

LA MUSIQUE ET LA CHANSON POPULAIRE

S'il y a dans les diverses étapes de l'art musical une heure émouvante et belle entre toutes, c'est bien celle où fut constitué le système de tonalité qui, depuis, sert de base à la musique. Le seizième siècle finissait, illuminant de ses derniers feux la cathédrale de sons édifiée par Palestrina et les musiciens de l'Eglise catholique. Et voici qu'à l'aube du nouveau siècle, la modulation — fleur troublante et mystérieuse — allait éclore.

Cette époque, la partie tout au moins qui précéda la floraison, présente avec la nôtre des analogies singulières. Dans l'une et dans l'autre nous assistons au plein épanouissement d'une forme d'art : contrapuntique autrefois, de nos jours harmonique. Nous voyons se produire les mêmes efforts pour s'évader de règles strictes, d'un empirisme conventionnel, et atteindre des cimes inexplorées. Enfin nous remarquons, ici et là, l'emploi systématique des thèmes populaires. Mais, tandis que la période médiévale, peu soucieuse de l'idée et s'attachant surtout à sa mise en œuvre, apparaît comme l'aboutissement d'une technique, il faut au contraire voir, dans l'actuel retour aux chants autochtones, l'indice certain et le facteur essentiel d'un renouveau. L'art si raffiné d'aujourd'hui cherche à se retremper, à se vivifier au souffle salubre de l'art primitif.

Après avoir, des origines jusqu'à nous, descendu le cours des âges, nous analyserons l'afflux de sang pur et jeune qu'apporte généreusement dans la musique, vicillie et fatiguée comme une fin de race, cette libre fille du plein-air, la Chanson Populaire.

Aussi loin que nous remontions dans le passé de notre histoire, nous y trouvons traces de la chanson populaire. Elle est, a dit M. Julien Tiersot, la seule forme lyrique existante — les chants religieux mis à part — pendant tout le

début du moyen âge. L'art musical ne se manifestera que plus tard, par la chanson monodique de ces poètes-musiciens, les Troubadours et les Trouvères. Issu de la souche populaire il ne la reniera point, alors même qu'il sera parvenu à son plus haut degré de perfection, au moment de la polyphonie vocale. Pour les musiciens qui faisaient partie de cette école, je l'ai dit plus haut, la mise en œuvre seule importait. Le thème n'était que prétexte à arabesques vocales et à multiples contre-points. Loin de s'astreindre à créer eux-mêmes ces thèmes, ils n'hésitaient pas à traiter l'un après l'autre la même chanson, et rivalisaient entre eux de science, de fantaisie et d'étourdissante ingéniosité. Tout air en vogue fut ainsi le sujet de mille et mille combinaisons sonores ; entre autres la célèbre chanson dite « de l'homme armé », que nous trouvons dans Dufay, dans Palestrina et dans presque tous les compositeurs religieux de ce temps.

Avec la modulation et la tonalité nouvelle qu'elle amenait, une réaction devait fatallement se produire. Aussi, à mesure que s'impose cette tonalité — c'est-à-dire pendant le dix-septième siècle — l'art devient plus personnel. Et lorsqu'avec Rameau notre harmonie moderne est définitivement établie, la chanson populaire et les modes anciens sont pour longtemps rejetés hors de la musique. « Rameau, écrivait Diderot, nous a délivrés du plain-chant. »

Délaissée par les musiciens, méprisée par les petits-maîtres et les précieuses, la chanson populaire se réfugia sous le chaume. Fidèlement transmise durant les longues veillées autour de l'âtre, elle conserve intacts sa fraîcheur et son parfum. C'est là qu'on la découvrira, un siècle et demi plus tard, quand le retour à la nature et à la vie des champs préconisé par Jean-Jacques Rousseau la remet à la mode. Airs populaires français ou étrangers bénéficient alors d'un engouement extraordinaire. Les mélodies écossaises surtout sont en faveur. Ceci ne doit pas surprendre, Mac-Pherson venant de publier en 1760 ses poésies attribuées à Ossian.

La venue du romantisme allait amplifier ce mouvement et l'étendre à la musique dramatique.

Comme toutes les manifestations de l'esprit humain, et plus encore peut-être, car elle sourd des profondeurs mêmes de la race, la chanson populaire porte en elle les caractères dis-

tinctifs propres au pays et au milieu qui la virent naître. Rien n'est plus simple en général, que de reconnaître un air d'Espagne langoureux et souple, d'avec le bruissement plaintif d'une mélodie scandinave, ou la fougue rythmique d'une chanson russe. Et ce n'est pas seulement de pays à pays que les différences s'accusent, mais aussi, le plus souvent, de province à province et de terroir à terroir. D'un charme clair et tranquille dans l'Île de France aux lointains bleus, en Bretagne nasillarde comme le son de la bombarde ou du biniou et lourdement rythmée comme le choc des sabots qui la scandent, elle devient narquoise ou tendrement alerte et gaie dans le Poitou, l'Aunis et la Saintonge, alors qu'on la retrouve, en Provence et dans nos pays de montagnes, grave comme du plain-chant et rude, âpre et grande comme la montagne elle-même. Celle-ci lente et austère nous transporte en plein moyen âge religieux ; celle-là a la verdeur savoureuse d'une poésie de Ronsard ; tandis que cette autre aida le génie de Villars, s'il est vrai, ainsi qu'on nous l'affirme, que le jour de Denain ses soldats la chantaient en marchant à l'ennemi.

Evocatrice d'un paysage ou d'une époque, quelles ressources la chanson populaire n'offrait-elle pas aux musiciens de la période romantique ! Envisagée sous ce seul angle elle devait être pour Berlioz, ses contemporains et leurs successeurs, une inépuisable mine de pittoresque et de couleur locale.

Elève de Lesueur, un précurseur dont la constante préoccupation fut l'étude de la musique ancienne, Berlioz était admirablement préparé à l'utilisation des mélodies populaires. Néanmoins, qu'il nous fasse entendre dans la course à l'abîme de *la Damnation de Faust* une chanson dauphinoise ; ou que Meyerbeer reprenne, dans *les Huguenots*, le choral fameux « Ein fester Burg » puisé par Luther aux sources populaires ; ou encore que, plus tard, Gounod se serve d'un mode grec pour la chanson (gothique, disait Berlioz) du roi de Thulé, dans *Faust*, tous ne poursuivent que ce but : placer un effet. Employée de la sorte, la chanson populaire ne pénètre pas jusqu'aux moelles de l'œuvre ; elle ne fait pas partie de l'ambiance ; elle se superpose ; elle fait tache ; elle n'est là, je le répète, qu'en vue d'un effet particulier et passager.

Le Désert de Félicien David, un peintre en musique, suivant l'expression d'Henri Lavoix, en même temps qu'il marque

l'apparition de l'orientalisme devenu depuis si envahissant, fait pressentir ce que sera la fin du dix-neuvième siècle.

Quel chemin parcouru, en effet, des mélodies écossaises, mises sans aucun relief par Boieldieu dans *la Dame Blanche*, aux mélodies provençales — et notamment à cette marche des Rois Mages, baptisée jadis, par Lully marche de Turenne — dont Bizet a si heureusement tiré parti dans *l'Arlésienne* ! Quelle distance entre les airs russes que l'on trouve dans le septième et le huitième *quatuor* de Beethoven, et la *Symphonie Cévenole* de Vincent d'Indy, bâtie sur un chant montagnard français ! Ici, la mélodie populaire participe à la vie générale de l'œuvre ; elle en est l'un des éléments primordiaux, constitutifs, au même titre que tout thème issu de l'imagination du compositeur.

Dans le domaine symphonique, Saint-Saëns et Lalo ont aussi maintes fois développé des airs populaires. Quelques-uns de leurs ouvrages de théâtre en contiennent également. Mais à l'encontre des auteurs de *Carmen* et de *Fervaal*, d'*Henry VIII* et du *Roi d'Ys*, et de bien d'autres, Richard Wagner s'est toujours refusé à faire intervenir la chanson populaire dans ses drames. Son penchant pour elle était cependant très réel ; la berceuse allemande de *Siegfried-Idyll* nous en donne la certitude. On a expliqué cet ostracisme en disant qu'à ses yeux l'élément pittoresque devait disparaître, s'effacer devant l'élément passionnel. Manière de voir qu'il n'a pas été le seul à mettre en pratique.

N'ayons garde d'oublier, en passant, la personnalité étonnante de l'abbé Listz, grand vulgarisateur de mélodies hongroises, et arrivons à l'apogée de cette période avec deux noms qui la dominent toute : Grieg et l'école russe.

L'on sait l'originalité et le charme captivants de ces mélodies scandinaves ou slaves et la résonnance imprévue qu'elles ont éveillée dans la sensibilité de Grieg, de Borodine ou de Rimsky-Korsakow. Saluons en eux la fondation d'un art s'appuyant entièrement sur les chants aborigènes, considérés comme patrimoine national. Les premiers ils ont nettement compris et indiqué les richesses nouvelles, immenses, que la musique en pouvait tirer au triple point de vue rythmique, mélodique et harmonique.

A part les cris, la *grande d'Auvergne* en est un, que les

pâtres se renvoient longuement de sommet à sommet, ou les chansons à grand vent, tel le *briolage* du Berry, que les bouviers au labour lancent à pleine voix au travers de la plaine, les mélodies populaires présentent d'habitude un rythme accentué. Beaucoup d'entre elles, ne l'oublions pas, sont des airs de danse. Faut-il rappeler les *rondes*, répandues un peu partout, la *montagnarde* et la *bourrée* auvergnates, le *bal* de Bretagne, la *farandole* provençale, les *treilles* du Languedoc ? Celles-ci se faisant remarquer par leur banalité désespérante. Car, contrairement aux pays de l'Ouest et du Centre, nos provinces méridionales ne se distinguent pas par l'originalité rythmique. Les plus belles chansons — il en est d'admirables, *Quan lé bouyé bé dé laûra*, pour n'en citer qu'une — y sont contemplatives.

Assez lent.

Quan lé bou- yé- bé dé laû- ra, Quan lé bou-

yé- bé dé laû- ra, --- Plan- to soun a- gul-ha-do,

A, E, I, O, Plan- to soun a- gul-ha- ---

do. --- (1)

Allègres ou calmes, capricieux ou gauches, sautillants ou lourds, quelle variété dans les rythmes et comme l'âme des peuples a laissé là son empreinte ! Seimblable à un cours d'eau sinueux et fantasque, elle s'épanche librement loin des digues et de la rectitude monotone des quais. A la carrure et à l'unité de mesure, elle oppose victorieusement l'asymétrie des membres de phrase et l'enchevêtrement des mesures binaires ou ternaires.

Pendant trop longtemps, l'idée musicale s'est vue encerclée par la carrure. Trop longtemps elle a dû se contracter, se res-

(1) Extrêmement répandue dans le Comté de Foix, le Languedoc et la Gascogne.

serrer afin de ne pas dépasser les quatre, huit ou seize mesures réglementaires. Nombres fatidiques, hormis lesquels point d'équilibre. Si, rarement, l'on faisait intervenir un membre de phrase de trois mesures, un groupe identique lui donnait immédiatement la réplique et la symétrie n'était pas rompue. Avantage précieux pour l'auditeur. La coupe uniforme de ces phrases lui en rend aisée la compréhension, l'oreille y découvrant facilement des points de repère. Songez qu'au milieu la demi-cadence joue le rôle de la césure en poésie, et que la cadence parfaite vient tout au bout à l'endroit même de la rime. Aujourd'hui encore l'accoutumance à la carrure est telle, tant de compositeurs s'obstinent à en user, qu'il faut chercher là une des causes de la répugnance montrée par les foules envers la musique qui est de la « mélodie continue ». J'accorde volontiers que la carrure est indispensable à la plupart des danses, et aussi que certaines phrases musicales s'en accommodent fort bien. Ce qui est détestable c'est, en généralisant, d'avoir voulu couler toute musique dans un moule unique. Que de fois l'on a ainsi brisé l'essor de la mélodie ailée, maintenue à terre, meurtrie et pantelante ! Est-ce que le bruit des flots ou le vent dans les feuilles ne sont pas fluides et changeants ? Ne sont-ils pas faits, malgré leur apparente unité, de palpitations multiples et irrégulières ? Pourquoi refuser cette complexité à la musique, le plus imprécis de tous les arts ?

La chanson populaire, elle, fait preuve d'une indépendance absolue vis-à-vis de la carrure. Elle ne la fuit pas, certes, mais elle ne la cherche pas. En vraie fille de la glèbe, elle n'obéit qu'à sa nature prime-sautière. Cinq, sept, huit mesures, ou plus, ou moins, peuvent s'enchaîner ; trois mesures peuvent répondre à quatre et réciproquement, voilà qui ne l'inquiète guère. Elle n'a souci que d'aller, venir, tourner, la démarche merveilleusement souple, balancée légèrement et toujours eurythmique.

Cette liberté d'allures elle la doit aussi aux brusques changements de mesure. Quiconque a essayé de noter les vieux airs sur les lèvres paysannes sait toute la difficulté que cela présente parfois. Ils sont si ondoyants, et si rigides sont les barres de mesure ! Pour en respecter les moindres inflexions, il est nécessaire, non seulement de déplacer des accents, mais d'intercaler très souvent une mesure binaire entre deux mesures

ternaires, ou inversement. Nul de ceux qui me lisent n'ignore certainement qu'une mesure est un composé de temps forts et de temps faibles. La place de ces temps dans une mesure binaire ne peut évidemment être la même que celle occupée par eux dans une mesure ternaire, puisque, dans un cas, nous avons deux temps et dans l'autre trois. Dès lors, plusieurs mesures, soit binaires, soit ternaires, entendues à la suite ramèneront périodiquement et aux mêmes places les mêmes temps, forts et faibles, ce qui ne se produira pas si, binaires et ternaires, les mesures sont mélangées. La juxtaposition de deux mesures non semblables donne naissance aux mesures à cinq temps [trois et deux], et à sept temps [quatre et trois]. L'une et l'autre, et davantage la première, se rencontrent dans la chanson populaire. Elles ont passé à sa suite dans la musique, où leur usage devient tous les jours de plus en plus fréquent.

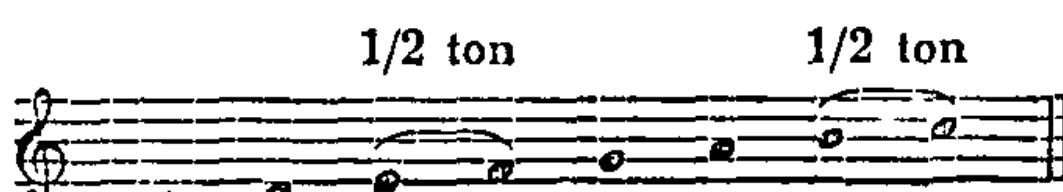
L'irrégularité de rythme et l'inattendu balancement qui résultent des divergences métriques sont pour nos oreilles modernes pleins de séduction. L'on en chercherait vainement des exemples dans la littérature musicale antérieure à nous. Il fut un temps où la formule rythmique acceptée par le compositeur, se poursuivait, mécaniquement peut-on dire, de la première à la dernière note du morceau. Bach, quand il empoigne un thème par ses quatre doubles croches, le maintient et le conduit durant des pages, d'une plume inflexible et sans le laisser souffler seulement le quart d'un soupir. Les symphonistes allemands, pourtant moins rigoristes, conservent la même mesure pendant un mouvement entier. Nous ne nous étonnerons pas que le « volcanique » Berlioz ait eu un goût très prononcé pour le rythme, sachant déjà la place que tient dans sa musique la chanson populaire. Quant à Wagner, sans porter atteinte à sa gloire — pas plus d'ailleurs que celle du grand cantor n'est diminuée par ma boutade — l'on doit reconnaître que ses rythmes sentent un peu trop le pas de parade. Combien plus vivants, piaffants, étincelants et capricieux, ceux d'un Rimsky ou d'un Emmanuel Chabrier !

La souplesse de rythme appartient donc en propre à la seule musique contemporaine. Elle lui vient de l'influence de la chanson populaire et ne sera pas, à coup sûr, le côté le moins caractéristique de cette musique aux yeux des générations futures.

Nous reportant de nouveau au moyen âge, imaginons la bande indisciplinée que formaient alors les huit degrés ou notes de la gamme. Deux, *Fa* et *Si*, séparés par un éternel abîme de trois tons, triton diabolique, s'accordaient mal ensemble. Lorsqu'ils chevauchaient de compagnie, leurs aigres clameurs étaient un supplice pour tous ceux qui avaient occasion de les entendre. On s'avisa d'y porter remède. Et, chaque fois qu'ils se trouveraient en présence, l'on convint d'armer *Si* d'un bémol en guise de bouclier protecteur. Stratagème ingénieux qui ramena l'apaisement au sein de la petite troupe, mais gros de conséquences, car il fut cause que, pendant des siècles, la musique demeura unitonale.

Vint l'époque à laquelle je faisais allusion au début de ces pages. Quelques hardis novateurs, dont Monteverde, l'auteur d'*Orphéo*, est le plus célèbre, prirent un plaisir non exempt de perversité à remettre face à face les deux anciens ennemis; bien entendu sans armure protectrice, dans leur état naturel et sans qu'ils y fussent aucunement préparés. Discordantes pour leurs prédecesseurs, pour eux pleines d'agrément, ces rencontres d'abord isolées se multiplièrent et d'exceptionnelles devinrent bientôt une règle. La musique modulante était née. Frappé sans préparation, l'accord de septième de dominante — qui, dans ses flancs, renferme le triton redoutable — avait été le seul pivot d'une évolution considérable.

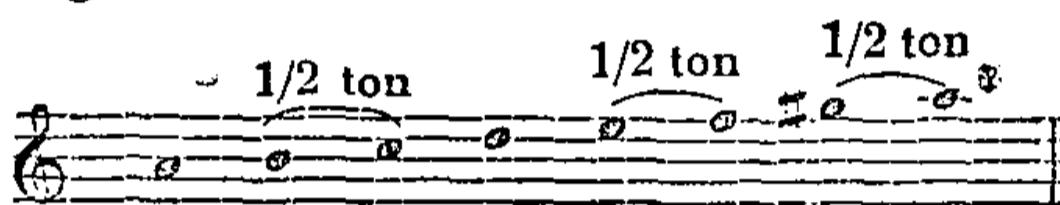
Examinons la structure de cette gamme, connue de tous sous le nom de gamme majeure.



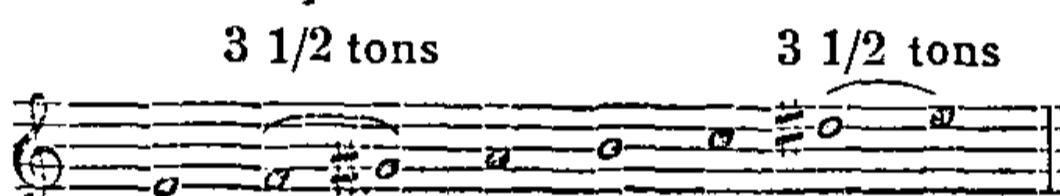
Les intervalles (tons et demi-tons) qui séparent chaque degré du suivant se présentent à nous dans un ordre qui n'est point le fait du hasard. Deux tons d'abord, un demi-ton ensuite, puis trois tons, et enfin un demi-ton. Modifions l'un de ces intervalles et, aussitôt, nous mettons en branle le mécanisme délicat de la modulation. Qu'arrive-t-il si, dans le ton d'ut par exemple, nous faisons entendre un *fa* dièze au lieu d'un *fa* naturel? Ce *fa* dièze, n'appartenant pas au ton d'ut dans lequel nous sommes, appellera une autre tonalité. Tonalité qui aura pour point de départ sol et qui sera la repro-

duction exacte, à la quinte, de notre échelle de sons primitive. Nous y retrouvons à leur place respective les mêmes intervalles disposés de la même façon. Et l'on aura beau renouveler l'expérience en accumulant dièzes ou bémols, l'on n'obtiendra jamais que des transpositions invariables de la gamme majeure à des hauteurs variables.

Mais, à côté de cette gamme majeure, rien n'empêche de concevoir de nouveaux types de gamme dont la physionomie s'en éloignerait sensiblement. Tous dissemblables, ils auraient ceci de commun : leur répétition dans les diverses tonalités. En renversant l'ordre des intervalles, nous construirons successivement la gamme mineure,



la gamme de chromatique oriental,



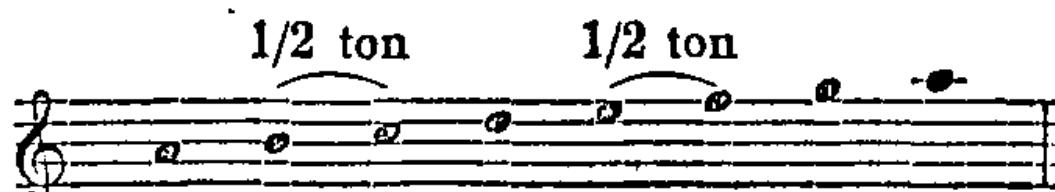
la gamme par tons, les gammes dites modes grecs et de plain-chant.

La gamme mineure tient une place importante dans la grande famille musicale. D'un caractère doux et triste, elle ne cesse de se lamenter, tandis que son compagnon le mode majeur, plus mâle, déborde d'humeur franche, saine et gaie. Malgré tous ses efforts pour s'acclimater, la gamme de chromatique oriental n'a pu faire oublier son origine de noble étrangère venue des îles. Que n'imita-t-elle ce boyard, riche en tons entiers, qui, fraîchement débarqué, traite les autres en conquérant ! Ses manières agressives ne sont pas, pourtant, sans produire ça et là mauvaise impression. Les modes grecs, austères parents de province, quittent rarement leurs retraites ; jusqu'à ce jour leurs apparitions ont été courtes, fugitives ; ils ne se plaisent qu'à l'ombre des nef ou dans la paix des campagnes.

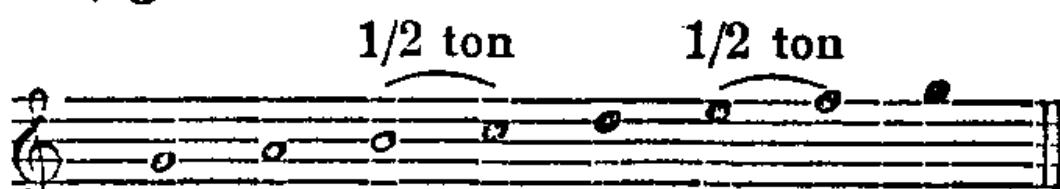
Car la chanson populaire « née d'église » ne se limite pas aux gammes majeure et mineure ; ou provenant des contrées lointaines, au chromatique oriental. La gamme majeure sans doute y prédomine, et c'est justice. Depuis qu'elle existe, les preuves de sa vitalité ne sont plus à faire. Pour s'en con-

vaincre il suffirait de jeter un regard sur la gamme par tons. La venue au monde musical de cette dernière remonte à quelques lustres, et déjà elle donne des signes de décrépitude. N'admettant pas le demi-ton, et par cela même manquant d'élasticité, son emploi demande du tact pour ne pas paraître désuet.

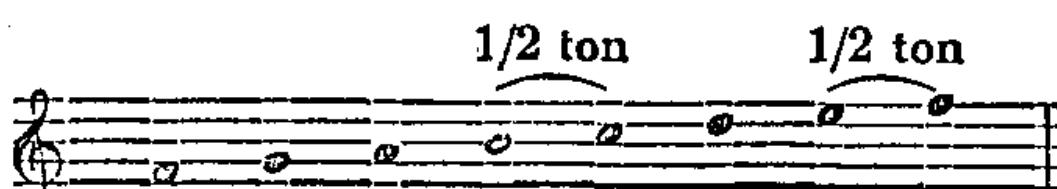
La chanson populaire, dis-je, accueille avec joie les modes grecs. Chez elle fréquentent notamment *l'hypodorian*, gamme mineure sans note sensible :



l'hypophrygien, gamme majeure sans note sensible :



l'hypolydien, gamme majeure avec altération du quatrième degré :



Quelquefois un air populaire fait des emprunts à un mode qui n'est pas le sien ; commencé dans un mode, il lui arrive de finir dans un autre. Sans relater les épithètes que Platon leur confère (1), reconnaissons à ces modalités, et à toutes les gammes, un caractère expressif nettement défini et particulier à chacune d'entre elles. De leur constitution différente découlent des contours mélodiques différents que l'âme populaire façonne à son image. N'allez pas croire qu'elle y réussisse toujours, ni qu'il faille admirer tous les vieux thèmes. Un très grand nombre n'ont aucune signification et sont totalement dépourvus d'accent et de relief. Les plus remarquables sont aussi les plus anciens. Hélas ! Le village fut jadis leur asile inviolable. Peu à peu les refrains d'actualité en chassent ces occupants héréditaires, dont on commence à ne recueillir que des vestiges. Le berger lui-même, à qui vous demandez une vieille chanson, vous fera entendre un air de la Restauration, ou peut-être plus récent. Estimez-vous heureux si, dès les premières notes, vous n'en attribuez pas à quelque chan-

(1) Cf. Gevaert : *Histoire et théorie de la musique grecque*. — Bourgault-Ducoudray : *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*.

sonnier notoire la paternité incontestable, levant ainsi le voile de l'anonymat sous lequel s'abrite à jamais la vraie chanson populaire.

Vous reconnaîtrez celle-ci à son aspect naïf, à sa pureté de lignes qui fait penser aux larges horizons vers lesquels elle s'envole, à sa balsamique senteur d'œillet sauvage fleurant bon la terre et le grand air.

Ayant choisi, pour le traiter, un thème populaire intéressant — ce qui n'arrive pas toujours — le compositeur devra tenir compte de son caractère rythmique et mélodique et de sa modalité — des harmonies naturelles que cette modalité contient virtuellement. Là-dessus personne ne soulève la moindre objection. Où les avis sont partagés c'est sur la manière d'en comprendre et d'en réaliser l'harmonisation. La question concerne surtout les chansons que l'on glane au gré du caprice pour les réunir en gerbes odorantes. Les premiers recueils de ce genre ne datent pas d'hier. Jamais ils ne furent aussi nombreux. En raison du mouvement actuel tout musicien de la jeune école tient à en posséder dans son bagage. Les uns se bornent à soutenir le chant à l'aide d'appuis harmoniques. Les autres brodent un riche tissu autour de la mélodie. « C'est mettre des dentelles à une paysanne ! » a-t-on prétendu. D'accompagnement, la chanson populaire n'en demande pas dans son cadre, qui est l'espace. Destinée à être chantée seule, quand plusieurs voix y prennent part, c'est à l'unisson ou à l'octave. Déracinée, transplantée, il me paraît inutile et néfaste de l'alourdir par une harmonisation pauvre ou réduite aux formules courantes. L'accompagnement ne s'impose que s'il commente le texte, s'il crée une atmosphère, s'il est le prolongement de cette résonnance dont je parlais tout à l'heure, écho vibrant des sensations provoquées dans l'âme du compositeur par la vieille chanson.

Quelle conclusion tirer maintenant de ce qui précède ? La chanson populaire a-t-elle rempli sa tâche tout entière ? Son avenir est-il plus haut encore ?

Hôte de passage il y a un siècle à peine, elle a désormais droit de cité dans la musique. Elle lui apporte, précieux dons, l'aisance de ses mouvements, la fraîcheur de ses idées, la hardiesse de ses enchaînements. La symphonie est devenue son domaine familier. Il lui reste à prendre une place équiva-

lente — j'entends prépondérante — dans la musique dramatique. Au théâtre elle est demeurée un accessoire ; l'on persiste à n'en voir que le côté purement extérieur. Cependant, il est de vieux thèmes qui gardent en eux un reflet de la beauté impérissable. La noblesse, la puissance émotive qu'ils dégagent les font dignes de figurer au premier plan du drame musical en qualité de personnages.

Comme un système planétaire dont elle serait le soleil, chaque chanson ancienne entraînera son cortège de rythmes, de mélodies, d'harmonies naturelles. La personnalité du musicien s'assimilera ces éléments divers ; et d'autant mieux qu'il les aura cueillis le plus proche possible de sa nature. Mystérieux creuset qui les élaborera et d'où ils ruisselleront liés, entrelacés, mêlés, fondus ensemble. Et l'oreille, charmée, découvrira dans cette nappe homogène des sonorités fulgurantes, sans pouvoir déterminer ce qui provient ou non de la Chanson populaire.

De même que la nuit, dans le poudroiement d'astres en marche, l'œil ébloui ne distingue de ces mondes en révolution qu'un peu d'azur et des étoiles.

JEAN POUÉIGH.