

LE MENESTREL

PARMI LES ORIGINES CORPORELLES DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

(Suite) ⁽¹⁾

ADÉFAUT de préciser comment s'exerça primitivement l'attraction entre le chant et les instruments, nous pouvons relever parmi les procédés de la voix tant des emprunts indubitables à des effets instrumentaux que des singularités qui, par leur tendance à déformer le chant, marquent déjà une désaffection de celui-ci au profit de l'instrument. Un des exemples les plus typiques à cet égard nous est offert par une comparaison entre le chant des Mongols du Sud et leur flûte dite *bishur*. Chez les Annamites M. Tricou remarquera « le chevrottement continu » de leur chant et la manière dont ils le « reproduisent sur leurs instruments à corde par un léger tremblement ou glissement des doigts » (2). Chez les Mongols du Sud, le même chevrottement et la parenté de ce *vibrato* spécial avec la sonorité d'un de leurs instruments se prêtent aux observations plus approfondies du père Joseph van Oost (3) : « lorsque le Mongol chante, il recherche un chevrottement excessif de la voix... Il y a là pour le Mongol une expression artistique qu'il s'efforce de rendre non seulement quand il chante, mais quand il siffle. Or ce chevrottement ne pose pas la note mais la fait évoluer entre les sons approchants... Mongols et Chinois de nos contrées ignorent la manière de siffler en arrondissant les lèvres, ils sifflent entre les dents. » Or, jusque dans les lamaserias de cette région, une flûte est employée, dont le son chevrote également; ce serait à « l'imitation du bishur » que les Mongols devraient leur façon particulière de chanter : le son de cette flûte — poursuit le père Joseph van Oost — « a un *zézalement* produit par une petite membrane collée sur un trou supplémentaire pratiqué en dessous de l'embouchure. Les instrumentistes ne recherchent pas un son perlé, comme nos flûtistes européens, mais suivant la méthode chinoise qui consiste à couler les sons, à les fondre, on cherche à obtenir du flou, du louré ». Ce timbre, cette résonance de mirliton, l'instrument les possède ici en propre et la voix s'efforce seulement de les reproduire; mais ailleurs on aura recours à un organe adventice dont le timbre voilé se substitue à celui de la voix : c'est le cas du *nyastaranga* hindou (4). Cet instrument a toutes les apparences d'une simple trompette en cuivre; il se pose, seul ou par paire,

non pas sur les lèvres, mais sur la gorge du musicien; l'extrémité de l'embouchure recèle une légère membrane faite d'un fragment de cocon d'araignée et qui vibre sous les respirations fortes ou sous les fredonnements du porteur de *nyastaranga*. Il s'agit en quelque sorte d'un chant à bouche fermée, mais qui n'est rendu audible que grâce à l'apposition d'un instrument sur la gorge. — Inversement la même partie du corps peut produire sous des chocs extérieurs un tremblement de la voix : la gorge ne fait plus vibrer par sympathie une membrane d'instrument à la manière d'un diaphragme de phonographe, elle donne directement des saccades à la voix. Comme le rapporte Pierre Aubry (1), « chez les chanteurs du Turkestan les deux mains jouent un rôle dans l'exécution vocale : la gauche, d'ordinaire, fait office de cornet acoustique près de l'oreille correspondante, tandis que la main droite par des petits battements sur la pomme d'Adam sert à produire un trémolo artificiel aux endroits pathétiques ». Encore que nous aurions ici beaucoup à dire sur l'emploi de la main repliée en cornet acoustique — les populations *Kirdi* (c'est-à-dire païennes) des montagnes septentrionales du Cameroun usent du même geste en sifflant dans de petites cornes (2), — c'est un peu partout que nous retrouverions ce battement de la main sur la gorge. Il sert à produire le fameux *yoyou* des négresses, et il est pleinement reconnaissable sur un bas-relief sumérien du British Museum. Mais avec le frappement de la pomme d'Adam et avec le trémolo vocal qui en résulte nous nous rapprochons de ces cas singuliers où le chant privé de toute parole, le son inintelligible ou le pur bruit émis par la bouche participent plus de la musique instrumentale que d'aucune autre. Ce sont, notamment chez les Canaques, des *ch ch* répétés ou des *ssff*, par expiration et aspiration successives, que produit une partie du chœur; chez les Maoris, des expirations brusques, joues gonflées, ainsi que des coups d'haleine, des râles et des sanglots (3). Le rire, le sifflement, le clappement des lèvres (ou *poppysme*) et peut-être de la langue apparaissent dans le rituel religieux ou magique de bien des civilisations; de même, le chant des voyelles et toute forme de galimatias sacré.

Le théoricien Nicomaque de Gêrase, cité par dom Leclercq dans son article sur l'*alphabet vocalique des gnostiques* (4), dit à ce sujet : « les théurges, lorsqu'ils honorent la divinité, l'invoquent symboliquement avec des *poppysmes* et des sifflements, avec des sons inarticulés et sans consonnes ». G. Maspero explique pareil usage en rappelant que dans les religions orientales le simple son de la voix et même tout

(1) Voir le *Ménestrel* du 23 février 1934.

(2) Tricou et Bellan, *Chansons cambodgiennes* (Saigon, Société des études indochinoises, 1921), p. VIII.

(3) P. Joseph Van Oost, *la Musique chez les Mongols des Urdus*, in « *Anthropos* », X-XI (1915-16), pp. 358-396.

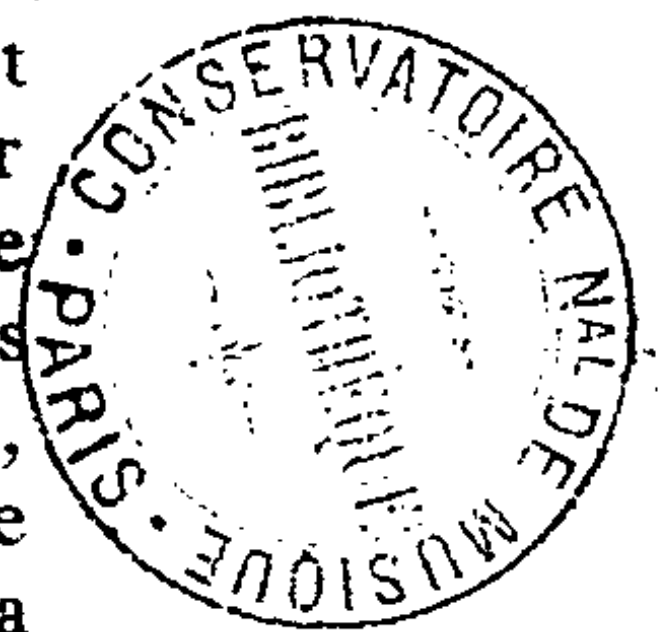
(4) Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles*, t. I, p. 118 (n° 49).

(1) P. Aubry, *Au Turkestan. Notes sur quelques habitudes musicales chez les Tadjiks et chez les Sartes* (Paris, éd. du *Mercur musical*, 1905).

(2) Documents inédits de la Mission Dakar-Djibouti.

(3) Max-Anély, *Voix mortes : musique maori*, in S.I.M., oct. 1907, p. 1011.

(4) Dom Cabrol, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*.



bruitisme vocal possèdent une efficacité supérieure à celle qu'aurait le seul contenu des formules (1). « Sans doute, le rire, le clappement, le sifflement du Créateur sont encore des faits matériels, mais leur matérialité est réduite à un minimum : tout ce qu'ils expriment est enfermé en un son unique, indivisible, produit sans effort apparent, durant un temps très bref, exprimant tout ce qu'on veut y mettre, parce que de lui-même il ne marque pas comme la parole quelque chose de déterminé. » D'où une régression assez rapide des formules rituelles vers un galimatias inintelligible, que la musique exploite d'autant plus à l'aise. « Chaque formule destinée à agir sur les dieux — écrit G. Maspero — est rédigée au début en langage humain et contient les noms humains des dieux. A mesure qu'on s'éloigne de l'époque où elle fut composée, le sens s'en obscurcit... : il semble alors que les dieux exigent, pour être touchés, un langage inintelligible au reste des humains et veuillent être interpellés par des noms qui ne soient pas ceux que le vulgaire leur attribue. La formule se complique donc d'un galimatias de syllabes et de mots, dont les uns sont empruntés à des langues étrangères et les autres sont formés de toutes pièces avec des sons qui ont l'air de ne pouvoir sortir d'un gosier humain : parmi ces derniers les interjections brèves, les voyelles finissent par l'emporter, d'autant plus qu'elles constituaient une véritable notation musicale... » Nous n'avons pas lieu de nous demander ici jusqu'à quel point l'étude générale des religions primitives corrobore l'idée d'une pareille régression ; il nous suffit de noter qu'à côté du caractère inintelligible, *abracadabrant* des formules rituelles — dont aucune ne sort pour cela des limites normales du chant — trouvent également place diverses espèces de bruitismes vocaux qui rejoignent la musique instrumentale par les formes inférieures de la percussion.

D'autres effets de bruit accompagnent l'usage du chant : nous pouvons nous demander, sans essayer de résoudre une question aussi délicate, comment les langues annamite et chinoise ponctuent le chant d'une percussion continue, martellent les phonèmes ainsi que de véritables gongs et s'apparentent de la sorte au caractère bruyant de la musique de théâtre extrême-orientale. Si fragiles que soient de tels rapprochements, nous y voyons un signe plus probant de rapports concrets entre instruments et chant que dans l'hypothèse d'une « imitation », jamais réversible, de la voix par les instruments. Les alentours instrumentaux de la voix, tout ce qui dans l'émission vocale relève déjà de l'ordre instrumental, tout ce que déforme un procédé externe (main sur la gorge), là se trouve une matière authentique d'étude.

L'usage, dans la langue purement parlée, de « tons musicaux » et par ailleurs les variétés de sifflements prêteraient aussi à d'intéressantes observations. Nous avons vu le père Joseph van Oost marquer une différence entre notre manière de siffler et celle des Mongols du Sud : le chevrottement auquel se complaisent leur chant et leur flûte se retrouve dans leur sifflement avec lèvres relevées et dents serrées. Günther Tessmann observe chez les nègres *bubi* de l'île de Fernando Poo (2) que les tons musicaux de leur langue sont exactement

reproduits dans les appels sifflés dont usent principalement les chasseurs en forêt. Le sifflement tire ici parti des propriétés exceptionnellement musicales de la langue. Mais ces dernières ont leur écho jusque sur les membranes des tambours accouplés, voire sur les lèvres inégales des tambours de bois, tous instruments que les nègres frappent pour transmettre des messages à longue distance. R. S. Rattray (1) a longuement étudié les langages tambourinés qu'emploient les Achantis de la Côte de l'Or sur leur *ntumpané* ou tambours appariés ; la différence de tons entre les deux instruments reproduit approximativement l'intervalle entre les tons hauts et bas des voyelles nègres, et il est digne d'intérêt que l'un des deux tambours, le tambour *mâle*, possède, attachée au centre de la membrane, une petite pièce métallique (*akara*) qui, brimballée, ajoute un timbre consonantique aux tons des voyelles et fait qu'aux oreilles des indigènes les tambours « parlent » vraiment (2). Tout cela montre non plus seulement un passage de la voix au sifflement mais un réel saut de la voix à la percussion, et suppose que l'indigène a également perçu et rapproché les valeurs musicales de l'une et de l'autre ; si même il a pu transcrire les tons de sa langue c'est que les valeurs musicales l'on emporté sur les valeurs phonétiques.

L'usage du porte-voix, de toute espèce d'amplificateur ou de résonateur, mérite également notre attention. Il suffit déjà de rappeler comme l'emploi du porte-voix dans la *Flûte enchantée*, dans *Siegfried* et dans le jazz ajoute d'étrangeté, double inexplicablement le chant d'un timbre tout instrumental. Expression surhumaine, chthonienne, et qui nous apporterait peut-être quelque ténébreuse lumière sur la question si controversée, à laquelle nous aurons l'occasion de revenir, des masques de la tragédie grecque : contribuaient-ils par surcroît à déformer la voix des acteurs ? l'amplifiaient-ils dans la même proportion où toute stature sur la scène se trouvait agrandie ? L'amplification sonore, le moindre rudiment de *résonateur* est d'importance capitale : la classification des instruments nous le montrera ; mais sur l'origine même de ceux-ci n'aurions-nous pas là matière à de curieuses hypothèses ? Si l'amplification de la voix ne semble déjà obéir qu'à un principe instrumental, la structure de beaucoup d'instruments n'apparaît-elle pas commandée et compliquée par le désir de grossir leur son ou d'en altérer le timbre originel ? Dans tous les cas il s'agit bien moins d'« imiter » que d'outrepasser quelque chose — le déjà connu, l'ordinaire, le relativement modéré. D'où d'in vraisemblables inventions, une propension aux monstruosité acoustiques, qui déroutent les physiciens. Ainsi ces Germains dont nous parle Tacite et qui, se couvrant la bouche de leur bouclier afin de renforcer le son de leur voix, émettaient par ce détour moins un chant qu'une sorte de grondement propre à exciter leur courage.

Adfectatur praecipue asperitas soni et fractum murmur, objectis ad os scutis, quo plenior et gravior vox percussu intumescat (3).

(Voir la suite de l'article page 80).

(1) G. Maspero, *Sur l'Ennéade*, in *Revue de l'histoire des religions*, t. XXV (1892), pp. 30-36.

(2) G. Tessmann, *Die Bubi auf Fernando Poo* (La Haye et Darmstadt, Folkwang-Verlag, 1923), p. 31.

(1) R.-S. Rattray, *Ashanti* (Oxford, Clarendon press, 1923), pp. 242-286 et fig. 101-102.

(2) Rattray, *op. cit.* pp. 251-252.

(3) Tacite, *La Germanie*, éd. Goelzer (coll. Guillaume Budé) pp. 176-177.

Sans tomber dans le travers que devient l'abus de ce terme, nous dirons que la musique est de nature essentiellement *baroque*. La ligne irrégulière de la plupart de ses instruments, la superposition de leurs organes, dont les fins souvent paraissent contradictoires — l'un atténuant ce que l'autre renforce —, la mimique parfois déconcertante de ses musiciens, tout ce qu'il y a d'outré et de fictif dans un art que nous croirions uniquement attaché aux réalités sonores, figure un élan par endroits inachevé, aux énigmatiques replis, aux retours trompeurs et qui est la destinée incohérente, de signe tout de même ascendant, de la musique.

(A suivre.)

André SCHAEFFNER.



LA SEMAINE DRAMATIQUE

Théâtre des Mathurins. — *Le Mari que j'ai voulu*. Pièce en trois actes et quatre tableaux de M. Louis VERNEUIL.

Parler de M. Louis Verneuil c'est, le plus souvent, évoquer l'auteur adroit de vaudevilles amusants et de comédies parisiennes. Pourtant l'auteur de la *Banque Nemo* est quelquefois aussi un dramaturge plus sombre et qui ne dédaigne pas les sujets psychologiques plus profonds. Il est capable d'y réussir, comme nous le prouve, une fois de plus, la nouvelle pièce que représente le Théâtre des Mathurins.

Le Mari que j'ai voulu est d'ailleurs traité d'une façon très moderne, c'est-à-dire qui ne fait pas trop grand honneur à l'humanité, mais c'est à celle-ci que va le reproche, non à l'écrivain qui nous en décrit un aspect. Étienne Ravenel et sa femme Monique, beaucoup plus jeune que lui, sont l'un pour l'autre on ne saurait plus tolérants. Loin de se faire un grief de leurs fredaines, ils se les racontent cyniquement. Ravenel a des maîtresses, Monique a des amants, tout est donc pour le mieux dans le meilleur des mondes, comme disait l'optimiste de Voltaire...

Mais comme tout se découvre, même parfois les beaux côtés d'un caractère, Monique finit par s'apercevoir que son mari est sincèrement épris d'elle. Il jouait la comédie pour ne pas lui paraître ridicule et d'un autre âge... Touchée par cette secrète passion, elle s'imagine, à son tour, qu'elle peut aimer Ravenel. Cette fois c'est le cœur qui est dupe de l'esprit : Monique est trop jeune, elle fait trop l'amour pour le plaisir de le faire, pour rester définitivement fidèle à son quinquagénaire nuptial. La jeunesse l'attire, invinciblement... Ce qui prouve, une fois de plus, que lorsqu'un être se croit épris d'un autre, il n'est épris que d'une carnation, d'une chevelure, d'une vigueur physique, d'un charme passager qui n'ont absolument rien à faire avec le « moi » de cet heureux préféré... Et l'abîme de Pascal s'ouvre devant nous...

Naturellement, M. Verneuil ne nous parle pas de Pascal. Son dialogue est souple, délié, fin, et donne l'illusion du parfait naturel. Il est vrai qu'il est dit — improvisé, croirait-on — par des artistes de premier plan : M. Harry Baur, M. Daniel Lecourtois, M. Maurice Bénard... M^{mes} Alice Cocéa et Marguerite Pierry...

La mise en scène est ingénieuse, et l'excellent décorateur André Roll a contribué, avec tout son talent, à créer l'atmosphère qui convient à cette comédie.

Marcel BELVIANES.

LES GRANDS CONCERTS

Société des Concerts du Conservatoire.

Voici, pour le coup, la première audition d'une œuvre nouvelle : un *Concerto* pour flûte et orchestre, de M. Jacques Ibert, en trois mouvements. C'est d'abord comme un gazouillis rapide, mouvementé, mêlant la flûte à l'orchestre ; puis une sorte de rêverie, d'une élégance pénétrante ; enfin une reprise expressive de verve mélodique où l'instrument concerte avec son accompagnement, tantôt brillant, tantôt doux et léger. L'œuvre est dédiée à M. Moyse et jouée par lui d'une façon ravissante : on ne peut entendre sonorités plus pures, plus suaves, plus prenantes, et nulle ovation ne fut plus justifiée. Au programme, encore, l'*Ouverture pour un conte gai*, de M. Maurice Emmanuel. C'est une page qui est divertissante en soi par le choix de ses instruments, mais pour l'intelligence de laquelle le scénario n'est pas inutile : conversations de cabaret, récit humoristique répété de trois façons, aux rires des assistants. L'œuvre est de la jeunesse du compositeur (1887 et 1890), mais M. Philippe Gaubert l'avait déjà tirée de l'oubli en 1920, à Vichy. Puis les *Feuilles d'images* de M. Louis Aubert, évocations enfantines, destinées, d'abord, aux quatre mains de jeunes pianistes, approfondies ensuite par l'orchestre, sans changer de style : confidence, chanson de route, sérénade, échos de pays lointains, danse du petit ours en peluche. Enfin, les piquantes et pittoresques danses du *Marouf* de M. Rabaud, tellement évocatrices qu'on voit leurs évolutions..., mais tout de même pour les regretter : elles ont tout à gagner à la scène, par leurs rythmes comme par leur fantaisie.

Mais une partie essentielle de la séance était consacrée aux maîtres anciens. M^{me} Maria Modrakowska a chanté d'une voix claire et d'un style sûr deux pages de Lully, — l'air de Vénus, *Revenez amours*, et un motet latin, — et deux de Bach, — la première avec une curieuse intervention des cloches « Schlage doch gewünschte Stunde ». C'est une de ces cantates si pénétrantes où Bach se montrait comme hanté du désir de la mort ; l'autre délicieusement relevée par deux flûtes avec l'orchestre. Enfin, la *Symphonie* du jour était celle de Schubert, dite *inachevée*, exécutée avec une grâce et une finesse incomparables. Quelle veine exploitait ce jour-là, le malheureux poète-musicien, et pourquoi l'a-t-il abandonnée ? Il est bien inutile d'en chercher les raisons et, dès lors, toutes les fantaisies sont licites : telle celle de l'admirable film allemand qui a fait courir tout Paris et dont le titre : *Leise flichen meine Lieder* évoque en même temps la Sérénade. Mais Schubert était bien capable, comme Mozart, de ne pas achever une œuvre parce que son génie en perpétuel jaillissement songeait à autre chose... Il n'est pas dans l'histoire des musiciens, de cas plus navrant que celui de Schubert, mort à 31 ans sans s'être douté un seul instant de la gloire qui attendait son œuvre. On sait que la *Symphonie inachevée*, entre autres, n'est connue, et jouée, que depuis 1865 !

H. DE CURZON.

Concerts-Colonne.

Samedi 24 février. — En première audition, une pièce de M. Guy Ropartz, intitulée *Sérénade champêtre*, morceau assez court, où les ressources orchestrales sont habilement mises en œuvre.

M^{lle} Erica Morini se faisait entendre dans le *Concerto* de Mendelssohn. La sonorité de cette violoniste est dure ; de plus, elle abuse du *port-de-voix*, ce qui augmente encore le maniérisme de son jeu. En outre, sauf en ce qui concerne le Final, M^{lle} Morini est loin du style très connu du charmant concerto qu'elle avait à interpréter : elle remplace la puissance par la brutalité, qui est la force des faibles.