

LE MENESTREL

PARMI LES ORIGINES CORPORELLES DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE ⁽¹⁾

QUE la musique ait sa source dans le corps humain, cela paraît évident. Or, la danse aussi. Mais la danse est une, et la musique se divise en musique vocale et en musique instrumentale. D'un côté, le chant, qui est produit — ainsi que le langage — par l'appareil vocal; de l'autre, la musique des instruments, issue — avec la danse — du mouvement corporel. Loin des problèmes confus d'origine et d'antériorité, nous saisissons deux couples qui se répondent symétriquement : langage et chant, danse et instruments. Le drame-opéra ne fera que rassembler à nouveau ces éléments nés deux à deux du corps humain; et le théâtre des Balinais, entre autres, portera ce principe à l'extrême, non seulement en mêlant le parler au chant et à la danse, mais en tenant l'orchestre visible sur la scène, de sorte que les gestes des musiciens forment réellement une part de l'action mimée.

Or c'est à un degré plus intime que la musique instrumentale se trouve originellement unie à la danse; le chant eût peut-être pu exister sans l'invention du langage, alors que la musique instrumentale, en ses formes les plus primitives, suppose toujours la danse : elle est danse. L'homme frappe le sol de ses pieds ou de ses mains, bat son corps en cadence, sinon l'agite en partie ou en entier afin de mouvoir les objets et ornements sonores qu'il porte. Telles sont les premières musiques instrumentales qu'il y ait sans doute eu; peu dissociables de la danse, elles se révèlent d'une essence bien différente de celle du chant.

L'idée assez répandue d'une musique instrumentale qui serait née de l'imitation du chant n'est guère soutenable. Rien ne prouve que par les instruments on fait jamais cherché à imiter la voix. Très prudemment Lucrèce propose qu'avant même de chanter l'on imita d'abord *avec la bouche* « le ramage limpide des oiseaux », et que le vent dans les roseaux donna l'idée de souffler en le creux de ceux-ci :

*At liquidas avium voces imitauer ore
ante fuit multo quam levia carmina cantu
concelebrare homines possent aurisque juvare.
Et zephyri, cava per calamorum, sibi primum
agrestis docuere cava inflare cicutas (2).*

(1) Ces pages sont extraites d'un livre, *Tableau des instruments de musique*, à paraître aux éditions Riéder (Paris).

(2) Lucrèce, *De natura*, V, v. 1379-1383 (édit. Ernout, in collection Guillaume Budé).

Lucrèce veut-il dire qu'on aurait sifflé avant de chanter, et du sifflement naturel des lèvres on aurait passé à l'usage du sifflet ou de la flûte de roseau? La musique instrumentale se serait ici modelée sur autre chose que la voix humaine. Même dans le cas problématique d'une aphasie originelle, le corps aurait fort bien pu connaître des rudiments de musique, guidé par ses premiers gestes de travail ou de danse. Quand, aujourd'hui, le plus primitif des musiciens frappe sur le sol ou sur un bout de bois, nous ne disons pas qu'il est mû par le désir d'imiter la voix, ni même d'imiter le son que produit, en la frappant, quelque partie de son corps. Toute une fausse optique de l'art musical découle d'une idée abusive de l'imitation : il nous serait permis d'en saisir les effets en bien d'autres points. Notre musique instrumentale, malgré ce qu'elle reçoit de la musique vocale — et réciproquement ce qu'elle lui enseigne — a sa destinée propre, qui ne se confond point avec celle du chant. Affirmerait-on même que le chant a précédé les instruments, l'existence du premier n'en apparaîtrait pas nécessairement avoir commandé à l'invention des seconds. L'autorité théorique du chant sur les instruments vient de la seule importance que l'homme accorde à sa parole. Mais si nous rejetons ici une notion exagérément vocale de la musique, il s'en faut que nous adoptions, par une fausse analogie avec l'outil prolongeant l'action de la main, la thèse inverse d'une origine manuelle de tous les instruments. Pas plus que la voix, la main ne saurait prétendre au rôle de *prima donna*.

N'abandonnons pas sitôt le chant sur lequel les instruments auraient pu se modeler. C'est sans doute l'abstraite unité qu'on lui prête qui fortifie cette apparente relation de modèle à copie. Mais de même que les débuts de la musique instrumentale échappent à l'action restreinte ou des mains, ou des pieds, ou d'aucune autre partie du corps humain, de même les procédés de chant s'offrent toujours multiples. Nous abusons de ce terme uniforme de *chant* comme s'il recouvrait un art unique et homogène. Songeons déjà à l'infinité de timbres que donnent dans une même langue la résonance variée des voyelles, la vibration des semi-voyelles ou la percussion rapide des consonnes : la souplesse de l'appareil vocal dépasse ici de beaucoup ce à quoi la mécanique peut prétendre jusqu'à aujourd'hui. A l'existence d'un pareil système phonétique appartenant à chaque langue (1) doit correspondre un mode souvent spécial de chant, et d'autant que s'y ajoutent des particularités ethniques de physiologie vocale — basse profonde des Slaves ou des Nègres, suraigu des Extrêmes-Orientaux — dont la musique tire éminemment parti là où elle les rencontre. Le chant peut être

(1) J. Vendryes. *Le Langage*. Introduction linguistique à l'histoire. (Paris, la Renaissance du livre), 1921, 1^{re} partie, ch. I et II.



totallement nasalisé ou demeurer à la hauteur de la glotte. Selon les habitudes de certains peuples les chanteurs usent abondamment de la voix de tête et du ioulement (jodde des Tyroliens), ou bien annexent au domaine du chant, et notamment du chant choral, des sons à bouche fermée, des hoquets, des chuintements, des sifflements, etc. Ailleurs, la castration, par un renversement de l'échelle naturelle des voix selon les sexes ou les âges, provoque un éclat particulier du *soprano*. Ressources phonétiques des langues dans lesquelles nous chantons, nationalité ou provincialisme des prononciations, différence des registres, variété des bruitismes vocaux, ainsi s'élabore toute une instrumentation aussi riche que l'autre, tant par l'ensemble global de ses moyens que grâce à l'immédiate disponibilité de la plupart de ceux-ci. Et cette disponibilité même permettrait à la voix de surpasser l'instrument si celui-ci n'offrait presque toujours en échange une étendue de registre ou des possibilités harmoniques qui sont refusées à la voix *solo*. Le chant aura pour lui l'inimitable diversité ou mobilité des *timbres*; les instruments, l'étendue ou la simultanéité des *sons*. L'orgue, malgré la richesse de ses jeux, ne prétend tout juste qu'à rivaliser avec un orchestre d'instruments à vent : du chœur il a sans doute la multiplicité des voix, mais non leur fluidité de timbres. Et ce passage continu, presque insaisissable mécaniquement, d'un timbre à un autre, d'un bruit à un autre ne manque pas seulement à l'instrument polyphone : l'orchestre le plus divisé, le plus souple, ne saurait abolir la sensation d'arrêt que provoquent les hiatus entre les timbres. La voix, au contraire, dans son perpétuel balancement du langage au chant, multiplie et facilite les passages entre les effets de l'un et de l'autre.

Faute de cette ductilité qui porte l'appareil vocal à une telle diversité de moyens, l'instrument eût pu encore rechercher dans le chant un timbre général auquel se reconnaît, même perçue de loin, la voix humaine; or, seuls des effets fortuits de *vibrato* ou de *glissando*, des rencontres imprévisibles d'harmoniques dans l'orchestre se prêtent à de fausses et fugitives impressions de voix. Une fois encore nous notons avec combien peu de vraisemblance l'instrument se serait appliqué à l'imitation de la voix. Et lorsque les anciens traités de clavecin, de flûte ou de violon invoquent le chant comme modèle d'interprétation, cet appel à l'art du *bel canto* n'a de sens que parce que l'opéra italien avait dématérialisé la voix, l'avait arrachée à une réalité trop physiologique et l'avait de beaucoup rapprochée de l'instrument : à mi-chemin déjà de celui-ci, elle lui offre un idéal plus accessible et figure un symbole désormais clair. Le caractère chantant — l'art « cantable » comme dit J.-S. Bach en tête de ses *Inventions* (1) — d'un instrument ne reflète pas ce que la voix possède de plus spécifique, mais seulement ce qui en elle a été converti en instrument. Nous ne faisons donc que de revenir toujours à l'instrument. A quel point le chant lui-même cesse de se modeler sur la parole et poursuit une certaine destinée instrumentale, peut-être là réside le problème essentiel de la musique. Le mérite de l'avoir saisi d'abord appartient aux théoriciens grecs, et principalement à Aristoxène de Tarente :

puisque la voix est l'organe de la parole et également du chant, du langage et de la musique, et que ceux-ci se distinguent l'un de l'autre, il faut bien que dans ce que nous décrivions comme un perpétuel lieu de passage la musique fixe une délimitation de quelque espèce, qui n'aliène en rien la liberté des timbres et se retrouve peut-être auprès de la musique des instruments.

*
* *

Résumons donc et interprétons la théorie d'Aristoxène dans ses *Eléments harmoniques* (1). La voix se meut de deux manières différentes : si « elle ne se repose nulle part, nous disons que son mouvement est continu » et nous avons ainsi le langage; mais si « après s'être posée quelque part, elle franchit un certain espace et qu'après ce mouvement elle se repose » en un autre lieu, ce mouvement discontinu caractérise le chant. Il est à peine utile de marquer ici que les Grecs ignoraient la notation diastématique — c'est-à-dire notre *portée* de plusieurs lignes horizontales, qui forcément introduit dans la musique une notion d'espace, et même fixe les coordonnées de cet espace; la gravité ou l'acuité des sons dépendait d'une hauteur non pas de notes, mais de cordes sur la lyre, et plus tard d'une position de trous à partir de l'embouchure du chalumeau (2); l'emploi de termes exprimant le repos en un point ou le mouvement discontinu était clair à l'esprit de qui ne pouvait cependant établir de rapprochement qu'entre, d'une part, les efforts musculaires ou les stations de la voix qui passe d'une note à une autre ou s'y pose, et, d'autre part, les sauts ou les arrêts des doigts devant les différents trous ou cordes des instruments. Le *glissando* eût-il été couramment pratiqué sur les instruments grecs que le théoricien ne se serait peut-être pas tenu à une distinction en tel cas moins évidente : bien qu'aboutissant toujours à un point de l'échelle mélodique, le *glissando* forme à sa manière un mouvement continu; d'où peut-être un des caractères suspects de l'*aulos* dans la république des instruments selon Aristoxène, si, comme le croit Louis Laloy, l'*aulos* grec hasardait de menus *glissandi* (4). Aristoxène marque expressément que dans le chant l'espace parcouru entre deux notes, l'intervalle *sauté* demeure inentendu et que toute station de la voix sur une note présente un caractère de fermeté, de fixité : la voix qui chante « ne laisse jamais reconnaître l'intervalle qu'elle a parcouru... tandis qu'au contraire, elle articule et fixe bien les sons qui limitent ces intervalles ». (Dans le même sens, le théoricien Nicomaque de Gêrase (4) écrit : « Si quelqu'un, en causant ou en plaidant, ou encore en faisant une lecture, vient à manifester les grandeurs comprises entre chaque son, en espaçant la voix et en la faisant passer d'un son à un autre, on dit

(1) « Eine cantable Art im Spielen zu erlangen », introduction aux 15 Inventions de J.-S. Bach (1723). Cf. *Clavierwerke*, t. I de l'édition de la Bach-Gesellschaft (Leipzig).

(1) Aristoxène de Tarente, *Eléments harmoniques* (26, 30, 31, 32, 40, 60, 62), traduits par Ruelle in *Etude sur Aristoxène et son école* (Revue Archéologique, 1857) et commentés par Louis Laloy dans sa thèse sur *Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité* (Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1904).

(2) Plutarque, *De la Musique*. Edition critique et explicative par Henri Weil et Th. Reinach (Paris, Leroux, 1900), p. 111, n. 285.

(3) Laloy, *op. cit.*, p. 178.

(4) Nicomaque de Gêrase, *Manuel d'Harmonique* (trad. Ruelle, 1880), ch. II, 6-7.

qu'il ne parle plus ou qu'il ne lit plus, mais qu'il chante ». Et, devançant Rameau, il ajoute : « Quant à la région discontinue, elle n'est plus à notre discrétion, mais soumise à la nature... ». Même faux, un chant se distingue encore du langage par sa nette discontinuité; justesse et fausseté n'offrent entre elles qu'une « différence de combinaison des intervalles ». Sage discrimination qui nous permet de concevoir une ordonnance et une justesse toujours relatives des intervalles, sans risque de confondre leur étrangeté ou leur barbarie avec le caractère affranchi de la parole.

Il est au moins curieux qu'un vieux mémoire chinois sur la musique, le *Io-Ki*, définisse le chant par la même idée de *station* de la voix : « le chant consiste en paroles, c'est-à-dire en paroles prolongées » (1). Que cette prolongation de la syllabe fixe une seule note ou gonfle de notes tout un mélisme, qu'elle appuie l'unité syllabique sur une ou plusieurs hauteurs de son, et que de proche en proche elle ralentisse, d'une façon si éclatante au théâtre, tout discours — et toute action (2) — la musique apparaît perpétuellement avec sa puissance restrictive, et dont les mêmes effets s'étendent de la voix aux instruments : ici, interrompant la continuité du langage, là sautant de mornes intervalles de bruit indistinct pour ne mettre en évidence que la pureté de quelques sons choisis. Toutefois, ce pouvoir d'élimination, qui nous semble appartenir à l'essence même de la musique, ne s'exerce pas également : du langage le chant ne persiste pas moins à exploiter la diversité des timbres ; il l'enrichirait plutôt qu'il y retrancherait ; de même, en ce qui concerne les instruments, seules des habitudes, des conventions locales limitent les ressources de timbres autour de l'emploi de quelques matières privilégiées et fixent la résonance de celles-ci autour d'un certain degré d'intensité. La discontinuité musicale, qu'il s'agisse, à l'origine, de l'escalier des sons ou plus largement, de l'irrégularité des intervalles à l'intérieur des tonalités, ou bien encore des coupures du rythme, rien de cela ne transparaît dans la diversité sans limite et toute qualitative des timbres.

Les musicographes grecs auraient-ils connu des langues à *tons musicaux*, tel l'annamite, qu'ils n'auraient peut-être pas saisi une aussi nette différence entre langage et chant. Si le *glissando* sur les instruments permettait une continuité digne du langage, inversement le procédé phonétique connu sous le nom de *ton musical* introduit dans une langue les caractères spécifiques du chant : l'intonation relative de la syllabe n'est plus indifférente, elle varie avec l'idée exprimée ; elle peut s'élever ou s'affaïsser au cours du même mot, et il arrive ainsi qu'un monosyllabe décrive un bref mélisme que le musicien marquerait par deux ou trois notes sur une portée (3). D'où parfois au théâtre annamite cette incapacité pour une oreille occidentale de distinguer exactement entre le chant et le parler des acteurs, d'autant plus que dans l'accompagnement instrumental du mélodrame peuvent être perçues des notes de hauteur identique à celle de certains accents syllabiques. Nous songe-

rions alors aux tentatives assez voisines d'Arnold Schönberg dans son *Pierrot lunaire* (1).

S'il est vrai qu'en passant du langage au chant quelque chose se retranche dans la voix, peut-être par une dégradation d'une espèce nouvelle le chant deviendrait-il musique instrumentale ? « On admet, en général, — rapporte Combarieu en tête de son ouvrage sur la *Musique et la Magie* (2) — que la musique instrumentale est une transposition et un développement de la poésie chantée, abstraction faite des paroles. » Malheureusement, c'est cette « abstraction » qui demeure très délicate à expliquer. Par la suppression des paroles, qu'aurait pu produire le chant si, d'autre part, n'avait déjà existé une musique sans paroles, toute instrumentale ? Nouveau cercle vicieux. Sans doute, la vocalise, le solfège constituent des chants sans paroles : mais comment aurait-on passé de la faculté de *solfier* ou de vocaliser une mélodie à l'invention des instruments ? Le solfège fait chanter à la place du son réel le nom de la note qui correspond à cette hauteur : il s'agit donc d'un nouveau chant sur des syllabes conventionnelles et non d'un travestissement instrumental de la mélodie. Sorte d'algèbre chanté, le solfège suppose que l'on sache déjà dissocier une mélodie de ses paroles, — ce qui est peut-être moins naturel que d'habiller de paroles un motif joué par un instrument. Quant à la vocalisé, ce n'est qu'une fioriture mélodique étendue à un chant entier, un mélisme prolongé sur une ou plusieurs voyelles. En elle le chant semble accomplir plus pleinement ses fins ; celles-ci, bien qu'évidemment instrumentales, ne peuvent aller jusqu'à faire naître d'une exaltation musicale des voyelles les instruments qui s'y montreraient eux-mêmes impropres. Si la musique vocale se dépouillait de tout phonème — ce que ne réalise même point le chant à bouche fermée, qui généralement émet une nasale, porterait-elle à la musique instrumentale plus sûrement que celle-ci n'est capable d'enseigner le chant à qui ne le connaît encore ? La prudence n'oblige-t-elle pas plutôt à supposer que l'usage du chant et le jeu des instruments vécurent longtemps côte à côte sans qu'ait été saisi le lien commun que nous nommons *musique* ? Nous raisonnons trop comme si de tout temps les hommes confondirent en un même art la voix et les instruments, séparèrent si nettement le langage du chant que celui-ci put être à tel point rapproché des instruments.

(A suivre.)

André SCHAEFFNER.

(1) Dans la pratique, non seulement les intonations particulières aux langues à tons, mais aussi nos propres *intonations* qui nuancent et varient la signification des mots que nous prononçons, parfois également le peu de différence sensible entre le chant et le *quasi-parlando*, ou entre celui-ci et la parole, tout cela rend plus flottante une délimitation que la théorie grecque avait un peu trop rigoureusement fixée. (Cf. Robert de Souza, *De la voix parlée à la voix chantée*, in *Revue musicale*, novembre 1932, pp. 282-301).

(2) Jules Combarieu, *la Musique et la Magie* (Paris, Picard, 1909), p. 3.

(1) Ed. Chavannes, *les Mémoires historiques de Se-Ma Ts'ien*, t. III (Paris, Leroux, 1898), p. 286.

(2) « La musique est incapable de parler vite... » (Stendhal, *Vie de Rossini*, ch. xx).

(3) L. Cadière, *Phonétique annamite (dialecte du Haut-Annam)*, in Publications de l'Ecole française d'Extrême-Orient, vol. III (Paris, 1902), pp. 79-89.

Nous tenons à la disposition de ceux de nos lecteurs qui conservent la collection du « Ménestrel » une table analytique de l'année 1933 par matières et par noms. Elle sera adressée gratuitement à tout lecteur qui nous en fera la demande.