pentatonique, puis plus tard à la gamme diatonique, les enfants trouvent dans leur folklore les éléments mélodiques et rythmiques de base» qui leur permettront de s'épanouir à la musique, sans avoir le sentiment de subir un dressage !

Ceci est une évidence déjà inscrite dans les faits pour l'observateur qui a pu se rendre compte sur place des résultats obtenus. Mais corroborant les faits, le raisonnement suivant tient lieu de justificatif psychologique à la méthode hongroise : il y a lieu de commencer par ce qui est le plus naturel à l'enfant ; *nous trouvons dans notre folklore un système pentatonique qui a servi de véhicule aux formes les plus rudimentaires et les plus pures ou les plus authentiquement populaires de notre musique de tradition orale. S'il a été «choisi» comme tel, c'est qu'il s'est trouvé être le plus conforme à l'esprit non musicien des gens qui l'ont cultivé, d'où son naturel, sa grande adaptabilité à un psychisme infantin de forme primitive*

¹ Cité de Serge Moreux : «Belà Bartok», éd. Richard-Masse, Paris, 1955, p. 71.

² «L'Education musicale en Hongrie», éd. A. Leduc, Paris, 1967, p. 15.

analogue. Peut-être, dans le cas de la Hongrie, y aura-t-il encore une sorte d'atavisme qui jouera en plus ? Nous ne nous prononcerons pas sur ce point.

Orff, par l'introduction d'instruments *aux sonorités primitives*, les xylophones par exemple, va plus loin dans le raisonnement. Pour lui, il n'existe pas de petits Hongrois chantant leur folklore, de petits Suisses s'efforçant d'en trouver un à leur convenance : il n'existe qu'un primitivisme universel sur lequel la pédagogie musicale doit tabler au départ. Le son du xylophone non moins que la gamme pentatonique ne sont exotiques, ils sont enracinés dans l'âme enfantine de tous les peuples. Ceci ne veut pas dire qu'une transplantation de folklore d'un pays à l'autre soit souhaitable, mais ce que Orff a inconsciemment pressenti, c'est que par le fond tous les folklores se rejoignent.

Un peu d'ethnologie

Nous ne contesterons point que la gamme pentatonique n'ait été une des caractéristiques principales de la civilisation chinoise, avant la révolution culturelle ; mais qu'elle soit un produit exclusif «*made in China*» importé dans notre folklore, il faudrait, pour le prouver, démontrer que des influences décisives ont été exercées sur notre civilisation occidentale par la Chine. Dans le cas de la Hongrie cela n'aurait rien d'étonnant au regard des nombreuses invasions asiatiques qui ont déferlé sur le pays. Encore faudrait-il persister dans l'idée que le pentatonique est spécifiquement asiatique, malgré les derniers travaux de Samuel Baud-Bovy qui concluent à l'accord pentatonique de la lyre grecque antique à 7 cordes¹ et malgré tout ce que l'ethnologue aura pu découvrir en Mantinée ou, à l'opposé, en Ecosse. En Mantinée, en effet, dans le centre du Péloponèse, dans une région que les grandes invasions asiatiques ont épargnée, les paysans chantent encore maintenant un folklore pentatonique comme en témoigne l'étude exhaustive qu'en a faite Sotirios Chianis². L'instrument favori de ces gens-là est la Karamoutza dont les 5 trous fixes montrent clairement une disposition pentatonique.

S'il est en revanche un pays éloigné du Péloponèse et sans rapport culturel avec lui c'est bien l'Ecosse. Or en Ecosse et en Irlande on rencontre également un très grand nombre de chants pentatoniques à l'état brut, à commencer par le fameux «Chant des Adieux» que personne n'ignore même chez nous. On pourrait donc dire que les civilisations celtiques ont également cultivé le pentatonique.

Ces constatations battent sérieusement en brèche la théorie du «made in China» et même celle tout bonnement des influences réciproques entre peuples. Nous doutons, à ce propos, que la chanson «Ah ! si j'étais petite mère» (No 6), recueillie au Canada, soit construite, comme l'affirme Davenson,³ «sur une échelle défective (pentaphone) empruntée au folklore indien». Il n'y a en revanche aucune raison de douter du phénomène que Pierre Schaeffer⁴ signale en passant : «il se trouve que certains degrés (au moins les cinq degrés «pentatoniques») sont présents dans toutes les musiques à peu d'exceptions près. Ainsi, antérieurement à tout

¹ Conférence donnée le 20 octobre 1967, Semaine d'études S.S.P.E.S., Genève.

² «Folk songs of Mantinea, Greece», University of California, Los Angeles, 1965.

³ Op. cit. p. 500.

⁴ «La Musique concrète», P.U.F., Paris, 1967, p. 53.

Exemple de la page 16 :
première chansons :

1

L'ESCRIVETO ou LA FEMME AUX SARRAZINS

The musical score is written on three staves in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The melody is simple and folk-like. The lyrics are written below the notes, with some words underlined to indicate syllable placement. The lyrics are: "Jean Pier-re de Pro-ven-ce se ma-rie au-jour d'hui, Jean Pier-re de Pro-ven-ce se ma-rie au-jour d'hui." The first line of music corresponds to "Jean Pier-re de Pro-ven-ce se", the second line to "ma-rie au-jour d'hui, Jean Pier-re de", and the third line to "Pro-ven-ce se ma-rie au-jour d'hui." The score ends with a double bar line.

et les propositions d'activités lui correspondant :

Application

L'ESCRIVETO ou LA FEMME AUX SARRAZINS

- A Apprendre d'oreille cette chanson en la vocalisant (sur lo, lo... ou du, du...).
- B Chanter tout en frappant le rythme dans ses mains.
- C Frapper le rythme sans chanter.
- D Demander de chanter sur une note seulement, avec ou sans paroles (sur sol - solf. absolu - ou do - solf. relatif), ce qui exerce l'audition intérieure, car l'élève devra penser à la mélodie tout en chantant une note différente.
- E La moitié de la classe accompagne l'autre moitié en chantant un bourdon (sol - ré⁶).
- F Pour visualiser la hauteur relative de chaque son, dessiner un tableau comme les boutons d'un ascenseur disposés ainsi :
- - Demander à un élève de venir suivre du doigt au tableau la chanson, à mesure que la classe la chante. Si l'on dispose d'un assortiment de plots ad hoc, on procédera avec l'escalier pentatonique.
 -
- G Sur le rythme frappé ♪♪ | ♪ | ♪♪ | ♪ etc... commencer la chanson sur la deuxième croche (dactyles), puis sur la seconde partie de la noire (anapestes). Veiller à ne pas varier le rythme frappé lorsque la chanson le contraire.
- H A l'unisson, lorsque le maître frappe dans ses mains, la classe se tait mais continue néanmoins la chanson mentalement. Au coup suivant le chant reprend aux voix. (Pour que les élèves ne s'écartent pas du tempo, le maître jouera le rôle de métronome).
- I Improvisation par variations s'écartant toujours plus de la chanson, mais il est important de faire répéter deux fois à l'enfant chaque phrase qu'il improvisera, et ensuite par la classe entière. (Cette improvisation sera vocalisée).
- K A l'unisson, quand le maître frappe des mains la chanson est interrompue, cette fois totalement. Au deuxième coup elle est reprise à l'endroit précis où il aura frappé la première fois. Vérifier bien la justesse.
- L Faire venir cinq élèves, à aligner face à la classe, le dernier de droite et le dernier de gauche légèrement plus distants des trois autres. Chacun représentera une note de la chanson qu'il chantera lorsque son tour sera venu. L'ordonnance est celle des notes de la chanson. Un sixième élève pourra diriger en désignant à mesure l'élève qui devra chanter sa note.
- M Bien plus tard, on montrera la chanson écrite. (Cf nos feuilles d'acétate pour le retroprojecteur et nos livrets d'élèves.) La lecture sera la dernière opération à pratiquer.
- N Exercice de synthèse entre C, E et G.