

LE MENESTREL

4707. — 88^e Année. — N° 29.



Vendredi 16 Juillet 1926.

NOTES

sur la Musique des Afro-Américains⁽¹⁾

(Suite)



Qu'il s'agisse donc de simple percussion ou de délicats effets de résonance, toujours le nègre nous paraît se placer, beaucoup plus que nous, au ras des choses que produit la nature. Son attention, peut-être plus aiguë que la nôtre par des conditions de vie si proches de la perpétuelle inquiétude des fauves, l'aide à découvrir mille nuances là où, à défaut de celles-ci, nous nous contentons de dresser entre la nature et nous le cadre fixe d'une instrumentation artificielle et savante : la richesse de notre trésor instrumental provenant d'une certaine inhabilité féconde de notre ouïe, ainsi que d'une disjonction entre, d'une part, l'existence retirée de notre musique et, d'autre part, le frémissement sonore de toute la nature ou la constante rythmicité de nos actes. Le caractère subtil d'un instrument très répandu en Afrique, comme le *sansa*, où, sur un bout de bois, tremblent de minces languettes de bois ou de fer, témoigne encore de cette familiarité des nègres avec une nature toujours vibratile. Même en ce gratterment ininterrompu auquel le nègre se peut livrer sur une corde ou sur quelque tige de bois ou de fer, dans cette façon d'évoquer jusqu'au suintement de l'air entre les herbes ou à l'orifice d'une cavité quelconque, demeure encore un peu de ce caractère de percussion qui marquait tout objet emprunté tel quel à la nature, se bornant ici à envelopper la pureté des sons comme d'un halo d'infimes bruits. De même tout moyen dont use le nègre pour amplifier les sons ne fait que replonger ceux-ci dans le désordre du bruit : témoin le hurlement de certaines trompes, ou de tels pavillons adjoints aux cuivres du jazz.

Mais le principal intérêt du balafon réside en ce que nous pouvons suivre avec précision la trace de son passage d'Afrique en Amérique. Encore en vigueur au Sénégal et dans d'autres contrées de l'Afrique soit sous l'aspect le plus souvent décrit de xylophone bas, soit sous la forme d'un instrument portatif, suspendu en demi-cercle devant la poitrine du musicien, et tel que déjà au xvii^e siècle le signalait le père Denys de Carli⁽²⁾, le balafon se montre également en Amérique, partout où séjournèrent des esclaves noirs. L'*ansokko-baina* et

la grande calebasse vide enflant le son du *loango-bania*, que Stedmann cite au xviii^e siècle parmi les instruments des nègres de la Guyane, dérivent évidemment du balafon. Mais combien plus encore la fameuse *marimba*, l'instrument national des Guatémaltèques, en est demeurée proche. Il suffit de représenter un balafon à la même hauteur du sol où est suspendu l'instrument portatif des Africains, puis au-dessous une série de résonateurs qui, à force de s'être allongés, tels les seins d'une vieille négresse, prirent la forme de cylindres verticaux. Immense instrument à l'aspect majestueux que frappent souvent à la fois trois exécutants, et où nous retrouvons telles particularités précises du balafon africain : double ouverture des résonateurs, l'une à l'extrémité supérieure, immédiatement sous la touche de bois, l'autre latérale et — selon Arthur Morelet — « recouverte en baudruche » ; absence de clous « dans la confection de cet appareil, dont les pièces sont assujetties par de simples liens »⁽¹⁾. Mais alors que l'Africain frappe les touches du balafon « parfois avec une vitesse prodigieuse, que l'on a — dit l'abbé Trille — toutes peines du monde à égaler au piano », l'Américain n'use plus que de rythmes très lents : toujours « les joueurs de marimba — écrit M. Enion — font aller leurs baguettes du même geste automatique et somnolent »⁽²⁾.

Nos xylophones dits *américains*, c'est-à-dire dépourvus de résonateurs et formés d'une simple succession de touches de bois, s'inspirent peut-être moins de quelque instrument similaire d'Europe que directement du balafon africain ; il s'en est d'ailleurs trouvé de tels en Afrique même. Bernhard Ankermann signale en effet comme étant de ce type la *Vilangwe* des Wabondeï et la *Madinda* de l'Ouganda dont il existe plusieurs exemplaires au Musée ethnographique de Berlin⁽³⁾. Il y voit à juste titre des instruments de haute époque, ainsi que d'ailleurs cela ressort du texte déjà cité de Paul-Erdmann Isert. La marimba, ne prêtant plus par son encombrement qu'à des rythmes languides, il fallait en quelque sorte revenir à l'ancienne tradition du balafon africain, au type le plus nu de xylophone pour recouvrer la célérité de mouvement et la sécheresse d'intonation désirables. Et c'est ce qui fit que, dans le jazz, le piano — traité d'une certaine manière — devait prendre le rôle central tenu par le balafon ou par la marimba dans les danses d'Afrique ou de Guatemala, — notre instrument à clavier possédant une netteté de percussion qui n'a d'ailleurs rien de contra-

(1) Voir le *Ménestrel* des 25 juin, 2 et 9 juillet 1926.

(2) Cf. dans la *Revue musicale* du 1^{er} novembre 1905, p. 501, une photographie du balafon portatif. Voir dans le film de la *Croisière noire*.

(1) Arthur Morelet, *Voyage dans l'Amérique centrale* (Paris, 1857), ch. xiv.

(2) Lettre dans la *Revue musicale* du 15 octobre 1905 (avec photogr.) — Cf. également R. et M. d'Harcourt, *La Musique des Incas et ses survivances* (Paris, Geuthner, 1925, pp. 23-24).

(3) Cf. Ankermann, *op. cit.*, pp. 71-72, 102-103 et 130.

dictoire avec la possibilité de traduire en même temps telles inflexions harmoniques.

Dès lors, le *banjo* nous apparaît comme un stade intermédiaire entre le xylophone et le piano dans l'évolution de l'orchestre afroaméricain vers le jazz. Plus sec que le piano (dont la valeur percutante n'a été exploitée que tout récemment), il en partage les facultés mélodiques et modulantes. A l'intérieur même de l'orchestre nègre le xylophone, le banjo et le piano serviront tour à tour — parfois même simultanément — de transition nécessaire entre la pure percussion des tambours et la clameur mélodique des cuivres ou des voix. Nous y verrons ainsi se reproduire presque sous nos yeux la substitution qui se fit aux *xvi^e* et *xvii^e* siècles entre un instrument à manche comme le *chitarra* et un instrument à clavier comme le *cembalo* dans la réalisation de la basse continue.

* *

Comme le balafon, le banjo se caractérise par l'absence d'une caisse résonatrice toute en bois. Les cordes de cet instrument vibrent au-dessus de la translucidité d'un parchemin tendu et semblent portées ainsi dans le vide. Mais un timbre très typique dénonce vite la présence de ce tambour qui enveloppe le son des cordes comme d'un bruit mat de peau. Tel qu'il est l'ailleurs actuellement monté, le banjo représente l'exacte conjonction d'une guitare schématisée et d'un réel tambourin (1).

Dès le début du *xviii^e* siècle, les explorateurs signalent des instruments similaires entre les mains des nègres d'Afrique et d'Amérique. Le père Jean-Baptiste Labat, en son *Nouveau Voyage aux Isles de l'Amérique* (1722), parle d'« une espèce de guitarre qui est faite d'une moitié de callebasse couverte d'un cuir raclé en forme de parchemin, avec un manche assez long » et avec quatre cordes « de soye ou de pitte, ou de boyaux d'oiseaux séchez, et ensuite préparez avec de l'huile de palma christi. » Les cordes étant « élevées d'un bon pouce au-dessus de la peau qui couvre la callebasse, par le moyen d'un chevalet — continue le père Labat — les nègres en jouent en pinçant et en battant » (2). Philippe Firmin, dans son *Histoire naturelle de la Hollande équinoxiale* (1765) (3) emprunte mot pour mot cette description, tandis que Stedman, en faisant figurer dans sa liste d'instruments nègres de la Guyane hollandaise, le *créole-bania* — « qui ressemble à une mandoline ou une guitare » —, précise que trois des cordes sont longues, tandis que « la quatrième est courte, épaisse et sert de basse » (4). Or en ce *bania*, que Ferdinand Denis se rappellera avoir « fréquemment » rencontré au Brésil « avec cependant quelques différences » (5), nous retrouvons un mode de facture instrumentale propre à l'Afrique et tel d'ailleurs qu'il se pratique encore maintenant sur toute la côte occidentale. Nous éviterons cependant, faute de détails plus précis, de rapprocher le *bania* américain d'un curieux instrument dont nous parlent, au *xvii^e* siècle, deux

explorateurs des côtes de Guinée, Villault et Dapper (1) et qui serait une sorte de guitiare garnie de six cordes de roseau. Mais déjà Paul-Erdman Isert, bien qu'il le nomme à tort « le violon des nègres », alors qu'il s'agit de quelque chose d'intermédiaire entre la guitare et la harpe, décrit un instrument composé d'une « petite caisse de pièces rassemblées par une couture, [...] dont le dessous est couvert d'une peau de mouton » et qui « est traversée dans sa longueur par un petit bâton » ; à la pointe de ce bâton « sont assujetties huit cordes, à la distance d'un pouce l'une de l'autre, de manière qu'elles courent le long de la peau de mouton et viennent aboutir au bout extérieur du bâton » ; ces cordes, « faites d'une espèce d'osier », sont tendues sur un chevalet placé « au milieu de la peau » ; le musicien « pose la caisse sur sa poitrine, la tient d'une main par le bâton et pince les cordes de l'autre, ainsi que nous faisons avec la harpe » ; (2). Sans doute ici, au lieu d'une moitié de callebasse, nous avons une caisse de résonance faite de pièces de bois, mais toujours recouverte, du côté des cordes, d'une peau. Suivant que les cordes seront disposées sur un plan perpendiculaire à celui du parchemin ou parallèle à celui-ci, nous nous rapprocherons de la harpe ou de la guitare, car ces deux espèces, si différentes chez nous, n'apparaissent pas toujours en Afrique très distinctes l'une de l'autre (3). Du même type sera le *sanko*, au « bois creux, couvert par-dessus d'une peau d'alligator ou d'antilope » et monté, comme l'instrument d'Isert, de huit cordes : or nous en retrouverons, sous le même nom, une description beaucoup plus récente dans la thèse de Bernhard Ankermann (6) ; il s'agit toujours d'une caisse couverte d'un parchemin ou d'une peau de lézard ; mais il est assez remarquable que l'instrument décrit par Ankermann provienne d'une région du Togo nommée *Banjau*. Quoique une autre région très importante du Cameroun s'appelle également *Banjo* et deux stations du Congo français et du Cameroun *Bania* et *Banja*, faut-il ne voir en cela que de simples coïncidences et n'expliquer l'étymologie du *banjo* qu'en le rapprochant de la famille des *bandoura*, *pandore*, *mandore* et autres mandolines ? Mais il est assez troublant que tous les instruments examinés par Ankermann et qui se rapprochent le plus sensiblement d'une forme primitive de banjo proviennent de pays s'étendant du Sénégal jusque dans le golfe de Guinée, où, à mesure que l'on avance vers l'Est, se multiplient des noms voisins du terme de *banjo*.

Cette confusion entre noms de lieux et noms d'instruments (ou même de danses) n'aurait rien qui ne nous surprenne. Un autre exemple, qui touche aussi d'ailleurs aux origines du banjo, nous est offert dans une tribu du Gabon, les Bakalais, dont parle Paul Du Chaillu en ses *Voyages et Aventures dans l'Afrique équatoriale* (5). Il s'agit de deux instruments, l'un de quatre cordes, l'autre

(1) Voir au musée du Conservatoire de Musique de Paris, sous le n° 854, un très bel exemplaire au manche couvert de marqueteries et à la peau tendue sur un large cadre circulaire en métal.

(2) Paris, Guillaume, Cavelier, t. IV, p. 159.

(3) Amsterdam, Magérus, pp. 194-195.

(4) *Voyage à Surinam...*, trad. Henry (Paris, Buisson, an VII), t. III, ch. xxvi.

(5) *La Guyane* (Paris, Nepveu, 1823), t. II, pp. 31-32.

(1) Villault, *Relation des costes d'Afrique appelées Guinée*, pp. 310-312 ; Dapper, *Description de l'Afrique...*, p. 295.

(2) *Loc. cit.*, 8^e lettre, p. 207.

(3) De même Schweinfurth, dans *Au cœur de l'Afrique* (ch. ix et xiii), parle d'instruments qui tiennent, d'une part, de la mandoline et d'autre part, de la lyre ou de la harpe. Hyacinthe Hecquard, dans son *Voyage sur la côte et dans l'intérieur de l'Afrique occidentale*, ch. V), note de plus la sonorité de harpe propre à certaines guitares.

(4) *Loc. cit.*, p. 12.

(5) Paris, Michel Lévy frères, ch. XXIV, p. 440.

de huit cordes et se rapprochant de la harpe; tous deux « fabriqués avec les lames minces d'un bois sonore et recouverts quelquefois d'une peau de serpent, de gazelle ou de chèvre », ont des cordes « faites de racines d'arbre longues, délicates et filandreuses », ce qui donne à l'instrument à huit cordes un son « doux et mélodieux » qui lui permet d'accompagner la voix, — « et, en pareil cas, les airs sont presque toujours plaintifs ». Ces deux instruments, donc assez proches du banjo, s'appellent *ombi* : or, à la limite du territoire des Bakalais existe une station nommée *Obombi*. A peu de distance d'Obombi on relèverait encore le nom de *Samba*, qui est devenu le titre d'une danse sud-américaine; et on trouverait de même que *Balafon* existe dans l'Oubanghi et que *Marimba* est une région limitrophe du lac Nyassa. La possibilité de pareils rapprochements ne permettrait-elle point d'inférer le caractère africain de tous ces instruments?

Sans doute la forme actuelle du banjo américain — comme ce fut le cas d'ailleurs du xylophone — accuse une vigoureuse simplification ou une régression vers un type primitif que l'Afrique ne posséderait peut-être plus : il s'agit, pour le banjo comme pour le xylophone, d'un abandon des résonateurs, sinon de leur réduction à l'état presque de vestige (1). Mais ce timbre de guitare et à la fois de harpe, d'une qualité plus sèche que celle offerte normalement par ces deux instruments, est demeuré sans doute aussi caractéristique. Rien encore de la clarté ou des reflets métalliques des guitares hispano-mauresques et turques; rien non plus de l'aigreur ou du nasillement des violons arabes; mais une sonorité dont on pourrait dire qu'elle est intense et à la fois sourde : un claquement de cordes fait de harpe et de tambour voilé.

Aux Antilles mêmes, en plein XVIII^e siècle, était-ce déjà notre banjo actuel que ce *banshaw* qui se trouve cité dans un long poème anglais du nègre James Grainger sur la canne à sucre (*The Sugar-Cane*)?

*On festal days; or when their work is done;
Permit thy slaves to lead the choral dance,
To the wild banshaw's melancholy sound* (2).

Ce *banshaw* au « son mélancolique », était-ce déjà le banjo, en sa forme présente et dont, au milieu du XIX^e siècle, Oscar Comettant, qui visitait le sud des États-Unis, écrivait que le son est « grave, doux et triste, et on ne peut mieux approprié à la musique des noirs » ? (3) Sur les couvertures des chansons de ménestrels nègres — et dont la Bibliothèque Nationale possède un recueil factice donné par Victor Schœlcher (4) — des gravures nous montrent, parmi telles troupes d'*Ethiopian Minstrels* ou *Serenaders*, des musiciens jouant d'un banjo tout semblable au nôtre; l'une de ces chansons s'intitule même *De old banjo*. Dès avant

(1) Au Musée du Trocadéro, dans une vitrine réservée aux objets du Haut-Niger, on voit des sortes de calebasses tronquées, transpercées d'une tige, recouvertes de parchemin et qui déjà figurent assez bien le banjo. Toutes ont de six à sept cordes, mais le plus petit modèle n'en a qu'une. Or, sir Harry H. Johnston, dans son ouvrage sur le *British Central Africa* (Londres, 1897) cite comme étant un banjo le *Kalirangwe* à une corde et avec gourde résonatrice.

(2) Vers 582-585. — Ce poème en cinq livres, accompagné de notes sur les produits des Antilles et très curieusement édité, parut à Londres, chez Dodsley, en 1754. Un exemplaire figure à la Bibliothèque Nationale, sous la cote YK 533 (1).

(3) *Trois ans aux États-Unis* (Paris, Pagnerre, 1858; 2^e éd.); p. 358.

(4) Voir à la cote Vm (7) 4166.

1850, cet instrument avait donc atteint sa forme actuelle et figurait en bonne place dans les *band* nègres d'Amérique et d'Angleterre. C'est alors que le titre d'un célèbre morceau de piano de Gottschalk (1), *Banjo*, suffisait à évoquer les régions de la Louisiane et du Mississippi (2).

Mais mise de côté la question de l'aspect extérieur, un détail assez particulier — et qui aura de l'importance dans l'histoire du ragtime et du jazz — établit entre le *créole-bania* de la Guyane dont parlait Stedman et le banjo actuel ou le jeu nègre de piano d'assez étranges rapports. Sur quatre cordes du *créole-bania* trois étaient longues, la quatrième « courte, épaisse » et servant « de basse ». Or l'une des cinq ou six cordes du banjo est aussi beaucoup plus courte que les autres; sa cheville, au lieu de se trouver normalement au sommet du manche, se place à la moitié de celui-ci. Cette corde n'est autre que la chanterelle, bien qu'elle soit disposée *près de la corde la plus grave*, c'est-à-dire à la basse et à portée du pouce (3). Sur cette « corde du pouce » le nègre obtient des effets particuliers de syncopation dont au piano il cherchera de semblables, mais là avec le petit doigt de la main droite (4). Le ragtime apparaît donc comme un procédé avant tout mélodique que favorise le jeu de banjo. Il naît de ces « coups de pouce » qui, à l'aigu, viennent altérer la régularité du rythme, alors que celle-ci demeure intacte dans le grave. Le ragtime ne fait donc que prolonger, sur le banjo comme au piano, cette éternelle lutte dans la musique nègre entre la mesure et le rythme, — continuelle désarticulation que nous avons notée depuis ce coup sec pris à contre-temps sur le rebord du tambour bambara. Il semble que dans la facture des instruments nègres — et c'est là où l'œuvre de l'Afrique se poursuit sur les terres américaines — toujours tel détail marginal aura été prévu qui permette l'exercice d'une polyrythmie.

(A suivre).

André SCHAEFFNER.

Concours du Conservatoire

OPÉRA-COMIQUE et COMÉDIE LYRIQUE

(Lundi 5 juillet).

Le bureau de bienfaisance du Conservatoire a continué à fonctionner, et les déshérités du chant ont été l'objet de ses libéralités. Pour ne pas faire trop de jaloux, vingt récompenses ont été réparties parmi les vingt-cinq élèves des classes de MM. Albert Carré, Salignac, Chéreau et Sizes. Et ainsi nous arriverons en pente douce à ce moment béni où on deviendra célèbre parce qu'on aura été oublié par le jury. Considérez, par exemple, le bruit qui s'est fait dans les classes de tragédie autour de M. Fainsilber, qui n'a obtenu aucune nomination; on parle de lui dans les gazettes, les journaux publient son portrait; les directeurs de théâtre échafaudent des projets sur un engagement possible. Bref, c'est la gloire. Récompensé, M. Fainsilber eût passé totalement inaperçu. Ainsi, dans une de ses premières comédies modernes, Victorien Sardou donnait le signalement d'un personnage et il ajoute :

(1) Le pianiste Gottschalk, né à la Nouvelle-Orléans en 1829, est mort au Brésil en 1869.

(2) Cf. Comettant, *op. cit.*, p. 358.

(3) Cf. l'article Banjo dans le *Groves dictionary of music and musicians* (London, Macmillan, t. IV. 1908).

(4) D'après une note du *Chicago Herald* citée dans l'organe nègre *The Crisis* de décembre 1915.