

André Schaeffner [1895-1980]

Ethnomusicologue français
(1968)

ORIGINE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale

Un document produit en version numérique par Mme Marcelle Bergeron, bénévole
Professeure à la retraite de l'École Dominique-Racine de Chicoutimi, Québec
Courriel: mabergeron@videotron.ca

[Page web](#)

Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales"
Site web: <http://classiques.uqac.ca/>

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi
Site web: <http://bibliotheque.uqac.ca/>

Politique d'utilisation de la bibliothèque des Classiques

Toute reproduction et rediffusion de nos fichiers est interdite, même avec la mention de leur provenance, sans l'autorisation formelle, écrite, du fondateur des Classiques des sciences sociales, Jean-Marie Tremblay, sociologue.

Les fichiers des Classiques des sciences sociales ne peuvent sans autorisation formelle:

- être hébergés (en fichier ou page web, en totalité ou en partie) sur un serveur autre que celui des Classiques.
- servir de base de travail à un autre fichier modifié ensuite par tout autre moyen (couleur, police, mise en page, extraits, support, etc...),

Les fichiers (.html, .doc, .pdf, .rtf, .jpg, .gif) disponibles sur le site Les Classiques des sciences sociales sont la propriété des **Classiques des sciences sociales**, un organisme à but non lucratif composé exclusivement de bénévoles.

Ils sont disponibles pour une utilisation intellectuelle et personnelle et, en aucun cas, commerciale. Toute utilisation à des fins commerciales des fichiers sur ce site est strictement interdite et toute rediffusion est également strictement interdite.

L'accès à notre travail est libre et gratuit à tous les utilisateurs. C'est notre mission.

Jean-Marie Tremblay, sociologue
Fondateur et Président-directeur général,
LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES.

Un document produit en version numérique par Mme Marcelle Bergeron, bénévole, professeure à la retraite de l'École Dominique-Racine de Chicoutimi, Québec.
courriel : marcelle_bergeron@uqac.ca; mabergeron@videotron.ca

André SCHAEFFNER

Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale.

MOULTON ÉDITEUR – Paris, La Haye, New York, 2^e édition, 1980, 428 pp. Première édition, 1968. Réédition : Maison des sciences de l'homme. Réédition III.

[Autorisation formelle accordée par Monsieur Jean Jamin, rédacteur de la revue L'Homme, et confirmée par M. Jean Benoist, le 29 novembre 2010 de diffuser ce livre dans Les Classiques des sciences sociales.]



Courriel : oj.benoist@wanadoo.fr

Polices de caractères utilisée : Times New Roman, 12 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2008 pour Macintosh.

Mise en page sur papier format : LETTRE US, 8.5'' x 11''.

Édition numérique réalisée dimanche de Pâques, le 24 avril 2011 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec.



André Schaeffner
(1968)



MOUTON ÉDITEUR – Paris, La Haye, New York, 2^e édition, 1980, 428 pp. Première édition, 1968. Réédition : Maison des sciences de l'homme. Réédition III.

[p. 428] *

TABLE DES MATIÈRES

[AVANT-PROPOS](#)

[INDEX DES TYPES D'INSTRUMENTS](#)

[TABLE DES FIGURES](#)

[TABLE DES PLANCHES](#)

- [Chapitre I.](#) — ORIGINES CORPORELLES
- [Chapitre II.](#) — DES SONNAILLES DE DANSE AUX CASTAGNETTES
[Rythme et mesure](#)
- [Chapitre III.](#) — DU BÂTON DE RYTHME AU XYLOPHONE
- [Chapitre IV.](#) — ORGANOLOGIE DU THÉÂTRE
- [Chapitre V.](#) — TRAVAIL ET JEU
- [Chapitre VI.](#) — RELIGION ET MAGIE
- [Chapitre VII.](#) — CORPS SOLIDES : RIGIDES, FLEXIBLES OU TENDUS
[Cithares primitives](#)
[Arcs musicaux](#)
[Tambours à membranes](#)
[Matières d'instruments](#)
- [Chapitre VIII.](#) — FILIATION DES INSTRUMENTS À CORDES
[Lyres](#)
[Luths et vièles](#)
- [Chapitre IX.](#) — INSTRUMENTS À AIR
[Flûtes](#)
[Conques](#)
[Trompes](#)
[Instruments à anche](#)
[Instruments polycalames](#)
[Instruments polyphoniques](#)

* Les numéros entre accolades réfèrent aux numéros de pages de l'édition papier, M. B.]

[Chapitre X.](#) — LES INSTRUMENTS, L'ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE
ET L'HISTOIRE DE LA CIVILISATION

[Polyphonie primitive](#)

[Évolution ou diffusion des instruments de musique](#)

[APPENDICE : Classification des instruments de musique](#)

[BIBLIOGRAPHIE MÉTHODIQUE](#)

[p. 5]

« Tant de livres nous font négliger le livre du monde ; ou, si nous y lisons encore, chacun s'en tient à son feuillet. » — « ... quiconque n'a vu qu'un peuple, au lieu de connoître les hommes, ne connoît que les gens avec lesquels il a vécu. »

« Il y a beaucoup de gens que les voyages instruisent encore moins que les livres ; parce qu'ils ignorent l'art de penser ; que, dans la lecture, leur esprit est au moins guidé par l'auteur ; et que, dans leurs voyages, ils ne savent rien voir d'eux-mêmes. » — « c'est grand hasard si l'on voit exactement ce qu'on ne se soucie point de regarder. »

Jean-Jacques ROUSSEAU, *Émile*, Des voyages.

« ... ce que vous voulez, au fond, c'est que tous les peuples s'entendent pour apprendre les tours que votre peuple connaît le mieux. Le Bédouin arabe ne sait pas lire, aussitôt on lui envoie d'Angleterre quelque missionnaire ou quelque maître d'école pour lui apprendre à lire. Il ne se trouve personne pour dire : « Ce maître d'école ne sait pas monter un chameau : payons un Bédouin pour le lui enseigner. » Vous dites que votre civilisation embrassera toutes les aptitudes ? Mais le fera-t-elle ? Pouvez-vous dire sérieusement que, quand l'Esquimau aura appris à voter pour le Conseil municipal, vous aurez appris à harponner la baleine ? »

G. K. CHESTERTON, *Le Napoléon de Notting Hill*, 1-2 (trad. Jean Florence).

[p. 421]

INDEX DES TYPES D'INSTRUMENTS

[Retour à la table des matières](#)

Arc musical pl. XIV ; fig.11 de la p.193 ; pp. 157-160, 197, 202, 226-228.
Bâton de rythme pl. VIII ; pp. 67-69.
Castagnette pl. XV ; pp. 54-57, 59-60.
Cithare pl. XII, XIII, XIV, XXIII ; fig. 6, 7, 8, 11 des pp. 147, 148, 152, 193 ; pp. 146-157, 195, 203-204.
Clarinette pl. XXXI ; fig.17 et 18 des pp. 273 et 275 ; pp. 292-293.
Classification des instruments pp. 124-130, 371-377.
Cloche pl. X ; pp. 110-114.
Conque pl. XXVIII ; pp. 257-260.
Cornemuse pp. 294-296.
Diffusion d'instruments pp.352-369.
Flageolet pl. XXXI-XXXII ; fig. 16 de la p. 251 ; pp. 251-254.
Flûte pl. XXIII ; pp. 228-231, 240-256.
Flûte nasale pp. 246-247, 292.
Flûte de Pan fig. 19 et 20 des pp. 283-284 ; pp. 279-289.
Frappement du corps pp. 27-30.
Frappement des mains pl. 1 ; pp. 30-33.
Frappement du sol pl. VIII ; pp. 35 et 80.
Friction des instruments pl. XV et XX ; p. 224.
Guimbarde fig. 5 de la p. 141 ; pp.141-143.
Harpe pl. XXI, XXII, XXV et XXVI ; pp. 186-188.
Hautbois pl. XXIX et XXX ; pp. 276-279.
Hochet pl. II et III ; pp. 40-51, 120.
Instruments à cordes pp. 185-224.
Luth pl. XXVII ; pp.211-216.
Lyre pl. XXIV, XXV et XXVI ; pp. 204-211.
Orgue à bouche pl. XXXI et XXXII ; pp. 295-301.
Phonolithe pl. XIX ; pp. 177-179.

-
- Pluriarc pl. XXI ; fig. 9 et 10 de la p. 189.
Polyphonie d'instruments pp. 342-345.
Porte-voix p.25.
Râcleur pl. X ; pp. 98-99, 124-126.
Rhombe pl. XI ; pp. 131-133.
Sanza pl. XII ; pp. 139-141.
Sifflement oral, sifflet : pl. XXIX ; fig. 15 de la p. 237 ; pp. 22-24, 235-238.
Sistre pl. III ; pp. 50-52.
Sonnailles pl. II et XXI ; pp. 36-40.
Tambour pp. 69-72.
Tambour-de-bois pl. V, VI, VII, XX ; fig. de la couverture, fig. 1 à 4 des pp. 73, 75, 77 ; pp. 72-79.
Tambour à membrane pl. XV, XVI, XVII et XVIII ; pp. 101, 166-177.
Tambour de bronze pl. XIX.
Trompe pl. XXX ; pp. 261-270.
Tuyaux basculants pl. IV ; p. 102.
Vièle pl. XVIII et XXVII ; fig. 13 et 14 des pp. 217-219 ; pp. 218-224.
Xylophone pl. IX ; pp. 81-87.

[p. 423]

TABLE DES FIGURES

[Retour à la table des matières](#)

- [1. Tambour de bois à deux langues \(*teponastli*\) : Mexique](#)
- [2. Tambour de bois à une langue : île de Roro \(Nouvelle Guinée britannique\). Musée du Trocadéro, 33.88.8](#)
- [3. Tambour de bois à une langue : Cameroun, race *bafo*](#)
- [4. Tambour de bois à deux lames : Sénégal \(?\). Trocadéro.](#)
- [5. Guimbarde en bambou : vallée de la Salouen, Tibet. Musée du Trocadéro, 31.57.14](#)
- [6. Cithare-en-terre annamite \(*cái-trong-quan*\) d'après dessin de M. Knosp](#)
- [7. Cithare-en-terre annamite \(*cái-trong-quan*\) id.](#)
- [8. Harpe-cithare d'écorce : Gabon. Trocadéro : 33.12.5](#)
- [9. Pluriarc : Lokodia, Nigeria. Trocadéro : 11281](#)
- [10. Pluriarc : Gabon. Trocadéro : 16735.](#)
- [11. Arcs musicaux et cithares sur bâton](#)
 - a) *Basuto*, Afrique australe : d'après M. H. Balfour, *The natural history of musical bow*, p. 14.
 - b) Zoulouland : *ibid.*, p. 15.
 - c) Rio Verde, Mexique : *ibid.*, p. 15.
 - d) Cambodge. Trocadéro : 13.1.1.
- [12. Cithare sur bâton sakalave \(*jevy*\) : Madagascar. Trocadéro : 48784](#)
- [13. Vièles de Célèbes, en coupe : tableau de M. Kaudern](#)
- [14. Vièle chinoise : Battambany, Cambodge. Trocadéro : 33.111.244](#)
- [15. Embouchures de sifflets nègres :](#)
 - a) *Mossi*, Soudan. Trocadéro : 30.29.198.
 - b) N'Gapou, vallée du Chari. *Ibid.* : 34908.
 - c) *Kirdi Fali*. Circⁿ de Garoua, Cameroun. *Ibid.*: 31.74.2619.
 - d) *Olli Ketou*, Dahomey. *Ibid.* : 32.75.3.
- [16. Embouchures comparées du flageolet \(*naséré*\) des Toba-Pilaga \(Gran Chaco, Argentine\) et du flageolet sicilien \(vues de face et de dos\).](#)
- [17. Anches d'une double clarinette moderne d'Égypte](#)
- [18. *Pibcorn* européen : île d'Anglesey. D'après phot. in Galpin, *Old English*](#)

instrument of music.

19. Dispositions des tuyaux dans les flûtes de Pan :

- a) *Ijca* (d'après Izikowitz, *Musical and other sound instruments of the South American Indians*, fig. 257).
- b) Birmanie (d'après Sachs, *Die Musikinstrumente Birmas und Assams*, fig. 51).
- c) Îles Salomon (d'après Hornbostel, *Die Musik auf den Nord-westlichen Salomo-Inseln*, fig. 156)

20. Id. d) Quito, Equateur (Izikowitz, *op. cit.*, fig. 252).

- e) Îles Salomon (d'après Sachs, G. W. M., fig. 30)

[p. 424]

TABLE DES PLANCHES

[Retour à la table des matières](#)

- Couverture : Tambour de bois à 2 lèvres. Race *Yanguéré*. Afrique équatoriale franç.
Trocadéro : 39.093.
- PLANCHE I. — Vibrato vocal par pression sur la gorge ; frappement de mains.
Détail d'un bas-relief : Nineveh Gallery (49), British Museum
- PL. II. — 1. Danse conduite par un joueur de hochet (*maracca*). Peinture sur peau de bison. Indiens Sioux, Amérique du Nord. Trocadéro 34.33.7.
2. Danse et fumigation rituelle sonnailles et *maracca*. Brésil. Extr. de : *Dritte Buch Americae* (Francfort, de Bry, 1593, p. 221)
- PL. III. — 1. Sistre de coques de fruits, pour attirer les squales. Îles Schouten (N^{lle}-Guinée holland.). Phot. Kunst.
2. Sistre dealebasse (*wasamba*), pour la circoncision. Soudan français.
3. Sistes dealebasse (*wandyerma*) dans une caverne à Songo. Race *Dogon pignari*. Cercle de Bandiagara (Soudan franç.). Missions Griaule.
4. Hochet (*songwé*) à percutants extérieurs en vertèbres de serpent. Race *Fon*. Cercle de Savalou (Dahomey). Trocadéro : 31.74.2185.
- PL. IV. — 1. Épouvantail sonore à oiseaux, dans une rizière de l'est de Madagascar. Extr. d'un film de Roger Murlan.
2. Instrument à tuyaux basculants (*angkloung*). Parties montagneuses de Java
- PL. V. — Grand tambour de bois à 2 lèvres (long. : 3 m. 50). Race *ébrié*. Côte d'Ivoire. Trocadéro : 30.5.1.
- PL. VI. — 1. Tambour de bois vertical ou tambour-arbre, à 2 lèvres. Île Sandwich (N^{lles}-Hébrides). Trocadéro : 26.700.
2. Grand tambour de bois à 2 langues (long. : 3 m. 54). Bansa (Cameroun). Staatliches Museum für Völkerkunde, Berlin .
- PL. VII. — Tambours de bois à 2 lèvres. Indiens de l'Amazone. Extr. du film de Wavrin
- PL. VIII. — 1. Tambour de terre. Prov. de Wollo (Abyssinie). Mission Griaule 1929.
2. Auge à riz frappée sur les deux bords. Ngoc-Lac, Thanh-Hoa (Annam). Mission Olov Jansé.
3. Percussion du bord d'une pirogue. Pays *baya*. Bac de la Mambéré à Carnot (A. E. F.). Cliché J. C. Paulme.

[PL. IX](#) — 1. Xylophone sur jambes. Race *sakalave*. Ouest de Madagascar. Film Roger Murlan.

2. Montage d'un xylophone. Race *mandingue*. Kita (Soudan français). Missions Griaule.

[p. 425]

[PL. X](#) — 1. Râcleur, servant à accompagner le travail de la forge. Race *myanka*. Mpesoba (Soudan franç.). Trocadéro : 31.74.1815.

2. Soc de charrue employé comme instrument de musique. Pays de Quidât (Annam). Trocadéro : 31.6.18.

3. Cloche double. Rives de la Mambéré et de l'Equela (A. E. F.). Trocadéro : 33.478.

[PL. XI](#). — Rhombes :

1. en bois. Race *dogon*. Sanga, cercle de Bandiagara (Soudan franç.). Trocadéro : 31.74.2046.

2. en fer. Race *dogon*. Tuyogu, *ibid. Ibid.* : 31.74.1989.

3. en bois de renne. Fouilles de La Roche, commune de Lalinde (Dordogne). Musée des antiquités nationales, Saint-Germain-en-Laye.

4. en bois. Région de la rivière Fly (N^{le}-Guinée britann.) Trocadéro : 31.49.21

[PL. XII](#). — 1. Sanza (*timbiri*). Race *babouté*. Circonser. de Tibati, Cameroun. Trocadéro : 31.74.2791.

2 et 3. Cithares tubulaires à une ou deux lanières d'écorce soulevées. Race *Phou Thai*. Tran Ninh (Laos). Trocadéro : 32.1.819 et 820.

[PL. XIII](#). — Jeu de *valiha*. Madagascar. Cliché Inst. de phonétique de l'Univ. de Paris.

2. Cithare d'écorce plantée en terre, jouée par enfant *Kirdi Monon*. Garoua (Cameroun). Missions Griaule.

[PL. XIV](#). — 1. Joueur d'arc musical. Race *wolof*. Tambacounda (Sénégal). Missions Griaule.

2. Cithare tubulaire (*me-me-ra-jan*), à 2 cordes métalliques ; chevilles entrecroisées. Race *Sora*. Prov. de Madras (Inde). Trocadéro : 33.42.3.

[PL. XV](#). — 1. Tambour à friction, avec bâton (*ximbomba*). Majorque. Trocadéro : 35.67.1.

2. Tambour à boules fouettantes (*damarou*) : peaux humaines tendues sur deux hémisphères crâniennes. Région du Mékong (Tibet). Trocadéro : 31.57.49.

3. Paire de grosses castagnettes. Ibiza (Baléares). Trocadéro : 34.4.1.

[PL. XVI](#). — 1. Tambour à membrane. Race *baga*. Guinée française. Trocadéro : 33.40.84.

2. *Id.* Race *koba*. *Ibid.* Trocadéro : 33.40.90.

[PL. XVII](#). — 1. Tambour à membrane, rapporté par l'amiral Dupetit-Thouars. Tahiti. Trocadéro : 30.44.1.

2. *Id.* Race *Baoulé*. Kong (Côte d'Ivoire). Trocadéro : 36.376.

- [PL. XVIII.](#) — 1. Paire de tambours mâle et femelle. Race *pila-Pila*. Cercle de Djougou, Dahomey. Missions Griaule.
2. Joueurs de timbales et de vièle, appartenant à la musique du lamido Boukar. Race *Mandara*. Mora (Cameroun septentr.). Missions Griaule
- [PL. XIX.](#) — 1. Phonolithe dans la Pagode des phonolithes. Prov. de Thanh Hoa (Annam.). Cliché Muséum national d'hist. naturelle, Paris.
- [p. 426]
2. Tambour de bronze. Île d'Alor (arch. de la Sonde). Photo Kunst.
3. Tambour de bronze. Race *muong*. Hoa Binh (Tonkin). Trocadéro : 32.41.113.
- [PL. XX.](#) — 1. Tambour de bois en forme de grelot (*mokugyo*). Japon. Trocadéro : 33.52.6.
2. *Kotze* : sifflet quintuple fixé à la queue des pigeons. Chine. Trocadéro.
3. *Nounout* ou bloc de bois frotté. Nouveau Mecklembourg. Coll. Ratton.
- [PL. XXI.](#) — 1. Harpe arquée. Stèle chinoise ancienne.
2. Pluriarc. Race *toma*. Guinée franç. Trocadéro : 34.143.5.
3. Harpe arquée. Race peule. Fonta-Djalou. Trocadéro : 33.40.300
- [PL. XXII.](#) — 1. Joueurs d'arpes angulaires. Bas-relief assyrien : British Museum.
2. Harpe arquée anthropomorphe. Ht-Oubanghi. Trocadéro : 51.994
- [PL. XXIII.](#) — 1. Cithare d'écorce en radeau (*sarā-kad-rājan*). Race *sora*. Prov. de Madras (Inde). Trocadéro : 33.42.1.
2. Cithare sur cuvette (*kisango*) ; corde unique. Archicounda (Afrique centr.). Trocadéro 05.7.7.
- [PL. XXIV.](#) — 1. Lyres asymétriques
1. *Bagana*. Prov. du Choa (Abyssinie). Hauteur : 1 m. 08. Trocadéro : 85.22.121.
2. Instrument plus ancien (le chevalet manque). Trocadéro.
- [PL. XXV.](#) — 1. Lyre sumérienne. Fouilles d'Ur (1928-1929). British Museum (n° 121199).
2. Harpe birmane (*saun*). Coll. particulière.
- [PL. XXVI.](#) — 1. Harpe fourchue (*boudoma*). Cercle de Kanidougou (Guinée franç.). Mission Waterlot.
2. Lyre symétrique. Abyssinie. Trocadéro : 33.13.1.
- [PL. XXVII.](#) — 1. Luth nègre. Race peule. Fouta-Djalou. Trocadéro : 33.40.302.
2. Luth marocain. Trocadéro : 34.85.11.
3. Joueur de *rebab* malais.
- [PL. XXVIII.](#) — 1. Piroguier *vezo* jouant de la conque. Madagascar. Film Roger Murlan.
2. Joueur de flûte traversière. Race *somba*. Natitingou, Dahomey. Missions Griaule.
- [PL. XXIX.](#) — 1 et 2. Sifflet-statulette en terre cuite du Yucatan. Trocadéro : 8059.

3. Tontarde vendéenne, en écorce de frêne. Exposition des vieilles danses de France, aux Arch. Intern. de la Danse, Paris (1935-1936).

[PL. XXX.](#) — 1. Joueur de trompe. *Kirdi* de Mora (Cameroun). Missions Griaule.

2. Joueur de hautbois (*algita* ou *algalita*). Peul de Garoua (Cameroun). *Id.*

[PL. XXXI.](#) — 1. *Naséré*, instrument intermédiaire entre la flûte et le flageolet. Race *Toba pilaga*. Territoire de Formosa, Grand Chaco (Argentine). Trocadéro : 33.72.566.

[p. 427]

2. Le même instrument, vu de dos.

3. Flageolet double. Tchatchak (Vieille-Serbie). Trocadéro 29.2.2.

4. Triple clarinette. Égypte moderne. Trocadéro : 33.165.133.

5. Orgue à bouche (*cheng*). Chine. Trocadéro : 33.52.46.

6. Harpe et orgue à bouche. Peinture murale, de style dit gréco-bouddhique, dans un temple de Qum Túra, Asie centrale (Extr. de l'ouvr. de von Le Coq, *Die buddhistische Spätantike in Mittel-Asien*, t. II, 6^e part., pl. 22).

[PL. XXXII.](#) — 1. Joueurs de flageolets triple et double. Badjawa, ouest de Florès (archipel de la Sonde). Cliché Kunst.

2. Joueurs de khènes. *Race Méo*. Laokay, Tonkin. Photothèque du Trocadéro.

[p. 7]

AVANT-PROPOS

[Retour à la table des matières](#)

Certains raccourcis dont use le présent livre ne prêtent à composer aucun système. La modestie n'est point de l'auteur mais d'une science qui fait toujours ses premiers pas. Malgré d'éminents travaux — ceux d'abord de M. Henry Baltour, du professeur Curt Sachs et du regretté E. M. von Hornbostel —, malgré un certain nombre d'observations dues, il faut bien l'avouer, beaucoup plus à l'ethnologie qu'à la musicologie, l'étude entière des instruments ou organologie offre un champ de comparaison trop réduit pour que la question d'une origine quelconque puisse être abordée avec sûreté. Le temps n'a pas rendu nos études exhaustives. Il est même imprudent de présumer que nous connaissions les limites de l'imagination actuelle des primitifs en matière d'instruments de musique : des missions ethnologiques nous signalent des quelques points du globe où elles s'aventurent l'usage d'instruments encore inconnus. Des faits organologiques de première importance nous restent sans doute ignorés ; peut-être suffira-t-il d'un hasard pour que nous les découvriions un jour. Un indigène, quelque part, dans des régions que nous qualifions de lointaines, a conservé le secret d'un instrument que nous n'avons jamais ouï ; des enfants dans la brousse ont parmi leurs jeux saisonniers un mode étrange de produire des sons : mais il faut qu'un informateur vienne à l'heure précise où de pareilles choses se révèlent. Dans un monde à peine observé le désir, dès maintenant, de conclure quoi que ce soit des aires de répartition de tel ou tel instrument, de telle ou telle manière d'en jouer peut paraître prématuré¹. Nous n'identifions pas tous les instruments figurés sur les monuments archéologiques. De même un folklore évolue sous nos oreilles qui lui restent fermées. Nous ne savons même pas comment est né le jazz, il y a quelque vingt ans. Entre musicologues qui — en cela fidèles continuateurs des théoriciens grecs et arabes — ne redoutent rien autant que le vivant et ne trouvent jamais une musique suffisamment « distinguée » pour leur étude ; entre critiques ou esthéticiens qui ne s'abaissent à aucune technologie ; entre physiciens et luthiers qui ne s'accordent point sur la jonction exacte des ouïes, des « roses » ou même des vernis sur les tables d'instruments ; entre ethnologues eux-mêmes qui se disputent — [p. 8] faute d'observations concluantes — sur l'usage réel de tous les tuyaux ouverts ou fermés des flûtes de Pan, quoi d'étonnant si l'organologie et la musicologie comparée

¹ Dans son ouvrage sur la *Pensée chinoise* (p. 116), M. Marcel Granet parle des « dangers de la preuve par l'absence ».

(*vergleichende Musikwissenschaft*) ont péniblement progressé ? Un seul exemple en témoignerait ici : l'arc musical constitue — ainsi que nous le montrerons — l'un des instruments les plus importants par sa naissance, par les mythes qui s'y attachent, par sa diffusion et par sa longue descendance qui ne s'arrête qu'à notre violon ; or l'une des premières figurations non équivoques de cet instrument se rencontre dans l'*Itinerario* publié par Jean-Hughes de Linschot en 1596 ; mais il faut attendre trois siècles après pour que M. Henry Balfour consacre à l'arc musical, entre temps oublié par les organographes, la première étude d'ensemble. Que dire des origines de l'orgue, de la flûte nasale ou d'organes aussi essentiels que le chevalet ou la cheville ?

Nous ne pouvons donc apporter ici que fort peu. Notre seul désir est de préparer un terrain qui manquait en France et d'où l'on puisse avoir accès en des études plus particulières, passées ou futures. En toute matière de technologie la vulgarisation n'est point si commune qu'elle doive être méprisée. Il est vain de dire que la complexité de chaque détail appellerait un travail plus approfondi : si ce dernier nous est connu nous ne manquons pas d'y renvoyer. Pour notre modeste dessein il nous suffit d'échapper à deux périls certains : une manière de syncrétisme qui confonde musiques européenne et extra-européenne, moderne et primitive ; de hasardeux raccords culturels entre tels instruments de musique et tels autres objets matériels ou tels phénomènes sociaux, à quoi se livre la méthode des cycles de civilisation (*Kulturkreise*)¹.

La place que prennent ici les instruments primitifs peut paraître hors de proportion : mais leur aire de diffusion dans l'espace et dans le temps est la plus vaste. Et grâce à eux maints chaînons organologiques se rejoignent qui échappent à l'étude restreinte de la musique antique et médiévale. De même, les quelques problèmes qui occupent une bonne partie du livre et touchent plus particulièrement à l'ethnologie nous font entrevoir dans quel bloc de réalités sociales notre musique elle aussi s'est trouvée prise².

¹ « Définissant chaque civilisation par un trait dominant, on en étudie presque exclusivement l'extension géographique et, occasionnellement, la chronologie. On parle de *Bogenkultur*, de *Zweiklassenkultur*, de *Freivicer-rechtliche Kultur*, de culture de l'arc, de culture à deux classes (sociétés divisées en deux moitiés matrimoniales), de civilisations à descendance masculine sans exogamie. Et on finit par des absurdités, même verbales, comme celles de la hache totémique » (Marcel Mauss, *Les Civilisations ; éléments et formes*).

² En tête de sa classification des machines, M. Jacques Lafitte fait cette remarque qui pourrait être la nôtre ici : « Dans les machines, le savant ne doit faire, entre les objets de ses recherches, aucune différence fondée sur leur plus ou moins grande utilité. Pour lui tous présentent un égal intérêt, et la hache primitive, comme la machine à calculer la plus complexe, doivent également faire l'objet de ses déterminations. Bien plus, toutes les machines étant également dignes de son attention, c'est dans l'observation des plus simples et des plus primitives que le savant trouvera les enseignements les plus profitables et les matériaux les plus précieux pour la détermination des caractères essentiels, des différences et des causes de différences qui s'observent dans les machines. Car celles qui sont très simples, qui diffèrent de peu des corps bruts de la nature, qui, dans les formes les plus primitives, ne présentent avec eux que des différences presque indiscernables, sont bien de nature à lui montrer, sans rien autre qui puisse égarer, ce qui en fait

[p. 9]

Pouvons-nous définir le terme d'instrument de musique ?

Autant peut-être nous demander s'il existera jamais une définition de la musique, qui soit précise et valable en tous les cas, qui réponde également à toutes les époques et à tous les usages de cet art. Le problème des instruments ne touche-t-il pas à celui des limites de la musique ? Un objet est sonore ; à quoi reconnaitrons-nous qu'il est musical ? Pour quelle sorte de qualités la musique le mettra-t-elle au rang de ses autres instruments ? Mais ces derniers mêmes, la musique en fait-elle bien « ses instruments » ? Tend-elle à réduire les écarts naturels de leur jeu, à régulariser celui-ci ? Ou bien la pratique croissante des instruments ne l'a-t-elle pas détournée d'imaginer au delà de leurs imperfections, et la musique n'est-elle partout qu'un produit de leur hasard ?

Quel mode de relation s'établit-il ainsi entre la musique et les objets sonores ou bruyants dont elle provoque l'emploi ? De combien leur est-elle débitrice ; est-elle faite de tous les sons, de tous les bruits qu'ils peuvent produire ? Ou n'aurions-nous pas restreint le nombre et le registre des instruments aux seuls qui nous paraissent le mieux figurer ce que nous appelons musique ? S'est-elle constituée selon la disparité de tous les procédés sonores, et se reconnaît-elle auprès de chacun d'eux ? Ou bien est-ce l'exemple de quelques-uns, réputés plus musicaux, qui a limité le choix de tous ? Bref, la musique est-elle l'œuvre de ses instruments, ou n'ont-ils été construits que selon son image ?

Quand Alain, parlant des instruments de musique, considère seulement « les plus parfaits »¹ — et c'est selon lui le violon, l'orgue et le piano qu'ignorent au moins les deux tiers de l'humanité —, une branche de la musique, toujours la même — l'art de chambre et d'église de l'Europe occidentale — est ainsi arbitrairement détachée de la vie musicale du monde, préférée à ce qui partout mêle la musique, non plus objet de luxe, à des gestes populaires, privés ou publics. C'est s'en tenir toujours à une image conventionnelle, noble, sans proportion aucune avec la place multiple qu'occupe cet art dans les actes et dans les sentiments des hommes. — Ailleurs, en un ouvrage synthétique sur la musique nègre d'Afrique², les instruments se trouvent divisés en « instruments de rythme » (tambours, trompes, sifflets, hochets) et en « instruments de musique proprement dits » : cette distinction entre musique et rythme [p. 10] est d'autant plus forcée qu'il s'agit d'arts archaïques ; mais surtout apparaît dénuée de sens l'opposition entre une musique « proprement dite » et une autre — qui ne le serait point : dès lors que serait celle-ci ; et quelle signification donner au terme de musical s'il ne s'applique déjà pas aux sons purs des trompes et des sifflets ou au bruit rythmé des tambours ? Musique « parfaite » ou « proprement dite », ce sont là expressions qui éludent tout ce qui des origines mêlées, des emplois bas et utilitaires,

précisément des machines. » (*Réflexions sur la science des machines*, in Cahiers de la Nouvelle Journée, n° 21, p. 57).

¹ Alain, *Système des beaux-arts* (Paris, N. R. F.), liv. IV, ch. V.

² S. Chauvet, *Musique nègre* (Paris, Soc. d'éditions géogr., maritimes et coloniales, 1929).

des ténèbres de la musique survit en l'art que nous considérons comme nôtre. De plus, c'est méconnaître à quel point ces origines mêmes, ces fonctions aberrantes de la musique, ces véhémences primitives de sons et de rythmes participent de ce qui figure pour nous le propre de cet art. Accessoires du rythme, de la danse, du théâtre, du culte, de la magie, il n'en est sans doute aucun dont le pur battement ne nous touche par ses correspondances musicales et ne puisse pénétrer en un art de forme savante. De simples disques de gramophone reproduisant les bruits de talons et de castagnettes, les claquements de doigts d'une danseuse ou d'une chanteuse espagnole, les coups à plat de la main sur la guitare, la rumeur soudainement proche de spectateurs (ou d'acteurs) invisibles, nous feraient saisir à combien d'humbles détails, d'une réalité parfaitement isolable, peut s'étendre la cause musicale de notre émotion. Il semble que ce soit justement le propre de toute musique primitive — et celle de l'Espagne l'est demeurée à certain égard — d'extraire le plus des moindres choses ; de faire participer à la musique les choses mêmes ¹.

¹ « Qui pourrait noter ces étranges mélodies des Ioways qui consistent en cris des hommes et des enfants, en frappements sur une peau tendue, et en une seule note tirée d'un mauvais sifflet ? Rien de plus sauvage et de moins harmonieux ; cependant le batteur de tambour s'anime, ses roulements saccadés augmentent de vitesse et de sonorité, le sifflet devient plus aigu, vous comprenez ce féroce chant de guerre. » (Champfleury, *Le Réalisme*, Paris, Michel Lévy, 1857, p. 187). – « Au même instant, le son qui lui causait toujours un arrêt du cœur, retentit dans l'air. C'était le rapide roulement des toms-toms. Elle avait entendu ce même son, dans la pénombre tropicale de Ceylan, d'un temple où elle se trouvait au coucher du soleil. Elle l'avait entendu venant de la lisière des forêts du Nord, quand les Peaux-rouges dansaient autour du feu. C'était le son qui éveille d'antiques et graves échos dans le cœur de chaque homme, le battement du monde primitif... Deux tambours résonnaient à contre-temps. Peu à peu le roulement se ralentit et prit un rythme inégal, étrange, jusqu'à ce qu'enfin il n'y eût plus que la répétition lente et continue d'une seule note, monotone, tombant lourdement, régulièrement, telle une énorme goutte d'obscurité sur le matin clair. » (D. H. Lawrence, *Le Serpent à plumes*, trad. Clairouin, Paris Stock, 1932, p. 339). – « Soudain, l'homme de la guitare donna un signal, et ils commencèrent. On ne distinguait d'abord que le rythme de la guitare, maniée avec une telle violence qu'une corde se rompit, selon une cadence peu rapide mais d'une régularité telle, d'une telle mécanique et invariable sécurité, qu'elle paraissait frénétique. Puis on s'apercevait que le violon ne demeurait pas inactif et à mesure qu'on écoutait sa chanson frêle et acide, on arrivait à en oublier le tumulte de la guitare ; ou plutôt les deux se confondaient en un seul courant sonore, d'une plénitude qui nous atteignait jusqu'au cœur. À présent on ne savait plus depuis combien de temps cela durait, on était emporté comme par un charme, comme l'engourdissement qui vous saisit à écouter un moteur qui tourne rond ou l'avance régulière d'une locomotive. [...] Je regardai les deux hommes : tous deux, les yeux fixes, tournés dans le vague, vers l'ombre, ne regardaient ni leurs doigts ni leurs instruments, suivant le déroulement d'une force inflexible, et l'on avait l'impression qu'on ne pourrait pas plus les faire arrêter que dévier un obus de sa trajectoire. [...] Parfois un indigène du cercle élevait brusquement la voix et chantait trois ou quatre vers sur un ton aigu d'incantation, sans que personne parût l'entendre. En fait, personne ne semblait rien entendre ni faire attention à rien, nous étions tous comme pétrifiés, laissant aller nos pensées emportées par le vent au gré des deux musiciens. [...]. Quand ils s'arrêtèrent, aussi abruptement qu'ils avaient commencé, je regardai ma montre : cela n'avait duré qu'un quart d'heure. » (J. Soustelle, *Mexique terre indienne*, pp. 66-67).

[p. 11]

Ce livre laisse entrevoir la diversité d'imagination dont la musique fait également preuve dans la structure de ses instruments : présence continue d'un art si nécessairement mêlé à nos actes qu'il se traduit en dépit de tout et avec une fantaisie ou avec une témérité de moyens matériels qui nous confond. Tant que la musique des « conservatoires », musique trop souvent de papier, n'empêche point qu'en certains lieux de la terre le même art serve encore à chasser les démons, à garder les sanctuaires d'initiation et à couvrir les cris des animaux maléfiques, la diversité des instruments naît de l'union réelle de la musique et de la vie. Il semble qu'à cette condition de matérialité notre sens de la musique s'élargisse. Trop limitée au seul aspect de ses œuvres, la musique gagne à être vue également sous le naturalisme de ses instruments.

Je veux dès ici dire ce que ce livre doit à la documentation de l'ouvrage monumental du professeur Curt Sachs, Geist und Werden der Musikinstrumente, paru en 1929 ; ainsi qu'à la présence, à l'amitié et aux idées de son auteur durant des années d'exil à Paris. Je me suis efforcé cependant de renouveler sur certains points communs cette documentation. Mais le présent livre ne saurait prétendre à égaler l'ampleur de celle-ci, à laquelle je renvoie. L'ouvrage du professeur Sachs sera partout désigné sous les lettres initiales G. W. M. Je ne puis taire également ce que l'élaboration même du livre doit à la pensée si fécondante du maître de la sociologie française, M. Marcel Mauss. Enfin, je tiens à associer dans l'expression de ma reconnaissance les noms du professeur Rivet et de G. H. Rivière, qui ont si puissamment vivifié le Musée d'ethnographie du Trocadéro ; de M. D. David-Weill, dont la générosité permit de fonder le département d'ethnologie musicale à ce musée ; de Marcel Griaule qui m'emmena par deux fois en Afrique. Sans oublier tout ce que je dois à mes camarades du Trocadéro.

L'idée de ce livre est venue à la suite de premières réflexions touchant aux classifications d'instruments et qui remontent à janvier 1930. Mais c'est au cours d'une mission ethnologique en Afrique noire, du Soudan français au Cameroun (1931-32) que son objet a pu se préciser. Sa rédaction n'en a été interrompue que par une seconde mission, au Sou-[p. 12] dan français (1935). Les matériaux de ces deux missions, dont un petit nombre seulement a été utilisé ici, seront versés dans deux publications de caractère totalement différent et qui paraîtront sous les titres probables de : Instruments de musique d'Afrique occidentale et Organographie et rythmique de la musique dogon dans la région de Sanga (plateau de Bandiagara, Soudan français).

La plupart des notes en bas de page comportent des indications bibliographiques abrégées ; elles trouvent leur complément dans un essai de bibliographie méthodique, placé à la fin du livre. Les chiffres en caractères romains désignent les planches iconographiques ; une table de ces planches et des figures placées dans le texte donne les indications de sources.

[p. 13]

CHAPITRE PREMIER

ORIGINES CORPORELLES

... tu as battu des mains et frappé du pied.
ÉZÉCHIEL, 25-6.

[Retour à la table des matières](#)

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 mimée¹. 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 [p. 14] 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

¹ Nous extrayons des *Chroniques de ma vie* d'Igor Strawinsky la remarque suivante : « ... j'ai toujours eu in horreur d'écouter la musique les yeux fermés, sans une part active de l'œil. La vue du geste et du mouvement (les différentes parties du corps qui la produisent est une nécessité essentielle pour la saisir dans toute son ampleur. C'est que toute musique créée ou composée exige encore un moyen d'extériorisation pour être perçue par l'auditeur. Autrement dit, elle a besoin d'un intermédiaire, d'un exécutant. Si c'est là une condition inévitable, sans laquelle la musique ne peut arriver jusqu'à nous, pourquoi vouloir l'ignorer ou tâcher de l'ignorer, pourquoi fermer les yeux sur ce fait qui est dans la nature même de l'art musical ? » (Paris, Denoël et Steele, 1935, p. 157).

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 ait 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 imitari ore
ante fuit mulio quam levia carmina cantu
concelebrare homines possent aurisque juvare.
Et zephyri, cava per calamorum, sibila primum
agrestis docuere cavas inflare cicutas*¹.

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 a fort bien pu connaître des rudiments de musique, guidé par ses premiers gestes de danse ou de travail. 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 [p. 15] 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 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, le frottement ou la vibration des semi-voyelles, la percussion de certaines consonnes : la souplesse de l'appareil vocal dépasse ici de beaucoup ce à quoi la

¹ Lucrèce, *De Natura*, V, v. 1379-83 (éd. Ernout ; Paris, les Belles-Lettres, 1920).

mécanique peut prétendre jusqu'à aujourd'hui. À 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 Extrême-Orientaux — dont la musique tire éminemment parti là où elle les rencontre. La castration, par un renversement de l'échelle naturelle des voix selon les sexes ou les âges, provoque un éclat particulier du *soprano*. Mais, par surcroît, le chant peut être totalement nasalisé ou demeurer à la hauteur de la glotte, user abondamment de la voix de tête et du ioulement (*jodde* des Tyroliens), annexer à son domaine naturel, et notamment à celui du chant choral, des sons à bouche fermée, des hoquets, des halètements, des gloussements, des chuintements, des sifflements, d'étranges cris ; bref, atteindre à un certain « grotesque », qui n'est pas sans nous rappeler l'origine magique du chant ². Quoi qu'il en soit, ressources phonétiques des langues dans lesquelles nous chantons, nationalité ou provincialisme des prononciations, différence des registres, variété des bruitismes vocaux, forçement des timbres normaux, une instrumen-[p. 16] tation s'est élaborée, tout aussi riche que l'autre, tant par l'ensemble global de ses moyens que par 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 de ses timbres ; les instruments, l'étendue ou la simultanéité de leurs 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. Au contraire, la même voix peut balancer du langage au chant, voire, dans les limites du langage, du parlé au déclamé, ou encore d'un certain état naturel du chant à un état violenté. 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 la voix, dématérialisée, arrachée à une physiologie parfois monstrueuse, a gardé de sa souplesse tout en étant par ailleurs instrument : ainsi à mi-chemin, elle 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* ³ — d'un instrument ne reflète pas ce que la voix possède peut-être de plus spécifique, mais ce qui en elle s'est à peu près converti en instrument.

¹ Vendryes, *Le Langage*, 1^{re} part., ch. I et II.

² Ici se place une idée familière au professeur Sachs : notre prétention au *naturel* dans le chant ne remonterait pas très haut — guère au delà de la Renaissance — et serait le signe, en quelque sorte, d'une laïcisation de notre musique. D'où, de nos jours, les peuples archaïques ignorent-ils encore le chant « naturel » ou profane.

³ « Eine cantable Art im Spielen zu erlangen », introduction aux 15 Inventions de J. S. Bach (1723). Cf. *Clavierwerke*, t. I de l'édition monumentale de la Bach-Gesellschaft (Leipzig).

Faute d'une ductilité comparable à celle de l'appareil vocal 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.

À quel point le chant lui-même cesse de se modeler sur la parole et poursuit une certaine destinée instrumentale, peut-être là réside un problème véritable. Le mérite de l'avoir saisi d'abord [p. 17] 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 de Tarente dans ses *Éléments 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 chalumeau² ; 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. 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 écrit : « Si quelqu'un, en causant ou en plaidant, ou encore en faisant une lecture, vient à [p. 18] manifester les grandeurs comprises entre chaque son, en espaçant la voix et en la faisant passer d'un son à un

¹ Aristoxène, *Éléments harmoniques* (26, 30, 31, 32, 40, 60, 62) traduits par Ruelle ; commentés par Louis Laloy (thèse sur *Aristoxène de Tarente*).

² Plutarque, *De la musique*... éd. Weil et Reinach, p. 111, n. 285.

autre, on dit qu'il ne parle plus ou qu'il ne lit plus, mais qu'il chante ». Et devant Rameau, il ajoute : « Quant à la région discontinue, elle n'est plus à notre discrétion, mais soumise à la nature ...¹ ».) 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 prolongées² ». 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 action³ —, 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 se refuse pas à exploiter la diversité des timbres ; en ce qui concerne les instruments, ce sont seules des habitudes, des conventions locales qui 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 transparait 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 [p. 19] 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 portée⁴. 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 songerions alors aux tentatives assez voisines d'Arnold Schœnberg dans son *Pierrot lunaire*. — Dans la

¹ Nicomaque de Gêrase, *Manuel d'harmonique* (trad. Ruelle), chap. II, 6-7.

² *Mémoires historiques de Se Ma Taien*, III-286 ; *Li-Ki*, t. II, pp. 113-114.

³ « La musique est incapable de parler vite... » (Stendhal, *Vie de Rossini*, Ch. XX.)

⁴ L. Cadière, *Phonétique annamite (dialecte du Haut-Annam)*, pp. 79-89.

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, plus encore : la mobilité — que les appareils d'enregistrement ont décelée — des sons tenus, tout rend plus flottante une délimitation que la théorie grecque avait trop rigoureusement fixée¹. Il n'en reste pas moins que chanteurs et compositeurs, en faussant toujours un peu l'échelle délicate des nuances phonétiques, marquent la tendance générale du chant à trancher dans le langage plutôt qu'à en suivre le cours, — à n'y développer peut-être qu'un devenir instrumental.

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 nouvelle espèce 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'est-ce que le chant aurait pu produire 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 [p. 20] du son réel le nom de la note qui correspond à cette hauteur : il s'agit d'un nouveau chant sur des syllabes conventionnelles et non d'un travestissement instrumental de la mélodie. Sorte d'algèbre chantée, 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 vocalise, 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 de l'exaltation musicale des voyelles les instruments qui eux-mêmes s'y montreraient 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 vécut 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.

Toutefois, à défaut de préciser comment s'exerça primitivement l'attraction entre le chant et les instruments, nous pouvons relever parmi les procédés de la voix tant

¹ Robert de Souza, *De la voix parlée à la voix chantée*.

² J. Combarieu, *La musique et la magie*, 1^{re} part., ch. I, p. 3.

des emprunts indubitables à des effets instrumentaux que des singularités qui, par leur tendance à déformer le chant, marquent peut-être une désaffection de celui-ci au profit de quelque chose de peu naturel, et qui serait déjà l'instrument, — voire, plus généralement, une désaffection de la parole au profit de la musique. 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 *bišhur*. 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 ¹ ». 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 ² : « lorsque le Mongol chante, il recherche un [p. 21] 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 même 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 lamaseries de cette région, une flûte est employée, dont le son chevrotte également ; ce serait à « l'imitation du *bišhur* » que les Mongols devraient leur façon particulière de chanter : le son de cette flûte — poursuit le père Joseph van Oost — « a un *zézaïement* 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 de plusieurs instruments des nègres *Fan*. L'explorateur Savorgnan de Brazza assista le 30 avril 1876, dans le bassin de l'Ogoué, à une cérémonie *fan* au cours de laquelle une sorte de choryphée « se bouche une narine et garde enfoncé dans l'autre un roseau fermé par une de ces pellicules où les araignées tiennent leurs œufs : ce mirliton étrange donne un son nasillard avec lequel il colore son rôle ³ ». Ce mirliton *nasal* que le lieutenant Avelot dénomme *abègne* n'est pas le seul instrument de ce genre chez les mêmes *Fan* : ailleurs, le choryphée porte, planté dans une de ses narines, un morceau de corne (*éfame*) qui prête « à sa voix un son nasillard et lointain ayant quelque chose de mystérieux ⁴ ». Le *nyastaranga* hindou va plus loin encore : il se substitue totalement à la voix. Ayant toutes les apparences d'une simple trompette en cuivre ⁵, il se pose, seul ou par paires, non pas sur les lèvres mais sur la gorge du musicien ; l'embouchure percée de huit ou de neuf petits trous est recouverte d'une légère membrane faite d'un fragment de

¹ Tricou et Bellan, *Chansons cambodgiennes*, p. VIII.

² P. Joseph van Oost, *La Musique chez les Mongols des Urds*, pp. 358-396.

³ Savorgnan de Brazza, *Voyages dans l'Ouest africain*, pp. 318-319.

⁴ Avelot, *La Musique chez les Pahouins*, p. 287. — Selon le professeur Sachs (G. W. M., pp. 106-107) la déformation de timbre par le mirliton est pour le chant ou pour la déclamation ce que le masque est pour la danse.

⁵ Mahillon, *Catalogue descriptif*, t. I, p. 118, n° 49.

cocon d'araignée et qui vibre sous les respirations fortes ou sous les fredonnements du porteur de *nyastaranga*. Il s'agit en quelque sorte [p. 22] 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 Aubry¹, 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 cornes² — c'est un peu partout que nous retrouverions ce battement de la main sur la gorge. Il sert à produire le fameux *youyou* des négresses, et il est pleinement reconnaissable sur un bas-relief assyrien du British Museum (pl. I)³. 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 sanglots⁴. 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 Gérase, cité par dom Leclercq dans son article sur *l'Alphabet vocalique des gnostiques*⁵, dit à ce sujet : [p. 23] « les théurges, lorsqu'ils honorent la divinité, l'invoquent symboliquement avec des poppsymes 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 bruitisme vocal possèdent une efficacité supérieure à celle qu'aurait le seul contenu des formules⁶. « 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

¹ P. Aubry, *Au Turkestan*, p. 107.

² Documents de la mission Dakar-Djibouti. — Chez les *Pedi* du Transvaal, les joueurs de sifflets bouchent leur oreille gauche avec la main gauche — voir pl. 32 in Kirby, *The Musical instruments of the native races of South Africa*.

³ Bertholet, *Histoire de la civilisation d'Israël*, p. 342.

⁴ Max-Anély, *Voix mortes : musique maori*, p. 1011.

⁵ Dom Cabrol, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*.

⁶ G. Maspero, *Sur l'Ennéade*, in *Revue de l'hist. des religions*, t. 25 (1892), pp. 30-36.

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. À 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 bruits vocaux qui rejoignent la musique instrumentale par les formes inférieures de la percussion.

Le chant se prête à d'autres effets de bruit : 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 instru-[p. 24] ments. 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 serrés. Günther Tessmann observe chez les nègres *bubi* de l'île de Fernando Poo¹ 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. Rattray² a longuement étudié les langages tambourinés qu'emploient les Achantis de la Côte de l'Or sur leurs *ntumpané* ou tambours appariés

¹ G. Tessmann, *Die Bubi auf Fernando Poo*, p. 31.

² R. S. Rattray, *Ashanti*, ch. XXII, pp. 242-286 et fig. 101-102.

du genre de ceux que représente la planche XVIII ; 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 sa membrane, une petite pièce métallique (*akasa*) qui, brimbalée, ajoute un timbre consonantique aux tons des voyelles et fait qu'aux oreilles des indigènes les tambours « parlent » vraiment ¹. 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'ont emporté sur les valeurs phonétiques ².

[p. 25]

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, le naturel. D'où d'in vraisemblables inventions, une propension aux monstruosité acoustiques, qui déroutent les physiiciens. Ainsi ces Germains dont nous parle Tacite et qui, se couvrant la bouche de leur bouclier

¹ Rattray, *op. cit.*, pp. 251-252.

² Toutefois M. Eboué va beaucoup plus loin : l'une des langues de l'Oubanghi-Chari, le *banda*, « est une langue musicale qui peut se parler, se siffler, soit avec la bouche, soit au moyen de sifflets en bois et en corne, ou encore se reproduire au [tambour de bois] *linga*. De fait, les Banda font un usage journalier du langage tambouriné, qui est la reproduction fidèle de la langue avec toute sa richesse et toutes ses nuances, et au moyen duquel on peut exprimer absolument toutes les idées qu'il est possible d'émettre avec la langue parlée » (*les Peuples de l'Oubangui-Chari*, p. 80). – « Nous fîmes, un soir, la méprise de confondre une conversation d'un groupe de porteurs s'entretenant à mi – voix, avec l'appel lointain du *linga*. Nous fûmes frappés de la similitude des deux impressions et, depuis nous n'eûmes aucun doute sur la concordance parfaite entre le langage parlé et le langage tambouriné. D'autant plus que les indigènes que nous questionnions répondaient toujours que, taper sur le *linga*, pour dire quelque chose, revenait à parler *avec la bouche...* » (p. 82). Il s'agit d'une paire de tambours de bois (voir au chap. III de quel instrument il est question), le tambour mâle ou *okolinga* donnant le ton élevé, le tambour femelle ou *eyilinga* les tons moyen et bas (pp. 81-82).

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.

*Adjectatur praecipue asperitas soni et fractum murmur, objectis ad os scutis, quo plenior et gravior vox repercussu intumescat*¹.

[p. 26]

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.

Laissons ces artifices destinés à amplifier ou à déformer le son de la voix humaine et qui prêtent au chant un caractère déjà instrumental. Logiquement nous devrions maintenant renverser les rôles et considérer la bouche non plus dans sa liaison avec l'appareil vocal, mais dans son pouvoir de renforcer les sons qui viennent frapper sa cavité naturelle : des instruments — l'*arc musical* et la *guimbarde*, que nous étudierons tout à loisir — usent ainsi de la bouche entr'ouverte comme résonateur. À ce moment la bouche ne « parle » plus, ou à peine ; mais sans l'action amplificatrice de sa cavité rien de bien perceptible n'émanerait d'instruments si discrets. Toutefois la logique nous dit ici qu'avant d'envisager des instruments où la subtilité du son s'accompagne d'une action modérée, presque immobile et tout au moins silencieuse du corps, nous devons nous arrêter au bruit que fait ce même corps mouvant, soit qu'il se frappe, soit qu'il batte ce qui l'avoisine immédiatement (le sol sous le pied), soit qu'il secoue ce qui ceint l'une ou l'autre de ses parties et, en dernier lieu, ce que tient

¹ Tacite, *La Germanie*, III, éd. Goelzer (Paris, les Belles-Lettres, 1922), pp. 176-177. — Proche encore du bouclier germain, cette façon de chanter observée dans l'Ariège en 1805 : faute de hautbois, un paysan « chante l'air de bourrée particulier à ces montagnes, mais avec une volubilité de langue difficile à imaginer. J'ai vu, à l'époque d'une fête locale, un de ces chanteurs. Il se tenait, immobile, regardant uniquement ceux qui dansaient. Ce jeune homme, selon l'usage du pays tenait les doigts de la main droite appliquée sur la joue du même côté et, avançant la paume de cette main jusqu'au devant de la bouche, il obtenait par ce moyen un chant plus volumineux et moins fatigant pour lui. Il chanta plus d'une heure de suite et, pendant tout ce temps, on le vit à peine respirer. » (Comte Begouen, *Coutumes ariégeoises en 1805 d'après un mémoire inédit de Pierre Dardenne*, pp. 48-49). — À peu près à mi-chemin du bouclier germain et de l'instrument nasal des Fan, citons au Ruanda (Afrique orientale), dans une scène de divination, le cas d'une jeune fille cachée dans une hutte et qui contrefait son timbre « en parlant du nez, en se mettant devant la bouche une petite courge, un petit vase d'argile (*umunoga*) ou même une cruche entière où les ondes se répercutent riches et très sensibles. P (Arnoux, *La Divination au Ruanda*, p. 48). Les enfants *thonga* chantent en s'aidant d'un modeste instrument nommé *chiwaya* et composé d'une coque de fruit percée de deux trous : ils appliquent leur bouche contre l'un de ceux-ci, tandis qu'ils ferment et ouvrent tour à tour le second trou : « Le résultat est un monotone *wou-wou-wou...* » (Junod, *Mœurs et coutumes des Bantous*, Payot, Paris, t. II, p. 230.)

sa main. Mais il est difficile de procéder avec ordre au milieu de faits si divers et qui sollicitent, tous également, un examen de faveur.

[p. 27]

Nous avons déjà signalé l'action de la main sur la gorge et comment elle se traduisait par un trémolo de la voix. Plusieurs exemples empruntés à différents continents vont nous montrer le frappement d'une partie du buste ou du bras. Le comte de Gobineau a vu en Perse, durant les dix jours du *moharrem*, des fidèles réunis se battre ainsi la poitrine : « De leur main droite ils font une sorte de coquille et se frappent violemment et en mesure au-dessous de l'épaule gauche. Il en résulte un bruit sourd qui, lorsqu'il est produit par beaucoup de mains, s'entend à une très grande distance ¹ ... » La même scène, près d'Ispahan, est décrite par Pierre Loti sous de plus violentes couleurs :

« ... une centaine d'hommes, rangés en cercle autour d'un derviche qui psalmodie, poussent des gémissements et se frappent la poitrine. Ils ont tous mis à nu leur épaule et leur sein gauches ; ils se frappent si fort que la chair est tuméfiée et la peau presque sanglante ; on entend les coups résonner creux dans leur thorax profond. [...] De plus en plus il s'exalte, le vieux derviche au regard de fou ; voici qu'il se met à chanter comme les muezzins, d'une voix fêlée qui chevrote, et les coups redoublent contre les poitrines nues. [...] Le cercle des hommes se resserre, pour une sorte de danse terrible, avec des bonds sur place, des trépignements de frénésie. Et tout à coup, ils s'étreignent les uns les autres, pour former une compacte chaîne ronde, chacun enlaçant du bras gauche son voisin le plus proche, mais continuant à se meurtrir furieusement de la main droite, dans une croissante ivresse de douleur. » — « ... la fête de deuil va bientôt finir ; par dix, par vingt ou trente, ils s'avancent en masse compacte, enlacés et courant, tête renversée en arrière, ne regardant rien ; on voit le blanc de leurs yeux, ouverts démesurément, dont la prunelle trop levée semble entrer dans le front. Les bouches aussi sont ouvertes et exhalent un rugissement continu ; toutes les mains droites frappent à grands coups les poitrines sanglantes. [...] Dans un coin, un vieillard, abrité du remous humain par le tronc d'un mûrier centenaire, frappe comme un possédé sur un monstrueux tambour : trois par trois, des coups assourdissants, et battus très vite comme pour faire danser on ne sait quoi d'énorme ; — or, la chose qui danse en mesure est une sorte de maison soutenue en l'air, au bout de longs madriers, par des centaines de bras, et agitée frénétiquement malgré sa lourdeur. La maison dansante est toute recouverte de vieux velours de Damas et de soies aux broderies archaïques ; elle oscille à dix pieds au-dessus de la foule, au-dessus des têtes levées, des yeux égarés, et par instants elle tourne, les fidèles qui la portent se mettant à courir en cercle dans la mêlée compacte, elle tourne, elle tour-[p. 28] billonne à donner le vertige. Dedans, il y a un muezzin en délire, qui se cramponne pour ne pas tomber et dont les vocalises aiguës percent tout le fracas d'en dessous ; chaque fois qu'il prononce le nom du prophète de l'Iran, un cri plus affreux s'échappe de toutes les gorges, et des poings cruels s'abattent sur toutes les poitrines,

¹ Comte de Gobineau, *Les Religions et les philosophies dans l'Asie centrale*, t. II, ch. XIII, pp. 123-124.

d'un heurt caverneux qui couvre le son du tambour. [...] près de moi, un jeune garçon, pour s'être frappé trop fort, vomit une bave rouge dont je suis éclaboussé¹. »

Max Radiguet qui en 1842 débarqua aux îles Marquises, et principalement à celle dénommée Tahuata, nous a décrit de grandes actions dansées et chantées en plein air, vrais opéras-ballets auxquels participent des populations entières : un jour, des femmes « entonnèrent sur un rythme assez vif un *comumu* accompagné du claquement de mains ordinaire. Les hommes eux-mêmes y prirent part. Le bras gauche soudé au corps et le poignet venant couvrir la clavicule droite, de façon à ménager un creux entre l'angle du bras et le sein, ils frappaient à coups redoublés de leur main ouverte ce creux, qui détonait en mesure sous le choc intelligent ». Une autre fois la fougue du *comumu* fut telle que le sang jaillit sous les coups portés — comme dans le récit de Loti : « Plusieurs individus l'accompagnaient en frappant avec une telle furie de la main droite l'angle formé par leur bras gauche demi plié et collé à la poitrine, que la peau meurtrie s'enlevait, et que le sang finissait par jaillir sous les chocs multipliés avec une ardeur de plus en plus frénétique. » Une scène de lamentation nous ramène au procédé du trémolo par frappement d'une partie du corps : « Le repas des hommes s'interrompt et les convives, se tournant vers la mer, poussèrent à l'unisson leur clameur plaintive, puis des gémissements suivirent, durant lesquels chacun se frappait, à petits coups, l'estomac et le gosier pour produire des sons entrecoupés². » D'Asie et d'Océanie passons en Afrique. Chez les *Bangala*, population de l'actuel Congo belge, se pratique le frappement du biceps : « Le Bangala danseur, au lieu de s'accompagner de claquements de mains, croise les bras sur sa poitrine et, de sa main droite, se frappe le biceps gauche, ce qui, grâce au creux du coude, donne un battement très sonore, sec ou sourd, à volonté³. » Le même fait se trouve confirmé par un autre témoin : « Ils tapent vigoureusement sur le biceps avec la main [p. 29] en creux et produisent un bruit particulier appelé *isango*. » Chez une autre population du Congo belge, les *Mayombé*, c'est le ventre que l'on bat : « Les spectateurs coopèrent en accompagnant la danse par un battement de mains, ou en se frappant le ventre, etc. sur un rythme très cadencé. [...] Les danseurs se frappent aussi le ventre de la main gauche⁴ » Dans leur danse *Henebedda* les *Veddas* de l'île de Ceylan se frappent le flanc⁵. Dans son *Voyage au Congo et dans l'Afrique équinoxiale fait dans les années 1828, 1829, 1830*, Douville note aux environs de Loanda une danse où le nègre « court vers une femme dont il frappe le ventre avec le sien ; la femme qui le voit venir tient le sien si tendu, que le choc des deux corps retentit plus haut que le son de la musique qui cependant est étourdissante⁶. »

¹ Loti, *Vers Ispahan*, pp. 171-177.

² Max Radiguet, *Les derniers sauvages*, pp. 54, 145 et 50.

³ Lemaire, in *Congo illustré*, III (1894), et Hamlet, in *Belgique coloniale*, III (1897), cités par Cyr. van Overbergh, *Les Bangala*.

⁴ Claessens, in Cyr. van Overbergh, *Les Mayombé*, p. 332.

⁵ C. G. et Brenda Z. Seligmann, *The Veddas*, pl. XXVI, fig. 1 et 2, ainsi que p. 214.

⁶ M. Douville, *Voyage au Congo...* t. I, p. 56.

Mentionné par Aristophane dans le chœur final des *Guêpes*¹, le frappement du ventre se retrouve dans les légendes de la Chine ancienne auxquelles se réfère M. Marcel Granet² : « le Premier Crocodile, en frappant de sa queue son ventre, avait produit une plénitude d'harmonie » ; « La Bête du Tonnerre a le corps d'un dragon et une tête humaine ; (tout comme le Premier Crocodile) elle joue du tambour sur son ventre — et elle éclate de rire » ; on voit des fous furieux « qui frappent leur ventre comme tambour en matière de jeu... ». Si nous ne ressaisissons point quelle réalité a pu être recouverte par de tels mythes les récits védiques nous rapportent dans l'Inde que le « tambour de terre », qui est frappé lors de la fête du solstice d'hiver, se compose de « la peau d'un animal de sacrifice, tendue sur un trou de résonance creusé en terre » et qu'il est battu « avec la queue du même animal ». Ici se retrouve entre autres l'idée d'une peau que frappe la propre queue de l'animal. Il existe encore de par le monde des petits tambours dont un bout de la corde qui les suspend a son extrémité nouée et forme la queue battante de l'instrument. Mais un rapprochement entre la peau du ventre et celle du tambour nous est fourni par le récit effrayant que M. Raoul d'Harcourt emprunte aux *Memorias antiguas historiales y politicas del Peru* de Montesinos : dans le cortège triomphal de l'Inca [p. 30] Sinchi-Roca apparurent « six tambours de forme humaine, faits des peaux des caciques et des capitaines (ennemis), qui s'étaient distingués dans la bataille. Leurs peaux avaient été écorchées tandis qu'ils vivaient encore, puis gonflées d'air de sorte qu'elles représentaient leurs propriétaires d'une manière très réelle, et on leur frappait le ventre avec des baguettes par mépris. En dernier lieu, venait le tambour fait du chef d'Andahuallas, qui avait été tué pendant le combat³. »

La peau soit roulée et tenue entre cuisses⁴ soit étendue sur celles-ci⁵ se rapprocherait le plus de ce tambour humain que les légendes et les supplices étaient les seuls à nous figurer. Elle forme l'un des plus primitifs instruments à membrane : la peau ne supportant encore aucune tension fixe. Instrument moins de danseur que de spectateur, elle reste distincte du corps ; nous y reviendrons donc à ce titre.

Le frappement des cuisses par les mains se produit-il en dansant plutôt qu'en regardant danser ? Le danseur espagnol ou tyrolien use de ce geste ; les danses comiques figurées sur les vases grecs laissent supposer que l'imagination burlesque de l'antiquité ne connaissait aucune limite : après le frappement du ventre parodié dans les *Guêpes*, voici le frappement des fesses, ou plutôt du coussin qui les couvre. Une

¹ « Tournioie, défile en cercle, frappe-toi le ventre, lance ta jambe au ciel ; faites-vous tourbillons. » (Aristophane, *les Guêpes*, éd. Van Daele, Paris, les Belles lettres, 1924, p. 24, v. 1529-1530.)

² Marcel Granet, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, t. I, pp. 263 et 326 ; t. II, p. 510.

³ R. et M. d'Harcourt, *La Musique des Incas et ses survivances*, p. 17.

⁴ E. J. Eyre *Journals of expeditions of discovery into Central Australia...*, t. II, p. 228 ; N. W. Thomas, *Natives of Australia*, p. 126.

⁵ E. Eylmann, *Die Eingeborenen der Kolonie Südaustralien*, pp. 375-377.

légende *aranda* du centre de l'Australie, celle des hommes-canards (*ibiliakua*), rapporte un frappement des cuisses à l'aide de deux petits bâtons ¹.

Le claquement des mains et des doigts se trouve compter parmi les procédés d'accompagnement les plus répandus à travers le monde. Le claquement des doigts en particulier est pratiqué par des danseuses, entre autres les Espagnoles, mais ne diffère pas essentiellement du jeu des castagnettes. Cook surprit ce geste du pouce et du médium chez des chanteuses *maori* de Tonga-Tabu ² ; de même, le chevalier Chardin, lors de ses voyages en Perse, vit les chanteurs animer les danseuses en faisant « claquer leurs doigts si fort, qu'on dirait qu'ils ont des *Os*, ou des *Castagnettes* à la main ³ ». Nous retrouverons encore ailleurs ce moyen de marquer le rythme ou la mesure.

[p. 31]

Notons au préalable combien il est délicat de distinguer entre les gestes qui n'appartiennent qu'aux danseurs et ceux qui sont abandonnés aux spectateurs. Le fait d'être spectateur n'implique pas pour cela l'immobilité, la non-participation au spectacle. Parlant de la musique *maori*, Max-Anély, à qui nous avons déjà emprunté des citations, évoque cette « *participation dans son intégralité* du spectateur de fête à la fête elle-même [...]. Le spectateur ou l'auditeur tel que nous le connaissons autour de nous, tel que nous le personnifions par coutume et par docilité, apparaît une sorte d'être artificiel et contraint. Il vit dans la gêne et dans la dissimulation. Ankylosé sous une posture pleine de réserve, il va subir des incitations magiques ⁴ ». Laissons ce dernier point auquel Barrès a touché dans son adaptation d'un conte chinois, *la Musique de perdition* ⁵ ; il est du reste possible qu'avec l'harmonie écrite, infiniment fouillée de la musique d'Occident, avec sa perpétuelle mobilité d'expression aient été entièrement transposées sur un registre intérieur ces forces que le corps s'appropriait avec trop de sauvagerie ; il y aurait report, sublimation, mais non point tant perte : il n'est qu'à voir au concert le désordre de quelques visages. Mais dans le paroxysme de certains spectacles — et pas seulement primitifs — l'assistance ne se compose plus que d'acteurs-danseurs et d'acteurs-spectateurs, tous plus ou moins acteurs-musiciens ; un degré de plus, et ces genres se trouvent confondus dans une totale participation à une cérémonie qui ne semble dédiée qu'à un spectateur idéal, surnaturel, dominant la scène. Or jusqu'à quel point ce paroxysme suscite chez les spectateurs des mouvements spontanés, inappris, réellement improvisés ou n'éveille au contraire que des gestes et des cris attendus, réglés d'avance, ce problème nous demeure inaccessible. Il est certain que devant la danseuse ou devant la chanteuse l'Espagnol ne criera pas autre chose que son habituel *ollé ! ollé !* et qu'il le criera même si le paroxysme n'est pas atteint, uniquement parce qu'il le doit faire dans tel

¹ C. Strehlow, *Mythen, Sagen und Märchen des Aranda-Stammes in Zentral-Australien*, pp. 74-76.

² Cité par Max-Anély, in *Voix mortes : musique maori*, p. 10 11.

³ *Voyages de M. le Chevalier Chardin en Perse...* t. II (1711, in-4°), ch. VII, p. 115.

⁴ Max-Anély, *op. cit.*, pp. 1024-1025.

⁵ Barrès, *Le Mystère en pleine lumière*, pp. 69-92.

cas, à tel moment. Mais nous ne saurons jamais si le signe extérieur de l'excitation la provoque autant qu'il est provoqué par elle ; comment dans tout le spectacle, chez les acteurs comme dans l'assistance, se mêlent la règle et le « dérégulé » ; à quel point pour d'autres yeux et pour d'autres oreilles que les nôtres, cette règle s'accommode de flottements de détail ; dans quelle mesure ce qui nous semble inordonné a toutes ses [p. 32] lignes arrêtées ou ce qui s'avère à tel point fixé superpose chez chacun d'expression non individuelle et d'émotion intimement ressentie. Ce que M. Marcel Mauss dit des manifestations collectives d'affliction trouve son prolongement ici-même¹. Prévisible, escompté ou réglé, aucun geste musical de l'assistance ne saurait être considéré comme une superfétation ; il s'ajoute aux autres éléments de l'exécution ; comme tel, il relève de toute étude d'esthétique musicale.

Revenons au frappingement des mains l'une contre l'autre. Nous n'avons pas jusqu'alors précisé qu'il se faisait de deux manières : l'une, avec les mains à plat ; l'autre, avec les mains en creux. La première, plus rythmique, sera examinée à part, avec d'autres procédés de rythme ou de mesure. La seconde est évidemment plus orchestrale ; voici comment, selon Max Radiguet, elle se pratiquait chez les Marquisiennes de l'île de Tahuata² :

« Le regard perdu dans les espaces, l'une d'elles se mit tout à coup à psalmodier une phrase qu'on pouvait prendre pour un verset de nos hymnes funèbres ; puis, rassemblant les doigts comme une personne qui s'apprête à puiser de l'eau, elle frappa en cadence ses deux mains formant le creux l'une contre l'autre, et fit ainsi à sa voix un accompagnement sonore. Ses compagnes suivirent son exemple, et une mélodie s'éleva, lente, plaintive, accompagnée par le choc des mains, qui, *de grandeurs inégales et inégalement fermées* — c'est nous qui soulignons — épanchaient des tons de valeur différente. Nous écoutâmes d'abord avec étonnement, puis avec une sorte de charme, cette bizarre lamentation musicale, qui dans son ensemble ne manquait pas d'une certaine harmonie... »

Ce *clapotement*, comme l'appelle Max-Anély³, s'entend dans toute l'Afrique noire ; c'est par lui que, le soir, les filles s'excitent à danser. Nous croyons inutile de citer des textes rapportant un fait aussi connu : comme l'écrivait Mungo-Park qui voyagea au centre de l'Afrique de 1795 à 1797, « dans toutes leurs danses, tous leurs concerts, le battement des mains semble faire une partie nécessaire du chœur⁴ ». Mais nous relaterons ici un cas plus singulier, où le creux des mains vient frapper l'eau. Dans sa *Route du* [p. 33] *Tchad*, Jean Dybowski note que « lorsque les femmes ouaddas, aux heures chaudes de la journée, s'en viennent, toutes à la fois, se baigner

¹ Marcel Mauss, *L'Expression obligatoire des sentiments (rituels oraux funéraires australiens)*, pp. 425-434 : « Remarquons que cette conventionalité et cette régularité n'excluent nullement la sincérité ... Tout ceci est à la fois social, obligatoire, et cependant violent et naturel ... »

² M. Radiguet, *Les Derniers sauvages*, p. 12.

³ Max-Anély, *op. cit.*, p. 1012.

⁴ Mungo-Park, *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique...*, ch. XXI.

dans l'Oubangui, très habiles nageuses, elles s'amuse à des joûtes diverses, qui se terminent presque toujours par un exercice bien particulier. Frappant toutes ensemble l'eau, de leurs mains dont elles réunissent les doigts pour en former une sorte de cuiller, elles arrivent à obtenir des sons à modulations variées, qui s'entendent de fort loin. On dirait la voix d'un de ces gros tambours de bois dont les indigènes accompagnent leurs danses¹ ». Nous avons dès lors franchi le premier stade de notre étude des musiques corporelles. Ce ne sont plus les parties du corps seules qui résonnent ; le bruit est désormais provoqué par le choc de celles-ci contre une matière environnante. Avec les mains, nous avons frappement de l'eau ; avec les pieds nous aurons piétinement du sol. Et dans aucun des deux cas il n'y a usage, à proprement parler, d'instrument de musique².

Le *piétinement* de la terre : nous ne croyons pas qu'il soit possible d'imaginer un moyen plus primitif de produire un bruit. Nous remontons ici très haut dans les origines de la musique, et aussi de la danse.

L'abbé Demanet, dans sa *Nouvelle histoire de l'Afrique françoise* publiée en 1767, écrit, parlant des riverains de la Casamance (dans l'actuel Sénégal) : « C'est un usage constant, chez eux, de danser tous les jours depuis la chute du soleil jusqu'à minuit ; ils ont un lieu destiné à cet effet, où chacun s'assemble au son d'une espèce de caisse qu'ils suivent pour diriger leurs sauts, leurs mouvemens, leurs contorsions et leurs battemens de pieds [p. 34] avec tant de force, que la terre en est souvent creusée³ ». À la même époque, Thibault de Chanvalon rapporte dans son *Voyage à la Martinique* : « J'ai vu sept à huit cens Negres, accompagnant une noce au bruit d'une chanson ; ils s'élevoient en l'air, et retomboient tous en même tems ; ce mouvement étoit précis et si général, que le bruit de leur chute ne formoit qu'un seul son⁴. » Battemens de pieds, sauts collectifs : leur force et leur régularité rythmique qu'attestent ces deux exemples nous en disent le but avant tout sonore, et, si nous songeons au rythme de ces mouvements, le résultat déjà musical. Ils participent sans aucun doute de la danse ; mais leur fin, dans la danse, est le bruit : la danse trouve là

¹ J. Dybowski, *La Route du Tchad*, p. 363.

² Nous n'avons pas parlé d'un jeu qui relève des musiques purement corporelles et doit être assez répandu puisqu'il se retrouve aussi bien en France qu'en Russie et qu'en Abyssinie. Il s'agit d'un effet de ventouse et d'expiration exercé par la main. En Abyssinie les jeunes gens de la province de Tigré emploient ce jeu surtout pour accompagner les danses : « La main est placée sous l'aisselle opposée, la paume ménageant une poche d'air... Le bras est vivement ramené le long du corps, en restant replié. On provoque ainsi un pet sonore. » (Marcel Griaule, *Jeux et divertissements abyssins*, p. 19. Igor Strawinsky place au premier rang de ses souvenirs d'enfance le même jeu qu'il apprit d'un vieux paysan muet qui chantait « deux syllabes, les seules qu'il pouvait prononcer, dénuées de tout sens, mais qu'il faisait alterner avec une dextérité incroyable dans un mouvement très vif. Il accompagnait ce gloussement de la façon suivante. : il collait la paume de sa main droite sous l'aisselle gauche, puis, d'un geste rapide, faisait mouvoir le bras gauche en l'appuyant sur la main droite. Il faisait ainsi sortir de sous sa chemise une suite de sons assez suspects, mais bien rythmés et que par euphémisme on pouvait qualifier de *baisers de nourrice*. » (Strawinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël et Steele, 1935, pp. 10-11).

³ Abbé Demanet, *Nouvelle histoire de l'Afrique françoise*, t. I, p. 184.

⁴ Th. de Chanvalon, *Voyage à la Martinique*, p. 66.

sa musique qui lui demeure intimement liée. (Combien l'idée moderne de « danse pure » nous paraît fragile en mesurant ce que la danse depuis ses origines a multiplié de gestes spécifiquement musicaux). Mais ne nous dissimulons pas que ce qui peut compter aussi, ou d'abord, c'est que la terre, cette mère, soit foulée et que les sauts soient d'autant plus élevés qu'à leur hauteur devra monter la végétation. Il s'agit là de symboles printaniers, de rites de fécondité — le *Sacre du Printemps* sera rempli de pareils piétinements rituels du sol — donnant à ces foulements et à ces sauts un sens qui fut peut-être premier. Religion (ou magie), danse et musique sont ici à tel point imbriquées qu'il serait bien téméraire de prétendre démêler autour de laquelle s'étaient ensuite ajustées les deux autres. Pour ces raisons mêmes se place aux origines de la musique instrumentale le pied du danseur plutôt que la main du musicien ; d'où, le premier objet extérieur que le corps aurait utilisé pour des fins sonores ne serait point le bout de bois ou de pierre que saisit la main, mais le sol que frappe le pied. Sur ce sol ont été martelées les premières musiques instrumentales. Et peut-être celles qui suivirent se diviseraient-elles en deux courants, selon qu'elles évoqueraient plutôt le frappement des pieds ou qu'elles participeraient plutôt de la liberté de la main ? Qui, dès lors, du rythme ou de la mesure se rapprocherait davantage de la musique issue du battement du pied ou de celle née de la main ? Mais en regardant de plus près nous voyons que les faits ne se limitent pas à un simple dualisme ; qu'entre le mouvement musical du pied et celui de la main se place celui d'un corps porteur d'ornements sonores et que, de plus, le frappement même du pied n'est point uniforme.

[p. 35]

Le pied frappe le sol. Quelle est, tout d'abord, la partie du pied qui frappe ? La plante du pied, le talon ou la pointe : nuances de timbre dont tour à tour peut user le rythme et grâce auxquelles il se complique. Plus encore que les castagnettes, le célèbre coup de talon chez la danseuse espagnole et le sauvage frappement à plat du pied chez le danseur espagnol permettent au rythme, dans une presque immobilité de la danse — *zapateado* par exemple —, de s'exprimer quand même ; tour à tour il se casse et ressurgit comme de sous terre. Ici le pied n'est évidemment plus nu. Mais, nu ou chaussé, nous devons nous demander aussi quelle est la nature du sol que ce pied frappe. Le sol peut être apprêté, recouvert d'une matière qui résonne, suspendu comme une passerelle au-dessus d'un résonateur ; mais ceci nous mènerait à la question du théâtre que nous envisagerons plus loin. Et, dans ce dernier domaine, la semelle de la chaussure elle-même peut être plate ou constituer par sa grosseur, par son évidemment un cothurne parfaitement sonore. — Enfin, le pied court sur le sol, non plus pour frapper celui-ci, mais pour mettre en branle les sonnailles serrées autour des chevilles, des jambes ou des genoux. Dans ce dernier cas il y a saut mais aussi rapide mouvement de torsion de toute la jambe, et le bruit du pied disparaît sous le cliquetis furieux des coquillages, des coques de fruits ou des ferrailles. Or, que ce soit aux jambes, à la ceinture ou aux bras que s'attachent ces instruments, le problème reste identique : du mouvement total du corps ou de ses mouvements partiels habilement conduits, et non plus d'un choc, résulte un bruissement continu, parure sonore de la danse. Ainsi le corps s'enveloppe-t-il de musique.

[p. 36]

CHAPITRE II

DES SONNAILLES DE DANSE AUX CASTAGNETTES

*La très-chère était nue, et, connaissant mon cœur,
Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores...
Quand il jette en dansant son bruit vif et moqueur,
Ce monde rayonnant de métal et de pierre
Me ravit en extase, et j'aime avec fureur
Les choses où le son se mêle à la lumière.*

BAUDELAIRE, *les Fleurs du mal* : Les bijoux.

[Retour à la table des matières](#)

Au XVIII^e siècle, Dapper rapporte, dans sa *Description de l'Afrique*, que les négresses de la Côte de l'Or « ont une étrange passion pour la danse : dès qu'elles entendent battre le tambour, ou jouer de quelque instrument, leur corps est si fort ému par ce son, qu'elles ont peine à se tenir en repos, lors même qu'elles ont un enfant dans le ventre et un autre à la mamelle. Elles s'attachent des sonnettes aux jambes pour faire du bruit en dansant ¹ ». — Le chevalier d'Arvieux écrit au début du XVIII^e siècle que les femmes bédouines portent de « gros anneaux creux, ou plutôt des cercles garnis de petits anneaux, qui pendent à l'entour. On remplit ces creux de petits cailloux, qui sonnent comme des grelots, lorsqu'elles marchent : ces gros anneaux sont ouverts par un endroit en forme de croissant, par où elles passent le plus menu de la jambe. Enfin ces anneaux qu'on appelle *Khalkhal*, et une quantité de pendeloques plates, attachées au bout de leurs cheveux, nattés en long par derrière, sont autant de sonnettes ²... ». — De nos jours, au Congo belge, les femmes *ababua* « ont toutes les reins ceints de pagnes en feuilles de bananiers ; des fruits semblables à de grosses fânes en touffes bruissantes, des guirlandes d'herbes sont accrochées aux épaules ; toutes ont en main quelque hochet bruyant ou un martinet fait d'un pétiole de feuille de bananier ³ ». — Dans la première moitié du XVIII^e siècle, les Indiens [p. 37] de la

¹ Dapper, *Description de l'Afrique...*, p. 295.

² Chevalier d'Arvieux, *Voyage fait par ordre du roy Louis XIV dans la Palestine vers le Grand Émir, chef des Princes Arabes du Désert, connus sous le nom de Bédouin-...*, pp. 264-265.

³ De Calonne, *Les Ababua*, cit. in : J. Halkin, *Les Ababua*, p. 431.

Guyane, selon la *Nouvelle relation de la France équinoxiale* écrite par Pierre Barrère, mettent « au-dessus du genou et à la cuisse, des jarretières, où sont attachées quantité de Noyaux du fruit d'*Ahouai*. C'est avec ces jarretières qu'ils battent la mesure, en frappant fort du pied. Il n'est pas possible d'exprimer le bruit effroyable que font ces sortes de grelots. Les Indiens, qui sont avant dans les terres, cultivent cet arbre uniquement pour en avoir les noyaux ; car le fruit est un poison mortel ¹ ». — À la fin du XVIII^e siècle, dans l'Inde, un charmeur de serpents, décrit par Degrandpré, a ses jambes « garnies d'une sorte d'anneaux qui jouent librement sur la cheville du pied. Ces anneaux sont coupés dans la moitié de leur épaisseur, et les deux parties sont creuses ; de sorte qu'à chaque coup de pied du charlatan ces deux moitiés se choquent et rendent un son fort éclatant pareil à celui d'un bassin que l'on frapperait avec des marteaux ² ».

Coiffures, ceintures et pagnes bruissantes, grelots de tête ou de cou, anneaux de bras ou de chevilles, jambières et genouillères : leur agitation dans la danse peut conduire celle-ci à incliner ses pas et ses gestes au mieux de la sonorité. Certaines vibrations de la cheville, certaines torsions de la croupe n'ont d'autre but que de produire un frémissement continu des matières qui ceignent ces parties. D'étranges gestes de tête persistent aujourd'hui qui eurent peut-être d'abord une raison musicale ³. Qui n'a pas entendu ces gros paquets de demi-coques de fruits qu'agitent frénétiquement les chevilles des danseurs nègres ne saurait soupçonner à quelle puissance et à quelle qualité de son peut atteindre une musique qui adhère pourtant à ce point au corps : les yeux fermés, nous ne la prendrions nullement pour un accessoire de danse. Elle naît matériellement de la danse, mais qui lui reste soumise. Quels pas, quels gestes ferait le danseur s'il n'avait pas à tenir en branle ses ornements sonores ? Dans une musique encore plus étroitement corporelle, dans tout frappement du corps, est-ce d'ailleurs le geste qui compte le plus ou le son que celui-ci rend ? Là où aucune raison d'ordre religieux ou magique n'explique une gesticulation qui en elle-même est suffisamment motivée par le [p. 38] son qu'elle produit, il semble que cette dernière raison soit l'unique. La musique a très bien pu demander à l'homme de devenir par la danse un de ses instruments : non pas le plus mobile de tous si nous songeons au mouvement giratoire de certains (rhombes, diables), mais le plus fascinant par son jeu concret et libre.

À côté de ces étonnants hommes-sonnailles, qui sont les propres musiciens de leur danse ou dont la danse n'a d'autre objet qu'un grelottement continu d'instruments, il se conçoit des danses d'intention purement plastique mais qui trouvent dans le moment de leur exaspération des aboutissements sonores : les gestes par leur violence accrue

¹ P. Barrère, *Nouvelle relation de la France équinoxiale*, pp. 195-196.

² L. Degrandpré, *Voyage dans l'Inde et au Bengale...*, p. 167.

³ Au cours des cérémonies d'initiation chez les *imandwa*, au nord du lac Tanganika, un instrument, le *mukáko*, composé d'un cercle en bourrelet d'herbes auquel sont suspendus des bouts de roseau et des coques de fruits, résonne lorsqu'on hoche la tête (cf. Alex. Arnoux, *Le Culte de la Société secrète des Imandwa au Ruanda*, pp. 545-546).

L'article *crotalum* du Dictionnaire des antiquités grecques et romaines signale des grelots attachés à l'oreille gauche ou au cou des danseuses.

viennent à ricocher à l'entour. Les strettes qui terminent certaines de nos musiques populaires ou savantes n'ont sans doute pas d'autre origine ; en elles se trouve simplement fixé l'instant où se déclenche une accélération du rythme accompagnée d'un sursaut de l'harmonie et de la percussion. Le danseur pris soudain de frénésie et faisant feu de tous ses membres improvise un tapage qui montre la musique instrumentale sous l'aspect non plus d'ornement corporel mais de réflexe ou de crise. Le rythme plastique à bout se décharge dans une gesticulation bruyante, singulièrement communicative et qui explique que dans des états continus d'effervescence il ne nous soit plus possible de distinguer entre les danseurs, les musiciens — dont la mimique participe de la danse — et les spectateurs — qui eux-mêmes s'improvisent musiciens. Rares sont les musiques primitives qui ne se prêtent pas à de semblables confusions ou parmi lesquelles nous ne puissions pas saisir de multiples relations de geste à bruit. « On se demandera si le plaisir de battre un tambour est né du besoin, non de marquer seulement le rythme, mais de participer encore de quelque manière à la gesticulation générale. Taper sur le premier objet venu, chaudron, pot de terre ou tronc d'arbre, c'est répondre autant à un réflexe de danseur qu'à un geste d'instrumentiste¹. » C'est ainsi que bien des *maniements* d'instruments sonores, par leur violence ou même par leur seul aspect rythmique, ressortissent encore de la danse, tout comme les sauts et les piétinements d'où nous étions partis. Ceindre le corps d'objets bruissants, demander à la danse de les tenir en branle et faire ainsi du danseur un instrument de musique, vivant et autonome, ne constitue qu'un cas parmi tous ceux où la danse, ou une gesticulation qui lui est similaire, [p. 39] recherche un contact bruyant des pieds et des mains avec le sol ou avec une matière quelconque, sinon s'y trouve conduite par l'exacerbation du rythme, par une certaine montée de la « température », par une incitation contagieuse à s'emparer de n'importe quel objet pour en tirer des sons.

En général, manier, balancer des objets bruissants ou percuteurs peut apporter un complément d'harmonie plastique, d'eurythmie dans la danse. Il nous suffit d'évoquer soit le geste éminemment chorégraphique des Indiens d'Amérique qui brandissaient leurs *maraca* pareils à des ananas (pl. II), soit celui, presque insouciant, d'un musicien que nous vîmes à la cour du sultan des *Mandara* (au nord-ouest du Cameroun) et qui faisait rebondir d'une main à l'autre une balle en calebasse remplie de graines². Que ces objets soient souvent peints de teintes vives ou ornés de plumes, que de même les bijoux sonores aient une couleur qui joue ou tranche sur l'ombre de la peau, que leurs grappes constituent de véritables parures, que les pagnes de feuilles bruissent sur le corps et l'ornent à la fois, cela doit nous rappeler le caractère également visuel de tout instrument, de toute musique qui danse. Là même où elle gouverne tout geste, la musique n'en forme pas moins un spectacle, bruissant, et qui modifie nos idées — modernes ou « classiques » — sur le ballet. Toutes relations entre musique et danse comportent quelque artifice, hors celles qui mêlent étroitement gestes de danseur et

¹ Schaeffner, *Notes sur la musique des Afro-américains*, p. 297.

² Schaeffner, *Notes sur la musique des populations du Cameroun septentrional*, p. 69.

gestes d'instrumentiste. À un orchestre se détachant de la danse répond une danse sans lien nécessaire avec la musique.

À la suite de la musique corporelle nous trouvons donc des grappes ou des enflures d'objets nouées autour du corps qui danse. Grappes de coques de fruits, de sabots d'animaux, de coquillages, de débris d'os, de perles enfilées, de bâtonnets, de pales de métal, de monnaies, voire de clochettes sans battant ; certaines de ces sonnailles se disposent sous forme de petits tabliers à franges sonores et ainsi évoquent les pagnes de feuilles dont le froissement se plaça peut-être à l'origine ¹. Enfin, colliers, bracelets, ornements de cheville peuvent être faits d'anneaux qui s'entrechoquent.

De là passons à des instruments également secoués mais qui [p. 40] exigent un *maniement*. Certaines des grappes précédentes peuvent se fixer au bout d'un manche, de sorte que leur secouement ne sera plus produit que par un mouvement du poignet ². Mais passons outre et arrêtons-nous aux *maraca* ou autres hochets similaires d'Amérique et d'Afrique. M. d'Harcourt les groupe sous une excellente formule d'ensemble : « L'instrument consiste en une enveloppe de fruit dur, de bois, de terre cuite, de cuir — ajoutons : d'os, — voire de joncs tressés enfermant des grains (graviers, semences ou boulettes d'argile), et que complète d'habitude un manche-poignée ³. » Il se peut qu'à l'origine ait seulement figuré unealebasse dont le dessèchement intérieur permet que sous les secousses les graines choquent la paroi : du moins avons-nous trouvé tel quel le fruit de baobab entre les mains des *Dogon* du plateau de Bandiagara (Soudan français) ⁴. D'autre part Uhle a recueilli sur la côte occidentale de l'Amérique du Sud de simples vessies d'animaux remplies de cailloux ⁵. Un fruit desséché, une poche pleine de grains ou de gravier : dans le premier cas c'est le bruit des graines heurtant la paroi dure de laalebasse qui a séduit l'oreille de l'indigène ; dans le second cas l'entrechoc des graines s'ajoute au choc de la paroi, sinon couvre ce dernier. Un troisième cas, nous le verrons, ne laissera aucun doute sur l'intention de l'indigène, qui est de frapper la paroi de laalebasse. Mais il s'agit toujours d'instruments sonores dont la propriété essentielle est moins d'être

¹ Voir d'excellentes figurations de ces sonnailles in Izikowitz, *Musical and other sound instruments of the South American Indians*, fig. 10-17 ; cf. également tableaux des pp. 60-66.

² Si nous admettions avec les professeurs von Hornbostel et Curt Sachs qu'une classification par modes de mise en vibration fût seule applicable à ces premiers types d'instruments et si, en particulier, tout un groupe de ces instruments pouvait se ranger sous l'étiquette unique d'instruments de *secouement*, comment une pareille classification ne devrait-elle pas marquer en premier lieu *qui* ou *ce qui* secoue l'instrument : le corps d'un homme qui danse, ou seulement une main, un manche ou un câble à l'extrémité de cette main, le vent ou tel autre moyen naturel, indépendant du mouvement de notre corps ?

³ R. et M. d'Harcourt, *La Musique des Incas et ses survivances*, p. 5.

⁴ Instrument de femmes et d'enfants, mais aussi instrument de divination et dans ce cas le fruit de baobab est secoué horizontalement (cf. M. Leiris et A. Schaeffner, *Les Rites de circoncision chez les Dogon de Sanga*).

⁵ E. Nordenskiöld, *Études d'ethnographie comparée : I. Analyse ethnogéographique de la culture matérielle de deux tribus indiennes du Gran Chaco*, p. 182.

secoués que de pouvoir contenir certaines matières, certains objets ; ils diffèrent en cela soit des sonnailles soit des sistres.

La *maraca* et ses semblables paraissent être d'origine indienne et tout à la fois nègre : leur existence en Amérique remonterait plus haut que l'arrivée des nègres esclaves ; et en Afrique noire [p. 41] l'instrument est répandu sous des formes très différentes ¹. Dans *l'Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* au XVI^e siècle par Jean de Léry nous lisons : « y ayant en ce pays-la une sorte d'arbres qui porte son fruit aussi gros qu'un œuf d'Austruche, et de mesme figure, les sauvages l'ayant percé par le milieu (ainsi que vous voyez en France les enfans percer de grosses noix pour faire des molinets) puis creusé et mis dans iceluy de petites pierres rondes, ou bien des grains de leur gros mil, duquel il sera parlé ailleurs, passant puis après un baston d'environ un pied et demi de long à travers, ils en font un instrument qu'ils nomment Maraca : lequel bruyant plus fort qu'une vessie de pourceau pleine de pois, nos Brésiliens ont ordinairement en la main ² ». En 1880, le D^r Jules Crevaux voit dans une danse des Indiens *Mitoua* (Colombie) l'un de ceux-ci qui « secoue en mesure une gourde contenant des graines dures et traversée par un roseau. Cette gourde est ornée de dessins semblables à ceux des poteries ³ ». — Passons en Afrique. Dans le *Voyage du chevalier Des Marchais en Guinée*, que le père Labat publia en 1730, un hochet tenu à la main est décrit sous la forme d'un panier d'osier rempli de coquilles ⁴. Parmi l'orchestre qu'Hyacinthe Hecquard entendit à Grand-Bassam en janvier 1851 se trouvaient quatre hommes qui « battaient la mesure en remuant de petites Calebasses remplies de graines de coton ⁵ ». Chez les *Bongo* de l'Afrique centrale, le D^r Schweinfurth vit « des centaines de femmes et d'enfants, armés de gourdes remplies de cailloux qu'ils secouent avec frénésie », joignant « leur bruit de crécelle » au tumulte des trompes géantes et des petites cornes ; mais parfois — ajoute l'auteur — femmes et enfants « remplacent ces grelots par des brindilles sèches, qu'ils frappent les unes contre les autres ⁶ ». Pareille substitution mérite d'être soulignée : sans doute une parenté de timbres est-elle sentie là et, sous cette parenté, une nuance cependant.

Une abondante documentation serait à réunir sur le choix des matières enfermées à l'intérieur des hochets. En ce qui con-[p. 42] cerne les hochets des *Tupinamba*, Alfred Métraux nous dit : « Les graines qui sont introduites dans la Calebasse ne sont pas choisies au hasard — ce sont les semences d'une plante appelée *ymaú* qui est considérée comme sacrée ⁷. » Nous devons au même auteur la communication des

¹ Voir également le tableau comparatif dans Sachs, *G. W. M.*, p. 28, ainsi qu'Izikowitz, *Musical and other sound instruments of the South American Indians*, pp. 96-149, fig. 38-69.

² Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil...*, p. 104.

³ Jules Crevaux, *Voyages dans l'Amérique du Sud*, pp. 480-481.

⁴ R. P. Labat, *Voyage du chevalier des Marchais en Guinée, isles voisines et à Cayenne fait en 1725, 1726 & 1727*, t. II, p. 248.

⁵ Hyacinthe Hecquard, *Voyage sur la côte et dans l'intérieur de l'Afrique occidentale*, p. 63.

⁶ D^r G. Schweinfurth, *Au cœur de l'Afrique...*, t. I, ch. VII.

⁷ Métraux, *La Religion des Tupinamba...*, p. 77. L'auteur ajoute : « Les magiciens savent tirer de ce simple instrument une variété de sons tout à fait incroyable. »

faits suivants, recueillis en 1933 au cours d'une mission chez les *Toba Pilaga* (Chaco argentin) :

Le principal accessoire du magicien est le hochet *poketá*. L'instrument dont il se sert pour chanter la chanson *nikalairakyé* qui chasse les maladies est fait d'une courge non comestible (*porongo amargo : cinrai*) dans laquelle en guise de grenaille sont mis des scarabées magiques (*Kiyaraik*) et d'autres bestioles. Ces hochets sont sacrés et les magiciens seuls sont autorisés à les manier. Quiconque d'autre oserait en faire tinter serait immédiatement ensorcelé. Aujourd'hui ces hochets magiques sont hors d'usage (dans la mission de Sombrero Negro). Les Indiens les détruisirent toutes lors de la venue des missionnaires.

Les calebasses qu'ils emploient pour accompagner les chants moins sacrés que l'on entend lorsqu'on boit la bière d'algarrobo ou lorsqu'on veut honorer un hôte, sont des *porongos dulces (owiti)*, sans doute une courge comestible. Ils chantent avec ce hochet le chant *naiñiakorok* (chant de danse pour s'amuser). Ce chant dont la signification est inconnue est d'origine *choroti*. (Mission Métraux : expédition à Formosa, 1933).

Nous voyons que le choix porte et sur la matière enfermée dans le hochet¹ et sur celle de la paroi même. Dans tel cas, vu aussi l'existence d'un rite de fécondité au cours duquel les *Eskimo* jettent à la mer des vessies de phoques et de morses², nous pouvons nous demander si le hochet fait d'une vessie n'aurait pas eu à l'origine quelque importance particulière.

En Afrique comme en Amérique, certaines formes de hochets marquent une transition — ou une combinaison — entre la sonnaille de cheville et le hochet à main : il s'agit d'enveloppes tressées ou même de petites coques de fruits remplies de graines et qui se fixent au bas des jambes des danseurs. Dans le *Retour du Tchad* d'André Gide ce type intermédiaire est signalé à Mala, au bord du Logone : les talons des danseurs *Massa* frappent « le sol d'une attaque brève qui secoue très fort « les hochets » que les femmes [p. 43] attachent au-dessus du mollet. [...] Ce sont des cornets de jonc treillissé, fermés à la pointe par une natte de fil. La base du cornet est reliée à un disque de bois mince et sonore sur lequel retombent à chaque secousse une poignée de petits graviers encagés. Ce cornet est de proportions à épouser exactement le gras du mollet sur lequel il s'applique. C'est d'un travail charmant, aussi net que de la vannerie japonaise³ ». Au nord-ouest de Madagascar il s'agit d'« une série de petits récipients rectangulaires tressés en feuilles de cocotier » et qui renferment des « grains de sable, des graines diverses et même du riz » : « cet instrument est attaché au moment des danses, autour des chevilles, par les deux extrémités libres d'une corde

¹ À Cuba les calebasses sont remplies de « 180 cailloux ramassés par une nuit de lune » (A. Carpentier, *La Musique cubaine*, p. 325).

² Mauss, *Essai sur les variations saisonnières des sociétés eskimos*, p. 99.

³ A. Gide, *Le Retour du Tchad*, p. 28.

sur laquelle les petits casiers sont enfilés ¹ ». Mais au Brésil Jean de Léry nous montre au XVI^e siècle les mêmes *Tupinamba* faiseurs de *maraca* cueillir « un certain fruit qui est de la grosseur, & aucunement approchant de la forme d'une châtaigne d'eau, lequel a la peau assez ferme : bien sec qu'il est, le noyau osté, & au lieu d'iceluy mettans de petites pierres dedans, en enfilant plusieurs ensemble, ils en font des iambieres, lesquelles liées à leurs iambes, font autant de bruit que féroyent des coquilles d'escargots ainsi disposées ² »...

Revenons à la forme africaine du hochet que secoue la main. Parmi les instruments de la société secrète des *Imandwa* (au nord du lac Tanganika) ³ le père Arnoux relève deux sortes d'*ikinoguli*, calebasses remplies de coques de fruits ou de pierres. La moins usitée a, comme bien des *maraca*, une branche d'arbuste qui la traverse de part en part et que des chevilles retiennent à la calebasse. Dans la seconde sorte, la branche passe à l'intérieur de la queue de la calebasse qu'elle obstrue et qu'elle prolonge, constituant avec elle une poignée. Le dernier mode de fermeture suppose que la calebasse conserve cet appendice renflé dans lequel les nègres découpent leurs cuillers ⁴. Or si l'absence, assez fréquente, de cette poignée naturelle exige l'emploi d'une traverse de bois ou contraint à lancer la calebasse comme un ballon, sa [p. 44] présence permet, mais en Afrique seulement, une manière différente de produire le son : un filet assez lâche, auquel se trouvent fixés des noyaux de fruits, des cauris ou même des vertèbres de serpent, enveloppe la calebasse ; il suffit de prendre celle-ci par le manche et de donner un mouvement de va-et-vient au filet pour faire choquer noyaux, coquillages ou vertèbres contre la paroi extérieure (pl. III). Cet instrument, qui est employé tel quel dans plusieurs régions de l'Afrique occidentale — Côte d'Ivoire ⁵, Soudan, Dahomey ⁶ — place donc les objets percutants sur le pourtour de la calebasse, telles les sonnailles en suspension sur le corps du danseur, tandis que la *maraca* les tient enfermés à l'intérieur. Seul le premier cas prête à un mode de vibration qui n'est plus le secouement mais la percussion.

Un cas-limite fait bruire deux hochets par choc l'un contre l'autre. C'est ainsi qu'au Congo belge les femmes *ababua* accompagnent leur chant à l'aide du *bagezege* formé de deux boules creuses, remplies de grains et réunies par une ficelle. « Je ne sais définir — écrit Tilkens — cet instrument qui tantôt sert de jeu, tantôt sert à accompagner un chant triste et monotone. Il se compose de deux courges évidées dont l'intérieur est à moitié rempli de perles ou de petits corps durs, cailloutis, etc. Ces deux boules sont réunies par une petite ficelle. Une de celles-ci se tient en mains et en

¹ G. Petit, *Sur une collection ethnographique provenant de Madagascar*, p. 364.

² Jean de Léry, *op. cit.*, p. 103.

³ Arnoux, *Le Culte de la société secrète des Imandwa au Ruanda*, p. 553.

⁴ E. Nordenskiöld (*op. cit.*, p. 184) fait la même distinction pour les hochets des Indiens : « On peut distinguer deux types de *maraca* dans l'Amérique du Sud. Chez l'un, la partie allongée de la calebasse sert de manche, tandis que, chez l'autre, le manche consiste en une cheville qui la traverse. ». — Comparer fig. 38-41 in Izikowitz, *Musical and other sound instruments of the South American Indians*.

⁵ Delafosse, *Le Peuple Sièna ou Sénoufo*, p. 268.

⁶ Documents de la Mission Dakar-Djibouti.

faisant tourner le poignet de droite à gauche par saccades l'autre boule se met en mouvement, mais retenue par la corde elle vient battre sa compagne à droite et à gauche en donnant un coup sec. Pour varier cette cadence les deux boules sont souvent immobilisées et en les secouant fortement elles laissent percevoir un son semblable aux hochets de nos enfants ¹. » L'abbé Pierre Bouche a noté l'existence du même jeu entre les mains d'enfants dahoméens ².

Que la paroi des hochets soit percutée ou de l'intérieur ou de l'extérieur, nous verrons qu'il en peut être de même avec les cloches, avec les grelots, voire avec certains tambours à mem-[p. 45] branes. Nous nous trouverions encore ici à la limite de deux gestes, le secouement et la percussion ; mais à la limite également de deux formes de corps sonores, la coque ou vase clos et la demi-coque ou vase ouvert. Dans le cas du tambour une boule enfermée entre deux membranes qu'elle heurte par secouement ne peut que nous évoquer le hochet ; un rapprochement précis a même été établi entre la *maraca* constituée d'une poche de cuir et le tambour à simple ou double membrane : il existe, notamment en Extrême-Orient et en Amérique ³, des tambours-hochets, à une ou deux membranes, mais toujours hermétiquement clos et renfermant des pierres ou d'autres objets que le simple frappement de la membrane fait rebondir ou qui suffisent même à la percussion de celle-ci dans le secouement saccadé de tout le tambour. (D'où une raison de plus d'inscrire à l'origine du tambour la membrane non tendue : peau entre cuisses, vessie ou poche de cuir). Une peau de tambour peut être battue *sur sa face extérieure* non seulement avec les mains ou avec des baguettes mais avec des boules fixées à l'extrémité de petites cordes et qu'un rapide mouvement rotatif projette sur les membranes ⁴ (pl. XV). Dans le grelot une bille se cogne contre la paroi interne de l'instrument. De même, dans la plupart des cloches, le battant frappe intérieurement : mais il importe de distinguer si ce battant est libre et ne heurte la cloche que par balancement de celle-ci ou si c'est lui qui est mû contre la cloche immobile ⁵. Enfin le marteau peut ne [p. 46] frapper que sur le

¹ Cité in Joseph Halkin, *Les Ababua*, p. 442.

² Pierre Bouche, *Sept ans en Afrique occidentale : la Côte des esclaves et le Dahomey*, p. 96. – Un autre cas de combinaison joindrait, dans une même cavité close, le sifflement au bruit de l'eau agitée. Un jouet du nom de *rossignol* et un certain appeau mêlent ainsi à leur sifflement [...] un clapotis très perceptible ; le secouement de l'eau, s'il fait varier les dimensions de la cavité et dès lors les hauteurs de sons du sifflet, a par surcroît son bruit propre : l'instrument siffle et gargouille tout ensemble. Quoique immobile et quoique instrument à vent, ce jouet ou cet appeau participe du hochet par l'entrechoc de son contenu.

³ Izikowitz, *Le Tambour à membrane au Pérou*, pp. 170-171. – La Mission Dakar-Djibouti a rapporté du Soudan français un petit tambour-hochet avec lequel jouent les enfants *bambara*.

⁴ Dans sa *Description du royaume de Siam*, De La Loubère cite, entre autres tambours, le *tlounpoun-pan* à deux peaux tendues sur un cadre plat traversé par un manche : « de chaque côté... pend une balle de plomb à un cordon » ; on roule le manche « entre ses mains comme un bâton de chocolatière, sinon qu'on tient le bâton de chocolatière renversé, & le thoun-pounpan tout droit — et par ce mouvement que je viens de dire, les bales de plomb qui pendent de chaque côté du tlounpounpan frappent de part & d'autre sur les deux peaux » (t. I, pp. 208-209).

⁵ Dans sa *Description des instruments orientaux*, et à propos de la cloche abyssine qu'il nomme *daule*, Villeteau remarque qu'en France « le sonneur donne à cet instrument un balancement qui la fait heurter, alternativement d'un bord à l'autre, le battant ; c'est la cloche qu'on agite, et le

bord extérieur de la cloche immobile ¹. Nous avons énuméré tous ces cas à seule fin de montrer que de tels instruments en forme de poche, de botte, de globe ou de vase n'impliquent pas nécessairement que les objets qui les choquent soient contenus à l'intérieur. Les grelots eux-mêmes qui paraîtraient ne pouvoir être frappés que sur leur paroi interne s'assemblent parfois en grappes afin que leur entrechoc extérieur s'ajoute au va-et-vient des billes à l'intérieur. Et il en est de même avec les clochettes liées entre elles ou mêlées à d'autres objets bruisants. Il ne se trouve peut-être aucun instrument qui, formé d'une enveloppe plus ou moins dure, n'utilise celle-ci soit à titre de contenant, de récipient, soit à simple titre de cavité vide. Nous pourrions ainsi aller jusqu'aux tuyaux sonores dont la paroi vibre par choc extérieur ou bien enferme une grenaille quelconque ou bien même enclôt une colonne d'air qu'un souffle met en vibration par une embouchure. De même il existe des fruits de la grosseur de nos nèfles, mais dont la coque dure et parfaitement sphérique peut être employée musicalement de trois manières : percée de deux ou de trois trous elle forme un sifflet ; percée, remplie d'une petite quantité de sable ou de graines minuscules, puis bouchée, elle sert de hochet ; laissée vide, mais enfilée avec d'autres sur une même tige de bois que l'on secoue, elle vient heurter contre les coques voisines.

À mesure donc que nous avancerons dans notre analyse, nous apparaîtra le rôle considérable que jouent toutes les formes de cavité dans les instruments de musique. Après les travestissements instrumentaux du chant, après le frappement d'une partie du corps contre une autre ou contre le sol, l'utilisation des cavités naturelles ou artificielles constitue un fait essentiel de l'organologie. Il allait de soi que du heurt d'un objet plein contre un autre objet plein — du pied contre la terre, d'un marteau contre la plus rudimentaire des enclumes — résultât un bruit ou un son ; mais il s'agit maintenant de faire vibrer, de la manière souvent la moins directe, une paroi mince en forme de poche ou de vase, sinon [p. 47] l'air même que contient cette cavité. Parmi les procédés déjà cités de chant ou de musique corporelle nous aurions pu reconnaître le parti qui est tiré des ressources sonores de toute cavité plus ou moins close : utilisation de la bouche comme résonateur ; frappement de la gorge ou de la poitrine ; claquement des mains disposées en creux ; emploi musical du bouclier ou de quelque paroi qui lui ressemble, soit que l'on chante devant sa face concave, soit que l'on

battant reste en équilibre. En Abyssinie, au contraire, c'est le battant qu'on met en mouvement, et la cloche reste en équilibre. Le sonneur, en agitant une corde qui est attachée au battant, fait heurter ce battant à l'un et à l'autre bord de la cloche alternativement... » (*Description historique, technique et littéraire des instrumens de musique des Orientaux*, p. 161). – Dans un exemple précédemment cité des hochets d'Afrique vibrent, *immobiles*, sous le mouvement de va-et-vient de filets chargés de noyaux de fruits ou de vertèbres de serpent ; or si ces « hochets » sont uniquement *percutés*, il existe des cloches qui peuvent être balancées et parfois secouées, tels des hochets : n'y a-t-il pas, du reste, des petites cloches ou *sonnettes* surmontées de poignées ?

¹ En Extrême-Orient, dans le culte bouddhique, de grosses cloches sont frappées à l'aide d'un long et gros battant suspendu horizontalement et que l'on balance, tel un bélier, au moyen d'une corde : au bout de sa course, le battant heurte la paroi extérieure de la cloche. Pierre Loti (*La Troisième jeunesse de Madame Prune*, XII) parle de « ces cloches énormes qui sont couvertes d'inscriptions mystérieuses ou de figures de monstre, et que l'on fait vibrer au choc d'une poutre suspendue... »

piétine sa face convexe comme le feront les indigènes du sud de l'Australie¹ ; piétinement d'un sol suspendu², d'une paroi qui recouvre plus ou moins une fosse de résonance³ ; évasement du pavillon dans les porte-voix, etc. Pêle-mêle, et de signification inégale, ces exemples montrent dès les formes les plus simples de musique instrumentale le sens infaillible qui a porté l'homme primitif à saisir, à exploiter la valeur sonore de toute partie creuse. Il semble que les moindres cavités découvertes dans la nature ou produites par l'industrie humaine aient été sans exception conquises par la musique. Certaines mêmes laissent l'acousticien encore hésitant, sinon incrédule sur leur valeur effective : peut-être le musicien y a-t-il été conduit par d'abusives analogies ; peut-être là des nuances à peine perceptibles échappent-elles à la science ? L'étude des résonateurs nous donnera l'occasion de revenir sur ce problème des cavités, — le seul, d'ordre physique, autour duquel trouvent à se rencontrer les deux grandes familles d'instruments, étrangères l'une à l'autre : celle des instruments à vent et celle des instruments à corps solide vibrant. Que desalebasses amplifient le son des arcs musicaux et des xylophones nègres (pl. IX), qu'elles servent de caisse de résonance à tant d'instruments à cordes de l'Afrique ou de l'Asie, qu'elles forment soit la cavité de certains sifflets, notamment des *Ko-tze* que les Chinois fixent à la queue des pigeons (pl. XX), soit le réservoir d'air des *cheng* ou orgues à bouche de Chine (pl. XXXI), qu'elles soient employées à titre de grelots, de hochets, et — comme nous allons le voir — de *wasamba*, c'est la coque du même fruit qui tente par sa minceur et par sa sphéricité les faiseurs d'instruments, du plus primitif au plus adroit. Par ailleurs c'est le creux d'un pot dans lequel l'Indien d'Amérique et le nègre du jazz plongent l'extrémité de leur chalumeau ou sur les rebords duquel est tendu une membrane que l'on bat. Et ce seront encore d'innombrables tuyaux de bambou tour à tour [p. 48] frappés comme des cloches et animés d'un souffle. Cavité ; paroi qui l'entoure : auprès d'elles se fera presque toute l'évolution des instruments, indépendamment de la dissemblance acoustique entre fluides et solides ou de la dissimilitude des modes de vibration — battement, secouement, insufflation.

Pour la rapidité de notre exposé nous sommes partis des sonnailles de danse, dont les demi-coques vides s'entrechoquent, et sommes arrivés à des instruments constitués d'une paroi que peuvent frapper une grenaille de *hochet*, une bille de *grelot* ou un battant de *cloche*. Nous n'avons d'abord prêté à cette paroi que des formes sphérique ou ovoïde, entière ou tronquée. Or des hochets peuvent épouser la forme d'une boîte rectangulaire et plate, ou celle d'un tuyau : témoin ici les hochets oblongs du Pérou⁴, de Madagascar ou de l'Afrique équatoriale ; les hochets tubulaires (en bambou ou en vannerie) du Colorado, de la Guyane, de Madagascar, certains pouvant être transpercés de chevilles qui augmentent encore les points de heurt pour la grenaille⁵ ; les hochets de Célèbes, à l'intérieur desquels glissent des bâtonnets, sortes de pilons

¹ E. Eylmann, *Die Egeborenen der Kolonie Südastralien*, pp. 375-377.

² Voir ici-même le chapitre IV.

³ Voir exemples cités par le professeur Sachs, *G. W. M.*, pp. 39-40.

⁴ Izikowitz, *Musical and other sound instruments of the South American Indians*, fig. 62.

⁵ Izikowitz, *op. cit.*, fig. 53 et 69.

internes¹. Il apparaît de même que l'essentiel d'un grelot n'est pas dans la sphéricité à peu près close de sa paroi, mais dans le *roulement libre* de sa bille : témoin le grelot ajouré du Louristan, dont le pourtour rayonné enferme la bille, qui ne fait ainsi vibrer aucune cavité. Quant aux cloches, dont nous avons déjà dit qu'elles pouvaient être mises en vibration autant par balancement que par percussion immédiate, nous y trouvons des formes qui révèlent, semble-t-il, tantôt la matière dont ces instruments furent faits à l'origine (demi-coques de fruits, sinon coquilles), tantôt les rapports qu'ils ont entretenus avec d'autres types d'instruments, en particulier avec sonnailles et hochets. En Afrique notamment, certaines des plus grosses cloches en bois reproduisent encore la forme de coque de fruit dont elles dérivèrent ; il en est de même de petits grelots de fer qui, attachés aux bras ou aux chevilles, rappellent les sonnailles auxquelles probablement ils succédèrent². Il est permis de se [p. 49] demander, si par analogie, la clochette dont la paroi de fer est tournée, tel un cornet, n'évoque point le vieil emploi de la coquille. De même, toujours en Afrique, des cloches de bois sont formées d'une boîte à peu près ronde et close, sur le pourtour plat de laquelle des espèces d'ouïes sont taillées par où s'échappent en éventail plusieurs battants ; peut-être pourrions-nous y voir quelque stylisation de la tortue avec sa carapace et avec ses pattes écartées. En Birmanie, en Indo-Chine et au Pérou les cloches de bois à plusieurs battants ont une large ouverture quadrangulaire dont le bord est frappé par les battants qui, en outre, *s'entrechoquent*³. Ce même entrechoc des battants se retrouve en Afrique dans des clochettes de bois, la plupart en forme de sablier ou de double coquetier. Nous noterons qu'à ces types africains de cloches à multiples battants écartés ou entrechoqués ne correspondent point de modèles en fer⁴. Réciproquement les cloches africaines en fer, formées de deux pans rabattus, à bordures verticales soudées ou non, n'ont leur équivalent en aucune autre matière ; elles témoignent d'une évolution que suivit la cloche de fer avant qu'on ait su la fondre : d'où cette cloche d'Extrême-Orient, conservée au musée du Louvre, et qui porte sur les côtés, telle une bavure, le vestige de l'ancienne technique de soudure. Nous remarquerons enfin des rapports assez nets, en Afrique, entre des types de cloches de fer et des types de grelots, voire de hochets, de même matière : il semble qu'on ait passé des uns aux autres par ouverture progressive d'une fente qui permit d'abord l'usage d'une bille (en pierre) puis exigea celui d'un battant. Nous serions ainsi amenés à nous demander plus généralement si l'emploi brut de produits de la nature,

¹ Kaudern, *Musical instruments in Celebes*, pp. 92-96 et fig. 48-49. – Il se peut que le *chicauatzli* ou *aiochicauatzli* de l'ancien Mexique ait été le plus proche de ce type : cf. Sahagun, *Histoire générale des choses de la Nouvelle-Espagne*, pp. 107, 112 et 124 ; Izikowitz, *op. cit.*, p. 135-137.

² Maes, *Notes sur quelques objets des Pygmées-Wambutu*, p. 133 et fig. 14.

³ Indo-Chine : divers objets du musée du Trocadéro. – Birmanie –. cf. Sachs, *Die Musikinstrumente Birmas und Assams*, pp. 15-16 et pl. 7. – Ancien Pérou : cf. Izikowitz, *op. cit.*, fig. 33 (avec trois battants en os).

⁴ En Amérique précolombienne nous verrions également combien le hochet en métal diffère, par sa forme des hochets en d'autres matières : ainsi les hochets, péruviens (de la côte septentrionale) sont faits d'une feuille de cuivre en losange, pliée en deux et terminée par une poignée (cf. d'Harcourt, *Deux instruments de musique des peuples Mochica*, pp. 460-462, pl. X IX, B et C.).

le travail du bois, la forge n'ont pas introduit des formes de parois qui ont servi à des fins tour à tour de sonnaille, de hochet, de grelot et de cloche, — peu importe l'ordre chronologique réel. Cela est assez vraisemblable si nous nous rappelons l'existence en Extrême-Orient de cloches ou plutôt de *tambours de bois* dont la forme est aussi celle d'un grelot (pl. XX).

[p. 50] Notons en dernier lieu que la clochette de fer peut être frappée non seulement par un battant mais aussi par une bague, de sorte que le geste de la main qui choque la bague contre la clochette évoque celui du joueur de castagnettes. De véritables cas d'entrechoc nous sont donnés avec des cloches liées deux à deux.

Le *wasamba* ou sistre dealebasse, dont la première étude est redevable à la mission Dakar-Djibouti lors de son séjour parmi les populations du Soudan français¹, peut, par la succession de ses types, nous éclairer sur le passage, dans des instruments maniés de ce genre, d'une forme entièrement sphérique du corps sonore à des formes plus ou moins larges de calottes sphériques (pl. III). L'usage du *wasamba* semble être uniquement réservé au rituel de la circoncision, soit pendant la cérémonie sanglante elle-même, soit durant la période de convalescence et de retraite où les jeunes circoncis se tiennent hors du contact des femmes et, plus généralement, des incirconcis. L'instrument se compose d'une fourche en bois, décorée ou non ; sur l'une des branches sont enfilées des calebasses, ou des fragments de celles-ci, tandis que l'autre sert de manche. L'instrument secoué produit un fracas de bois assez intense. (Un autre procédé consiste à maintenir la fourche immobile et à laisser glisser du haut de la tige tout le jeu de calebasses). Plusieurs types de *wasamba* comportent une calebasse entière, d'une assez grosse dimension (pl. III) ; contre elle viennent frapper soit des fragments de tiges de mil qui la ceignent tel un pagne sonore, soit des fragments de calebasses en forme de calotte sphérique et qui, enfilées sur la même branche, sont disposées deux à deux de manière que les parties creuses soient tournées face à face : dans ce dernier cas chaque secousse renvoie la calebasse entière contre les paires de fausses cymbales et ces dernières les unes contre les autres. Dans certains types de *wasamba* la calebasse entière fait défaut et l'instrument se borne à ces vis-à-vis de calottes sphériques et même, sur les plus petits modèles, à une pile de simples rondelles taillées dans la calebasse, souvent de la forme dentelée d'un biscuit, et dont chaque concavité, si faible soit-elle, s'oppose à une autre concavité. Dans tous les modèles de *wasamba* nous retrouvons ainsi un entrechoc d'objets enfilés sur une tige, la plupart ayant les ouvertures de leurs cavités qui se répondent, les autres, sphériques, suscitant une percussion externe et non plus interne comme dans les *maracas* ou [p. 51] diverses formes de hochets. La tige de l'instrument peut n'être pas droite, mais courbe et former ainsi un large collier de rondelles ou de coques

¹ Éric Lutten, *Les Wasamba et leur usage dans la circoncision*, pp. 13-17. — Un premier *wasamba* est entré au Musée d'ethnographie du Trocadéro en 1885 ; il avait été recueilli par le D^r Bellamy à Bamako (Soudan français).

hémisphériques, comme dans l'appareil que les pêcheurs malais ou mélanésien emploient pour attirer les squales (Pl. III)¹.

Récipient imparfait, l'hémisphère (ou la calotte sphérique) ne tient plus renfermés les objets qui la doivent frapper ; dans tel cas ceux-ci sont ou distincts de l'instrument, ou attachés à lui comme le battant l'est à la cloche, ou remplacés par un autre hémisphère, par une autre calotte dealebasse, qui vient choquer la première. L'absence d'objets qui percutent à l'intérieur ou à l'extérieur d'une enveloppe sonore fermée oblige donc celle-ci à se diviser en deux coupes dont les ouvertures viennent se heurter. Mais peut-être serait-il plus juste de s'imaginer que la forme ouverte a précédé la forme close. Du claquement des mains disposées en creux a pu se déduire l'invention d'instruments particuliers : castagnettes, crotales ou cymbales². Nous verrons ceux-ci. Mais dès à présent il serait peu raisonnable de croire que les deux séries d'instruments — les uns ouverts, les autres clos — eussent entièrement évolué sans le moindre rapport entre elles. Une forme primitive, encore populaire aujourd'hui, et toute corporelle, de sifflet nous montre les deux mains disposées en creux et serrées l'une contre l'autre de manière à constituer une cavité à l'orifice de laquelle s'applique la bouche. De la même façon les mains jointes pourraient enfermer des billes qui, choquées, produiraient un bruit, mais faible puisque la paroi charnue ne prête à aucune résonance. Enfin les mains peuvent elles-mêmes s'entrechoquer. Ces trois cas — mains creuses et entrechoquées, mains closes, vides ou pleines — ne marquent-ils point parmi les gestes de musique corporelle la même relation qui existe dans les instruments entre cavités ouvertes et fermées, entre coupes et globes de castagnettes, de *wasamba*, de hochets et de quelques instruments à vent ?

Un certain type de *wasamba* que nous avons décrit avec ses [p. 52] rondelles dealebasse disposées en pile nous mène au *sistre* proprement dit. Dans ce dernier instrument, de petites rondelles *plates* en métal sont enfilées sur une ou plusieurs tiges horizontales ; tout secouement latéral fait choquer ces rondelles entre elles ou contre l'une des parois du cadre métallique. Tel est du moins le *sistre* encore usité dans le culte de l'Église abyssine. Parmi ses ancêtres de l'Égypte antique, le *saischschit* pouvait n'avoir pas de rondelles ; seules les tiges venaient par leurs extrémités repleyées choquer le cadre³. Et il semble que les rondelles mêmes des sistres égyptiens aient été des anneaux dont l'entrechoc s'ajoutait au bruit de leur choc contre le cadre ou contre la tige. Ce dernier dispositif nous rappelle que dans les bracelets ou dans les anneaux de chevilles, portés par les danseurs, se trouvent parfois enfilés de

¹ Cf. Curt Sachs, *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*, pp. 1617. — Le musée Pitt-Rivers, à Oxford, possède un instrument de ce type composé de deux tiges de rotin, courbées en cercle et sur lesquelles sont enfilées non pas des coques dealebasse, mais des sortes de coquilles Saint-Jacques ; cet instrument provient de la région de Vancouver. — Tant au musée du Trocadéro qu'au musée Horniman, à Londres, un type intermédiaire, recueilli dans l'Afrique occidentale, montre un manche en rotin dont l'extrémité supérieure est maintenue courbée par une corde : il s'agit d'un *wasamba* arqué.

² « Battez, cymbales d'or, mamelles cadencées... » (P. Valéry, *Air de Sémiramis*, in *Charmes*).

³ V. Loret, *Note sur les instruments de musique de l'Égypte ancienne*, pp. 11-12 ; Ch. Boreux, *Musée national du Louvre. Département des Antiquités égyptiennes*, t. II, pp. 355-356.

plus petits anneaux. Et combien d'autres exemples la musique primitive nous donnerait de cet entremêlement de corps sonores où la vibration de l'un entraîne celle d'un autre et ainsi de suite. Il ne s'agit pas encore ici de communication entre un corps sonore et une table ou une caisse de résonance, mais d'une opération en quelque sorte plus élémentaire où des corps entrelacés s'ébranlent les uns les autres. En ce cas la forme annelée des objets battants se retrouve le plus souvent et marque peut-être un degré de perfectionnement sur une disposition tout empirique d'objets suspendus et juxtaposés. Sans doute les nègres excellent-ils, ainsi que le note André Gide dans son *Retour du Tchad*, à satisfaire ce besoin de superposition, de surcharge instrumentale qui « leur fait mettre des perles aux griffes de métal de leurs petits « pianos » [il s'agit des *sanza*] : horreur du son net, besoin de le troubler et de noyer son contour ¹ ». Maurice Delafosse parle, à propos des *Sénoufo* de la Côte d'Ivoire, de ces « anneaux et pendeloques de ferraille que l'on suspend au pourtour des tambours, au manche des guitares, à la caisse de résonance des harpes, au poignet des joueurs de *balafon*, aux jambes des musiciens... ² » Mais chez d'autres musiciens primitifs ne relèverions-nous point des exemples tout identiques ; et peut-être en certains cas d'instrumentation, même nègre, s'agirait-il moins d'un contour « noyé » que proprement d'un grésillement de ce contour ? Le principe des *ornements* ou *agrément*s, en particulier dans la musique française [p. 53] de clavecin aux XVII^e et XVIII^e siècles, n'en est somme toute pas si éloigné ; et à cet égard on a quelque raison de conserver la graphie ancienne où, par un procédé de petits signes spéciaux, tels nos accents aigu ou circonflexe, la ligne mélodique demeure intacte, de même qu'à l'audition celle-ci ne sort pas trop meurtrie de ces *mordants*, *pincés* et autres griffes postiches par quoi un vieux désir de bruit trouve encore à s'exaspérer auprès du pur « contour » des sons.

Une danse d'objets qui bruissent indistinctement autour du corps, autour d'un récipient ou à l'intérieur de celui-ci, le long d'un manche ou d'une tringle qui les traverse et que la main agite, autour d'un instrument de musique qui leur reste étranger mais qui par les secousses de son jeu les ébranle indirectement : telle est, avec les percussions immédiates du pied sur le sol ou de la main sur le corps ou sur une matière quelconque, la première idée que nous puissions nous donner ici de la musique instrumentale. Cette danse, dont nous serons amenés par la suite à renforcer l'idée, nous la voyons peu à peu, de transposition en transposition, s'évader de l'homme, puis de l'instrument : projection du pied contre le sol, secouement d'une ou plusieurs parties du corps, va-et-vient de l'objet que porte la main, ébranlement indirect de l'objet. Dans tel cas, la vibration à peu près invisible d'une corde frottée ou d'une colonne d'air figure le point extrême d'une évolution où la danse va se subtilisant ; et il est remarquable que les instruments où s'exerce ce dernier type de vibration aient seuls la propriété de prolonger indéfiniment les sons ; peut-être les futurs instruments à ondes surpasseront-ils même ce que l'on a réalisé en ce domaine. Toute durée de bruissement dans les musiques primitives reste fonction d'une agitation du corps et cette fonction, à des stades de plus en plus élevés, va se

¹ Gide, *Le Retour du Tchad*, p. 32.

² Delafosse, *Le Peuple Siéna ou Sénoufo*, p. 268.

relâchant. Inversement les modes d'attache des corps sonores, les points de heurt de ceux-ci se précisent et portent à la création d'un manche, d'un cadre, d'une traverse ou d'une charnière. De la grappe de coques dures et de sonnailles liées entre elles, de la grenaille enfermée dans une enveloppe nous passons à des objets que fait se choquer leur glissement sur une tringle ou — comme nous allons le voir — le long d'une gouttière ou autour d'une charnière : une direction est ainsi donnée au heurt des objets, leur forme même se régularise et une extrême précision est apportée aux moindres détails de leur dessin.

L'emploi de charnières et de gouttières au lieu d'axes médians ne change rien au principe d'un choc ou d'un entrechoc dirigé, et [p. 54] non plus désordonné d'objets. Que la pièce retenant ceux-ci les traverse en leur centre, ou qu'elle les joigne par un seul de leurs côtés ou que, creuse, elle forme glissière et se termine par un butoir, il s'agit toujours tantôt d'un entrechoc de matières sonores tantôt — ou : à la fois — d'un choc de celles-ci contre un cadre peu ou point sonore ; et en aucun de ces cas le heurt d'une partie quelconque n'est abandonné au hasard. *L'angkloun* des Javanais (pl. IV) illustre parfaitement le procédé de la gouttière : des tuyaux de bambou évidés, d'inégales longueurs et disposés parallèlement sont fixés à un châssis par leur extrémité supérieure de telle manière qu'au moindre secouement ils se balancent et font buter leur extrémité inférieure contre le bord d'excavations pratiquées dans un tuyau de bambou horizontal. Ce sont là des cloches tubulaires en bois, non point frappées à l'aide d'un battant, mais qui se heurtent d'elles-mêmes contre une série de butoirs ; séparées les unes des autres, elles ne sonnent pas moins ensemble à tout secouement du châssis. Quant au procédé de la charnière, il nous met en présence d'instruments qui, des claquettes aux castagnettes, ont leur origine dans l'*entrechoc* de deux objets distincts que tient une ou deux mains, sinon, plus lointainement encore, dans le frapement des mains elles-mêmes ou dans le claquement de doigts.

L'entrechoc de deux objets de matière et de forme identiques, est un des gestes le plus naturels de la musique. Ferdinand Denis, dans son ouvrage sur la Guyane, écrit « Tout ce qu'un nègre rencontre, quand il a le désir de danser, devient un instrument propre à marquer la mesure ; nous en avons vus au Brésil se joindre aux concerts de leurs camarades avec deux cailloux qu'ils frappaient l'un contre l'autre ; et l'on ne se plaignait point qu'ils dérangent l'harmonie générale ¹. » Ailleurs s'entrechoquent deux bâtons ² et, particulièrement en Australie deux boome-[p. 55] rangs ¹ ; deux

¹ Denis, *la Guyane*, t. II, pp. 33-34. – J. Garnier, *Voyage autour du monde : la Nouvelle-Calédonie*, p. 160. « L'un d'eux fumait la pipe commune en surveillant la cuisson de quelques racines, tandis que son camarade chantait sur un air monotone probablement les incidents de notre voyage ; il balançait son corps en mesure, frappant en cadence deux pierres l'une contre l'autre. »

² Jos. van den Plas, *Les Kuku* (possessions anglo-égyptiennes), p. 310 le tambour « n'est employé généralement pour la danse que lorsque celle-ci est exécutée à l'occasion d'une mort. Quand une partie dansante est organisée au cours d'une réunion de parents et d'amis que l'on a invités à boire, le musicien désigné pour la circonstance se sert de deux bâtons qu'il frappe l'un contre l'autre en exprimant des sons bizarres ayant la prétention d'être un chant. Les deux bâtons, qui sont attachés l'un à l'autre par une cordelette, s'agitent entre les mains du singulier musicien pendant que les danseurs se trémoussent devant lui... Lorsque celui qui dirige la danse agite ses

écorces², deux boucliers, deux disques quelconques³, deux sandales même⁴. La qualité du bois peut être choisie et recherchée pour le timbre particulier qu'il donne : témoin la sonorité stridente d'une cliquette annamite dénommée *cai-kep* et qui semble imiter le cri de la cigale. Les dimensions des morceaux de bois fixent la hauteur du son. Le geste demeure partout le même ; la matière métallique ou la concavité des différentes cymbales dans l'Inde et en Chine ne change rien au principe de l'entrechoc de deux objets distincts. Le second stade commence dès l'instant où l'entrechoc exige l'action d'une seule main : soit pression ou frappement des doigts contre la paume, soit secouement d'un objet à charnière et dont les deux palettes frappent l'une contre l'autre. Il est possible que le claquement de doigts préfigure ce type d'instruments dont les castagnettes marquent le sommet : nous avons déjà cité un texte du chevalier Chardin où des chanteurs persans font « *claquer* leurs doigts si fort, qu'on diroit qu'ils ont des *Os*, ou des *Castagnettes* à la main⁵ ». Mais à l'origine également peut se trouver l'emploi de deux baguettes de bois, d'os ou de métal tenues et secouées d'une seule main : nous avons encore vu ce procédé employé dans le jazz. La bonne sonorité des baguettes exige que la main repliée forme intérieurement un creux [p. 56] et ne les touche qu'à peine ; un manche peut donc reporter loin du contact de la main les parties de l'instrument destinées à sonner : dans tel cas ou chacune de celles-ci a son manche particulier — certains crotales de l'Égypte antique, simulant des bras humains, étaient tenus par leur extrémité inférieure et applaudissaient de leurs fausses mains⁶, — ou un manche unique forme charnière à une certaine hauteur et son secouement produit un claquement de deux ou trois palettes. Dans l'orchestre moderne les castagnettes sont ainsi montées à l'extrémité d'un manche⁷ ; pareille

bâtons avec frénésie les danseurs se rassemblent autour de lui et terminent leurs mouvements. – Voir également. R. Laparra, *La Musique et la danse populaires en Espagne*, p. 2380. Ainsi que tous les textes concernant les danses de bâtons.

¹ N. W. Thomas, *Natives of Australia*, p. 126 ; E. Eylmann, *Die Eingeborenen der Kolonit Südaustralien*, pp. 375-376 ; Fr. C. A. Sarg, *Die australischen Bumerangs...*, p. 21.

² Jules Garnier décrit une fête *Kanak* en ces termes : « ils ne cessent de hurler et de sauter en mesure, frappant l'une contre l'autre des écorces d'arbres recourbées. Le choc de ces écorces produit un son sourd qui se propage au loin et qui, entendu d'une certaine distance, peut se traduire par les syllabes pilou-pilou. » (*op. cit.*, p. 353). Il s'agit de morceaux d'écorce repliés en cornet à peu près triangulaire (cf. Sarasin et Roux, *Nova Caledonia*, pp. 231-232, ainsi que pl. 63, fig. 3 et 4), remplis de feuilles et d'herbes (Viellard et Deplanche, *Essais sur la Nouvelle-Calédonie*, p. 212) ou « d'écorce de niaouli qui fait corps élastique, et empêche les parois d'écorce de s'aplatir sous les coups répétés » (Leenhardt, *Vocabulaire et grammaire de la langue houailou*, p. 79). Cf. également Opigez, *Aperçu général sur la Nouvelle-Calédonie*, p. 448.

³ Gobineau, *Les Religions et les philosophies dans l'Asie centrale* (t. II, pp. 124-125) : lors du moharrem en Perse, des berbéryens tiennent en chaque main un disque de bois ; l'entrechoc de ces disques accompagne la danse.

⁴ Les femmes *Kanembou* du Kanem entrechoquent leurs sandales de bois qu'elles tiennent dans les mains : et Carbou, *La Région du Tchad et du Ouadaï*, t. I, p. 42.

⁵ *Voyages de M. le Chevalier Chardin en Perse...* t. II (éd. in-4°), ch. VII, p. 115.

⁶ V. Loret, *Note sur les instruments de musique de l'Égypte ancienne*, pp. 7-8.

⁷ À comparer avec l'instrument du nord de Célèbes figuré dans l'ouvrage de Kaudern (*Musical instruments in Celebes*, p. 14) : une courte tige de rotin est coupée longitudinalement selon trois palettes.

disposition ne modifie pas le timbre de la castagnette, mais diminue la faculté d'expression qui sous les doigts d'une habile joueuse, telle de nos jours l'Argentina, atteint à la variété d'un récitatif. De même un jouet de cirque, qui se compose d'une lame de fer blanc sur chaque côté de laquelle vient frapper une tige flexible surmontée d'une boule de bois a été repris, sous le nom de *flex-a-tone*, par le jazz qui en utilise les intonations variables suivant la courbure croissante de la lame¹. Le même effet de secouement peut écarter et entrechoquer les deux moitiés d'un seul roseau ou bambou fendu jusqu'à mi-hauteur : le crotale de roseau représenté sur deux peintures d'Herculanum², le *va-letk-yot* birman et d'autres instruments similaires claquent ainsi aux mains ou même aux pieds des musiciens et des mendiants³. Il suffit d'insérer deux petites cymbales entre les deux pales de bambou pour réaliser un instrument employé tel quel en Birmanie⁴ et comparable à certains crotales égyptiens où une tige unique de métal se replie en forme de pincettes et porte à chaque extrémité une petite cymbale⁵. La flexibilité du manche tient donc lieu de charnière. Mais la main, en complétant la ligature des castagnettes, peut suppléer à la charnière. Si la paire de certains crotales est tenue d'une seule main, les cliquettes peuvent [p. 57] également s'entrechoquer entre les doigts de la même main : il suffit qu'elles aient des anneaux pour y enfiler deux doigts opposés, comme chez les Bozo du Soudan français. Dans le *kurtar* ou *chittika* hindou deux pièces de bois sur le bord extérieur desquelles est fixé un anneau s'entrechoquent lorsque la main se referme ; mais, de plus, chacune des pièces étant évidée, de petits disques métalliques s'y suspendent, pareils à des rondelles de sistre⁶ : nous avons donc là une combinaison de cliquette et de sistre, qu'une seule main met en action tout comme elle le ferait d'une paire de castagnettes. Image de cette main qui s'ouvre et se referme, la *claquette* privée de manche, et qu'il ne faut point confondre avec les cliquettes, possède une charnière et se rabat comme un livre : la liturgie chrétienne l'utilise comme signal. Là nous revenons à un emploi à peu près obligé des deux mains. Toutefois les grosses castagnettes des Baléares, qui participent de la claquette par leur épaisseur de bois (pl. XV), se jouent une paire dans chaque main.

Nous n'avons insisté sur ces détails — dont nous sommes loin d'avoir épuisé la variété⁷ — que pour faire entrevoir comment avoisinent et s'imbriquent certains types

¹ H. Bouasse, *Verges et plaques, cloches et carillons*, pp. 398-399.

² H. Roux et Barré, *Herculanum et Pompéi*, t. III, pl. 142 et p. 92. — *L'harundo fissa* que cite Properce doit être un crotale, et non une flûte *éclatée* « à force de lamentations », comme l'avance un traducteur (*Élégies*, éd. D. Paganelli, Paris, les Belles-Lettres, 1929, liv. IV, élégie VII, vers 25-26).

³ Sachs, *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*, pp. 15-16 ; Sachs, *Die Musikinstrumente Birmas und Assams...*, pp. 6-7 ; Kaudern, *op. cit.*, pp. 14-15, fig. 3.

⁴ C. Sachs, *Die Musikinstrumente Birmas und Assams...*, pp. 6-7.

⁵ Loret, *op. cit.*, p. 7 et fig. 16-19.

⁶ Joanny Grosset, *Inde*, p. 363.

⁷ Par exemple, nous n'avons pas tenu compte des castagnettes-cliquettes qui se composent soit de six planchettes de bois, groupées par faisceaux de trois, soit de douze lames de bambou étalées en forme d'éventail — tels le *pho-pan* et le *tchhong tou* chinois (M. Courant, *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, p. 147). Jacques de Morgan relate que dans la presqu'île de Malacca certains *Sakai* « agitent en mesure de petites lames de bambou qui, se rencontrant à

d'instruments ; et com-[p. 58] ment même il devient difficile de fixer la limite au-delà ou en-deçà de laquelle apparaissent d'autres faits organologiques sans aucun lien avec ceux qui sont analysés. L'étude des instruments, et non pas seulement primitifs, montre tant de cas qui s'entrelacent ou empiètent les uns sur les autres qu'il semble vain de vouloir établir une démarcation quelque peu nette et durable. Nous avons rencontré un hochet, enveloppe de fruit ou de vannerie remplie de grains, mais qui, n'étant point l'objet d'un *maniement*, s'attachait au bas des jambes et se confondait ainsi avec les diverses sonnailles de danse : pareil instrument s'inscrirait-il à l'exacte intersection de deux types ? De même, nous venons de voir à l'intérieur des cliquettes hindoues s'insérer des rondelles de sistre qui vibrent à chaque entrechoc ; comment n'évoquer point la présence toute semblable de disques métalliques ou cymbalettes sur le pourtour des tambours dits *de basque* ? À défaut ici d'un entrechoc général de l'instrument, l'entrechoc particulier des cymbalettes s'obtient par secouement ou par percussion du tambour. Nous nous trouvons donc infiniment plus près du *wasamba* et du sistre, tandis que la concavité particulière des cymbalettes évoque celle des cymbales ; or ces dernières s'entrechoquent plus librement.

La présence d'une tige où s'enfilent des cymbales, la présence d'un manche ou d'un cadre qui peut être secoué, ne prête plus à un maniement direct de ces cymbales ; il y a là un report, tout comme une charnière se place à mi-hauteur d'un manche et fait que l'entrechoc d'une claquette ou de castagnettes se produit non plus sous l'action immédiate de la main, mais indirectement, sous l'effet d'un secouement. Dans chacun de ces cas, le transfert de l'action proprement sonore à l'extrémité d'un manche ne change rien au mode de vibration ; il traduit seulement une complication de l'appareil technique, mais qui enlève à la main des possibilités fort précieuses de contact, de *toucher*. Dans l'orgue, dans le clavecin et dans le piano l'interposition d'un clavier et d'une mécanique perfectionnée empêche que le son soit formé par les lèvres ou par les doigts, alors qu'il l'est sur d'autres instruments à vent ou à cordes. Nous ne pouvons donc attribuer une valeur toujours égale à des faits cependant identiques ou comparables. Que des matières sonores cessent de se suspendre au corps de l'homme ou de se battre contre un corps quelconque et s'enfilent sur la traverse d'un châssis, il

plat, simulent le bruit des castagnettes (*Voyage d'exploration...*, t. VIII, p. 281). – Ces Instruments en forme d'éventail nous conduiraient à des types de balais sonores, telles les tiges de bambou finement fendues sur les deux tiers environ de leur longueur et qui viennent frapper la main ou tout autre partie du corps, ou s'entrechoquent par paires (C. Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, pp. 41-42 et *Die Musikinstrumente indiens und Indonesiens*, p. 20). Le *rere* que M. Kaudern étudie abondamment dans son ouvrage sur les instruments de l'Île Célèbes (pp. 25-63) est un bambou fendu et fourchu qui se frappe contre le poignet (ou contre la cuisse) et résonne comme un diapason : alors que dans le *va-letk-yot* birman un entrechoc est produit par secouement, dans le *rere* il n'y a pas d'entrechoc mais vibration des deux pales après percussion de l'une d'elles. Le *puili* d'Hawaï (N. B. Emerson, *Unwritten literature of Hawaiï : the sacred songs of the Hula*, p. 113 et fig. 1) est un bambou fendu et dont les bandes de paroi produisent entre elles une sorte de râclément lorsque l'instrument est secoué ou frappé : s'agit-il d'un râcleur, d'un hochet ou d'un instrument de tout autre type ? Dans ces instruments dont le jeu aboutit ou non à un entrechoc il y aurait lieu d'observer les différents stades de charnière et d'excavation. À la limite inférieure, le bambou non fendu mais excavé fournirait le *bâton de rythme*, que nous étudierons dans le chapitre qui suit.

en découle un progrès mécanique ; mais que les mains entrechoquent sans l'intermédiaire d'aucun appareil les mêmes matières vibrantes, il ne s'ensuit pas un moindre rende-[p. 59] ment musical, ni même un degré moindre de facture instrumentale : songeons à la forme, à l'épaisseur variable, à la qualité de matière ou d'alliage des cymbales et des castagnettes. Dans cet ordre de choses les perfectionnements revêtent des aspects souvent contradictoires ; et ce n'est pas l'enchevêtrement des types auquel nous faisons allusion qui rendra plus aisée toute démarcation qualitative entre les instruments.

RYTHME ET MESURE.

[Retour à la table des matières](#)

Avec le jeu des castagnettes et de tout instrument que secoue la main se pose un problème nouveau. Les objets qu'agite ou entrechoque la main du danseur bruissent selon un rythme qui n'est pas forcément celui des pieds, c'est-à-dire de celui que nous appelions la danse. Jusqu'alors nous n'avions perçu qu'un rythme que notifie le frapement des pieds ou l'entrechoc des grelots attachés aux chevilles ; mais si nous remontons des pieds jusqu'à la main, porteuse de hochet ou de castagnettes et qui s'écarte elle-même du corps, le jeu des instruments apparaît dans une dépendance moins matérielle de la danse. Il existe des percussions qui ne sont point directement soumises aux pas du danseur ; les mains les en détachent, et les spectateurs s'en saisissent également. Castagnettes des danseuses espagnoles ou musulmanes, frapements de mains de leurs auditoires, par ces deux faits symétriques nous voyons s'ajouter au rythme du corps, à la musique du corps dansant un « accompagnement » qui peut être plus ou moins indépendant de ce corps, de ce rythme. Que cette indépendance s'établisse entre les parties d'un même corps ou entre celui-ci et le chœur formé par l'auditoire, la musique acquiert identiquement de nouvelles dimensions.

Dans sa description de l'Égypte, Villoteau analyse la danse des *ghaouazy* au cours de laquelle ces danseuses publiques jouent de leurs castagnettes d'airain et sont seulement accompagnées par le bruit un peu différemment rythmé des *daraboukkah* — petits tambours dont la membrane est tendue sur un vase en poterie ou en bois ¹ :

Rien n'est plus voluptueux que le cliquetis argentin, et j'oserai dire le son aqueux, des castagnettes d'airain que les danseuses ont dans chaque main [...], c'est-à-dire une castagnette attachée au pouce et l'autre au grand doigt, tant de la main droite que de la main gauche ; [p. 60] de cette manière elles les frappent l'une contre l'autre, tantôt successivement, tantôt toutes à la fois, suivant l'effet qu'elles veulent produire. Le son

¹ Villoteau, *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, pp. 90 et 93.

est d'autant plus éclatant qu'elles les frappent davantage l'une sur les bords de l'autre ; il l'est moins en raison de ce qu'elles les avancent davantage l'une sur l'autre ; et il est presque étouffé et sans éclat quand elles frappent d'aplomb, de manière que l'une couvre exactement l'autre.

Ces détails montrent — et les castagnettes d'Espagne en témoigneraient tout autant — qu'un jeu instrumental s'exerce là presque à l'état pur, bien que mêlé à la danse. Très simple d'aspect, la castagnette est un instrument évolué, dont le maniement parfois subtil pourrait se passer de la danse. Du moins cette dernière ignore-t-elle de pareilles nuances d'intensité, de pareilles divisions de rythme, — exception faite du *zapaleado*, de la danse de « claquettes » où le battement étonnamment rapide et expressif des pieds rivalise avec celui des castagnettes et n'en est peut-être que l'imitation.

Le rythme des tambours — continue Villoteau —, quoiqu'un peu différent de celui des castagnettes des danseuses, en imite cependant toutes les modifications ; on en obtient aussi des sons de diverses qualités, selon que l'on frappe plus ou moins près du centre ou de la circonférence de leur surface. Les sons les plus aigus sont produits par les doigts de la main gauche qui soutient l'instrument, et les sons les plus graves sont produits par des coups frappés, avec tous les doigts réunis à plat de la main droite, sur le milieu de la peau tendue qui couvre cet instrument.

Là encore, s'introduit dans le rythme des tambours une variété d'accents qui, si elle contribue à l'excitation de la danse, ne peut être égalée par les pas de celle-ci. Nous avons de même vu l'accompagnement d'un chant marquisien se composer de la variété de frappements que produisent des mains « de grandeurs inégales et inégalement fermées ». Mais, dans la danse des *ghaouazy*, au frappement irrégulier des paumes de castagnettes s'ajoute celui des peaux de tambour, et tous deux encadrent avec non moins de marge le mouvement des pieds ; l'inégalité des trois rythmes est due à la dissemblance des trois matières qui sont battues. Dans une danse du sud de la Chine, chez les Lo-lo-p'o du Yunnan qu'étudie M. Alfred Liétard, nous retrouvons, mais différemment ordonnée, cette même distribution de danse, de musique et d'accompagnement : « Un musicien se place au milieu du groupe avec son instrument de musique (*p'eu-nya*) — il s'agit d'un orgue à [p. 61] bouche (pl. XXXI) — il joue un air doux, dont le rythme est toujours le même. *Tout en jouant, il danse lui aussi sur place, tour à tour avançant ou retirant une jambe.* Les hommes se tenant par la main, les femmes se donnant le bras, se groupent autour du musicien et forment une ronde, frappant le sol du pied en cadence ¹. » La délimitation des rôles impartis ici aux deux groupes de musiciens-danseurs offre toute la complexité de ce qui est propre au vivant. Des fonctions que notre enseignement abstrait de la musique distingue à peine les unes des autres se concrétisent en des individus différents ; tel

¹ Liétard, *Au Yun-nan : les Lo-Lo P'o*, p. 108. — C'est nous qui soulignons.

rapport de rythme à « cadence », à mesure, répond chez des primitifs à une opposition visible ou audible, vécue, de gestes, d'êtres ou de timbres.

Dans tous les cas où le danseur ne s'enivre plus de son seul bruit et ne se suffit plus à lui-même par la violence de ses pas ou par la multitude des sonnaillles qu'il entrechoque, un dédoublement se produit : soit que le danseur chante (et le claquement des castagnettes chez une virtuose comme l'Argentina se présente bien comme le couronnement d'un chant) ; soit qu'inversement le chanteur ou le joueur d'instrument accompagne son chant ou son jeu d'une sorte de danse qui ne fait qu'objectiver un rythme ; soit que chanteur, danseur ou instrumentiste prennent appui sur un bruit que des spectateurs ou d'autres musiciens leur adressent à fin d'excitation ou d'accompagnement. Mais chant ou castagnettes du danseur, danse du chanteur ou de l'instrumentiste, chant ou percussion de l'auditoire, ce sont là autant de formes de *prolifération rythmique*. La différence des instruments, des matières, fait que rarement un des rythmes participants se trouve à l'exact « unisson » d'un autre ; certains « temps » sont doublés, d'autres non ; des « contre-temps » surgissent ; par d'habiles décalages les intervalles de silence se remplissent, et le rythme général gagne en modelé : une polyrythmie se manifeste, conséquence naturelle de tout rythme collectif. Et peut-être la battue de la mesure n'est-elle aussi qu'une manière de surger sur un tronc de rythme : excroissance, mais organique, et non plus appareil muet, neutre, de numération. Le caractère uniquement graphique de nos barres de mesure n'offre rien de comparable à la pulsation réelle de la mesure qui donne en quelque sorte la réplique au rythme, un peu de la même façon que la basse harmonique se dégage de la mélodie, s'oppose à elle et en souligne l'articulation.

[p. 62]

La vue du chef d'orchestre décrivant silencieusement la mesure a faussé notre esprit. Le jazz est venu dans nos musiques civilisées rappeler à souhait d'autres mœurs où non seulement les musiciens ne se trouvent plus à tel point distincts des danseurs, mais où la mesure reçoit une expression sonore comparable à celle du rythme ; les quatre temps du jazz marqués sans répit par la grosse caisse, par la contrebasse, par les banjos ou par le piano font plus vivement saillir les syncopes du rythme. Nous ne connaissons pas de texte ethnographique qui s'applique mieux au jazz que ces lignes de l'abbé Joseph Henry sur la musique *bambara* : « Le grand instrument ici, c'est le tambour qui se bat avec une tige de fer recourbée. Le contre-temps se donne sur la caisse qui est de bois, les vibrations des peaux cessent, c'est le coup sec d'un os qui, dirait-on, se brise net et vous donne le frisson ¹. » La brisure de la syncope se fait d'autant plus violemment qu'intervient un second timbre : nous sommes sur les bords de la polyrythmie et, comme nous le verrons plus loin, de l'hétérophonie ; dès ici nous est matériellement traduit ce conflit entre le temps et le contretemps mais que la carrure de la musique européenne (ou de toute musique influencée par l'Europe) limite au seul conflit de la mesure et du rythme. Dans le cas de la musique arabe, affranchie de l'abstraction de notre mesure (comme de notre

¹ Henry, *L'Âme d'un grand peuple africain : les Bambara*, p. 147.

gamme diatonique), une même période se répète, qui constitue déjà tout le rythme et que remplissent des battements disposés plutôt inégalement : aucun de ces battements ou *naqara* n'est — rappelle M. Jules Rouanet — « un coup fictif, analogue au geste élégamment esquissé de nos chefs d'orchestre. C'est un coup réel sur une caisse sonore, ordinairement un petit tambour, et le bruit qui en résulte forme une sorte d'accompagnement au chant¹ ». Ce sont ces temps, inégaux ou non, que frappe l'accompagnateur arabe et auxquels il prête une véritable vie sonore, une valeur de remplacement harmonique ; ce sont les mêmes temps inégaux que l'auditoire espagnol bat de ses mains² ou que le guitariste frappe sur la caisse de son instrument³. Mais pareille battue du rythme, que nous [p. 63] retrouvons jusque dans la musique espagnole est exercée par les Arabes non seulement sur leurs instruments, mais sur leur propre corps ; M. Jules Bouanet nous montre le même procédé de battement rythmique passer indifféremment des instruments au corps :

« Il y a le battement sourd appelé *doum* ou *toum*... et le battement clair appelé *tak* ou *tek*... Dans l'orchestre le *toum* et le *tek* sont battus sur deux petits tambours de quinze à vingt centimètres de diamètre en forme de demi-sphère, reliés ensemble par une ficelle et appelés *noqairat*. Le tambour des *toum* est mouillé légèrement ; celui des *tek* est chauffé sur un brasier. Les sons deviennent ainsi bien tranchés⁴. Généralement c'est le chef d'orchestre qui joue du *noqairat*, comme on blouse des timbales, au moyen de deux petites baguettes, les *toum* étant frappés à gauche et les *tek* à droite. Si l'accompagnement rythmique est exécuté sur un tambourin *douf*, le *toum* se frappe sur la peau et le *tek* sur le cercle de bois, qui agite alors de petites cymbales de cuivre insérées dans le cercle. À défaut de tambourin, on joue le *tek* en frappant le genou avec la main ouverte et le *toum* avec la main fermée. Certains exécutants battent le *toum* avec la droite, tandis que la main gauche frappe le *toum* quand elle est fermée et le *tek* quand elle est ouverte. En Syrie le *toum* se frappe avec la main droite et le *tek* avec la main gauche. Dans certaines régions de la Syrie et de l'Arabie on marque le rythme avec les pieds⁵. »

Le procédé arabe de coups sourds et de coups secs nous ramène une fois de plus à des musiques corporelles. Sans doute ne faut-il rappeler qu'avec précaution le procédé tout symétrique de posés et de levés chez les Grecs de l'antiquité : même alternance de deux temps rythmiques dont la battue effective se double de la puissance

¹ Rouanet, *La Musique arabe*, p. 2727.

² Laparra, *La Musique et la danse populaires en Espagne*, p. 2398. – Au sujet de ce frappement des mains par les spectateurs en Espagne, Combarieu avait déjà remarqué que bien des fois « le rythme ainsi obtenu ne coïncidait pas avec la mesure suivie par le danseur ; c'est un accessoire, un complément, une sorte de musique spéciale s'ajoutant à l'autre comme ornement. » (*La Musique et la magie*, p. 253).

³ Mitjana, *La Musique en Espagne*, p. 1925.

⁴ Chez les *Mandara*, population musulmane du Cameroun septentrional, se retrouve la même paire de petites timbales sous le nom de *Koualo* : la caisse de l'une est en bois, celle de l'autre en cuivre (pl. XVIII).

⁵ Bouanet, *La Musique arabe*, p. 2770.

suggestive du geste corporel. Au cours de l'histoire de la musique tantôt l'audibilité de la battue l'emporte sur sa visibilité ; tantôt celle-ci remédie à celle-là ; mais peut-être assez rarement l'une ou l'autre disparaît totalement. Dans la chironomie de l'antiquité et du début du moyen âge, dans le « levé » du pied que chausse une *Kroupésia*, cothurne antique à double semelle formant charnière¹, ou — comme le propose M. Maurice Emmanuel — dans l'alternance d'un « posé » du pied et d'un « levé » [p. 64] rendu non moins sonore par un claquement de doigts², dans le frapement arabe ou turc³ des deux genoux, n'avons-nous pas toujours cette alliance du geste et du bruit où se reflètent les deux aspects complémentaires de la danse et de la musique ?

Jean-Jacques Rousseau, à l'article *Battre la mesure* de son *Dictionnaire de la musique*⁴, décrit les moyens bruyants dont se servaient les Latins pour battre le rythme — sandales de bois ou de fer, frapement de la main droite dans le creux de la main gauche, entrechoc de coquilles, d'écaillés d'huîtres ou d'ossements d'animaux, — mais se plaint de la persistance de tels procédés que l'uniformité de la mesure moderne ne pouvait en effet qu'abâtardir : « Combien les oreilles ne sont-elles pas choquées à l'Opéra de Paris du bruit désagréable et continu que fait, avec son bâton, celui qui *bat la mesure* & que le petit Prophète⁵ compare plaisamment à un Bûcheron qui coupe du Bois ! » Sans doute à cette tradition lullyste un peu rude qui faisait frapper le sol avec un « bon gros Bâton de bois bien dur » s'opposait dans la musique instrumentale de la même époque une forme de direction infiniment plus souple, d'une sonorité toute harmonique et que réalisait la basse continue de clavecin ou d'orgue ; toutes deux pourtant devaient céder devant la battue silencieuse de la mesure⁶. Mais nous-mêmes verrions le jazz tenter de réintroduire une battue sonore que d'autres musiques, notamment d'Extrême-Orient, ont toujours conservée.

À l'égard de l'expression de *chironomie*, qui de l'antiquité passa au moyen âge, M. Séchan apporte de justes correctifs qui rappellent le rôle prééminent de la danse : « Dans l'acception plus large où les Grecs prennent fréquemment ce mot, la chironomie comprend tous les *gestes* rythmés des bras, des mains et des doigts qui seront un élément essentiel de la mimique si importante dans l'orchestrique, des anciens. C'est ce qui explique leurs expressions de *danses avec les mains...*, *parler avec les mains...*, et les appellations de *chironomes* ou *chirosophes*, les maîtres, les savants de la main, qu'ils donnent parfois aux danseurs⁷. » — La question a été fort débattue de savoir si le rythme du chant grégorien était soutenu à l'aide d'objets [p. 65] bruyants — bâton, claquette, castagnettes liturgiques. Si l'argumentation apportée par Dom Jeannin en faveur de l'emploi de ces objets s'est montrée assez peu

¹ Machabey, *Un instrument de musique de l'antiquité : le scabellum*, pp. 417-419.

² Emmanuel, *Grèce*, p. 484.

³ Raoul Yekta Bey, *La Musique turque*, pp. 3027-28.

⁴ Rousseau, *Dictionnaire de musique*, in t. IX de la *Collection complète des œuvres...*, (Genève, 1790), pp. 49 et 51-52.

⁵ Il s'agit du *Petit Prophète de Bøhmischbroda*, écrit attribué au baron de Grimm.

⁶ Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, ch. V, pp. 116-253.

⁷ Séchan, *La Danse grecque antique*, pp. 65-66.

décisive¹, il serait cependant bien extraordinaire qu'une liturgie qui a tant emprunté aux cultes orientaux eût ignoré un mode d'excitation et de précision rythmiques dont toute l'antiquité semble avoir usé. Si de nombreux textes des Pères de l'Église montrent celle-ci répudiant tout ce qui lui paraît évoquer l'idolâtrie, et notamment ces « instruments sans vie », ces « bruits de crécelles » auxquels Diodore de Tarse reproche de plaire « aux caractères enfantins »², nous n'en trouvons pas moins là les indices d'une accentuation encore relevée par les instruments. Nous savons par l'évêque Théodoret qu'à Milet, en Asie mineure, « le chant des hymnes était accompagné de battements de mains, de mouvements rythmiques et du tintement de sonnettes, attachées à des cordes »³; beaucoup plus tard des interdictions faites aux chantres de se servir d'instruments bruyants prouvent au moins la longue tolérance de pareils usages. La querelle autour du rythme du chant grégorien n'a pas laissé que d'obscurcir le sens des moindres termes liés à cette question.

La percussion des instruments chinois, dont les timbres varient avec les matières, forme une sorte de pointillisme métrique ou rythmique sur lequel se règlent les autres instruments, le chant et la danse. Ces divisions du temps en nappes croissantes ont été signalées par un voyageur de la fin du XVIII^e siècle, de Guignes : « la musique instrumentale des opéra chinois » présente « des battements multipliés. En effet, tandis que le premier musicien frappe un coup, celui qui vient immédiatement après en frappe deux, le troisième trois, et ainsi de suite jusqu'au dernier qui bat continuellement⁴. Privé du cliquetis varié de timbres dont dispose la musique chinoise, ce besoin de marquer et de subdiviser les temps ne s'en retrouve pas moins ailleurs, en Afrique blanche ou noire⁵. — L'ancienne musique hindoue frappait tout aussi matériellement les temps de la mesure ou du rythme : [p. 66] « Les Hindous — écrit M. Jeanny Grosset — battaient la mesure avec la main (*tala*) et employaient encore, pour marquer les temps le jeu des cymbales (*tâla*) ; c'est là l'origine de la dénomination de *tâla* appliquée à la fois au rythme et à la mesure. La signification de ce mot est donc complexe. On l'emploie : 1^o dans le sens de *battement* de la mesure... quand il sera question des *tâlas* avec bruit ou sans bruit ; 2^o dans le sens de *mesure* ... ; 3^o dans le sens de *rythme*... » Et M. Grosset ajoute : « non seulement les mains battaient et les cymbales marquaient le temps, mais l'action des doigts et des mains entraient encore en jeu ; leurs mouvements et leurs figures avaient des

¹ Dom Jeannin, *Études sur le rythme grégorien*, pp. 151-153, et *Qu'étaient les « tabulae » dont parlent les liturgistes du moyen âge*, in *Revue du chant grégorien*, oct. 1932-avril 1933 ; J. Smits van Waesberghe, *Un dernier mot sur les « tabulae » du moyen âge*, *ibid.*, mai-juin 1933.

² Diodore de Tarse, *Quaestiones et responsiones*, 118 (cité par Th. Gérold, *Les Pères de l'Église et la musique*).

³ Cité par Gérold, *op. cit.*, p. 92.

⁴ De Guignes, *Voyages à Peking, Manille et l'île de France* t. II, p. 316. — Maurice Courant (*Essai historique sur la musique classique des Chinois*, p. 122) cite ce texte chinois : « Confucius a dit : la musique, c'est le rythme.

Qu'appelle-t-on rythme ? Quand les anciens chantaient, dans l'intervalle d'une note de chant la cloche et le lithophone donnaient chacun une note... Pendant une note de cloche ou de lithophone il y a de la claquette quatre sons de chaque sorte, il y a huit battements forts et huit battements faibles du rouleau de cuir... »

⁵ C. Jean, *Les Touareg du Sud-est : l'Air...*, p. 210 ; L. Degrandpré, *Voyage à la Côte occidentale d'Afrique...*, t. I, p. 88.

significations précises¹ ». Danse, musique corporelle et direction corporelle apparaissent une fois de plus difficilement dissociables. Musicien-danseur, homme-orchestre, quelque chose en subsiste chez celui qui dirige : la sobriété du geste, lieu-commun de nos critiques musicaux, n'est pas une qualité louable en elle-même ; bien au contraire la mimique d'un Toscanini entretient une visible dépense physique. L'abbé J. A. Dubois, qui a décrit au début du XIX^e siècle les *Mœurs, institutions et cérémonies des peuples de l'Inde*, parle du *natouva*, chef d'orchestre : « Pour battre la mesure, il frappe avec les doigts sur les deux côtés d'un tambour étroit ; en s'acquittant de cette fonction, sa tête, ses épaules, ses bras, ses cuisses, enfin toutes les parties de son corps exécutent des mouvements successifs ; et il pousse en même temps des sons inarticulés, animant ainsi les musiciens de la voix et du geste. On dirait parfois qu'il est agité de violentes convulsions². »

¹ Grosset, *Inde*, p. 297.

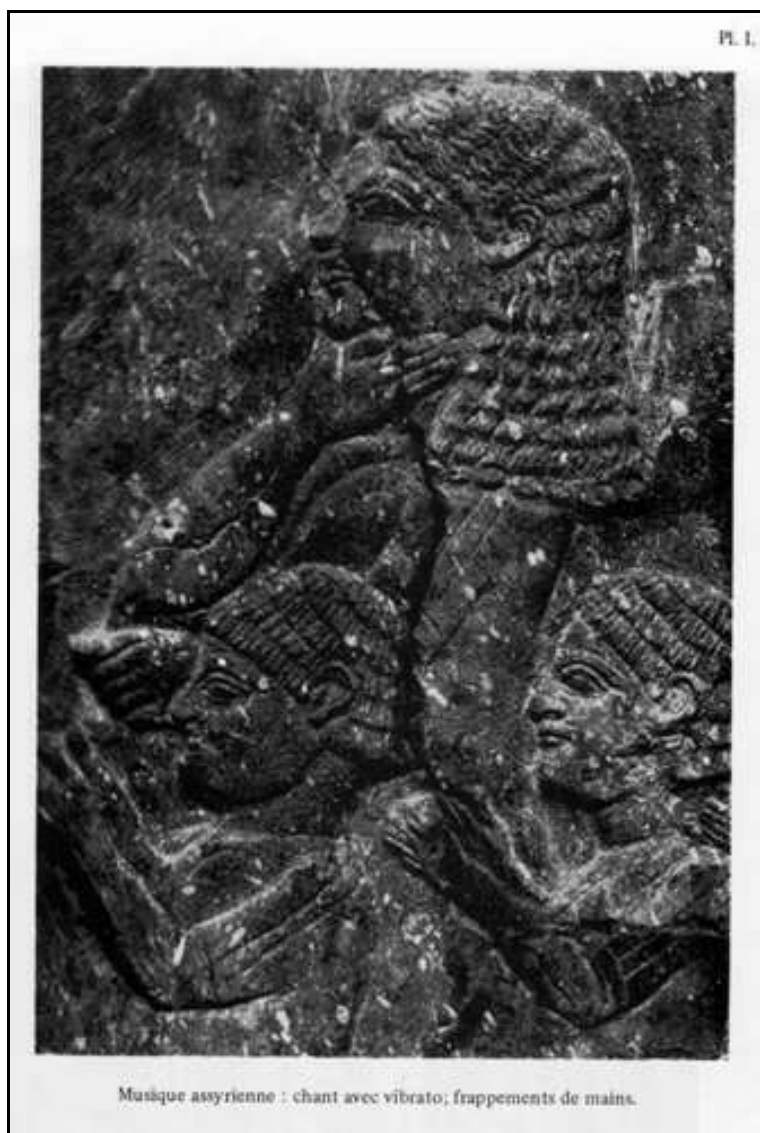
² Abbé J. A. Dubois, *Mœurs, institutions et cérémonies des peuples de l'Inde*, t. II, p. 358.

[Page non numérotée]

Planche I.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



Musique assyrienne : chant avec vibrato ; frappaements de mains.

[Page non numérotée]

Planche II.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



1. Danse sioux avec joueur de hochet.

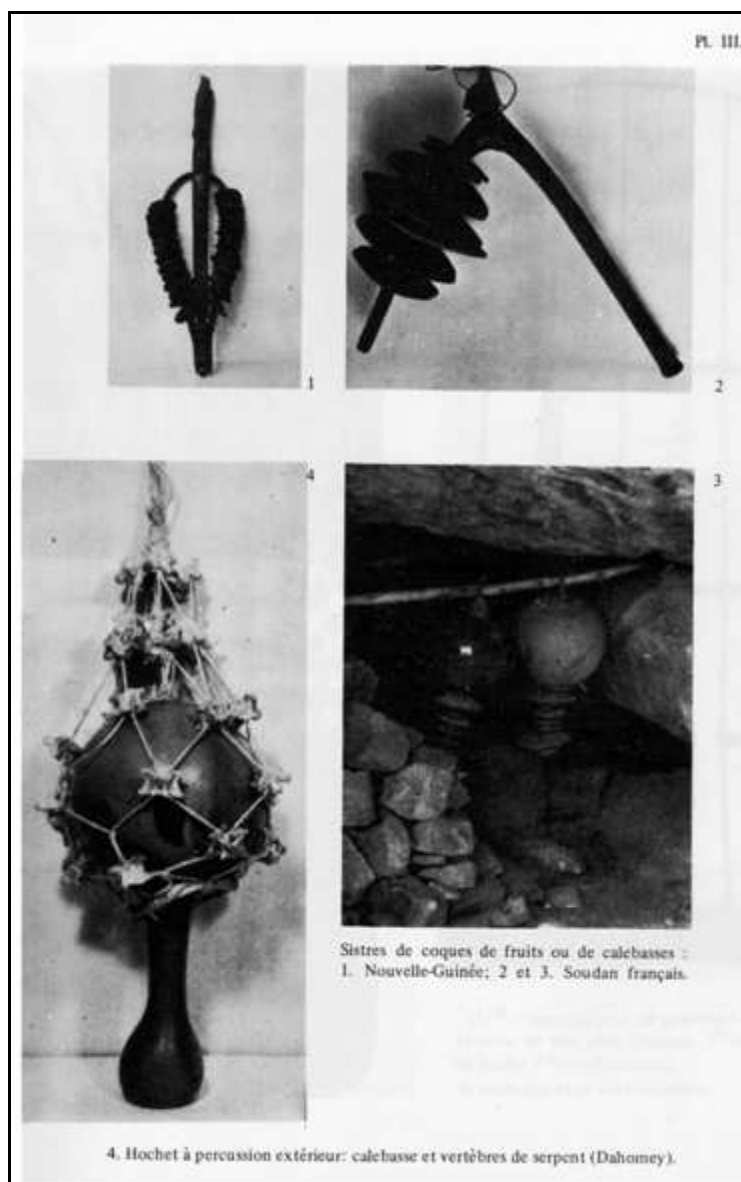
2. Cérémonie *tupinamba* avec accompagnement de hochets et de sonnailles de jambes.

[Page non numérotée]

Planche III.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



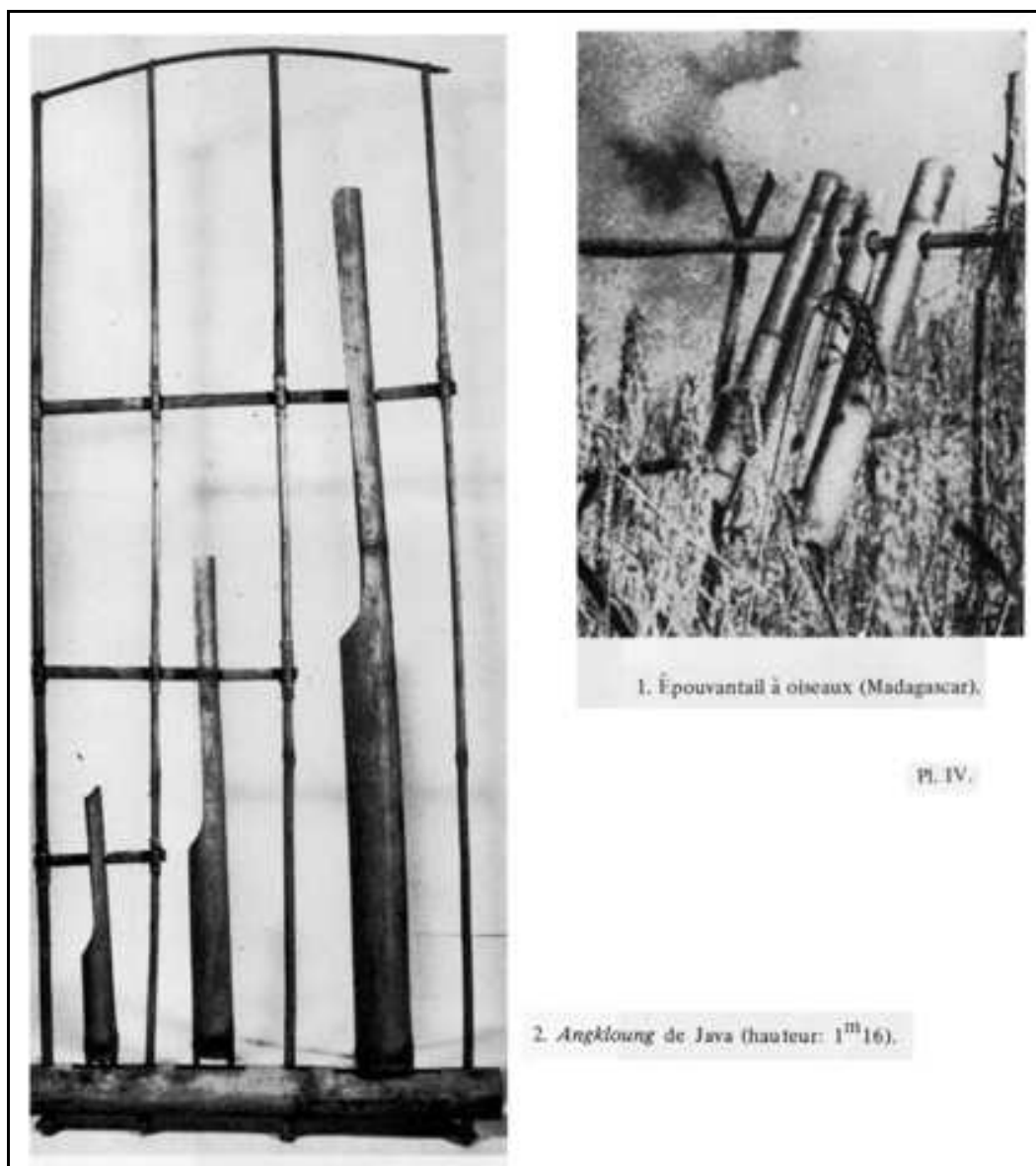
Sistres de coques de fruits ou de calabasses : 1. Nouvelle-Guinée ; 2 et 3. Soudan français.
4. Hochet à percussion extérieur : calabasse et vertèbres de serpent (Dahomey).

[Page non numérotée]

Planche IV.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



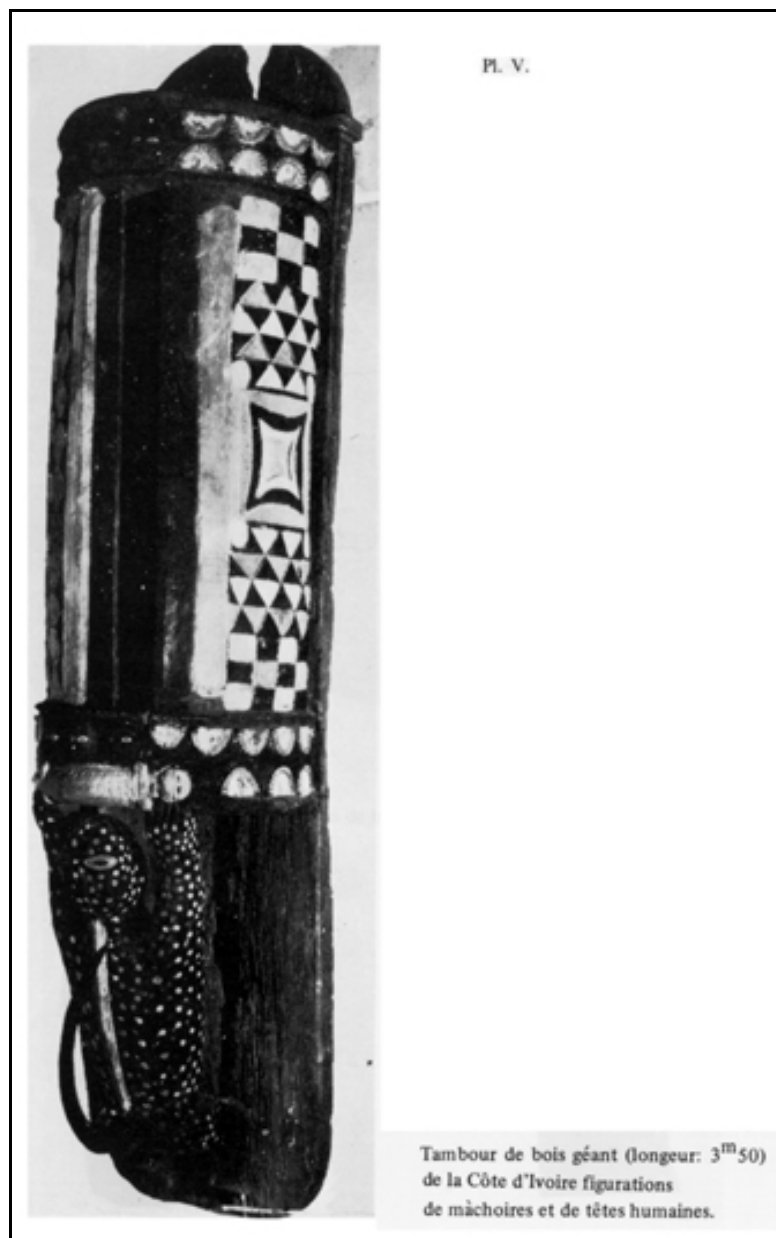
1. Épouvantail à oiseaux (Madagascar)
2. Angkloung de Java (hauteur : 1 m. 6).

[Page non numérotée]

Planche V.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



Tambour de bois géant (longueur : 3 m. 50) de la Côte d'Ivoire
figurations de mâchoires et de têtes humaines.

[Page non numérotée]

Planche VI.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



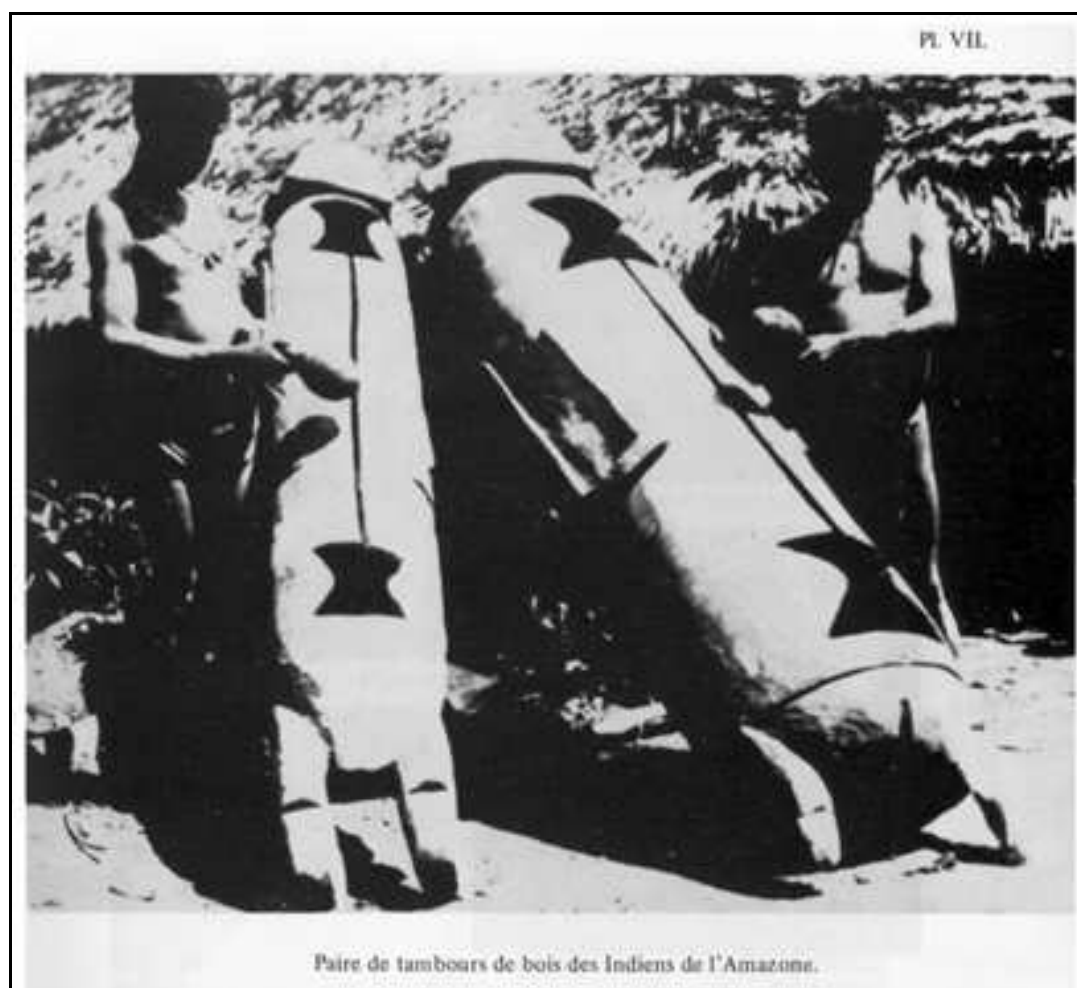
Tambours de bois : 1. Tambour-arbre à deux lèvres (Nouvelles-Hébrides) ;
2. Tambour à deux langues (Cameroun).

[Page non numérotée]

Planche VII.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



Paire de tambours de bois des Indiens de l'Amazone.

[Page non numérotée]

Planche VIII.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



1. Tambour-de-terre (Abyssinie).
2. Frappement des bords d'une auge (Annam).
3. Frappement des bords d'une pirogue (A.E.F.)

[Page non numérotée]

Planche IX.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



1. Xylophone-sur-jambes (Madagascar)

2. Montage d'un xylophone (Soudan français) ; au premier plan, les résonateurs en calabasse.

[Page non numérotée]

Planche X.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



1. Râcleur de forge (Soudan français).

2. Soc de charrue (Annam).

3. Cloche double (A.E.F.)

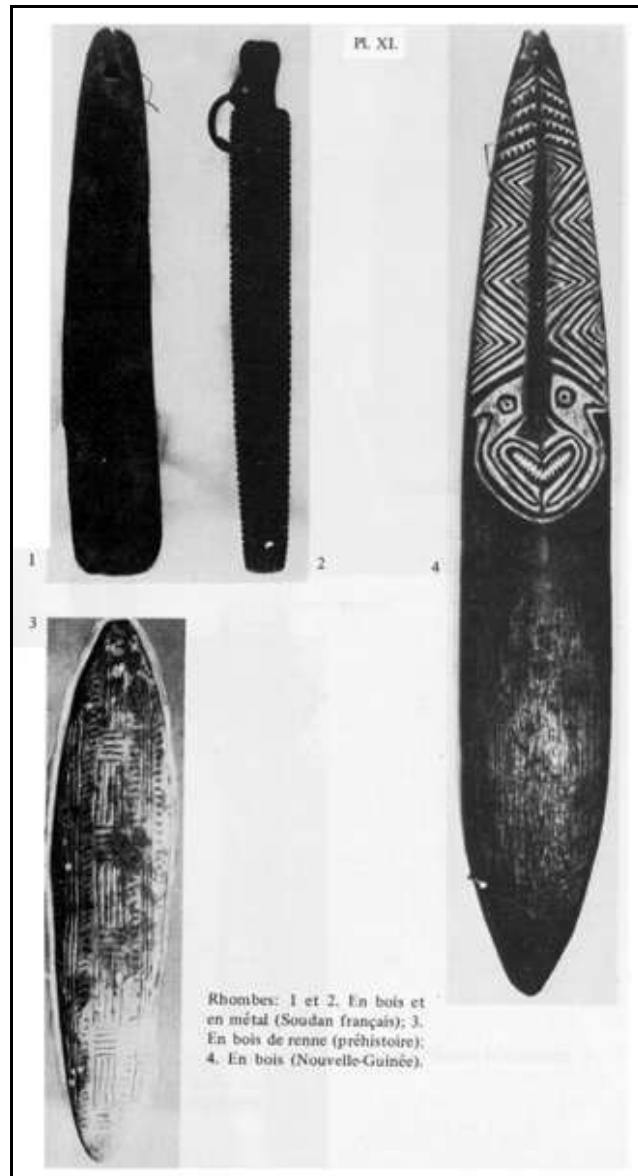
1. Râcleur de forge (Soudan français).
2. Soc de charrue (Annam).
3. Cloche double (A.E.F.)

[Page non numérotée]

Planche XI.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



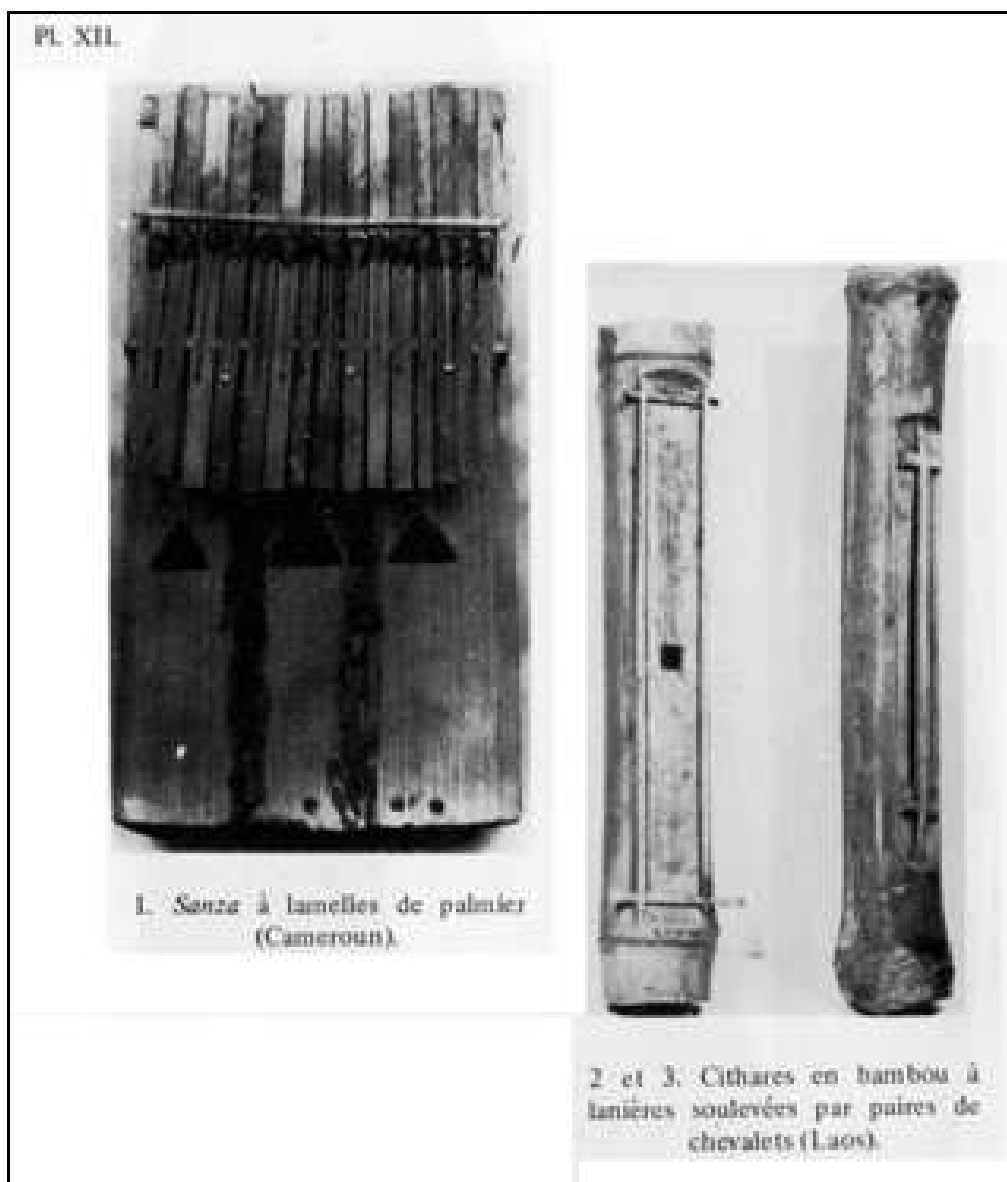
Rhombes : 1 et 2. En bois et en métal (Soudan français) ;
3. En bois de renne (préhistoire) : 4. En bois (Nouvelle-Guinée).

[Page non numérotée]

Planche XII.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



1. *Sanza* à lamelles de palmier (Cameroun).
- 2 et 3. Cithares en bambou à lanières soulevées par paires de chevalets (Laos).

[Page non numérotée]

Planche XIII.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



2. *Valiha* (Madagascar).

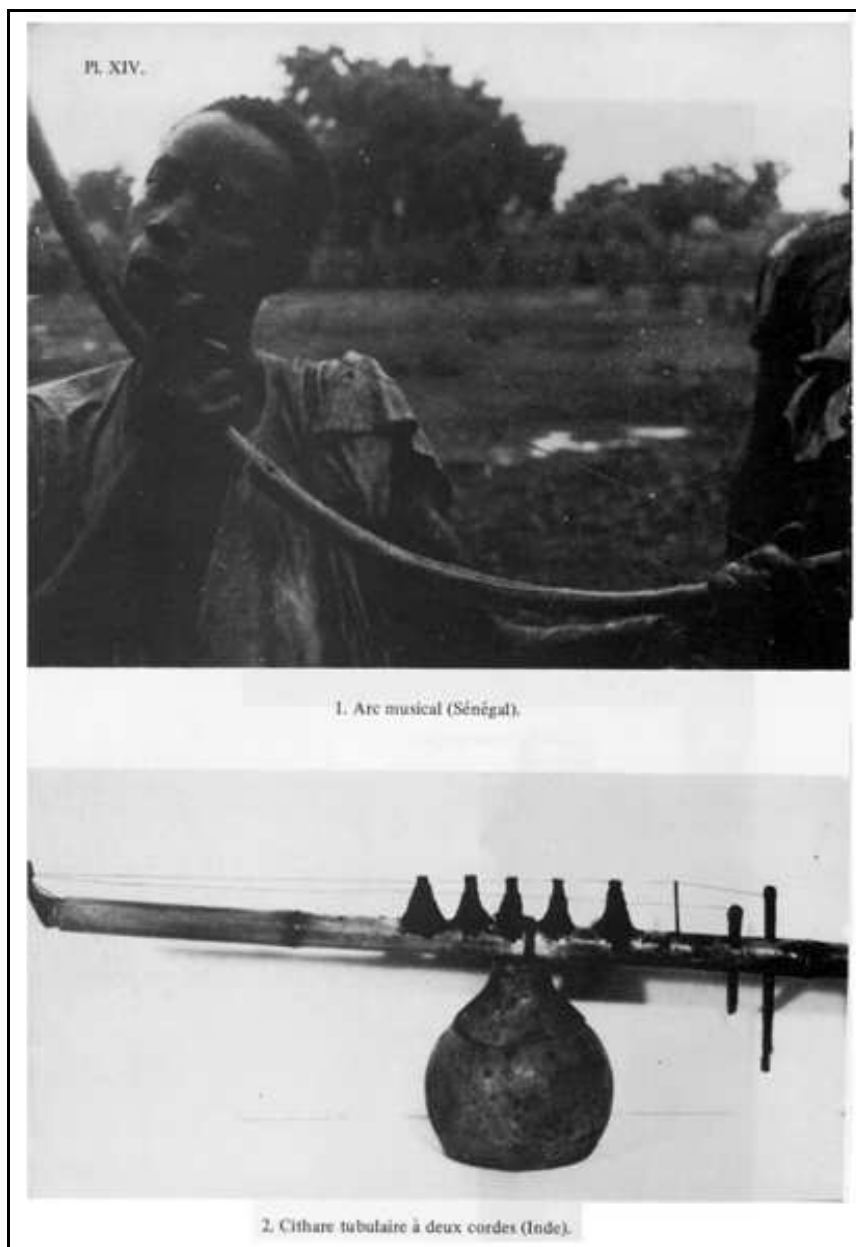
1. Cithare d'écorce (Cameroun).

[Page non numérotée]

Planche XIV.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



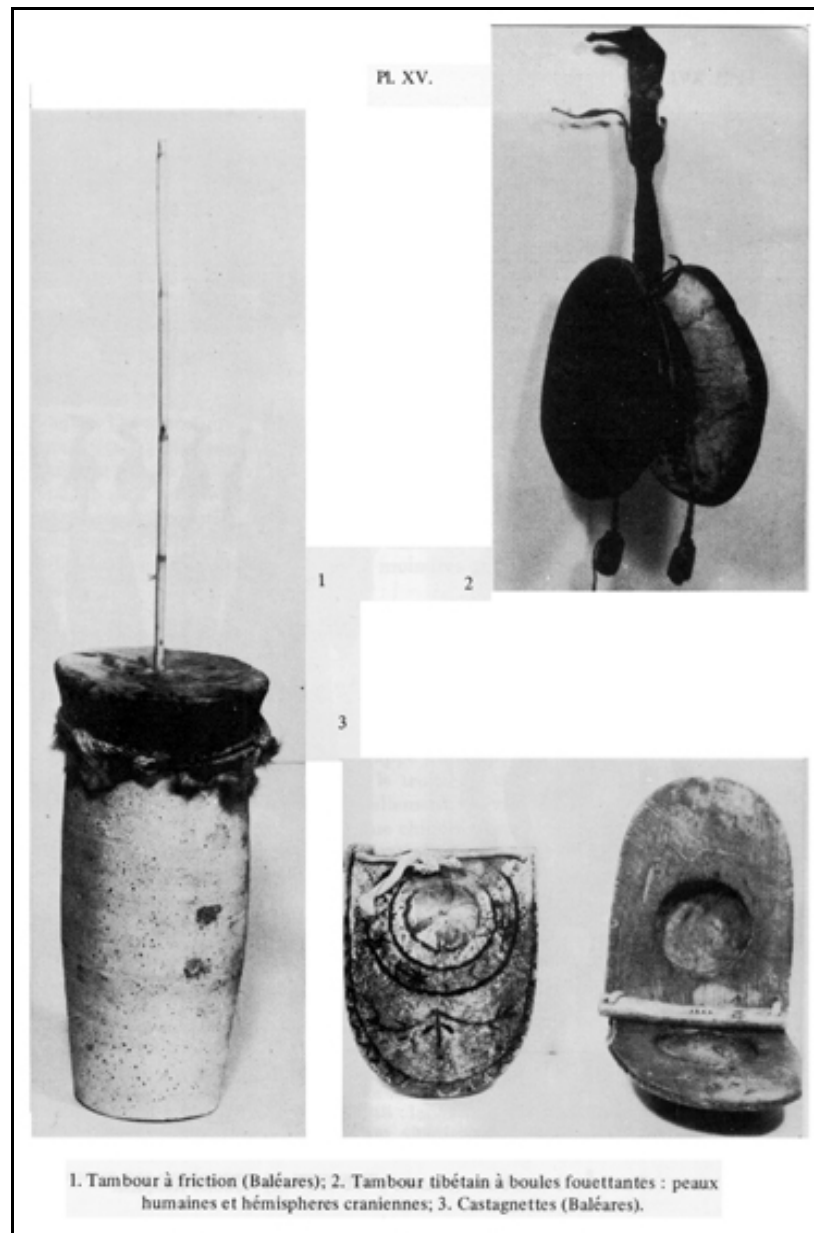
1. Arc musical (Sénégal).
2. Cithare tubulaire à deux cordes (Inde).

[Page non numérotée]

Planche XV.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



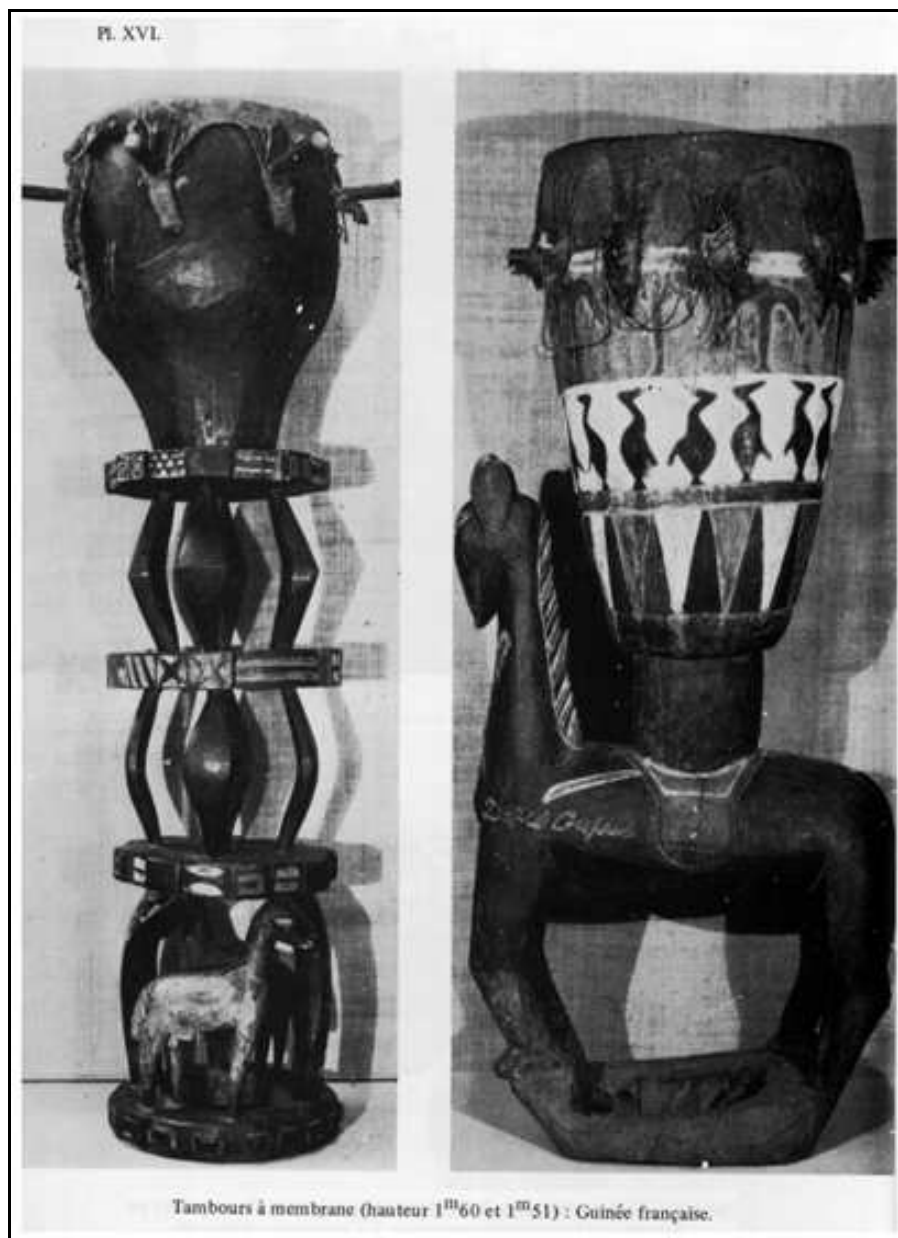
1. Tambour à friction (Baléares) ; 2. Tambour tibétain à boules fouettantes : peaux humaines et hémisphères crâniennes ; 3. Castagnettes (Baléares).

[Page non numérotée]

Planche XVI.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



Tambours à membrane (hauteur 1m. 60 et 1m. 51) : Guinée française.

[p. 67]

CHAPITRE III

DU BÂTON DE RYTHME AU XYLOPHONE

[Retour à la table des matières](#)

Il a été question surtout d'instruments qui s'entrechoquent ou que l'on secoue. La percussion, issue du frappement de la main contre le corps ou du piétinement du sol, s'exerce sur d'autres types d'instruments, que nous allons examiner.

Dans certaines civilisations archaïques apparaît un instrument très rudimentaire et auquel on a donné le nom général de *bâton de rythme* (en allemand : *Stampfrohr*) : il s'agit d'une grosse canne, ordinairement en bambou et creuse, avec laquelle l'indigène pilonne le sol et marque la « cadence », ou plus exactement le pas de la danse. On attribue à cet instrument une origine malayo-polynésienne¹ ; son rayonnement s'étendrait de la côte de l'Afrique orientale à la Corée et aux deux Amériques² ; l'instrument apparaît même sur la côte atlantique du Brésil où les voyageurs le trouvent dès la seconde moitié du XVI^e siècle et jusqu'à nos jours, entre les mains des *Tupinamba* ou de leurs successeurs : « cet instrument — écrit Alfred Métraux — joue un rôle considérable dans les rites religieux des Apapocuva-Guarani. Le son qu'il rend doit faciliter l'ascension de la tribu tout entière vers le paradis ; ainsi dépose-t-on ces instruments dans la hutte sacrée avec les objets servant au culte³ ». Mais si nous laissons de côté ce motif religieux qui le fait employer et si nous nous plaçons sur un terrain purement organologique, le bâton de rythme, par sa structure, par ses dimensions variables, par ses modes de percussion, se trouve en liaison avec d'autres instruments et, de proche en proche, nous conduit vers de nouveaux types instrumentaux.

¹ Métraux, *Le Bâton de rythme*, pp. 117-122.

² Sachs, *G. W. M.*, pp. 74-75, fig. 40-41, 58 et 66.

³ Métraux, *La civilisation matérielle des tribus Tupi-Guarani*, ch. XXVII.

Chez les anciens Maoris, de gros bambous « de différents calibres restaient ouverts à une extrémité. On les faisait sonner en pilonnant sur le sol ¹ » ; de nos jours, au Brésil, les *Guarayu* « bouchent avec de la cire l'ouverture supérieure du bambou dont ils font [p. 68] leur bâton de rythme, qu'ils laissent par contre ouvert, par en bas ² » : l'ouverture soit de la base soit de l'extrémité supérieure influe sur la sonorité et fait du bâton de rythme une sorte de cloche sans battant et qui se frapperait elle-même contre le sol. Nous avons vu, dans l'usage musical du pied, qu'il importait de savoir non seulement si celui-ci était chaussé et de quoi se composait la semelle de danse ou de rythme, mais aussi quelle était la nature du sol qui se trouvait battu ; de même, le bâton ou *tuyau* de rythme, plein ou évidé, peut frapper sur le sol, sur une planche ou sur une caisse de bois, ou bien encore sur le fond de quelque cavité. Selon le père Lambert les Canaques font vibrer leur bambou creux « sur un bois sonore » : « Le chanteur dispose son siège ordinairement au pied du pilier de la grande case du chef, place devant lui un bois sonore sur lequel il fera résonner son bambou, pour accompagner les interminables vibrations de son gosier ³. » M. Leenhardt nous montre les mêmes Canaques accompagnant leurs chants en tierces avec « les chocs alternés de bâtonnets ou de doigts sur une caisse de résonance, ou sur le sol même ⁴ » ; le mouvement alterné de deux bâtons pleins ou de deux doigts raidis, la substitution d'un dessus de caisse au sol même, voire l'absence de danse, n'empêchent point que nous retrouvions toujours là, sous des formes qui vont encore varier devant nous, le bâton de rythme. À Madagascar, dans la presqu'île de Malacca, en Australie ⁵ entre autres lieux, le musicien tient deux bambous, l'un court, l'autre long, chacun donnant évidemment un son propre : ainsi Jacques de Morgan relate que les Négritos de la presqu'île de Malacca chantent en s'accompagnant de « bambous qu'ils frappent verticalement sur le sol, la différence de longueur de ces bambous produit des sons différents » ; et le même explorateur note que les *Sakai* se servent dans leurs danses de « tronçons de bambous qu'ils frappent en cadence sur le plancher et qui rendent des sons différents, selon leur diamètre et leur longueur ⁶ » ; or Skeat et Blagden précisent que les femmes *Sakai* frappent leurs deux bâtons inégaux sur un tronc d'arbre couché ⁷. [p. 69] Une photographie reproduite par le professeur Sachs nous montre — toujours à Malacca — que sur le tronc pilonné des excavations *ad hoc* ont été pratiquées ⁸. Avec de pareilles cavités, avec toute rigole ou cannelure sur le fond de quoi s'exerce la percussion, l'espace destiné à être battu se limite, se régularise ; et

¹ M. Anély, *Voix mortes : musique maori*, p. 1011. – Cf. Cook, *Troisième voyage...*, t. I, ch. V, pp. 312-313.

² Métraux, *loc. cit.*

³ Lambert, *Mœurs et superstitions des Néo-Calédoniens*, pp. 155 et 176.

⁴ Leenhardt, *Documents néo-calédoniens*, p. 509.

⁵ Grandidier, *Histoire physique, naturelle et politique de Madagascar*, vol. IV, t. 3, p. 144 ; Skeat et Blagden, *Pagan races of the Malay peninsula*, t. II, p. 134 et pl. de la p. 138 ; Thomas, *Natives of Australia*, p. 126.

⁶ J. de Morgan, *Voyage d'exploration dans la presqu'île malaise*, t. VII, p. 430 et t. VIII, p. 281.

⁷ Parmi les photographies publiées par M. Kolinski (*Die Musik der Primitivstämme auf Malaka...*) tantôt une paire de bambous égaux ou à peu près égaux pilonnent la terre (pl. I, fig. 1 et 2), tantôt une paire de bambous inégaux frappent une poutre (pl. IV, fig. 7 et 8).

⁸ Sachs, *G. W. M.*, pl. V, fig. 40.

nous sommes conduits insensiblement vers le pilonnage du fond ou du bord des auges et des mortiers, vers la percussion de véritables « tambours de bois » dont, faute de membrane, la carcasse est frappée sur le bord d'une fente qui communique avec un évidement intérieur, sinon sur des languettes qui couvrent cet évidement. Des rapprochements peuvent être établis tout d'abord entre le heurt des bâtons de rythme contre un arbre couché et la percussion *verticale* de quelque paroi placée au-dessus d'un trou ou la percussion également verticale des tambours de bois, — cette dernière encore exercée par des tribus du centre de la Californie, soit à l'aide de bâtons, soit, le plus souvent, avec la plante des pieds ¹. Ici c'est la verticalité du geste qui apparaît commune à plusieurs modes primitifs de percussion ; ailleurs la comparaison tourne autour de la présence d'une cavité quelconque dont le dessus ou le bord est pilonné ou battu.

À y regarder de très haut, qu'est-ce qu'un « tambour », sinon presque essentiellement une cavité — qu'elle soit laissée ouverte ou qu'elle ait son embouchure close par une table en matière dure ou souple (pierre, bois, peau, etc.), qu'elle soit creusée dans la terre ou isolée du sol, qu'elle soit frappée par le pied, par la main ou par un bâton, sur le bord ou sur le dessus de l'embouchure. Ce qui explique que, malgré la différence des instruments, nous puissions parler également de tambour de terre, de tambour de sable, de pot-tambour, de tambour à membrane, ainsi que de tambour de bronze. Sous la notion de tambour se sont croisées ou superposées des idées de sol frappé, de pilon et de pilonnage, de cavité battue à son embouchure ou sur l'une de ses parois. Certaines substitutions dans le domaine organologique ne sauraient d'ailleurs nous arrêter ; n'avons-nous pas déjà vu la substitution de la sandale et du plancher sonores au pied nu et à la terre, celle des crotales ou des cymbales au frapement des mains, celle d'un manche que l'on secoue au maniement direct de parties vibrantes ?

Dans les danses *mincopies* des îles Andaman les planches en [p. 70] forme convexe de bouclier, par lesquelles le rythme est marqué, ne sont pas à proprement parler piétinées, mais subissent un mouvement de bascule qui fait buter le dessous de l'appareil contre un corps étranger : la partielle convexité de ces planches figure un commencement de *caisse de résonance* ². Les bambous de *l'angkoun* javanais (pl. IV) subissent de même un mouvement de bascule et constituent, par la cavité de leurs tuyaux, des instruments relativement proches des bâtons de rythme. Dans les deux cas, malgré le mode basculant de percussion, nous nous trouvons aux confins soit du tambour de bois, soit du bâton de rythme.

Si une filiation apparaît fondée entre le frapement du pied et celui, vertical, du bâton, entre l'arbre excavé, l'auge et le tambour de bois, une distinction essentielle sépare la cavité de ces instruments de celle des hochets que nous avons étudiés : le hochet ayant pour objet de faire entrechoquer des grains qu'il tient enfermés ou tout au moins des noyaux qui sont rassemblés autour de sa paroi ; le tambour de bois n'offrant lieu qu'à piétinement ou à battue. Sans doute n'existe-t-il pas d'instrument à

¹ Sachs, *G. W. M.*, p. 40.

² Man, *On the aboriginal inhabitants of the Andaman Islands* (Part III), pp. 390 et 399.

tel point isolé qu'aucune de ses caractéristiques ne le rattache à d'autres types. Ainsi entre le tambour à *membrane* et certaine forme de hochet un lien peut être saisi. À cet égard nous devons à M. Izikowitz de précieuses remarques sur les « tambours-hochets » des *Araukan*, des *Purulla*, des *Pueblos*, des *Chipewayan* et des *Cree* des deux Amériques : ces tambours soit à simple membrane tendue sur un récipient de bois, soit à double membrane constituant boîte close, renferment des grains ou du gravier à la façon des calebasses ou *maracca* déjà étudiées : peut-être s'agit-il d'une « transformation » du hochet de calebasse, « provoquée par l'absence de ce fruit » à portée de ces tribus ¹. Le tambour que clôt une double membrane découlerait donc en partie de la *maracca*, peut-être même de la simple poche de cuir pleine de gravier. Nous avons aussi parlé de ces tambours du Tibet sur la double membrane desquels fouettent par mouvement rotatif deux billes retenues par de petites cordes : là encore nous pourrions voir un vague rapport entre le hochet à percussion externe et le tambour à membrane. Mais, ôtée la membrane, le tambour *de bois*, qui est frappé près d'une fente de sa carcasse, n'offre aucune parenté *directe* avec le hochet ; ses origines se retrouvent [p. 71] dans des objets portant sur le sol ou dans la terre même. Toute relation cependant entre hochet et bâton de rythme ou tambour de bois n'est pas encore exclue. Nous avons dit, dans le précédent chapitre, que le hochet avait pour propriété essentielle de pouvoir renfermer certaines matières, plus ou moins magiques. Or, d'après les documents ramassés par M. Leenhardt en Nouvelle-Calédonie, nous voyons que le *wau* ou bâton de rythme avait également été utilisé « comme étui pour la cueillette magique ² ». C'est dans un bambou que se trouvent enfermées les médecines recueillies ; et cet étui doit en même temps être sonore, ainsi que le prouvent le fragment d'histoire et les remarques qui suivent :

« La mère entre dans la demeure souterraine. Elle fait résonner la canne de bambou où elle a enfermé sa cueillette, et elle fouille tous les endroits. Elle atteint le versant opposé. Elle revient agitant le bambou sonore et fouillant. Elle arrive à une autre issue. Elle va fouillant de son bois qui résonne, et atteint une nouvelle sortie. [...] De l'extrémité du pays, elle remonte jusque vers la tête du pays, ébranlant les souterrains du bruit de sa canne sonore. »

Fouiller avec bruit se dit en houailou : *sēi*.

« *Sē* implique l'idée de bruit sec ; *i* duratif. La femme agite son bambou, le heurte partout pour qu'il résonne, et ce bruit résonnant dans tous les recoins met les morts ou dieux en fuite. Cette idée de vacarme m'avait peu frappé au début, mais j'ai souvent vu depuis les Canaques insister sur ce détail et indiquer du geste la femme qui fouaille avec son bambou le heurtant partout pour le faire résonner. Il est donc juste d'insister sur le bruit dans la fouille ³... »

¹ Izikowitz, *Le Tambour à membrane au Pérou*, pp. 170-171.

² Leenhardt, *Vocabulaire et grammaire de la langue houailou*, p. 348.

³ Leenhardt, *Documents néo-calédoniens*, pp. 125-126 : les Deux sœurs de Moaxa.

Mais le bâton résonne par sa seule cavité, alors que dans le hochet la vibration se fait par projection et entrechoc des matières incluses. — Il existe enfin des pilons sonores constitués par une ou deux calebasses vides. Ainsi, à Hawaï, trouvons-nous un assemblage de deux calebasses en forme de 8 et que l'on laisse tomber ou que l'on frappe contre la terre battue ¹.

Reprenons le chemin parcouru du bâton de rythme au tambour de bois et marquons-le de nouveaux jalons. Nous avons relevé l'existence d'excavations et presque de cannelures sur [p. 72] l'arbre couché que les Besisi ou autres populations de la presqu'île de Malacca frappent de leurs bâtons de rythme. Nous avons de même noté que ces bâtons employés par paires — par groupes de cinq dans l'île malaise de Madoura ² — sont de hauteurs inégales. Dans *l'angkloun* javanais déjà cité (pl. IV) les deux ou trois tuyaux de bambou sont disposés verticalement tels des bâtons de rythme dont l'extrémité inférieure bute contre le rebord d'une gouttière ; là encore la hauteur dissemblable des cloches tubulaires produit des sons différents. (Absurde telle qu'elle est racontée, la fable de Pythagore percevant devant une forge les divers intervalles que produisent des marteaux de poids inégaux ³ trouverait ici son véritable sens, — à condition de n'envisager que la hauteur vibrante de marteaux ou de pilons tubulaires). Le passage de ces instruments au tambour de bois — et de là au xylophone — transfère du battant à la surface excavée le point sensible d'où émane un son de hauteur déterminable. Sans doute s'agit-il toujours d'un choc où l'emporte le son précis d'une seule des deux matières ; mais l'ordre des facteurs s'y est renversé : désormais sur l'objet percuté se fixent les diverses hauteurs de son.

Les tambours de bois des civilisations nègre, indienne et océanienne présentent donc aux points de percussion deux épaisseurs différentes de bois : de forme cylindrique et en partie évidés, ces instruments comportent généralement une fente longitudinale — d'où leur nom, en allemand, de *Schlitztrommel* ; les deux lèvres vont en s'épaississant différemment de chaque côté de la fente ou, comme dans le cas du grand tambour *ébrié* de la Côte d'Ivoire que possède le Musée du Trocadéro (pl. V) s'étendent sur des longueurs d'arc inégales de part et d'autre de la fente, qui dès lors n'est plus au milieu ⁴. Les grands tambours des Nouvelles-Hébrides, comme ceux d'Afrique, présentent une fente médiane, mais ils restent plantés verticalement, d'où leur nom de tambour-arbre (pl. VI). Ils dessinent parfois une forme phallique ; et leur fente longitudinale est désignée par des indigènes comme étant la vulve de l'instrument ⁵. En guise de lèvres séparées par une large fente, le petit tambour mexicain ou *leponastli* (fig. 1), oppose deux languettes découpées dans le sens de la

¹ Emerson, *Unwritten literature of Hawaii...*, p. 142.

² Sachs, *G. W. M.*, p. 74.

³ John Burnet, *L'Aurore de la philosophie grecque* (éd. franç. par A. Reymond, Payot, Paris, 1919), pp. 120-121.

⁴ Labouret et Schaeffner, *Un grand tambour de bois ébrié*.

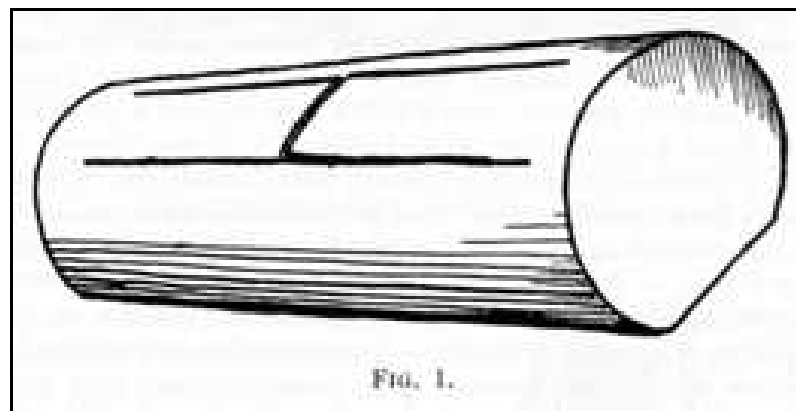
⁵ Sachs, *G. W. M.*, p. 47 ; Deacon, *Malekula*, pp. 498-517 et pl. XVIII.

hauteur du cylindre [p. 73] et qui se détachent nettement du reste de l'instrument comme d'une caisse de résonance ¹.

Rappelons que les tambours de bois peuvent accompagner la danse mais servent aussi à la transmission de messages à une assez longue distance, parfois à une dizaine de kilomètres ². L'opposition d'une note aiguë et d'une note grave, leur accentuation variée, leurs différentes scansionnements permettent, souvent par des allusions rythmiques à des chansons caractéristiques, de former des sortes d'idéogrammes ³.

FIG. 1

[Retour à la table des figures](#)



Dans les pays où se pratique ce mode de langage, notamment en Côte d'Ivoire, au Cameroun et au Congo — chaque village possède un tambour et les nouvelles se transmettent ainsi rapidement, de nuit de préférence. Les plus grands tambours, en Afrique comme en Assam (Inde), sont placés à l'abri d'un toit spécial, auquel ils peuvent même être suspendus, au moins par une extrémité : la planche VI reproduit un tambour de la région de Bansa (Cameroun) qui était incliné de quarante-cinq degrés par rapport à l'horizontale ⁴. Une inclinaison comparable se retrouve chez les Indiens de la Haute-Amazone (pl. VII) ; le tambour des Indiens *Jibaro* est tantôt placé horizontalement, tantôt suspendu par une oreille à un arbre ⁵. Un autre procédé d'isolement et à la fois de renforcement sonore consiste à placer le tambour soit sur un piédestal ⁶ soit au-dessus d'une fosse : ainsi le tambour *ébrié* ne reposait que sur les

¹ Casteñeda et Mendoza, *Los teponaztlis en las civilizaciones precortesianas*, pp. 5-80.

² Labouret, *Langage tambouriné et sifflé*, pp. 120-158.

³ M. Eboué penche pour une transmission entière du langage parlé par le tambour de bois : « Le langage tambouriné et sifflé ne provient pas d'un langage conventionnel, ni du battement d'une série de phrases poétiques apprises par cœur et transmises de père en fils : *c'est l'expression exacte du langage parlé, au moyen duquel il est possible de dire tout ce qui peut être dit dans la langue.* » (Eboué, *Les Peuples de l'Oubangui-Chari*, p. 94).

⁴ « *Globus* », 11 juin 1908, p. 356.

⁵ Rivet, *Les Indiens Jibaros*, pp. 585-586.

⁶ Van Overbergh, *Les Mangbetu*, p. 421.

extrémités d'une traverse [p. 74] (simple ou double) faisant corps avec lui ¹. Enfin, dernier moyen, lors du « dégrossissage extérieur, l'ouvrier laisse quatre pieds massifs et courts qui maintiennent le cylindre en équilibre sur le sol : on dirait le corps ventru d'un gros animal court sur pattes ; afin d'achever l'illusion, l'ouvrier ébauche souvent une sorte de tête et un rudiment de queue ² » (voir la couverture). Le même auteur, F. Gaud, nous décrit comment par l'étroite fente des tambours *mandja* (Congo français) l'ouvrier « a pu creuser une cavité aussi vaste et en fouiller tous les recoins » : lorsque le tambour « est achevé extérieurement, l'ouvrier ouvre la fente en question, mais il la fait large de cinq à six centimètres de façon à pouvoir, au fur et à mesure de l'affouillement de la cavité, y introduire la main, le poignet, puis l'avant-bras. Il emploie un fer de hache emmanché non plus perpendiculairement au manche, mais sur son prolongement, et il se sert de cet outil comme nous d'un ciseau à bois. — Lorsque le travail intérieur est complètement terminé, que la paroi du [tambour] est suffisamment amincie, ce qu'on reconnaît à la sonorité de la caisse, il ne reste plus qu'à réduire cette ouverture à la largeur minima, cette opération ayant pour but de renforcer les sons produits et de leur donner cette intensité qui les fait entendre à une aussi grande distance. — Une grande fosse est creusée, dans le sol : le [tambour] y est descendu, après avoir été cerclé de deux ou trois fortes cordes dont les extrémités sont tordues l'une sur l'autre : la fosse est comblée avec du sable. On apporte de grandes marmites d'eau bouillante et on les répand sur le sable et dans l'intérieur du [tambour] de façon à humecter le bois *intus* et *extra* et l'amener au degré de ramollissement cherché. En même temps, les cordes sont serrées par une torsion progressive de leurs bouts ; sous leur effort, la fente se rétrécit peu à peu jusqu'à la limite désirée. On laisse refroidir et sécher avant de desserrer les cordes, condition indispensable pour que le bois demeure dans l'état où on l'avait amené ». — Les Indiens Jibaros procèdent autrement : le tronc d'arbre est « creusé à l'aide de pierres incandescentes par une de ses extrémités, qui est ensuite hermétiquement fermée à l'aide d'une rondelle de bois ³. Nous allons d'ailleurs voir qu'il s'agit d'un instrument de type différent.

¹ Labouret et Schaeffner, *op. cit.*

² Gaud, *Les Mandja*, pp. 239-240.

³ Rivet, *ibid.*

Les trois types de tambours de bois que nous avons cités jusqu'à présent — deux à lèvres et un à languettes — ne sauraient résumer la diversité de ces instruments. Nous trouvons, tout d'abord, des tambours à *langue unique*. En Nouvelle-Zélande, au Whaiti, le capitaine G. Mair a relevé l'existence, en 1869, d'un arbre véritable, demeuré dans sa position naturelle, au corps en [p. 75] partie évidé et dans l'écorce duquel une langue verticale avait été découpée et même décorée ¹. Du même type, sur la côte australe

FIG. 2

[Retour à la table des figures](#)

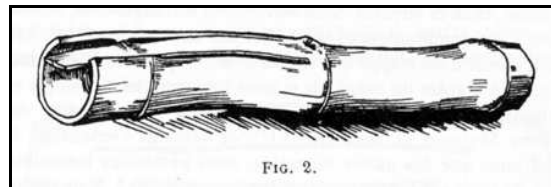
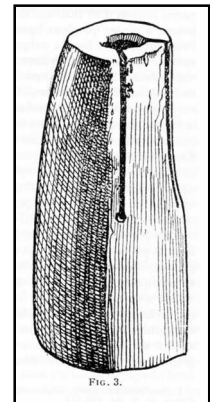


FIG. 3

de la Nouvelle-Guinée britannique ², un modèle beaucoup plus réduit (fig. 2) se compose d'un tuyau de bambou dans la paroi duquel est taillée une langue flexible ; l'instrument est couché par terre et frappé avec la main. Un dernier tambour à languette unique se trouve chez les *Bafo* du Cameroun (fig. 3) : il s'agit d'un tronc de cône plutôt court d'où se détache, vers le sommet, une langue assez épaisse ³. Le *teponastli* mexicain ne semble pas avoir toujours eu ses deux languettes disposées sur un même plan. Sahagun parle d'un type portable qui se plaçait sous l'aisselle, les languettes se trouvant « dessus » et « dessous », à la languette postérieure était suspendu un résonateur en calabasse : d'où le nom de l'instrument : *tecomapiloa* (= « qui a une calabasse [*tecomatl*] suspendue ») ⁴. Les



deux langues d'un tambour de bois peuvent s'opposer non plus dans le sens de la hauteur du cylindre (comme dans le *teponastli*) mais dans le sens de la [p. 76] plus étroite dimension. Il existe ainsi en Afrique, particulièrement au Congo belge ⁵, et en Amérique du Sud des tambours à fente médiane, celle-ci formant deux ouvertures rectangulaires, carrées ou en X qui *communiquent entre* elles par un étroit canal (pl.

¹ Mendoza, *Los percutores precortesianos*, pl. D, n° 8.

² Île de Roro (on de Yule) musée du Trocadéro, objet 33.88.8. Port-Moresby : cf. Kunst, *A study on papuan music*, pl. IV, fig. 9.

³ Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, p. 64.

⁴ Sahagun, *Histoire générale des choses de la Nouvelle-Espagne*, pp. 124 et 136 (Edition de Madrid : pp. 137 et 153).

⁵ Haulleville et Coart, *État indépendant du Congo. Annales du Musée du Congo*, pl. V, fig. 109-113.

VI) ; l'instrument n'est frappé que sur les bouts de paroi se faisant face de part et d'autre du canal. Or si nous progressions d'exemple en exemple, depuis les *instruments congolais* jusqu'à ceux des Indiens *Muinane* et *Bora* (pl. VII), et suivions l'extension du canal ainsi que des parois vibrantes, nous passerions insensiblement du tambour à languettes au tambour à lèvres ¹.

Mais probablement c'est ce dernier instrument qui a précédé le tambour à languettes. Toutefois, l'existence de tambours à langue unique, et parmi ceux-ci d'un instrument de grand format, nous invite également à penser que deux lignes généalogiques ont pu se croiser : l'une partie de la langue unique, l'autre — comme nous allons le voir — de l'auge et du bateau, c'est-à-dire du tronc d'arbre couché et évidé. Mais il nous reste encore à citer deux derniers types de tambours de bois : le *tunduli* des Indiens *Jibaro*, qui comporte sur la paroi plusieurs ouvertures carrées, circulaires ou triangulaires, ne communiquant pas toujours entre elles, certaines même comparables aux « ouïes d'un violon ² » ; enfin un instrument du Musée du Trocadéro (fig. 4) semblant provenir du Sénégal et qui se présente sous la forme cylindrique et bombée d'une ruche nègre, dans la paroi de laquelle auraient été taillées deux lames de xylophone, Il est possible que ce singulier *instrument soit* un retour du xylophone au tambour de bois.

Chez les nègres comme en Extrême-Orient, des tambours de bois de petites dimensions, et souvent en forme de bateau ou de poisson, comportent une rigole dont les rebords se répondent trop symétriquement pour prêter à une inégalité de sons ; ces instruments n'en sont pas moins frappés sur le bord d'une seule des lèvres. Le *mô* du Tonkin, généralement pisciforme, est suspendu à une poutre des maisons communes ou des postes de garde : « Le son du *mô*, pendant la nuit, et surtout la batterie à mouvement graduellement précipité et décroissant d'intensité, paraît étrange [p. 77] à l'Européen, et remplit l'âme d'une vague inquiétude ; il fait partie de la série des bruits vraiment tonkinois ³ ... » Le petit tambour de bois avec lequel les enfants *dogon* du Soudan français accompagnent leurs danses, apprennent à battre celles des masques et éloignent les singes voleurs de mil, a la double forme d'une auge et d'une pirogue, d'où son nom (*Korro*) ;

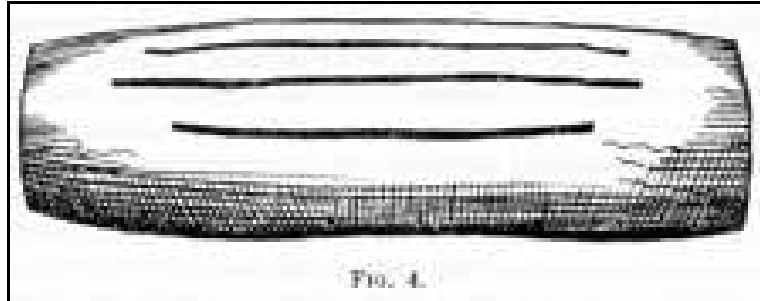
¹ Suivre dans l'ordre les fig. 109, 110, 111, 112 de l'ouvr. précité, puis in Fr. Bose (*Die Musik der Uitoto*) les fig. 2 et 3.

² Rivet, *op. cit.* « Le son est produit en frappant fortement le cylindre au voisinage des orifices... » — Notons que cette population de l'Équateur est considérée comme une des plus archaïques de l'Amérique du Sud (cf. Radin, *Histoire de la civilisation indienne*, pp. 281-285).

³ Dumoutier, *Les Symboles, les emblèmes et les accessoires du culte chez les Annamites*, pp. 143-146.

FIG. 4

[Retour à la table des figures](#)



pour en jouer on s'assied par terre, jambes étendues, et on pose l'instrument sur celles-ci¹. Dans le Moyen-Congo, au cours de cérémonies d'une secte féminine, les femmes *mayombé* portent sur leurs reins un petit tambour de bois ayant légèrement la forme d'un croissant et qui est frappé à l'aide de deux mailloches en tige de palmier et boule de caoutchouc². En Océanie, les deux lèvres des grands tambours verticaux (pl. VI) sont accordées différemment, mais il est possible qu'on n'ait plus tiré parti de l'opposition grave-aigu de ces dernières en ne frappant que sur un seul côté de la fente ; faut-il dès lors admettre que tous les tambours de bois nègres ou extrême-orientaux à son unique, constituent des formes également régressives ? À l'origine le tambour de bois nous paraissait répondre au seul désir de reporter sur l'objet frappé la différence de sons que donnent des bates vibrantes de calibres dissemblables ; or nous trouvons des instruments à lèvres égales et à son unique.

C'est ici qu'intervient l'hypothèse d'une origine que nous avait fait négliger la filiation à partir du bâton de rythme : il s'agit de l'auge rectangulaire, dont les deux plus grands bords peuvent être comparés à des lèvres distendues, infiniment écartées, d'un tambour de bois. Sans doute dans une auge y a-t-il pilonnage du fond : en Malaisie les différences de profondeur d'une même auge, les [p. 78] différences de grosseur des pilons produisent une variété de timbres ou de hauteurs de son dont un exemple polyrythmique nous est donné par le professeur Sachs³. Ceux qui ont voyagé en Afrique noire connaissent le bruit du mortier, si caractéristique par son timbre continu et parfois aussi par les accidents rythmiques dont il peut être orné : une syncope sur le bord de la paroi venant briser la régularité du bruit de fond. Une photographie prise en Indo-Chine, au cours d'une mission archéologique de M. Olov Janse, nous montre des femmes *muong* disposées sur deux files de part et d'autre d'une auge : leurs pilons s'entrecroisent au-dessus de l'instrument et en frappent les bords opposés (pl. VIII). Instrument de travail, l'auge devient ici pur instrument de

¹ Documents des Missions Dakar-Djibouti et Sahara-Soudan.

² Musée du Trocadéro : objet 36.18.3. — Voir aussi : Haulleville et Coart, *op. cit.*, pl. VI, fig. 122.

³ Sachs, *G. W. M.*, p. 206.

musique. Les anciens Chinois qui chantaient en pilant le grain dans leur mortier¹ marquaient également le début de leurs strophes ou de leurs mesures en frappant soit sur les côtés d'une auge de bois, soit sur une jarre d'argile (*feou*)². (Ce trait nous rappelle que pour scander leurs formules taoïques³ les bonzes d'Extrême-Orient frappent des instruments de bois dont la forme arrondie les rapprocherait plutôt du grelot : ces grelots massifs, dépourvus de bille à l'intérieur, opposent deux lèvres d'épaisseurs différentes et qui donnent deux tons⁴. Il s'agit encore là de tambours de bois.) M. Marcel Granet nous dit que « les aborigènes du sud de la Chine se servent de leurs mortiers pour rythmer leurs chants. Certains d'entre eux [les *Lolo*], pour leurs fêtes du nouvel an, creusent un gros arbre, en font une auge et tapent dessus avec un bambou⁵. [...] Le son ressemble à celui d'un tambour⁶ ». Nous retrouvons ici à peu près l'arbre couché des *Besisi* de Malacca ; mais l'excavation est entière. Rythmes de travail ou de danse, frapement du pilon sur le fond ou sur la paroi du mortier ou de l'auge, sans doute d'autres témoignages pourraient nous en être donnés. Nous verrons par ailleurs, dans un domaine plus réservé à la magie et à la religion, que maints rapports d'idées lient à des objets souvent fort éloignés de la musique auges, tambours et cloches⁷.

[p. 79]

Une seconde hypothèse — et qui n'est point contradictoire avec la première — placerait à l'origine des tambours de bois la pirogue. Nous avons vu que le tambour de bois *dogon* était dénommé *Korro*, mot qui désigne aussi bien l'auge que la pirogue. Or il semble établi que les plus grands tambours de bois que nous connaissions, ceux

¹ Granet, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, t. II, p. 440.

² Courant, *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, p. 148.

³ Dumoutier, *Le Rituel funéraire des Annamites*, p. 27.

⁴ Musée du Trocadéro : objets 29.14.865 et 33.52.6.

⁵ Granet, *loc. cit.*

⁶ Granet, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, p. 288.

⁷ À ne considérer ici que les instruments extrême-orientaux, peut-être ne distinguons-nous plus exactement la frontière qui sépare la cloche de bois du tambour de bois. Cloche et tambour ne se composent-ils pas tous deux d'une cavité sur les bords de laquelle s'exerce également une percussion ? Sans doute l'auge admet-elle à l'origine un pilonnage du fond, tandis que le sommet de la cloche reste, en principe, muet. Mais les cloches de bois à base rectangulaire et à multiples battants ne présentent pas une forme si différente de celle de l'auge ; peu importe si leur cavité, comparée à celle de l'auge, est renversée : il existe bien dans le même Extrême-Orient des cloches de métal sans battant interne et qui reposent, la tête en bas, sur la main ou sur une espèce de coussin (Sachs, *G. W. M.*, p. 167). — Voici maintenant un petit tambour de bois creusé dans une racine courbe de bambou et dont la rigole régulière évoque n'importe quel autre instrument à deux lèvres et à ton unique ; ce tambour annamite est suspendu telle une cloche et est frappé comme celle-ci. Dans les gros blocs de bois à l'aspect de grelot (sans bille) deux lèvres surplombent une espèce de cavité comme sur d'autres tambours de bois (pl. XX). Ce surplomb autant que la facilité avec laquelle les Annamites sculptent leurs *mô* de bois en forme d'animaux divers (cf. Knosp, *Histoire de la musique dans l'Indo-Chine*, p. 3119) prêtent à soupçonner qu'un développement organique a pu porter ailleurs le même type d'instrument vers quelque chose d'assez proche du *noutnout* du Nouveau Mecklembourg (ou Nouvelle-Irlande), lui aussi à lèvres surplombantes et à figuration zoomorphe (pl. XX). Sans doute ce dernier instrument est-il frotté et non pas frappé ; mais nous reviendrons sur ce point

des *Ao Naga* de l'Assam (Inde) — instruments pouvant mesurer *de six à onze mètres*¹ — sont apparentés à la pirogue². Voici tout d'abord comment l'on use de ces monstrueux instruments : les tambourinaires sont placés sur un côté, et tandis qu'un fort garçon bat avec deux leviers les autres frappent (ou font des roulements) à l'aide de battes, en forme d'haltères et qui ne sont peut-être rien d'autre que des rames raccourcies³. Par ailleurs, le rite d'inauguration du tambour comporte encore aujourd'hui l'aspersion de sang de bête ; mais autrefois, si un étranger pénétrait dans le village précisément ce jour, sa tête était offerte au tambour : rite qui se retrouve lors de la consécration du canot. Enfin, parmi divers mythes, et particulièrement dans celui du Déluge chez les *Kachin* (population à l'est de l'Assam) la liaison entre le tambour de bois et le canot est des plus claires⁴. En Afrique même nous rencontrerions divers types de tambours de [p. 80] bois épousant des formes de pirogues⁵. Et nous aurons l'occasion de signaler que le rythme du piroguier nègre peut être soutenu par un frappement du rebord de la pirogue ou du bac (pl. VIII).

Auge ou canot, nous trouverions à leur origine commune le tronc d'arbre creusé. Et il existe encore des populations qui dansent en s'accompagnant du piétinement d'un tronc d'arbre : témoin le *dyadiko* des *Uitoto* dans la région de l'Amazone, tronc aminci par dessous et reposant, à ses extrémités, sur des poutres⁶.

Continuons de chercher à ras de terre l'origine de tout tambour. Nous devons à la première mission de Marcel Griaule en Abyssinie de connaître l'existence en 1929 d'un « tambour de terre » *wollogallu* (pl. VIII) : deux trous cylindro-coniques, de profondeurs différentes, sont creusés dans le sol ; le plat des mains frappe les orifices et fait vibrer les cavités correspondantes⁷. (La difficulté est d'appuyer très exactement la main contre le rebord entier de l'orifice). Le professeur Sachs signale, d'après Wirz, que les enfants *Marind-anim*, dans le sud de la Nouvelle-Guinée hollandaise, dénomment « tambour de sable » le jeu suivant : dans le sable est creusée une sorte de tunnel ; la surface comprise entre les deux embouchures est frappée avec le plat de la main⁸. Dans l'Inde, la littérature védique cite un « tambour de terre » que le prêtre frappe à la fête du solstice d'hiver — ce tambour de terre — lisons-nous dans la *Religion du Véda* d'Oldenberg — se compose de « la peau d'un animal de sacrifice, tendue sur un trou de résonance creusé en terre ; on en bat avec la queue du même animal⁹ ». Nous n'insisterons pas à nouveau sur l'analogie entre le dragon de la fable chinoise et le tambour de terre hindou. Il nous suffit de remarquer qu'à l'origine du tambour se place ici une simple cavité de résonance dont l'orifice recouvert est battu.

¹ Mills, *The Ao Nagas*, pl. en face pp. 76-77 et p. 234 ; Smith, *The Ao Naga tribe of Assam*, pl. en face p. 47 ; Sachs, *G. W. M.*, fig. 26.

² Mills, *op. cit.*, pp. 79-80, ainsi que l'importante note de M. Balfour, pp. 76-77.

³ Mills, *op. cit.*, p. 77 et pl. en face de cette page.

⁴ Cf. note citée de M. Balfour.

⁵ Par exemple, in Haulleville et Coart, *op. cit.*, pl. V, fig. 115.

⁶ Bose, *Die Musik der Uitoto*, pp. 5-6 et ill. 1.

⁷ Griaule, *Jeux et divertissements abyssins*, p. 25.

⁸ Sachs, *G. W. M.* p. 40.

⁹ Oldenberg, *La Religion du Véda*, p. 379.

Cette cavité est creusée dans la terre, comme celle que Jules Crevaux vit chez les Roucouyennes de la Guyane et qui, recouverte d'une grande écorce, est frappée par des jeunes gens disposés autour ¹. Nous retrouverons de semblables cavités à l'origine de bien d'autres instruments, à cordes comme à vent : arc, cithare, trompe de terre.

Ces cavités peuvent également s'ouvrir sur des objets qui se [p. 81] tiennent entre les mains ou, du moins, se posent sur le sol. Le musée Pitt-Rivers à Oxford et le musée du Trocadéro possèdent des pots de la Nigeria-méridionale et du Dahomey dont on frappe l'ouverture soit avec un petit éventoir en feuilles de palmier soit avec une peau de vache ; l'un de ces pots de la Nigeria a sur le côté une seconde ouverture que l'on ouvre ou ferme avec la main. Les négresses de la Mauritanie, du Soudan, de la Côte d'Ivoire ² et du Cameroun se délassent avec un curieux instrument dénommé « tape-cuisse » par les Européens et qui se compose d'une longuealebasse semblable à un concombre (parfois d'un tuyau cylindro-conique taillé dans le fer-blanc d'un bidon d'essence) et ouverte à une ou deux de ses extrémités : on frappe celles-ci soit avec la paume de la main soit avec le gras du mollet, tandis que la paroi même est entre temps battue avec l'extrémité des doigts. Loti, dans le *Roman d'un spahi* ³, place le même instrument, ouvert à une seule extrémité, entre les mains des Soudanaises qui le font entendre dans les cortèges nocturnes de noces :

« c'est seulement une gourde allongée, ouverte à l'une de ses extrémités, — objet qu'on frappe de la main, tantôt à l'ouverture, tantôt sur se flanc, et qui rend ainsi deux sons différents : l'un sec, et l'autre lourd ; on n'en peut tirer rien de plus, et le résultat ainsi obtenu est cependant surprenant. — Il est difficile d'exprimer l'effet sinistre, presque diabolique d'un bruit lointain de voix nègres, à demi couvertes par des centaines de semblables instruments. »

L'alternance d'un coup sourd et d'un coup sec permet des effets de contre-temps que la musique syncopée des nègres d'Afrique ou des nègres de jazz réalise aussi par contraste de timbres entre la peau du tambour et le bois même de l'instrument, ou entre le fond et la paroi du mortier. Dans le *tambour de terre* abyssin, dans le pot-tambour de Nigéria, dans la paire de bâtons de rythme, dans le tambour de bois à deux lèvres ou à deux touches inégales s'opposent non pas deux bruits différemment timbrés, mais bien deux sons de hauteurs dissemblables. Cette dernière différence ne provient pas de la matière des parties frappées mais des dimensions relatives de celles-ci. Avec de tels instruments, comme avec les carillons de cloches, s'ouvre une voie mélodique. Nous pouvons dès lors concevoir des instruments ayant une échelle variée de sons. En face des xylophones à deux notes que constituent les [p. 82] tambours de bois mexicains, nègres ou océaniens, se placent des xylophones

¹ Crevaux, *Voyages dans l'Amérique du Sud*, p. 249. — Voir aussi d'autres exemples de fosses recouvertes de plaques de bois ou de pierre que l'on frappe avec les pieds ou avec des bâtons, in Sachs, *G. W. M.*, p. 39.

² Delafosse, *Le Peuple Siéna ou Sénoufo*, p. 268 ; Meck, *A Sudanese Kingdom*, LVIII.

³ Loti, *Le Roman d'un spahi*, 2^e part., IV, p. 92.

possédant une dizaine, une vingtaine de lames Richard Ligon raconte dans son *Histoire de l'isle des Barbades* traduite en français en 1657 qu'un esclave nègre nommé *Macau* imagina un jour un instrument de la sorte. Ligon le trouva

« qui estoit assis à terre, & qui avoit devant luy une grosse pièce de bois, sur quoy il avoit mis en travers six billots, & ayant une scie & une hache près de luy, il vouloit tailler peu à peu ces billots jusqu'à ce qu'il les eust portez aux tons qu'il vouloit les approprier, car plus ils estoient courts, plus haut en seroit le son, comme il l'expérimentoit par le moyen d'un bâton qu'il avoit à la main, avec quoy il frapoit sur le bout de ces billots... [Je] pris son bâton, & fis l'essay du son, trouvant que les six billots avoient six tons distincts, les uns au-dessous des autres, ce qui me fit estonner, de ce que de luy-mesme, & sans aucun enseignement, il fust parvenu jusques-là ¹. »

Or cet esclave ne faisait que reproduire avec des moyens très primitifs — que nous pouvons retrouver encore tels quels — un de ces xylophones africains décrits par les voyageurs sous le terme de balafon ou *balafo* — qui désigne en réalité le joueur de *bala*, nom véritable de l'instrument. La meilleure peut-être de ces descriptions est due au père J. B. Labat, dans sa *Nouvelle relation de l'Afrique occidentale* publiée en 1728 :

Les gens de condition ont un instrument sur lequel ils joüent pour se divertir, il s'appelle balafo. Il est composé de 16 règles d'un bois dur, larges d'un pouce, épaisses de quatre à cinq lignes, dont les plus courtes ont 18 pouces, & les plus courtes sept à huit. Elles sont rangées sur un petit chassis d'un pied ou environ de hauteur, sur les bords duquel elles sont arrêtées avec des courroyes d'un cuir fort mince qui environnent aussi des petites baguettes rondes qu'on met entre les règles, afin de les tenir éloignées l'une de l'autre & dans des distances égales. On attache sous les règles des calebasses d'arbres, ronds d'inégale grosseur, c'est-à-dire que l'on place les plus grosses sous les règles les plus longues, & ainsi de suite en diminuant. Cet instrument a quelque rapport à nos Orgues, & rend un son agréable & diversifié selon les tons qu'on luy fait produire en touchant les règles avec deux baguettes, presque comme celles des timbales. Ils garnissent de cuir le bouton des baguettes, afin que les sons soient plus doux ².

[p. 83]

La *Relation d'un voyage fait en 1695, 1696 & 1697, aux Côtes d'Afrique...* de Froger contient une description plus succincte au cours de laquelle l'instrument nègre est rapproché d'un type européen de xylophone ; mais l'auteur reconnaît que « celui des Nègres est bien plus composé, en ce qu'ils attachent dessous jusqu'à dix ou douze Calbasses... ³ » Toujours en remontant, la *Relation curieuse et nouvelle d'un voyage*

¹ R. Ligon, *Histoire de l'isle des Barbades*, p. 83.

² J. B. Labat, *Nouvelle relation de l'Afrique occidentale*, t. II, pp. 332-333.

³ Froger, *Relation d'un voyage fait en 1695, 1696 & 1697 aux Côtes d'Afrique...*, pp. 45-46.

de Congo fait ces années 1666 & 1667, publiée par les pères capucins Michel Ange (de Gattine) et Denys de Carli (de Plaisance) signale une forme portative de xylophone que l'indigène suspend au cou et qui est restée en usage dans diverses régions de l'Afrique équatoriale et australe :

Ils prennent une partie d'une perche qu'ils lient & bandent en manière d'arc, & y attachent quinze citrouilles longuettes sèches & vidées de différente grandeur par différens tons trouées par-dessus avec un autre trou plus petit à quatre doigts au-dessous, & la bouchent à demy, couvrant aussi celui de dessus d'un petit aix subtil un peu élevé sur le trou. Après ils prennent une corde faite d'écorce d'arbre, & lient l'instrument par les deux bouts se le pendent au col ; pour en jouer ils ont deux bâtons dont l'extrémité est couverte d'un peu d'étoffe, avec quoy ils frappent sur ces petits aix, & font prendre vent aux citrouilles, qui imitent en quelque façon le son d'une Orgue, & font un concert assez agréable, particulièrement quand ils jouent trois ou quatre ensemble ¹.

Un dernier texte, plus tardif, est contenu dans une lettre de Paul Erdman Isert, datée du 28 mars 1785, et montre les habitants de la côte de Guinée creusant

« une fosse en terre d'environ quinze pieds en diamètre. Ils placent sur cette fosse, deux poutres de bois très dur, sur celles-ci ils ajustent en travers divers bâtons de différente épaisseur, sans cependant les assujettir. On frappe en cadence sur ces derniers avec des baguettes, comme celles des tymbales, l'accompagnement se fait avec des tambours ². »

La présence ici d'une fosse de résonance nous ramène aux tambours de bois géants et aux arbres couchés et piétinés, tous instruments suspendus au-dessus du vide. Les mêmes *Utoto* qui font [p. 84] reposer les extrémités de leur « arbre de danse » sur deux poutrelles improvisent un xylophone à l'aide de deux poutres étendues au-dessus d'une fosse ³. Mais un autre trait peut rattacher ces types primitifs de xylophones aux tambours de bois. Nous avons vu le *Korro* en forme d'auge ou de pirogue que les enfants *dogon* posent sur leurs jambes étendues à terre ; la planche IX montre, dans l'ouest de Madagascar, une *Sakalava* assise également par terre et dont les jambes un peu écartées supportent sept lames de xylophone ; celles-ci sont frappées à l'aide de quatre battants tenus par la femme et par une compagne accroupie à ses côtés. Paul et Fritz Sarasin, au cours de leurs voyages à Célèbes, trouvèrent l'usage d'un xylophone à peu près semblable dans les plantations de maïs de cette île : le *gendangendang*, avec ses trois planchettes noircies au feu et posées sur les

¹ Michel Ange et Denys de Carli, *Relation curieuse et nouvelle d'un voyage de Congo fait es années 1666 & 1667*, pp. 72-73.

² Isert, *Voyages en Guinée et dans les Îles Caraïbes en Amérique*, 7^e lettre, pp. 150-151.

³ Sachs, *G. W. M.*, pp. 45-46 et 106.

genoux ¹. De même, le *tutupele ou linbut* de Nouvelle-Poméranie (archipel Bismarck) a ses deux lattes de bois posées en travers tantôt de deux troncs de bananier, tantôt des jambes d'un homme assis ². À bien des endroits de nos études organologiques nous retrouvons ainsi le corps humain servant soit d'objet sonore, soit de cadre ou de support d'instrument. Dans le premier cas, nous avons vu, d'après une légende de l'Australie centrale, le haut même des cuisses frappé avec deux petits bâtons ³. Dans le second cas, les jambes écartées ménagent un vide qui isole l'objet vibrant et en renforce la sonorité, comme le ferait une fosse de résonance ⁴. La notion d'un vide, d'une fosse aidant à la résonance est acquise dès la double origine du tambour de bois et du xylophone.

Dans des xylophones d'un type plus évolué la fosse devient une caisse au-dessus de laquelle se suspend une série de lames — c'est le cas du *gambang kayou* javanais, du *roneal* cambodgien ou du *kampouk* birman ; sinon, à chaque lame posée sur un cadre s'adjoint une calebasse ouverte à son sommet ou un tuyau de bambou également ouvert et résonnant avec la lame correspondante — c'est le cas des instruments du « gamelan djogèd » de [p. 85] Bali ⁵, du *bala* africain ou de la *marimba* transmise par les esclaves noirs aux Américains du Sud, notamment aux Guatémaltèques qui en firent leur instrument national ⁶.

Les *marimba* ont généralement une vingtaine de lames ; les instruments les plus longs se composent de trois appareils distincts que jouent trois exécutants : « celui qui fait le chant manœuvre deux baguettes analogues à celles de nos timbaliers ; les deux musiciens chargés de la partie d'accompagnement ont en général chacun 3 baguettes. Les sonorités sont assez voisines de celles de nos pianos-mécaniques des rues. Les rythmes sont très lents... Au jour des fêtes patronales d'église, la marimba est juchée sur un des contreforts de l'édifice, ou sur un échafaudage *ad hoc* qui lui est accolé, et durant plusieurs jours, jusque fort avant dans la nuit, les joueurs de marimba font aller leurs baguettes du même geste automatique et somnolent ⁷. » Les résonateurs de la marimba sont constitués par des caisses en bois, de coupe rectangulaire ; nous

¹ Sarosin, *Reisen in Celebes...* 2^e t., p. 277 et fig. 92.

² Parkinson, *Dreissig Jahre in der Südsee...*, p. 135. Voir également pl. IV, fig. 10 in Kunst, *A study on papuan music*.

³ C. Strehlow, *Mythen, Sagen und Märchen der Aranda-Stammes in Zentral-Australien*, 1^{re} p., pp. 74-76.

⁴ Le vide compris entre les touches de xylophone et les jambes écartées peut, en certains cas, se doubler d'une autre cavité dans le sol : dans l'île malaise de Nias une cavité est ainsi creusée sous les cuisses supportant les trois planchettes du *doli-doli* (Modigliani, *Un viaggio a Nias*, p. 565 et fig. 1 42).

⁵ Kunst, *De Toonkunst van Bali*, t. I, p. 126, ill. 29 et 30.

⁶ Il existe, aussi bien en Afrique qu'en Asie, des xylophones à *lame unique*. Les musées ethnographiques de Berlin et d'Oxford possèdent de ces instruments, originaires de la région du Zambèze, et auxquels est attaché un sens funéraire : cf. Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, p. 74 et pg. 171. Au Musée du Trocadéro un instrument de la péninsule de Malacca (objet 33.61.13) a sa lame posée sur l'embouchure d'un récipient en bois, en forme de pot.

⁷ Enion, lettre sur la musique en Guatémala, pp. 471-473. Voir aussi : Soustelle, *Mexique terre indienne*, ill. 42.

pouvons y relever l'existence d'une ouverture latérale que clôt un morceau de baudruche¹ : détail qui prouve bien l'origine nègre de l'instrument. Les calebasses des balafons présentent en effet sur le côté cette même fenêtre que voile un fragment de cocon d'insecte (pl. IX) ; l'apposition d'une membrane nasalise le timbre entier de l'instrument et joue le rôle contradictoire d'une sourdine superposée à un renforçateur.

Des types portatifs de balafons se présentent entièrement courbés, témoin cet instrument des nègres *Fong* dont le cadre est semi-circulaire et tenu en suspension par une lanière qui passe derrière la tête du musicien². On a pu se demander si le courbement du xylophone avait été exigé par le besoin d'un registre étendu de l'instrument. Mais Maurice Delafosse nous cite la présence en Haute-Volta de xylophones *lobi* géants, et cependant rectilignes : fixés *verticalement*, certains peuvent mesurer [p. 2 m. 50 de haut et obliger le musicien à « se mouvoir sur une échelle³ ».

Faute de résonateurs, faute d'une caisse ou d'une fosse de résonance, il existe des xylophones dont les éléments sont suspendus librement dans le vide. Le xylophone de nos orchestres européens, originaire peut-être de l'Asie australe, ne présente aucun résonateur sous son cadre rigide. Le *gambang kayou* des *Batak* de l'île de Sumatra a ses cinq lames posées sur deux cordes parallèles, lâchement tendues à une certaine hauteur du sol⁴. Le *tjaloung* javanais possède une quinzaine de tuyaux de bambou taillés en biseau, tels ceux dont se compose l'*angklourig* (pl. IV) ; deux cordes lient les extrémités de ces bambous, de sorte que l'ensemble forme une espèce d'échelle de corde dont un bout est suspendu à un arbre et l'autre fixé au genou du musicien⁵. Là non plus aucun résonateur ne vient se placer au-dessous du xylophone qui flotte en quelque sorte dans l'air.

Cette suspension horizontale de plusieurs bambous doit nous rappeler qu'au début de ce chapitre nous étions partis d'une tenue verticale du bâton de rythme : véritable poutre qui résonne en frappant sa propre extrémité inférieure contre le sol. Nous terminerons en indiquant l'existence de poutres ou de poutrelles, cette fois suspendues *horizontalement*, sinon posées par terre, et que l'on bat à l'aide d'une ou de plusieurs paires de baguettes. Ces poutres de rythme, immobiles et en station horizontale, se trouvent donc percutées telles des lames de xylophone. M. Grandidier, ainsi qu'une photographie du Service géographique de Madagascar nous en confirme l'existence chez les femmes *antaïmora* de cette île : un bambou de grande taille est maintenu horizontalement par deux femmes, à hauteur de poitrine, tandis que plusieurs de leurs compagnes le frappent, chacune avec deux baguettes⁶. La même poutre horizontale,

¹ Morelet, *Voyage dans l'Amérique centrale...*, t. II, pp. 42-43.

² Voir une bien curieuse photographie in « R. musicale », 1^{er} nov. 1905, fig. 501.

³ Institut français d'anthropologie, séance du 19 décembre 1923 (in « l'Anthropologie », t. XXXIII, pp. 549-550).

⁴ D. de Lange et J. F. Snelleman, *La Musique et les instruments de musique dans les Indes orientales néerlandaises*, p. 3170 et fig. 711.

⁵ Sachs, *G. W. M.*, p. 221 et pl. 44, fig. 300.

⁶ Grandidier, *Histoire physique, naturelle et politique de Madagascar*, vol. IV, p. 144 ; fotogr. N° 961 du Service géographique de Madagascar, ainsi que diverses fotogr. du Musée du

avec ses extrémités posées sur des entrecroisements de poteaux fichés en terre, se retrouve, toujours battue à l'aide de baguettes, chez les négrilles des îles Philippines ou chez [p. 87] les *Aïno* de Sakhaline, chez les *Kwakiutl* de l'Amérique nord-occidentale et en divers points de l'Océanie ¹. Posée sur le sol, intacte ² ou fendue, la poutre de bambou préfigure autant le tambour de bois que le xylophone. Il est au moins curieux de la trouver mêlée au bâton de rythme, ainsi que nous le montre le texte suivant de Cook : la scène se passe aux îles Tonga (Polynésie) où dix-huit musiciens accompagnent des danses ; « quatre ou cinq d'entr-eux avoient des morceaux d'un gros bambou, de trois à cinq ou six pieds de longueur, qu'ils tenoient à-peu-près dans une position verticale ; l'extrémité supérieure ouverte, & l'extrémité inférieure fermée par un des nœuds. Ils produisoient ainsi divers tons, suivant la longueur des bambous, mais chacun de ces tons étoit grave ; afin d'établir des contrastes, un autre homme frappoit très-vite, avec deux bâtons, un morceau de la même substance, fendu & couché sur le sol, & il en tiroit des tons aussi aigus que les premiers étoient graves. Le reste des Musiciens, ainsi que ceux qui jouoient du bambou, chantoient un air doux et lent, qui tempéroit... l'âpreté des sons des instrumens... ³ ».

Trocadéro : l'une d'elle (fonds Teissonnière) représente une dizaine de femmes *tanata* frappant à l'aide de paires de baguettes une poutre posée, cette fois, par terre.

¹ Avelot, *La Musique chez les Pahouins*, p. 293 ; Erna Ariste, *Lokulaud*, pp. 26-27 ; Sachs, *G. W. M.*, pp. 14-15. – À remarquer que chez les Indiens du Nootka Sound, dans l'île de Vancouver, John Jewitt, qui y fut captif de 1803 à 1805, parle proprement de planche évidée par dessous et amincie (*The Adventures of John Jewitt*, pp. 129-130).

² Meinicke, *Die Inseln des Stillen Oceans*, t. II, p. 189.

³ Cook, *Troisième voyage...*, t. I, pp. 312-313. Rappelons aussi la position couchée du tambour en bambou et à langue unique de l'île de Roro (fig. 2) — Toujours en Océanie, dans l'orchestre de danse canaque nous trouvons mêlés la planche percutée et le bâton de rythme : « Au milieu de la plaine on élève une longue perche autour de laquelle viennent se ranger les individus de l'orchestre, composé ordinairement de gaillards doués de solides poumons ; une planche est disposée horizontalement sur des pierres. Un individu frappe sur cette planche avec une espèce de casse-tête, tandis que ses voisins l'accompagnent soit en frappant la terre avec des troncs de bambous, soit avec la voix. » (Viellard et Deplanche, *Essais sur la Nouvelle-Calédonie*, pp. 212-213).

[p. 88]

CHAPITRE IV

ORGANOLOGIE DU THÉÂTRE

[Retour à la table des matières](#)

Instrument mélodique, le xylophone n'en décèle pas moins ses attaches avec les bruyants instruments de la danse, et singulièrement avec les tambours ou avec les arbres que l'on piétine. Il semble que derrière tout instrument soumis à une percussion nous retrouvions le sol même, apprêté ou non. Or ce sol de la danse s'étale également à la base du théâtre¹. La place de la danse perd son encadrement primitif d'arbres, de rochers ou d'habitations et s'entoure de celui que les nécessités du théâtre exigent et fixent. Et nous voyons qu'en ces lieux où presque tout vise au spectacle bien des détails tendent aussi à renforcer l'impression sonore que nous devons y recevoir. Le sol d'abord, apprêté dans le théâtre grec comme dans le théâtre japonais. À l'époque homérique l'aire que les jeunes danseurs viennent frapper de leurs pieds est désignée par le nom de *choros*, c'est-à-dire de chœur². Ce chœur « est en pierre, il résonne sous les pieds.... il est attenant à un palais, il est complété par des gradins ». Ces lignes du professeur Glotz³ configurent à souhait le théâtre grec : place de la danse, façade constituant le fond de la scène, gradins destinés aux spectateurs. Or, de même que le *choros* désignait l'aire de la danse et devint par la suite *l'orchestra*, de même la façade bornant la vue du spectateur et derrière laquelle se placent les coulisses, se nommait *skéné* — notre mot : scène — et de même les gradins formaient à eux seuls tout le *theatron* ou théâtre : aucun de ces termes n'a gardé sa première acception. Les termes grecs de *chœur* et *d'orchestre* ont d'abord désigné des lieux qui résonnaient sous les pas ; de même, au moyen âge, *chœur* et *symphonie* nomment des instruments — musette, vièle ou tambour. Si la battue des temps n'a pas toujours eu ce caractère non instrumental que lui prête notre éducation trop abstraite, bien des termes de la nomenclature musicale ont également désigné d'abord des objets matériels dont ils se

¹ Un bon exemple de place de danse nous est donné au milieu du village *andaman* (à l'est de l'Inde), avec l'instrument à rythmer ; cf. pl. VI et p. 128 de : A. B. Brown, *The Andaman Islanders*.

² *L'Odyssée*, éd. Victor Bérard (Paris, les Belles-Lettres, 1924), t. II, chant VIII, vers 264.

³ G. Glotz, *La Civilisation égéenne*, p. 334.

sont par la suite détachés. Le *proskenion* qui s'était édifié en forme d'estrade au-dessus de l'*orchestra* et au pied de la *skéné* se nommait en latin *pulpitum* et traduisait aussi une idée de tréteaux, d'estrade ou de plancher de bois¹ ; les anciens *proskènia* étaient en effet entièrement de bois, et lorsqu'ils furent construits en pierre on les recouvrait d'une plate-forme en bois². À la résonance de ce parquet se joignait peut-être le bruit des cothurnes sur lesquels étaient en quelque sorte juchés les acteurs que certaines figurations nous montrent en équilibre sur de petits blocs de bois³.

Tel le drame grec, le *nô* japonais a son origine dans la danse ; il inaugure le théâtre en couvrant d'une estrade de bois la primitive place de la danse. « Sous cette estrade, un certain nombre de grandes jarres de terre cuite sont enfoncées dans le sol, l'ouverture en l'air, afin d'augmenter par résonance la sonorité du plancher⁴. » Ce détail, qui nous ramène assez près de tout arbre de danse que l'on piétine, nous est confirmé par Paul Claudel : la scène, « plate-forme de bois polie comme un miroir », est tantôt « effleurée » tantôt « heurtée » par des pieds nus ; le parquet vibre et a sa sonorité renforcée grâce aux jarres placées dessous⁵. Or la tradition fait dériver le *nô* d'une danse sacrée ou d'une mimique de sorcière — le *Kojiki* relate qu'Ame no Uzume no Mikoto « renversa un récipient (de bois) *uke*, qu'elle plaça à la porte de la céleste caverne. Elle monta sur ce récipient et le frappa du pied en cadence ». Actuellement encore au Japon s'exerce le rite du *Chinkonsai* où une femme seule « danse sur un baquet posé sens dessus dessous⁶ ».

Si le plancher de la scène peut constituer une table de réso-[p. 90] nance, comment n'admettre point que le théâtre en entier forme un vaste résonateur et que sa structure relève de celle des instruments ? Après l'amplification du bruit des pas, comment n'aurait-on pas songé au grossissement de la voix et de tout ce qui transmet le bruit tant de l'action que des sentiments qu'elle éveille ? Le caractère physique de l'art dramatique est trop évident pour que nous puissions douter que toutes formes de grossissement n'y aient pas été tentées. Une conférence sur le *Drame musical grec* que Nietzsche prononça à Bâle en janvier 1870 jette une lueur sur l'aspect monstrueux du théâtre grec : « quelques poupées d'une grandeur surhumaine, qui vont et viennent, suivant une mesure très lente » ; le chœur considéré comme « un porte-voix » criant « dans un grossissement formidable ses sentiments et ses émotions » ; la parole elle-même « comme un demi-récitatif, dont le ton particulier était une sorte de

¹ Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, article *pulpitum*.

² Navarre, *Dionysios*, pp. 64, 68-69.

³ Daremberg et Saglio, *op. cit.*, article *cothurnus*.

⁴ *Cinq nô*, pp. 9 et 26.

⁵ Claudel, *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, pp. 89-90.

⁶ Haguenaer, *La Danse rituelle dans la cérémonie du Chinkonsai*, pp. 302 et 342. — À l'île d'Atooi (Sandwich), Cook parle d'« un vase de bois assez ressemblant à un plat » et renversé sur le sol : « l'insulaire qui s'en servit tenoit d'une main [un bâton] qui avoit environ deux pieds de longueur, ainsi que nous tenons un violon ; il frappoit dessus, quelquefois vivement & d'autres fois lentement, avec [un autre bâton] qui étoit plus petit, & qui ressembloit à une baguette de tambour ; son pied frappoit en même temps sur le vase creux renversé par terre, & il produisoit ainsi des sons qui ne déplaisaient point : quelques femmes chantoient au son de cet instrument un air tendre... » (Cook, *Troisième voyage...*, t. II, pp. 393-394).

bourdonnement ¹ ». Comparons ce tableau avec la caricature qu'au II^e siècle après J.-C. Lucien de Samosate avait donnée de la tragédie grecque : « Quel dégoûtant spectacle ! Vous y voyez un homme dont l'accoutrement lui donne une taille plus que gigantesque ; il est toujours guindé sur de hauts cothurnes, défiguré par un masque infiniment plus gros que sa tête, et qui ouvre une large bouche, comme s'il voulait avaler les spectateurs. Je ne parlerai point des coussins dont on lui garnit la poitrine et le ventre, pour que sa hauteur démesurée ne jure point trop avec un corps maigre et fluet. Quand il vient à parler sous son masque, il en fait sortir une voix tantôt fort haute et tantôt fort basse, mais toujours peu naturelle ². » Ne retenons de cette description que le caractère *peu naturel* donné à la voix par l'application d'un masque sur le visage ; car pas plus Lucien que Nietzsche ne disent expressément que le masque antique avait la propriété, tel un porte-voix, de grossir le son de la parole. Depuis plusieurs siècles deux opinions s'opposent au sujet du rôle acoustique du masque ; Otto Dingeldein, qui nie ce rôle, a résumé dans un écrit documenté les théories touchant à la question — *Haben die Theatermasken der Alten die Stimme verstärkt ?* Récemment M. Herbert Biehle, tout en souscrivant aux conclusions de Dingeldein sur l'inefficacité acoustique des masques eux-mêmes, n'en rappelle pas moins qu'à certains de ceux-ci, masques d'hommes ou de vieillards, était joint un porte-voix ³. Les textes des écrivains latins Aulu-Gelle et Cassiodore [p. 91] souvent cités, mais serrés de plus près par Mongez dans son *Mémoire sur les masques des Anciens*, semblent bien fortifier l'idée d'une transmission peu naturelle de la voix : dans l'expression *concavis repercussionibus roborata*, les concavités dont Cassiodore remarque l'action amplificatrice ne peuvent être que celles du masque entier et non d'une bouche grande ouverte, dont rien ne nous dit qu'elle était disposée en pavillon de porte-voix ; de son côté, Aulu-Gelle considère le masque comme une sorte de couvercle (*cooperimentum*) rabattant et concentrant la voix, qui, selon Cassiodore, ne paraissait pas sortir de la bouche d'un homme ; il s'agissait plus proprement de déformation que d'amplification, et le bourdonnement dont parle Nietzsche ne serait pas sans quelque rapport lointain avec le *murmur fractum* que les Germains décrits par Tacite produisaient contre la concavité (ici sans issue) de leur bouclier ⁴. L'étude des instruments de musique ne nous montre-t-elle pas que le renforcement sonore ou l'emploi d'une sourdine ne produisent au juste qu'une altération du timbre ? Et c'est par cette question de timbre — timbre de la voix, timbre des matières sonnantes —

¹ Nietzsche, *Le Drame musical grec*, pp. 17, 31 et 43.

² Lucien, *De la danse*, trad. de l'abbé Massieu, t. VI.

³ Biehle, *Les Éléments esthétiques de l'art vocal dans l'antiquité*, p. 28.

⁴ Pour le texte de Tacite, voir *supra*, ch. I. — Cassiodore : « Tragœdia ex vocis vastitate nominatur. Quæ concavis repercussionibus roborata, talem sonum videtur efficere, ut paene ab homine non credatur exire. » Aulu-Gelle, d'après Bassus : — caput... et os cooperimento personæ tectum undique una que tantum vocis ernittendæ via pervium, quoniam non vaga neque diffusast, in unum tantummodo exitum collectam coactamque vocem ciet (et) magis claros canorosque sonitus facit. »

D'après le témoignage de M. Georges Salles, la voix des acteurs de nô est également modifiée sous le masque, soit qu'il s'agisse uniquement de l'action du masque, soit qu'un effet particulier de débit exagère encore cette action.

que diverses civilisations ou époques musicales se distinguent ou se rejoignent à nos oreilles ¹.

À la base de la pantomime grecque et également du théâtre japonais nous trouvons l'usage d'un instrument qui bat la mesure, annonce la fin du spectacle ou bien désigne tel moment pathétique, un peu comme dans nos cirques un roulement de tambour au milieu du silence de l'orchestre précède un tour d'acrobatie [p. 92] particulièrement difficile. Dans le théâtre grec ce battoir n'est pas seulement une claquette en forme de cothurne que chausse le *mesochoros* ou chef de chœur — c'est-à-dire de ballet —, mais un véritable appareil posé sur le sol, indépendant de celui qui le meut. Ce *scabellum* annonce aussi la fin du spectacle ². De même dans l'ancienne danse chinoise l'exécution commençait par le tambour et se terminait par la cloche, tandis que le battement du *siang*, enveloppe de cuir remplie de bale de riz, servait « à maintenir l'ordre » et le frappement du tube *ià* « à modérer la rapidité du mouvement ³ ». Le drame japonais a son cours marqué des signes acoustiques du *ki* :

« Dans toute pièce — écrit M. Albert Maybon — il y a des moments psychologiques nommés « crochets » (*kikake*), sur lesquels l'attention du public est appelée par des coups de battoir, *ki*, planche de bois que manie, sur le côté gauche de la scène, le dos tourné au public, comme un chef d'orchestre. [...] Il frappe quand la lune va paraître [...] L'apparition de l'astre est si bien associée au bruit du battoir de théâtre que les femmes... imitent ce bruit quand, par les claires nuits, la compagne céleste de leur existence solitaire commence à se montrer. [...] Ce tout simple instrument, le *ki*, règle et souligne les émotions. Il alerte les spectateurs, répond à leur attente anxieuse, annonce la crise qui se dénoue et apporte le calme dans leur âme bouleversée. C'est un art que de déterminer l'endroit où doit se faire entendre le *ki*. À cet effet le maître du « bois » se concerte avec l'acteur principal ; il donne des instructions à ses disciples chargés de frapper les coups de moindre importance ⁴. »

Le théâtre extrême-oriental, qu'il soit de Chine ou du Japon, apporte au problème de l'accompagnement sonore (et non pas seulement musical) du drame une solution infiniment subtile. Notre drame musical, encore moins notre musique de scène, ne peut prétendre avoir tout dit en la matière : au vrai notre musique s'est substituée à

¹ Qu'il s'agisse d'amplification de la voix ou de déformation de son timbre, nous retrouvons dès les sources rituelles du drame le même souci de rendre inhumaine la voix. Cf. *supra* la cérémonie *fan* où une sorte de choryphée récite avec une corne ou avec un mirliton planté dans une narine. Rappelons l'acoustique particulière de l'hypogée néolithique de Hal-Saflieni dans l'île de Malte et qui donnait à des lieux vraisemblablement d'oracle une résonance effrayante. Rappelons enfin le grand disque ou masque de pierre qui est conservé à Rome sous le nom de « bouche de la vérité » et derrière l'orifice duquel parlait un prêtre.

² Daremberg et Saglio, *op. cit.*, articles *pantomimus* et *scabellum*. — voir aussi, mais avec prudence, A. Machabey, *Un instrument de musique de l'antiquité : le scabellum*. L'instrument qui aujourd'hui donnerait la meilleure idée du scabellum est peut-être celui des Îles Andaman : cf. pp. 69-70.

³ *Li Ki* ou Mémoires sur les Bienséances et les Cérémonies, trad. S. Couvreur, t. II, p. 87.

⁴ Maybon, *Le Théâtre japonais*, pp. 80-81.

l'action qu'elle est censée devoir commenter ; elle l'a rendue en partie muette et a rompu le fil entre le spectacle et l'auditoire. Il ne nous reste plus aucun vestige de ce *meneur de jeu* qui, au Japon encore, se place au point où les deux aires d'attention des acteurs et des spectateurs se rejoignent et d'où en [p. 93] quelque sorte il peut cingler l'une et l'autre. L'erreur, sans doute magnifique, de Wagner est d'avoir cru réaliser à nouveau l'idéal du chœur grec par un orchestre qu'il rendait cependant invisible en le plongeant dans une fosse ; chœur, *mesochoros*, auditoire, tout disparut dans l'obscurité du plus vaste « abîme ». Le théâtre japonais, au contraire, entièrement visible, dispose selon une perspective sans cesse renouvelée les divers objets auxquels son minuscule orchestre s'applique : fond de décor, vague évocation de la nature, peut-être elliptique commentaire de l'action, soulignement d'un passage du chant, bruit de coulisse, présence d'un auditoire dont il faut ménager ou conduire l'attention.

Déjà dans *Connaissance de l'Est*, à propos du théâtre chinois, Paul Claudel avait noté le tumulte continu de cet orchestre qui « sert de support à tout, jouant, pour ainsi dire, le souffleur, et répondant pour le public. C'est lui qui entraîne ou ralentit le mouvement, qui relève d'un accent plus aigu le discours de l'acteur, ou qui, se soulevant derrière lui, lui en renvoie, aux oreilles, la bouffée et la rumeur ». — Plus récemment l'auteur de *L'Oiseau noir dans le soleil levant* nous a décrit le théâtre *Kabouki* au Japon : « Quelques notes sur le shamisen qui marquent l'attention ou la détente, qui ponctuent le chant de temps en temps qui est la revanche latente et nécessaire du récit contre le drame, de la durée contre la péripétie ; quelques coups précipités de battoir pour annoncer les violentes interventions, ou au contraire espacés et solennels, le gros tonnerre quand il le faut, parfois une flûte plaintive, tout cela librement et presque instinctivement manœuvré. » Ailleurs, au théâtre japonais *bougakou*, l'orchestre — et principalement les orgues à bouche — nous rend « sensible le continu, cette présence indivisible hors de nous. Des tenues indéfinies et superposées, pareilles aux horizons géologiques, et l'une en s'interrompant aussitôt rend les autres apparentes. Là-dessus quelques notes pincées, un coup profond qui tonne ou qui claque, un bruit de métal, viennent porter témoignage à ces étendues qui fuient »¹.

Il se peut aussi que l'intense déploiement de sons et de bruits auquel le théâtre se livre de la Malaisie au Japon, la prédominance [p. 94] des gongs et des tambours ne témoigne d'un désir de véritable envoûtement. « Mais — dit encore Claudel — la place principale est tenue par les gongs et les cymbales dont le tapage discordant excite et prépare les nerfs, assourdit la pensée, qui, dans une sorte de sommeil, ne vit

¹ Claudel, *Connaissance de l'Est*, p. 46 ; *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, pp. 116 et 77. — Cf. aussi dans Bousquet, *Le Japon de nos jours et les échelles de l'Extrême-Orient* (t. I, p. 406), une notation très juste, dès 1877, sur l'orchestre des *nô* : « Les sons aigus de ces instruments forment un glapisement semblable à un prodigieux soupir, dont certains passages du prélude de *Lohengrin* peuvent donner une lointaine idée. On dirait la plainte d'une foule d'enfants en larmes, et cette impression ne contribue pas peu au caractère à la fois grandiose et mélancolique des *nô*. » Cette dernière comparaison n'est pas de hasard : personnellement nous en avons pu faire une toute semblable, au jardin des Tuileries, entre les cris d'une bande d'enfants et les harmonies complexes des orgues à bouche japonaises.

plus que du spectacle qui lui est présenté ¹ ». Le pouvoir du vacarme magique, dont l'homme jaune a la preuve presque quotidiennement sur les démons, se retourne au théâtre contre le spectateur, qu'il s'agit littéralement d'abasourdir.

¹ Claudel, *Connaissance de l'Est*, p. 47. – Un musicographe du siècle dernier, Fétis, dit du gamelan javanais : Ici, comme chez les Chinois, on trouve la glorification du son dans la matière et dans l'impression nerveuse. » (*Histoire générale de la musique*, t. I, p. 93).

[p. 95]

CHAPITRE V

TRAVAIL ET JEU

La musique paroît un art fort ancien chés les hommes, et doit être née peu après l'establisement des sociétés. [...] L'idée de la mesure est bientôt venue, non par le chant des oiseaux, qui ne connoissent point la mesure, mais peut-être par le bruit des marteaux que certains ouvriers frappent harmonieusement en cadence.

D'ALEMBERT, Œuvres et correspondances inédites, éd. Ch. Henry, pp. 164-165.

Les travaux les plus pénibles s'exécutent en cadence ; c'est en cadence que les rames des pirogues sont mises en mouvement, c'est en cadence que le riz est battu par les lemme...

PÉRON et L. de FREYCINET, Voyage de découvertes aux Terres australes, t. IV, p. 60 [Timor].

[Retour à la table des matières](#)

Jusqu'ici nous n'avons cherché les origines de la musique instrumentale que dans la danse. Le travail, par son action rythmée, par ses outils, peut avoir joué un rôle comparable : le pilonnement de l'auge sino-indonésienne, du mortier nègre nous le laissait entrevoir. Le célèbre ouvrage de Karl Bücher, *Arbeit und Rythmus*, dont la première édition parut fin 1896, ne nous semble pas, pour ce qui concerne la musique instrumentale, et très particulièrement la création des instruments, avoir attaqué le problème avec un souci de réalisme suffisant. L'auteur passe rapidement sur ce qui n'est pas chant de travail, — chant de travail solitaire ou chant d'équipe, accompagné ou non des bruits rythmiques de ce travail. Sans doute le dernier point se rapproche-t-il de la question qui nous occupe. Mais un défaut commun à la théorie de Karl Bücher et à celle, non moins fameuse, de Jules Combarieu sur la *Musique et la magie*, est de limiter l'observation au seul chant de travail ou de magie : rythme et dessin mélodiques, caractère onomatopéique des paroles, sens et portée allusive de celles-ci. Or le travail et la [p. 96] magie intéressent aussi la musique dans la mesure où leur exercice prête soit à l'accompagnement d'instruments, soit à des bruits corporels (frappement de doigts, de mains, de pieds), soit à l'usage d'outils et de matériaux dont la sonorité, requise ou non par des fins de travail ou de magie, sera peut-être

exploitable hors de celles-ci. Dans tel cas, et en négligeant pour l'instant ce qui concerne la magie, une émulation au travail peut, d'une part, être donnée par des instruments qui préexistent au travail (pétrissage antique au son de l'*aulos* double, maniement des avirons au son de la flûte, corvées nègres au son de tambours ou de petites harpes) ; le rythme peut, d'autre part, être *instrumenté* avec le corps ou avec les objets mêmes du travail (mortiers, pelles, rames) et féconder la musique instrumentale au même titre où le faisait la danse : tantôt des outils comme le mortier ou l'enclume dont le bois ou le métal sonnent invariablement sous les coups de pilon ou de marteau ; tantôt des dispositifs spéciaux qui se trouvent liés au mouvement du corps, à celui des outils ou des machines et dont le cliquetis rythmique ou intermittent régularise le travail, ou bien informe à distance de la continuité de ce travail, ou bien encore joue le rôle de signal avertisseur.

L'erreur serait donc de limiter à un rôle rythmique cet emploi de la musique. Le pur attrait de certains sons, l'agrément de quelques timbres qui bruissent, leur raison magique que nous étudierons par la suite, tout a doublé d'échos bien des gestes de notre vie : nous ne nous expliquerions pas autrement la présence, par exemple, de grelots de terre cuite dans les pieds des vases anciens de Costa-Rica et de Panama, ni le bruissement de certains bijoux, ni le clappement des sandales à deux tons en Extrême-Orient. Il nous faudrait également tenir compte d'un instinct assez général qui détourne de leur usage des objets et les fait prendre pour instruments de musique : de ce nombre figurent les socs de charrue, bols de porcelaine, verres à boire, etc. Si un universel souci d'enjolivement, d'embellissement apparaît dans la forme des ustensiles et des outils, pourquoi, par un besoin équivalent de parure sonore, ou pour des fins plus matérielles de magie, la musique n'aurait-elle point été mêlée partout à la vie ? Sur la question de savoir quel fut le premier instrument de musique inventé par l'homme M. Ernest Closson propose que cet instrument « *n'en a pas été un* » ; le rythme n'exige « aucun appareil spécial qui le produise ; voici une botte de fruits secs qu'on secoue en cadence, voici un paquet de sabots de chèvre destiné, en Égypte, au même usage. Tout est bon... Un rythme, on l'obtient [p. 97] en frappant en cadence n'importe où, avec n'importe quoi ¹ ». Nous avons vu que le sol ou diverses parties du corps constituèrent ce premier *n'importe quoi*. Puis sont peut-être venus des « objets hybrides, oscillant entre le simple ustensile et l'instrument de musique ». Tous objets quelconques ayant « servi à un moment donné, à produire *volontairement* un rythme ou un son ». Comme nous l'avons dit, à l'origine de la musique instrumentale ne se place pas seulement le rythme : le *timbre* d'un objet choqué a pu surprendre, séduire, obséder l'oreille ; tel *bruit* également a paru propre à conjurer les esprits.

Il s'agit d'abord d'objets empruntés aux divers matériels de travail ; examinons-les par ordre de leurs usages non-musicaux :

¹ E. Closson, *L'Instrument de musique comme document ethnographique*.

PRÉPARATION ET CONSOMMATION DES ALIMENTS. — Auges, mortiers, meules et moulins. Nous avons déjà vu les premiers : l'auge dans laquelle les femmes malaises ou indo-chinoises décortiquent le riz, peut servir, hors du travail, à accompagner les chants — par percussion soit du fond soit des bords. Le bruit de la meule est cité dans le livre de Jérémie, XXV-10 et dans l'Apocalypse de Jean¹ : allègre témoignage de la vie dans le village hébreu, de même que le bruit des moulins à bras qui s'élève des campements bédouins², et le tournis flûté des norias dans les oasis sahariennes. Bruits qui colorent le sentiment que nous avons d'un pays et que la musique peut s'essayer ensuite à reproduire, non par les mêmes instruments, et non toujours avec un désir borné d'imitation : le clappement d'un moulin à eau, le ronron d'un métier à filer inspirent des schèmes rythmo-mélodiques que le compositeur applique à des sujets souvent fort lointains, et c'est ainsi que l'on a attribué à un moine musicien du IX^e siècle, Notker, une séquence dont une formule lui aurait été dictée « par le bruit monotone et régulier d'une roue de moulin³ ». La musique imitative outrepassa les limites que lui assignent ses partisans et ses contempteurs. — Le mortier peut aussi se placer à l'origine du tambour à membrane : au Sahara, près du poste de Tin [p. 98] Zaouaten, des femmes Touaregs tendaient sur l'ouverture d'un mortier une peau, elle-même recouverte d'une étoffe indigo tenue constamment mouillée pendant le jeu⁴. — Broiement du café, non plus au fond d'un mortier mais sous la meule et dans un moulin spécial. Nous songeons ici aux crécelles, instruments constitués d'un moulinet à roue dentée contre laquelle râcle une sorte de taquoir. Il n'est guère croyable que ce jouet répandu en Europe et en Asie, et introduit à plusieurs reprises dans l'orchestre, ne soit pas issu de la technique de la meule, et d'autant plus qu'une forme organologique inférieure de la crécelle est représentée par la râpe autre instrument de préparation alimentaire ; de la crécelle à la râpe nous avons à peu près le même rapport organologique que des castagnettes avec manche aux castagnettes sans manche : d'une part, rotation ou secouement d'un manche, d'autre part, maniement direct des castagnettes ou de la râpe. Mais la râpe à manioc ne figure qu'un exemple parmi toute une série d'instruments râclés : os incisé, bois de renne incisé⁵ ; colonne vertébrale dont les apophyses saillent ; carapaces, coquilles et

¹ Alfred Loisy, *L'Apocalypse de Jean* (Paris, E. Nourry, 1923), p. 326.

² Doughty, *Travels in Arabia deserta*, t. II, p. 179.

³ Michel Brenet, *Origines de la musique descriptive*, in : *Musique et musiciens de la vieille France* (Paris, Alcan, 1911), p. 92. — « Erat molendinum juxta vicinum, cujus rota tarde volvebatur propter penuriam aquæ garriens quosdam dabat, quodammodo vocum sonos... » Ekkeh. V. in *Vila B. Notkeri*, cit. in Schubiger, *Histoire de l'école de chant de Saint-Gall*, trad. franç. de Briffod (Paris, Repos, 1866), p. 48.

⁴ Mission Sahara-Soudan. — Dans la province du Choa (Abyssinie) M. Marcel Cohen a « vu, pour une journée de réjouissances, tendre une peau sur une poterie de forme sensiblement demi-sphérique qui servait d'habitude à la cuisine, de manière à constituer un tambour provisoire. » (Cohen, *Couplets aimhariques du Choa*, p. 12).

⁵ Capitan, *L'Omichicahuatzli mexicain et son ancêtre de l'époque du renne en Gaule* ; R. et M. d'Harcourt, *La Musique des Incas et ses survivances*, pp. 9-11 et 120 ; E. Seler, *Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- u. Alterthumskunde*, t. II, pp. 679-694. — Citons une devinette enfantine, dans l'ancien Mexique : « *Qu'est-ce que c'est qu'une chose qui crie quand*

mâchoires d'animaux dont les lignes de suture, les protubérances ou la succession des dents offrent matière à râclage¹ ; calebasse, tuyau de bois ou tube de métal également striés et dont la cavité sert de corps de résonance² ; simple bâton à encoches transversales³ et [p. 99] qui peut prendre appui contre un résonateur. Le râclage, même de la terre à l'aide d'une moitié de calebasse usagée, geste peut-être funéraire qui se retrouve chez les *Dogon* du plateau de Bandiagara⁴, ne rend que plus probable le caractère rituel du râclage lorsque celui-ci s'exerce en particulier sur une matière osseuse ou sur un objet de forme phallique⁵. Un instrument *bambara*, recueilli par la Mission Dakar-Djibouti à Bougoula (Soudan), et qui offre toutes les apparences d'un tambour de bois, porte de larges incisions sur ses deux lèvres : il s'agit d'un objet rituel, dénommé *Keniemba* et râclé tous les sept ans par un personnage particulier, le *dununko*. Nous ne saurions donc limiter aux objets d'usage alimentaire l'origine des instruments à râpement ou râclage⁶. — Il n'en est pas de même avec le jeu de coupes ou de verres de différentes dimensions ou différemment remplis d'eau. Nous lisons dans les *Voyages de M. le Chevalier Chardin en Perse* : « Ils font une manière de *Carillon*, avec des porcelaines, ou des coupes d'airain, de diverses grandeurs, rangées par ordre, sur lesquelles on *touche* avec deux petits bâtons, longs & menus ; cela fait une *harmonie* plus agréable que le *Carillon* d'horloge, & beaucoup plus agitée⁷. » Encore aujourd'hui dans l'Inde des coupes de porcelaine accordées différemment et disposées en demi-cercle à la manière d'un jeu de tambours ou *tabla* sont frappées à l'aide de baguettes. Dans le *bouteillophone* de nos cirques, dans l'*harmonica* et dans le *glasharmonika* inventé par Franklin, des gammes de bouteilles ou de cloches de verre vibrent par percussion ou par frottement. Mais il nous faudrait plutôt revenir chez les nègres et citer le frapement des Calebasses, écuelles primitives, retournées soit sur le sol, soit sur l'eau. Ces véritables

on lui gratte les côtes ? – C'est l'os dont on fait usage dans les *areyos* en manière de tambour... » (Sahagun, *Histoire générale des choses de la Nouvelle-Espagne*, p. 469).

¹ Carpentier, *La Musique cubaine*, p. 325.

² Ploetz et Métraux, *La Civilisation matérielle et la vie sociale et religieuse des indiens Zè du Brésil méridional et oriental*, p. 180 ; Petit, *Sur une collection ethnographique provenant de Madagascar*, p. 364 ; Tastevin, *Les Indiens Mura de la région de l'Autaz (Haut-Amazone)*, p. 519 ; Delafosse, *Le Peuple Siéna ou Senoufo*, p. 268.

³ Aux environs de Loanda et sous le nom de *cansar* Douville vit « un morceau de pétiole de bordon, espèce de palmier et sur lequel on a fait un grand nombre de coches. Le nègre, en passant rapidement une petite baguette sur ces entailles, produit un son qui n'est pas désagréable quand il est joint à celui du *hango* (arc musical) » (Douville, *Voyage au Congo et dans l'Afrique équinoxiale...* t. I, p. 55). – Même instrument sur la côte des Antilles en Colombie, la *guacharaca* faite d'un tronc de petit palmier (*chonta*) et râclé à l'aide d'un bâtonnet (E. de Lima, *Diverses manifestations folkloriques sur la côte des Antilles en Colombie*, p. 169).

⁴ Documents de la Mission Dakar-Djibouti.

⁵ Sachs, *G. W. M.*, pp. 16-19.

⁶ Toutefois, aux XVI^e et XVII^e siècles, en Allemagne, nous retrouvons un râclage à l'aide d'objets de ce genre : une cuiller râclant le bord d'une soucoupe, celle-ci suspendue au-dessus d'un pot (voir textes et détail de gravure reproduits in Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, pp. 56-57).

⁷ Tome II, p. 115.

carillons de Calebasses sont frappés à mains nues, parfois aussi à l'aide de baguettes, et accompagnent la danse, — quand ils ne remplissent point quelque rôle magique ¹.

[p. 100]

CHASSE ET PÊCHE. — Appeaux de chasse imitant un cri d'oiseau ou simplement le bruissement de son vol. Il est possible qu'un certain nombre de sifflets ou d'ocarinas aient eu ainsi une origine utilitaire. Pour attirer les pigeons, certaines populations païennes de l'île de Bornéo usent d'un instrument spécial qui se compose d'un fin et long bambou portant le souffle du joueur au bord d'une entaille faite à la surface d'un autre bambou, plus large et plus court, dont l'extrémité biseautée évoque quelque tuyau d'*angkloun* ². La technique du piégeage mériterait une attention particulière, si nous croyons, avec M. Marcel Mauss, qu'à l'origine des instruments à cordes se placent peut-être de simples lacets dont la tension révéla aux primitifs la propriété sonore des cordes ; nous y reviendrons. De même sans doute y a-t-il eu quelque parenté entre les trappes et les instruments avec fosses de résonance (cithare-en-terre, arc-en-terre, etc.). — Dans le cas de la pêche, l'appeau produit un son qui attire l'animal : nous avons déjà vu un appareil malais excitant la curiosité des squales par un bruit de coques entrechoquées ; au Soudan français, chez les *Bozo*, le pêcheur tient de la main gauche une perche au bout de laquelle un os de pied de mouton frotte contre un os grenu de tête de poisson et ce bruit suffit à attirer la proie à portée du javelot qui le transperce ³. La pêche offre également des exemples d'avertisseurs sonores : le poisson pris ébranle un signal dont le son avertit le pêcheur. Le musée du Trocadéro possède un curieux avertisseur tonkinois constitué par une soucoupe que supportent deux flotteurs et que deux coquilles d'escargots en suspension font tinter à la moindre secousse.

¹ Leiris, *L'Afrique fantôme*. (Kita) « Des femmes tiennent la batterie, frappant à mains nues des Calebasses retournées sur d'autres Calebasses plus grandes remplies d'eau. » (p. 50). Les diables de l'eau ou *dyidé* « montent des Calebasses remplies d'eau sur laquelle une Calebasse plus petite est renversée, résonnant sous les coups de baguette des femmes qui la frappent, ils s'élèvent du sein du liquide jusque dans la tête de celles et de ceux qui dansent les diables mâles dans la tête des femmes, les diables femelles dans la tête des hommes... » (pp. 73-74). (Mopti, séance de *dyédounou*) « Ici les Calebasses ne sont pas retournées sur de l'eau, elles sont simplement posées sur la terre et la batterie sèche des mains (agrémentées parfois de bagues ou de courtes baguettes) est merveilleuse » (p. 85). Un griot *bozo* joue de huit Calebasses quelconques, prêtées par les femmes, et disposées sur un seul rang ; il les frappe de ses mains, de ses coudes, de ses genoux ou de ses pieds. — Lors des éclipses, les *Mandara* (nord Cameroun) frappent avec une baguette sur le dos d'une Calebasse, celle-ci renversée sur l'eau contenue dans une plus grande Calebasse (documents Dakar-Djibouti). Enfin, de même que nous avons vu, dans l'Oubanghi, les femmes frappant la surface de l'eau avec leurs mains disposées en cuiller, de même, en Abyssinie, les garçons du Bégamder s'amuse à battre l'eau avec une écuelle de bois retournée (Griaule, *Jeux et divertissements abyssins*, p. 22 et pl. V, fig. 2).

² Hose et Mac Dougall, *The Pagan tribes of Borneo*, t. I, p. 149, fig. 25. Instrument identique au musée Pitt-Rivers, à Oxford.

³ Monteil, *Une cité soudanaise : Djenné, métropole du delta du Niger*, pp. 204-205.

[p. 101]

ARMES. — Armes de chasse comme de guerre. Nous avons déjà vu le bouclier servir à renforcer la voix ; des danses de caractère guerrier font entrechoquer des boucliers ou marteler ceux-ci à l'aide d'autres armes : la puissance prophylactique, voire plus largement propitiatoire de ces danses ¹, place leurs gestes bruyants parmi ceux qui ressortissent à la magie et à la religion. Nous avons également vu en Australie des boomerangs entrechoqués comme des crotales égyptiens : à ce titre des boomerangs décorés servent non plus d'armes mais d'instruments de musique ². Tout maniement d'armes, toute escrime, toute parade est une danse et a ses bruits spécifiques ou appelle l'accompagnement de certains instruments de musique. N'oublions pas que deux instruments familiers de nos orchestres, la trompette et le cor, eurent chez nous des origines guerrières. De même les timbales ; les *nacaires* à membrane tendue sur une sorte de chaudron furent empruntées par les Croisés aux Sarrasins ; sous le nom de *naqârit*, elles sont demeurées le signe du pouvoir en Abyssinie : « Quand le roi — dit Villoteau — sort en grand cortège, ou qu'il se met en campagne, il est toujours accompagné de quatre-vingt-huit timbales portées par quarante-quatre mulets, montés chacun par un timbalier ³ ». La prise des timbales équivaut à la reddition de l'armée. — Il est possible que le sifflement des flèches ait inspiré à ceux qui le percevaient l'idée de la reproduire ou de l'accroître. Il existe notamment, en Sibérie, en Chine, au Japon ou en Guyane ⁴, des flèches possédant à proximité de leur pointe un sifflet taillé dans une petitealebasse ou dans un os : elles servent à lever le gibier ou figurent dans certaines cérémonies. Quant à l'arc même, il ne se placerait pas à l'origine de l'instrument dénommé *arc musical* ; [p. 102] bien au contraire l'existence de celui-ci serait antérieure à la naissance de l'arc de chasse ou de guerre. Toutefois c'est encore à la technique du piégeage qu'il faut faire remonter l'origine commune des arcs. Il y aurait lieu enfin d'étudier les relations morphologiques entre la sarbacane et la flûte, entre le boomerang et le rhombe, entre le bouclier et le gong.

ÉLEVAGE, AGRICULTURE, FORGE, etc. — Là encore la suspension de clochettes et de grelots au cou des bêtes doit avoir connu une raison magique. Le bruit d'un grelot indique le lieu où vague l'animal, mais a pu servir aussi à écarter les démons et, plus immédiatement, à chasser les bêtes de proie. Les Chinois ajustent à la queue des pigeons des petits sifflets en finealebasse du nom de *ko-tzé* (pl. XX) :

¹ Se rappeler la danse des Courètes pour protéger le jeune Zeus. — Cf. Ch. Picard, *Ephèsee et Claros*, pp. 287,295-296, 427-428 ; Séchan, *la Danse grecque antique*, pp. 85-92.

² Eylmann, *Die Eingeborenen der Kolonie Südastralien*, pp. 375-376 ; Francis C. A. Sarg, *Die Australischen Bumerangs im Städtlichen Völkermuseum*, p. 21 ; Spencer et Gillen, *The northern Tribes of Central Australia*, ill. de la p. 232. — Cf. aussi, in Sachs (*G. W. M.*, p. 8), le frapement des armes (flèches, lances) par des objets d'une autre nature (ailes d'oiseau, etc.).

³ Villoteau, *Description historique, technique et littéraire, des instruments de musique des Orientaux*, p. 158. — L'historien Maqrizi raconte que les Musulmans qui prirent d'assaut Saint-Jean d'Acre en 1291 avaient six cents timbales montées sur trois cents chameaux, et toutes battues ensemble : cf. Huart, *Histoire des Arabes*, t. II (Paris, Geuthner, 1913), p. 49 ; G. Schlumberger, *Prise de Saint-Jean d'Acre en l'an 1291* (Paris, Plon-Nourrit, 1914), p. 41.

⁴ Stig Rydén, *Notes on some archaeological whistling arrow-heads from Peru*, pp. 115-121.

« Des ondes harmonieuses et sonores — écrit le comte de Beauvoir — m'avaient semblé à chaque instant du jour traverser l'atmosphère et s'élever en zigzag dans les hautes régions célestes » ; il s'agissait de pigeons qui, pour échapper aux vautours, sont porteurs chacun « d'une ravissante harpe éolienne, légère comme une bulle de savon et admirablement travaillée : ce petit appareil se place à cheval sur la naissance de la queue de l'oiseau, et se fixe aux deux plumes centrales d'une façon fort solide ; les pigeons fendant les airs le font résonner avec un trémolo strident ou des accents plaintifs suivant la rapidité de leur vol ¹ ». Ces sifflets chinois comportent de trois à sept embouchures et produisent autant de sons à la fois. Ce détail harmonique ajouté à celui du vol nous rappelle qu'au moyen âge les faucons avaient, suspendus à leurs pattes et même à leur cou, des grelots ou de petites clochettes que faisait mouvoir le déplacement de l'air : « Ces sonnettes — dit l'abbé Morillot qui rapporte cette coutume — ne devaient pas sonner à l'unisson, mais différer entr'elles d'un demi-ton, pour que la vibration en fût plus saccadée, et qu'elles eussent une harmonie *dridillante* ². » Sur terre, des épouvantails effraient par leur bruit les oiseaux maraudeurs : en Indo-Chine et à Madagascar des tuyaux de bambou de longueurs inégales sont suspendus par leur extrémité supérieure à une tige horizontale et choquent une seconde tige horizontale sous l'action soit du vent soit d'une corde tirée à distance ; peut-être faut-il voir en cet épouvantail (pl. IV) l'origine authentique de l'*angkoun* javanais. — Le battage du grain sur le sol et le labour prêtent de [p. 103] même à l'usage d'instruments bruyants dont le rythme et le timbre sont caractéristiques : Karl Bücher cite à Bornéo et à Célèbes l'emploi, pour l'ensemencement du riz, de bâtons retournant la terre et qui ont leur extrémité supérieure munie de baguettes battantes ³. La teinturerie soudanaise et l'impression des tapas polynésiens ⁴ ont leur bruit rythmique particulier. Les travaux de terrassement prêtent à une instrumentation du rythme de travail par les outils eux-mêmes : nous avons eu l'occasion d'entendre sur les routes de Porto-Novo (Dahomey) des équipes de prisonniers piler et tasser en cadence des écailles de mollusques, le premier temps de chaque mesure marqué d'un coup d'ensemble des dames, les autres temps et demi-temps indiqués par le garde-chiourme qui à l'aide d'un petit battant de fer frappe une pelle renversée, manche en bas. Dans la forge soudanaise nous retrouvons ce petit battant de fer mais qui râcle un instrument métallique (pl. X). Le soc de charrue est employé comme instrument de musique dans un certain nombre de civilisations : en Annam, au pays de Quidat notamment, après usage agricole, il est suspendu dans une sorte de panier et entre dans l'orchestre ordinaire (pl. X) ; de même l'orchestre cubain emploie le soc, frappé avec une cheville de fer ⁵, exactement comme la pelle renversée du garde-chiourme dahoméen ou comme la plaque sonore des diacres *falacha* en Abyssinie. — Nous devons à M. Henry Balfour une intéressante hypothèse sur l'origine des tambours dits à *friction*, instruments dont la

¹ Comte de Beauvoir, *Voyage autour du Monde*, pp. 490-491.

² Morillot, *Étude sur l'emploi des clochettes chez les Anciens...*, pp. 92, 187 et 188.

³ Karl Bücher, *Arbeit und Rythmus*, p. 39.

⁴ Max Buchner, *Reise durch den Stillen Ozean*, p. 245 ; Melville, *Un eden cannibale*, p. 178.

⁵ Carpentier, *La Musique cubaine*.

membrane n'est point battue, mais a son centre traversé et frotté par un bâton mobile, sinon mis en vibration par une corde ou par un bâton fixés à ce centre et eux-mêmes frottés à la main : dans l'Égypte antique, et encore dans bien des populations nègres, les membranes des soufflets de forge sont tour à tour levées et baissées à l'aide de cordes ou de bâtons fixés au centre de la peau ; la relation morphologique se double d'une relation géographique¹. — Chez les Indiens du Gran Chaco, Erland Nordenskiöld avait identifié l'emploi d'un ancien fléau de balance à titre de sifflet² : les récentes observations de M. Alfred Métraux ne semblent pas confirmer ce curieux détournement [p. 104] d'usage d'un objet ; nous en retrouverions cependant l'équivalent avec notre emploi d'une clé comme sifflet.

HABITATION. — Le seuil, le toit, certaines pièces de mobilier peuvent comporter des clochettes ou des grelots qui sonnent sous l'action de la main ou du vent. Le marteau sur la porte, la sonnette de l'entrée, tous deux connus de l'antiquité, répondent à un besoin défini. Il n'en est pas de même de tout ce qui se suspend aux meubles, au plafond et au toit : le fait de les rencontrer plus fréquemment dans les palais princiers, dans les temples ou sur les tombeaux rend plus probable leur but prophylactique³. Les édifices publics, depuis les marchés jusqu'aux postes de garde et aux maisons communes, possèdent des cloches ou des tambours auxquels incombe toute forme d'appel, de signal, de mesure du temps. C'est ainsi que le son du *mo* ou tambour de bois annamite appelle la population ou marque les heures de veille⁴. Tambour, cloche ou tympan de bronze, du fait qu'ils sonnent le tocsin et annoncent la guerre ou la mort du chef, se trouvent étroitement liés à la destinée de ce chef ou de la cité ; signes de l'autorité, du pouvoir, ils sont en cela comparables aux timbales sarrasines ou abyssines. Un toit peut protéger l'instrument, un édifice spécial lui être consacré : s'il pénétrait dans l'habitation, il trouve aussi la sienne propre. Au XVII^e siècle un missionnaire portugais en Chine, le père Gabriel de Magaillans, remarquait que « dans toutes les Citez & les Villes de l'Empire il y a deux Tours, dont l'une s'appelle la Tour du Tambour, & l'autre, la tour de la Cloche, qui servent à marquer la veille ou la garde de la nuit [...]. Au commencement de la nuit ou de la veille, la sentinelle frappe plusieurs coups sur le tambour, & la cloche luy répond de même... », et ainsi de suite, durant toute la nuit divisée en six parties, chacune marquée par un nombre particulier de coups de tambour et de cloche⁵. À la même époque le voyageur François Bernier décrivait le camp du Grand Mogol à Lahore : « Au devant de la Porte on laisse toujours autant qu'il se peut, une grande place vuide au bout de laquelle il y a une grande Tente qu'on appelle Nagir-[p. 105] Kané, parce que c'est le

¹ Henry Balfour, *The Friction Drum* : cf. principalement pp. 80-81 et fig. 34-37 de la pl. XIV.

² Nordenskiöld, *Études d'ethnographie comparée. I. Analyse ethnogéographique de la culture matérielle de deux tribus indiennes du Gran Chaco*, p. 189.

³ Morillot, Étude sur l'emploi des clochettes ; Daremberg et Saglio, *Dictionnaire dm antiquités grecques et romaines*, article *tintinnabulum*. En particulier sur les clochettes tintant au vent, cf. : Maurice Courant, *Japon*, p. 243 (au mot *houirin*) ; Piggott, *The music and musical instruments of Japan*, p. 211 ; Knosp, *Histoire de la musique dans l'Indo-Chine*, p. 3120.

⁴ G. Dumoutier, *Les Symboles, les emblèmes et les accessoires du culte chez les Annamites*, pp. 143-146.

⁵ B. P. Gabriel de Magaillans, *Nouvelle relation de la Chine*, pp. 149-153.

lieu des Tymbales & des Trompettes ¹ » — La transmission des messages peut revêtir des aspects sonores : nous avons déjà fait allusion aux langages tambourinés ou sifflés. Dans la rue, les cris des métiers se doublent de l'usage d'instruments particuliers : à Paris, la cloche du repasseur de couteaux, la « trompette » du réparateur de faiences trouvent leurs équivalents dans l'antiquité et à travers le monde entier : il suffit de rappeler la trompette en verre des marchands de bains au Japon.

LOCOMOTION ET PARURE. — Dans un but de prophylaxie magique autant que d'excitation rythmique, des bruits, des sons peuvent accompagner la locomotion naturelle ou mécanique de l'homme. Hors même de la danse que rythment ses accessoires sonores, « ce monde rayonnant de métal et de pierre » dont parle Baudelaire vibre sous les pas de la marche : bijoux qui de préférence se suspendent auprès des ouvertures du corps, se nouent là où affleure plus délicatement la vie et, de la sorte, comme nous le verrons, protègent du « mauvais œil » et des maladies. Après les sonnaillles de la danse, voici celles qui font corps avec la parure et que tout geste brimbale : boucles d'oreille à l'extrémité desquelles se balancent des grelots ², des perles ³, des breloques quelconques, voire des sequins (à Tripoli la grande boucle d'oreille se nomme *dendena*, cliquetis ⁴) ; ornements de front ou de coiffure ⁵ ; colliers, ceintures, anneaux de bras ou de cheville se heurtant les uns contre les autres ou formés d'un tube creux à l'intérieur duquel s'agite une bille ou de la grenaille ⁶ ; clochettes et grelots cousus aux vêtements, tels ces boutons à grelots sur la livrée des postillons ⁷ ; pagnes au froissement audible. En Extrême-Orient le claquement des sandales dans la marche témoigne d'un extrême raffinement musical : chaque sandale peut avoir sa note, et au boitement si particulier de la marche indo-chinoise correspond un intervalle musical tout aussi appréciable que la tierce du coucou. Tenue dans les mains, la paire de sandales de [p. 106] bois s'entrechoque, ainsi que le font les femmes du Kanem ⁸. — Les vases siffleurs *chimû* de l'Amérique précolombienne figurent également parmi les inventions les plus curieuses à cet égard : ces récipients à deux panses communiquant à l'aide d'une tubulure (ou à panse unique, surmontée d'un système de double tubulure) étaient portés en bandoulière ; le balancement de la marche faisait que l'air, chassé par le liquide, passait à travers un sifflet en terre cuite disposé vers le sommet du vase ⁹. Enfin, rythme des pirogues : le battement des rames peut être de valeur dynamogénique ¹⁰. Au Cameroun, lors de la

¹ *Voyages de François Bernier*, t. II, p. 225 (lettre datée du 25 février 1663).

² Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, article *crotalum*.

³ Pline, *Histoire naturelle* (éd. Littré), liv. IX, 56.

⁴ Paul Eudel, *Dictionnaire des bijoux de l'Afrique du Nord*, p. 49.

⁵ P. Eudel, *op. cit.*, pp. 90-92 et 218 ; d'Arvieux, *Voyage... dans la Palestine*, pp. 264-265.

⁶ P. Eudel, *op. cit.*, pp. 100-102 ; Émile Deschamps, *Au pays des Veddas*, p. 54 ; P. Rivet, *les Indiens Jibaros*, p. 368, ainsi que nos 17 et 20 de la fig. 7 et nos 3 et 4 de la fig. 8.

⁷ Morillot, *Étude sur l'emploi des clochettes...*, p. 96.

⁸ Carbou, *La Région du Tchad et du Ouadaï*, t. I, p. 42.

⁹ R. et M. d'Harcourt, *La Musique des Incas et ses survivances*, p. 71.

¹⁰ Sur les côtes de la Nouvelle-Zélande, en mars 1770, un compagnon de Cook, Samuel Wallis, note : « J'ai entendu plus de cent pagaies frapper à la fois avec tant de précision contre les côtés

traversée en bac de la Sanaga, en aval des fameuses chutes de Nachtigal, nous avons entendu les bateliers, divisés en deux groupes, frapper le rebord du bac avec le haut de leur rame ; d'où le rythme suivant : noire pointée, croche, blanche, tandis que le batelier du centre plaçait une noire sur le quatrième temps ¹. Tout cela ne laisse pas que d'évoquer la manière dont les négresses frappent le fond et le rebord de leur mortier. Mais un précédent chapitre (III) a déjà montré des parentés de forme ou de rituel d'inauguration (notamment dans l'Assam) entre les tambours de bois et les pirogues. D'autres rapports entre l'art de la navigation et certains détails de facture musicale seront entrevus au cours des chapitres suivants.

SEXUALITÉ. — L'extravagance porte l'homme à y mêler les instruments de musique. Non pas seulement en sexuait les instruments, ainsi qu'il le fait avec tant d'autres objets, en identifiant certaines de leurs parties avec le pénis ou avec la vulve ou en confondant le battement ou le frottement d'un objet sonore avec l'acte sexuel lui-même ², mais en entourant du son d'instruments l'organe ou l'acte. Sur ce point les voyageurs se taisent d'ordinaire ; nous relevons pourtant dans *l'Histoire de la navigation* de Jean Hugues de Linschot aux Indes que les habitants du royaume de Pégu (Birmanie) ont la coutume « de porter en leur membre viril entre la peau et la chair, une petite sonnette de la [p. 107] grosseur d'une noix laquelle rend un son fort doux et sert à les retenir de Sodome à laquelle ils sont enclins ³ ». Nous verrions là bien plutôt un de ces cas où l'action prophylactique du bronze s'exerce près d'une ouverture du corps ou durant une phase critique de la vie, ce qu'éclaire le fait suivant rapporté par Villoteau : en Perse on nomme *zankoulah* « une espèce de grelots que certaines femmes en ce pays s'attachent aux pieds, quand elles se livrent aux plaisirs de l'amour (*tintinnabula quae pedibus mulieres tempore coitus appendunt*) ⁴. » Le cheykh Mohammed Ibn-Omar El Tounsy parle de deux « parures secrètes » des Fôriennes de condition aisée ou non, *rougâd-el-fâgah* et *mangoûr* : Toutes deux « sont en terre cuite couverte d'un vernis comme » celui de la faïence. [...] Ces deux sortes de Kharaz sont employés par les Fôriennes comme parure cachée, c'est-à-dire [...] en sortes de ceintures appliquées sur la peau. L'intention de ce genre de parure est d'exciter les émotions voluptueuses des hommes, de les provoquer et de les animer par le léger cliquetis que laissent entendre les ceintures dans les moments de contact amoureux. Lorsqu'un individu rencontre une femme à l'écart et qu'il veut l'agacer, il la touche à la ceinture et en fait cliqueter les Kharaz. Si la femme semble accueillir la provocation et se tait sans s'éloigner plus vite, il lui tend la main et on s'accorde. Si la femme le repousse, il passe son chemin. Ce qui prouve que les Fôriennes ne portent ces ceintures de Kharaz que pour en faire entendre le cliquetis lorsqu'il le faut, c'est

de leurs pirogues, qu'elles ne produisoient qu'un seul son, à chaque tems de leur musique. » (*Relation des voyages*, t. II, ch. XI, p. 290).

¹ Documents de la Mission Dakar-Djibouti. – Voir aussi pl. VIII.

² Sachs, *G. W. M.*, pp. 17, 46-47, 56.

³ Chap. XVII, p. 31.

⁴ Villoteau, *Description historique, technique et littéraire des instrumens de musique des Orientaux*, p. 134.

que le premier tour est assez solidement fixé sur les reins, tandis que les autres tours sont mobiles et presque flottants ¹. »

JEU. — Comme précédemment, nous anticipons sur l'étude de l'efficacité magique des instruments. Le hochet que manie le petit enfant, la clochette qu'on suspend à son poignet ou à son cou, la sonnaille qu'on noue à sa cheville ² le protège des influences funestes auxquelles son âge le rend plus particulièrement perméable. Mais là comme ailleurs, le motif magique s'est effacé, faisant place à des raisons sommairement pratiques ou même gratuites : dans le cas du hochet, pur ravissement de l'oreille ou satisfaction donnée au besoin de sucer, à celui de frotter les gen-[p. 108] cives ³. Jouets et jeux peuvent être considérés tour à tour, ainsi que le remarque M. Marcel Mauss, comme des survivances abâtardies du matériel rituel (rhombes, diables) ou comme des témoignages de ce que la religion, à ses origines, a pu entremêler de jeu à ses rites. Il ne s'agit pas en ces pages de ressaisir quelle part a le jeu dans la musique, mais bien la part de matériel sonore dans le jeu. Jouets bruyants ou sonores : crécelles, claquettes, toupies ronflantes, diables, rhombes, cricris, anches taillées dans un fétu quelconque ⁴. À mi-chemin du grelot et du hochet, se placent ces petits vases antiques dans le flanc desquels roule une bille. Des sifflets, flûtes ou mirlitons éoliens sont fixés au dos des cerfs-volants ; par exemple, le *cai-sao* annamite : « Il n'est pas rare de voir un gamin, monté sur le dos d'un buffle qui porte le cerf-volant attaché à l'une de ses cornes, se prélasser pendant des heures au son du mirliton placé sur le cerf-volant qui fait zou-zou ⁵. » « Quand la mousson du N.-E. s'établit au Tonkin, on voit de tous côtés s'élever des cerfs-volants qui restent en l'air pendant des nuits entières et dont les flûtes éoliennes, vibrant toutes ensemble, produisent un vacarme parfois insupportable. Un seul cerf-volant supporte parfois deux, trois et quatre flûtes de grosseurs différentes ⁶. » En Russie même, un morceau de papier fort, assujetti à l'arrière du cerf-volant, vient frapper celui-ci et produit « un bruit assez intense, semblable à un bourdonnement ⁷ ». Mais sous les cerfs-volants, en Chine ou au Japon, peuvent aussi se fixer de petits arcs dont la corde a la forme d'un ruban ; celle-ci vibre sous l'action du vent et produit un bruissement.

¹ *Voyage au Ouadây*, 2^e p., ch. VI, pp. 334-335.

² Documents de la Mission Dakar-Djibouti.

³ L. Becq de Fouquières, *Les Jeux des Anciens* (Paris, Reinwald, 1869), chap. I.

⁴ Sur les toupies ronflantes des Indiens de l'Amérique du Sud, cf. Izikowitz, *Musical and other sound instruments of the South American Indians*, pp. 267-268. Le British Museum possède des toupies ronflantes provenant d'Australie (New-Queensland). Sur la parenté entre cette sorte d'instruments et le rhombe, cf. Sachs, *G. W. M.*, p. 95.

⁵ Article paru dans *La Nature*, 25 déc. 1886, p. 59.

⁶ Mahillon, *Catalogue*, t. III, pp. 309-311. — Sur les cerfs-volants, et plus généralement sur les jeux, cf. Yrjö Hirn, *Les Jeux d'enfants* (Paris, Stock, 1926), contenant une bibliographie pp. 227-243.

⁷ *La Nature*, loc. cit.

[p. 109]

CHAPITRE VI

RELIGION ET MAGIE

*J'ensevelis les morts dans mon ventre. Cris, tambour,
danse, danse, danse, danse !*

Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*.

[Retour à la table des matières](#)

Il n'est peut-être pas de rituel de religion ou de magie qui n'ait sa danse et sa musique, et particulièrement sa musique instrumentale. Les « instruments du charivari sacré », comme les appelle M. Alfred Loisy¹, accompagnent la danse ou mimique rituelle ; certains se suspendent même au corps de l'officiant ou reçoivent de leur intimité avec le rite un caractère tabou qu'ils partagent avec quelques autres objets. Là où ils résonnent, tantôt les mauvais esprits sont écartés, tantôt l'auditeur est porté à l'extase, et il est parfois difficile de distinguer entre l'une ou l'autre de ces deux fins. C'est la question que se pose sir James Frazer : « Quel a pu être le rôle de la musique d'instruments à cordes dans le rituel sémitique ? A-t-elle servi à élever l'interprète humain du dieu à une extase prophétique ? Ou a-t-elle simplement servi à éloigner les démons des lieux saints et du service sacré, traçant, pour ainsi dire, autour des adorateurs un cercle magique que ne pouvait profaner nulle créature du mal ? En un mot, la musique a-t-elle voulu appeler les esprits bienfaisants, ou bannir les esprits malfaisants ? Son but était-il l'inspiration ou l'exorcisme ? Des exemples tirés de la vie et des légendes d'Élisée et de David nous prouvent que chez les Juifs, la musique de la lyre visait à ce double but ; car, tandis qu'Élisée s'en servait pour se mettre en accord avec le diapason prophétique, David y avait recours pour exorciser le génie malfaisant de Saül. » De même, dans le culte grec d'Adonis, « le rôle de la musique était-il positif ou négatif, inspirateur ou protecteur ? [...] Peut-être les deux caractères n'étaient même pas clairement distingués dans la pensée de ses adorateurs². » Seront-ils même distincts dans le transfert ou [p. 110] dans la perte d'instruments, d'une religion à une autre ? Partout où le christianisme s'est substitué au paganisme, dans

¹ Loisy, *Les Mystères païens et le mystère chrétien*, p. 110.

² Frazer, *Le Cycle du Rameau d'or, Adonis*, pp. 39-40.

l'antiquité comme dans les temps modernes, savons-nous exactement la raison majeure pour laquelle tel instrument est rejeté, détruit même, ou pénètre dans le nouveau culte ? Nous allons voir la singulière longévité des clochettes magiques par delà les différences de cultes. « Dans l'ancien empire péruvien, — rapporte Métraux, — les instruments de musique étaient si étroitement associés au culte, que les inquisiteurs espagnols cherchèrent à les détruire exactement comme les idoles ou les fétiches des Indiens » ; et parmi ces instruments figuraient des flûtes, des trompettes et des tambours¹. Or, de nos jours, au Guatemala, le *tamboron* indianisé participe, comme la *marimba* nègre, aux fêtes et aux offices chrétiens². En Afrique noire, des instruments, et en particulier les tambours, unis par le sang au fétichisme, souffrent de l'œuvre destructrice des colonisateurs, des missionnaires et des Musulmans. En Europe, l'Église, si elle conserve la clochette, adopte l'orgue sans trop de débats — peut-être parce, que cet instrument n'avait été lié qu'à des gestes profanes, et non sacrés, de l'antiquité³ — tandis qu'elle anathématise l'*aulos* pour tout ce qu'il évoque non seulement de profane, mais d'idolâtre⁴. Mais dans ces emprunts comme dans ces rejets d'instruments rien ne nous permet de saisir par analogie la raison initiale qui mêla tel ou tel instrument au culte. S'agissait-il de ne produire qu'un bruit offensif, allant jusqu'à l'emploi de pétards et de coups de feu ; s'agissait-il d'y configurer un embryon de mélodie ou d'harmonie dont la répétition lancinante et le rythme frénétique exercent leur effet sur qui aspire à l'extase ; s'agissait-il de convoquer les esprits, d'attirer l'attention du dieu ou de relever celle des fidèles ?

Clochettes et cloches, dans le temple juif et dans l'église chrétienne, sont tour à tour employées pour écarter l'esprit mauvais, pour marquer l'instant suprême d'un rite ou pour appeler les [p. 111] fidèles à la prière⁵. Sir Frazer a consacré à ce sujet un chapitre de son *Folklore dans l'Ancien Testament*, sous le titre de *Clochettes d'or* : « c'est une opinion communément reçue depuis l'antiquité que les démons et les esprits peuvent être mis en fuite par le son du métal, que ce soit le tintement des clochettes, la voix grave des cloches, le choc aigu des cymbales, le roulement des gongs, ou le simple cliquetis des plaques de bronze ou de fer entrechoquées ou frappées avec des marteaux ou des baguettes. C'est pourquoi dans les rites d'exorcisme il est fréquent que l'officiant agite une sonnette qu'il tient à la main, ou qu'il porte, attaché à quelque partie de sa personne, tout un groupe de clochettes qui sonnent à tous les mouvements qu'il fait⁶. » Les nombreux textes auxquels se réfère sir Frazer nous montrent l'expulsion des démons à coups de gongs, de cymbales ou de

¹ Izikowitz, *Les Instruments de musique des Indiens Uro-Chipaya*, p. 263 note 2. — Scène de la conquête, rapportée par Sahagun : « On entraîna le canon plus loin vers la cour de *Uitzilopochtli*, où se trouvait une grande pierre ronde comme une roue de moulin. Sur le temple de *Uitzilopochtli* se tenaient assis quelques satrapes occupés à chanter et à jouer du *teponaztli*. Quoiqu'ils vissent ce qui se passait, ils ne cessèrent point leur musique et leur chant. » (*Histoire générale des choses de la Nouvelle-Espagne*, p. 827).

² Enion, *lettre sur la musique au Guatemala*, pp. 471-473.

³ Gastoué, *L'Orgue en France...*, pp. 21-23.

⁴ Gerold, *Les Pères de l'Église et la musique*, pp. 91-93, 123-124.

⁵ *J'ai beau tirer le câble à sonner l'Idéal* (Mallarmé, *Poésies* : le Sonneur)

⁶ Frazer, *Le Folklore dans l'Ancien Testament*, ch. V, pp. 359-378.

tambours ; expulsion soit à époques fixes, soit lors d'une phase particulièrement critique qui est, pour l'individu, la maladie, ou pour la collectivité la mort d'un de ses membres. Notamment les *Dusun* de Bornéo « chassent solennellement tous les mauvais esprits de leurs villages une fois par an, et en cette occasion on frappe sur des gongs et on sonne des cloches pour hâter le départ des démons. Tandis que les hommes frappent sur des gongs et des tambours, les femmes vont en procession de maison en maison, dansant et chantant au bruit cadencé des castagnettes de cuivre qu'elles tiennent dans les mains et de grappes de grelots attachées à leurs poignets. » Au Tibet, la nouvelle année est accueillie par « un charivari » dont le père Huc nous énumère les instruments : cloches, cymbales, petits tambours, conques, etc.¹. Encore aujourd'hui à Rome, pendant la nuit de la Saint-Jean, des clochettes d'argile sonnent par milliers dans les rues afin d'en chasser les sorcières². Dans la Malaisie, la veillée du mort s'accompagne de fréquents coups de gongs pour tenir en respect les mauvais esprits ; dans la Grèce antique on procédait de même ; et sans doute nous faut-il ici chercher la raison de tant de clochettes et de grelots retrouvés à l'intérieur des tombeaux³ et jusque sous les bandelettes de momies⁴. Pline le jeune⁵ et Marco Polo⁶ parlent de tombeaux [p. 112] royaux, en Étrurie et en Mongolie, au-dessus desquels étaient suspendues des clochettes qui sonnaient au gré du vent. Le simulacre du bruit conserve de l'efficace : à Timor-laut (Malaisie) on dresse sur le cercueil de simples « figures d'hommes jouant sur des gongs, tirant des coups de fusil, gesticulant furieusement afin de chasser les mauvaises influences...⁷ ». Les éclipses de soleil ou de lune sont également périodes critiques pour l'astre *au secours duquel* s'organise un charivari de trompettes, de chaudrons, de gongs et de clochettes ; nous avons à ce sujet les témoignages de Juvénal, de Martial, de Tacite, de Tite-Live⁸ et de bien d'autres auteurs latins ou chinois⁹. Oldenberg résume les moyens de défense dont l'Inde dispose contre les démons : « À la fête du solstice (Mahâvrata), on bat des tambours, on fait du vacarme, pour épouvanter les démons noirs, plus dangereux au temps des longues nuits ; aux funérailles on brise des pots ; à l'exorcisme du « démon-chien » (épilepsie ?) on frappe sur un gong¹⁰. » À peu près partout les

¹ Huc, *Souvenirs d'un voyage dans la Tartarie et le Thibet pendant les années 1844, 1845 et 1846*, t. II, p. 376.

² Mahillon, *Catalogue...* 5^e vol., pp. 79-80.

³ Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, article *tintinnabulum*.

⁴ Morillot, *Étude sur l'emploi des clochettes*, pp. 3-4.

⁵ Pline le jeune, *Histoire naturelle* (éd. Littré), liv. XXXVI, 19.

⁶ *Le Livre de Marco Polo* (éd. Pauthier), 2^e part., p.419 : dans la province de Mien, un tombeau royal surmonté de deux tours, recouvertes l'une d'or, l'autre d'argent, avec « campanelles dorées, à celle d'or, et argentées à celle d'argent. Et toutes fois que le vent fiert entre elles, si sonnent. »

⁷ Robert Hertz, *Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort*, p. 57.

⁸ Juvénal, *Satires* (éd. P. de Labriolle et F. Villeneuve), VI, vers 440-443 ; Martial *Epigrammes* (éd. Izaac), liv. XII, LVII ; Tacite, *Annales* (éd. Goelzer), liv. I, XXVIII (à l'occasion d'une éclipse de lune qui eut lieu le 27 septembre 14) ; Tite-Live, *Histoire romaine* (éd. Nisard), liv. XXVI, V.

⁹ *Li-Ki* (trad. Couvreur), t. I, p. 439.

¹⁰ Oldenberg, *La Religion du Véda*, p. 421.

cérémonies d'exorcisme nous apparaissent sous des aspects singulièrement bruyants ¹.

Un pouvoir purificateur ou protecteur, cathartique ou apotropaïque, émane aussi des objets sonores que l'on suspend aux vêtements, au corps même. « Chez les Arabes païens — écrit M. Adolphe Lods — un remède contre la fièvre consistait à attacher au corps du malade toute sorte de pendeloques bruyantes pour obliger le démon cause du mal à s'en aller. Et c'est apparemment dans la même intention qu'ils suspendaient au cou de leurs chameaux des chapelets de menus objets faisant, en s'entrechoquant, un bruit de sonnailles. Un passage du Talmud dit que les sonnettes protègent les fils de princes contre le mauvais œil... C'est aussi pour écarter le mauvais œil que les Arméniens de [p. 113] Cilicie fixent aux vêtements de leurs enfants des grelots et des griffes d'aigle dorées. J'ai constaté le même usage dans une vallée retirée du Valais, le val d'Hérens : les enfants avaient tous un grelot suspendu à leur ceinture. On m'expliqua que c'était pour les protéger contre les serpents ². » Saint Jean Chrysostome s'élève au IV^e siècle contre la survivance de pareilles coutumes ³. Mais ne sont-elles point déjà consacrées par toute la liturgie ? L'Ancien Testament recommande aux prêtres de suspendre des clochettes à leur corps : dans le livre de l'Exode, l'Éternel ordonne à Moïse de mettre au bas de la robe sacerdotale « des grenades de couleur bleue, pourpre et cramoisi, entremêlées de clochettes d'or : une clochette d'or et une grenade, une clochette d'or et une grenade, sur tout le tour de la bordure de la robe. Aaron s'en revêtra pour faire le service ; quand il entrera dans le sanctuaire devant l'Éternel, et quand il en sortira, on entendra le son des clochettes, et il ne mourra point ⁴. » Longtemps après l'interdiction de saint Jean Chrysostome, et jusqu'à la fin du moyen âge, chapes, chasubles, manipules, étoles et mitres portent des clochettes ; et encore maintenant la dalmatique des patriarches grecs en est ornée ⁵. L'abbé Morillot, à qui nous empruntons ces détails, cite même le cas, à l'abbaye d'Agaune, d'un ciboire d'argent dont le couvercle est terminé « par un bouton creux, de forme ovoïde, contenant un morceau de métal, en sorte que le moindre déplacement du ciboire met en mouvement cette pièce, et il se produit un bruit de grelots ⁶. » — Nous ne pouvons nous interdire ici d'évoquer les vases à grelots de l'Amérique pré-colombienne ou les encensoirs à hochet des prêtres mexicains ⁷.

¹ Sur l'exorcisme par battement de tambours et par secouement de hochets chez les Thonga, cf. Junod, *Mœurs et coutumes des Bantous*, t. II, pp. 436-441 : « se pressant autour du patient, ils commencent leur hideux vacarme, battant, brandissant, secouant de toute leur force leurs divers instruments de torture. Il y en a qui effleurent la tête ou les oreilles du malheureux... »

² Lods, *Les Idées des anciens Israélites sur la musique*, pp. 246-247.

³ Gerold, *Les Pères de l'Église et la musique*, p. 143.

⁴ *Sainte Bible* (trad. Louis Segond), *Exode*, XXVIII, 33-35.

⁵ Morillot, *Étude sur l'emploi des clochettes*, pp. 122-127.

⁶ Morillot, *op. cit.*, p. 129.

⁷ « Les satrapes offraient de l'encens, jour et nuit, dans les temples, à certaines heures. Ils faisaient usage pour cela d'encensoirs en terre cuite, de la forme d'une sorte de poëlon de grandeur moyenne avec un manche creux de la grosseur d'une vara à mesurer et de la longueur du bras jusqu'au coude ou un peu plus, ayant en dedans de petites pierres... » (Sahagun, *Histoire générale des choses de la Nouvelle-Espagne*, p. 183 ; cf. aussi p. 156 ; éd. de Madrid, pp. 177 et 211).

Des deux interprétations que sir Frazer propose à l'égard des clochettes liturgiques, la plus juste nous paraît être celle qui prête au tintement du métal le pouvoir de repousser les assauts des démons. Quant à la seconde, appel à l'attention de la divinité, elle se justifie en d'autres cas, du genre qui va suivre. De [p. 114] Groot, dans ses *Fêtes annuellement célébrées à Emouy*, montre que l'usage des pétards a pu servir à effrayer les mauvais esprits comme à « attirer l'attention des divinités sur les offrandes que l'on vient de leur présenter ¹ ». Cadière observe que, pendant une épidémie de choléra en Annam, « les villages défendent de frapper du tambour, de brûler des pétards. La raison en est que le tambour est frappé et qu'on tire des pétards dans les circonstances solennelles, lorsqu'on offre aux génies ou aux esprits des pagodes, aux âmes des défunts, des viandes, du riz, du vin. Tous les êtres surnaturels savent cela, les esprits du choléra comme les autres. Entendant le son du tambour, le bruit des pétards, ils pourraient croire qu'il y a un banquet préparé dans le village, ils accourraient en foule et feraient des victimes parmi les habitants ². » — Mais, puisqu'il attire les esprits, le bruit peut servir à la divination. Les magiciens *akamba* de l'Est Africain Britannique « portent à la main des cloches à bétail en fer attachées à une lanière de cuir et ils les font sonner quand ils disent la bonne aventure ; le son est censé attirer l'attention des esprits ³ » ; dans les pratiques shintoïstes, avant de consulter les *Kami* ou esprits, on les attire par l'emploi, entre autres, d'un instrument de percussion nommé *Kami-Yose-ita* — proprement : planche à faire venir les esprits ⁴ ; de même, le *thay-boi* ou devin annamite fait « sonner les anneaux d'une chaîne à grelots de cuivre qui est attaché à son gros orteil. Les âmes crédules reconnaissent dans ce bruit le tintinnabulement produit par les grelots attachés au cou d'un animal. C'est la monture d'une des divinités appelées par l'officiant et accourant à son aide ⁵. » Le hochet également peut jouer un rôle divinatoire : en Afrique noire, dans la région des grands lacs comme au Soudan français, un certain secouement du hochet précède la divination ; chez les Indiens *Tupinamba*, le hochet était censé parler, ou plutôt l'esprit qui est dans le hochet ⁶. Ce rôle actif dans la divination, nous le retrouvons dans le fameux oracle de Dodone : on y interprétait les bruits que faisaient des chaînettes heurtant un bassin ou des cymbales de bronze s'entrechoquant [p. 115] sous l'action du vent ⁷ ; c'est ainsi que l'*Hymne à Délos* de Callimaque parle du « lèbès au bronze jamais muet ⁸ ».

Qu'il attire ou qu'il repousse, et qu'en tous les cas il subjuge, le bruit s'adresse aux esprits, aux forces de la nature, aux humains. Il excite, il ranime l'attention aussi

¹ De Groot, *Fêtes annuellement célébrées à Emouy*, vol. I, pp. 11-12.

² Cadière, *Sur quelques faits religieux ou magiques observés pendant une épidémie de choléra en Annam*, p. 1125.

³ Frazer, *loc. cit.*

⁴ Haguenaer, *La Danse rituelle dans la cérémonie du Chinkonsai*, p. 307. Le luth, ou tout autre instrument à cordes, peut servir à attirer les esprits ; avant que l'impératrice prononce l'oracle, l'empereur Chùai joue du *mikoto* (*ibid.*).

⁵ Diguët, *Les Annamites*, p. 280.

⁶ Métraux, *La Religion des Tupinamba...*, p. 75.

⁷ Bouché-Leclercq, *Histoire de la divination dans l'antiquité*, t. II, pp. 305-307.

⁸ Callimaque, *Hymnes* (éd. Cahen) : IV. Hymne à Délos, vers 285-286.

bien des esprits que des fidèles. Pierre Loti, dans *Madame Chrysanthème*, nous montre des shintoïstes dévots « occupés à dire aux esprits leurs longues oraisons, en claquant des mains de temps en temps pour rappeler autour d'eux ces essences inattentives qui flottent dans les airs ¹ ». Si, d'après l'*Isis et Osiris* de Plutarque, le bruit du sistre égyptien détourne Typhon, le secouement même de l'instrument suggère « que tous les êtres doivent être agités et que jamais ils ne doivent s'arrêter d'être mus, mais qu'il faut comme les réveiller et les secouer de leur état de torpeur et de marasme ². » Et plus près de nous, au XVIII^e siècle, le *Traité des cloches* du curé Jean-Baptiste Thiers, énumérant leurs diverses fonctions, établit encore le double pouvoir, positif et négatif, du bruit : appeler les fidèles, « chasser les démons qui sont dans l'air » et « dissiper les tonnerres, les foudres, les tempêtes, les orages, les ouragans, et les vents impétueux ³. »

En s'imposant le bruit peut écarter un autre bruit, celui-ci de mauvais augure, et le couvrir effectivement. M. Lévy-Bruhl cite à ce propos des textes significatifs : dans l'un, le fracas des gongs empêche, lors de la construction d'une maison, d'entendre aucun cri d'oiseau ; ailleurs, tambours et gongs évitent à une noce le mauvais présage que lui serait un cri de cerf ⁴. Enfin, il peut s'agir simplement d'écarter des êtres humains — femmes, non-initiés — dont la présence profanerait l'exercice d'un rite : d'où la sonnette de fer, dite *Kasilemba*, que frappent les *Warega* du Congo belge ⁵ ; d'où parfois le *wasamba* dont nous avons déjà parlé et que portent les circoncis soudanais pendant leur retraite dans la brousse.

Protecteur, séducteur, le bruit exalte également ; il affirme un [p. 116] caractère de fête. Il est de tous les rites, même s'ils se dégradent à la longue en de simples réjouissances populaires ; partout le carnaval, vestige des plus sombres sacrifices, s'enivre de bruit : « à Constantine, les enfants achètent ce jour-là des *tchekâtchek*, jouets en fer-blanc ou en bois peint qui sont de petites bottes pourvues d'un manche et renfermant une pierre destinée à faire du bruit quand on agite le jouet ; au Maroc, dans le H'oûz, on joue de la *ta'rîja* ou de l'*agoual*, sorte de petit tambour ⁶ » ; en Espagne, dans les Flandres, dans toute l'Europe comme dans les autres parties du monde, s'introduisent, à la faveur d'une fête, des instruments qui, chaque fois, ne connaissent — du moins théoriquement — nul lendemain. Instruments d'un jour et qui survivent à des siècles de civilisation.

Que leur son attire ou qu'il écarte, la plupart des instruments rituels sont de métal ; dans le second cas on a attribué leur puissance prophylactique, cathartique, au choix même de leur matière. Si ce pouvoir leur vient effectivement du bronze, la présence de celui-ci dans un objet qui ne résonne pas produit-elle les mêmes effets ? La simple

¹ Loti *Madame Chrysanthème*, XIV. – Plus loin (XXVII) : « De temps à autre, quand les esprits lassés n'écoutent plus, cela s'accompagne de battements de mains très secs – ou bien des sons grêles de certain claquébois qui se compose de deux disques en racine de mandragore.

² Plutarque, *Isis et Osiris*, pp. 186-187.

³ J.-B. Thiers, *Traité des cloches...*, pp. 130 et 138.

⁴ Lévy-Bruhl, *La Mentalité primitive*, pp. 152-153.

⁵ Delhaise, *Les Warega*, p. 273.

⁶ Doutté, *Magie et religion dans l'Afrique du Nord*, p. 534.

vue du bronze suffit-elle à fasciner le mauvais œil ? Un peu partout, en Corée, en Sibérie, en Grèce, nous trouvons des *arbres sacrés* où sont accrochés des cymbales, des clochettes ou des grelots votifs¹. Dans l'antiquité et jusqu'au moyen âge le sort des clochettes apparaît souvent lié à celui des phallus ou des statuettes ityphalliques² — qu'il s'agisse ici de bijoux féminins ou d'objets figurant à l'entrée des vergers et des pâturages placés sous la protection de Priape³ une lutte également offensive s'exerce contre le mauvais œil. Mais le fait même que le travail du fer s'entoure de superstitions et de tabous n'est pas sans avoir joué de rôle. Les forgerons, que Hubert et M. Mauss rangent parmi les magiciens virtuels⁴, forment dans la société un clan à part, auquel un certain nombre de fonctions techniques ou rituelles est exclusivement réservé : ils circonscient, touchent les morts, fabriquent des masques et certains instruments de musique⁵. Le chamane nord-asiatique, dont le costume et l'at-[p.117] tirail présentent tant de pièces métalliques (plaques de bronze en forme de masque, boules à l'extrémité des franges, grelots suspendus au kaftan de cuir, à la baguette du tambourin ou à l'intérieur de celui-ci), est étroitement lié au forgeron : « forgeron et chamane sont du même nid » dit un proverbe *yakoute* ; le forgeron n'a peut-être d'abord que « des doigts », mais il soigne, prédit l'avenir et, à partir de la neuvième génération, il s'adonne à la sorcellerie et forge les ornements métalliques du costume de chamane⁶. Entre la manière mystérieuse, un peu redoutable, dont on travaille le fer et les sons particulièrement intenses produits par ce métal une liaison d'idées s'est établie qui a pu s'étendre par analogie à d'autres objets susceptibles d'émettre des bruits plus ou moins violents. Au Thibet d'ailleurs, chez les *Michmi*, la danse d'exorcisme s'accompagne du tintement de grelots mêlés à des dents de tigres⁷ ; la danse du chamane allie le bruit torrentueux des grelots à celui de la peau furieusement battue⁸ ; en plus de ses instruments rituels *l'angakkok* ou magicien esquimau se sert de rideaux de peau qui ferment sa hutte et produisent durant la séance « une quantité de sons extraordinaires et mystiques⁹ » ; ailleurs nous avons vu l'emploi cathartique de tambours, de hochets ou de sistres de bois, d'instruments à vent, de pétards et de coups de feu. Les légendes de la Chine ancienne étudiées par M. Marcel Granet nous montrent que le même mot *Kong* « désigne la magie, toutes les techniques, les ouvrages féminins, l'art musical » ; et que de tous les sens de ce mot « celui de *musiciens, art musical*, semble le plus important : la musique est la technique-

¹ Haguenauer, *La Danse rituelle dans la cérémonie du Chinkonsai*, p. 305 ; Czaplicka, *Aboriginal Siberia*, p. 188 ; Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, articles *arbores sacrae* et *cymbalum* ; Boetticher, *Der Baumkultus der Hellenen*, fig. 7, 11, 13 et 19.

² Daremberg et Saglio, art. *tintinnabulum*.

³ Abbé Morillot, *Étude sur l'emploi des clochettes chez les Anciens*, pp. 5152.

⁴ Hubert et Mauss, *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, p. 24.

⁵ Ces instruments, tout comme les masques, ne sont pas forcément en métal ; mais ils sont taillés dans le bois avec des outils de métal que le forgeron peut être seul à posséder. Au Soudan français, à Kita, il est dit que le xylophone a été inventé par le père des forgerons, Soussoumour Soumankourou (Leiris, *L'Afrique fantôme*, p. 54).

⁶ Sieroszewski, *Du chamanisme d'après les croyances des Yakoutes*, pp. 204-233 et 299-338.

⁷ Krick, lettre, pp. 87-88.

⁸ Sieroszewski, *loc. cit.*

⁹ Thalbitzer, *Les Magiciens esquimaux, leurs conceptions du monde, de l'âme et de la vie*, p. 79.

type ¹ ». Technique et magie se touchent ; la musique entre autres, tant par la matière et par la facture de ses instruments que par le caractère impondérable des sons qu'ils produisent, prouve cette affinité.

Il serait toutefois imprudent de croire qu'une vertu magique quelconque ait été le propre d'une seule matière sonore. Au cours des âges, dans une même civilisation, se produisent des substitu-[p. 118] tions de matières, soit dans un même type d'instruments, soit pour une même fin. Précédemment nous avons vu la même cloche du même airain tour à tour chasser l'esprit mauvais et attirer les fidèles : à ce glissement d'idées opposons ailleurs un échange de matières. Pour un temps donné, une relation entre instruments de musique et objets plus ou moins étrangers à la musique se lit dans les symboles, dans les mythes touchant à leur création ou à leur usage. Divers rapports se fixent ainsi, instantanés pris dans le continuel glissement des idées et des choses. M. Granet nous apprend que, selon la tradition chinoise, « les premiers tambours furent des jarres de terre (recouvertes par la suite d'une peau de cerf) » et que de même les premiers cercueils « auraient été en terre cuite » ; cette matière ayant été abandonnée pour le bois, les mêmes arbres sacrés servirent « à fabriquer à la fois des caisses sonores et des cercueils » ².

Pareille similitude de matière ou même de forme entre tambours et cercueils semble se prolonger dans le caractère funéraire des tambours de bronze malayo-sino-indochinois étudiés successivement par Heger, Parmentier et Goloubew ³ (pl. XIX). Ces tambours sont ensevelis avec les morts, ainsi que tels autres objets de bronze. Sur l'un de ces tambours, conservé à Hanoi, apparaissent gravées — de même que dans toute l'imagerie des *Dayak* — des barques-fantômes qui emmènent les âmes des morts en compagnie d'oiseaux, de tambours ou de gongs ⁴. Par ailleurs, ces tambours de bronze, ayant la forme d'un cylindre ou d'un tronc de cône surmonté d'un plateau, reproduisent peut-être des tambours dont la paroi latérale était de bois et le dessus de peau. Ce rapprochement, établi en premier par M. Goloubew, se fonde sur deux arguments : d'abord, similitude de profil, si l'on considère que certains tambours de bronze reproduisent le châssis d'un tambour magique plus le support même sur lequel ce dernier instrument a pu reposer ⁵ ; enfin, similitude de certains dessins, peints en rouge sur la membrane ou gravés sur le plateau en bronze ⁶. [p. 119] — Dans l'antiquité grecque, et particulièrement crétoise, se retrouve une même similitude entre le tambour de peau ou tympanon et une sorte de tambour de bronze : dans les mains des Corybantes, prêtres de Cybèle, divinités armées et *forgeronnes*, la grande

¹ Granet, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, t. I, p. 282.

² Granet, *op. cit.*, t. II, pp. 441-442.

³ Heger, *Alte Metaltrommeln aus Südost-Asien* ; Parmentier, *Anciens tambours de bronze* ; Goloubew, *Les Tambours magiques en Mongolie, L'Âge du bronze au Tonkin et dans le Nord-Annam, Sur l'origine et la diffusion des tambours métalliques*.

⁴ Goloubew, *L'Âge du bronze au Tonkin et dans le Nord-Annam*, pp. 34-38, 42-43.

⁵ Goloubew, *Sur l'origine et la diffusion des tambours métalliques*, pp. 142 ss.

⁶ Voir en particulier le décor géométrique de la fig. D, pl. XXII in Goloubew, *Les Tambours magiques en Mongolie* ; ainsi que fig. 54, 56 et 60 des pl. V, VI et, VIII in G. Potanin, *Otcherkisiévéro-zapadnoy Mongolii*, t. IV.

cymbale d'airain et le « cuir tendu sur un cerceau » — ainsi qu'Euripide dans les *Bacchantes* nomme le tympanon¹ — se confondent ; mais il s'agit ici d'un mythe de naissance, celle de Zeus que le bruit soustrait aux oreilles de Cronos². Parmi les légendes chinoises qu'analysent M. Granet³ une curieuse relation associe encore le tambour, les objets de la forge et toute espèce de frapement. « *Tambour...* est le fils du Mont de la Cloche : il a figure humaine et corps de dragon. » Nous avons vu la Bête du Tonnerre à figure humaine et à corps de dragon se frapper le ventre avec la queue. « C'est le Dieu du Tonnerre qui bat le tambour quand on forge et qui, dans l'orage, bat le tambour. » Or Tambour, fils du Mont de la Cloche, se métamorphose en hibou qui « est l'animal des fondeurs ». Tambour le hibou « avec ses yeux fixes et son corps rouge », que figure-t-il, sinon une forge ? Par ailleurs « le Chaos est une outre » ; « rouge comme du feu, l'Outre-Chaos (les Éclairs la percent, les Éclairs en reviennent) est... un tambour, un Tambour divin » ; et s'il est une outre, le Chaos est aussi un oiseau : voici de nouveau le hibou et la forge, et la relation entre le soufflet de forge et le tambour⁴. T'o, le Hibou-sac, « est un soufflet de forge ; on l'actionne en le battant comme un tambour ». Et M. Granet remarque que « le mot *t'ō* se dit d'un sac ouvert aux deux extrémités et désigne le *soufflet de forge*. Le *tambour* sur lequel frappent les *veilleurs de nuit*, s'appelle *t'ō*. On nomme *t'ō*... la *clochette* à battants de bois des interdits qui sert à signaler, *trois jours d'avance*, les premiers grondements du *Tonnerre* ... Une glose au *Li Ki* affirme qu'en cas d'éclipse les nobles du dernier rang frappaient sur des *t'ō*... : il s'agit de morceaux de bois creux. — T'ō-t'ō est un auxiliaire descriptif qui peint le pilonnement de la terre entassée entre des planches afin d'élever un mur. » Entre dragon, hibou, tonnerre, chaos, forge, tambour, cloche et pilonnement s'établissent ainsi des liai-[p. 120] sons d'idées ; d'où une même image de dragon ornant les suspensions de tambour et de cloche⁵. De plus, les grenouilles sculptées sur le plateau des tambours de bronze (pl. XIX) et le roulement de tonnerre produit par ces instruments s'allient à des idées de pluie et de fécondité⁶. Ailleurs, ces mêmes idées se trouvent évoquées par le bruissement caractéristique des hochets⁷.

¹ Euripide, *Les Bacchantes* (trad. Mario Meunier, Paris, Payot, 1923), p. 64.

² Thiersch, *Altkrelisches Kuretengerät*, col. 48-53.

³ Granet, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, t. II, pp. 516-517, 520-521, 527, 543, 545-546.

⁴ Voir, dans le précédent chapitre, une autre relation établie par M. Henry Balfour entre le soufflet de forge et le tambour à *friction*.

⁵ Granet, *op. cit.*, t. II, p. 578.

⁶ Parmentier, *op. cit.* Les divers types de tambours de bronze comportent 4 grenouilles simples, doubles ou même triples,⁶ ou 6 grenouilles simples ; mais il en existe dépourvues de grenouilles (cf. Sachs, *G. W. M.*, p. 208). Ces instruments sont également classés suivant que l'étoile sculptée au centre du plateau a 7, 8 ou 12 rayons, suivant que le plateau est saillant ou joint à la base, suivant que celle-ci est bombée ou non, etc. Sur la paroi du cylindre peuvent être également sculptés des éléphants, des conques, etc. — Dans l'Île d'Alor, située dans la partie la plus orientale de l'archipel de la Sonde, un *petit* tambour de bronze, photographié par M. Kunst (pl. XIX), marque par son étranglement médian et par sa base fortement évasée une combinaison entre le tambour de bronze proprement dit et la cloche ; mais à l'origine de cette combinaison peut-être se placerait-il un tambour à une peau et en forme de sablier.

⁷ J. E. Harrison, *Themis*, pp. 78-79.

Similitude de bruit, puissance attractive de l'analogie, causalité entre choses qui sonnent identiquement : tel est le mécanisme d'une magie mimétique, *sympathique*, *homéopathique* par le son.

Dans l'emploi d'ossements, et particulièrement d'ossements humains, ou de toute autre matière empruntée au corps de l'homme et de certains animaux — peau, corne, cheveu, crin, plume, nerf, boyau —, se découvre une nouvelle source de rapports entre la facture des instruments et la magie. Nous croyons inutile d'insister sur le fait que de souffler dans un fémur ou dans un tibia humain, sinon de s'en servir pour battre un tambour, doit avoir une vertu sur le son produit ou sur l'être qui le produit. Que des flûtes soient constituées d'os de cerfs, de fauves ou d'oiseaux de proie n'est pas non plus indifférent ; au Dahomey nous avons vu un hochet contre lequel frappaient des vertèbres de serpent (pl. III), de même à Haïti, dans le culte *voudou*, l'*açon* en calebasse contient des grains de corail mêlés à des vertèbres de couleuvre¹ ; Yves d'Évreux, au cours de son voyage au Brésil dans les années 1612-13, note que des *Tupinamba* « portent des sifflets ou flûtes, faictes des os des jambes, cuisses et bras de leurs ennemis, qui rendent un son fort aigu et clair »² ; et nous avons parlé de ces effrayants mannequins en peau humaine gonflée d'air, sur le ventre desquels sonnait la victoire de l'Inca ; de même, en Afrique, [p. 121] la chronique coloniale murmure que des peaux de tambours auraient été celles d'hommes massacrés — noirs ou blancs. Le tambour tibétain en forme de sablier (pl. XV) est encore actuellement constitué de deux peaux humaines tendues sur deux hémisphères craniennes soudées sommet à sommet ; et, tout en faisant retentir ce tambour, le lama souffle dans une trompe constituée par un fémur, qui provient d'un corps de criminel ou de quelque victime de mort violente, sinon d'un tigre³ ; par ailleurs, le profil phallique de cette trompe d'os, avec la proéminence de ses deux condyles, ne laisse aucun doute sur le symbole sexuel que doit figurer l'os. Les Nègres suspendaient à leurs grands tambours de guerre des crânes ou des mâchoires d'ennemis tués ou sacrifiés ; le souvenir en a persisté dans la décoration de certaines caisses de tambours de bois ou à membrane, qui portent sculptées des têtes, des hémisphères craniennes ou des mâchoires (pl. V et XVII). Nous savons que chez les *Ibo* (près de l'ancien Bénin) aucun homme ne pouvait voir le grand tambour de bois — l'un des principaux autels de la Terre-Mère — s'il n'avait coupé une tête humaine et ne l'avait présentée au tambour : les têtes roulaient dans la cavité⁴. Aujourd'hui encore, les tambours de bois géants des *Ao Nagas*, dans l'Assam (est de l'Inde), portent un collier de balles de bambou qui représentent des têtes humaines — allusion sans aucun doute à des offrandes plus réelles faites autrefois en période de sécheresse⁵. Là encore nous revenons à un parallèle entre le tambour de bois et la pirogue, à laquelle étaient suspendues des têtes ; et nous pouvons nous demander si les grands tambours à membrane de la Côte d'Ivoire, dont le haut de la caisse porte des hémisphères craniennes, véritables ou

¹ D' Price-Mars, *Ainsi paria l'Oncle*, p. 149.

² Yves d'Évreux, *Voyage au Brésil exécuté dans les années 1612 et 1613*, p. 43.

³ Waddell, *The Buddhism of Tibet or Lamaism*, pp. 48 et 300.

⁴ Talbot, *Some Nigerian fertility cults*, pp. 1-2 et fig. 1.

⁵ Mills, *The Ao Nagas*, p. 79.

sculptées, et celles-ci entourées d'un filet de pêche (pl. XVII), ne témoignent pas également de quelque parenté avec le canot. — La construction ou même l'entretien du tambour peuvent exiger que du sang, et particulièrement du sang humain, soit versé sur la caisse ou sur la membrane ; d'où des rites spéciaux de sacrifice. Chez les *Banyankolé*, dans l'Ouganda, lors du couronnement d'un nouveau roi, les tambours royaux étaient recouverts de nouvelles peaux ; le sang d'un jeune garçon était mélangé à celui d'une vache et à des cendres de papyrus, le tout formant des boules avec lesquelles le tambour était frotté¹. En Nouvelle-Guinée hollandaise, la peau [p. 122] du tambour est collée à l'aide de chaux et de sang provenant d'une partie du membre viril². Chez les *Kouyou* de l'Afrique équatoriale française, M. Poupon parle d'un gros tambour à l'intérieur duquel est introduit un bout de peau de panthère, imprégné de sang de poule ou de cabri ; sur le dessus de ce tambour « est ménagé un trou rectangulaire assez large par où le chef insuffle du piment sur la peau de panthère pour animer le *likouma* et le faire marcher » ; par ailleurs M. Poupon cite un tambour dont la caisse est tachée comme le corps d'une panthère et renferme, en outre, un os humain³. Le grand tambour des *Thonga* « est l'objet de certains tabous — nous dit Junod : quand la peau crève il est interdit de regarder à l'intérieur ; il y a quelque chose de mystérieux dans ce tambour et personne ne doit découvrir ce mystère. Les gens disent qu'on y introduit un boulet quand on le fabrique. À Shilouvane on assurait que le crâne du chef ennemi Sikororo, tué dans la bataille de 1901, y avait été mis. En tous cas c'est un individu spécial que l'on appelle pour le réparer...⁴ ». N'oublions pas enfin que dans certains sacrifices mexicains les victimes étaient couchées sur un tambour de bois⁵.

Dans les divers mythes de création des instruments, et jusqu'en la symbolique des Pères de l'Église, ces relations entre le corps et l'instrument se traduisent sous une forme spéculative. « Lamek — raconte la légende arabe — avait un fils qu'il aimait tendrement. La mort le lui ayant enlevé, il suspendit le corps à un arbre ; les jointures se désagrégèrent, et il ne resta plus que la cuisse, la jambe et le pied avec ses doigts. Lamek prit un morceau de bois, et, l'ayant taillé et raboté avec soin, il en fit un luth, donnant au corps de l'instrument la forme de la cuisse, au manche la forme de la jambe, au bec celle du pied. Les chevilles imitaient les doigts, et les cordes les vaisseaux⁶. ». Dans la mythologie finnoise, la harpe de Wainämöinen est faite de bouleau et de cheveux de jeune fille enroulés autour de dents de brochet, Origène, saint Athanase, saint Augustin, saint Grégoire le Grand, Honoré d'Autun⁷ louent le tympanon, le psaltérion ou la trompe d'être constitués de matières organiques — peau, boyau ou corne — desséchées, *incompressibles* et alliant l'idée de chair à celle de

¹ Roscoe, *The Banyankole*, p. 47.

² Sachs, *G. W. M.*, p. 55.

³ Poupon, *Étude ethnographique de la tribu Kouyou*, pp. 61, 65, 69-70.

⁴ Junod, *Mœurs et coutumes des Bantous*, t. 1, p. 400.

⁵ Sahagun, *Histoire générale des choses de la Nouvelle-Espagne*, p. 153.

⁶ Bouanet, *La Musique arabe*, p. 2683.

⁷ Gerold, *Les Pères de l'Église et la musique*, pp. 130-132 et 176-178.

macéra-[p. 123] tion ¹. Si nous nous référons aux études de Robert Hertz sur la représentation collective de la mort, particulièrement en Malaisie et en Mélanésie, nous voyons le comportement social différer selon que le cadavre est en cours de décomposition ou selon que sa momification ou que les ossements secs qui en forment le résidu inspirent l'idée de « corps incorruptible ² » : ne serait-ce point à la permanence même de ce corps que le musicien cherche à emprunter des forces qu'aucune autre matière, sauf peut-être le bronze, ne procure ? Un peu partout se vérifierait le rôle privilégié que jouent ainsi l'os et le bronze dans les instruments.

Vers d'autres énergies — solaire, lunaire, terrestre, phallique — se tourne encore la facture des instruments à travers le choix de ses matières et de ses formes. Ne retenons ici que le premier objet de ces sollicitations : « Hien-tch'e — rapporte M. Granet — est le lieu où se baigne le Soleil Levant : les guitares faites avec l'Arbre du Soleil Levant peuvent seules jouer la musique Hien-tch'e ³ » ; le bois de bouleau entrant dans la construction de certains tambours lapons devait avoir poussé selon telle inclinaison par rapport au soleil ⁴ ; de même le chamane *yakoute* choisit de préférence, pour le cadre de son tambour, le bois d'un arbre foudroyé ⁵. De matière en matière, la facture des instruments est arrivée à embrasser à peu près toute la nature. Comme le remarque Combarieu, les instruments de musique mettent entre les mains du magicien « des parcelles de tous les règnes de la nature : ils sont faits de roseau ou de bambou, de coques de certains fruits, de métal, de bois dur, de pierre (sonore), de peaux d'animaux, de carapaces, d'os, de cornes évidées, de soies, de rafia tordu, de crins, de boyaux... ; ils constituent un résumé du cosmos ⁶ » Nous songeons ici à la belle idée de Durkheim sur l'espèce de *Weltanschauung* que forme l'ensemble des rapports totémiques entre les clans et les divers êtres animaux, végétaux ou astraux ⁷. C'est ainsi que [p. 124] les penseurs de la Chine ancienne ont inséré une classification des instruments — la plus vieille peut-être qui nous ait été conservée — dans une représentation du Monde où chaque chose matérielle ou spirituelle, signe ou essence, a sa réponse symétrique, son double qui va se répétant dans les miroirs du ciel, des éléments, de l'anatomie, des passions, de l'étiquette et des nombres ⁸. Cette classification chinoise est fondée sur la matière des instruments : matière non pas tant acoustique que magique ; nous nous expliquerons plus loin sur ce point.

¹ À rapprocher du symbolisme de l'Église abyssine : le tambour du prêtre c'est le Christ. Les courroies, la flagellation. » (Griaule, *Règles de l'Église*, p. 8).

² Hertz, *Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort*, pp. 68-71 et 93-117.

³ Granet, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, t. II p. 438.

⁴ Johann Scheffer, *Histoire de la Laponie...*, p. 94 : « mais il faut choisir un arbre de Bouleau, qui croist dans un certain endroit qui se tourne en suivant directement le circuit du Soleil, & qui n'aille pas à d'une manière contraire à la course de cet Astre. »

⁵ Sieroszewski, *Du chamanisme d'après les croyances des Yakoutes*, p. 322.

⁶ Combarieu, *La Musique et la magie*, pp. 260-261.

⁷ Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, 2^e éd. revue, pp. 200-222.

⁸ Granet, *La Pensée chinoise*, livre III, pp. 341-418.

C'est par le *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes* du père Amiot, publié en 1779 par l'abbé Roussier, que l'Europe occidentale prend connaissance des théories musicales des Chinois. L'auteur y rapporte entre autres que de tout temps les « Chinois ont distingué huit espèces différentes de sons, et ont pensé que, pour les produire, la nature avoit formé huit sortes de corps sonores, sous lesquelles tous les autres pouvoient se classer. Ces huit sortes de corps sonores sont : la peau tannée des animaux, la pierre, le métal, la terre cuite, la soie, le bois, le bambou & la calebasse » (p. 29). *Peau*, c'est-à-dire membrane des tambours. *Pierre* des lithophones, dont le son « tenoit un milieu entre le son du métal & celui du bois ;... il étoit moins sec et moins aigre que le premier, plus éclatant que le second, plus brillant et plus doux que l'un et l'autre » (p. 40). *Métal* des cloches. *Terre cuite* : « l'on vouloit que la terre qui renferme elle-même dans son sein les principes des autres corps, figurât dans la Musique d'une manière qui ne fût pas indigne de sa qualité de mère commune de toutes choses » ; et l'on serait passé de tambours dont la paroi de terre cuite est directement frappée à d'autres tambours de même matière mais sur l'ouverture desquels est tendue une membrane, puis de là à des ocarinas ovoïdes (*hyuen*) où l'on souffle (pp. 49-50). Soie des cordes de *kin* ou de *chê*, duquel le père Amiot disait — « Je ne prétends pas adopter les idées chinoises sur la perfection du *chê* ; mais j'ose assurer que nous n'avons en Europe aucun instrument de musique qui mérite de lui être préféré. Je n'en excepte pas même notre clavecin, parce que les sons aigres des cordes de métal, et le bruit que font quelquefois les touches et les sautereaux, affectent désagréablement une oreille un peu délicate. » (p. 60) *Bois* des instruments râclés (*you, tchou*) ou des cliquettes en forme d'éventail (*tchong tou* ; p. 61). *Bambou* des flûtes, matière végétale qui ne peut être confondue avec celle du bois ; intermédiaire entre l'arbre et la plante, le bambou a pour qualités « le vuide qui se trouve dans l'intérieur d'un nœud à l'autre ; la distance & la proportion, entre ces nœuds ; cette dureté & cette espèce d'incorruptibilité qui assurent au [p. 125] bambou une si longue durée¹ ». De même la *Calebasse* à « écorce mince, lisse, & dure » semble n'avoir été ainsi *travaillée* par la nature que pour servir de réservoir d'air aux orgues à bouche (*cheng*) : toutefois, comme dans le cas de la terre cuite, la calebasse entra d'abord dans la facture d'un autre instrument, l'ocarina ; ce n'est qu'ensuite, en conservant la partie supérieure de cette calebasse, en y adaptant une embouchure en bois ainsi qu'un couvercle percé de trous à travers lesquels passent des bambous, et en appliquant à ces derniers des anches ou languettes en or fin battu, que naquit l'orgue à bouche (pp. 79-81). Instrument « fixe », sur lequel « tous les autres doivent se régler », l'orgue à bouche (pl. XXXI) constitue l'instrument synthétique par excellence : nous verrons qu'il est polyphonique ; en outre, il exprime « allégoriquement les divers sons que fournit la nature dans les principales productions de ses trois règnes, l'animal, le végétal et le minéral » (pp. 79 et 83). Le règne minéral s'y trouve représenté par l'anche métallique ; le végétal par le bois, par

¹ *Ibid.*, pp. 63-64. – Ici, le père Amiot ignore que le tuyau de bambou a sans doute d'abord été l'objet d'une percussion, sous la forme soit de bâton de rythme soit d'un instrument équivalent à l'*angkloun*, soit même d'une sorte de xylophone. Les nœuds plus ou moins équidistants qui divisent ce tuyau-cloche ont pu conduire les Chinois à fonder leur théorie musicale – tout comme l'avaient fait les Pythagoriciens – sur un principe arithmétique, mais plus symbolique que vraiment rigoureux. Cf., d'une part, Ed. Chavannes, *Des rapports de la musique grecque avec la musique chinoise*, t. III, p. 640, et, d'autre part, Granet, *la Pensée chinoise*, pp. 212-213, 233-236, 242.

le bambou et par laalebasse ; le règne animal par l'embouchure de l'instrument qui épouse « la forme du cou d'une oie » (p. 81). Mais de récents travaux de M. Granet¹ nous montrent que cette dernière relation entre le *cheng* et le règne animal est bien plus profonde que ne l'aperçoit le père Amiot : en de nombreux types d'orgues à bouche de la Chine, de l'Indo-Chine et de Bornéo, les tuyaux se divisent en deux groupes qui s'écartent obliquement l'un de l'autre et imitent ainsi deux ailes d'oiseau. Il se trouve que les légendes de la Chine ancienne parlent d'un faisan divin, couleur d'azur : « Sa voix donnait la note juste... Ses chants avaient l'harmonie des cloches, des pierres sonores et des flûtes. Il était danseur : il ne foulait pas le sol, il ne marchait pas, il volait » ; ce Faisan avait « un bec d'oiseau », huit ailes et « *une seule patte* »². Les mêmes légendes associent par ailleurs les thèmes suivants : battements de tambour que les faisans font avec leurs ailes, ébranlement qu'éprouve une femme « à l'instant où elle devient enceinte », chant des faisanes, provocations féminines aux danses sexuelles, crue des rivières, « passage de l'eau par des couples de garçons et de filles »³. Or le *cheng*, qui continue de nos jours à accompagner les danses sexuelles, aurait été l'œuvre de Niu-Koua à [p. 126] qui est également dû le mariage. Et si le joueur de *cheng* danse sur place, comme nous l'avons montré, « tour à tour avançant ou retirant une jambe »⁴, la légende dit aussi que le Faisan-danseur n'a « qu'une patte, car on danse en ployant une jambe »⁵.

Limitée au nombre 8 la série des matières sonores se répartit donc à l'intérieur des trois règnes naturels de la façon qui suit :

Minéral : pierre des lithophones, terre cuite des ocarinas, métal des cloches et des anches d'orgue à bouche ;

Végétal : bois des râcleurs et des cliquettes, bambou des flûtes et des orgues à bouche,alebasse de ces dernières ;

Animal : peau des tambours, soie des cordes, forme allégorique (ailes de faisan) des orgues à bouche, forme réelle (corps de tigre) du râcleur *you*.

Ces huit matières répondent aux *huit* timbres et aux *huit* directions principales des vents⁶, « aux huit régions *concrètes* de l'Espace »⁷ Or *huit* vient après six, que sont les couples de demi-tons mâles et femelles, et après *cinq*, notes élues du pentaphonisme qui règle toute la musique chinoise. Derrière ce jeu de symboles numériques la subtilité des Chinois n'a-t-elle pas marqué ainsi la progression concrète allant des notes aux sons, puis aux timbres ?

Mais une pareille classification des instruments selon leur corps principal entremêle, sans distinction acoustique, des matières qui participent réellement à la qualité du son produit, au timbre de l'instrument (pierre des lithophones, bronze des

¹ Granet, *La Pensée chinoise*, pp. 211-212.

² Granet, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, t. II, pp. 574-575.

³ Granet, *ibid.*, t. II, pp. 570, 572 et 574.

⁴ Liétard, *Au Yun-nan, les Lo-Lo P'O*, p. 108.

⁵ Granet, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, t. II, p. 576.

⁶ *Li-Ki* ou Mémoire sur les Bienséances et les Cérémonies, t. II, p. 77.

⁷ Granet, *La Pensée chinoise*, p. 163.

cloches, bois des râcleurs ou des cliquettes, peau des tambours, soie des cordes), et des matières qui ne constituent qu'une paroi, physiquement indifférente, d'instruments à vent (terre cuite des ocarinas, bambou des flûtes et des tuyaux d'orgue, calebasse des orgues à bouche). Dans une « cloche » en bambou ou en terre cuite la matière joue un rôle différent de celui qu'elle remplit dans une flûte ou dans un ocarina. Dans le second cas, comme l'ont successivement démontré les facteurs Sax et Mahillon, la nature des parois n'a point d'effet sur le timbre des instruments à vent : une flûte peut être en bois ou en argent, un cor en cuivre ou en verre, sans que le corps principalement soumis à un mouvement vibratoire, c'est-à-dire ici l'air, paraisse donner un timbre nouveau. La division en usage dans nos orchestres entre les « bois » et les « cuivres » a le double tort de mêler les flûtes aux instruments à anche et de ne les distinguer des cors et des trompettes que selon la matière de leur paroi, — discrimination parfois inexacte et en aucun cas essentielle.

[p. 127]

Bien avant le père Marin Mersenne qui, en 1636, publia un ouvrage sous ce titre, les Chinois avaient conçu une véritable « Harmonie universelle » où l'action de la musique apparaît complémentaire de celle des rites. Rites et musique s'opposent et se complètent comme s'opposent et se complètent respect et affection, hiérarchie et union, modestie et abondance¹. « La musique est ce qui unifie ; les rites sont ce qui différencie ; par l'unification il y a amitié des uns pour les autres ; par la différenciation, il y a respect des uns pour les autres. Quand la musique est trop prédominante, il y a négligence ; quand les rites sont trop prédominants, il y a séparation. Unir les sentiments et embellir les formes, telle est l'œuvre des rites et de la musique². » La vertu exige que la connaissance et la pratique des cérémonies et de la musique atteignent ensemble à leur perfection³. Mais ce n'est pas seulement dans le cadre entier de la vie que cette synthèse apparaît souhaitable, chaque exercice particulier soit des rites soit de la musique porte son refrènement. « Ainsi, l'essentiel des rites est dans la modestie ; l'essentiel de la musique est dans l'abondance. Les rites, se caractérisant par la modestie, doivent cependant produire aussi la hardiesse, et c'est la hardiesse qui fait leur beauté ; la musique, se caractérisant par l'abondance, doit cependant aussi se contenir, et c'est en se contenant qu'elle est belle. [...] C'est pourquoi, dans les rites, il y a joie ; quand la musique revient en arrière, alors il y a calme⁴ ». L'équilibre se fait donc entre choses qui ont d'abord dû chacune s'équilibrer : l'Harmonie a sa hiérarchie intérieure, et la Hiérarchie tolère des élans où s'humanise une étiquette immémoriale. En peut-il être autrement dans un système où chaque chose trouve sa réplique ou porte le reflet d'un macrocosme ? Dans le cas qui nous occupe ici les instruments de musique forment, par le choix de leurs matières, un abrégé du monde physique et, par un jeu qui subordonne leurs sons à des notes élues, un abrégé du temps et des humeurs. Car le pouvoir magique de la musique s'exerce

¹ *Mémoires historiques de Se-Ma-Ts'ien*, t. III, pp. 247, 249 et 269-270.

² *Ibid.*, p. 245.

³ *Li-Ki*, t. III, p. 51.

⁴ *Mémoires historiques de Se-Ma-Ts'ien*, t. III, pp. 269-270.

également par la teneur des mélodies en particularités modales ou rythmiques, en intervalles montants ou descendants, en notes répétées ou défactives, en grave ou en aigu. En Chine comme dans l'Inde il existe des musiques d'aube ou de crépuscule, de printemps ou d'hiver, d'amour ou d'exorcisme, et encore du ciel, du feu ou de la pluie ¹. [p. 128] La musique hindoue est même expressément fondée sur l'emploi du *raga* que nous devons considérer non seulement comme un « approfondissement de l'idée de mode ² » mais peut-être comme le stade encore magique de cette idée. Telle circonstance appelle telle musique, mais aussi telle musique contribue à préparer telle circonstance. Les *makamat* arabes, dont nous saisissons seulement maintenant la profonde parenté musicale avec les *raga* hindous, n'ont peut-être pas d'autre source. Les digressions de la pensée grecque sur la valeur éthique des modes ne laissent pas que de nous faire soupçonner une croyance ancienne en l'efficacité toute matérielle de ceux-ci. (Et jusque dans *Parsifal* ne voyons-nous pas l'idée de *sacré* conduire Wagner à une forme exceptionnelle de représentations, hors du répertoire commun ?)

Le caractère saisonnier et les tabous s'étendent aux instruments mêmes : il existe des instruments dont les femmes ne jouent point et qu'elles ne doivent même pas *voir* ³ ; des instruments qui sont réservés à celles-ci ou aux enfants ; d'autres dont la construction ou la *destruction* sont liées à la vie d'un chef ou à la durée d'une initiation dans la brousse. C'est ainsi que parmi les rituels de circoncision recueillis au Soudan français et au Cameroun par la Mission Dakar-Djibouti des instruments comme les *wasamba* (pl. III) apparaissent exclusivement réservés à cette cérémonie ou à la période de retraite qui la suit, et d'autres instruments, tels des sifflets en terre séchée, ne sont employés que lors des jeux des nouveaux circoncis dans la brousse. La même mission a relevé, chez les *Kirdi Moundang* du Cameroun, l'existence d'un grand tambour qui annonce la mort du chef et est jeté à la rivière, un mois après, en même temps que le contenu d'une urne géante où a pourri le cadavre (le crâne étant seul conservé). Mais c'est qu'ici peut-être s'identifient le tambour du chef et la personne même de celui-ci. Pour cette raison en Indo-Chine le tambour de bronze est enterré durant la vie du chef. Dans le Soudan anglo-égyptien le pouvoir du sheik arabe se transmet avec les tambours ⁴. Chez les *Banyankolé* de l'Ouganda deux tambours sont battus exclusivement pour le couronnement du roi et leur peau est renouvelée à chaque nouveau règne ⁵. Chez les *Balobedu* on assoit la future [p. 129] reine sur le tambour, et celui-ci lui sert de trône le jour du couronnement ⁶.

L'accord des instruments peut revêtir un aspect rituel et prêter à un important cérémonial : dans l'Île de Bougainville (archipel Salomon) les flûtes de Pan sont accordées lors de rites préparatoires à une grande fête d'initiation ; ces rites durent de

¹ Courant, *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, pp.205-208.

² Stern, *La Musique indoue : les Ragas*, p. 51.

³ A. de Humboldt, *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*, t. II, p. 430 : « Il n'est pas permis aux femmes de voir l'instrument merveilleux ; elles sont exclues de toutes les cérémonies du culte. Si l'une d'elles a le malheur de voir la trompette, elle est tuée sans pitié. »

⁴ Macmichael, *A history of the Arabs in the Sudan*, t. I, pp. 88, 100, 257-258.

⁵ Roscoe, *The Bangankole*, pp. 44-45.

⁶ Seligman, *Egypt and Negro Africa*, pp. 31-32.

deux à trois jours¹. L'endroit où se range l'instrument — dans la case, dans le village ou en dehors du village, sous un toit spécial, à l'abri ou non des regards de chacun — importe également². De même, sa décoration ou, simplement, sa couleur. L'un des deux tambours *pila-pila* que représente la planche XVIII, le tambour mâle, porte des graffiti sur sa membrane. Les tympanons antiques³ les tambours ovales ou ronds des magiciens lapons, des chamanes de la Sibérie et de la Mongolie⁴, les tambours de bronze de la Chine et de l'Indo-Chine⁵ sont couverts de signes peints, gravés ou sculptés : « Tous ces instruments, qu'ils soient de bois ou de métal — écrit M. Goloubew —, ont ceci de commun que la puissance surnaturelle de leurs surfaces vibrantes est censée être renforcée par des sentences et des dessins magiques, gravés ou peints sur le disque. » Ces signes peuvent constituer une sorte de système du monde : sur tel tambour du bassin de l'Énisséi sont ainsi figurés, au centre, le chamane même et ses pensées, autour de lui, le soleil, la lune, des cavernes, des mers, des animaux (oiseau, élan, poissons)⁶ ; c'est donc bien sur tout un Monde [p. 130] que frappe la chamane. Ces signes peuvent demander des soins rituels : sur les ornements du tambour dahoméen *gbédou*, à chaque fête, on verse de l'huile de palme, du sang d'animaux sacrifiés, et, s'il s'agit d'un sacrifice de poules, on colle en outre quelques-unes de leurs plumes⁷. Mais l'instrument entier, lors de sa fabrication comme durant tout son service, peut exiger un traitement particulier : c'est ainsi que chez les *Bangankolé* les tambours royaux déjà cités sont taillés à l'aide d'instruments qui ont été aiguisés non pas sur une pierre mais sur une barre de fer spéciale ; il leur est fait deux offrandes quotidiennes de lait, celui-ci fourni par des vaches sacrées ; une femme, considérée comme l'épouse des tambours, veille au lait, dont le restant sert à fabriquer du beurre avec lequel on oint les tambours⁸.

Nous rappellerons enfin l'aspect zoomorphe ou anthropomorphe de beaucoup d'instruments. Avec la figurine-sifflet du Yucatan de la pl. XXIX l'instrument se

¹ Hornbostel, *Die Musik auf den Nord-westlichen Salomo-Inseln*, pp. 482-483.

² Scheffer, *Histoire de Laponie*, p. 102 : « quand il le faut transférer d'un lieu en un autre, ils le portent le dernier après toutes les autres choses, & après que toutes les personnes du logis sont parties, & ce transport se fait par les soins & sous la conduite du mary & jamais de la femme. Ils ont coutume en cet occasion de prendre un chemin tout extraordinaire, fort différent & éloigné des chemins communs, par lequel on ne passe jamais. Ils craignent que si trois jours après que le Tambour a été transporté, quelqu'un & particulièrement une femme ou une fille à marier viennent à passer fortuitement par le même chemin, elles ne meurent sur-le-champ, ou qu'il ne leur arrive quelque grave malheur... »

³ Graillot, *Le Culte de Cybèle mère des dieux à Rome*, pp. 258-260.

⁴ Scheffer, *Histoire de la Laponie*, ch. XI, pp. 94-113 et 372-377 (nombreuses planches) ; Potanin, *Otcherki siévéro-zapadnoy Mongolii*, t. IV, pl. IV-XIII ; Nioradze, *Der Schamanismus bei den sibirischen Völkern*, pp. 79-83, fig. 37 et pl. 20. — Le premier auteur, Scheffer, énumère les diverses fins auxquelles servent les tambours lapons : communication avec l'au-delà, divination, médecine, magie noire. Il remarque que l'instrument utilisé dans un but exclusivement divinatoire peut avoir une forme dissemblable des autres tambours (pp. 106-112).

⁵ Goloubew, *Les Tambours magiques en Mongolie*.

⁶ Nioradze, *op. cit.*

⁷ Bouche, *Sept ans en Afrique occidentale*, pp. 94-95.

⁸ Roscoe, *op. cit.*, pp. 45-46.

trouve littéralement dérobé par l'objet d'art : dans ce cas extrême ne s'agirait-il pas proprement de deux objets distincts, quoique l'un enferme l'autre, — presque deux objets étrangers, ainsi que cela se présente avec telles statuette-sifflets des Baléares où le sifflet apparaît surajouté, et également avec tels clavecins et leurs couvercles mués en tableaux de chevalet, avec telles orgues et la magnificence de leurs buffets sculptés ou la parade de leurs automates ? Mais dans d'autres cas d'existence double, plastique et sonore, le jeu des volumes peut ne masquer aucun des traits essentiels de la facture musicale ; la stylisation n'y porte pas à s'évader des formes rationnelles qu'appelle tel ou tel procédé sonore ; tout se borne à une identification entre une caisse de résonance et un ventre, entre un manche et un cou (pl. XXII) : statue et instrument naissent de la même imagination mythique. C'est ainsi que chez les *Tupinamba* la maraca ou hochet, par la forme de sa calebasse, par le culte rendu à l'esprit qui s'y manifestait, a peut-être conduit à représenter tout esprit par une calebasse comportant une bouche, un nez, des yeux, des oreilles et une chevelure : « Ils la fichaient en terre sur une flèche et brûlaient à l'intérieur du tabac dont la fumée sortait par tous les orifices...¹ »

[p. 131]

Il n'est sans doute aucun instrument dont la forme, le jeu, le son et la signification s'accordent aussi intimement que dans le cas du rhombe (en angl. *bull-roarer* ; en all. *Schwirrholtz*). Il s'agit d'une planchette de bois, d'os ou de métal, généralement pisciforme, au contour parfois dentelé, et dont une face peut porter des gravures ou une arête médiane qui saille (pl. XI) ; un trou ou une gorge à une extrémité permet d'y nouer une corde dont l'autre bout est fixé à un manche ou est tenu directement à la main : grâce à un double mouvement de rotation autour de ce dernier point et autour du propre axe de l'instrument un vrombissement caractéristique se fait entendre. Le rhombe, qui figure parmi les jeux d'enfants dans nos contrées apparaît encore aujourd'hui dans le matériel sacré de nombreuses populations d'Océanie, d'Afrique et d'Amérique². Un des premiers ouvrages sur le centre de l'Australie, le journal de l'expédition d'Edward John Eyre en 1840-41, signalait déjà le caractère rituel de cet instrument ; trois dessins y représentaient des rhombes semblables à ceux que nous connaissons maintenant³. Depuis, une nombreuse littérature ethnographique et sociologique autour du totémisme australien nous a familiarisés avec l'existence d'un matériel sacré au milieu duquel figure le rhombe dont le ronflement mystérieux

¹ Métraux, *La Religion des Tupinamba*, p. 77 ; id., *La Civilisation matérielle des tribus Tupi-Guarani*, p. 260. Les *maraca* tiraient leur vertu particulière d'une fumigation magique ; il en était de même des bâtons de rythme des *Guaragu* (*La Civilisation matérielle des tribus Tupi-Guarani*, p. 117 ; la *Religion des Tupinamba*, pp. 74-75).

² Cf. dans A. G. Haddon, *The study of man*, le chap. X consacré au *bull-roarer*, avec figures 38-40 et avec un tableau des divers usages de cet instrument dans quatre des parties du monde (pp. 320-321).

³ E. J. Eyre, *Journals of expeditions of discovery into Central Australia...*, t. II, p. 511 et n^{os} 6-8 de la pl. IV.

préside aux actes d'initiation¹. Or le même cri retentit dans des conditions absolument identiques non seulement en d'autres parties de l'Océanie, mais en Afrique noire et dans l'Amérique indienne. Deux missionnaires, Pierre Bouche et Chautard, en ont les premiers noté l'existence sur la côte du Dahomey ; M. Prouteaux en Côte d'Ivoire². Plus récemment, la Mission Dakar-Djibouti en a relevé l'emploi dans des rites d'initiation ou de funérailles sur le plateau de Bandiagara et au Cameroun septentrional : ainsi le rhombe *dogon* est-il conservé dans la caverne des masques et figure la voix de la gigantesque « mère du masque³ ». La préhistoire et l'antiquité [p. 132] ne l'ont pas ignoré : le Musée de Saint-Germain-en-Laye possède une admirable pièce en bois de renne recouverte d'ocre, trouvée dans la grotte de la Roche, en Dordogne⁴ (pl. XI.). Dans le *Dictionnaire des antiquités*, à l'article *rhombus*, Saglio cite un texte où il est question d'« une planchette... que l'on agite en l'air pour lui faire faire du bruit » ; sans doute était-ce le *rhomboi* et peut-être se manifestait-il dans les mystères de Bacchus et de Cybèle. Mais ces textes anciens le distinguent mal de son autre forme, le *diable*, petit disque de bois, de pierre ou de métal percé de deux trous à travers lesquels passe un cordon qui s'enroule et se déroule lorsqu'on en tire les extrémités ; ce mouvement de torsion provoque la rotation du diable et son ronflement. Les femmes de l'antiquité usaient de ce dernier instrument pour porter un charme d'amour⁵. Dans tous les cas il s'agit d'un objet qui en tournant émet un vrombissement. Nous ne pouvons qu'être frappé que des civilisations si différentes aient attribué une puissance souvent identique à la rotation bruyante d'un mince disque ou d'un objet pisciforme. Là où il n'est pas devenu un simple jouet ou bien, comme en Malaisie, un épouvantail à bête fauves et à éléphants, le rhombe objet particulièrement tabou et tenu — sauf de très rares exceptions — rigoureusement caché aux femmes, ou tout au moins aux non-initiés, est censé émettre la voix d'un

¹ B. Spencer et F. J. Gillen, *The Northern tribes of Central Australia*, p. 497 et fig. 93-95 ; Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, pp. 167-170 ; Raffaele Pettazoni, *Mythologie australienne du rhombe*, pp. 149-170 ; J. Frazer, *Balder the Beautiful*, t. II, pp. 227-235 et 240-243.

² P. Bouche, *Sept ans en Afrique occidentale...*, p. 124 ; Chautard, lettre du 8 août 1882, pp. 195-196 ; Prouteaux, *Notes sur certaines rites magico-religieux de la Haute Côte d'Ivoire : les Gbons*, pp. 44-45.

³ Michel Leiris, *Rhombes dogon et dogon pignari*.

⁴ D. Peyrony, *Sur quelques pièces intéressantes de la grotte de la Roche près de Lalinde (Dordogne)*, pp. 22, 24-25 ; Seewald, *Beitrag zur Kenntnis der steinzeitlichen Musikinstrumente Europas*, pp. 13-18.

⁵ Le diable est décrit dans un texte de *l'Anthologie palatine* : « Cette iynx, celle de Nikô, qui sait attirer un homme à travers les flots et les enfants hors de leurs chambres, tout incrustée d'or et taillée dans une améthyste transparente, t'est consacrée, Cypris : offrande précieuse, que lie par son milieu une souple laine d'agnelle teinte de pourpre, cadeau de la magicienne de Larissa. » (*Anthologie palatine*, liv. V, n° 205 ; trad. Pierre Waltz, in collection Guillaume Budé, 1928, pp. 92-93). — Un autre texte de la même anthologie parle d'un « tambour rond qu'on fait tourner, aiguillon de la troupe bachique » (*ibid.*, liv. VI, n° 165 ; 1931, pp. 91-92) ; cet instrument giratoire serait-il le rhombe ? Les *Élégies* de Properce citent également des *rhombi* dont le tournoiement accompagne des paroles magiques (*Élégies*, liv. II, 28 b. ; éd. Paganelli, in collection Guillaume Budé, 1929) : serait-ce plutôt ici le diable employé dans les sortilèges d'amour ?

esprit¹. En Australie et en Nouvelle-Guinée, c'est la voix d'un monstre qui enlève les jeunes gens, les dévore et les rejette dans la vie métamorphosés en hommes, c'est-à-dire circoncis et initiés ; seuls ces derniers savent que le bruit en question n'est dû qu'à un simple rhombe. Certaines tribus de la Nouvelle-Guinée septentrionale construisent une hutte d'une trentaine de mètres de longueur et lui don-[p. 133] nent la forme d'un monstre : « l'énorme créature produit un grognement farouche, qui n'est en fait autre chose que le grondement des *bull-roarer* agités par des hommes cachés dans le ventre du monstre². » Identifié ici avec le rugissement du monstre, là avec le cri du plus grand masque, le vrombissement du rhombe a également quelque rapport avec la voix des ancêtres : il est le *grand-père*, l'esprit des morts, et au Cameroun il est conservé parmi des crânes d'ancêtres³.

Sur l'invention du rhombe, les *Warramunga* d'Australie content que « deux chiens sauvages, ayant entendu le bruit que faisait *Murtu-murtu* avec sa bouche, bondirent sur lui en lui arrachant des morceaux de chair, qu'ils lancèrent ensuite dans toutes les directions. Ces morceaux en fendant les airs firent un bruit tout à fait semblable à celui du rhombe, c'est-à-dire du *murtu-murtu*, et partout où ils touchèrent terre naquirent des arbres. C'est avec le bois de ces arbres que les *Warramunga* fabriquent leurs rhombes ...⁴ » Ce mythe de création nous rappelle la parenté qui peut avoir existé entre le boomerang et le rhombe, soit que ce dernier ait d'abord eu la forme d'un boomerang, comme dans le sud de l'Australie, soit que des rhombes aient tourné sans attache⁵.

Le mouvement giratoire de ces instruments — auxquels nous pourrions joindre le tambour tibétain —, la signification magique attachée peut-être à l'idée de cercle, de ronde, cela nous ramène inévitablement à la danse. La danse circulaire et extatique des derviches, tourbillonnante des Afghans, a pu avoir son équivalent dans les rondes dionysiaques de l'antiquité : celles-ci étaient animées d'une furie qu'entretenaient soit une percussion frénétique soit l'aigreur obsédante des hautbois criards dont la musique musulmane nous donne encore l'idée et dont les Anciens disaient qu'ils *invitent à la folie* et rendent les auditeurs *pleins du dieu*⁶. Danses dont le tournoiement sans fin suscite l'une de ces décharges où se consomme l'union des humains et des dieux. Danses aussi de toutes formes pourvu qu'elles s'accompagnent de [p. 134] l'« effervescence générale », du délire collectif qui, selon Durkheim, engendre l'idée religieuse⁷. Danses pour l'accession de la tribu au paradis, mais également de pure sympathie cosmogonique, dépassant le cadre végétal et printanier

¹ Sachs, *G. W. M.*, pp. 10-13 ; nous reviendrons sur ces points à la fin du livre.

² Frazer, *Balder the Beautiful*, pp. 227-235, 240-243 ; id., *Le Rameau d'or*, éd. abrégée, pp. 644-647.

³ Frazer, *ibid.* ; documents de la Mission Dakar-Djibouti.

⁴ Van Gennep, *Mythes et légendes d'Australie*, pp. 149-150 ; Pettazzoni, *Mythologie australienne du rhombe*, pp. 155-156.

⁵ Sachs, *G. W. M.*, pp. 10-13. – Dans tel cas le boomerang aurait prêté à deux procédés musicaux – entrechoc, sons de sillage.

⁶ Rohde, *Psyché*, pp. 270, 271 et 276.

⁷ Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, pp. 312-313.

auquel se tiennent le vacarme d'airain contre les esprits nuisibles aux champs, les piétinements et les sauts qui ouvrent la voie aux moissons futures. De pertinentes réserves d'Erwin Rohde, de sir James Frazer et de M. Lévy-Bruhl¹ nous mettent en garde contre l'idée exclusive d'une affinité avec les choses tout immédiates : les noces sacrées qui se célèbrent en ces fêtes épuisantes peuvent avoir à mimer et à aider soit le voyage souterrain d'un dieu, soit la réunion de deux astres dans « la divine chambre nuptiale du ciel² ».

Nous avons vu des objets, détournés de leur premier usage, servir d'instruments de musique ; inversement, parce qu'attachés à un culte, des instruments de musique pourront connaître un autre emploi, mais lié à ce culte. C'est ainsi que le chamane yakoute use de la baguette de son tambour pour prédire l'avenir ou pour creuser un trou dans le sol lors d'une certaine cérémonie chamanique³. De même, d'après Clément d'Alexandrie, les initiés des cultes d'Attis et de Cybèle avaient une formule débutant par ces mots : *J'ai mangé au tambourin ; j'ai bu à la cymbale...* et que nous éclaircit MM. Graillot et Loisy⁴ : « Les instruments du charivari sacré, le tambourin et la cymbale — écrit ce dernier —, précisément parce qu'ils étaient les instruments favoris de la Mère, servaient de plat et de coupe, de vase rituel pour un repas mystique dont nous ignorons le menu, mais qui comportait aliment solide et breuvage. » N'avons-nous point là déjà la patène et le calice de la communion chrétienne, et d'autant pour ce dernier vase qu'une miniature dans un recueil de Saint-Martial de Limoges nous montre encore au XI^e siècle une forme pleinement hémisphérique des cymbales ? Instruments de l'excitation corybantique, coupes rituelles, il ne manque même point à ces cymbales d'être consacrées en *ex-voto* dans le culte païen, ni d'être finalement bannies de la musique de l'Église bien qu'ayant inspiré à Origène et à saint [p. 135] Augustin de favorables allégories⁵. La forme également ronde du tympanon en fait l'emblème, selon Varron, du disque terrestre, tandis que pour un commentateur de Virgile les cymbales figuraient les deux hémisphères du ciel enveloppant la Terre Mère⁶.

¹ Rohde, *Psyché*, p. 273, note 2 ; Frazer, *Le Dieu qui meurt*, p. 89 ; Lévy-Bruhl, *Le Surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*, p. 129.

² Frazer, *loc. cit.*

³ Sieroszewski, *Du chamanisme d'après les croyances des Yakoutes*, pp. 334-335.

⁴ Graillot, *Le Culte de Cybèle mère des dieux à Rome et dans l'empire romain*, pp. 257-258 et 544 ; Loisy, *Les Mystères païens et le mystère chrétien*, pp. 109-110.

⁵ Gérold, *Les Pères de l'Église et la Musique*, p. 131.

⁶ Saint Augustin, *Civitas Dei*, liv. VII, ch. XXIV (éd. Nisard) : « Matrem magnam, quod tympanum habeat, significari esse orbem terrae ». — Servius, *Commentarii in Virgilium*, Géorgiques, IV-64 : « *Matris cymbala* ; quæ in ejus tutela sunt, ideo quod similia sunt hemicyclis cæli, quibus cingitur terra, quæ est mater deorum. »

[p. 136]

CHAPITRE VII

CORPS SOLIDES : RIGIDES, FLEXIBLES OU TENDUS

[Retour à la table des matières](#)

Après avoir esquissé ce que l'invention et l'usage des instruments doivent à la danse et au drame, aux jeux et aux travaux, à la religion et aux pratiques magiques, nous allons poursuivre, sur un plan exclusivement organologique, la revue des principaux types d'instruments que nous avons arrêtée au xylophone. Nous avons alors marqué l'importance du *résonateur*, surtout à propos du « tambour » dont des formes primitives peuvent être envisagées comme de simples cavités de résonance, couvertes ou non, creusées parfois dans le sol même. Par ailleurs, nous avons fait allusion à des instruments comme la guimbarde et comme l'arc musical que leur discrétion sonore laisserait muets s'ils ne vibraient à proximité d'une cavité, et précisément de la bouche. Enfin, nous avons émis le propos que tout instrument ne répondait peut-être qu'au besoin d'amplifier un procédé de son encore à l'état élémentaire ; et ainsi, par de croissantes superpositions d'organes, le timbre originel s'était-il altéré et autant de fois particularisé. Le porte-voix par rapport à la voix, la bouche par rapport à la guimbarde ou à l'arc musical, la caisse du violon par rapport à la corde, d'autres organes encore par rapport aux premiers sont comme autant d'instruments surajoutés à ce qui n'a sans doute pu entièrement satisfaire aux exigences d'une sensibilité instrumentale, développée en marge du chant. Par le détour d'un ou plusieurs organes intermédiaires l'action des pieds, des mains ou du souffle est venue éveiller un résonateur ou un système complexe de tables et de chambre de résonance. La filiation des instruments peut donc toujours être envisagée sous deux angles extrêmes : suivant que l'on parte du résonateur ou du corps qui vibre en premier.

Mais, auparavant, nous reproduirons le passage désormais classique d'un *Mémoire relatif à la construction des instrumens à cordes et à archet*, rapporté par Biot en 1819 et où le grand acousticien Félix Savart a si parfaitement analysé le double ébranlement de chacun de ces instruments.

[p. 137]

« Tous les instruments à cordes sont composés de deux éléments qui contribuent à la fois à produire leurs sons, mais qu'il faut néanmoins considérer comme distincts lorsqu'on veut analyser leurs effets. L'un de ces éléments, ce sont les cordes mêmes que l'on ébranle en les frottant avec un archet ou en les frappant avec des marteaux ; l'autre élément consiste en un système de tablettes de bois, minces, sèches, élastiques, tantôt assemblées en forme de caisse vide, tantôt servant simplement de support aux cordes, qui, dans tous les cas, y sont attachées. Lorsqu'on fait sonner les cordes on fait vibrer les tables ; et ainsi les mouvemens que leurs vibrations excitent dans l'air doivent se mêler à ceux que les cordes font naître, de sorte que le son de l'instrument se compose réellement de ces deux effets. On peut s'assurer par les plus simples expériences que le renforcement ainsi obtenu par les vibrations communiquées aux tables est une portion considérable de l'intensité du son total produit par le système des tables et des cordes ; car, par exemple, une même corde tendue verticalement pas un même poids fait entendre un son incomparablement plus faible, si elle est isolée dans l'air, que si elle communique par ses deux extrémités avec une table sonore ; de même, un diapason d'acier tenu à la main ou suspendu en l'air produit un son incomparablement plus faible que si on le pose sur la table d'un piano ou de tout autre instrument de musique. Le renforcement ainsi obtenu est tel qu'il suffit pour rendre de nouveau sensible le son du diapason, après qu'on l'a laissé vibrer dans l'air jusqu'à ce qu'on ait cessé de l'entendre ¹. »

Il nous semble que deux points peuvent se dégager de ce texte. En premier lieu, c'est à tort que la caisse de résonance paraît n'être essentielle qu'au seul violon ; elle ne joue pas un rôle moindre en des instruments qui emploient d'autres matières que des cordes. En second lieu, notre attention peut être portée sur la façon dont un premier corps communique avec son résonateur.

D'une part, principe de double résonance étendu au plus grand nombre d'instruments ; d'autre part, recherche de ce qui dans chacun de ceux-ci transmet les mouvements des corps sonores.

Sans doute ne sommes-nous plus à l'époque — relativement récente — où tout instrument qui n'était pas à cordes ou à vent était relégué parmi les instruments à percussion. L'éminent fondateur du Musée instrumental au Conservatoire de musique de Bruxelles, Victor Mahillon, a publié en 1878 (dans l'année qui suivit sa nomination au poste de directeur de ce musée) une classification générale des instruments qui les divise d'abord en [p. 138] quatre classes principales ², alors que nos orchestres ne reconnaissent que les trois suivantes : instruments à cordes, instruments à vent et instruments de percussion. Ce dernier terme de *percussion* est rejeté par Mahillon

¹ Félix Savart, *Rapport sur Mémoire relatif à la construction des instrumens à cordes et à archet*, in « Annales de chimie et de physique », t. XII (1819), p. 226.

² Cf. *Annuaire du Conservatoire royal de musique de Bruxelles*, 2^e année (Bruxelles, 1878), pp. 81-256 ; réimpr. en tête du premier volume du *Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental* de ce même Conservatoire.

comme trop équivoque : il ne peut déterminer que la façon d'ébranler un corps quelconque (peau d'un tambour, bois d'une paire de castagnettes, bronze d'une cloche, corde d'un cymbalum ou d'un piano), et n'est donc point à sa place en une division dont les deux premiers termes — instruments à cordes et instruments à vent — désignent la tension ou la fluidité des corps qui vibrent et non leur mode de mise en vibration. Une classe *d'instruments à membranes* fut formée, parallèle aux instruments à cordes et, comme eux, objet d'une tension. Quant aux autres instruments, perpétuel rebut de ce qui n'a pu être classé ailleurs, Victor Mahillon leur attribua toutefois une propriété commune : celle d'avoir le son « entretenu par l'élasticité des corps eux-mêmes ¹ » : « Nous appelons *autophones* — déclarait-il — les instruments formés de corps solides, assez élastiques par eux-mêmes pour entretenir le mouvement vibratoire qui y est provoqué par l'un des trois modes d'ébranlement suivants : la percussion, le pincement ou le frottement ². » Pareille définition offrait le mérite de distinguer clairement, et pour la première fois, entre le procédé d'émission sonore et le corps qui en est l'objet : de même qu'il y a des instruments à cordes frappées (piano), pincées (harpe) ou frottées (violon), de même il existe des instruments sans cordes ni membranes dont le bois, le métal, l'os ou la pierre qui les constitue peut être frappé, pincé ou frotté tout comme une corde. Cette définition consacrait l'existence d'une quatrième classe d'instruments, dont à peu près seule l'ethnologie avait fait état et que dédaigne une musicologie qui pourtant ne s'est jamais signalée par des oreilles à tel point délicates. D'autophones ces instruments devinrent *idiophones* dans la nomenclature adoptée par le professeur Curt Sachs en 1913 ³.

Il restait encore à souligner que les instruments autophones ou idiophones offrent également de commun avec les autres instruments qu'ils se doublent de résonateurs. Non pas tous, mais [p. 139] souvent les moins évolués, les plus « primitifs » d'entre eux, décelant chez leurs humbles constructeurs une notion intuitive de ce double ébranlement, direct et indirect, des corps sonores, que Félix Savart a analysé. Au haut de l'échelle, xylophones nègres et *sanza* se composent d'une série de lames ou de lamelles de bois qui se fixent soit au-dessus d'un système parallèle de résonateurs, soit sur une table ou sur le bord d'une cuvette de résonance ⁴. Or la manière dont un nègre tient unealebasse sur le pourtour de laquelle frappe un filet chargé de coques de fruits ou d'osselets montre de même que cet indigène est attentif tant au bruit de percussion sur la surface qu'à la résonance qui vient comme ululer hors de l'embouchure de laalebasse. Et combien d'autres remarques du même genre s'appliqueraient à des instruments d'une seule pièce, tambours de bronze ou de bois, râcleurs en bambou ou en métal, voire castagnettes ou cloches. Que serait un tambour

¹ Mahillon, *Catalogue descriptif*, t. I, p. 3.

² Mahillon, *op. cit.*, p. 5.

³ Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, p. 195 : article *Idiophone-instrumente*.

⁴ Soit même à l'intérieur de cette cuvette où les mains doivent plonger pour toucher l'instrument : témoin certaines *sanza* placées au fond dealebasses ; témoin aussi, parmi les instruments à cordes, le *sassandou* de l'Île de Timor qu'entoure une feuille de palmier, telle une coque plissée, et à demi ouverte, de lampion.

de bois sans le ventre qui l'arrondit ? Que serait une cloche qui ne se composerait exactement que de la partie de métal où vient frapper le battant ? Un tambour de bronze a beau être formé d'une seule masse de métal, celle-ci reste divisible en un plateau rond et en un résonateur cylindrique, tous deux de même matière mais d'objets acoustiques différents.

Revenons toutefois à des exemples plus saillants, tels que guimbardes et *sanza*, qui constituent avec les xylophones et avec les métallophones une sorte d'aristocratie mélodique parmi les instruments idiophones.

La *sanza*, instrument éminemment nègre, se compose de petites touches ou lamelles flexibles, soit de rotin, de bambou, de palmier, soit de métal, au nombre de cinq à près de quarante¹ ; prises entre deux ou trois barres transversales, elles sont fixées généralement au dos d'une planchette et relèvent librement leurs extrémités sur lesquelles viennent peser les pouces des deux mains. La planche de support peut être plate ou constituer par son évidement une table de résonance de coupe rectangulaire, semi-circulaire ou même à peu près circulaire. Le Musée du Congo à Tervueren possède une *sanza* sur hémisphère cranienne. La *sanza* [p. 140] plate ou déjà évidée peut être à son tour posée sur un résonateur en bois, en forme de cuvette et qui reste indépendant². Un autre type de *sanza* a son corps formé non d'une planchette ou d'une caisse, mais de deux ou trois grosses tiges de rônier accolées ; sous ces tiges non évidées peut être attaché un résonateur enalebasse ; sinon, les mêmes tiges évidées forment en communiquant entre elles une véritable caisse de résonance (pl. XII). Le professeur Curt Sachs ne croit pas à l'ancienneté de cet instrument qu'il ne trouve mentionné que par des explorateurs du XIX^e siècle³. L'aire de diffusion de la *sanza* s'étend du Congo à la côte de Mozambique et à certains points du golfe de Guinée et de l'Amérique noire (Antilles, Guyane et Brésil) : cette présence sur les deux côtes de l'Atlantique suggère à M. Montandon que les nègres affranchis d'Amérique avaient pu la rapporter dans le Libéria et en Haute-Guinée et ainsi la ramener dans une Afrique plus septentrionale que celle où elle a sans doute vu le jour⁴. Parmi les instruments nègres relevés en Guyane par J. G. Stedman lors d'un voyage qu'il effectua entre 1773 et 1777 se trouve, en effet, un instrument « formé d'une planche de bois très sec sur laquelle sont fixées deux barres transversales. Au-dessus de celles-ci sont posés simplement de petits bâtons de bois de palmier élastique, et de longueur inégale, que rassemblent en haut une troisième barre » ; à cette *sanza* est jointe « une grande *calebasse* vide, qui sert à enfler le son du

¹ Montandon, *La Généalogie des instruments de musique et les cycles de civilisation*, pp. 26-43 ; Harry H. Johnston. *British Central Africa*, pp. 464-468.

² Le British Museum possède également une *sanza* du Congo belge posée sur une hémisphère cranienne ; mais, à la différence de l'instrument précédemment citée dont les lamelles sont fixées sur le sommet de l'hémisphère cranienne, la *sanza* conservée à Londres comporte une table en bois et c'est celle-ci qui est posée sur la calotte renversée. Dans le premier cas le crâne sert directement de caisse de résonance ; dans le second, il ne forme qu'une cuvette annexe de résonance.

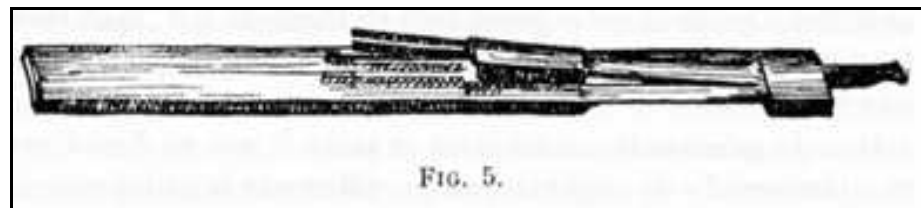
³ Sachs, G. W. M. pp. 253-254.

⁴ Montandon, *op. cit.*, p. 42.

loangobania, dont les bâtons sont levés par les doigts, à peu près comme les touches d'un *piano forte*¹... » Ferdinand Denis, qui reproduit dans son ouvrage sur la *Guyane* la figure et les indications de Stedman, ajoute : « Les nègres à Rio Janeiro font usage d'un instrument à peu près semblable, dont les bâtons se remplacent par des petites touches en fer, qui rendent un son assez agréable². » Le nom de *loango-bania* « (guitare » du Loango) indiquerait que l'instrument provient de [p. 141] l'Afrique équatoriale, Gabon proprement dit ou Congo. Le problème de la *sanza* reste donc entier³. — Sur cet instrument peut s'exercer une virtuosité que rien d'autre n'égale chez les noirs. Avec des moyens plus étendus que ceux du tambour — l'instrument rythmique par excellence, d'où le nègre tire un langage étonnamment expressif — la *sanza* réalise, bien plus que le balafon auquel les coloniaux ont donné un tel surnom, le véritable « piano » des nègres : piano au style rythmique, percuté par endroits comme celui du jazz⁴.

FIG. 5

[Retour à la table des figures](#)



Plus répandue à travers le monde que la *sanza*, et beaucoup plus ancienne, la guimbarde⁵ procède également par pincement d'une lamelle de bambou ou de métal (fig. 5) ; mais ici la lamelle ou languette est unique et l'absence de caisse de résonance oblige à placer l'instrument devant les lèvres entr'ouvertes, la bouche étant prise pour cavité de résonance. Deux traités anciens d'organographie, la *Musica getutsch* de

¹ J. G. Stedman, *Voyage à Surinam et dans l'intérieur de la Guiane*, t. III, p. 93 et pl. XXXVIII.

² F. Denis, *La Guyane* ou histoire, mœurs, usages et costumes des habitans de cette partie de l'Amérique, t. II, pp. 31-32.

³ Je dois à M. Leenhardt la remarque suivante : les *sanza* qu'il a vues en Afrique australe portaient des figurations totémiques ; il ne semble pas que celles-ci auraient été gravées sur des objets d'invention relativement récente.

⁴ Les « pièces » de *sanza* enregistrées par l'Institut de phonétique de l'Université de Paris, lors de l'Exposition coloniale, usent d'un petit nombre de notes et ne se développent que par simple mutation des accents rythmiques ; il n'en faut pas plus pour qu'elles évoquent la pure *toccata* de certains *ragtime*. Bien que, par précaution esthétique, nous nous interdisions toute comparaison de ce genre, le développement rythmique par déplacement des accents nous apparaît à peu près identique dans certains passages de Stravinsky : en particulier, dans la troisième des *Pièces* pour clarinette solo, dans le dernier mouvement de la *Sonate* pour piano, dans le *rondoletto* de la *Sérénade* pour piano.

⁵ En allemand : *Maultrommel* ; en anglais : *Jews harp* (ou plus exactement : *jaw's harp*). Voir sur cet instrument la monographie du professeur Sachs, *Die Maultrommel* (1917).

Sebastian Virdung, publiée à Bâle en 1511, et *l'Harmonie universelle* du père Marin Mersenne, reproduisent la guimbarde métallique dans sa forme actuelle : Mersenne l'appelle Trompe, ajoutant que certains la « nomment Gronde, ou Rebube » ; « cet instrument sert aux laquais et aux gens de basse condition ¹ » : l'Encyclopédie lui prête entre autres noms celui de *trompe-laquais* et les estampes du vieux Breughel le [p. 142] mêlent à des scènes populaires ². Mais un traité chinois de la fin du XI^e siècle, le *Yo chou* de Tchhen Yang contient déjà une description de la guimbarde métallique ³. Sauf en ce qui concerne les mondes océanien et austro-asiatique où dominant des types, peut-être autochtones, de guimbardes de bambou, la diffusion *actuelle* de la guimbarde métallique à travers l'Amérique, l'Afrique et la plus grande partie de l'Asie semble d'origine uniquement européenne. Ainsi Mollien, au cours de son *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique*, signalait au début du XIX^e siècle une « espèce de guimbarde » chez les Peuls mahométans du Foutatoro ⁴ ; nous l'avons vue en 1932, sous le nom de *bamboro*, entre les mains des mêmes Peuls et des *Haoussa* du Cameroun septentrional : l'instrument ne différait point de notre guimbarde en forme de lyre, mais était fabriqué par des forgerons nègres qui s'en approprièrent l'invention ⁵.

Dans la guimbarde comme dans la *sanza* le son est formé par un « pincement » de languette ; ce qui différencie la guimbarde de la *sanza* et la place même à la frontière des instruments à vent est de ne vibrer efficacement que devant la bouche entr'ouverte. La *sanza* porte généralement avec elle un résonateur ; ses sons correspondent à autant de lames distinctes. La guimbarde, au contraire, possède une tige unique et c'est par la réaction du résonateur buccal — positions variables des lèvres et de la langue — que l'instrument donne des sons différents. Toutefois, éloignée de la bouche, la guimbarde continue d'émettre son bourdonnement caractéristique ⁶ : le timbre propre de l'instrument existe indépendamment du résonateur qui ne fait qu'ajouter à sa fonction normale celle de renforcer individuellement certains harmoniques du son fondamental et de produire ainsi la mélodie. Dès lors rappelons-nous l'évolution du bâton de rythme au tambour de bois ou au xylophone : nous y avons vu le pouvoir de graduation mélodique passer des bâtons-résonateurs aux lèvres ou aux touches frappées. Si dans la guimbarde les dimensions variables du résonateur produisent les différentes hauteurs de son, et si, au con-[p. 143] traire, l'étendue mélodique de la *sanza* dépend du nombre et de la longueur inégale des touches, ne retrouverions-nous pas là un nouvel exemple d'émission mélodique qui s'est dissociée de l'appareil de résonance ? En se détachant

¹ Mersenne, *Harmonie universelle*, p. 49.

² M^{me} A. Heymann, *La Guimbarde*, pp. 236-246.

³ Courant, *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, pp. 146-147.

⁴ Mollien, *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique*, I, p. 293.

⁵ Schaeffner, *Notes sur la musique des populations du Cameroun septentrional*, p. 70.

⁶ Au ralenti, lorsque le joueur de guimbarde ne donne plus que des pincements très détachés, on perçoit nettement un timbre d'instrument à cordes pincées.

de la bouche, la guimbarde se serait-elle multipliée sur une table de résonance pour former la *sanza*¹ ?

Lorsque M. Montandon vient définir les idiophones comme des instruments « dont la vibration est le fait de leur carcasse, et non de membranes, de cordes, ou principalement de l'air² », le terme de « carcasse » semble bien impropre à différencier ce genre d'instruments de tout autre. La plupart des xylophones et des *sanza* présentent, à première vue, des touches entièrement distinctes des corps qui résonnent à leur contact ou par sympathie. La guimbarde, dont la lamelle de bambou ou de métal est excitée par le doigt et dont les sons ne s'amplifient et ne varient que sous l'action de la bouche, montre aussi un objet qui s'ébranle à part de son cadre comme de son résonateur. À défaut d'un résonateur autonome, la présence même d'un battant, d'un cadre de soutien ou d'un *isolateur* ne peut qu'aller à l'encontre d'un champ unique, d'un type unique de vibration. Les cloches, les gongs, les tambours de bois ou de métal et les grelots ont beau n'être formés que d'une « carcasse », celle-ci n'en réserve pas moins, d'abord au choc, puis à la résonance, des points privilégiés (bord inférieur de la cloche, protubérance du gong, etc.) ; leurs battants et billes de bois ou de métal, les cavités qui les enrobent, leurs moyens de suspension et les artifices qui isolent leur matière vibrante de tout contact constituent autant de pièces distinctes. Même dépourvus de résonateurs, rares seraient donc les instruments autophones ou idiophones à l'état pur. Quelque guimbarde ou *sanza* éolienne, [p. 144] abandonnée à elle-même, ébranlée par un souffle que rien ne gouverne, ne communiquant de vibration à aucune cavité, serait cet instrument d'Utopie que pas plus Mahillon que le professeur Sachs n'ont entrevu en créant les termes d'autophone et d'idiophone. L'œuvre de ces savants est d'avoir régularisé l'existence d'instruments sans cordes ni membranes et auxquels tous les modes d'ébranlement de ces dernières peuvent s'appliquer. Nous nous bornons à marquer de plus que d'autres propriétés — et d'abord celle de pouvoir prêter à deux effets complémentaires d'élasticité — mettent de niveau les idiophones et l'ensemble des instruments.

Nous n'avons donc qu'à souligner une dernière fois l'importance universelle du résonateur. Nous serions près de croire qu'il se place, avec les gestes corporels, à l'origine de toute la musique instrumentale. Il contribue à l'invention d'instruments très primitifs et, en tant que cavité, figure près des instruments à vent, qui, de la sorte, s'inscriraient en tête de tous. Un trou dans la terre, une bouche entr'ouverte, et

¹ À l'encontre d'une telle suggestion la carte de distribution comparée de la guimbarde (*de bambou*) et de la *sanza* montre l'absence de ce dernier instrument sur toutes les terres que baignent les océans Indien et Pacifique, où précisément abonde la guimbarde de bambou (Cf. à ce dernier égard les tableaux de Curt Sachs, *G. W. M.*, pp. 108 et 210-213). Toutefois l'Afrique noire connaît une forme primitive de guimbarde qui pourrait bien figurer une transition entre les deux types d'instruments : les musées d'ethnographie de Berlin et d'Oxford possèdent des guimbardes de l'ancienne Afrique orientale allemande et de la Nigeria septentrionale où près de l'extrémité d'un court tuyau de roseau s'ouvre une embouchure latérale ; à la face opposée de celle-ci est découpée une languette rectangulaire qui dépasse de plusieurs centimètres le même bout de tuyau. (Cf., pour la figure seulement, Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, p. 49.)

² Montandon, *La Généalogie des instruments de musique et les cycles de civilisation*, p. 47.

l'homme songea à en utiliser les qualités sonores en battant, en pinçant, en grattant quelque objet devant. Parfois cela se réduisit à un simple geste de la main, qui frappe à plat sur les deux orifices du « tambour de terre » ou sur les bords de la bouche ouverte ¹. Le « tape-cuisse » de l'Afrique occidentale a de même ses orifices frappés à l'aide de parties charnues — paume, mollet ou cuisse — qui forment tampons. Le pied, lui, bat moins une cavité que la paroi qui la couvre. Le *nyastaranga* hindou et l'universel mirliton — ces faux instruments à vent — comportent déjà une membrane qui clôt un de leurs orifices et qui vibre par le fredonnement du joueur ou par la percussion de son souffle. Mais, en d'autres cas, à cette paroi sensible a pu se superposer un objet qui lui communique son excitation propre. Ainsi serait-on allé du résonateur pur à l'instrument à cordes. Cavité ; paroi qui la couvre ; corde en liaison avec cette dernière : selon un tel processus l'homme est peut-être passé de la notion du trou sonore à celle de la corde tendue à proximité de ce trou. N'avions-nous pas vu le bâton de rythme se dissocier de la cavité qu'il contenait et la rejeter sous la planche qu'il frappe (tambour de bois) ; de même, entre le résonateur et la main qui cherche à l'exciter a pu s'insérer la vibration de corps intermédiaires, et c'est là où a commencé l'histoire, entre autres, des ins-[p. 145] truments à cordes. Histoire qui tendrait à montrer que c'est en quelque sorte des dessous de l'instrument qu'est née la famille des instruments à cordes. La discrétion comme la puissance de leurs sons impliquent à la base un résonateur. Une plaque d'airain, de pierre peut se balancer dans le vide ; nous ne saurions le concevoir d'une corde. Et déjà n'avions-nous pas vu les instruments en bois les plus simples n'exister que dès l'instant où une cavité les rend propres à une résonance ?

Or l'évidement d'un bâton prédispose celui-ci à devenir aussi bien une flûte qu'une cloche tubulaire : l'histoire de la théorie musicale des Chinois nous montre le même tuyau noueux de bambou employé pour la mesure du son d'abord comme cloche, puis comme flûte. De pareilles confusions entre instruments à vent et instruments à corps solide peuvent déconcerter, mais les physiciens seront les premiers à les légitimer. Félix Savart et, après lui, le professeur Bouasse marquent l'analogie entre la caisse d'un instrument à cordes et une cavité de résonateur (« vase renforçant bouché » dit Savart ²) ; et cette analogie s'étend aux *notes* que produisent un violon ou un tuyau d'orgue, que ceux-ci soient normalement excités ou qu'ils résonnent sous un simple choc d'air ou de corps solide contre un orifice ou contre la paroi. Trois remarques du professeur Bouasse sont à citer à ce propos :

« La cavité d'un violon est un résonateur pour certaines notes ; inversement excitée par un jet d'air, elle émet ces notes ³. »

¹ « On se prenait à crier en battant de la main l'ouverture de la bouche comme c'était l'habitude. » (Sahagun, *Histoire générale des choses de la Nouvelle-Espagne*, liv. IX, ch. XIV, p. 581).

² Savart, *Recherches sur les vibrations de l'air*, in « Annales de chimie et de physique », t. XXIV (1823), pp. 71-72.

³ H. Bouasse, *Acoustique. Cordes et membranes*, p. 299.

« Du gras de la main on frappe sur l'embouchure d'un cornet à pistons ; on maintient la main sur l'embouchure. [...] Le son obtenu [...] semble le même que le son rendu par l'instrument (pour la même longueur du tuyau) quand on le fait parler avec les lèvres ¹. »

« Des tuyaux d'orgue à bouche en bois, frappés avec un léger marteau, donnent à peu près les mêmes sons qu'excités par un courant d'air à la manière habituelle. Dans la vibration complexe de la paroi (*bruit*), la masse d'air contenue dans le tuyau amplifie le son qui lui correspond ². »

Dans le « tambour de terre », dans le pot-tambour comme dans le « tape-cuisse » l'air contenu dans la cavité de l'instrument serait de même ébranlé si l'homme pouvait y conduire son souffle. À cette frontière des instruments à corps solides et des instruments [p. 146] à vent, où figure le problème du résonateur, l'expérience des primitifs ne se montre pas inférieure à la nôtre. La forme tant ventrue qu'allongée des tambours nègres est une autre preuve de cette expérience : avec de tels instruments que l'indigène enfourche parfois et dont le son profond paraît sortir du bas-ventre de l'homme ou de la terre même, il est clair que l'on n'a pas voulu seulement battre une peau, mais ébranler le résonateur sur lequel elle est tendue et dont la forme et les dimensions sont parfaitement calculées. Sur les tambours de l'Afrique noire comme de l'Inde une main extraordinairement habile se disloque presque, frappe tantôt de la paume tantôt des doigts, excelle ainsi à opposer des timbres qui varient du centre à l'extrême bord de la membrane. Dans la mobilité de cette percussion à main nue se confirme ce que nous avons déjà vu avec l'emploi du bâton — bâton de rythme ou batte de tambour de bois : en presque tous les cas le geste de frappement trahit la présence d'un vase qui résonne. Tambour de terre, tambour de bois, tambour à membrane, tous trois associent geste de percussion et résonateur.

¹ Bouasse, *Tuyaux et résonateurs*, p. 28.

² *Ibid.*, p. 25.

CITHARES PRIMITIVES ¹.

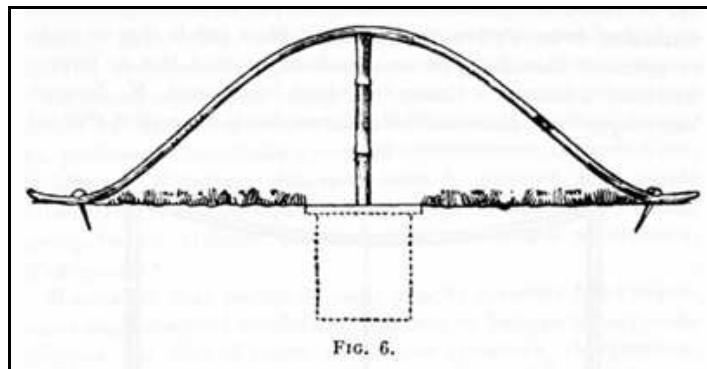
[Retour à la table des matières](#)

Cherchons par quels autres instruments l'homme ne s'est plus tenu à ce geste primitif de percussion, — sans pouvoir d'ailleurs s'en libérer complètement, si nous songeons aux cymbalons que l'on martelle de la Perse à la Hongrie ou bien aux touches de clavier que nos doigts frappent sur des instruments à cordes (clavecin, piano) et sur des instruments à vent (orgue, harmonium) : l'extrême progrès ayant entraîné le retour paradoxal d'un geste antérieur.

Parmi les instruments annamites il en est un, décrit par M. Gaston Knosp, et qui se place exactement dans une marge entre les instruments à bois frappé et les instruments à cordes. Il s'agit *cái trong-quan* ² (fig. 6). Une tige de rotin « d'un centimètre [p. 147] d'épaisseur et de trois-quatre mètres de longueur » à ses deux extrémités fixées au sol à l'aide de piquets ; à mi-distance de ceux-ci est creusée en terre une petite fosse de résonance, recouverte d'une planchette sur laquelle appuie verticalement un bambou qui contribue d'autre part à relever le centre de la tige de rotin.

FIG. 6

[Retour à la table des figures](#)



¹ Il est convenu d'appeler *cithare* tout instrument à cordes dépourvu de manche. Ce terme est loin de nous satisfaire. Il réunit des instruments très divers, mais qui possèdent en commun le fait d'avoir leurs cordes tendues au-dessus d'un corps unique, soit plat (telle la table d'harmonie du piano), soit cylindrique (tel le tuyau de bambou de la *valiha*, pl. XIII). Or, à voir certains types de cithares, il apparaît difficile de les séparer entièrement des arcs. Pour cette raison nous insisterons particulièrement soit sur la présence assez générale du chevalet, soit sur le fait qu'à l'origine il ne s'agit pas exactement de cordes, mais de tiges de rotin ou de lanières d'écorce.

² Knosp, *Histoire de la musique dans l'Indo-Chine*, p. 3117.

Toute vibration de celle-ci, lorsque la frappent deux baguettes est transmise à la planchette par le bambou qui joue le rôle, comme nous le verrons, de *chevalet*. Mais cet étrange instrument n'est pas unique, puisqu'il se retrouve parmi les jeux des enfants malgaches observés par le père Camboué, sous le nom d'*amponga fandrotrarana*, le « tambour chiendent ». En hiver, lorsque les rizières sont à sec, les enfants qui gardent les troupeaux

« creusent dans la terre de la rizière une sorte de petit *lavabary* (trou à riz ou silo), petite fosse sphérique dont ils bouchent l'ouverture avec de la bouse de vache sèche... Une tige de *vero* est fichée solidement dans la bouse de vache, au centre, en guise de chevalet sur lequel une longue tige de chiendent dépouillée de ses feuilles est tendue au moyen de deux chevilles fixées en terre, de chaque côté de la fosse, de façon à ce que l'une des parties de cette tige formant la corde de l'instrument ait à peu près trois fois la longueur de l'autre ; à la partie la plus courte de cette corde on noue un brin de chiendent qui servira de timbre. L'instrument terminé, pour en jouer l'enfant prend deux petites baguettes et en frappe la corde ; la partie la plus courte donne la haute, c'est le tambour ; la partie la plus longue donne la basse, c'est la grosse-caisse !¹. »

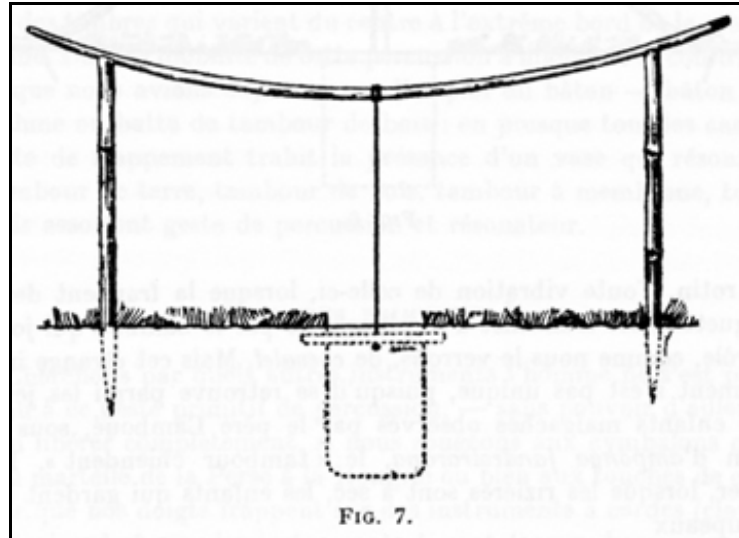
[p. 148]

À part la division différente de la pseudo-corde, nous retrouvons un instrument semblable au *cái trong-quan* des Annamites ; dans les deux cas le chevalet apparaît avec une double fonction : celle d'abord de relever, c'est-à-dire de tendre la corde ; puis celle de transmettre les vibrations de la corde à la table de résonance.

¹ Camboué, *Jeux des enfants malgaches*, pp. 669-671. – D'après M. Decary, l'instrument se nomme également *ampongan-tany*, « tambour de terre » et peut comporter deux fosses de résonance distantes de 50 centimètres ; la tige de chiendent est ainsi relevée par deux chevalets ; elle est pincée avec les doigts.

FIG. 7

[Retour à la table des figures](#)



Sur le violon le chevalet ne s'emploie pas autrement, mais de véritables cordes s'y trouvent tendues, alors que la tige de rotin ou même de chiendent, par sa structure, ne peut être qu'imparfaitement tendue. — Knosp¹ et, tout récemment, M. Nguyen Van Huyen² ont décrit une autre forme de *cái trong-quan* chez les Annamites (fig. 7) : la tige de rotin n'est plus fixée obligatoirement au sol par ses extrémités ; elle est disposée horizontalement sur deux piquets en bambou ; à la planchette de la fosse de résonance est attachée une ficelle qui accomplit « un mouvement attractif sur l'arc en jonc » et communique ainsi à la planchette toute vibration du rotin. Ici nous avons un chevalet tenseur, une corde-chevalet, qui ne transmet de vibration que parce qu'elle est tendue : l'effort de tension porte beaucoup plus sur elle que [p. 149] sur le rotin, qui est tiré moins par ses extrémités que vers son résonateur. Tout ce que nous avons accoutumé d'observer sur des instruments à cordes tels que le violon est ici inversé. Et sans doute est-ce bien naturel, le rotin ne se prêtant pas à une tension comparable à celle de la corde, sa forme en longueur figurant un état intermédiaire entre l'inextensibilité de la poutre de bois et la minceur de la corde. — Cet instrument est également le seul de tous les « phonoxyles » que nous puissions rapprocher du monocorde, puisque, divisible comme lui en deux sections à gauche et à droite du chevalet, il permet toute différence de hauteurs de son. Le professeur Curt Sachs a nommé excellemment ce genre d'instruments : *Erdzither*, cithare-en-terre³. Jusqu'à

¹ Knosp, *loc. cit.*

² Nguyen Van Huyen, *Les Chants alternés des garçons et des filles en Annam*, pp. 29-32 (« C'est un instrument à corde qui rend les bruits d'un grand tambour. »).

³ Sachs, *G. W. M.*, pp. 59-60

plus ample information, l'aire de répartition en serait la suivante : Annam, presque île de Malacca, Java et l'île avoisinante de Madœra, Madagascar ¹.

Il nous est donc permis de saisir pour la première fois l'importance organologique du *chevalet*. Son nom en français le rapproche d'objets qui dans d'autres techniques (peinture, charpenterie, corroyage, pyrotechnie, art militaire, etc.) jouent le rôle de support. Normalement, dans la lutherie, il écarte les cordes de la table de résonance ; mais, comme il prend appui sur celle-ci, il lui communique les vibrations des cordes et la met en branle. De plus, touchant la corde, il en interrompt la vibration au point de tangence ; d'où des instruments plus évolués tels que le monocorde, l'*organistrum*, la vielle à roue et le clavicorde *lié* — ces trois derniers étant à clavier — qui usent de la position variable des chevalets pour modifier au cours du jeu la longueur vibrante, c'est-à-dire l'intonation des cordes. Sur le violon le timbre de la corde près du chevalet s'altère profondément : les auditeurs des quatuors d'Arnold Schœnberg et d'Anton Webern connaissent ce grelottement de métal que donne le jeu près du chevalet (*am* [p. 150] *Steg*) et qui s'explique sans doute par un fléchissement plus restreint de la corde sous la pesée de l'archet en ce point.

Dans la *sanza* à touches de rotin ou de métal fixées sur une planchette de bois (pl. XII), nous pouvons nous demander si les diverses barres transversales qui serrent les touches et délimitent la longueur vibrante de celles-ci ne constituent pas des rudiments de chevalet : n'exercent-elles pas et sur les touches et sur la table de résonance une action similaire à celle du chevalet dans le violon ? Les touches de *sanza* n'étant point tendues par leurs extrémités qui demeurent libres, il faut bien qu'en leurs points de fixation se produise un effet de pression. C'est la coïncidence entre le lieu de pression et le lieu de communication avec la table de résonance qui fait le propre du chevalet et se retrouve identique sur des instruments à cordes tels que le violon, sur des instruments à longue tige de rotin comme le *cái trong-quan* annamite et enfin sur les *sanza*. Dans le balafon nègre les lamelles de bois n'étant pas plus susceptibles de tension que flexibles, le rôle du chevalet cesse ; or, dans ce même instrument, les résonateurs en calebasse s'ouvrent sous les lamelles sans avoir le moindre contact avec celles-ci : c'est ce vide en quelque sorte que le chevalet est venu remplir dans les types d'instruments qui marquent la transition entre le « phonoxyle » et le cordophone. Qui dit chevalet dit table et par ailleurs un corps tendu, ou tout au moins flexible. L'absence de table porte le résonateur à s'évaser, à ouvrir une embouchure dans la direction du corps vibrant.

¹ Le second type de *cái-trong-quan*, avec sa tige entièrement suspendue au-dessus du sol, peut être considérée comme une poutrelle, suspendue également (voir *supra*, fin du chap. III), ayant évolué vers la cithare-en-terre : d'abord rigide, la poutrelle se serait amincie jusqu'à devenir flexible et supporter un certain degré de tension. L'auteur de cette suggestion, le professeur Sachs, dans un essai sur l'origine des instruments à cordes (*Der Ursprung der Saiteninstrumente*), considère la poutrelle frappée (*Schlagbalken*) comme un point de départ probable, lors du passage de l'idiophone au cordophone. Toutefois rien n'explique, dans le second type de *cái-trong-quan*, la présence d'une corde tirant la tige de rotin dans la direction du sol : la corde aurait-elle d'abord servi de « chevalet » avant d'être employée en qualité de corde sonore dans un arc musical ?

L'apparition du chevalet fait donc porter notre étude sur des corps dont la vibration et la sonorité sont facilitées soit par leur flexibilité soit par leur *tension*. Toutefois une partie de ce qu'on nomme vulgairement instruments à cordes ne possède pas de chevalets ; ainsi les harpes, issues de l'arc musical ; mais entre ces harpes et les cithares-en-terre ci-haut décrites se présenteraient bien des types de transition. Nous avons vu que les idiophones comportaient, un peu en marge, des instruments tels que guimbarde et *sanza*, dont le corps vibrant prête à une flexion qui les range dans la catégorie acoustique des *verges encastrées* à un bout ¹. Inversement, dans une marge assez comparable, il existe des instruments appelés improprement à cordes et dont le corps tendu n'a, acoustiquement parlant, ni l'extrême flexibilité, ni la « petite *raideur* ² », ni même l'apparence à peu près cylindrique [p. 151] d'une corde. Ce sont tout d'abord les cithares-en-terre aux *tiges* de rotin ou de bambou, ayant de commun avec la scie musicale de n'être pas à vrai dire susceptibles de tension et d'être cependant soumis à des effets de courbure. Ce sont ensuite ce que nous appellerions des *cithares d'écorce* : de l'écorce d'arbustes sont détachées, en partie soulevées, des *lanières* dont le profil rubané n'en fait pas exactement des cordes. Nous allons étudier ces derniers instruments.

<p>Instrument à <i>verges rigides</i> (xylophone, etc.)</p>	<p>Instrument à <i>verges flexibles</i> (guimbarde, <i>sanza</i>)</p>	<p>Instrument à <i>tiges courbées</i> ou à <i>lanières d'écorce tendues</i> (cithares-en-terre, cithares d'écorce)</p>	<p>Instrument à cordes <i>rapportées tendues</i> (harpe, etc.)</p>
---	---	--	--

¹ Bouasse, *Verges et plaques, cloches et carillons*, pp. 96-111, 127-132, 267, 274-276.

² Bouasse, *Acoustique. Cordes et membranes*, p. 3.

De la tige d'un bambou ou d'un roseau sont détachées de longues lanières d'écorce que de petits bouts de bois ou chevalets écartent et tendent ; les extrémités des lanières restent fixées à la tige, et, en ces endroits, des ligatures empêchent l'écorce de se déchirer plus avant. L'instrument se présente sous trois formes qui répondent à des aires différentes de répartition. En Malaisie et à Madagascar les lanières sont détachées sur le pourtour d'un tuyau de bambou : c'est la *valiha* qui par son timbre constitue une guitare végétale (pl. XIII). Les lanières, au nombre parfois d'une quinzaine autour du même manche, n'ont pas nécessairement des longueurs différentes : la position mobile des chevalets suffit à varier l'intonation de ces simili cordes.

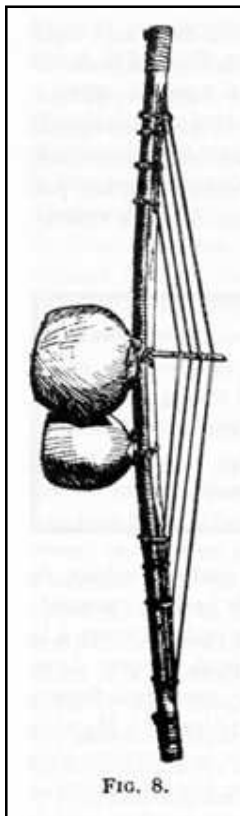


FIG. 8

[Retour à la table des figures](#)

L'instrument de Madagascar est décrit tel quel, sous le nom de *marou-vané*, dans une lettre de Chapelier, du 2 prairial an XII (22 mai 1804) : il s'agit « d'une portion de tige de bambou, entre deux articulations, ayant sept cordes formées des fibres longitudinales qui composent la tige ligneuse de cette graminée, et qu'on en sépare en les levant avec la pointe d'une sagaye, et qu'on amenuise ensuite avec un couteau ». L'auteur ajoute : « Les *Sakalava's* (*Cé-claves*), peuple de l'Ouest, en sont les inventeurs, excepté que chez eux, où il ne croît point de bambou, ils le font avec une portion de pétiole ligneuse des feuilles de *Rafia*, qu'ils creusent et dont les fibres servent de même à faire les cordes. On le dit le principal instrument de danse chez ce peuple. Les peuples de la côte de l'Ouest l'ont aussi adopté. Son nom est composé de *marou* qui signifie plusieurs, beaucoup, etc., [p. 152] et de *vané*, nœud, articulation, de plus l'espace compris entre deux nœuds, deux articulations et ce, c. q. d. plusieurs articulations, nœuds ; appelé ainsi de ce que le corps de cet instrument de même est placé entre deux articulations¹. »

À l'opposé de la cithare sur tuyau se présente au Gabon (fig. 8) un pseudo-arc dont les quatre lanières sont détachées les unes à côté des autres et soulevées *en leur milieu* par un chevalet unique, bâton dressé perpendiculairement au manche et sur la longueur duquel quatre échancrures permettent d'écartier les lanières à des hauteurs différentes. La courbure presque imperceptible du manche et la suspension d'un résonateur enalebasse au point de rencontre du chevalet et du manche ont fait prendre l'instrument pour un arc musical. Les lanières se trouvent disposées à peu près sur un même plan, tel le réseau de cordes d'une harpe : d'où le nom de *Hartenzither* (harpe-cithare) que lui donne Hornbostel dans son analyse des

¹ Chapelier, *Lettres*, pp. 306-308.

instruments *pangwé*¹. La fragile légèreté et la résistance cependant de cet instrument en font un des objets les plus singuliers de l'organologie exotique².

Tant au Soudan, au Dahomey, au Cameroun³ qu'en Abyssinie, [p. 153] au Turkestan oriental et sur la côte austro-orientale de l'Inde⁴ (pl. XXIII) se trouve un dernier type d'instrument à écorce : la cithare plate, qui assemble un certain nombre de roseaux sous la forme d'un radeau. En travers, deux roseaux contribuent à la rigidité de l'assemblage et en outre, soulevant les lanières, tiennent lieu de chevalets. Au Cameroun, la cithare d'écorce que la Mission Dakar-Djibouti a recueillie entre les mains des enfants *Kirdi Monon* a ses deux chevalets en tiges de mil plantés en terre et qui soutiennent tout l'appareil⁵ (pl. XIII). Ce dernier instrument est frappé avec deux bâtons alors que tous les autres types cités avaient leurs lanières pincées à l'aide des doigts. Toutefois nous devons remarquer que si la cithare plate du sud-est de l'Inde ou *sard-kad-râj-an* (pl. XXIII) a ses simili-cordes râclées par l'index de la main gauche, son autre face, dépourvue de cordes, est frappée du plat de la main droite : il s'agit proprement d'une *cithare-tambour*⁶.

Notons enfin qu'en Birmanie et qu'en Malaisie (et particulièrement aux îles Célèbes et Nias)⁷, il existe une cithare, de forme tubulaire comme celle de la *valiha*, mais plus trapue, et dont les lanières d'écorce sont soulevées de part et d'autre d'une ouverture latérale au-dessus de laquelle une plaque rectangulaire de bois est tenue en

¹ G. Tessmann, *Die Pangwe*, pp. 327-328.

² Nous devons au capitaine J. B. Roche de connaître le mode de fabrication de ces instruments pahouins : pendant que le bambou « est encore vert, deux entailles rectilignes parallèles sont faites dans l'écorce sur une longueur de 0 m. 50 ; la bande d'écorce d'environ un centimètre de largeur comprise entre ces entailles est divisée en quatre ou cinq cordes, qui sont maintenues à leurs extrémités ; elles sont soulevées et soutenues en leur milieu par une petite crémaillère en bois, qui les tend. » (*Au pays des Pahouins*, p. 92). Cette façon de procéder explique peut-être l'entaille rectangulaire des instruments indo-chinois et birmans cités plus loin : une large tranche d'écorce y est d'abord soulevée pour en détacher sur les bords deux lanières ; en ce cas un chevalet suffit généralement à chaque extrémité pour les deux cordes (pl. XII). – Les British Museum et Musée du Trocadéro possèdent des pseudo-arcs de Yaoundé et de Bafia avec une grossealebasse au centre et, de part et d'autre de celle-ci, deux et trois (ou quatre) petitesalebasses.

³ Documents de la Mission Dakar-Djibouti.

⁴ Griaule, *Jeux et divertissements abyssins*, p. 28 ; Sachs, *G. W. M.*, p. 140 Sitapati, *Sora musical instruments*, pp. 27-28.

⁵ Au British Museum et au musée Pitt-Rivers nous avons retrouvé à peu près le même instrument, mais originaire de la Haute-Égypte actuelle et dont les chevalets, plus courts, ne permettent pas de le planter en terre. L'instrument conservé à Oxford a été fabriqué, comme celui provenant du Cameroun, par des enfants.

⁶ Détails oraux donnés par M. G. V. Sitapati. – Comparer avec l'instrument suivant qu'employaient les Canaques pour accompagner leurs chants à l'intérieur des cases : « une branche de palmier, sur laquelle une main gratte, tandis que l'autre main y frappe de petits coups... » (Patouillet, *Voyage autour du monde : trois ans en Nouvelle-Calédonie*, p. 205).

⁷ Sachs, *G. W. M.*, pp. 203-204 ; Kaudern, *Musical instruments in Celebes*, pp. 158-164 et principalement fig. 90 ; Modigliani, *Un viaggio a Nias*, fig. 146.

équilibre ; cette nouvelle *cithare-tambour* se frappe tour à tour sur les cordes et sur la plaque ¹.

[p.154]

Les cithares d'écorce se présentent donc d'abord sous trois aspects : ou leurs lanières se succèdent sur le pourtour d'un tuyau unique, chacune soulevée par deux petits chevalets en forme de quadrilatère ; ou elles s'étagent selon les crans d'un chevalet unique qui est levé au lieu d'être couché comme sur le violon ; ou plusieurs roseaux sont juxtaposés et deux chevalets transversaux en écartent les lanières à raison d'une par roseau. Les mondes africain et indo-malais se partagent ces trois formes de cithares d'écorce : mais si la cithare plate paraît manquer en Malaisie, la cithare tubulaire provient presque uniquement de cette région, la cithare légèrement arquée et à chevalet unique semble particulière à l'Afrique équatoriale. Deux de ces formes prêtent à la percussion ; la *cithare-tambour* de Malaisie s'apparente même assez étroitement — comme le remarque le professeur Sachs ² — avec le tambour de bois portatif. Précédemment nous n'avions considéré le tambour de bois que comme un résonateur ; or ce nouveau fait ne vient-il pas confirmer l'idée qu'à un résonateur s'est superposé un des premiers instruments à cordes et non pas inversement qu'un instrument à cordes s'est adjoint par la suite un résonateur ? Départ : le résonateur, le tambour de bois ; premier stade d'évolution possible : le soulèvement de bandes d'écorce sur la paroi du tambour, la cithare d'écorce ³.

Si nous tenons à distinguer la lanière d'écorce de la corde proprement dite, c'est que l'emploi de l'écorce a pu répondre à une intention particulière. Ce que M. Leenhardt nous dit de l'écorce, qui chez les Canaques représente la vie, et du liber même, qui est également une écorce, une peau vitale par opposition à la sécheresse du bois, tout cela mérite peut-être d'être considéré ici ⁴.

En Indo-Chine il ne s'agit même plus d'écorce, tant l'entaille est profonde (pl. XII) : la lanière soulevée met à découvert une [p. 155] fente de résonateur ; c'est toute

¹ Nous songerions exactement à un tambour de bois dont la touche serait en suspension au-dessus de l'ouverture. – La plaque, en bois suffisamment tendre, est suspendue par ses deux plus longs côtés dans l'épaisseur desquels s'insèrent les deux lanières d'écorce bordant de part et d'autre l'ouverture de la cavité. Tel est du moins le mode de suspension que nous avons pu observer sur un exemplaire birman du musée Pitt-Rivers à Oxford. Cet instrument, outre les deux lanières supportant la plaque de bois, en possède cinq ou six autres, qui doivent être pincées. – Au même musée, un instrument identique, originaire de la presqu'île de Malacca, offrait deux plaques de bois supportées par deux paires de lanières entre lesquelles avait été soulevée une lanière unique qui devait être ou frappée elle aussi ou pincée (?). – Dans la province de Djogjakarta (Java) le gamelan *goembeng* comporte des jeux entiers de ces cithares-tambours : douze tuyaux par instrument (photo Kunst).

² Sachs, *G. W. M.*, pp. 203-204.

³ Une cithare tubulaire de Bornéo, conservée au Musée Pitt-Rivers, (Oxford), comporte une fente rectangulaire pareille à celle d'un tambour de bois, malgré ses huit lanières soulevées sur toute la surface du tuyau. – Des types modernes de *valiha*, à Madagascar, présentent une fente étrangement semblable à celle des tambours de bois de l'Amérique du Sud ou des Nouvelles-Hébrides.

⁴ Voir notamment *Vocabulaire et grammaire de la langue houailou*, pp. 132-133.

une tranche de la paroi qui couvrait la cavité et qui se hausse, « corde » soumise au frappement. Or, parmi les jeux abyssins qu'a recueillis Marcel Griaule, nous relevons deux types de cithares végétales¹ : le premier, qui rappelle la cithare plate de l'Inde, a huit roseaux, deux chevalets non parallèles, et est pincé à l'aide d'un plectre en écorce ; mais le second type, beaucoup plus primitif et se rapprochant de la cithare indo-chinoise que nous venons de citer, possède une lanière unique que soulèvent deux épines et qui bruit *par mouvement dans l'air*. L'existence de cette cithare « éolienne » peut éclairer d'un nouveau jour l'origine des instruments à cordes, — celles-ci ayant peut-être prêté à des sons de sillage avant d'être pincées ; nous y reviendrons à propos des anches ronflantes. Toutefois nous ne saurions oublier l'importance et le caractère primitif des gestes de percussion ou de râclage qui se sont pratiqués sur le bord d'une cavité ou sur la paroi qui la couvre. Certains râcleurs en bois ou en métal ne différaient du tambour de bois fendu que par le rebord des lèvres qui dans ce cas était incisé. Le geste même du râclage a survécu à l'existence propre du râcleur, témoin la façon dont le doigt ou le plectre râcle les lanières d'écorce d'une cithare : celles-ci ne se succèdent-elles pas comme les saillies parallèles d'un râcleur ? Et ce geste se prolonge — comme nous l'étudierons — jusque sur les cordes d'une lyre, voire dans notre *glissando* moderne de harpe. Du râclage à la percussion ou au pincement, la distance n'apparaît pas à tel degré infranchissable.

Par contact sans doute avec des instruments européens, certaines cithares tubulaires ont vu se substituer à leurs lanières d'écorce des cordes métalliques dont l'extrémité supérieure s'enroule autour d'une cheville plantée dans le tuyau. C'est ainsi que le *sassandou* de l'île de Timor qui, encore au début du XIX^e siècle, était en tous points semblable à la *valiha* sakalave², possède maintenant des cordes rapportées³ ; de plus il s'entoure d'un [p. 156] second résonateur ou renforçateur, feuille de palmier comme drapée autour d'une partie de l'instrument⁴. Mais, principalement dans la presque île de Malacca, parmi la tribu païenne des *Mantra* étudiée par Skeat et Blagden⁵, la cithare tubulaire comporte déjà de fines cordes rapportées, en rotin, dont l'une des extrémités est nouée autour du tuyau et dont l'autre peut y être également nouée ou, passant à l'intérieur du tuyau, s'y trouve fixée⁶ ; des chevalets plats ou

¹ Griaule, *Jeux et divertissements abyssins*, p. 28.

² Péron et L. de Freycinet, *Voyage de découvertes aux Terra australes... Pendant les années 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804*, t. IV, pp. 61-66, ainsi qu'atlas, pl. 44 — « On choisit un cylindre de bambou de belle venue, bien arrondi ; on partage, à l'aide d'un couteau, son écorce fibreuse en petites bandes longitudinales et on les débarrasse de ce qu'elles pourraient offrir de trop lourd et de trop matériel. Profitant alors de l'élasticité du bambou, on soulève ces petites bandelettes, et on les maintient dans cet état avec deux chevalets, plus ou moins forts, qu'on passe sous chacune des extrémités de ces espèces de cordes. »

³ Kaudern, *Musical instruments in Celebes*, p. 157, fig. 86.

⁴ Péron et L. de Freycinet, *loc. cit.* : « Pour donner à l'instrument un timbre un peu moins sourd on le suspend par quatre ou cinq liens dans l'intérieur d'une grande feuille de latanier, pliée d'une manière tout à fait semblable à celle des seaux à porter l'eau. »

⁵ Skeat et Blagden, *Pagan races of the Malay peninsula*, t. II, pl. de la p. 145 et pp. 168-171

⁶ Sachs, *G. W. M.*, p. 218.

échancrés écartent les cordes de la paroi : devons-nous voir dans ce type d'instrument une survivance du premier essai qu'on ait fait pour passer de la cithare d'écorce à l'instrument à cordes proprement dites ? Le passage de la lanière d'écorce à la corde rapportée s'est-il exercé partout de même ? Nos différentes formes de cithares sont-elles toutes issues d'instruments à écorces soulevées¹ ? La *sanza* d'Afrique elle-même, si peu vraisemblable que soit un pareil détour, est-elle née d'une rupture des lanières d'écorce, leur tension ayant fait place à leur seule flexibilité ? Il n'en est pas moins certain qu'entre tambour de bois et cithare d'écorce, entre cithare éolienne et guimbarde, entre guimbarde et *sanza* s'entrevoient maints traits d'analogie : une parenté en quelque sorte diffuse lie tous ces instruments, qui, même étrangers l'un à l'autre, ne se déroberent sans doute pas à la contagion réciproque de leurs procédés techniques.

La cithare soit de liane soit d'écorce, cithare plantée en terre ou qui se détache d'une paroi de bambou, marque donc la transition entre le « phonoxylo » et la corde². Rien encore d'une [p. 157] finesse de corde où le rapport entre diamètre et longueur se trouve élevé au maximum et toute raideur baissée au minimum. La tige de bois a cependant perdu sa rigidité ; tension ou flexibilité sont désormais les qualités physiques dont le son tire origine. De cette tension de la corde (ou de la peau) naît une nouvelle apparence de rigidité. La flexibilité même ramène constamment le corps à sa position d'équilibre ; et à cet égard nous voyons que déjà parmi les *idiophones* se groupaient des instruments qui usent du bref écartement de leurs parties flexibles : crotales faits de roseaux ou de bambous fendus, crécelles de bois, boîtes à musique où des peignes d'acier ont leurs dents qui s'écartent au passage des goupilles plantées sur un cylindre mobile³ ; enfin guimbardes et *sanza*. Par les cithares dont la liane se courbe au-dessus d'une fosse de résonance et communique avec celle-ci grâce à l'intermédiaire d'un chevalet, et par les instruments à lanières d'écorce soulevées, nous pénétrons plus avant dans ce domaine d'instruments à corps imparfaitement rigides.

La flexibilité n'appartient pas qu'au corps proprement sonore ; elle permet également d'arquer des pièces de bois qui ne sont point productrices de son, mais

¹ Le type d'instrument pahouin à chevalet denté, que reproduit le lieutenant Avelot (p. 289, fig. 5), a trois lianes rapportées et non plus des lanières d'écorce soulevées ; il est assez remarquable que ce que nous appelions un « pseudo-arc » devienne ici un arc au manche très visiblement courbé. La corde rapportée exerce un effet de courbure sur le manche, alors que la lanière d'écorce se bornerait plutôt à serrer le chevalet contre ce manche : la distinction entre arc musical et cithare d'écorce tiendrait-elle déjà là ?

² Un mot sur le rapprochement que nous faisons ainsi entre cithare-en-terre et cithare d'écorce. La cithare-en-terre comporte, – nous l'avons vu, deux types : tige de rotin suspendue horizontalement, née peut-être d'un amincissement de la poutrelle de bois jusqu'à flexibilité de celle-ci ; tige de rotin attachée au sol par ses deux extrémités et relevée par un ou deux chevalets. Ce dernier type a pu créer, par analogie, la cithare d'écorce soit à lanière unique, soulevée par deux chevalets, soit à plusieurs lanières, tendues en leur milieu par un chevalet échancré. D'un type de cithare-en-terre à un type de cithare d'écorce il y aurait eu en quelque sorte rapetissement, contraction de l'instrument. Pareille hypothèse ne détruit pas celle de la cithare d'écorce naissant sur la paroi du râcleur ou du tambour de bois.

³ Bouasse, *Verges et plaques*, pp. 274-276.

auxquelles des cordes rapportées se nouent pour y être tendues. Avec l'arc musical nous arrivons ainsi à des types d'instruments à cordes qui ne participent plus de la cithare d'écorce et qui nous mèneront à la harpe ou au luth. En place de liane ou de lanière d'écorce, ils ont une véritable corde, que tend un procédé autre que l'insertion d'un chevalet. À la différence de tout ce que nous avons vu jusqu'à présent, ce n'est pas le corps sonore qui se courbe au-dessus du résonateur ; c'est la flexibilité du manche tendant la corde qui permet à celle-ci de dessiner une ligne droite, non brisée — *au moins à l'origine.*

ARCS MUSICAUX.

[Retour à la table des matières](#)

La monographie déjà ancienne, mais nullement vieillie, que M. Henry Balfour a consacrée à l'arc musical, *The natural history of the musical bow*¹, établit à souhait combien un même instrument que l'on dit « primitif », et qui témoigne en effet de l'ar-[p. 158] chaïsme des civilisations où il se rencontre, épouse de formes variées, assemble différemment les pièces qui le composent. Sa structure, si simple paraît-elle, décèle une conjonction de plusieurs faits organologiques. Là comme ailleurs ce que nous trouverions de plus primitif est encore d'une complexité qui laisse soupçonner une haute ascendance, de multiples relations avec des types collatéraux. Aucun de nos instruments de musique, même parmi les plus archaïques, ne découle peut-être d'un fait organologique unique.

Comme son frère l'instrument de chasse ou de guerre, l'arc musical se compose d'un manche flexible en bois et d'une corde nouée aux deux extrémités de celui-ci (pl. XIV). C'est donc un instrument à corde ; le plus simple. En ethnologie l'idée semble acquise d'une antériorité de l'arc musical sur l'instrument meurtrier : la flèche pouvant avoir eu d'abord une existence propre et n'être intervenue qu'ensuite dans l'usage de l'arc. Il est, de plus, significatif que les divers mythes de la création de l'arc musical ne font aucune allusion à la chasse ou à la guerre, mais seulement à la voix des esprits, qui se manifesterait par cet instrument². La flexibilité et la courbure du manche suffisent à tendre la corde et à la maintenir écartée ; pour ce double office, tout d'abord nul chevalet, nulle cheville. Or la flèche ne forme-t-elle pas, elle aussi, un chevalet, qui augmente la tension de la corde, mais pour être projetée par cette dernière ? Si l'arc sonore devance l'arc meurtrier, s'ensuit-il également que l'usage musical du chevalet précède l'intervention de la flèche dans l'arc ? Nous voyons, bien au contraire, un accessoire fréquent de l'arc musical, une simple bouche, ramener la corde vers le manche au lieu de l'en écarter comme le ferait un chevalet. Celui-ci nous était apparu comme indispensable dans toute cithare dont l'écorce ou le rotin sont

¹ Publiée à Oxford en 1899.

² Sachs, *G. W. M.*, pp. 62-63.

tendus par écartement ; la cithare aurait-elle été le détour préalable qui permît de saisir l'analogie entre la flèche et le chevalet et d'introduire celui-ci dans l'arc musical ? Mais à ce moment, comme nous allons l'observer, la présence du chevalet portera le manche de l'arc, flexible et courbe, à devenir rigide et droit. Toute la généalogie des instruments à cordes pourrait avoir joué autour d'une alliance entre deux types d'instruments, la cithare d'écorce et l'arc musical : l'un apportant le chevalet, l'autre la corde ; l'un issu du frappement ou du râclage du « phonoxylo », l'autre se présentant à peu près comme une création spontanée, un instrument à cordes né. *Toutefois à l'origine de celui-ci a pu également se placer un instrument râclé*, comme en témoignent divers arcs musicaux étudiés par MM. Balfour et Kirby et dont une côte du manche porte jusqu'à dix-neuf stries ; dans le cas de l'un de ces arcs, arc bochimane ou zoulou, il s'agit non pas d'une corde mais d'un ruban d'herbe épaisse ou de feuille de palmier dont le râclage du manche provoque la vibration devant la bouche ouverte¹. Ou bien, plus généralement, à l'origine de l'arc — comme de la cithare d'écorce — doit être cherché un désir d'éveiller quelque résonateur : cavité buccale, cavité creusée en terre ou produite par l'évidement d'unealebasse, d'un pot, d'une pièce de bois quelconque, — tous cas que nous allons retrouver dans l'histoire de l'arc musical.

Dans la majorité des arcs, la corde est frappée à l'aide d'un petit bâton ou excitée directement par le doigt : la vibration en serait presque imperceptible si elle ne se transmettait à un résonateur — que forme d'abord la bouche, une des extrémités du manche ou de la corde étant serrée entre les dents ou placée entre des lèvres écartées (pl. XIV). D'autres résonateurs, constitués par lesalebasses tronquées, peuvent se suspendre au manche ou à la corde de l'arc, ou aux deux à la fois grâce à une boucle qui enserre l'un et l'autre et supporte laalebasse. Cette boucle a par ailleurs une autre fonction : qu'elle suspende à l'arc un résonateur ou qu'elle ne fasse que serrer un point déterminé de la corde près du manche, elle divise celle-ci et en varie les intonations. Un doigt appuyé sur la corde, comme sur une *touche*, répond au même office : dans l'arc des Zoulous, cité par M. Henry Balfour², le doigt est introduit dans la boucle d'intonation et la tire plus ou moins. Le résonateur enalebasse s'appuie généralement contre la poitrine ou contre le ventre, qui agit à son tour comme un renforteur : dans sa forme portative l'arc musical participe encore de la musique corporelle³.

¹ Balfour, *The natural history of the musical bow*, pp. 16-18, fig. 12, et pp. 55-56, fig. 41 ; provenances : Kiaba (vers l'embouchure du Congo) ; Mirzapour (Inde du Nord). — Kirby, *The musical instruments of the native races of South Africa*, pp. 235-238, pl. 66-67 ; arcs bochimane (*nxonxoro*), zoulou, venda (*tshizambi*) et thonga (*zambi*), — ces deux derniers ayant leur manche râclé à l'aide d'une baguette porteuse elle-même d'un ou de deux hochets.

² Balfour, *op. cit.*, fig. 21.

³ Cet appui contre une partie du buste a été observé pour plusieurs types d'instruments. Il ne fait que confirmer les rapports qui ont existé entre la danse, la musique corporelle, l'origine des instruments de musique et les premiers emplois de résonateurs. — P. Emmanuel Bougier dans ses *Danses et jeux aux Fijis (îles de l'Océanie)*, note que le petit tambour de bois ou *lali* « résonne d'autant plus qu'il est porté et placé sur une large poitrine nue et bien huilée. Celui qui le tient est assis par terre, et celui qui frappe dessus est à genoux devant lui » (p. 469). Chez les nègres des environs de Loanda — les mêmes qui dansent en s'entrechoquant bruyamment le ventre — l'arc

[p. 160]

Comparable aux instruments annamite et malgache à tiges de rotin tendues au-dessus d'une fosse de résonance, existe un type primitif d'arc que le professeur Sachs a nommé *Erdbogen*, « arc-en-terre »¹. L'explorateur George Schweinfurth est sans doute le premier à l'avoir observé et décrit : au cours de ses voyages au centre de l'Afrique, entre 1868 et 1871, il le vit entre les mains des *Bongo*, le manche fiché en terre, la corde ayant son attache au-dessus d'une cavité que recouvre un morceau d'écorce². Le même instrument se retrouve en plusieurs points du monde noir : *Les Annales du Musée du Congo* nous rapportent qu'au nord du Congo belge les populations « font un trou dans le sol, le couvrent d'un morceau d'écorce trouée, fichent l'arc en terre et attachent la corde à l'écorce. Ils râclent ensuite la corde avec un morceau de bambou et produisent ainsi un susurrement très agréable³ ... » Les *Malinké* captifs des *Foulbé* du Fouta-Djalou construisent également un *dioulou-tama* (« tambour à corde ») dont la corde traverse soit une peau de mouton soit une plaque de fer-blanc fixée sur le bord d'une fosse à l'aide de piquets de bois :

« Si l'on frappe à l'aide d'une baguette la corde tendue, la membrane sonore émet des sons graves... Si au contraire, l'opérateur saisit la corde entre les doigts enduits de résine de *santou* et s'il la frotte avec plus ou moins de rudesse, il produit des bruits rauques et saccadés, d'autant plus aigus que le mouvement de friction est plus rapide. En combinant les deux systèmes, les virtuoses obtiennent de véritables hurlements, assez semblables aux cris de la sirène⁴ ... »

D'Afrique les esclaves noirs ont répandu cet instrument jusque dans les Antilles. À Haïti il se nomme *calorine* ou *tambour-maringouin* (tambour-moustique) et est confectionné à certaines époques de l'année, notamment lors de la Semaine sainte :

[p. 161]

« La veille de la fête, il faut s'occuper de la confection des calorines. Pour cela, on choisit des tiges droites, souples, ayant une extrémité en fourche. On plante cette extrémité à une certaine profondeur dans le sol et on relie au sommet l'un des bras de la fourche au moyen d'une corde unique en latanier tressé. On tend convenablement cette corde afin de donner à l'instrument la forme d'un arc. Puis, on tasse la terre entre la tige et la corde, afin d'obtenir une dénivellation que l'on pave avec deux ou trois pierres avant de la recouvrir d'un morceau de « tache » de palmier percé en son milieu pour laisser passer la corde. Cela constitue une caisse de résonance sommaire.

musical ou *hango* a sa calebasse appuyée contre l'estomac, (Douville, *Voyage au Congo et dans l'Afrique équinoxiale...* t. I, pp. 55-56). Balfour cite enfin, au centre du Brésil, le cas isolé – à notre connaissance – d'un arc musical appuyé contre la gorge (*op. cit.*, p. 48).

¹ Sachs, G. W. M., pp. 60-62.

² Schweinfurth, *Im Herzen von Afrika*, p. 110 ; *Au cœur de l'Afrique*, t. I, pp. 274-75.

³ [Haulleville et Coart], *État indépendant du Congo, Annales du musée du Congo*, p. 124.

⁴ D^f Maclaud, *Note sur un instrument de musique employé au Fouta-Dialou* pp. 271-273.

On bat la calorine à la baguette ou on la pince avec les doigts. En variant la hauteur de la tige, la largeur de la caisse de résonance et la grosseur de la corde, on obtient à peu de frais une série d'instruments différents, un orchestre de calorines ¹. »

Une scène d'un film documentaire sur les pratiques *vaudou* nous montre un musicien excitant la corde avec ses doigts, tandis qu'un compagnon frappe le couvercle de la fosse de résonance à l'aide de deux baguettes. Sur des arcs plus complets du sud de l'Inde et sur des types malais de cithares de rotin avec fosse de résonance le professeur Sachs retrouvera la même façon de procéder vis-à-vis du résonateur qui vibre par son contact avec la corde et à la fois par percussion directe ².

Mais qu'il s'agisse d'exciter du doigt une corde, tendue entre l'extrémité d'un arc et le couvercle d'une fosse, ou de traiter cette dernière une fois de plus comme une sorte de tambour, nous nous trouvons en face d'instruments où chevauchent l'arc musical et le tambour à membrane. Nous n'avons envisagé jusqu'à présent que des fosses de résonance creusées en terre et recouvertes de couvercles plus ou moins souples, en bois, en fer-blanc ou en peau. À leur place imaginons des récipients ou tonnelets que l'on tient à la main et dont la face supérieure reste ouverte tandis que l'autre porte une membrane au centre de laquelle est attachée l'extrémité d'une corde ; celle-ci passe à travers le récipient et se noue soit au sommet de deux tiges qui partent du tonnelet et se rejoignent au-dessus, soit à un autre résonateur — moitié de calebasse ou seconde peau de tambour — que tient écarté le bras ou un bâton. Tels sont divers instruments de l'Inde, et particulièrement de la région du Dekkan ³. Parmi eux le *gopi-yantra* ou « ins-[p. 162] trument des bergères de Krischna » offre cela de particulier qu'il possède une cheville au sommet et que la pression des deux branches qui surmontent le tonnelet tend ou détend la corde dont le son monte ou baisse. Cette pesée du bras ou de la main sur l'appareil tenseur (et non du doigt sur la corde même) évoque un procédé comparable, quoique d'effet inverse, sur le tambour en forme de sablier, dit tambour d'aisselle, et dont le son glissant, mouillé est si caractéristique de l'Afrique noire. Le *gopi-yantra* et ses pareils dans l'Inde demeurent des instruments à corde, des *monocordes* ayant une membrane tendue en guise de table de résonance. Apparentés à eux, des instruments tels que le *rommelpot* flamand, la *zambomba* espagnole (pl. XV) ou le *cri de la belle-mère* français forment de véritables tambour dits « tambours à friction », et dont la corde, la baguette ou l'os fixé au centre de la membrane se borne à la mettre en vibration ⁴. Ici la simple friction opérée sur la corde, qui n'est pas régulièrement tendue mais peut être tirée par le doigt qui la frotte, suffit à ébranler la membrane. Enfin nous avons vu une cithare-en-terre annamite ayant sa tige de rotin

¹ M^{lle} Sylvain, *Contes haïtiens*, pp. 97-98.

² Sachs, *G. W. M.*, p. 65.

³ Voir *l'ekatantri*, *l'ananda-laharî* et le *gopi-yantra* décrits et figurés par : J. Grasset, *Inde*, pp. 346-47 ; Mahillon, *Catalogue...*, t. I, pp. 121-122 ; Balfour, *The Friction-drum*, pp. 67-92, et principalement pl. XIV ; Sachs, *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*, p. 78, et *G. W. M.*, pp. 61-62 et fig. 25.

⁴ Balfour, *The Friction-drum*.

reliée par une corde à la table de résonance : même en supposant cette dernière constituée d'une membrane, la corde qui la traverse n'y agirait point comme dans les instruments hindous précédemment cités ou comme dans les tambours à friction ; elle y fait fonction de chevalet, comparable tout au plus à la boucle qui varie l'intonation de l'arc musical.

Trois aspects différents sont donc à envisager dans cette liaison des cordes et des membranes : *corde-chevalet*, pur organe de transmission entre le rotin et la table ; *monocorde* tendu entre un double manche arqué et une table ; corde de friction tenue à la main et qui agit sur le corps essentiel de vibration, c'est-à-dire sur une membrane de tambour. Ainsi se présentent à nous un « phonoxylo » évolué, un cordophone et un membranophone ; leur comparaison éclaire la distinction *physique* entre l'objet provoquant la vibration, le corps essentiel de celle-ci, le résonateur et l'organe communiquant entre eux deux : corde excitatrice ou corde sonore ou corde-chevalet ; peau dont la sonorité est essentielle ou seulement secondaire. L'analyse et la classification des instruments doivent tenir compte de ces différences, quoique dans la réalité la genèse et l'évolution des instruments aient sans doute passé outre ces distinctions de laboratoire. Empirisme ou [p. 163] ignorance, les instruments, sinon certains de leurs organes ont peut-être perdu de main en main leurs fonctions premières, se sont placés sens dessus dessous, confirmant ainsi l'oreille dans ses lubies, dans ses exigences baroques — qui ne le cèdent en rien à celles de l'œil. Dans des exemples précédemment cités d'arcs hindou et africain, dont une côte du manche portait des stries — révélatrices d'un geste primitif de râclage, — la corde servait uniquement de *résonateur* ou tout au moins transmettait à la bouche la vibration du manche râclé. Cas unique d'idiophone râclé chevauchant un cordophone ; signe peut-être aussi d'un passage direct d'un de ces instruments à l'autre — sans le détour de la cithare d'écorce.

Un type d'arc dont nous n'avons pas encore parlé et qui a été recueilli par la Mission Dakar-Djibouti à Fort-Sibut (Oubanghi-Chari) nous montre un résonateur en bois glissant tel un wagonnet sur le manche de l'arc ; il suffit, comme dans le tir à l'arc, que la main tende la corde en arrière puis la lâche brusquement pour que la secousse imprime un mouvement de bas en haut au résonateur qui, en retombant, bute et émet un bruit. Il ne s'agit donc pas là d'un arc musical mais d'un *tambour de bois*, mobile, propulsé par la détente d'une corde d'arc. Nous trouverons d'autres exemples en Afrique noire de ce curieux arc à tambour de bois, mais où le résonateur, de dimensions plus réduites et fixé au manche par une lanière serrée, n'est plus propulsé ; une détente de la corde suffit à lui arracher un cri assez aigu. Ce dernier type a été observé par Maurice Delafosse, en juillet 1902, chez les *Birifo*, vers le sud-est de la Gold-Coast : « À l'une des extrémités du bois est souvent attaché un grelot de bois, en forme de grosse amande, et sans battant : lorsque la flèche part, la vibration de la corde contre la fente du grelot produit un bruit spécial, très distinct, sorte de défi jeté à l'adversaire ¹. » Chez les *Somba*, population nue du Dahomey septentrional, nous

¹ Delafosse, *Les Frontières de la Côte d'Ivoire, de la Côte d'or et du Soudan*, p. 160. Avec quelque réserve sur les explications données par l'auteur. La corde est en rotin.

avons pu voir nous-même des arcs ayant de petits fruits desséchés, ficelés au manche et dont les graines vibraient à la moindre secousse. Or, tout récemment, des photographies publiées par *l'Encyclopédie française*¹ nous ont montré des arcs hindous (dits *dhanus*) et dont la corde ne sert qu'à mettre en vibration des grelots attachés le long du manche. Il semble bien qu'il y ait une parenté entre ce dernier type d'arc [p. 164] à grelots et les arcs nègres à hochet ou à « tambour de bois » fixe ou mobile. Et nous nous reporterons en dernier lieu au fameux arc géant de Travancore, dont le manche, disposé horizontalement, s'appuie sur un pot et porte treize grelots suspendus ; la corde est frappée à l'aide de deux petites baguettes, le pot est également frappé et le manche secoué² : fort étrange combinaison de grelots, de corde et de pot percuté. — Nous pouvons donc considérer, comme dans les instruments combinant corde et membrane, trois positions acoustiques d'instruments dont la corde sous-tend un arc : le manche porte un tambour de bois, un hochet ou un grelot, et dans tous les cas nous avons un idiophone ; si le manche est râclé nous retrouvons un idiophone mais avec une corde contribuant à la résonance ; enfin, lorsque la corde elle-même est frappée ou pincée, il s'agit d'un véritable cordophone. Et encore avons-nous omis de citer l'archet, dont l'une des formes primitives est celle d'un arc : arc parfois qui frotte contre un autre arc, tel l'arc musical de certaines tribus indiennes d'Amérique.

En conclusion, l'histoire musicale de *la corde* déborde l'histoire proprement des instruments à cordes ; dans le cadre des idiophones ou au revers des arcs ou des tambours déjà résonne, tire ou agit de quelque façon une corde³. Mais est-ce avant qu'aucune main, qu'aucun battant, qu'aucun plectre ne l'ait attaquée sur un authentique instrument à corde ? Nous aurons à nous le demander. En attendant, si l'ethnologie a quelque raison de placer l'arc musical antérieurement à l'arc à flèche, nous rencontrons au moins deux formes d'arcs ayant tous les caractères de l'idiophone et dont l'une, l'arc à manche râclé, porte la survivance d'un geste bien primitif. Il ne s'est trouvé peut-être aucune solution de continuité entre ces formes d'arcs et celle du pur arc musical. Nous avons dit que, selon la croyance primitive, ce dernier instrument était censé émettre la voix des esprits. La structure, d'autre part, de l'arc-en-terre laisse soupçonner une parenté technique avec des procédés de piégeage. Enfin, pour tout ce qui est corde et instrument à cordes, étant donné les rapports visibles entre les chevilles de type archaïque et les cabillots autour desquels s'amarrent les cordages, entre la forme d'un certain nombre d'instruments à cordes (singulièrement des harpes : harpe birmane, harpe portative de l'Égypte antique) et la coque ou le [p. 165] gréement des bateaux, il y aurait lieu de se demander si l'art de la navigation n'a pas exercé d'influence sur l'origine de ces instruments — comme sur celle des tambours⁴ ; et, dans tel cas, si le sens funéraire que divers mythes attachent aux

¹ *Encyclopédie française*, t. XVI, p. 1641-4.

² Musée de Leipzig. Cf. Sachs, *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*, pp. 85-86, fig. 59.

³ Une corde de tirage s'emploie aussi dans la plupart des guimbardes en bambou. De même une corde fait tourner le rhombe.

⁴ Voir ici même chap. VIII et pl. XXIII – Au Soudan français, les Dogon habitants de la plaine nomment *Korro* – dans le sens de bateau – la caisse de leur luth.

figurations de barques n'a pas présidé à la création de l'un ou l'autre de ces instruments.

Aux chevauchements de cordes et de membrane, précédemment cités s'ajoute celui que réalisent les harpes arquées ou luths des nègres (pl. XXI-XXII), ainsi que l'*amzad* des Touareg. Mais il s'agit là d'instruments à cordes dont la table de résonance est simplement tendue : double tension entre laquelle s'insère un chevalet. Or, avant que le chevalet se soit introduit dans un instrument à cordes issu de l'arc musical, il a bien fallu que cet arc, dont la qualité originelle était de se passer de chevalet et de tout rapporter à un manche courbe et à une corde droite, se soit déformé : nous y viendrons.

Un chevauchement d'un autre ordre place l'arc musical à la frontière, cette fois, des instruments à air : il s'agit de la *goura* hottentote que M. Balfour définit comme un instrument à « anche oscillante ». L'étude de cet arc à anche s'inscrit donc, avec celle du fouet et du rhombe, en tête d'une systématique des instruments à air : là où vibre non pas encore le contenu fluide d'une cavité mais l'air ambiant que vient battre ou froisser un objet doué de mouvement.

De tout ce qui précède il ressort que les formes chevauchantes ou intermédiaires d'instruments et les emplois analogues de résonateurs rendent moins sensibles les passages d'un « règne » organologique à l'autre. L'origine des instruments à cordes s'inscrit parmi les « phonoxyles » et à la fois parmi les instruments à vent. La vibration des corps flexibles est l'objet aussi bien d'idiophones (guimbarde, *sanza*) que de cithares à tige de rotin ; et c'est par la flexibilité de son manche que l'arc tend une corde. Le même emploi du chevalet associe la *sanza* et toute espèce de cithare. La bouche prise comme cavité de résonance fait avoisiner la guimbarde, le pur arc musical, l'arc à manche râclé et même l'arc à anche oscillante : soit, deux idiophones, un cordophone et quelque chose de bien proche de l'aérophone. Seule une analyse strictement acoustique des faits sonores permettrait de discerner quel [p. 166] corps est le premier à vibrer, et de le distinguer de l'organe qui peut l'avoir excité ou de celui qui résonne par contact ou par sympathie ; et encore sur ce terrain arriverait-il qu'organologues et acousticiens différassent d'opinion.

TAMBOURS À MEMBRANES.

[Retour à la table des matières](#)

L'histoire des instruments à membranes nous porte également aux deux extrémités de l'organologie. La membrane peut n'être pas tendue et, dès lors, constituer moins un membranophone qu'un idiophone. La membrane peut s'adapter à ce qui apparaîtrait presque comme un instrument à vent, tel que sur le mirliton, sur le *nyastaranga*, ou être tendue sur un résonateur : dans ce dernier cas, qui ressortit à la civilisation nègre, la membrane couvre une « ouïe » du résonateur, vibre avec celui-ci et en modifie le

timbre. Enfin, le tambour à membrane peut n'être pas à tel point étranger au tambour de bois.

Un des plus anciens textes que nous possédions sur la civilisation australienne parle de chants qu'accompagnent des battements de mains sur une peau enroulée : l'auteur, Edward John Eyre, qui explora le centre de l'Australie vers 1840, nous dit que le bruit ainsi rendu imitait le son du tambour¹. Au début de notre siècle N. W. Thomas cite encore la peau d'opossum roulée ; mais en outre il parle d'une peau que l'on étend sur les cuisses². Un troisième procédé est relaté par Brough Smyth, dans ses *Aborigines of Victoria* : la peau d'opossum enveloppant un bloc de terre³. Or un instrument de la Chine ancienne, le *Po fou*, et un instrument actuel du même pays, le *ya*, se composent d'un rouleau de cuir, de forme allongée, et qui renferme de la bale de riz ; il est très caractéristique que le *po fou*, autrefois bourré de bille de riz, a donné son nom à l'actuel tambour horizontal à double membrane⁴. À la peau simplement roulée sur elle-même nous pouvons rattacher le pague que les filles *dogon* du plateau de Bandiagara mettent en tampon sur leurs genoux, pour accompagner leurs danses, le soir. Quant à la peau étendue sur les cuisses, un autre texte emprunté à un ouvrage d'Erhard Eylmann sur les indigènes [p. 167] du sud de l'Australie nous dit qu'elle peut être desséchée⁵. De cette roideur de la peau rapprochons celle, toute comparable, de l'écorce et arrivons à un fait signalé par le docteur Jules Crevaux chez les Roucouyennes : « Les jeunes gens placés en rond autour d'un trou recouvert d'une grande écorce tapent tous en cadence avec la jambe droite sur cette espèce de caisse qu'ils raidissent avec le pied gauche, et à chaque mouvement ils tirent un son bref d'une trompette en bambou⁶. » Ce raidissement artificiel par appui du pied gauche nous place en face d'un début de tension au-dessus d'un résonateur, ce dernier creusé à même la terre. La liane courbée de la cithare-en-terre ne s'inscrivait-elle pas identiquement à mi-chemin de l'inertie de la poutre et de la tension des premiers instruments à cordes ? La légende hindoue nous avait déjà mis en présence d'un « tambour de terre », peau d'animal tendue sur une fosse de résonance et frappée avec la queue même de l'animal sacrifié⁷ : s'agissait-il d'une membrane durcie ou d'une peau suffisamment souple pour être régulièrement tendue comme sur nos tambours ? s'agissait-il d'un semblant de « phonoxyle » ou d'un authentique membranophone ? En tout cas, là commençait l'existence d'un battant autre que le pied ou que la main de l'homme. L'histoire de ce battant peut ne s'être point confondue avec celle du bâton qui percute le tambour de bois.

Nous n'avons à citer aucun exemple d'authentique membrane tendue directement sur une fosse de résonance, sauf le cas unique — jusqu'ici — d'un *tambour-en-terre* à

¹ E. J. Eyre, *Journals of expeditions of discovery into Central Australia and overland from Adelaide to King George's sound*, t. II, p. 228.

² N. W. Thomas, *Natives of Australia*, p. 126.

³ B. Smith, *The Aborigines of Victoria*, t. I, p. 270 (cité par Grosse, *les Débuts de l'Art*).

⁴ Courant, *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, pp. 148-149.

⁵ E. Eylmann, *Die Eingeborenen der Kolonie Süd-Australien*, pp. 375-377.

⁶ J. Crevaux, *Voyages dans l'Amérique du Sud*, p. 249.

⁷ Grosset, *Inde*, p. 276.

friction. Au Soudan français, à Sikasso, au milieu d'une cour comprise entre une série de cases, il a été creusé une fosse de 0 m. 75 de profondeur et de 0 m. 60 de diamètre ; une peau la couvre, ses bords étant maintenus sous un anneau de terre. Le musicien qui frotte la baguette du tambour a ses pieds posés sur cet anneau ¹. Devons-nous en conclure que le tambour à friction répond à une forme très ancienne et peut-être primitive d'instrument ? Encore aujourd'hui les *Ouanyika*, en Afrique orientale, ont dans la case des hommes un tambour à friction qui sert à réunir le conseil ². À Haïti, M^{lle} Sylvain nous dit que tantôt on frappe les tambours tantôt « on les gratte avec l'ongle à la mode sauvage pour en tirer des sons étranges et lugubres ³ ». Voilà qui, à défaut du geste pri-[p. 168] mitif de râclage, nous mène à un procédé voisin des tambours à friction.

Mais, pour envisager dans sa complexité le problème des origines du tambour à membrane, il nous faut évoquer d'autres faits encore. Il existe des maracca ou hochets des Indiens d'Amérique avec une paroi souple de peau. Dans pareil cas nous n'avons cité jusqu'ici, d'après M. Izikowitz ⁴, que des tambours-hochets dont la membrane simple ou double est tendue sur une poterie ou sur un cadre de bois. Les Patagons de la Terre de Feu possèdent des maracca faites entièrement de peau, depuis la paroi à peu près cylindrique jusqu'au manche roulé ; au sommet de l'instrument, c'est-à-dire au centre de la paroi opposée au manche, est fixée une boucle en lanière qui évoquerait quelque peu la corde des tambours à friction ⁵. Certains de ces derniers instruments ont d'ailleurs conservé de leurs origines — soufflets de forge, selon M. Henry Balfour — une peau médiocrement tendue. Tout cela montre qu'entre le raidissement absolu qui rend la peau assez semblable à une plaque de bois et l'extrême tension d'une paroi mince il s'est trouvé d'infinis degrés d'épaisseur et de tension de la membrane. — Autant dans la mythologie que dans l'organologie proprement dite du tambour la terre-mère a sans doute joué un rôle essentiel. Nous venons de voir un tambour-en-terre à friction et nous verrons divers tambours dont la caisse est plantée en terre. Delafosse signale chez les *Agni* de Ndénié (Côte d'Ivoire) une danse spéciale au dieu Do, interdite à la vue des femmes et consistant « en exercices d'agilité accomplis par des jeunes gens qui frappent contre le sol un tambour à deux peaux suspendu à leur cou, au rythme de chants spéciaux ⁶ »... De même, n'oublions point que c'est sur une véritable peinture du Monde que frappe le chamane. — Enfin, c'est uniquement par le tambour qu'a pu résonner la peau des victimes : l'os prélevé sur celles-ci ayant déjà trouvé un emploi musical sous forme de râcleur, de trompette ou de flûte. Il y aurait sans doute bien des choses à relever sur le

¹ Wieschhoff, *Die afrikanischen Trommeln...*, pl. X, n° 6 et p. 115.

² Seligman, *Les Races de l'Afrique*, p. 191.

³ M^{lle} Sylvain, *Contes haïtiens*, p. 98.

⁴ Izikowitz, *Le Tambour à membrane au Pérou*, pp. 166, 170-171 et 175.

⁵ D'après un exemplaire conservé au British Museum.

⁶ Delafosse, *Les Frontières de la Côte d'Ivoire, de la Côte d'Or et du Soudan*, p. 64.

rôle magique des peaux que l'on étend et qui forment ainsi écran vis-à-vis des puissances mauvaises ¹.

[p. 169]

Le D^r George Montandon a émis l'idée que le membranophone, d'apparence si rudimentaire, a dû naître cependant après l'idiophone, après l'aérophone et même après le cordophone : « tous les membranophones ne sont que des dérivés de principes antérieurs ² ». Cette opinion, naguère relevée par le R. P. Schmidt ³, et du reste confirmée en gros par les tableaux stratigraphiques que MM. Sachs et Hornbostel ont tour à tour tracés, pourrait être exprimée d'une manière plus nuancée. À l'origine du membranophone se place une peau non tendue dont l'histoire s'insère au milieu de celle de l'idiophone ; il n'en serait guère autrement si nous envisagions le hochet à paroi souple comme ayant conduit à l'invention du tambour. À l'extrême opposé, le tambour de bronze découle, selon les travaux déjà cités de M. Goloubew, du tambour à membrane dont il reproduit, métallisées et la plupart privées de leur sens acoustique, toutes les caractéristiques. Le membranophone se place donc dans le cours même de l'histoire de l'idiophone ; il en émerge, mais il y retombe à nouveau. L'instrument à cordes, du fait peut-être de la coupe extrêmement mince de celles-ci, s'isole plus ; et l'invention de l'archet porte à son comble la singularité de cette sorte d'instrument. Des divers types d'instruments où vibrent des corps solides, le cordophone est aussi celui qui se détache le plus des origines corporelles que nous avons attribuées à toute la musique instrumentale. Or de ces mêmes origines le membranophone se trouve proche, et singulièrement plus que divers idiophones : la première peau qui ait été frappée est celle du corps humain ; les premières cymbales ou castagnettes qui aient été entrechoquées sont les paumes ou les doigts des mains. La membrane sèche ou roulée sur les cuisses semble bien avoir précédé le xylophone-sur-cuisses. La paroi d'écorce posée sur une fosse de résonance ressortirait plutôt, par sa relative souplesse, à la préhistoire du membranophone. Enfin, la survivance de gestes de grattement pratiqués sur la membrane, le contact intime que cette dernière entretient avec le résonateur (songeons notamment aux petites parois collées sur les mirlitons, *nyastaranga*, Calebasses suspendues sous les xylophones), tout décèle l'extrême et universelle ancienneté du membranophone. Il est dès lors difficile d'affirmer que celui-ci se place *en totalité* à la suite de l'idiophone. Il importerait dans chaque cas de spécifier quel ordre de tension subit la paroi. Corps solides tous deux, [p. 170] l'idiophone et le membranophone ont en commun la même préhistoire corporelle ; ensemble ils se posent au ras de la terre ou d'un orifice de résonateur ; ce n'est que par la précision des moyens destinés à fixer et à tendre la paroi que s'affirme un schisme. Et plus tard, comme si pareil schisme avait dû cesser, le tambour de bronze porte, vestiges de ses origines membraneuses, des têtes de clous alignées sur

¹ « Les peaux d'âne, au moyen desquelles Empédocle éloigne d'Agrigente les vents du nord constituent certainement un moyen magique qui agit apotropiquement et effraye les esprits. C'est ainsi qu'on se protège contre la grêle et la foudre en suspendant la peau d'une hyène, d'un phoque, etc.... » (Rohde, *Psyché*, p. 405, note 3).

² Montandon, *La Généalogie des instruments de musique et les cycles de civilisation*, pp. 14 et 78.

³ Père Schmidt, in « *Anthropos* », t. XIV-XV (1919-20), p. 568.

sa paroi cylindrique¹. Ce retour à l'idiophone, cet ultime effacement de la peau derrière le métal invite presque à se demander si la peau n'a pas été considérée comme un moyen terme ou comme une sorte de pis-aller entre le bois, manquant d'élasticité, et le métal, difficile à fondre ou à graver. Le métal *garde* le son, fait même s'entrechoquer plus ou moins distinctement plusieurs sons, comme nulle autre matière n'y parviendrait². Nous nous demanderons donc si la distinction que nous établissons entre corps solides tendus et non tendus ne représente pas un aspect encore secondaire du problème suivant : parvenir à une ampleur d'ébranlement, soit en ménageant à un corps *l'isolement* qui fasse valoir l'homogénéité ou l'hétérogénéité de sa contexture, soit en contraignant des éléments distincts (corde ou peau, caisse, etc.) à *communiquer* en leurs points de particulière sensibilité ou de plus étroite adhérence. Qu'il s'agisse d'une richesse harmonique propre ou d'un renforcement par quelque sorte de résonateur, il est clair que le choix de la matière, la forme qu'elle peut épouser et le mode de contact qu'elle entretient avec ce qui l'entoure, avec cela sur quoi elle porte, ne peuvent être indifférents. L'extrême flexibilité de la corde et de la peau, d'une part, la malléabilité et la fusibilité du métal, d'autre part, ont permis de répondre différemment à un problème *qui est le même*. Sur ce point, le fondeur de tambour de bronze en sait autant que le moindre de nos luthiers.

[p. 171]

Mais ce n'est pas seulement à travers son histoire que le membranophone a partie liée avec l'idiophone ; il se combine à lui en des types quelque peu amphibies. Il arrive ainsi que le tambour de bois et le tambour à membrane, distincts l'un de l'autre dans leur structure comme dans leur évolution, se fondent en un même instrument à double timbre. Un texte que nous avons déjà cité montre les *Bambara*, entre autres populations nègres, marquer leurs contre-temps sur le côté de la caisse du tambour³. En Extrême-Orient ce même geste a pu déterminer une forme spéciale d'instrument : ainsi le tambour chinois *Tann-p'i* se compose d'une pièce de bois ronde, trouée en son milieu et recouverte d'une membrane de sorte que l'on puisse frapper celle-ci à hauteur tantôt du trou central tantôt du cercle en bois⁴. Sans doute combien d'instruments hindous ou arabes se frappent soit du pouce ou du plat de la main vers le centre de la membrane soit seulement du bout des doigts ou de la paume sur le

¹ Goloubew, *Sur l'origine et la diffusion des tambours métalliques* : notamment pl. XLII.

² Entre autres, le facteur de tamtams ou de gongs détruit l'homogénéité de ceux-ci en martelant leur paroi – intérieure ou extérieure : cf. H. Bouasse, *Verges et plaques, cloches et carillons*, pp. 420-421. – Dès lors se posent plusieurs questions. Les métalphones qu'emploient les orchestres de Java et de Bali sont-ils aussi la preuve d'une véritable désaffection qu'auraient encourue les xylophones ? Les gongs de ces régions extrême-orientales, avec leur centre préminent, en forme de bouton, reproduisent-ils certains boucliers dont le centre saille également ou certains tambours dont le milieu de la peau porte un disque de pâte, aujourd'hui destiné à rendre plus grave le ton de l'instrument et qui autrefois – comme le croit le professeur Sachs (*G. W. M.*, p. 113) – contenait des produits de sacrifice ? Enfin, n'est-il pas permis de se demander pourquoi la civilisation du Bénin qui connut le procédé de la fonte à cire perdue n'a point produit de tambour de bronze ni de gong ?

³ Henry, *L'Âme d'un peuple africain : les Bambara*, p. 147.

⁴ Soulié de Morant, *Théâtre et musique modernes en Chine*, p. 95.

bord ; mais aucun d'eux n'accouple à tel point les deux formes du tambour à membrane et du tambour de bois. Par ailleurs, le frappement sur le rebord peut ébranler indirectement la membrane : des tambours *eskimo*, extrêmement légers, sont d'autant plus sensibles que leur peau est tendue sur un cadre lui-même presque tendu et qui rappelle les cercles tenant assemblées les douves des tonneaux ; le moindre battement sur cette espèce de cerceau suffit à ébranler la peau, et tout se passe comme si la membrane et le cadre qui la tend ne faisaient qu'un¹. Ici donc fusion presque entière ; là, au contraire, juxtaposition distincte qui permet de jouer séparément du tambour à membrane ou du tambour de bois. Mais ailleurs, la cavité enrobée dans la caisse du tambour peut influencer par ses dimensions, [p. 172] par son ouverture ou par sa fermeture sur la gravité ou sur l'intensité des sons : ainsi le tambour cambodgien *thong*, dont la forme se rapproche sensiblement de celle de la *darboukah* arabe, mais dont la caisse est entièrement en bois et la peau retenue par un tressage en jonc, a l'extrémité inférieure de son résonateur tour à tour bouchée et ouverte afin de varier l'intensité². Les « tape-cuisse » des négresses de l'Afrique occidentale, les pots-tambours de Nigeria dont on frappe une des ouvertures tandis qu'on ouvre ou ferme l'autre prouvent cette même connaissance du rôle actif du résonateur. En conclusion, un membranophone a beau être essentiellement composé d'une peau nous devons savoir sur quoi elle est tendue et préciser tant la résonance de ce dernier corps que la possibilité de le marteler directement. À ce titre, le membranophone apparaît moins un simple dérivé qu'un *composé* de principes antérieurs.

À côté de la *darboukah* arabe, dont la peau est collée sur une poterie en forme à peu près d'alcarazas renversé, il existe de nombreux types de tambours dont la peau est tendue sur une poterie ou sur un fragment de celle-ci. L'organologie de Madagascar nous offre ainsi deux formes de tambours : la timbale ou *ampongavilany*, vase assez large, dont le fond est percé d'un trou et qui repose sur un coussinet auquel aboutissent les cordes tirant la peau³ ; l'*amponga kely*, fait d'un col de cruche cassée autour duquel est serrée une membrane⁴. Mais il existe un type dit de « tambour à eau » (*Wassertrommel*) qui utilise la propriété même du vase : celle de renfermer de l'eau. Ces tambours existent en Afrique et, dans les deux Amériques. En Afrique du moins leur usage était-il anciennement reconnu chez les Hottentots : le professeur

¹ Dans le film *Kayak*, tourné sous la responsabilité de l'ethnologue Rasmussen, nous voyons nettement les Eskimos frapper leurs tambours de bas en haut et sur le cadre. – Le son du tambour eskimo « a ceci de tout particulier, qu'il est produit en frappant avec une baguette sur le cadre de bois, jamais sur la peau. Armé de cet instrument national, qu'il tient de la main gauche et touche de la main droite, par en dessous, le virtuose du Nord se livre à son art. » (Thuren, *La Musique chez les Eskimos*, p. 44 et pl. en face de la p. 48). Nous savons par un vieil auteur que certains de ces tambours, au Groënland, avaient leur cadre fait avec une côte de baleine (Eggede, *Description et histoire naturelle du Groënland*). C'est avec ces tambours que se font les célèbres duels au tambour (et. Eggede, pp. 117-118) et que de même se concluent les échanges : « Celui qui frappe sur son tambour et chante, expose quelque chose en vente et dit ce qu'il en veut avoir : sur quoi celui de la troupe à qui la chose convient, donne son consentement, en frappant sur son dos comme sur un tambour et chante. Alors le marché tient... » (p. 122).

² Knosp, *Histoire de la musique dans l'Indo-Chine*, p. 3143.

³ Sichel, *Histoire de la musique des Malgaches*, p. 3230.

⁴ Camboué. *Jeux des enfants malgaches*, p. 669.

Sachs peut se référer à des textes remontant à 1719 ou à 1824¹. En Amérique la diffusion du *tambour à eau* reste encore étendue ; nous y relevons même un exemple de pot en bois. La présence de l'eau s'expliquait-elle par des raisons uniquement funéraires, magiques ; n'a-t-elle plus pour but que d'entretenir l'humidité et la souplesse de la peau ? Dans ce dernier cas il nous faudrait opposer à un tel procédé celui qui consiste inversement à retendre la peau sous l'action du feu et qui se pratique aussi bien dans les mondes arctique et musulman qu'au centre même du continent noir, chez les Pygmées par exemple². Mais action arti-[p. 173]ficielle du feu ou de l'eau sur des peaux collées ou clouées à même des caisses ou des cadres sans flexibilité : faible remède aux inévitables changements de tension. Il a bien fallu trouver d'autres moyens ; nous allons y venir.

Notons au préalable l'étrange rôle joué par la poterie dans l'histoire du tambour. Nous avons déjà cité divers exemples de tambours sur poterie et, entre autres, le fait observé par M. Marcel Cohen, en Abyssinie, d'une membrane tendue « sur une poterie de forme sensiblement demi-sphérique qui servait d'habitude à la cuisine³. » Bien des tambours de Madagascar examinés par le professeur Sachs et par moi ont conservé, malgré leur caisse en bois, des traces d'une ancienne technique de la poterie, telles qu'anses fort caractéristiques. Il semble qu'il y ait eu entre le vase en argile et le mortier — qui peut de même servir provisoirement de tambour — une suite d'échanges d'où est sorti un certain type de tambour à une peau. Nous ne pouvons encore nous faire aucune opinion sur une série d'objets en argile recueillis dans des sites néolithiques de l'Allemagne centrale et des monts Sudètes ; leur forme en sablier ou en coupe et leur paroi couverte d'anses ou de boutons ont donné à croire qu'il s'agissait de tambours ; nous renvoyons à l'abondant travail de M. Otto Seewald sur un sujet aussi troublant⁴ : nous ne voyons d'ailleurs point de quelle autre sorte d'objets pourraient être rapprochées *certaines* des pièces présentées par M. Seewald.

Entre le type d'instruments auquel appartiendraient les tambours supposés de l'époque néolithique et les tambours de Guinée figurés sur la planche XVI se présenterait-il quelque filiation ? Dans ces derniers une sorte de vase en bois se trouve juchée sur un socle ; la peau, débordant plus ou moins largement le sommet du vase, est pour ainsi dire *boutonnée* grâce à de grosses chevilles en saillie sur le pourtour de la caisse⁵. Et ce terme de « bou-[p. 174]tonné » nous paraît d'autant plus justifié que

¹ Sachs, *G. W. M.*, pp. 175-176.

² J. Scheffer, *Histoire de la Laponie...*, p. 103 : « bien bander le parchemin, présentant au feu la partie supérieure du Tambour qu'ils tiennent un peu élevée ». — Rouanet, *La Musique arabe*, p. 2793 (il s'agit d'une paire de petites timbales ou *noukkayrat*) : « La timbale de gauche, celle qui frappe les *doum*, est mouillée légèrement pour obtenir un son sourd ; celle de droite, qui frappe les *tek*, est chauffée sur un brasier pour obtenir un son clair. » — Trilles, *Les Pygmées de la forêt équatoriale*, p. 348 : « Si la danse ou la cérémonie a lieu la nuit, on allume un feu d'herbes près du *ngôm* pour obtenir le maximum de tension. »

³ Cohen, *Couplets amhariques du Choa*, p. 112.

⁴ Seewald, *Beiträge zur Kenntnis der steinzeitlichen Musikinstrumente Europas*, pp. 59-126, pl. IV-VII.

⁵ Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, fig. 105 et 110 ; Wieschhoff, *Die afrikanischen Trommeln und ihre auszerafrikanischen Beziehungen*, pl. 1, fig. 3.

des instruments d'une facture plus sommaire, à Madagascar comme au Dahomey, nous montrent des boutonnères triparties taillées à même la peau ; dans l'un des tambours de la planche XVI la division tripartie, tout en restant visible, se complique d'un ficelage de renfort. Si entre les chevilles et la peau s'était établi un système d'attache plus souple, nous aurions eu le moyen de varier la tension de la membrane : c'est-à-dire que la cheville serait passée à l'état de piquet que l'on enfonce à coups de maillet dans le bois de la caisse¹ (pl. XVII). Mais un *coin* eût pu agir à la place. L'emploi du coin suppose que le bord roulé de la membrane soit tiré par un système de boucles au bas desquelles passe une ceinture, souvent en rotin, et qui serre la paroi de la caisse ; entre la paroi et la ceinture l'insertion de coins produit la tension de l'ensemble². Mais, qu'il s'agisse de coins ou de piquets, il semble bien que nous nous éloignons de tout prototype sur poterie. Toutefois, d'après une photographie que nous a adressée M. Kunst et qui représente un tambour à l'aspect étrangement nègre quoique provenant d'une île au sud-ouest de la Nouvelle-Guinée, nous voyons encore une sorte de vase en bois posée sur la tête d'une statuette anthropomorphe mais où la membrane est tendue à l'aide de coins.

Il existe au Togo un type de tambour où la ceinture, qui eût pu permettre l'insertion de coins, fait corps avec la paroi : cette excroissance annulaire de la caisse est percée de trous à l'intérieur desquels passe la corde qui se lace ainsi très largement autour du tambour³. Y a-t-il une parenté entre cette forme d'attache et celle qui est propre au tambour tahitien de la planche XVII ? Avant de passer une corde dans les œillets d'un anneau, l'aurait-on nouée ou enroulée autour d'un cerceau serrée tout au bas de la caisse ? Tel tambour de l'île Nias⁴ fixerait une étape intermédiaire : anneau médian, dépourvu d'œillets, mais que contournent des attaches dont les extrémités sont fixées à une ceinture en rotin ; celle-ci, serrée autour de la caisse cylindrique, se trouve arrêtée vers le haut par l'anneau. La surface côtelée et le volume parfaitement cylindrique du tambour tahitien (pl. XVII) nous montrent qu'il s'agit d'un stipe, c'est-à-dire d'un tronc de palmier dont la forme régulière épouse celle d'une colonne. Aurions-nous là — et l'aspect du bas de la caisse nous y autorise — quelque [p. 175] chose de comparable au tambour-arbre ou tambour de bois enfoncé verticalement dans la terre (pl. VI) ? Bien des tambours à membrane ont en effet le bas de leur socle enterré : l'instrument devant communiquer étroitement, mystiquement avec le sol. Un nouveau témoignage nous en serait fourni par le tambour des Indiens *Catuquinarú* (sur les rives d'un affluent de l'Amazone, le Rio Jurua)⁵ : il s'agit d'une fosse sur le fond de laquelle est érigé un *tronc de palmier* ; la fosse est couverte d'une plaque de caoutchouc qui enserme le tambour ; à l'intérieur de la fosse comme du tambour sont insérés divers produits : fragments de bois, de résine, de peaux, d'os, etc. Faut-il y voir, comme dans le tambour chamannique, une de ces synthèses du Monde sur lequel le magicien frappe ? Que le Monde soit peint sur la peau, ou que ses divers

¹ Ankermann, *op. cit.*, fig. 140 ; Wieschhoff, *op. cit.*, pl. I, fig. 6.

² Ankermann, *op. cit.*, fig. 132-135 ; Wieschhoff, *op. cit.*, pl. I, fig. 5.

³ Ankermann, *op. cit.*, fig. 130, p. 56 ; Wieschhoff, *op. cit.*, pl. I, fig. 8.

⁴ Photos Kunst.

⁵ Izikowitz, *Musical and other sound instruments of the South American Indians*, pp. 14-16.

produits ballent à l'intérieur d'un tambour-hochet (tel le tambour bourré de grains des Indiens *Odjibwa* et *Cree* de l'Amérique du Nord ¹), ou que l'instrument communique avec la Terre c'est autour d'une idée à peu près identique que gravite le tambour. N'en disons pas plus. Sinon qu'organologiquement nous trouvons à l'origine deux types de tambours totalement différents : le tambour sur cadre (par exemple notre tambour de basque) et le tambour sur caisse ; l'un et l'autre ayant connu des formes géantes, sans doute primitives ². Entre ces deux types extrêmes y eut-il échange de traits de facture ; et à quelle distance de l'un et de l'autre se place exactement le tambour sur poterie ?

Revenons à l'attache des membranes ³. À défaut de coins, les *tabla* hindoues possèdent des sortes de bobines en bois que le musicien roule plus ou moins bas entre attaches et paroi et modifie ainsi la hauteur du son. Mais l'absence de coins, de chevilles ou de piquets oblige la corde d'attache à zigzaguer plus ou moins autour de la caisse et à constituer même l'un des éléments d'un filet qui se noue vers la base du tambour, s'il ne contribue pas à [p. 176] la tension d'une seconde peau. La présence d'une seconde membrane sur un même tambour a pu faciliter le mode d'attache, les deux membranes se tendant en quelque sorte d'un même effort. Parmi les dessins possibles de la corde sur la paroi de la caisse il nous faut isoler la disposition en Y (expression due au professeur Sachs) : elle est produite par de petits manchons en cuir dont chacun tient serrés deux lacets de la corde et, en glissant de bas en haut, accroît la tension de celle-ci ; pour le même office peuvent être employés soit des anneaux (Inde), soit des pièces de bois à double rainure (Madagascar), soit une corde transversale qui se noue autour de chaque paire de lacets. Le tambour d'aisselle nègre, proche parent du tambour extrême-oriental en forme de sablier, permet de faire varier instantanément la tension des peaux par simple pression de l'avant-bras sur les lacets parallèles : un tambourinaire exercé tâche à augmenter la tension au moment précis du frappelement, de manière à produire un son qui, quoique bref, glisse et détonne ⁴.

Le tambour à deux membranes distinctes — qu'elles soient toutes deux frappées ou non — porte à son plus parfait rendement le procédé du laçage : or celui-ci n'est-il pas préfiguré dans le laçage ou la couture d'une peau *unique* tendue sur les deux faces

¹ Sachs, G. W. M., p. 156.

² Formes géantes de tambours sur cadre figurées notamment sur des monuments assyriens et égyptiens (cf. Sachs, G. W. M., pp. 145-146). — Tous ces tambours sur cadre, grands et petits, sont circulaires ; toutefois il en existe quelques-uns, rectangulaires : le *deff* nord-africain, le tambour des Indiens *Hupa*, un tambour recueilli au nord du Dahomey par la Mission Dakar-Djibouti — tambour carré ayant sa peau d'abord clouée sur un cadre, puis tendue par un cadre plus petit qui, inséré dans le premier, vient pousser la peau sous l'action de coins intercalaires (seul exemple, connu par nous, de combinaison de clous et de coins).

³ Question que nous abrègerons de peur de déflorer des travaux en cours du professeur Sachs.

⁴ Le même effet peut s'obtenir sur les autres tambours en forme de sablier par pesée de la main sur les cordes (Japon). Le jeu régulièrement *glissando* du tambour d'aisselle doit être rapproché de celui du *gopyantra* hindou et du monocorde annamite : la pression sur le manche du cordophone ou sur le filet du membranophone varie le son qui serait, sans cela, unique. — Quelques cas de tambours à deux peaux, chacune tendue à l'aide de coins, se rencontrent dans l'Île de Célèbes (cf. Kaudern. *Musical instruments in Celebes*, fig. 64, 67, 70 et 72) et dans l'île de Mouna au sud de Célèbes (photo Kunst).

d'un tambour ? Des instruments répondent encore à ce type : le *deff* nord-africain se compose d'une peau unique tendue sur deux faces et, en outre, recèle un « timbre » (corde tendue parallèlement à la peau et qui, vibrant avec elle, lui communique son *timbre* nasillard) ; le tambour *chipaya* décrit par M. Izikowitz a également sa peau tendue sur deux faces et sa percussion entraîne le battement contre la peau de petites esquilles de bois fixées au « timbre »¹. Ces derniers vestiges de hochet et cette membrane unique formant sac nous ramènent toujours à l'une des origines probables du tambour : le hochet à parois membraneuses ou le tambour-hochet, tel qu'il existe en Amérique et sur la côte orientale de l'Asie². Plus que la double membrane, la membrane [p. 177] unique tendue sur deux faces évoque le geste de secouement qui se plaça à la naissance de ce tambour ; geste qui peut même survivre à une régression vers la paroi unique, si nous songeons aux tambours *de basque* sur le bord desquels s'entrechoquent des cymbalettes de laiton.

Timbre, lacet tendant le bord de la peau, corde fixée au centre des tambours à friction, il s'agit toujours d'un chevauchement de corde et de membrane. La corde est sonore ou non ; elle contribue à la tension de la peau, ou met celle-ci en vibration, ou vibre avec elle. La présence de la corde dans l'évolution du membranophone suppose-t-elle l'existence du cordophone ? N'aurait-on pas eu vite fait de surprendre les qualités sonores d'une corde tendue ?

C'est en se limitant à des cas particuliers que nous pouvons dire si des membranophones sont antérieurs ou postérieurs à des cordophones ou à des idiophones.

MATIÈRES D'INSTRUMENTS.

[Retour à la table des matières](#)

Parmi les matières solides autour desquelles notre rapide exposé s'est tenu jusqu'à présent manque la plus dure, la moins propre. — avec la terre cuite — à s'assouplir : la pierre.

Sur l'usage musical de la pierre à travers le monde bien des témoignages font encore défaut : ceux auxquels on se réfère habituellement ne peuvent suffire. Laissons de côté les espèces de carillon que le professeur Sachs nomme jeux de pierre (*Steinspiel*)³ et qui sont en cette matière ce que les xylophones, les métalphones ou les cristalphones réalisent avec le bois, avec le métal ou avec le verre ; ces lithophones d'Extrême-Orient (Chine, Corée) se composent de 16 plaques de pierre (autrefois : jusqu'à 24), taillées en forme d'équerre et suspendues verticalement. Or il

¹ Izikowitz, *Les Instruments de musique des Indiens Uro-Chipaya*, pp. 265-266.

² Sachs, *G. W. M.*, pp. 156 et 172.

³ Sachs, *G. W. M.*, pp. 119-120 ; cf. également Bouasse, *Verges et plaques...*, pp. 347-349.

existe des pierres uniques, brutes ou non, généralement de très grande taille, suspendues ou placées en équilibre, que l'on frappe soit comme le gong avec un battant, soit avec de petites pierres, telle la poutre de bois portée horizontalement et percutée par des baguettes. Du premier type — taillé et qu'une mailloche frappe — est le phonolithe représenté ici (pl. XIX) et qui appartient à la Pagode des phonolithes, dans la province de Thanh Hoa, en Annam¹. Mais, tant en Abyssinie où elle est suspendue² que [p. 178] sur le plateau de Bandiagara où elle est placée — par la nature ou par les hommes — dans un équilibre tout empirique, la pierre brute est frappée à coups de cailloux. Les enfants *dogon*, qui en jouent dans les auvents sous roche, l'appellent « tambour » (*boy*), nom qu'ils refusent au tambour de bois³. — Nous devons à M. Reygasse de connaître l'existence au Sahara, dans l'oued Djaret, d'une énorme pierre ayant une face godelée sur laquelle on fait rouler avec fracas une autre pierre. Il s'agit là d'une espèce particulière de râclément. À Banks Islans, dans le détroit de Torres qui sépare la Nouvelle-Guinée de l'Australie, se pratique un frottement rituel de la pierre : ce procédé du nom de *werewere* consiste à frotter à l'aide d'un bâton une pierre placée entre les jambes du musicien et préalablement polie à l'aide d'une coquille chauffée ; le *werewere* aurait remplacé, dans certaines tribus, l'usage secret du rhombe⁴. — À Thèbes, en Égypte, le colosse de Memnon dont la masse en grès rouge craquait sous les premiers rayons de soleil a pu produire l'illusion de parler⁵ : en cette voix de la pierre nous saisirions le plus pur exemple d'*idiophone*. Si, en outre, nous évoquons le théâtre grec dont le *choros* résonnait sous le piétinement des danseurs⁶, ou telle danse nègre qu'accompagne l'entrechoc de deux cailloux⁷, nous aurons retrouvé les divers gestes de piétinement, de percussion, d'entrechoc, de râclément et de frottement, liés ici à une espèce d'âge organologique de la pierre. Âge qui se place aussi bien au stade le plus bas de la musique primitive qu'à un stade assez élevé et qui, par ailleurs, s'étend à l'emploi de gravier dans les

¹ Cf. aussi Sachs, *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*, p. 30.

² Griaule, *Les Flambeurs d'hommes*, p. 145 : « l'alarme est sonnée, en tapotant d'un caillou rond sur un phonolithe pendu avec des cuirs à une potence. »

³ Documents des Missions Dakar-Djibouti et Sahara-Soudan.

⁴ Rivers, *The history of melanesian society*, t. I, pp. 96-97 ; Lowie, *Traité de sociologie primitive*, p. 277.

⁵ Auguste Mariette-Pacha, *Itinéraire de la Haute-Égypte* (Paris, Maisonneuve, 1880), pp. 161-164. — Émile Guimet, *Conférences faites au Musée Guimet* (Paris, Leroux, 1905, pp. 1-33) : La cassure de la statue, « inclinée dans le sens des rayons solaires, recevait subitement la chaleur du matin et passait sans transition du froid de la nuit tropicale à la température élevée donnée par le soleil égyptien. Il se faisait alors une dilatation dans ses molécules cristallines, et une sorte de détonation, prolongée par la sonorité de la pierre, venait à deux reprises charmer les auditeurs par un son analogue à celui d'une grosse cloche. Actuellement, lorsqu'on frappe la statue avec un fragment de pierre, elle vibre, résonne et donne un *la* grave fort beau. C'est, on le voit, un énorme diapason. Quant à la détonation qui provoquait la résonance, on peut la constater sur d'autres pierres, et particulièrement sur les immenses blocs cassés des ruines de Karnac. » (p. 10).

⁶ Cf., ici-même, chap. IV.

⁷ Ferdinand Denis, *La Guyane*, pp. 33-34.

hochets ¹, de battant [p. 179] de pierre dans les clochettes faites de coquille, de plaque taillée en flûte de Pan (comme au Pérou), de pierre-qui-corne ², de paroi de même matière dans tels amplificateurs de l'antiquité méditerranéenne — grand disque en forme de masque ³ ou chambre d'oracle ⁴.

Si dure, si peu meuble que soit la pierre, cette matière prête plus que d'autres — l'os, la coquille, la terre cuite, la peau même — à une diversité de modes d'ébranlement ; mais elle y prête moins que le bois ou que le métal. Une hiérarchie des matières sonores, si elle présentait quelque intérêt, tiendrait compte d'abord de la diversité des gestes sur ces matières, mais aussi du nombre de types instrumentaux qui varie d'après celles-ci, et enfin de la faveur dont jouissent ces différents types à travers les civilisations, les sociétés ou les époques ⁵. Personnellement nous ne croyons pas que geste et type se conditionnent absolument, un seul type pouvant faire appel à plusieurs procédés d'ébranlement. Ainsi, les cordes du violon sont généralement frottées par un archet ; tout dans la structure de cet instrument semble même avoir pour fin unique le frottement des cordes, et pourtant le violoniste use du *pizzicato*, où le doigt pince directement la corde, et du *marcato*, qui reste une forme de percussion ; en outre, le violon, joué horizontalement en Europe, l'est verticalement chez les Arabes. La main pince ou frotte, le bâton frappe ou frotte une corde d'arc musical. Aux cloches et aux hochets peuvent s'appliquer des procédés aussi divers que la percussion, le secouement et l'entrechoc.

Nous devons aux professeurs E. M. von Hornbostel et Curt Sachs une nomenclature des divers types d'instruments ; elle est, dans les limites actuelles de nos connaissances ethnologiques, la seule qui suive tous les écarts de l'imagination primitive ⁶. L'ensemble de ces types se range selon la division quadripartite instituée par Mahillon : idiophone, membranophone, cordophone et aérophone ; ces quatre classes se subdivisent elles-mêmes en [p. 180] sous-classes d'inégale importance et de principe varié : les types de cordophones ou d'aérophones se groupent sous l'étiquette de types plus généraux (arcs musicaux, cithares, harpes, lyres, luths, vièles ; flûtes, trompettes, anches), tandis que les idiophones se répartissent selon leurs procédés de mise en vibration (percussion ou pilonnage, secouement, entrechoc, râclage, friction, pincement). Ces derniers procédés ne se limitent pourtant point au seul jeu des idiophones : la percussion intéresse également les membranophones et les cordophones ; nous avons dit qu'il existait des hochets à parois membraneuses ; le

¹ « Les *maracas* – *aiguës* et graves – calebasses rondes, remplies de grenaille (ou de 180 cailloux ramassés par une nuit de lune, suivant la tradition) » (Carpentier, *La Musique cubaine*, p. 325).

² Pierre-qui-corne de Rochefort-sur-Bevron (Côte d'Or) : cf. in *Revue de folklore français*, mai-juin 1934, pp. 164-165.

³ Le masque de la Bouche de la Vérité, conservé à Rome.

⁴ Hypogée de Hal Saflieni (Malte).

⁵ Exemple : la coquille ne supporte aucune modification importante et appelle des modes d'ébranlement en accord avec sa forme enroulée (sonnaïlle, clochette) ou bivalve (castagnettes, sistre) et avec sa paroi rugueuse (râcleur) ; sans parler de ses emplois comme instrument à vent (sifflet, conque).

⁶ Adaptation française de cette classification in : Schaeffner, *L'Instrument de musique*.

pincement et la friction s'exercent sur des cordophones ; nous verrons que le geste même du râclage se retrouve sur les lyres que l'on joue avec un plectre. Pourquoi donc réserver aux seuls idiophones un principe de division qui s'appliquerait autant aux membranophones qu'aux cordophones ? Les gestes par leur identité ne passent-ils pas outre les distinctions entre classes d'instruments ? Ne valait-il pas mieux porter à ses dernières conséquences l'initiative prise dès 1878 par Mahillon de rejeter en seconde ligne — et nous dirons : en dernière ligne — toute désignation du mode d'ébranlement ? Le procédé de mise en vibration est trop susceptible de varier, de s'égarer, de se compliquer ou de se particulariser à l'excès. Des termes comme percussion ou comme pincement pèchent par leur médiocre précision¹. L'entrechoc lui-même ne se distingue pas assez clairement du secouement : prenant un à un les instruments dits d'entrechoc, nous verrions combien peu ne nécessitent pas d'être d'abord secoués, et examinant la plupart des sonnailles que l'on secoue, combien rarement celles-ci n'entrechoquent point leurs objets deux à deux. D'ébranler différemment un instrument n'altère point son principe *physique* ; [p. 181] sans doute à l'origine la forme de l'instrument s'est-elle pliée à un mode précis de vibration, mais elle a pu survivre à l'abandon de celui-ci. Les instruments à vent eux-mêmes, dont la cavité hermétique place le fluide hors d'atteinte de toute retouche, n'échappent pas à la règle : une relative liberté d'embouchure y demeure ; à une insufflation directe peut se substituer l'usage d'un bec, au souffle buccal un souffle mécanique ou le vent même. Mais voici une lyre qui peut être tour à tour pincée par les doigts et râclée par un plectre ; voici des cymbales chinoises ou malaises qui peuvent être suspendues, chacune isolément, ou clouées à plat sur une table de bois et servir soit de cloches soit de jeu de gongs ; voici des gongs posés horizontalement sur un cadre et frappés à l'aide de mailloches, sinon suspendus verticalement et frappés par le bord extérieur du poing (c'est-à-dire du côté de la saillie hypothénar). Il nous paraît difficile de séparer les cithares d'écorce dont les lanières sont pincées de celles dont les lanières ne sont que frappées. Plus près de nous l'histoire multiple du psaltérion, du clavicorde, du clavecin, du tympanon et du piano montrerait de même des procédés de vibration qui se substituent sur un fond d'instrument demeuré identique.

La forme d'un instrument peut avoir été donnée par la nature même de l'objet qu'on employa à cet effet : tronc d'arbre, auge, etc. Et sans doute aurait-il été

¹ « Tous les corps qui font du bruit, & qui rendent un son sensible lors qu'ils sont frappez, peuvent estre mis au rang des instrumens de Percussion, & conséquemment les instrumens à cordes peuvent estre rapportez à ce livre, puis qu'on les frappe du doigt, d'une plume, ou autrement ; mais parce que ce battement est si léger qu'il doit plustost estre appelé un simple atouchement, ou une simple traction, qu'un battement ; ou une percussion, l'on distingue ordinairement ceux que l'on frappe d'un marteau, ou d'un baston d'avec ceux que l'on touche autrement... » (Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, liv. VII, p. 1). — « *Pincer* une corde, c'est non pas la prendre entre le pouce et l'index, mais l'écartier de sa position d'équilibre, puis la lâcher brusquement... Le mot *pincer* a du reste pris des sens très différents. Il suffit de rappeler que la *pince monseigneur* est un ciseau à froid (simple barre d'acier aplatie au bout). » (H. Bouasse, *Acoustique. Cordes et membranes*, p. 329). — À y regarder de près, la percussion d'un xylophone ou d'un métallophone ne saurait se confondre avec celle d'un lithophone ou d'un carillon de cloches, pas plus qu'avec le frappelement de la main contre une membrane de tambour.

intéressant de marquer jusqu'à quel point la forme *naturelle* de l'objet fut conservée ou fut modifiée ; il nous semble que dans l'idée d'autophone ou d'idiophone eût dû entrer la notion d'une certaine forme intacte ou brute qu'on laissa à l'objet emprunté. Chronologiquement parlant, chaque mode de vibration s'exerça d'abord sur une matière particulière ; la qualité de timbre de celle-ci ou sa puissance d'intensité attira un geste de l'homme. Geste initial par lequel la musique vint à acquérir *et* cette matière d'instrument *et* ce procédé de vibration. Il n'en reste pas moins qu'avant d'être frappé ou frotté l'instrument était bloc de pierre ou de bois, auge, boomerang, soufflet de forge, etc. ; il était *telle* matière ou *tel* objet ¹.

[p. 182]

Délaissant la classification introduite par Mahillon — sans toutefois lui dénier son mérite et son utilité ; ayant éprouvé combien s'étendait mal à une classification entière la division soit par modes d'ébranlement soit par types généraux ; ayant remarqué selon quelle symétrie se répondent par exemple xylophones, métallophones et cristallophones, guimbardes et *sanza* de bois ou de métal, râcleurs d'os, de bois ou de métal, etc. ; nous avons proposé une classification ayant pour base la matière du corps ébranlé en premier, indépendamment de celle du résonateur ou de celle du percuteur. Base plus acoustique que ne l'entendaient les théoriciens chinois, aux oreilles de qui la paroi d'un tuyau de flûte ou d'une cavité de sifflet avait autant d'importance que la paroi frappée d'une cloche ou d'un tambour. Arrêtant notre choix sur la matière des corps ébranlés, nous admettions toutefois qu'aucune n'est propre à un type particulier d'instrument ; simple fond, sorte de quadrillage entre les lignes de quoi s'inscrivent les types d'instruments et leurs divers modes d'ébranlement. L'accent mis sur la matière permet de souligner la relation technique entre l'instrument et tout autre objet de civilisation matérielle (travail du métal, du bois, de la vannerie, de la poterie ; récolte des produits de la côte ou de la brousse ; utilisation de matières importées, etc.) ; et nous ne reviendrons pas sur ce que nous avons dit touchant la magie des matières.

¹ Si nous partons ici de l'objet ou de la matière, le professeur Sachs part de l'« impulsion motrice » : « L'évolution des instruments de musique commence par une impulsion motrice, l'impulsion innée de frapper, secouer, gratter, pincer, frotter, l'impulsion qui conduit à s'efforcer ou à se contenir, à s'épancher ou à se replier sur soi-même. Mais cette impulsion n'est pas arbitraire. Elle dépend de la constitution variable des peuples, de cette même constitution qui donne le jour à toutes les idées religieuses de telle ou telle civilisation, à tout ce monde bizarre des cultes et des rites. » (Curt Sachs, *La Signification, la tâche et la technique muséographique des collections d'instruments de musique*, p. 19). Aucun des deux points de vue ne devrait être exclusif. Parlant du timbre des instruments autophones Mahillon dit qu'il est dû « à la différence des matières et au mode d'ébranlement » (*Catalogue descriptif*, t. I, p. 5). L'hypothèse même d'une filiation entre l'idiophone et le cordophone, par l'intermédiaire de la poutre frappée et de la cithare-en-terre, s'appuie sur une identité de matière (végétale) et à la fois de geste. La parenté entre certains tambours de bois et certaines cithares d'écorce sur tuyau se fonde sur une identité uniquement de matière. Sans doute est-il vrai que les sonnailles plongent indifféremment parmi toutes les matières, naturelles ou manufacturées ; mais au delà est-il légitime de séparer, pour raisons de gestes, la clochette du grelot, le tuyau basculant (*angkloung*) du bâton de rythme, le tambour de bois à lèvres frappées du tambour de bois à lèvres râclées, etc. ?

Une telle classification établit dès l'abord une division capitale selon que le corps mis en vibration est un solide ou un fluide (en particulier, l'air) ; distinction on ne peut plus naturelle et que ne reflétait aucun des systèmes précédents — hors une phrase d'Al Farabi : « L'organe percuteur est ou la main de l'homme ou l'appareil respiratoire ¹... » Instruments à corps solide et instruments à air, deux pages entièrement distinctes de l'histoire des instruments de musique et de l'acoustique, avec, sur chacune, en filigrane : le corps entier et la bouche de l'homme. Deux gestes essentiels, celui de toucher ou de battre un corps quelconque et celui de souffler à l'intérieur d'une cavité quelconque ; leurs prototypes étant figurés par le frappement du corps et par l'action de la bouche. Entre ces deux gestes s'inscrit une attitude intermédiaire, à peu près passive, de ce corps humain et [p. 183] de cette bouche : entre-cuisses qui s'ouvre sous la peau d'opossum ou sous les touches du plus primitif des xylophones — le xylophone étalé sur le dessus des cuisses entr'ouvertes du musicien ; buste du musicien contre quoi vient s'appuyer, à fin de résonance, la demi-calebasse de certains cordophones ; bouche prise comme cavité de résonance dans l'arc musical ou dans la guimbarde. Le résonateur humain, puis son succédané : le résonateur creusé dans la terre, figurant ainsi une transition entre les deux règnes d'instruments à corps solide et à air, les uns plus ou moins issus du frappement d'une des parties du corps humain, les autres qu'anime le souffle humain.

Nous ne reviendrons pas longuement sur ce qui concerne la dureté relative, la flexibilité ou la tension des corps solides employés dans les instruments de musique. L'acoustique pure distingue dans la vibration des corps solides quatre cas : *verge* et *plaque*, *corde* et *membrane*. Les lithophones, les gongs, les cloches et les cymbales ressortissent au cas acoustique de la plaque ; les diapasons, les *sanza*, les xylophones et les métalphones au cas de la verge. Dès lors les tambours de bois qui comportent soit des lèvres soit des languettes (*teponastli*), se répartissent entre les plaques et les verges. La distinction si nette entre corde et membrane ne se retrouve pas au même degré — tout au moins dans la pratique instrumentale — entre verge et plaque. Sans doute les deux couples se répondent-ils idéalement : la verge devenant, à un degré infini de flexibilité, une corde ; la plaque, une membrane. Mais, pas plus que nos prédécesseurs, nous n'avons cru devoir traduire organologiquement la distinction entre verge et plaque : le domaine assez restreint de celle-ci s'opposant mal à la variété d'emploi de celle-là. Nous avons préféré fondre plaque et verge dans un système où les instruments sont classés uniquement selon la substance du corps qui vibre en premier : pierre, os, coquille, corne, bois, métal, terre cuite, verre, etc. Avant que de devenir verge ou plaque, l'instrument est d'abord en fer ; et c'est parce qu'il est fer ou métal, que tels indigènes l'ont choisi. Toutefois nous avons tenu compte du cas où la flexibilité de minces verges est exploitée pour un effet de pincement (guimbarde, *sanza*, boîte à musique). De même, en marge de la corde rapportée, n'avions-nous pas inscrit la lanière d'écorce non complètement détachée d'un tuyau (cithare d'écorce) ? De sorte qu'à la limite des xylophones et des cithares d'écorce, des corps solides non susceptibles de tension mais déjà flexibles et de ceux qui sont

¹ Al Farabi, *Grand traité de la musique* (trad. Rod. d'Erlanger), p. 8.

tendus, se placent les « cithares-en-terre » annamites ou malgaches, avec leur liane rapportée, flexible et relativement tendue.

Toute substance a été divisée selon qu'elle composait un corps plein ou un corps évidé, évasé, tubulé ; selon qu'il s'agissait d'un bâton (ou tige), d'une lame, d'une plaque, ou bien d'un tuyau, d'une coque (ou vase), et, dans le cas du bois, d'une bille excavée.

« Le rapprochement des cordes et des membranes — écrit le professeur Bouasse — est imposé par la forme de l'équation aux dérivées [p. 184] partielles qui régit leurs petits mouvements ; les verges, plaques, cylindres.... obéissent à des lois très différentes ¹. » Cette division acoustique nous paraît aussi essentielle que celle qui d'abord répartit les instruments selon que leur corps vibrant est un solide ou un fluide. Moins lorsqu'il s'agit de corps doués d'extrême flexibilité, beaucoup plus dans les cas de métal, de bois dur, de bambou, de calebasse ou de coquille, le choix de la substance vibrante, l'espèce de timbre général qui peut être propre à celle-ci nous semble permettre une subdivision de ces instruments à corps non susceptibles de tension. La matière — animale, végétale ou métallique — dont est faite une corde importe moins que la matière des plaques ou verges : divers exemples nous le prouvent. Dans la facture actuelle du violon se constate une indifférence à monter le violon de cordes de matière identique ou non. À l'opposé, dans les métalphones ou dans les lithophones d'Extrême-Orient, voire dans des orchestres entiers de ces instruments, domine exclusivement le métal ou la pierre ; nul exemple qu'un seul de ces instruments, ou qu'un xylophone ou qu'une sanza ait comporté des plaques ou des lamelles de différentes matières ². Regardant d'un peu haut, nous découvrons un monde sonore du bois, un autre du métal ; à chacun se rattachent de préférence des types particuliers d'instruments (hochets, grelots, bâtons de rythme, tambours sans membrane, gongs, etc.). Selon qu'il s'agit d'employer du bois, du métal, de la corde ou de la peau la technique même de facture diffère : or, dans le domaine de l'ethnographie — le nôtre ici —, un tel point de vue est d'importance ³.

¹ H. Bouasse, *Acoustique. Cordes et membranes*, p. 1.

² Le musée Pitt-Rivers à Oxford possède un hochet de l'Arizona composé d'une carapace de tortue sur l'une des faces de laquelle sont suspendues des sonnailles uniquement en corne de sabot.

³ Voir l'appendice.

[p. 185]

CHAPITRE VIII

FILIACTION DES INSTRUMENTS À CORDES

« Mais tandis qu'ils parlaient, Ulysse l'avisé finissait de tâter son grand arc, de tout voir. Comme un chanteur, qui sait manier la cithare,... Ulysse alors tendit, sans effort, le grand arc, puis sa main droite prit et fit vibrer la corde, qui chanta bel e clair, comme un cri d'hirondelle. »

L'Odyssée, trad. V. Bérard, XXI, 404-411.

[Retour à la table des matières](#)

Le problème de la filiation des instruments à cordes à partir de l'arc musical a été envisagé à plusieurs reprises ¹. Hors quelques suggestions de détail, hors la possibilité de découvertes ultérieures, presque tout conflue en une hypothèse unique, dont l'apparente logique supplée aux preuves que l'histoire ne nous a point livrées ². En

¹ Cf. notamment Balfour, *The natural history of the musical bow* (1899) ; Kaudern, *Musical instruments in Celebes* (1927), fig. 129 ; Sachs, *Der Ursprung der Saiteninstrumente* (1928) ; Schaeffner, *Note sur la filiation des instruments à cordes* (1933).

² Nous ne dépasserons pas ici les limites d'une étude descriptive. L'ambition de l'organologie ne peut d'ailleurs que s'y borner, au moins en ce qui concerne tous les instruments des civilisations archaïques. L'histoire ne nous laisse d'« archives que là où elle s'est déjà presque déroulée ; ce que bien des musicologues appellent histoire ne traite que de périodes tardives, de pure fixation, et où pour ainsi dire *il ne se passe presque plus rien*. Entre les types d'instruments à cordes employés vers la fin de notre moyen âge et leurs représentants actuels la distance est sans commune mesure avec celle qui les sépare de leurs prototypes. Ce que pour des raisons *physiques*, le professeur Bouasse dit de l'ensemble des instruments à vent : « il n'existe pas d'histoire des instruments parce qu'il n'y a pas eu d'évolution » (*Instruments à vent*, t. I, p. 27), pourrait être redit, dans les limites du cadre *historique*, de la presque généralité de nos instruments à cordes. En marge de cette histoire sans grande histoire l'ethnologie nous permet de confronter des types d'instruments qui semblent à un moment donné, et pour une raison que nous ignorons, être restés « en panne » ; leurs apparentes crises de croissance jalonnent une voie qui eût dû théoriquement être celle qui mena des instruments le plus primitifs aux nôtres. Cette voie toutefois ne saurait avoir été unique, ni même en tous les cas conduire nécessairement à nos propres instruments. Nous éviterons le plus possible d'employer les termes d'*évolution* et de *progress*. En particulier, nous n'avons pas de preuve d'un sens irréversible selon lequel les influences se seraient exercées entre types collatéraux. La complexité de ces relations, la

résumant sommairement les faits nous [p. 186] dirons que la harpe, la guitare, le violon sont les aboutissements de lignes généalogiques, parties de l'arc musical et qui divergèrent. Toutefois certains stades d'évolution ne s'expliquent point sans la présence collatérale du type *cithare*, qui nous était apparu d'abord sous la forme d'instruments à bandes d'écorce écartées par des chevalets.

Avant de ressaisir la filiation probable des instruments à cordes à partir de l'arc musical, nous croyons utile d'examiner dès ici l'agencement d'une harpe, d'une lyre, d'un luth ou d'un violon.

Une harpe se compose d'un plan de cordes parallèles, tendues verticalement ou obliquement entre une *console* ou joug qui ne résonne pas et une caisse de résonance. Dans notre harpe moderne la caisse de résonance est un segment de tronc de cône dont l'axe est penché suivant un angle de 45 degrés ; au sommet de l'instrument une console à forme serpentine porte des chevilles ; une colonne en bois, parallèle aux cordes, relie la partie supérieure de la console à la base de la caisse de résonance. Dans le *trigone* chaldéo-assyrien ou égyptien tout se passait comme si la caisse de résonance de notre harpe avait été d'abord placée la tête en bas, de sorte que le joug à peu près horizontal formait la base de l'instrument. Si la caisse de résonance s'était tenue horizontalement et si dès lors le joug avait pointé vers le haut, nous aurions eu à peu près la petite harpe fréquemment représentée sur les bas-reliefs assyriens (pl. XXII). Le professeur Sachs dénomme également *Winkelharfe*, « harpe angulaire », ces deux types de harpes ¹.

Limitons, pour le moment, la composition d'une lyre à un joug porté par deux manches qui se détachent symétriquement d'une caisse de résonance ; les cordes, parallèles à la table de celle-ci, ont leur extrémité supérieure nouée autour du joug (pl. XXIV).

Un violon possède une caisse de résonance dont la table et le fond légèrement bombés sont reliés par une étroite paroi verticale formée d'*éclisses*. Les cordes ont leur extrémité inférieure nouée aux œillets d'un *cordier* en ébène, appuyé près du bord de la table ; leur extrémité supérieure s'enroule autour de chevilles qui tournent dans un [p. 187] *manche* en bois plein, enclavé dans la caisse ². Un *chevalet* dressé

fréquence de sauts, plutôt que de passages, d'un type à un autre ou d'un état de ces types à un autre état, tout cela ne nous rapproche point de l'idée d'une évolution linéaire, et encore moins : unilinéaire. De plus le *jugement* que nous pouvons porter sur des différences entre instruments n'est souvent d'aucune indication pour établir un rapport de chronologie. Enfin, pour ce qui concerne les origines mêmes, nous n'avons pas personnellement les moyens de croire qu'un instrument de musique ait jamais pu naître isolément, dans un néant de musique instrumentale. Au départ, quelque chose comme une naissance collective d'instruments, de types différents, nous semble plus probable. Nous reviendrons sur ces problèmes dans le dernier chapitre de ce livre.

¹ Sachs, *G. W. M.*, pp. 157-159.

² En facture de violon on désigne expressément par *manche* une pièce pleine, enclavée sur le dessus de la caisse et portant le chevillier et la volute terminale. Au cours de ce chapitre nous laisserons volontiers un sens exagérément large au terme de *manche*, qui pourra désigner tout

verticalement sur la table en éloigne les cordes. Guitare et luth d'Europe ont leur chevalet et leur cordier fondus en une pièce unique et peu saillante ; il s'ensuit un écartement des cordes à une très faible distance de la table. On appelle *touche* une plaque d'ébène fixée sur le dessus du manche.

Il est aisé de voir que ce qui distingue essentiellement un violon (ou une guitare) d'une harpe (ou d'une lyre) c'est que la partie supérieure de leurs cordes est tendue soit au-dessus d'un manche soit au-dessus du vide. Sur les instruments à manche la *touche*, ou la *plaque des touches*, est la partie contre laquelle les doigts de la main gauche peuvent appuyer les cordes et en raccourcir à volonté la longueur vibrante. Sur la guitare notamment, le dessus du manche est divisé par des filets métalliques qui marquent les positions chromatiques des doigts. À chaque corde de harpe ne correspond qu'un seul son¹. Au contraire, les différentes positions des doigts sur chaque corde de violon permettent de tirer divers sons d'une même corde. Cette distinction entre instruments sans touche et instruments à touche trouverait son équivalent parmi les instruments à vent : les flûtes de Pan ont un nombre de tuyaux auquel correspond théoriquement un nombre égal de sons ; dans la flûte ordinaire la colonne d'air qu'enferme le tuyau unique, est susceptible d'autant de hauteurs que peuvent en limiter les trous latéraux.

Pour nous conformer à la terminologie adoptée par les professeurs E. M. von Hornbostel et Curt Sachs nous désignerons tout instrument à touche, et dont les cordes sont pincées, par le terme générique de luth (*Laute*) ; tout instrument à touche, et dont les cordes sont frottées, par le terme de *vièle* (*Geige*). Ainsi une guitare rentre dans le corps des luths ; toute forme de violon dans celui des vièles.

Au cours du présent ouvrage nous avons déjà eu l'occasion de trouver, à côté du type primitif d'un instrument dont le corps principal est creusé dans la terre même, un second type un peu moins archaïque, de caractère portatif : ainsi, à côté du tambour-de-terre le pot-tambour et le « tape-cuisse », à côté de l'arc-en-terre le *gopi-yantra* que les Hindous tiennent serré entre leurs [p. 188] bras. À ce dernier instrument nous devons joindre le monocorde des aveugles annamites, le *cai-dan-bao*². Celui-ci se compose d'une caisse longue, sans fond, et à l'une des extrémités de laquelle s'élève verticalement un demi-arc flexible ; une corde de laiton est tendue obliquement du sommet de cet arc à une cheville fixée à l'extrémité opposée, dans le corps même de la caisse ; afin de s'enrouler autour de la cheville, la corde doit traverser le dessus de la caisse, un peu comme dans l'arc-en-terre nègre où elle passait à travers le couvercle de la fosse de résonance. L'extrême flexibilité du « manche » permet que sous la pression de la main l'intonation vacille continuellement autour de la note qualifiée de *juste*. L'instrument annamite n'est donc pas très éloigné de l'arc-en-terre ni du *gopi-*

aussi bien un bâton droit ou arqué qu'une règle plate, ou qu'un tuyau de bambou. Ne disons-nous pas *manche* pour une poignée d'ustensile, indifféremment plate, cylindrique ou tubulaire ?

¹ Du moins primitivement, car le raccourcissement *mécanique* de la corde à l'aide de pédales et l'effleurement de la corde en un second point de celle-ci (procédé des harmoniques) accroîtront par la suite les capacités de l'instrument.

² G. Knosp, *Histoire de la Musique dans l'Indo-Chine*, p. 3116 et fig. 602.

yantra. Il n'en diffère que par l'extrême obliquité de sa corde par rapport à la table de résonance.

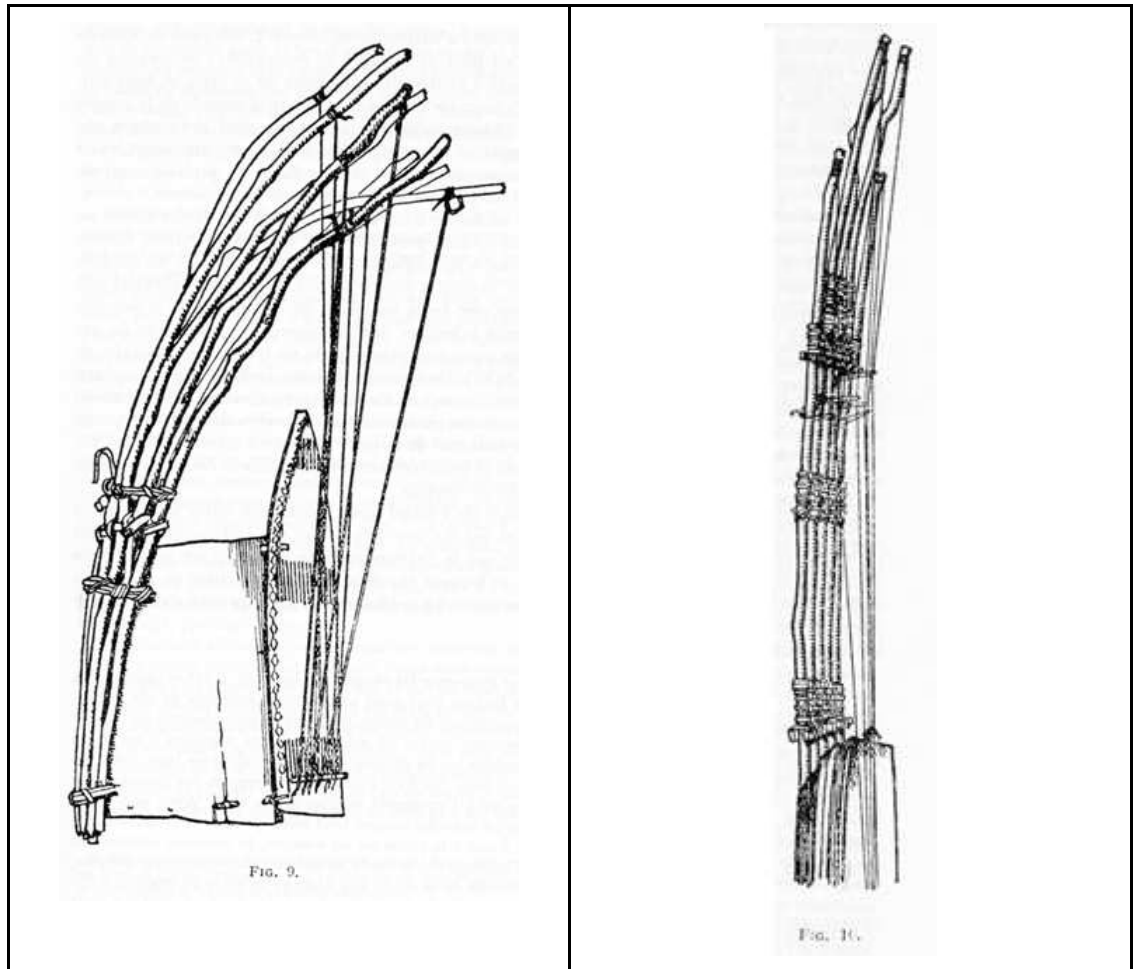
Supposons maintenant plusieurs arcs dont la pointe inférieure soit encastrée de la même façon dans une caisse *unique*, et nous aurons, sous diverses formes, le « pluriarc »¹ de l'Afrique occidentale (fig. 9 et pl. XXI), l'un des instruments nègres le plus anciennement connus des organographes européens : le Théâtre des instruments de Michael Praetorius publié à Wolfenbüttel en 1620 représente l'un d'eux, en lui attribuant faussement une origine indienne². Timbre proche de celui de la harpe — dit le théoricien allemand³ ; disposition des cordes — ajouterions-nous — intermédiaire entre celles de la harpe et du luth ; chaque demi-arc a sa courbure propre ; et si les cordes aboutissent toutes à une même ligne en bas de la table de résonance, leur ensemble ne dessine point un plan unique — perpendiculaire à la table (type *harpe*) ou à peu près parallèle à cette table (type *luth*). Cette pente asymétrique des cordes disparaîtra par la suite, grâce à la soudure partielle (fig. 10), puis totale des demi-arcs et grâce à leur fusion en un *manche* vraiment unique : quelques instruments nègres nous montrent cette progression du véritable pluriarc à des sortes de harpe dont toutes les cordes partent de diverses hauteurs d'un même manche pour se disposer sur un seul plan perpendiculaire à la table de résonance (pl. XXII). Harpes arquées, dont il suffira

¹ Nous empruntons cette expression au D^r George Montandon.

² Praetorius, *Theatrum instrumentorum seu sciagraphia*, pl. XXI : « Indianische Instrumenta am Klang den Harfen gleich. »

³ Hyacinthe Hecquard, dans son *Voyage sur la côte et dans l'intérieur de l'Afrique occidentale*, rapproche également de la harpe le timbre de l'un de ces instruments : « D'un peu loin, le son de cet instrument ressemble à celui de la harpe. » (p. 187).

[p. 189]

[Retour à la table des figures](#)**FIG. 9****Fig. 10**

[p. 190]

peut-être que le résonateur s'allonge pour que nous y reconnaissons sans difficulté d'authentiques harpes. L'obliquité de la corde par rapport au plan de la table de résonance ; l'incurvation de ce qui fait suite à l'extrémité supérieure de ce plan, et nous songeons ici à l'admirable courbe décrite par la console de la harpe ; l'attache de chaque corde à cette console dont la courbure aujourd'hui rappelle l'ancienne flexibilité perdue : autant de traits essentiels qui montrent dans le type *harpe* un prolongement de l'arc musical, et plus particulièrement de l'arc-en-terre.

Une mise en saillie d'un chevalet, ou d'une forme mixte de chevalet et de cordier, peut intervenir (pl. XXI). Parfois, comme nous le verrons, s'accompagne-t-elle d'une évolution du manche qui de courbe devient à peu près droit. Mais que ce chevalet soit tenu érigé sur une table de caisse de résonance, qu'il soit tiré vers l'extrémité inférieure de l'instrument par une corde ou par une lanière de cuir, nous saisissons là un trait supplémentaire de tension (pl. XXI). Ce type de chevalet levé nous avait apparu dans la cithare d'écorce du Gabon (fig. 8), mais rien ne le tendait ; dans le domaine des cordes véritables, le chevalet qui les répartit à différentes distances de la table permet au manche issu de l'arc de se redresser et peut rentrer lui-même dans la composition d'un autre système de tension.

La naissance de l'*archet* nous montrerait enfin une dernière survivance de cet arc que l'évolution des instruments à cordes tend à abolir par le redressement du manche, par la saillie du chevalet ou de longues chevilles pointant d'arrière en avant. Né de l'arc, l'instrument à cordes semble avoir peine à s'en détacher totalement.

Il nous faut examiner les choses de plus près. Il est évident qu'un problème de facture s'est posé aux auteurs primitifs de ces instruments qui, en Afrique du moins, dérivent immédiatement de l'arc et associent plusieurs cordes et même plusieurs manches d'arc à un résonateur *unique* — ce dernier étant unealebasse, une boîte en vannerie ou en bois. Où fixer l'extrémité inférieure des cordes si elle ne se noue plus à l'extrémité inférieure des arcs ? Avec une corde unique, avec un manche unique tout allait de soi : le résonateur enalebasse se fixait à la corde ou au manche, le musicien entrouvrait sa bouche à hauteur de la corde ou mordait une partie du manche, sans que l'attache de la corde aux deux extrémités du manche y fût intéressée. Mais que plusieurs manches enjambent en quelque sorte — ou traversent — le corps unique de résonance, l'extrémité inférieure des cordes pourra-t-elle rejoindre celle des arcs ? Dans certains [p. 191] cas nous assisterons, et avant même que les divers manches unis par tressage (fig. 10) simulent un manche unique, à une complète solution de continuité entre le lieu d'attache des cordes et le lieu où s'encastrent les manches et la boîte ; en d'autres termes c'est uniquement la caisse de résonance qui permettra de raccorder deux organes que l'arc musical joignait tout naturellement. Notre violon actuel se place bien à l'aboutissement d'une pareille disjonction : le manche y est simplement collé contre le côté supérieur de la caisse, et le cordier est appuyé sur le bord inférieur de la table ; de sorte que les deux points d'attache des cordes appartiennent à des éléments distincts.

Il existe toutefois des instruments où l'extrémité inférieure des cordes reste liée plus ou moins directement à l'extrémité inférieure des arcs ou du manche arqué. Un pluriarc *toma* de la Guinée française, rapporté par le professeur Rivet (pl. XXI), étale sept minces lames de bambou dont le pied traverse une table convexe enalebasse, jointe par le milieu à un résonateur également enalebasse ; le pied découvert des lames permet qu'on y noue le bout des cordes. — La planche XXI nous montre une harpe peule du Fouta-Djalon dont les trois cordes sont nouées par leur extrémité supérieure à trois hauteurs différentes d'un même manche arqué ; celui-ci traverse de part en part une énormealebasse dont une section est recouverte par une peau sur laquelle est levé un chevalet ; ce chevalet est tiré en sens opposés par les trois cordes

qui y aboutissent et par une dernière corde, non sonore, nouée à l'extrémité inférieure du manche. Il y a ici confusion entre le chevalet et le cordier, et ce *chevalet-cordier* reste en liaison avec le manche de l'arc ¹. Le *sanku* à six cordes du Togo, étudié par Ankermann ², diffère du précédent instrument en ce que les six cordes dépassent d'un peu le chevalet denté et se nouent toutes en un point d'une grosse corde qui, fixée à l'extrémité inférieure du manche, maintient le chevalet érigé : nous avons donc ici un chevalet, plus une *corde-cordier*.

Les pluriarcs africains dont les manches encastrés ne permettent plus aux cordes de s'y nouer aux deux bouts nous apparaissent selon deux types : les manches se fixent sur le dos ou fond de la caisse de résonance — peu importe si ce fond est plan, courbe ou s'il forme un angle ; les manches sont fichés sur le petit côté supérieur de la caisse ³. Nous remarquons incidemment qu'il ne s'agit plus de Calebasses, mais de boîtes en bois ou en vannerie. Quant à l'attache inférieure des cordes, dans la plupart des cas elle se fait *au dos de la table*, les cordes passant à travers des œillets creusés en celle-ci selon une même ligne [p. 192] horizontale : il y a disparition des cordes sous la table, mais sans qu'elles rejoignent les extrémités des manches. Devons-nous voir un rapport entre ce passage de la corde à travers la table (rigide ou membraneuse) et le même procédé de fixation de la corde sous la table des arcs-enterrer ? S'il ne s'agissait pas d'un pluriarc mais d'une harpe à manche arqué, les cordes, toutes parties du même manche, aboutiraient à une ligne d'œillets disposés cette fois verticalement, comme sur nos harpes actuelles (pl. XXII) ; nous y reviendrons. Mais à côté de cette perte des cordes sous la table, Ankermann cite deux cas où elles ne pénètrent pas à l'intérieur de la caisse, soit qu'elles aboutissent à un véritable cordier fixé sur le bord inférieur de la table, soit qu'elles contournent ce bord inférieur et se nouent à des sortes de chevilles fichées dans la paroi du bas, c'est-à-dire opposée à celle où les manches sont plantés ⁴. De toutes façons il y a rupture entre les deux points d'attache de la corde et du manche. Cette rupture se retrouvera sur des instruments à manche droit.

Reprenons un autre départ. Nous n'avons envisagé l'arc musical de type portatif que sous la forme d'un manche parfaitement courbe dont les deux extrémités sont reliées par une corde droite. Or tous les manches d'arcs — que ceux-ci soient musicaux ou à flèche — n'épousent pas une courbe simple : certains décrivent une sinuosité, d'autres ne sont pas constitués d'une pièce unique. Bien antérieurement à son travail sur l'arc musical, M. Henry Balfour avait déjà étudié la structure de ces arcs composés ⁵. Il ne semble pas que ceux-ci témoignent d'un perfectionnement sur les arcs simples ; peut-être n'ont-ils été créés que là « où l'absence de variétés de bois

¹ Sur notre violon le bouton auquel est attaché le cordier, est engagé dans un trou de l'éclisse inférieure : ce bouton figure le vestige d'un manche qui se prolongeait à travers la caisse de résonance.

² Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, p. 14 et fig. 16.

³ Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, pp. 20-23 et fig. 25-30 ; pp. 23-24 et fig. 31-32.

⁴ *Ibid.*, p. 21 et fig. 27 ; p. 24 et fig. 32.

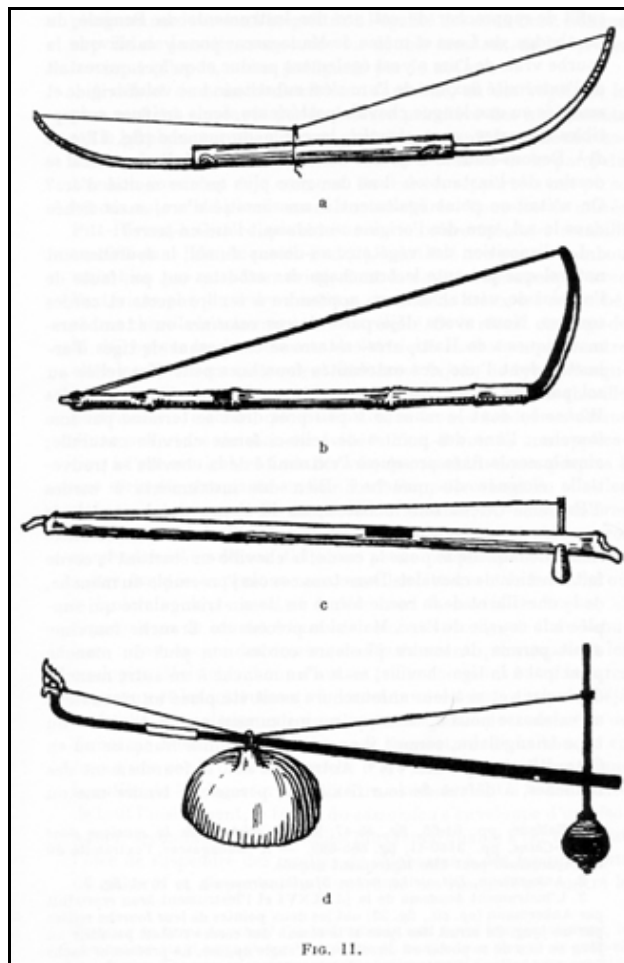
⁵ H. Balfour, *On the structure and affinities of the composite bow*.

très élastiques obligeait à chercher dans la superposition de matériaux divers l'élasticité nécessaire pour augmenter la force de l'arme¹ ». Toutefois, dans l'évolution même de l'arc musical, la présence d'arcs qui se composent de plusieurs pièces ajustées nous paraît autrement révélatrice : en eux se sont peut-être ébauchées les formes d'instruments plus évolués. Ainsi (fig. 11 a), chez les *Basuto* de l'Afrique australe, le manche de l'arc est constitué d'une partie de bois épaisse, rigide et rigoureusement droite, aux extrémités de laquelle s'ajustent deux bouts flexibles². Qu'un de ces deux bouts soit supprimé, et nous aurons le dessin presque triangulaire d'un arc musical du Zoulouland (fig. II b)³. Il

[p. 193]

FIG. 11

[Retour à la table des figures](#)



¹ J. Deniker, *Les Races et les peuples de la Terre*, pp. 311-316.

² Balfour, *The natural history of the musical bow*, p. 14, fig. 8 et 9 ; cf. aussi Kirby, *The musical instruments of the native races of South Africa*, pl. 64 et 65.

³ Balfour, *op. cit.*, p. 15, fig. 11 ; Kirby, *op. cit.*, pl. 68 et 69.

[p. 194]

suffit de rapprocher de cet arc des instruments du Bengale, du Cambodge, du Laos et même de Madagascar pour y saisir que la courbe vraie de l'arc s'y est également perdue, et qu'à ce qui restait de l'extrémité flexible de l'arc s'est substituée une volute rigide et sculptée ou une longue cheville postérieure, seuls artifices susceptibles d'écartier, *sans chevalet*, la corde du manche (fig. 11, c et d)¹. Devons-nous dire qu'une des descendances de l'arc musical se dessine dès l'instant où il ne demeure plus qu'une moitié d'arc ? Or n'était-ce point également à une moitié d'arc, mais fichée dans le sol, que dès l'origine se réduisait l'arc-en-terre ?

La disposition des végétaux au-dessus du sol, le fourchement naturel que présente le branchage des arbustes ont pu, faute de l'emploi de véritables arcs, apprendre à tendre lacets et cordes sonores. Nous avons déjà parlé de ces *calorines* ou « tambours-moustiques » de Haïti, arcs-en-terre se composant de tiges d'arbustes dont l'une des extrémités fourchues peut être reliée au sol par une corde. Ankermann cite un instrument portatif des *Wakamba* dont le manche à peu près droit se termine par une fourche : l'une des pointes de celle-ci forme cheville naturelle ; ainsi la corde fixée presque à l'extrémité de la cheville se trouve-t-elle éloignée du manche². Bien des instruments à cordes d'Extrême-Orient ont le bâton, ou le tuyau qui leur sert de manche, transpercé par une longue cheville à l'extrémité antérieure de laquelle se noue la corde ; la cheville en écartant la corde fait fonction de chevalet. Dans tous ces cas l'ensemble du manche, de la cheville et de la corde forme un dessin triangulaire qui supplée à la courbe de l'arc. Mais si la précédente branche fourchue avait permis de tendre plusieurs cordes non plus du manche principal à la tige-cheville, mais d'un manche à un autre manche équivalent et si à leur enfourchure avait été placé un résonateur enalebasse nous eussions eu un instrument coudé, toujours du type triangulaire, comme il en existe en Guinée française ou en Côte d'Ivoire (pl. XXVI)³. Autrement dit, le fourchement des branches, à défaut de leur flexibilité, permet de tendre une ou [p. 195] plusieurs cordes selon l'inégalité ou l'égalité des deux bras. Longue cheville de la vièle monocorde ou double montant de la lyre se trouvent plus ou moins préfigurés par la nature.

À défaut de branche flexible ou fourchue, un des végétaux le plus souvent employés par la facture primitive des instruments est le bambou ou roseau, tuyau parfait qui réunit manche et résonateur. Les cithares à lanières d'écorce détachées de la paroi du bambou nous sont déjà connues. Des cordes rapportées ont pu se tendre

¹ Balfour, pp. 64-66, fig. 45-47 ; Knosp, *Histoire de la musique dans l'Indo-Chine*, pp. 3140-41, fig. 685-689. – À Madagascar, l'extrémité du *lokangavoatavo* peut être légèrement arquée.

² Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, p. 10 et fig. 7.

³ L'instrument *boudoma* de la pl. XXVI et l'instrument *krou* reproduit par Ankermann (*op. cit.*, fig. 33) ont les deux pointes de leur fourche reliées par un joug. Ce serait des lyres si le réseau des cordes n'était parallèle au joug au lieu de se porter en direction de l'angle opposé. Le professeur Sachs dénomme ce type d'instruments *Rahmenzither* (cithare-sur-cadre) ; toutefois le musée du Trocadéro en possède un exemplaire dépourvu de joug : faudrait-il parler de *harpe fourchue* ? Ces instruments sont tenus horizontalement, le résonateur étant appuyé sur la poitrine et tour à tour éloigné de celle-ci.

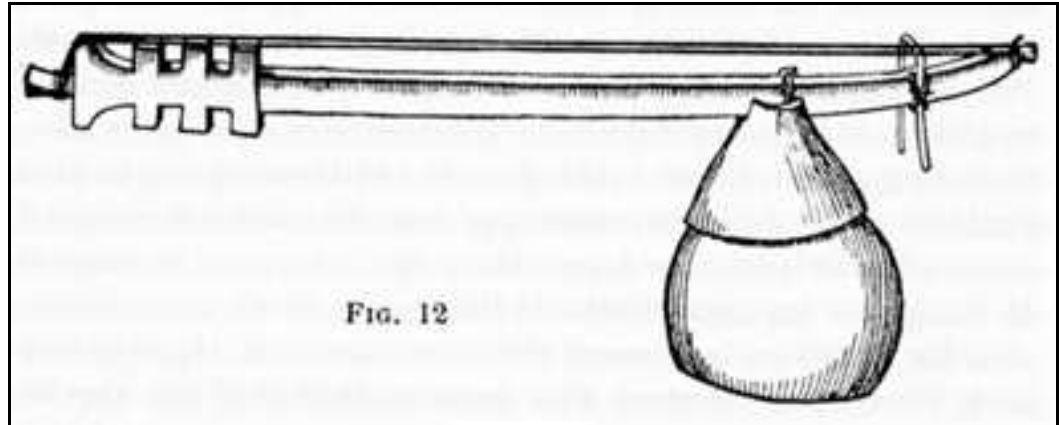
autour de pareils manches tubulaires. Toutefois le musée Pitt-Rivers, à Oxford, possède un curieux *arc tubulaire* recueilli en 1905 dans l'Amérique du Sud (?), constitué non par un bambou mais bien par un bâton évidé, dont la cavité communique avec l'extérieur par plusieurs « ouïes » ; ce manche creux est recourbé, et une cheville le traverse à une extrémité. Or le récent ouvrage de M. Kirby sur les instruments de l'Afrique australe nous montre chez les *Venda* un instrument dénommé *tsijolo*, de type triangulaire, c'est-à-dire composé d'un manche droit et d'une cheville postérieure : la corde, qui est frottée, se trouve tendue au-dessus d'une ouverture du manche évidé¹. Faut-il voir là une application à l'arc musical, et à ses dérivés, de caractéristiques propres à une série d'instruments en bambou ? Rappelons-nous en effet les cithares-tambours de Birmanie et de Malaisie, où deux lanières d'écorce soulevées de part et d'autre d'une ouverture de la paroi suspendaient au-dessus d'elle une petite plaque de bois destinée à être frappée ; rappelons-nous aussi les cithares d'Indo-Chine où la lanière soulevée mettait à découvert la cavité du tuyau ; et rapprochons de ces ouvertures de résonateur celles de l'arc tubulaire : c'est encore des dessous de l'instrument que surgissent les analogies. Mais cherchons d'autres traits communs entre les arcs musicaux et les instruments à cordes tendues sur un tuyau. Déjà la feuille de palmier qui enveloppe en partie le *sassandou* de Timor ne laisse pas que d'évoquer l'ouverture de la bouche en face d'une corde ou d'un manche d'arc musical : tandis que dans la *valiha* de Madagascar la cavité du bambou suffit à la résonance de tout l'instrument, le tuyau du *sassandou* s'enveloppe d'un résonateur secondaire. Mais combien plus remarquable à cet égard est l'idée de suspendre des moitiés de Calebasses à des tuyaux droits de cithares et d'appuyer la plupart de ces résonateurs contre le [p. 196] buste des exécutants. Il suffit de citer le *me-me-ra-jan* des *Sôra* de la province de Madras² (pl. XIV) ou tel instrument annamite dont les longues chevilles entrecroisées soulèvent les cordes à une des extrémités du bambou ; une moitié de calebasse suspendue ou fixée vers le milieu du bambou permet un appui contre la poitrine. Là encore l'effet de la calebasse double celui du bambou évidé.

¹ Kirby, *The musical instruments of the native races of South Africa*, pp. 215-216 et pl. 60. – Ici même, voir fig. 11 c.

² Sitapati, *Sora musical instruments*, pp. 20-21.

FIG. 12

[Retour à la table des figures](#)



Dans d'autres instruments à manche *plein* cette fois, cylindrique ou étroit, la parenté avec l'arc se poursuivra toujours sous la forme d'unealebasse appuyée contre la poitrine : non pas seulement les *tsitzé*, *jejy* ou *lokangavoatavo* de Madagascar (fig. 12), les *zeze* de l'Afrique orientale et des instruments similaires de l'île de Célèbes¹ mais les *vina* de l'Inde elles-mêmes — à leur origine tout au moins — témoignent de ce procédé d'appui et de résonance emprunté à l'arc musical. Une sculpture du British Museum, du X^e siècle, représente Saraswati jouant de la *vina*² : l'instrument comporte deux énormes résonateurs enalebasse, pareils à des citrouilles et fixés à peu près aux extrémités d'un manche tenu obliquement ; le premier résonateur appuie sur le devant de l'épaule gauche, mais à tel point que le milieu du manche presse le sein gauche de la divinité et le fait légèrement remonter ; le second résonateur, à hauteur du genou droit, ne porte sur rien. Par la suite, les deuxalebasses de la *vina* ne se [p. 197] poseront plus sur le corps du musicien : tel qu'on en joue actuellement, la *vina* a son premier résonateur levé au-dessus de l'épaule³. Le violon tenu à la mode européenne, entre l'épaule et le menton, posé à la mode maghrébine sur le genou gauche, participe bien de cette évolution de l'instrument oriental au cours de laquelle toute résonance dealebasse contre le buste de l'instrumentiste tend à se perdre, comme si pareil vestige de musique corporelle ne s'accordait plus avec un vêtement moins primitif. — Une photographie conservée au Musée Pitt-Rivers d'Oxford

¹ Chapelier, lettre du 22 mai 1804, pp. 306-308 ; Sichel, *Histoire de la musique des Malgaches*, pp. 3228-3229, fig. 750-752 ; Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, pp. 8-9, fig. 5 ; Kaudern, *Musical instruments in Celebes*, pp. 146-153, fig. 78-84.

² Voir d'assez médiocres reproductions in : Lawrence Binyon, *L'Art asiatique au British Museum...* (Paris, Van Oest, 1925), pl. IV, n° 1 ; Schaeffner, *L'Instrument de musique*, pl. 16.41.1.

³ Le résonateur, en s'éloignant de la surface du corps, passe des dimensions de la demi-alebasse à celles d'unealebasse presque entière.

montre le grand arc musical des *Basuto* (Afrique australe) porté verticalement, l'extrémité supérieure très au-dessus de l'individu, l'extrémité, inférieure un peu plus bas que l'épaule gauche *contre laquelle appuie le résonateur enalebasse*³ : il suffit de comparer cette photographie avec la sculpture hindoue du X^e siècle pour reconnaître la parenté de deux faits organologiques distants de neuf siècles et de presque autant de milliers de kilomètres. Même position de l'instrument : long bâton cylindrique, flexible dans le cas de l'arc, *rigide* dans le cas de la vina, tenu à peu près verticalement de sorte que laalebasse se trouve à hauteur de poitrine. La longueur de l'arc *basuto* tend à en atténuer la courbe et à le rapprocher de ces cithares à manche droit dont la vina est l'exemple le plus caractéristique.

Il existe donc entre instruments arqués ou droits, tubulaires ou pleins, à lanières d'écorce ou à cordes rapportées une analogie de traits dont le principal peut consister en l'appui d'unealebasse (ouverte) sur le corps humain ; mais ce trait ne saurait en effacer d'autres. Bien des dispositifs de tension et de résonance ont pu s'échanger — et nous ne savons toujours dans quel ordre — entre plusieurs formes de manches : bâton flexible, bâton fourchu, tuyau naturel du bambou, bâton évidé ; entre plusieurs formes de résonateurs : fosse, bouche,alebasse, tuyau, enveloppe. L'avenir de nos études nous dira peut-être si l'arc musical s'isola à tel point des autres formes naissantes d'instruments à cordes. Nous avons parlé de la présence collatérale de la cithare ; mais où s'arrête le domaine de celle-ci ? L'arc ne marqua-t-il point une simplification en regard de formes d'instruments plus primitives, mais dont les caractéristiques purent survivre à ces mêmes formes et s'adapter ultérieurement à d'autres formes, celles-ci dérivées de l'arc ? Dans tous les cas, il y aurait eu coexistence, avant comme après, de plusieurs types.

[p. 198]

Quelques remarques de détail vont nous permettre de comprendre mieux d'ultérieurs perfectionnements des instruments à cordes. Il est bon de noter au préalable que l'emploi, en guise de manche d'arc, d'un bâton rigide, entièrement droit, mais toujours cylindrique et plein, n'est pas particulier au monde indo-malais : Ankermann cite le cas d'un monocorde de ce type en Afrique, sur la côte orientale il est vrai¹. Deux petits bouts de bois sont plantés dans le bâton, l'un, *fourchu*, enfoncé dans la base même du cylindre, l'autre, semblable à une cheville, piqué de biais sur la paroi latérale. Peut-être découvrira-t-on quelques autres exemples en Afrique d'un instrument qui s'est répandu presque exclusivement sur les terres baignées par l'Océan Indien.

Sur l'instrument précité la corde passait dans une boucle servant à suspendre laalebasse au manche ; elle était de la sorte ramenée au bord du manche alors que la fourche du cordier tendait plutôt à l'en écarter ; le même procédé se retrouve sur le *sadiou* cambodgien² où la corde décrit un large V (fig. 11 d). Les instruments communs à Madagascar et à l'Afrique orientale, disposant, en guise de bâton, d'une

¹ Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, pp. 7-8 et fig. 4.

² Knosp, *Histoire de la musique dans l'Indo-Chine* p. 3141 et fig. 685.

pièce plate mise de champ (fig. 12), tournent la difficulté autrement : le manche est découpé selon un système inégal de créneaux dont les divers merlons servent de chevalets et de lieux de touche ; la calebasse est suspendue en un point de la plus large embrasure, donc sans contact avec la corde ; tout se passe comme s'il s'agissait encore d'un arc mais dont une des extrémités, rigide, serait crénelée et permettrait à la corde de s'y appuyer plus ou moins. À Célèbes, Walter Kaudern a étudié toute une variété de ces types de cithares sur bâton étroit, et qui semblent là plus primitifs qu'ailleurs¹. Ceux-ci se présentent à nous moins comme des instruments à corde au-dessous desquels un résonateur aurait été suspendu — tel l'arc musical —, que comme des résonateurs *surmontés* d'un instrument à corde. Un bâton vertical est érigé sur le sommet d'une demi-calebasse, un peu à la façon d'un chevalet de cithare-en-terre ; vers l'extrémité supérieure de ce bâton et en travers se fixe une planchette qui tend une corde. La structure cruciforme et rigide de cet instrument s'oppose au mode d'attache souple des instruments de Madagascar et de la côte orientale d'Afrique où le résonateur paraît simplement suspendu². En voulant retracer l'évolution de ces sortes de cithares, comme Kaudern le fait à partir de l'arc musical, nous saisissons difficilement à quel moment la suspension lâche du résonateur se mue en un bâton ou tube rigide qui saisit le manche horizontal comme en un [p. 199] étau, dépasse même la ligne supérieure de ce manche et émerge telle une cheminée de navire³. Une pareille saillie au-dessus du manche fait du montant un véritable chevalet sur lequel la corde prend appui, sinon un cordier auquel se noue celle-ci⁴. De ces instruments célebéens concluons-nous que l'attache du résonateur a pu se durcir et présider à la génération du chevalet sur des instruments issus de l'arc musical ? Mais l'existence collatérale de la cithare-en-terre (confirmée seulement à l'ouest de la Malaisie) n'aurait-elle pas suffi à faire adopter le chevalet par des instruments qui en étaient d'abord dépourvus ?

Sur d'autres instruments en forme de bâton rigide nous pouvons suivre l'existence de plusieurs chevalets plantés dans le manche, sinon collés dessus, formant des touches comparables à celles de l'instrument crénelé de Madagascar ou de l'Afrique orientale. Sans doute les plus anciennes *vina* de l'Inde étaient-elles composées d'un bambou (donc d'un tuyau) sur la paroi duquel s'étaient hérissés des chevalets ; témoin encore la *Bin* ou *Mahati vina* du nord de l'Inde, le *Sitar* ou *Sundari* du Bengale⁵ ; mais pas plus sur ces instruments que sur le *zeze* de l'Afrique orientale n'apparaît de rapport direct entre la suspension d'une ou de deux calebasses et la saillie des chevalets ; les deux faits coexistent sans autre lien qu'une poutre unique supportant l'ensemble des organes. D'autres *vina* de l'Inde australe — notamment celles

¹ Kaudern, *Musical instruments in Celebes*, pp. 146-153, ainsi que 187-194.

² Comparer dans la figure 129 de l'ouvrage de Kaudern les instruments marqués par les lettres F, G, H, J, K, L et ceux désignés par les lettres W, X, Y. — Dans *G. W. M.* de C. Sachs, fig. 243.

³ Dans le tableau comparatif déjà cité, voir L, H, P. De même les instruments U et Z (ainsi que fig. 101), combinaisons de cithare et de luth, et qui affectent précisément une forme de navire : d'où le terme de *Bootlaute* d'abord fixé par Sachs.

⁴ Instruments O-P et U-Z du tableau précité.

⁵ D'après les instruments conservés à l'Indian Museum de Londres.

dénommées *Bin Sitar* et *Rudra Vina*⁵ — montrent un manche qui s'est aplati sur le dessus et forme une table étroite, voire même s'évide ; à défaut de chevalets, de petites barres transversales en bois ou des filets métalliques forment autant de ponts jetés sur la table ou au-dessus de la cavité du manche pour y servir de touches.

Mais il est une caractéristique de ces cithares sur bâton rond ou plat dont nous n'avons pas parlé jusqu'ici. L'appui de la corde sur la touche, c'est-à-dire la possibilité de varier la longueur d'une corde, n'exclut point d'autres sources de variété sonore dans la plupart de ces instruments. Sans doute les cithares célebéennes de ce type — exclusion faite de l'instrument naviforme et des cithares sur tuyau — ne sont-elles toutes que des monocordes. Le *zeze* de l'Afrique orientale présente deux cordes, l'instrument similaire de Madagascar deux ou trois ; le *dambung-ra-jan* et le *me-me-râj-an* des *Sora* de la province de Madras possèdent deux cordes nouées à des chevilles entrecroisées¹ ; les grandes *vina* en ont infiniment plus — sauf la *Kinnari-vina* dont le long chevalet, perpendiculaire au manche, soulève seulement deux cordes². Toutefois le fait le plus remarquable en ces instruments n'est point de comporter plusieurs cordes mais de destiner celles-ci à des usages qui peuvent, sur le même instrument, être absolument distincts : ici, des cordes de mélodie, là des cordes de basse ou des cordes sympathiques. Déjà dans la *Kinnari-Vina* le long chevalet qui soulève deux cordes laisse l'une d'elles à portée des touches ; au-dessus, l'autre corde reste à vide. Sur les instruments de l'Afrique orientale et de Madagascar une ou deux cordes mélodiques passent sur les touches alors qu'une corde, placée sur le côté, sert de basse ou bourdon. Les *vina* ont leurs cordes mélodiques sur le dessus du manche et d'autres cordes tendues latéralement ; lorsque le dessus du manche comporte une excavation, de plus fines cordes se placent encore sous les touches, donc hors de portée des doigts, et résonnent par sympathie avec les premières : c'est le cas du *Bin-Sitar* de l'Inde australe. Tous ces instruments par la disposition multiple de leurs cordes décèlent un besoin harmonique qui, s'il ne coïncide pas exactement avec ce que nous croyons être le nôtre, ne témoigne pas moins d'une ingéniosité singulière ; nous y reviendrons en le dernier chapitre de ce livre.

Les *vina* de l'Inde — et particulièrement le *Bin-sitar* à quinze cordes, du nord de l'Inde — peuvent constituer à nos yeux d'Européens de véritables paradoxes de facture : elles se placent à l'extrême limite d'un type de cithare où le bâton non arqué qui leur sert de manche porte tendues le plus grand nombre de cordes. Sans doute un aplatissement ou un évidement du dessus du manche a-t-il remédié à la primitive étroitesse de celui-ci ; mais la largeur d'une *table* eût rendu le problème plus aisé. Bâton droit ou tuyau, il faut donc que chacun ait répondu à un besoin essentiel pour qu'on l'ait souvent préféré à l'appui plus commode d'une table. Si dans l'évolution des instruments se révèlent tant de contacts entre types différents, tant d'emprunts qui n'améliorent un type qu'en le faisant dévier, inversement nous remarquerions une fidélité obstinée à un même type que l'excroissance de ses organes encombre peu à peu jusqu'à l'absurde.

¹ G. V. Sitapati, *Sora musical instruments*, pp. 20-22.

² Joanny Grosset, *Inde. Histoire de la musique...*, p. 347 et fig. 246.

Parmi les cithares à bandes d'écorce soulevées, nous avons vu, aussi bien en Afrique occidentale que sur la côte orientale de l'Inde, un type d'instrument en forme de radeau et dont les roseaux juxtaposés avaient des lanières d'écorce écartées par deux chevalets transversaux (pl. XXIII). Sans doute l'habitude de la corde, déjà répandue en diverses techniques, aura fait abandonner ici l'écartement de l'écorce. Les *Wakinga* et autres popula- [p. 201] tions riveraines du lac Nyassa possèdent un instrument composé également de six ou huit tuyaux, barrés vers leurs extrémités, mais sur une seule face, par deux chevalets ; une corde rapportée y est tendue faisant plusieurs lacets d'un chevalet à l'autre et passant chaque fois au revers d'un des tuyaux ¹. Une double rangée d'œillelets ne permettrait pas mieux à la corde d'aller et venir entre deux chevalets et de couvrir peu à peu la face de l'instrument. Or il existe, toujours en Afrique, entre le lac Victoria et les cours supérieurs du Congo et de l'Oubanghi, des instruments dont la corde unique se lace d'un bord à l'autre d'une table de bois taillée d'une seule pièce ; cette table rectangulaire ou ovale a un profil entièrement plat ou concave, à moins qu'elle ne soit simplement constituée d'une cuvette dont les bords relevés forment des chevalets naturels ² (pl. XX I 11). Autrement dit, il s'agit là de pièces de bois soit entièrement plates, soit *arquées*, soit excavées, dont deux bords opposés portent des dentelures ou des œillelets qui permettent à une même corde de faire de six à dix lacets parallèles.

Tous les instruments à cordes tendues sur une table d'harmonie — le *khin* ou le *koto* d'Extrême-Orient, le *sentour* ou le *qanoun* des populations islamisées ³, le *cymbalon* hongrois aussi bien que notre clavecin et notre piano — proviendraient peut-être de ces cithares à corde unique, lacée sur des pièces en forme de radeau, de gouttière, de cuvette ou de bouclier, et dont nous ne retrouvons aujourd'hui d'exemples qu'en Afrique orientale, vers la région des grands lacs.

À ne considérer en ces cithares africaines que leur profil plat et leur forme de radeau, elles semblent — nous l'avons dit — s'apparenter avec les cithares d'écorce de la côte occidentale d'Afrique comme de la côte orientale de l'Inde. À considérer l'excavation peu profonde de certains manches de cithares, particulièrement oblongs, posés à plat sur des résonateurs enalebasse ⁴, nous ne pouvons nous empêcher d'établir un parallèle entre cette face excavée et celle, assez identique, que présente le dessus du manche de quelques *vina* hindoues. À considérer enfin le profil arqué des [p. 202] cithares en forme de bouclier et, plus généralement, le fait que la corde reste unique malgré son apparente division en plusieurs lacets, la filiation semblerait établie avec l'arc musical. La tradition japonaise fait d'ailleurs provenir le *yamoto-*

¹ Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, p. 31 et fig. 46. — Les instruments du Nyassaland britannique, conservés au musée Pitt-Rivers à Oxford, sont composés de tiges de palme et non de tuyaux de roseau.

² Ankermann, *op. cit.*, fig. 37 à 45 et pp. 26-30. Cf. aussi J. Czekanowski, *Forschungen im Nil-Kongo-Zwischengebiet*, pl. 36 et 37 ; J. Maes, *Notes sur quelques objets des Pygmées-Wambuti*, p. 135 ; de Haulleville et Coart, *Notes analytiques sur les collections ethnographiques du Musée du Congo*, pl. XXI, fig. 333-336, ainsi que p. 144.

³ Sachs, *G. W. M.*, pp. 178-181 et 243-244.

⁴ Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, fig. 40.

goto, à six cordes tendues sur une table d'harmonie, « de six arcs liés côte à côte : l'instrument moderne garde au bout de la table d'harmonie les encoches des arcs ; des cordes grossières attachent les cordes de soie dans les encoches ; les chevalets mobiles, la table elle-même doivent avoir une apparence rude qui rappelle cette origine ¹ ». Or il est bon de noter aussi l'existence en Océanie de véritables arcs musicaux à manche unique, mais dont la corde repasse plusieurs fois d'une extrémité à l'autre. M. Henry Balfour cite le cas, dans l'archipel Bismarck, du *pangolo* dont la première longueur de corde demeure à vide, tandis qu'une seconde est ramenée près du manche par une boucle ². Le même auteur signale deux autres instruments dont la forme nous intéresse ici particulièrement. L'un, originaire de l'île de Santa-Cruz, à l'est de la Mélanésie, est un arc dont le bâton se serait aplati en forme de rame concave ; à une des extrémités de cette rame un œillet permet de passer le bout de la corde ; c'est sur cette partie de l'instrument que se porte la bouche du musicien ³. L'autre arc, *l'ukeke* des îles Hawaï, se compose d'une planchette percée, à une extrémité, de deux trous par où passe et revient une corde unique ; l'instrument est tenu horizontalement, le dos dans la bouche ⁴. Enfin, le *lacement* même d'une corde unique se rencontre sur un arc véritable, exemple le plus primitif de harpe : dans le Kiziba (Afrique orientale) — où se retrouve également la cithare à corde unique sur cuvette de bois — une harpe dénommée *nnanga* a sa corde qui passe par des œillets percés dans le bois même de l'arc et se divise ainsi en trois longueurs ⁵.

Négligeons d'autres témoignages ⁶. De ce qui précède ne res-[p. 203] sort-il l'importance de l'arc musical (ou de ses analogues), soit qu'il ait directement donné naissance, par raidissement, par redressement ou par aplatissage du manche, à divers types d'instruments à cordes, soit que l'emploi d'une corde rapportée, unique, se soit partout répandu et ait notamment supplanté l'usage des lanières d'écorce ? La corde rapportée pouvait s'accommoder du chevalet qui avait servi d'abord à écarter la lanière d'écorce ou la tige de rotin. Mais avec la corde se propagea également l'emploi du cordier et de la cheville, et d'autant que la corde, d'abord unique, se rompit en plusieurs cordes distinctes. À l'origine le cordier fut évidemment une série d'œillets

¹ M. Courant, *Japon*, p. 246.

² Balfour, *The natural history of the musical bow*, fig. 54.

³ Balfour, *op. cit.*, fig. 59 et 60. — La forme générale de l'instrument et la présence d'un œillet feraient penser à un rhombe arqué.

⁴ Henry Balfour, *op. cit.*, fig. 61. — cette position de l'instrument doit être rapprochée de celle d'un arc de Sarawak (nord-ouest de Bornéo) : un manche cylindrique est appuyé horizontalement sur une plaque de bois qui couvre l'ouverture d'un pot (cf. *ibid.*, fig. 49). Dans tel cas n'y aurait-il pas eu à l'origine de l'arc un instrument méritant mieux qu'aucun autre d'être dénommé « arc-ent-terre », l'arc y étant entier et ayant son dos appuyé contre l'orifice, bouchée ou non, d'une fosse ?

⁵ H. Rehse, *Kiziba, Land und Leute*, pp. 65-66.

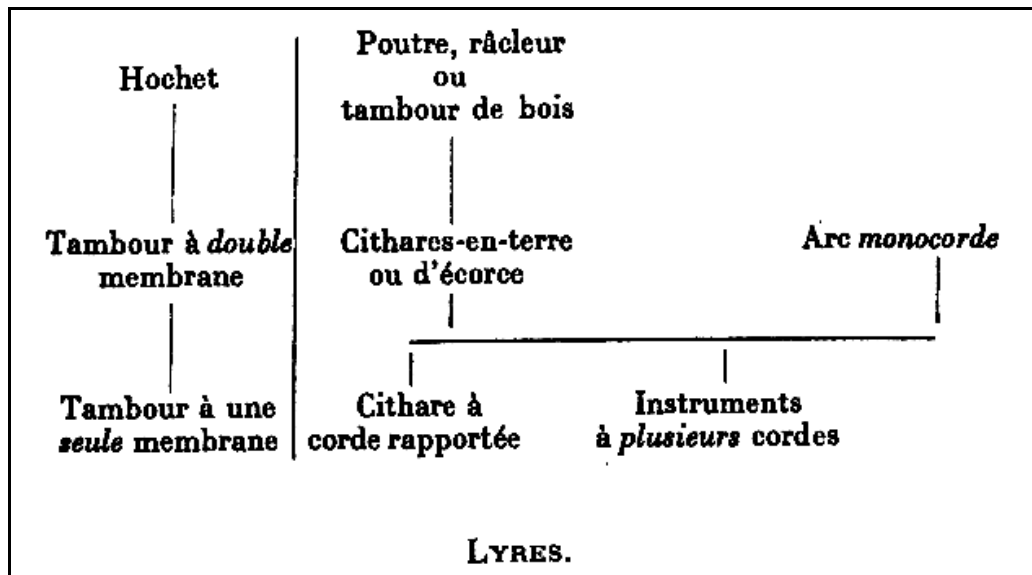
⁶ Nous n'avons pas ici fait mention des cithares à forme tubulaire dont la corde unique en rotin passe par deux trous percés à une des extrémités de la paroi : témoin un instrument de Perak conservé au Musée Pitt-Rivers d'Oxford. Du même type, au Musée du Trocadéro, deux cithares laotiennes, mais dont la corde en fil passe et repasse par le même trou après s'être enroulée autour d'un minuscule cabillot ; l'écartement en V de la corde se retrouve sur l'instrument *sora* dénommé *me-me-ra-jan* et dont les chevilles s'entrecroisent également (pl. XIV).

percés sur le bord de la table des cithares. Quant à la cheville, nous en suivrons la genèse auprès de deux types généraux d'instruments : la *lyre* et la *harpe*.

Certaines des cithares précédemment citées, dont la corde unique est tendue sur une pièce de bois en forme de radeau, de bouclier, de cuvette ou de gouttière, ont leur fond percé d'ouïes, sinon le revers de celui-ci posé sur l'ouverture ou sur le dos d'une calebasse¹. Pour la résonance de certaines autres cithares suffit leur incurvation, ainsi que l'appui multiplié de leur corde sur les rebords de la table incurvée. Qu'il y ait dentelures ou œillets, la corde trouve là un contact direct avec la table, répété autant de fois que la corde *unique* fait de lacets, et dont nous ne retrouvons rien de comparable en tout l'ensemble des instruments à cordes. Cela évoquerait bien plutôt la façon dont le tambour a sa membrane appliquée contre une embouchure de résonateur ; dans ce cas, comme dans celui de la cithare, le cadre sur lequel appuie le corps qui se tend n'est autre que le bord même de l'appareil de résonance. Une liaison aussi directe entre corde et table, sans l'entremise encore d'aucun chevalet ni d'aucune cheville, nous ramène une fois de plus à l'arc musical, à l'étroitesse du rapport entre la tension de la corde et la courbure de son arc. Notons toutefois que le plus primitif peut-être des arcs musicaux, l'arc-en-terre, avait sa corde tendue par deux objets dont l'indépendance l'un de l'autre ne prêtait point à un rapport aussi simple.

Nous pourrions aussi rapprocher de la corde unique, à lacets multipliés, la membrane également unique, tendue sur deux faces d'un [p. 204] tambour, tout comme s'il y avait deux peaux. La même membrane, la même corde plusieurs fois tendues, voilà ce que nous trouverions à l'origine de nos instruments à *membrane unique* et inversement, de nos instruments *polycordes*. Si nous allons à la recherche d'ancêtres encore plus lointains, nous trouvons dans le premier des cas le tambour-hochet, tandis que l'arc, à corde rapportée paraît jusqu'ici n'avoir aucune ascendance — du moins musicale. La cithare de liane ou d'écorce eut sans doute besoin de la corde pour rompre avec ses origines. Mais si elle apprit de l'arc l'usage de la corde, peut-être en retour la cithare enseigne-t-elle à l'arc à tendre sa corde non plus par les seules extrémités du manche, mais par des organes secondaires fixés sur ce manche (ou sur une table) : chevalet, cheville.

¹ Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, cf. notamment fig. 37, 38, 40, 42, 43 et 45.



LYRES.

[Retour à la table des matières](#)

La lyre, comme l'arc, commence par ignorer l'emploi de la cheville. Si elle n'a pas la flexibilité originelle de l'arc, la lyre, par la forme triangulaire ou trapézoïdale de son cadre, prête à écarter, généralement en éventail, des cordes de différentes longueurs. Sans doute les cordes de la lyre furent-elles tendues *par* le cadre de celle-ci avant de l'être par des chevilles *sur* ce cadre. Autour de ces questions de *par* et de *sur* s'est jouée — croyons-nous — la fortune des instruments à cordes : on commença par arquer un objet flexible qui, exerçant en retour un effet de redressement, tendit une corde ; puis au même objet arqué, mais cette fois dépourvu de flexibilité, se noua la corde (d'où *forme* d'arc, et non plus *matière* d'arc) ; enfin, sur un objet indifféremment arqué ou droit, des chevalets ou des chevilles se fixèrent afin de tendre les cordes et d'en régler à volonté la longueur sonore. Née sans doute après que les arcs musicaux eussent ainsi conduit à des types dépourvus de flexibilité, la lyre put cependant parcourir les deux [p. 205] étapes suivantes en confiant au joug seul, puis aux chevilles plantées dans celui-ci la fonction de tendre les cordes.

Le professeur Sachs distingue nettement deux sortes de lyres, la lyre oblique ou asymétrique (*Schiefe Leier*) et la lyre droite ou symétrique (*Gerade Leier*)¹ : par asymétrie du premier type il faut entendre qu'un des bras est plus long que l'autre et oblige parfois le joug à s'élever d'un côté au lieu de rester parfaitement horizontal. La magnifique lyre à onze cordes trouvée parmi les fouilles d'Ur en 1928 et conservée

¹ Sachs, G. W. M., pp. 160-163.

actuellement au British Museum ¹ illustre l'obliquité du premier type (pl. XXV). Une figuration de lyre sur une stèle chaldéenne provenant du palais royal de Tello et conservée au musée du Louvre présente à peu près le même type d'instrument à onze cordes, celles-ci tendues sur la gauche de l'instrument. Modèle et figuration dateraient de 2.000 à 3.000 ans avant notre ère. Une asymétrie non moins comparable se présente sur un instrument vraisemblablement d'origine éthiopienne et qui sans déceler l'antiquité des deux premiers exemples n'en atteste pas moins l'ancienneté générale de ce type de lyre (pl. XXIV). Dès lors se pose une question : la lyre ne proviendrait-elle pas d'une forme particulièrement arquée, voire coudée, de harpe ? Certaines harpes arquées de l'antiquité égyptienne, de Birmanie ou du monde nègre actuel ² nous donneraient une idée assez claire de la façon dont la lyre a pu se substituer à la harpe : le manche exagérément incurvé s'étant cassé, son extrémité supérieure ou console devint un joug de lyre, la partie médiane l'un des bras — le plus court, — auquel dut répondre un second bras afin de soutenir, telle la colonne de la harpe actuelle, la console-joug ³. Mais la difficulté serait peut-être [p. 206] d'expliquer la position nouvelle que prit la caisse de résonance : la table, jusqu'alors perpendiculaire au réseau de cordes, devenant parallèle à celui-ci (pl. XXIV). Dans l'instrument représenté sur la stèle du Louvre il apparaît visiblement que le bas des cordes est à peu près tangent à la paroi antérieure d'une caisse ; la lyre d'Ur conservée à Londres permet de supposer la même disposition des cordes ; les deux lyres du Musée égyptien de Berlin montrent clairement une attache inférieure des cordes à la paroi antérieure d'une seconde caisse, sorte de balcon formant saillie sur le devant du corps de résonance ⁴ : il n'en aurait pas été différemment avec un chevalet-cordier.

¹ G. Contenau, *Les Tombes royales d'Our*, in « *Mercure de France* », 15 août 1928, p. 55.

² Pour la Birmanie, voir ici-même pl. XXV. Cf. Wreszinski, *Atlas zur altaegyptischen Kulturegeschichte*, t. I, pl. 175, 272, 339 ; Sachs, *Die Musikinstrumente des Alten Aegyptens*, ill. 74, 83-84 ; Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, fig. 22 et 24.

³ Précisons que les harpes, de la forme du trigone ou de notre instrument actuel, avec corps de résonance montant obliquement, ne sauraient avoir donné naissance à la lyre dont la caisse est à la base de l'instrument. Il s'agirait plutôt de harpes, la plupart à caisse naviforme (pl. XXV), dont le manche arqué témoigne par son amincissement d'un rôle nul dans la résonance générale de l'instrument. À cet égard, parmi les lyres découvertes au cours des fouilles d'Ur, un exemplaire actuellement conservé au Musée de Bagdad marque très exactement la transition entre ce type de harpe naviforme et la lyre asymétrique (cf. M. Guillemet et J. Duchesne, *Sur l'origine asiatique de la cithare grecque*, pl. III, fig. 9). À cette place devrait également figurer la harpe arquée du Conservatoire de Bruxelles, faussement appelée *Kin* et d'origine assez énigmatique (Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique...*, t. I, 2^e éd., p. 141 ; Grosset, *Inde...*, p. 352, fig. 262). — Les instruments qui sont représentés sur des croix sculptées, entre les IX^e et X^e siècles, en Islande et en Écosse (cf. notamment Pincherle, *La Harpe, des origines au commencement du dix-septième siècle*, fig. 973 ainsi que pp. 1907-08), offrent le contour presque authentique d'une lyre, avec une épaisseur du cadre assez marquée vers le haut. Comparer à cet égard, in F. W. Galpin, *Old English instruments of music* (pl. en face de la p. 4), les deux instruments figurés aux VIII^e et IX^e siècles (Castledermolt N. Cross, Ullard Cross) : le premier épouse une forme très nette de lyre avec résonateur à la base ; le second (qui n'est autre que la fig. 973 de la précédente étude de Pincherle) frappe par le grossissement supérieur de son cadre.

⁴ Cf. Sachs, *G. W. M.*, fig. 141, et *Die Musikinstrumente des alten Aegyptens*, pl. 6 à 8.

Cette double caisse ne se retrouve pas partout ; mais la caisse proprement de résonance atteint parfois à des proportions considérables : des lyres figurées sur les peintures égyptiennes ou sur les bas-reliefs assyriens présentent une hauteur de caisse qui égale le tiers et même la moitié de la hauteur entière de l'instrument ¹. Vu cette importance de la caisse, il semble que l'instrument ait dû nécessairement se poser sur sa base et même, telle une lyre géante d'Égypte, se dresser sur le sol, l'instrumentiste se tenant debout ².

Mais déjà nous sommes en face d'instruments aux bras symétriques, lyres ou *kithara* que les vases grecs ont reproduites abondamment ³. Peu importe ici la forme des bras, variable à l'excès — droite, courbe, mince, aplatie ; leur jonction peut disparaître sous la caisse dont l'ampleur et la fantaisie de dessin n'ont point [p. 207] de limite. Forcément d'égale longueur les cordes ne varient plus qu'en épaisseur ou qu'en tension ⁴ ; le joug peut tourner sur lui-même à l'aide de molettes latérales, variant ainsi la tension de *toutes* les cordes à la fois.

Les premières *chevilles* furent peut-être de simples cabillots ou taquets fixés dans le joug et autour desquels s'enroulèrent les cordes ; mais elles furent sans doute précédées par les deux modes d'attache suivants, que pratiquent encore aujourd'hui les Abyssins et diverses populations de l'Afrique orientale ⁵ : la corde est enroulée autour du joug avec une lanière (d'étoffe, de cuir ou d'écorce) qui contribue à la serrer fortement, à moins que la lanière, d'abord enroulée, ne permette à la corde de se nouer dessus sans risque de glisser ⁶ ; l'extrémité de la corde est passée autour d'un petit garrot qui, par torsion, serre la corde autour du joug (pl. XXIV XXV et XXVI) ⁷. Il est possible qu'on soit allé ainsi du garrot au cabillot, et de là à la véritable cheville ⁸.

Longtemps l'on a interprété faussement le jeu de la lyre que représentent les peintures de tombeaux égyptiens ou de vases grecs : on a cru voir dans le geste de la main gauche « déployée en éventail derrière les cordes » ⁹ l'accompagnement harmonique d'une mélodie qui aurait été détaillée note par note à l'aide du gros plectre tenu de la main droite. Camille Saint-Saëns a su rétablir, un des premiers, quelle était

¹ V. Loret, *Note sur les instruments de musique de l'Égypte ancienne*, fig. 55-57 ; Sachs, G. W. M., fig. 125 et 148.

² Les lyres d'Ur peuvent mesurer plus d'un mètre de hauteur. — Les peintures de la tombe d'El Amarna montrent une lyre géante jouée par deux exécutants : cf. N. de G. Davies, *The rock tombs of El Amarna*, 3^e part., pl. VII et p. 6. — Au sujet d'un pareil jeu à deux sur la même lyre il y aurait lieu de rapprocher le cas d'une harpe naviforme, qui est figurée sur une peinture dite gréco-bouddhique, conservée au Musée Guimet.

³ M. Emmanuel, *Grèce*, fig. XXX, XXXII, XXXIII, etc.

⁴ Th. Reinach, article *lyra* in Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités*.

⁵ Comparer les figures 197 et 230 de C. Sachs, G. W. M.

⁶ Villoteau, *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux*, p. 79.

⁷ Marcel Cohen, *Couplets amhariques du Choa*, p. 18.

⁸ Une étape serait également à citer : le bâton servant de joug présente des renflements irréguliers ; d'où des sortes de cannelures intermédiaires auxquelles peuvent se nouer les cordes (M. Emmanuel, *Grèce*, fig. V).

⁹ C. Saint-Saëns, *Lyres et cithares*, pp. 538-539.

l'exécution antique en la rapprochant du jeu actuel de la lyre au Caire ou à Ismaïlia : le plectre râcle *l'ensemble des cordes* dont certaines, étouffées par les doigts de la main gauche, ne résonnent pas ¹. Il s'agit donc d'un arpègement uniforme d'accords que varie seulement la position des doigts de la main gauche et qui sert à rythmer le chant ². [p. 208] Toutefois la main gauche seule a pu aussi pincer les cordes et exécuter soit des doublures mélodiques du chant, soit des morceaux de pure virtuosité citharistique. Mais la plupart des figurations qui nous aient été conservées du jeu de la lyre antique représentent ce râclage de toutes les cordes, certaines rendues d'avance muettes par effleurement de la main gauche. Position et geste qui se reconnaîtraient sur les petites harpes assyriennes au joug dressé verticalement (pl. XXII). Il faut donc que le râclage ait constitué un des gestes les plus anciens de la musique, un des plus tenaces ; peut-être un des plus sacrés.

Des lyres ont leur corps de résonance formé non plus d'une caisse quadrangulaire en bois mais d'une coque de calebasse, d'une carapace de tortue ou d'une sébile de bois ou de métal qui bombent le dos de l'instrument ; les bras, rigoureusement égaux, dessinent avec le joug un triangle parfait ³ (pl. XXVI) ; une peau tendue sur l'ouverture de la coque sert de table : ces lyres sont-elles si étrangères aux précédentes ? Un des instruments de la planche XXIV se place pourtant à mi-chemin des unes et des autres : asymétrie des bras qui forment avec le joug et avec la base de la lyre un trapèze ; dos bombé simulant la calebasse ⁴ ; énorme chevalet appuyé sur la peau de la table et rappelant la caisse saillante du cordier antique ; extrémité inférieure des cordes nouée à un bâtonnet horizontal ou à un anneau que deux lanières rattachent à la base de l'instrument ⁵ (pl. XXIV). Actuellement en Abyssinie les types le plus divers voisinent : *kerar* dont la caisse est tantôt quadrangulaire tantôt circulaire, les bras tantôt verticaux tantôt obliques ; grand *bagannâ*, à caisse quadrangulaire et à montants tantôt verticaux, tantôt obliques ⁶. Par ailleurs, nous ne saurions où classer l'instrument des *Chillouk* ou des *Abaka* dont les bras parallèles

¹ De la main droite, on frotte fortement toutes les cordes à la fois avec le *plectrum*... » (Villoteau, *Description historique, technique et littéraire des instrumens de musique des Orientaux*, p. 84).

² Dans les *Florides*, Apulée décrit une statue trouvée dans l'île de Samos et qui représente un jeune homme jouant de la *Kithara* : la main « gauche, les doigts écartés, se pose sur les cordes (*laeva distantibus digitis nervos molitur*) ; la droite, faisant le geste du musicien qui joue, approche le plectre (*pulsabulum*) de la cithare, comme prête à en frapper (*percutere*) l'instrument dans les intervalles où la voix se repose... » (Apulée, *Apologie, Florides*, éd. Paul Vallette, Paris, les Belles-Lettres, 1924, pp. 146-147). – Cf. également Perey E. Newberry, *Beni Hassan*, part. I, pl. XXXI ; M. Emmanuel, *Grèce*, fig. 30 ; Saint-Saëns, *op. cit.*, fig. 5 ; Sachs, *Musik des Altertums*, pl. 11 ; id., *G. W. M.*, fig. 125, 148 et 159 ; id., *Die Musikinstrumente des alten Aegyptens*, fig. 49, 50 et 52 ; W. de Grüneisen, *Les Caractéristiques de l'art copte*, pl. LXIII supplémentaire ; Jean Brunhes, *Races*, pl. 42.

³ Sachs, *G. W. M.*, pp. 189-190, ainsi que fig. 197 et 230.

⁴ Cf. aussi fig. 36 d'Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*.

⁵ Pour ce dernier point, cf. les fig. 197 et 230 de Sachs, *op. cit.* ; Ankermann, *loc. cit.* ; M. Cohen, *Couplets amhariques du Choa*, dessin de la p. 19.

⁶ Mondon-Vidailhet, *La Musique éthiopienne*, pp. 3186-3189. – Sur la planche XXIV, la lyre de droite est évidemment un modèle ancien de *bagannâ* ; il suffit de la comparer à l'exemplaire de gauche – rapporté de la province du Choa par la Mission Soleillet (Trocadéro : 85.22.121).

sont fixés non pas sur une [p. 209] caisse mais sur une sorte de demi-rouleau couvert de peau ¹. Le professeur Sachs croit en la plus haute antiquité des lyres en caisse. Y eut-il donc à travers le monde proche-oriental, depuis l'Assyrie et l'Arabie jusqu'aux Balkans et en Éthiopie, circulation successive de deux types de lyres : d'abord, sur une vaste aire de diffusion, des lyres montées sur caisse ; puis, sur des espaces plus restreints, des lyres à calebasse, à carapace ou à sébile ? Idée qui renverse ce qu'on a accoutumé de croire ; car de la simplicité des matériaux ne déduit-on pas trop souvent un état primitif de l'objet, alors qu'il s'agit bien plutôt — dans l'acception exacte du terme — d'une forme *fruste*, régressive ?

Diverses questions nous assaillent. Une des caractéristiques essentielles de la lyre est d'avoir son corps de résonance disposé sur la partie inférieure et à la fois postérieure de l'instrument — comme si la caisse de la harpe arquée avait été déportée en arrière des cordes. Or y eût-il des lyres dont les bras eux-mêmes prissent part à la résonance et qui, tels la harpe et le trigone, eussent transféré l'appareil de résonance sur les côtés de l'instrument ? La lyre crétoise ou chypriote à contour sinueux (« en col de cygne » précise G. Glotz ²) que reproduisent de petites figurines en terre cuite ³ le laisserait presque supposer ⁴.

Dans l'Europe septentrionale du haut moyen âge comme chez les Ostiaks et Samoyèdes de la Sibérie actuelle, certains instruments ont leurs deux bras et leur joug qui forment avec la table proprement dite une pièce de bois unique, trouée seulement vers le haut, de sorte que la main gauche renouvelle le geste des joueurs de lyres grecques ou égyptiennes ⁵. Là encore les cordes s'élèvent en éventail : cette caractéristique propre à la plupart des lyres est ignorée des harpes et des cithares plates ou bombées — exception faite toutefois du *kantele* des pays baltes ⁶ ainsi que du *khin* chinois où les cordes tendent à se rapprocher avant de se nouer autour de deux boutons plantés au revers de l'instrument ⁷. Serait-ce le seul trait commun entre ces [p. 210] types étroits de lyres et de cithares, les uns tenus verticalement, les autres horizontalement ?

Que dire des instruments fourchus de la Guinée française ou de la Côte d'Ivoire ⁸ (pl. XXVI) ? Leurs cordes, tendues d'un bras à l'autre, en direction perpendiculaire à celle du résonateur, figurent-elles une impasse parmi toutes les voies que suivirent les harpes arquées pour aboutir à la lyre ?

¹ Ankermann, *op. cit.*, fig. 34.

² G. Glotz, *La Civilisation égéenne*, p. 336.

³ Sachs, *G. W. M.*, fig. 158.

⁴ Voir dans une note d'une page précédente, ce que nous disons de certains instruments figurés sur des croix écossaises ou irlandaises du moyen âge.

⁵ Voir la lyre trouvée dans une sépulture militaire de la Forêt-Noire (IV-VII^e siècles) : H. Panum, *Harfe und Lyra im alten Nordeuropa*, fig. 19 (et. aussi fig. 21) ; Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, p. 324 ; id. *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, pp. 164-165 ; objet du Musée du Trocadéro 32.88.211.

⁶ Sachs, *G. W. M.*, p. 243 et fig. 283.

⁷ Courant, *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, p. 163, fig. 208.

⁸ Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, fig. 33.

Si avec la forme du résonateur — caisse ou coque — doit varier le type de lyre, nous pouvons nous demander comment en d'autres genres d'instruments à cordes — harpes, luths ou vièles — l'appareil de résonance ne porte pas aux mêmes divergences de types. Aucune classification, aucune nomenclature n'en a tenu compte jusqu'alors, et cependant n'est-il pas visible, au premier coup d'œil, que le manche tantôt surmonte unealebasse (comme en l'arc musical), tantôt l'embroche, tantôt se couche sur l'ouverture de celle-ci ; qu'ailleurs il ne s'agit plus d'unealebasse, ni même d'une sébile, mais d'une caisse aux pièces rapportées ; qu'ailleurs encore la caisse, taillée d'une seule pièce dans un tronc ou dans une branche d'arbre, présente la forme allongée et creuse d'une pirogue dont un mât couché, le beaupré, serait le manche de l'instrument ? Bien qu'il ne faille pas attendre beaucoup d'une pareille division, nous remarquerons pourtant qu'elle ne semble pas plus illogique ici que dans le cas des lyres.

Si la lyre sur caisse — la lyre asymétrique d'Ur ou d'Égypte — a pu provenir d'une déviation de la harpe arquée, ce dernier instrument nous apparaît très souvent comme ayant lui-même une caisse, mais naviforme, taillée d'une seule pièce, et dont la proue se prolonge en un manche tellement recourbé que parfois il surplombe le pont de cette espèce de bateau. L'exemple le plus singulier de cette sorte de harpe arquée nous est offert par le *saun* de Birmanie (pl. XXV). Nous retrouvons le même type d'instrument figuré sur des sculptures hindoues, cambodgiennes et javanaises¹ ; et nous le suivons à travers le continent africain depuis l'Égypte antique jusque chez les noirs actuels du Cameroun². Dans tous les cas le manche courbe, ou coudé, se fixe à la [p. 211] proue de la caisse-bateau (pl. XXV) ; pour le rejoindre les cordes s'élèvent en oblique à partir d'une ligne médiane de la table. Cette ligne peut être l'extrémité inférieure du manche qui broche la table, ou un long éclat de bambou qui est de même piqué dans la table ; ce dernier cas se présente avec des harpes arquées dont la caisse est formée d'une sébile plus ou moins ovale³. Or il existe des harpes arquées dont le corps de résonance n'est ni une caisse naviforme ni une sébile, mais seulement unealebasse (pl. XXI) ou, à la rigueur, quelque boîte rectangulaire⁴ ; dans tel cas le manche traverse de part en part laalebasse ou la botte, et les cordes aboutissent, comme nous l'avons vu, à un chevalet levé sur la table : ce chevalet, ou

¹ Ananda K. Coomaraswamy, *La Sculpture de Bodgayâ*, pl. XXXIII et LIV ; Groslier, *Recherches sur les Cambodgiens*, fig. 82 (G, H, I, J, K) ; J. et C. T. A. Kunst, *Hindoe-javaansche Musick-instrumenten*, fig. 40 : bronze du X^e siècle reproduit in Sachs, *G. W. M.*, fig. 99 ; etc.

² N. de Garis Davies, *The Tomb of Nakht at Thebes*, pl. XVI a et XVII ; Flinders Petrie, *Abydos*, part II, pl. XXVIX ; Wreszinski, *Atlas zur altaegyptischen Kulturgeschichte*, t. I, pl. 175, 272, 339 ; Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, pp. 17-18 ; Schaeffner, *Notes sur la musique des populations du Cameroun septentrional*, fig. de la p. 70. — Sur l'ensemble de la question touchant à l'origine et à la diffusion de cet instrument cf. : Sachs, *Die Musikinstrumente des alten Aegyptens*, p. 68, et *Die Musikinstrumente indiens u. Indonesiens*, pp. 140-141.

³ Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, fig. 19. — Voir également des instruments *dingi* ou *haoussa* (Nigéria du Nord) du musée Pitt-Rivers, à Oxford.

⁴ Ankermann, *op. cit.*, fig. 16. Dans cet instrument du Togo la botte est fixée sur une sorte de radeau qui lui sert de fond.

toute espèce de cordier, est relié à l'extrémité saillante du manche en bas de l'instrument. Une attache comparable se retrouve sur des lyres à coque où l'extrémité inférieure des cordes se noue à un bâtonnet horizontal, relié lui-même à la base de l'instrument (pl. XXI). Mais à considérer seulement les rapports entre le manche arqué des précédentes harpes et les divers types de caisses —alebasse, sébile, botte rectangulaire ou bloc naviforme, — les affinités entre ces formes de caisses s'y révèlent particulières. Ainsi, l'équivalence, dans les lyres, entre coque naturelle et sébile de bois ne se reproduit forcément pas quand il s'agit de caisses de harpes arquées.

LUTHS ET VIÈLES.

[Retour à la table des matières](#)

Passons maintenant à des instruments qui ne sont ni des harpes ni des lyres, mais dont les cordes se tendent à peu près parallèlement à la table — comme sur notre guitare ou sur notre violon. D'antiques luths égyptiens, actuellement dépouillés de leur table, laissent voir la position de leur manche par rapport à la caisse¹ : celle-ci, en bois, a la forme à peu près d'une demi-coque d'amande ; la partie inférieure du manche semble appuyer sur l'ouverture de [p. 212] la coque, alors qu'en réalité elle est légèrement insérée dans le bord ; ce bout du manche ne dépasse pas la coque ; la peau qui sert de table contribue à appliquer le manche contre l'ouverture de la coque. La lyre abyssine sur sébile (pl. XXVI) avait de même ses bras qui appuyaient sur la peau de la table au point d'y marquer deux légers renflements. Dans le cas de cette lyre comme dans celui du luth égyptien nous ne pouvons pas dire que la caisse soit embrochée, tout au moins dans sa partie rigide : le manche se trouve pincé entre le rebord d'une coque et la peau qui la clôt comme un tambour. Cette même position d'un manche pris entre le bord d'une caisse ouverte et une peau couvrant celle-ci s'observe sur de petits luths nègres très répandus au Soudan français, et dont la caisse épouse la forme non plus d'une coque d'amande mais d'un bateau (pl. XXVII). Comme dans la harpe arquée de Birmanie, la caisse est taillée d'une seule pièce et se nomme précisément *korro*, qui signifie « bateau », et à la fois « auge », chez les Dogons de la plaine² ; le manche est passé dans la peau de la table à peu près comme une aiguille est piquée en longueur dans une étoffe ; une ouverture de la table laisse à découvert l'extrémité inférieure du manche à laquelle s'attache le bout des cordes ; près de cette extrémité un mince chevalet suffit à écarter les cordes de la table³.

¹ Sachs, G. W. M., fig. 140 et *Die Musikinstrumente des alten Aegyptens*, n^{os} 76-77 de la pl. 9.

² Documents des missions Dakar-Djibouti et Sahara-Soudan.

³ Ce type d'instrument se retrouve sur les monuments égyptiens, avec un manche plus allongé ; notamment avec une caisse naviforme tout aussi étroite : voir pl. 10, 268, 332 et 333 in

Entre les formes de caisses que nous venons de voir, en demi-amande et en bateau, se place au moins un type intermédiaire. L'étude d'Ankermann sur les instruments africains fait figurer côte à côte¹ : un luth à caisse naviforme, en tous points semblable à celui que nous avons décrit et provenant du pays *Tibati* (Cameroun) ; deux instruments plus ou moins en demi-amande, originaires l'un du Maroc, l'autre de Bassari (Congo français) — ce dernier digne d'être comparé à tel luth égyptien, peint vers le XV^e siècle avant Jésus-Christ sur les murs de la tombe thébaine de Nakht² ; enfin, un instrument également marocain, mi-piriforme, aux deux chevilles postérieures et à la fois entrecroisées³ [p. 213] (pl. XXVII). À vrai dire certains luths égyptiens (ceux conservés par exemple au Musée égyptien de Berlin⁴) avaient déjà le sommet de leur caisse qui s'effilait et se terminait en pointe ; toutefois leur manche descendait jusqu'au bord inférieur de la caisse, tandis qu'ici, comme dans l'instrument naviforme, le manche s'interrompt à hauteur d'une ouverture de la table de sorte que son extrémité fourchue peut servir de cordier. Avons-nous là, mais simplifié, et pour ainsi dire en modèle réduit, un type de luth qui, plus ventru, au manche appelé à s'élargir, tourna autour de la Méditerranée après être venu d'Asie⁵ ? La fusion (apparente) de la table et du manche dans le luth est réalisée dès ici : la peau de la table, tendue en demi-fuseau, cache habilement la jointure entre le manche et la caisse. Nous pouvons dire que l'histoire du luth persano-arabo-européen s'est en partie employée à parfaire ou à défaire cette continuité entre le manche élargi, trapézoïdal, et le vaste corps piriforme⁶ : problème qui ne s'est jamais posé pour des instruments comme le violon, dont le manche destiné à être empoigné se détache de la caisse tel un manche d'outil ou une queue d'objet quelconque.

Arrêtons-nous à cette continuité de lignes entre la table et le manche. Bien des instruments en témoignent : entre autres, le *hapetan* ou *asopi*, à caisse naviforme, des *Batak* de Sumatra⁷. À cet instrument malais le professeur Sachs n'applique que le terme de *Blokriegellaute*⁸, fondant ainsi une catégorie sur un détail isolé de facture : la saillie cubique du point d'attache des cordes ; d'où, autour de ce détail, le rayonnement possible d'un parentage. Il s'agit d'ailleurs d'instruments qui, évoluant en

Wreszinski, *Atlas zur altaegyptische Kulturgeschichte*, t. I. Il s'agit de représentations remontant au milieu du deuxième millénaire avant notre ère.

¹ Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, fig. 11-14.

² Sachs, *Die Musikinstrumente des alten Aegyptens*, fig. 69 ; N. de Garis Davies, *The Tomb of Nakht at Thebes*, frontispice et pl. XVI b.

³ Cf. aussi Sachs, *G. W. M.*, fig. 162.

⁴ Sachs, *op. cit.*, fig. 140, ainsi que : *Musik des Altertums*, en bas à droite de la p. 87 et *Die Musikinstrumente des alten Aegyptens*, pl. 9, n^{os} 76 et 77.

⁵ Voir le luth à caisse assez volumineuse, représenté sur la paroi d'un sarcophage gallo-romain, in Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, t. I, p. 146. De même, parmi les terres cuites trouvées dans les fouilles de Suse (J. de Morgan, *Délégation en Perse. Mémoires*, t. I, p. 131 et pl. 8), comparer le luth à caisse ronde du n^o 9 à celui du n^o 7 qui n'en a point.

⁶ L. de la Laurencie, *Le Luth*, pp. 1972-1977.

⁷ D. de Lange et J. F. Snelleman, *La Musique et les instruments de musique dans les Indes orientales néerlandaises*, p. 3170 ; Sachs, *G. W. M.*, fig. 285.

⁸ Sachs, *G. W. M.*, p. 239.

une zone d'échanges particulièrement riche, prètent par les caractéristiques variées de chacun à un entrecroisement complexe de filiations. Mais nous pouvons toujours nous demander laquelle de ces caractéristiques, laquelle de ces filiations se trouve être la plus essentielle ? Dans le cas cité de l'instrument malais, la fusion insensible du manche et de la caisse nous semblerait un trait qui le rattache fortement à d'autres types de luths. — Les [p. 214] instruments que le professeur Sachs dénomme « luth à renflement accessoire » (*Laute mit Nebenausbuchtung*) et « luth étranglé » (*Kerblaute*)¹ offrent une disposition presque inverse : il s'agit d'instruments dont le sommet de la table prêt à se fondre avec le dessus du manche s'arrondit à nouveau et constitue une table superfétatoire ; soit entre autres, le *târ* persan². Il s'agit en quelque manière d'une demi-poire qui en s'étranglant vers son sommet présenterait un second renflement. Comme d'autres sortes d'étranglements se rencontrent sur notre guitare et à la fois sur notre violon, se multiplient à travers l'organologie de l'Asie, de l'Afrique ou de l'Europe sous des inflexions les plus variées il faut bien y voir quelque chose de plus général qu'une échancrure nécessitée par le mouvement de l'archet ou qu'un vague essai de figuration anthropomorphe³. Vestige peut-être de l'usage de la calebasse, celle-ci de forme naturelle ou *forcée*⁴. Pour en revenir à la continuité de lignes entre la table et le manche, il est à remarquer qu'en Chine, en Indo-Chine et au Japon certains instruments piriformes ou entièrement circulaires, *phi-phâ* ou *yue-khin* — luths tout aussi authentiques que les nôtres, surtout lorsque nous considérons l'extrémité renversée en équerre de la *biwa* japonaise —, présentent un manche très grêle, sinon trop court en comparaison de la face plus ou moins circulaire de l'instrument⁵ ; dans ce dernier cas le manche court, fixé sur des éclisses à mince

¹ Sachs, *G. W. M.*, pp. 238 et 248, fig. 277, et 287.

² Huart, *Musique persane*, fig. 525.

³ Comparer notamment in Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente* le rabab marocain de la fig. 15 et la harpe *niam-niam* de la fig. 20 ; in Sachs, *G. W. M.*, le luth hittite de la fig. 146, les vièles géorgienne, hindoue et algérienne des fig. 290, 320-322. — À l'Indian Museum de Londres : la *saradiya vina* et les *rabab* de Madras et de Bénarès. Dans le cas de la *sarinda* hindoue et du *kobouz* kirghize (cf. J. Castagné, *Magie et exorcisme chez les Kazak-Kirghizes et autres peuples Turks orientaux*, pp. 56, 62, 67-68), la peau de la table ne recouvre pas le renflement supérieur de la caisse et y laisse ainsi une loge vide. — Ici-même, la pl. XXII montrerait une harpe arquée dont l'anthropomorphisme ne s'accompagne d'aucun étranglement à hauteur médiane de la caisse. Voir toutefois la curieuse forme « en violon » des marbres sculptés (idoles ?) des Cyclades (cf. Zervos, *L'Art en Grèce...*, fig. 6).

⁴ Le vernis lui-même de nos instruments à cordes — où seuls les écrivains du XIX^e siècle crurent voir un secret de beauté acoustique — n'apparaît plus que comme un procédé de couverture et de coloration : la teinte adoptée dans beaucoup de cas main tiendrait-elle sur le bois des tables et des éclisses un rappel de la lointaine calebasse ? Cf. Greilsamer, *L'Anatomie et la physiologie du violon, de l'alto et du violoncelle*, pp. 107-210 ; Bouasse, *Acoustique. Cordes et membranes*, pp. 300-302.

⁵ Courant, *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, pp. 176-178, fig. 215 et 217 ; Knosp, *Histoire de la musique dans l'Indo-Chine*, pp. 3112-3114, fig. 591-595 ; Sachs, *G. W. M.*, pp. 228-229, fig. 222-226, 278, 280 et 299 ; A. von Le Coq, *Chotscho*, pl. 13 et *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien*, 7^e part., pl. 9 ; A. et Y. Godard et J. Hackin, *Les Antiquités bouddhiques de Bâmiyân*, pl. XLIV et XLVI. L'extrême allongement de la table piriforme donne à certains de ces luths un curieux aspect triangulaire.

surface rectangulaire, [p. 215] ferait supposer qu'il y eût croisement avec une autre famille d'instruments.

Qu'il s'agisse du ventre épanoui de nos luths arabo-européens ou de la face lunaire de certains luths extrême-orientaux, le cordier y est constitué par une importante barre transversale où il nous semble voir un compromis entre le chevalet primitif, plus ou moins étiré horizontalement, en forme de pont (comme sur la lyre de la pl. XXIV), et le cordier qui saillait au ras d'une ouverture de la table. Il y a là un fait comparable à celui qui porte la surface plane de la table à se prolonger sur le large manche, évoquant ainsi l'ancienne étroitesse de rapports entre la peau de la table et le manche qui le brochait.

Il est d'autres instruments où le professeur Sachs retrouve cette barre transversale du cordier très affirmée : instruments dont la médiocre largeur nous ferait dire qu'ils se composent seulement d'un manche-caisse tenu *verticalement* alors que les *Khin*, *Koto* et autres cithares sur table oblongue sont posés à plat. Un trait de parenté existerait-il si invraisemblable que cela parût d'abord, entre les instruments figurés sur des sarcophages romains du Louvre ¹, le « tambourin à corde » ainsi que se traduirait selon Courant ² le terme chinois *hyên thào* employé au V^e siècle, le *Khin* lui-même (dont nous ne connaissons peut-être pas toutes les positions entre les mains des anciens Chinois) et, en tout cas, un type de cithare aux cordes tendues sur une boîte à peu près rectangulaire et frappées à l'aide d'une baguette — telle la *tamburina* ou « tambourin du Béarn ³ » ? Carrefour où doivent normalement se rencontrer des instruments ayant leurs cordes tendues soit sur une longue table assez étroite soit sur un manche qui broche une table et qui, s'élargissant, tend à se fondre, avec celle-ci. Pour ne parler ici que d'instruments à table rectangulaire ou à large manche plat, tous à cordes pincées, leur timbre général autant que leur littérature ne prouvent-ils pas une certaine affinité entre eux : il suffit de comparer de menus traits de la musique de *koto* japonais, de *tjelempoung* ou *ketjapi* javanais, de luth, guitare et clavecin européens. Mais nous touchons peut-être là à un problème très délicat : celui d'une convergence de styles musicaux qui l'emporte sur la divergence des types d'instruments.

À considérer certain incroyable instrument des griots *foulbé* — harpe arquée dont la table serait celle renversée d'un luth, ce [p. 216] qui aurait provoqué le *surgeon* d'un second manche ! —, à considérer même certaines combinaisons de l'organologie hindoue — accouplement de la cithare sur tuyau et du luth dans la *Rudra vina*, où une véritable caisse de luth est substituée à la calebasse inférieure tandis que la calebasse supérieure se rapetisse, — à considérer tant de formes perdues de luths à double manche, etc., et à leur opposer enfin la simplicité de bien des instruments antiques ou primitifs, il semble que nos propres instruments, aux formes souvent complexes et

¹ Cités par Sachs, *G. W. M.*, pp. 235-236 et fig. 275-276.

² Courant, *op. cit.*, p. 177.

³ Sachs, *Reallexikon der Musikinstrumente*, p. 146 ; Mahillon, *Catalogue...* t. I, pp. 374-376. Voir aussi l'instrument cité par Mme Rokseth, *Une source peu étudiée d'iconographie musicale*, p. 83.

énigmatiques, soient des « fantaisies » mais qui aient réussi. Parmi ces instruments qui relèvent souvent de la tératologie il est malaisé de dire pourquoi telle forme a survécu plutôt que tel autre monstre de la facture instrumentale.

Une seconde position du manche, perçant de part en part le corps même d'une calebasse ou d'une caisse, ne nous a apparu qu'avec une harpe arquée du Fouta-Djalon (pl. XXI). Nous allons porter un moment nos regards sur cet embrochement.

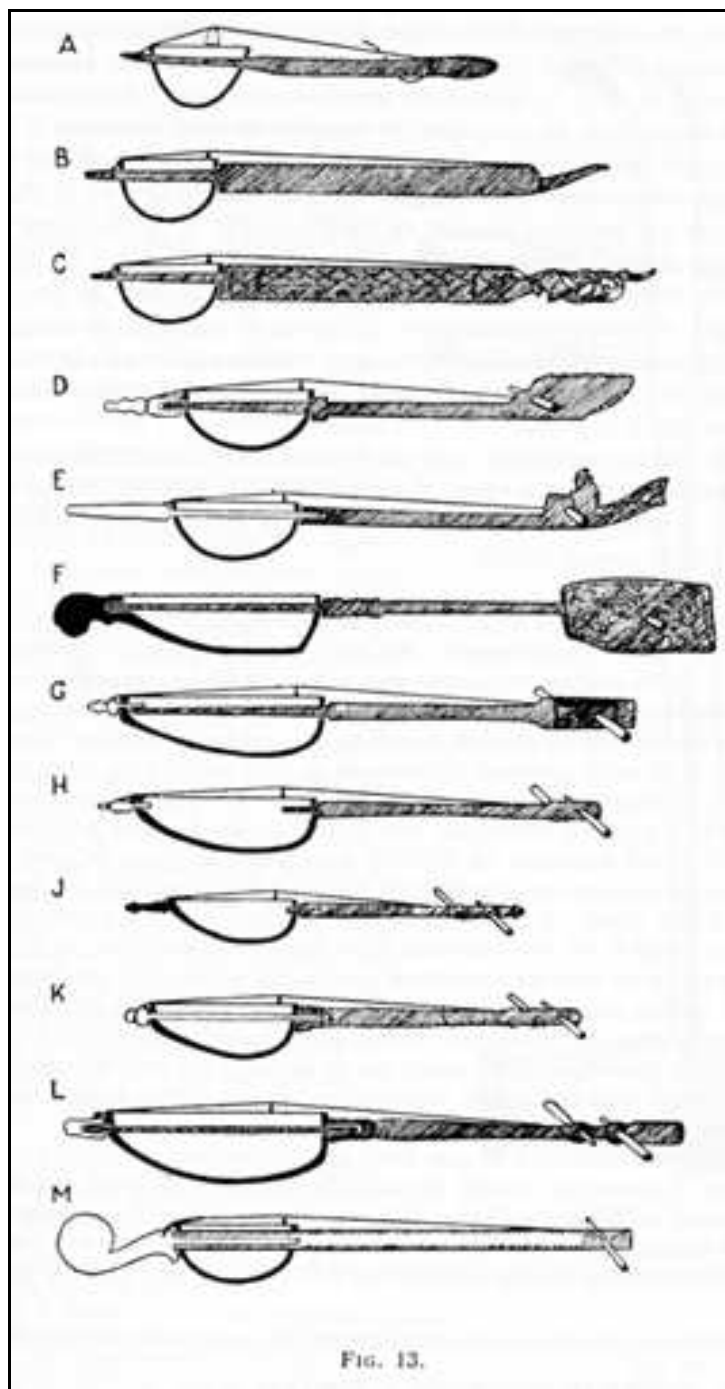
Qu'un manche traverse *de part en part* une coque, telle la précédente harpe ou tel le *rebab malais* de la pl. XXVII, cela peut être concevable de deux manières : ou bien il la traverse effectivement, et le manche se présente d'une seule pièce ; ou bien il ne la traverse qu'apparemment, les deux extrémités supérieure et inférieure de ce que nous appelons encore ici le manche étant disjoints et n'ayant entre eux de commun que leur fixation de part et d'autre d'une même caisse. Autrement dit, dans le dernier cas, une *pique* semble prolonger le manche en dessous de la caisse : c'est ce qui a lieu, à peu près, sur notre violoncelle. Toutefois, même si la poutre axiale de l'instrument est en deux parties, celles-ci peuvent encore se toucher et *s'emmancher* de quelque façon à l'intérieur de la caisse : il nous suffit d'examiner le tableau suggestif où M. Walter Kaudern présente en coupe douze instruments de Célèbes, à une ou deux cordes que frotte un archet : soit douze vièles (fig. 13)¹. Dans les trois premiers exemples (A, B, C), le manche traverse en totalité la demi-coque de sorte que son extrémité inférieure sert de point d'attache à la corde. Dans l'exemple D, le manche traverse la coque et pénètre *dans le corps d'une pique*. Dans les exemples F et G le manche s'arrête au bord inférieur de la coque : la « pique » est simplement formée

¹ Kaudern, musical instruments in Celebes, p. 166. — Nous devons la reproduction de cette figure à l'obligeance même de l'auteur.

[p. 217]

FIG. 13.

[Retour à la table des figures](#)



[p. 218]

par une excroissance de la coque elle-même ou bien la pique pénètre dans la coque et appuie sur le bord du manche. Dans les exemples H et J, le retrait du manche s'accroît ; fixé dans la paroi supérieure de la coque, le manche devient étranger à la pique, qui peut toujours être formée, comme dans l'exemple F, par une excroissance de la coque. Dans les exemples E et K c'est la pique qui traverse de part en part la coque et *pénètre dans le corps du manche*. Par contre, dans l'exemple M, si la pique est également introduite à l'intérieur du manche, celui-ci, de forme presque entièrement tubulaire, traverse à nouveau la coque. Enfin, dans l'exemple L apparaît une *troisième* pièce qui, perçant de part en part la coque, a ses deux extrémités prises dans celles du manche et de la pique.

Voici donc esquissées, par un groupe local d'instruments, à peu près toutes les formes de rapports entre manche, coque et pique. Il nous serait aisé d'en retrouver de multiples équivalents à travers le monde entier.

Le présent ouvrage ne peut que s'en tenir à des formes archaïques ou *archaisantes* d'instruments. Mêlons à celles-ci toutefois quelques modèles plus évolués et suivons en toute sa variété le procédé d'embrochement. Certains instruments ont une pique d'une dimension considérable, tels les *ghichèk*, *kamânga* ou *kémântchè persans*¹ dont la pique en acier prolonge idéalement le gros manche en bois, fixé dans une coque en même matière. Sur la pl. XXVII un instrument de Java à peu près identique, aux deux longues chevilles latérales : c'est le *rebab* introduit en Malaisie avec l'islamisation ; de part et d'autre de la caisse en noix de coco, fixés sur une même tige, un manche et une pique en ivoire précieusement travaillé. Le *kemandgeh âdjouz* arabe,² s'il est constitué d'un manche cylindrique en bois, d'une coque de noix de coco (ou d'une double sébile) et d'une longue pique en fer, dispose ces pièces selon un autre ordre que précédemment : le corps de résonance est fixé sur le manche et celui-ci a son extrémité prolongée directement par la pique. Tous ces instruments ont, comme ceux de Célèbes, leurs cordes frottées par un archet ; nous reviendrons sur ce point.

Prenons maintenant ce que nous appellerions un cas moyen : le manche traverse en totalité la caisse de résonance de sorte que son extrémité inférieure saillit au dehors ; aucune pique. Dans les premiers exemples que nous allons citer la caisse est formée par une sorte de petit tambour dont le cylindre en bois présente une hauteur plus [p. 219] grande que le diamètre de la membrane ou table : les *thi khîn* et *seu hwô*, violons chinois à manche en bambou et à 2 ou 4 chevilles postérieures, celles-ci assez longues pour écarter du manche les cordes³ (fig. 14) ; des instruments hindous similaires, à deux chevilles⁴ ; des instruments de plusieurs tribus nègres du Nyassaland à longue cheville antérieure⁵. Tous ces instruments ont leurs cordes

¹ Cf. Huart, *Musique persane*, p. 3071 et fig. 531 ; Sachs, *G. W. M.*, pp. 244-245 et fig. 317.

² J. Rouanet, *La Musique arabe*, p. 2790 et fig. 444.

³ Courant, *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, p. 182, fig. 230 et 231 ; Sachs, *G. W.M.*, fig. 204.

⁴ Sachs, *op. cit.*, fig. 109.

⁵ Musée Pitt-Rivers à Oxford. Cf. Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, p. 10, ill. 6.

également frottées ; de plus, dans les types chinois et dans l'instrument nègre conservé à Oxford les cordes sont ramenées vers le manche par une boucle qui évoque la paternité de l'arc musical. À défaut de caisse en bois, une demi-calebasse peut être traversée par un bâton droit ou légèrement arqué : c'est le *kakou* des Foulbés du Cameroun (pl. XVIII), proche parent de l'*imzad* des Touaregs ; c'est la *rababa* des nomades de l'Arabie ¹. Dans d'autres types de *rebab*, et notamment dans le *massanqo* abyssin, la caisse plate se découpe selon un trapèze ou un losange ². Même remarque que précédemment : corde unique frottée.

FIG. 14

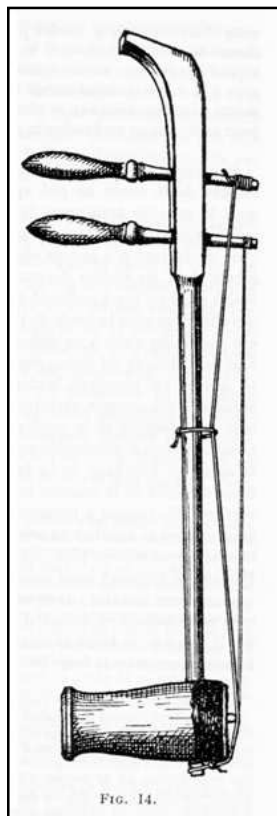


FIG. 14.

[Retour à la table des figures](#)

Avec les *san hyên* chinois ou *shamisen* japonais ³ une boîte plate, sensiblement carrée, est traversée par un long manche plat qui s'arrête au ras de la paroi inférieure de la caisse ; mais il s'agit là à nou-[p. 220] veau d'instruments à cordes pincées, les derniers qu'il nous soit donné de citer en ce livre. Si nous les comparons aux luths de l'antiquité égyptienne, nous voyons que la demi-coque de ceux-ci s'oppose à la caisse presque carrée de ceux-là ; et le manche des instruments extrême-orientaux se place trop en retrait du plan de la table pour avoir jamais pu brocher la peau de cette table.

Des exemples qui précèdent, il semblerait découler que le frottement de la corde ne pût apparaître qu'avec des instruments dont le manche transperce la caisse de résonance. L'embrochement de la caisse se retrouve sur des types de harpe ; mais ce procédé de facture n'a jamais été plus employé qu'avec des instruments dont les cordes doivent être frottées. Sans doute s'est-il établi ainsi un écart suffisant entre la table de la caisse et la corde qui s'incurve sous la pesée de l'archet. Toutefois un manche arqué eût pu pallier aussi à un défaut d'écartement : l'*imzad* des Touaregs se distingue du *kakou* des Foulbés du Cameroun (pl. XVIII) — qui en est pourtant tout proche — par la flexibilité de son manche, pris, comme certains luths égyptiens, entre une ouverture de calebasse et la peau qui y est tendue ⁴. Là encore nous nous trouvons à mi-chemin entre les deux cas, embrochement de la caisse et brochage de la table ; le brochage ne se fait qu'aux deux endroits où le manche rencontre la table sur le bord de l'ouverture. Et, comme à l'origine de bien des instruments à cordes, nous voyons se courber un arc

¹ J. Rouanet, *La Musique arabe*, fig. 447.

² Rouanet, *op. cit.*, fig. 446 ; Mondon-Vidailhet, *La Musique éthiopienne*, fig. 738 ; Ankermann, *op. cit.*, fig. 8.

³ Courant, *op. cit.*, fig. 219 ; Sachs, *op. cit.*, fig. 216, 220 et 279.

⁴ Lieutenant C. Jean, *Les Touaregs du Sud-Est : l'Air*, p. 211.

— ou même un double arc, puisque l'archet dessine, en plus, une demi-circonférence (pl. XVIII). Partout le chevalet perd contact avec le manche et s'érige uniquement sur la table ; dans bien des cas il s'agit de deux bâtonnets entrecroisés en forme d'X dont deux extrémités appuient sur la peau de la table et dont les deux autres, plus courtes, établissent une sorte de fourche au creux de laquelle appuie la corde ¹. [p. 221] Un grand nombre de vièles comportent de longues chevilles postérieures, c'est-à-dire piquées dans le manche d'arrière en avant, afin d'augmenter encore l'écartement de la corde ². D'autres luths, appartenant à la famille des *balalaïka* et *domra* ³, ont également des chevilles postérieures : mais celles-ci, infiniment courtes, comme celles de notre mandoline, ne répondent pas aux fins d'écartement des précédentes ⁴. Il est assez curieux de retrouver le même type de chevilles sur des instruments de l'Afrique australe ⁵.

Le professeur Sachs situe les premières figurations asiatiques d'instruments à corde frottée entre le VIII^e et le IX^e siècles de notre ère ⁶, — soit quelques milliers d'années après les types de lyres, de harpes ou de luths tels que les ont représentés les artistes de l'antiquité ou tels que les fouilles nous les ont restitués. Devons-nous en

¹ De ce type l'*imzad* et le *kakou* déjà cités. Le chevalet du *massango* abyssin a la forme d'un V renversé dont la pointe comporte un oeillet par où passe la corde. Mais, dans tous les cas, il s'agit de chevalets à deux pieds distincts et non de petites cales rectangulaires telles qu'en offrent des cithares d'écorce (du type *valiha*) ou de petites vièles chinoises. Cette disposition fourchue du chevalet se retrouve sur des instruments plus perfectionnés tels que *koto* d'Extrême-Orient et implique une connaissance subtile d'un phénomène acoustique que le professeur Bouasse décrit en ces termes la communication à la table des oscillations du chevalet a lieu par des pressions alternatives de ses pieds... L'expérience montre que, pour obtenir un son intense, *il faut que le chevalet ait des pieds distincts* : un morceau de bois sans pieds... ne donne pas de son... » (*Acoustique. Cordes et membranes*, p. 288). D'où aussi la dissymétrie de certains chevalets ; celui de la *trompette marine* a même l'un de ses pieds qui appuie sur une plaque de verre (cf. Bouasse, *op. cit.*, p. 295). Selon le même acousticien (*ibid.*, p. 295) c'est autant par son poids que par sa « liaison incomplète » avec le chevalet que notre sourdine produit son grésillement bien connu : un timbre plus raffiné, légère nasalisation de tout l'instrument, peut être obtenu, comme dans le cas de l'*ougdyé* ou harpe arquée du Cameroun septentrional, en bouchant l'une des ouïes par une petite membrane extraite d'un cocon d'insecte. — Le musée Pitt-Rivers, à Oxford, possède deux instruments africains qui comportent, en guise de chevalet, une petite claie faite de gousses et de cannes de mil (ou de roseau) et collée sur la table avec de la cire ; dans le cas d'une vièle des *Moundang* (lac Léré, à l'ouest du Logone) les deux liens qui tirent la corde passent sur ce revêtement suffisamment épais pour éloigner la corde de la table ; dans le cas d'une lyre, les cordes passent d'abord sur un très mince chevalet en forme de selle puis sur le revêtement en roseaux.

² Témoin les instruments chinois, balkaniques, etc. cités par Sachs *G. W. M.*, fig. 204, 281, 296 et 315). Ici-même, fig. 14.

³ Cf. fig. des pp. 2494-2498 du t. V de *l'Encyclopédie de la musique*, ainsi que Sachs, *G. W. M.*, pp. 200-201.

⁴ Il faudrait citer le cas presque intermédiaire de la vièle balkanique ou *lira* (Sachs, *G. W. M.*, pp. 242-243, fig. 281 et 286) qui possède de petites chevilles postérieures, mais offre toute l'apparence d'un luth court, à table piriforme : luth qui semblerait s'être converti en vièle sans autre modification de facture.

⁵ Kirby, *The musical instruments of the native races of South Africa*, pl. 72 et 73.

⁶ Sachs, *G. W. M.*, pp. 183-185.

conclure que le frottement de la corde n'a commencé à être pratiqué qu'à partir de notre ère, — c'est-à-dire bien après que tous les autres principes instrumentaux (membrane, anche, etc.) eussent été découverts ? Le professeur Sachs ajoute que partout où elle surgit la vièle apparaît autochtone ¹. Peut-être pourrions-nous voir en ces naissances éparses de la vièle comme des surges d'arcs musicaux sur les luths. Il semble qu'au bout de leur évolution les luths aient retrouvé leur ancêtre, l'arc, [p. 222] qui, au moins sous la forme d'un archet, se mit à vivre une existence nouvelle.

Remarquons toutefois que l'archet très arqué — qui n'est plus le nôtre — ne figure peut-être pas le moyen le plus primitif que l'homme ait employé pour frotter une corde ou pour exercer toute espèce de friction sur un corps sonore. La vièle nègre du Nyassaland, que nous avons déjà citée ², a pour archet non pas une mèche de crins sous-tendant une baguette flexible, mais deux *lames* de roseau (ou de bambou), la plus longue étant arquée, l'autre droite et fixée par ses deux bouts sur la première. Cet archet se trouve être, par le mince profil de sa lame, infiniment plus proche de notre archet à mèche de crins aplatie que de beaucoup d'autres archets dont la mèche est à peu près cylindrique. Dans le cas du roseau comme dans celui de notre archet actuel il s'agit du frottement d'une lame plus ou moins souple, presque d'un ruban, sur une corde. Ce fait est, croyons-nous, d'importance.

Un autre cas serait à retenir. Il existe des archets dont la mèche n'est pas forcément tendue par la baguette sur laquelle elle est fixée. Entre autres, en Asie centrale, les musiciens sartes emploient un « archet flasque qu'ils tendent pendant le jeu en écartant les doigts de la main droite ³ ». La mèche peut également passer sur plusieurs cordes à la fois, comme en notre *vielle* à roue. Le *hoû khîn* ou *seû hwó* chinois a deux de ses quatre cordes constamment prises à l'intérieur de la mèche divisée en deux faisceaux de crins : les deux cordes ainsi frottées doivent d'ailleurs être maintenues à l'unisson ⁴.

Enfin, dernière remarque : l'archet a pu d'abord se mouvoir avec certaine raideur, ne s'inclinant vers aucune corde en particulier ; à l'inverse de ce qui se passe aujourd'hui, c'est l'instrument qui faisait approcher chaque corde de l'archet. Jacques Soustelle l'a encore observé à Jiliapan, dans l'État de Hidalgo (Mexique) : « le bras allait et revenait d'un mouvement rapide, sans jamais modifier son orientation, car le musicien ne changeait pas la position de l'archet sur les cordes, mais bien celle des cordes sous l'archet, inclinant le violon tout entier avec sa main gauche pour amener telle ou telle corde sous l'archet ⁵ ».

[p. 223] Il nous reste à parler du double arc musical des Indiens de l'Amérique du Sud ou des Bochimans du sud de l'Afrique. Deux petits arcs sont pris l'un dans l'autre,

¹ Sachs, *G. W. M.*, p. 183.

² Musée Pitt-Rivers, à Oxford.

³ G. Capus, *La Musique chez les Khirghizes et les Sartes de l'Asie centrale*, p. 108.

⁴ Courant, *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, p. 182 ; Erich Fischer, cité par Sachs, in *G. W. M.*, p. 188.

⁵ Soustelle, *Mexique, terre indienne*, p. 67.

de sorte que la mèche de crins de l'un frotte *par en-dessous* la mèche de l'autre ; une extrémité de l'arc immobile est appliquée sur la bouche entr'ouverte du musicien, tandis que l'arc du dessus est mû par une main — ici, la main gauche. Hamy nous parle d'arcs semblables chez les Indiens de la République Argentine : ces instruments nommés *quinquer caliné* sont « faits d'une côte de bœuf coupée d'entailles sur lesquelles sont tendus des crins que vient frotter *un archet de bois* aussi muni de crans ¹ ». Robert Lehmann-Nitsche, qui a particulièrement étudié la civilisation des Patagons, confirme chez eux cette combinaison d'archet d'os et d'archet de bois, celui-ci frottant celui-là ; mais il cite d'autres témoignages où il n'est question que d'arcs doubles de côtes de cheval ou de bœuf ². La présence un peu partout d'os et de crin ne laisse pas que d'évoquer d'autres recours au corps de l'animal pour des fins magiques.

Il est aussi possible qu'il y ait eu à l'origine non pas deux arcs superposés mais un arc simple que frottait un bâton ou un os, tel que le font encore des nègres du Gabon, des Marquisiens ou les Indiens *Motilon* de la Colombie ³. Ce même bâton avait peut-être d'abord battu la corde, ou râclé le bois strié de l'arc.

Venons donc à l'ensemble des gestes de friction. Nous avons déjà vu la main qui frotte la baguette ou la corde du tambour à friction et ainsi ébranle indirectement la membrane de l'instrument. Nous avons vu l'arc-en-terre dont la corde peut être excitée soit en la pinçant soit en la frottant. Mais nous avons passé à peu près sous silence un instrument, qui n'est pas à cordes et qui est certainement l'un des plus étranges qu'ait inventés l'homme : le *nounout*, qu'on n'a recueilli jusqu'à présent que dans une seule île de la Mélanésie, la Nouvelle-Irlande ou Nouveau-Mecklembourg ⁴ (pl. XX). Un bloc de bois, zoomorphe, est découpé de [p. 224] telle sorte que s'en détache l'extrémité polie de trois grosses lames en équerre ⁵ ; ces lames, d'épaisseurs différentes, donnent à la percussion trois notes ; l'indigène place l'instrument entre ses genoux et le frotte rapidement à deux mains, celles-ci enduites au préalable de gomme d'arbre-à-pain ; les trois sons obtenus se fondent en un seul cri, assez effrayant. Tel le ronflement du rhombe, ce cri représente pour les non-initiés la voix des esprits. Mais qui y a-t-il de commun entre cette vigoureuse friction à deux mains d'un bloc de bois et le frottement d'une corde par un archet ? Dans le premier cas il ne

¹ Hamy, *Étude sur les collections américaines réunies à Gênes...*, p. 25. C'est nous qui soulignons.

² B. Lehmann-Nitsche, *Patagonische Gesänge und Musikbogen*, pp. 916-940, et particulièrement pp. 935-936.

³ Sachs, *G. W. M.*, pp. 87-88 ; Balfour, *The natural history of the musical bow*, — Sur le problème de l'origine et de la répartition de l'arc musical en Amérique du Sud, cf. Izikowitz, *Musical and other sound instruments of the South American Indians*, pp. 201 et 206, ainsi que les trois tableaux de répartition avant la page 201.

⁴ Parkinson, *Dreissig Jahre in der Südsee*, pp. 281-282 ; Sachs, *op. cit.*, pp. 90-91.

⁵ Parkinson, *loc. cit.* — S'agit-il, comme le croit le professeur Sachs, de la représentation sacrée d'un porc, suspendu par ses pattes à un bâton horizontal ? Il est à remarquer qu'il y aurait eu là figuration amplifiée de l'animal, la lame la plus courte étant non pas la queue de celui-ci mais une troisième paire de pattes. S'agit-il organologiquement, ainsi que nous le croyons, d'un instrument détourné de cette famille de tambours de bois zoomorphes qui s'est répandue entre l'Assam, l'indo-Chine et l'Océanie ?

s'agit que d'un glissement rapide d'une touche sur une autre, sans pouvoir s'attarder sur aucune ; dans le second cas un son peut être *tenu* et peut aussi varier dès que la main appuyant sur un autre point de la corde en modifie la longueur. Autrement dit, le jeu de *nounout* participe bien plutôt du râclage successif ; râclage doux où le saut d'une touche à l'autre se produit sans heurt. Et dès lors nous songeons au râclage, par un plectre, de l'ensemble des cordes sur une lyre. Il se peut ainsi que la série des râclages ait été couronnée par le hurlement des touches du *nounout* et par l'accent arpégé des cordes de la lyre. Autant dans ces deux cas que dans celui d'un simple archet frottant une corde nous nous trouvons en présence de gestes qui entretiennent soit la durée soit la simultanéité des sons.

Nous voici donc très loin de l'amortissement libre, parfois indéfini, de matières que la main laisse vibrer — tel le bronze. Dans les instruments à friction ou à râclage sons continus et sons simultanés se trouvent liés directement à la durée ou à la mobilité du geste. D'autres sons vont nous apparaître tout aussi étroitement déterminés, mais par le débit ou par la durée du souffle humain : dernière catégorie d'instruments, les instruments à vent, ou plutôt à air.

[p. 225]

CHAPITRE IX

INSTRUMENTS À AIR

[Retour à la table des matières](#)

La plupart des instruments que nous allons étudier présentent une cavité où l'air est insufflé et mis en vibration. Mais il existe des instruments pleins dont le seul objet est de faire vibrer l'air *qui les entoure*. Dans le mouvement de ces derniers un effort visible du corps humain accompagne la durée d'un ronflement, l'amplitude d'un fouettement. Nous avons déjà rencontré l'un d'eux, le rhombe ou *bullroarer*¹, dont le vrombissement au bout d'une corde tournoyante exprime la voix des esprits. Le claquement du fouet peut trouver place ici : « On se servoit de fouets, comme des autres instrumens bruyans, aux fêtes de Bacchus et à celles de Cybèle, suivant ce que nous rapporte Vossius, et l'on formoit, par le bruit de cet instrument, une sorte d'harmonie. On nous rapporte aussi que les Tatars qui ont conquis la Chine, se servent de fouets au lieu de trompettes, et que d'un seul coup ils produisent trois sons qui se font entendre l'un après l'autre². » Le D^r Jules Crevaux a assisté chez les Indiens du Rio Parou (affluent de l'Amazone) à une danse, du nom de *pono* et qui a lieu un mois après un décès : « Tous les hommes sont recouverts de longues lanières noires en taouari qui partent du cou et d'une espèce de toque semblable à celle de nos magistrats. Un seul homme est debout, tenant à la main un fouet dont la corde a huit mètres de long ; il tourne sur lui-même en frappant la terre avec le pied droit ; puis, soulevant son fouet, il penche le corps en arrière, et, d'un mouvement brusque, projette la corde qui claque comme un coup de pistolet. À chacun son tour de produire ces détonations... Les autres Indiens, assis sur leurs talons, applaudissent en criant : *Hé !... hé !...*³ »

Corde de rhombe et corde de fouet *se tendent* du fait de leur course, et des sons de sillage se produisent soit grâce à la palette [p. 226] qui tourne sur son axe, soit grâce à la corde même dont l'extrémité se tord violemment. Il n'y a pas là de *vent*, à proprement parler : un projectile ou une sorte d'hélice laboure un air relativement

¹ Voir fin du chap. VI et pl. XI.

² Villoteau, *Description historique, technique et littéraire, des instruments de musique des Orientaux*, pp. 161-162.

³ D^r Jules Crevaux, *Voyage dans l'Amérique du Sud*, pp. 258-259. – Sur le claquement du fouet, cf. H. Bouasse, *Instruments à vent*, t. II, pp. 329-330.

immobile. D'où il nous paraît préférable d'employer le terme *d'instruments à air* plutôt qu'à *vent*.

Un nouvel exemple nous introduit plus profondément dans l'histoire des instruments à corde : il s'agit d'une véritable corde d'arc, mais qu'un souffle fait vibrer. Cet arc musical dont la corde est excitée non par la main mais par la bouche du musicien se retrouve en Afrique australe, notamment chez les Hottentots.

Kolbe le cite au XVIII^e siècle, dans sa *Description du cap de Bonne-Espérance* : « C'est une espèce d'arc de bois d'olivier, dont la corde est faite de boyaux ou de nerfs de brebis très bien cordés. Tout au bout de l'arc est placé, sur la corde, lorsqu'ils jouent, le tuyau d'une plume fendue en long : la corde est passée dans la fente de manière qu'elle peut courir au travers du tuyau de la plume. Ils mettent à leur bouche cette plume ainsi arrêtée sur la corde, pour jouer de cet instrument, à peu près comme on fait pour jouer de la harpe. Les différents tons de l'instrument sont dus aux différentes modulations du souffle. » Les Hottentots possèdent en outre — nous dit le même auteur — un modèle d'arc plus grand, avec résonateur en coque de noix de coco : pour préparer celle-ci « ils en scient environ le tiers ; le reste ils le nettoient soigneusement, en sorte qu'il ne reste que la coque ; et ils font sur les bords de cette portion de noix, qui ressemble assez à une coupe, deux trous vis-à-vis l'un de l'autre, pour y enfiler la corde de l'arc avant que de l'avoir arrêtée — de sorte que lorsqu'elle est fixée, elle peut courir au travers de la coque. Pour jouer de cet instrument, ils prennent de la main gauche le cercle de l'arc, ils appliquent à la bouche le bout où est enchâssé ou enfilé le tuyau de la plume, et de l'autre main ils font avancer ou reculer la noix de coco, suivant qu'ils veulent en tirer un son plus grave ou plus aigu. »¹ Et l'auteur termine en signalant l'existence de concerts avec trois ou quatre de ces instruments, qu'il nomme *gom-gom*. — Un autre auteur, Le Vaillant, au cours du récit de son *Voyage... dans l'intérieur de l'Afrique par le cap de Bonne-Espérance* publié sous la Révolution, précise le nom, la structure et le jeu de ce curieux instrument hottentot « qu'on ne soupçonnerait point être un instrument à vent, quoiqu'il ne soit certainement que cela. » Il le nomme *goura* quand l'arc est joué par un homme et *joum-joum* quand il est entre les mains d'une femme ; le jeu diffère également selon le sexe : l'homme « le tient à peu près comme le cor de chasse : le bout de l'arc où se trouve la plume, est à [p. 227] la portée de la bouche du joueur ; il l'appuie sur cette plume, et, soit en aspirant, soit en expirant, il en tire des sons assez mélodieux » ; la femme, assise par terre, place l'instrument « perpendiculairement devant elle, de la même façon qu'on tient les harpes en Europe ; elle l'assujettit par le bas en passant un pied entre l'arc et la corde, observant de ne point la toucher ; la main gauche tient l'arc par le milieu ; et, tandis que la bouche souffle sur la plume, de l'autre main, la musicienne frappe la corde en différents endroits avec une petite baguette de cinq ou six pouces, ce qui opère quelque variété dans la modulation ; mais il faut approcher

¹ Kolbe, *Description du cap de Bonne-Espérance*, t. I, pp. 208-209. Cf. les figures reproduites in G. Montandon, *La Généalogie des instruments de musique et les cycles de civilisation*, p. 55, fig. 96.

l'oreille pour saisir distinctement la dégradation des sons.¹ » Sans doute la baguette sert-elle ici de touche. Par ailleurs l'auteur décrit avec précision la position de la plume vis-à-vis de l'arc : un des bouts de la corde « s'arrête par un nœud dans un tuyau de plume aplatie et fendue. Cette plume déployée forme un triangle isocèle très allongé, qui peut avoir environ deux pouces de longueur ; c'est à la base de ce triangle qu'est percé le trou qui retient la corde ; et la pointe se repliant sur elle-même, s'attache avec une courroie fort mince » à l'extrémité de l'arc. Encore aujourd'hui il se trouve des *goura* dont la plume a sa pointe non pas serrée contre l'arc par une courroie, mais introduite dans la rainure d'un bouton taillé dans le bois de cet arc². Enfin Le Vaillant ajoute que « lorsque plusieurs *gouras* jouent ensemble, ils ne sont jamais montés à l'unisson. »

La *goura* constitue bien un arc musical, soit un instrument à corde ; et nous ne l'avons citée aussi tardivement que pour mieux marquer les frontières des instruments à corps solide et des instruments à air. Mais si c'est un instrument à corde, cette corde porte une plume, c'est-à-dire presque une *anche*, et celle-ci oscille selon un procédé assez semblable à celui de *l'anche libre* ; un auteur nous dit que la plume, tenue devant les dents serrées, vibre par expiration et inspiration successives³.

Le Musée Pitt-Rivers, à Oxford, possède des arcs musicaux qui tendent non pas strictement une corde mais un ruban ; ces arcs sont disposés sous des cerfs-volants et leur ruban vibre sous l'action de l'air ; l'un de ces arcs, originaire du nord de l'Inde, comporte une plume de paon. Ne retrouvons-nous pas ici la plume de la *goura* qui oscille au vent ? — Posons-nous maintenant la question suivante : dans quelle mesure cette oscillation d'une partie d'instrument à corde diffère-t-elle de la rotation du rhombe, [p. 228] c'est-à-dire d'un instrument à air ? Que ce soit le vent qui frappe un corps ou le corps qui se déplace dans l'air, les sons de sillage qui en résultent sont les mêmes ; la relativité du mouvement importe peu, mais bien la matière qui vibre : dans le cas de l'arc il s'agit d'une plume (et d'une corde), alors que dans le cas du rhombe il s'agit d'un couteau qui tranche l'air et ne vibre pas comme une corde. Nous nous trouvons toujours à des limites un peu subtiles entre acoustique des corps solides et acoustique des instruments à air. La guimbarde, dont le cas est encore différent, s'y place également, puisque d'éminents physiciens comme Savart et le professeur Bouasse ne la considèrent que comme un instrument à anche ou que comme un excitateur de la cavité buccale⁴. Le professeur Sachs nomme « anche en ruban » (*Bandzunge*)⁵ un ruban tendu (une herbe par exemple), contre le tranchant duquel un souffle d'air est dirigé. Ce jeu d'enfants, et auquel un âge adulte s'exerce encore chez des populations de l'Océanie et de l'Amérique, s'inscrit sans doute à l'origine de *l'anche*. Entre l'anche-en-ruban, le ruban oscillant des cerfs-volants précités, la plume

¹ Le Vaillant, *Voyage... dans l'intérieur de l'Afrique*, t. II, pp. 103-105.

² H. Balfour, *The Goura, a stringed-wind musical instrument of the Bush men and Hottentots*, pl. XII, fig. 3, 3a et 3b ; P. R. Kirby, *The Musical instruments of the native races of South Africa*, pl. 50 A et C.

³ Kirby, *The Reed-flute ensembles of South Africa...*, p. 387.

⁴ H. Bouasse, *Tuyaux et résonateurs*, pp. 26-27, 406-407.

⁵ Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, p. 19.

de la *goura* et aussi la verge flexible de la guimbarde, un passage presque insensible s'effectue et nous reporte de l'instrument à air à l'instrument à corde, et enfin à l'instrument dont le corps est flexible mais non pas tendu. De même que le rotin de la cithare-en-terre servait de transition entre les instruments à corps non susceptibles de tension et ceux qui en étaient susceptibles, de même la flexibilité de l'anche se place à la limite plus générale des instruments à corps solide et des instruments à air. À cette même limite nous retrouverions le problème concernant les cavités qui résonnent : bouche, fosse, pot, calebasse.

Nous croyons utile de définir d'abord quelques termes propres à la facture *moderne* de nos instruments à air et de jeter ainsi un coup d'œil préalable sur la partie correspondante de l'acoustique.

Nous pourrions diviser ces instruments selon qu'ils se composent ou non d'un *tuyau*. Il y aurait lieu toutefois de tenir compte qu'en dehors des rhombes et autres instruments dont l'action coupante sur l'atmosphère se traduit par des sons de sillage il existe des instruments proches des flûtes, des trompes ou des clarinettes et qui n'ont point de tuyau tel qu'on se le représente communément : cavité entièrement ronde de certains sifflets ; cavité ronde ou ovoïde des ocarinas ; cavité enroulée des conques ; enfin lames élastiques (anches) pouvant n'être accompagnées d'aucun résonateur ou pouvant s'ad-[p. 229] joindre des tuyaux dont l'action acoustique est fort limitée, voire à peu près nulle (orgue à bouche, harmonium, harmonica, accordéon, « trompette » d'enfant ou de raccommodeur de porcelaine, « corne » d'automobile)¹.

Nous pourrions également diviser les instruments à air selon qu'ils comportent ou non une *anche* dont la vibration, *entretenu par le souffle*, a pour effet de communiquer une périodicité spéciale à ce courant. Mais ici nous trouverions des instruments dont le tuyau ne porte aucune anche visible et n'en doit pas moins être animé par un procédé voisin de l'anche : à défaut d'un dispositif d'anche en métal ou en roseau ces instruments tels les trompes, trompettes ou cors, exigent que les lèvres de l'instrumentiste vibrent et fassent elles-mêmes office d'anches. Cesanches sont dites membraneuses et bilabiales.

Pour nous résumer, la *flûte* possède un tuyau, sans anche ; la *trompe* n'a pas d'anche mais fait se convertir les lèvres enanches membraneuses ; la *clarinette* et le *hautbois* sont tous deux pourvus d'une anche : simple chez la première, *double* chez le second. Telles se présentent les trois grandes familles auxquelles appartiennent les instruments à air, — réserve faite des instruments sans tuyau, ou à tuyau d'une action très limitée.

¹ Sur ces derniers instruments, cf. Bouasse, *Verges et plaques, cloches et carillons*, pp. 276-287, ainsi que *Instruments à vent*, t. I, pp. 140-142 et 145-147. Instruments à air et instruments à corps solide vibrant s'y chevauchent en quelque sorte. — Dans des instruments du type de l'harmonium une anche correspond à chaque son, alors que dans les instruments à tuyau du type clarinette ou hautbois une seule anche suffit à tout l'instrument. C'est revenir ici à l'opposition que nous marquions entre la verge unique de la guimbarde et les verges multiples de la *sanza*. Enfin un instrument comme la trompette d'enfant nous montre une anche unique qui produit des sons variant avec l'intensité du souffle et non avec la longueur d'un tuyau.

Le professeur Bouasse donne une excellente définition de *l'anche* (en latin, *ligula* = langue ; en allemand, *Zunge* = langue ; en anglais, *reed* = roseau). C'est « tout appareil dont la vibration est entretenue par un courant gazeux et qui réciproquement détermine une périodicité de forme ou de débit dans ce courant. [...] Le son dû à l'anche résulte de la vibration de l'anche transmise à son support puis à l'atmosphère, et de l'action périodique du jet gazeux sur cette atmosphère. Le second effet l'emporte généralement de beaucoup sur le premier ; par un encastrement de l'anche dans un support convenable on peut supprimer l'effet direct de l'anche. La nature de la partie vibrante (corde, membrane, diapason...) est quelconque. *Pour qu'il y ait anche, il faut que la périodicité du courant d'air soit due à la vibration d'un corps, vibration elle-même entretenue par le vent.* Une sirène, un tuyau à embouchure de flûte, un trou percé dans le fond mince d'un tuyau... ne constituent pas des anches parce que ni le disque, ni le biseau, ni la plaque percée ne vibrent : cependant dans tous les cas [p. 230] le courant d'air est périodique. *Bien qu'un diapason entretenu électriquement puisse rendre un jet d'air périodique, ce n'est pas une anche ; il le devient s'il est entretenu par le vent.* De même une corde tendue devant une fente peut devenir une anche. »¹

Notons encore que l'anche simple peut être *battante* ou libre, suivant qu'elle est plus grande ou plus petite que l'ouverture qu'elle ferme ; dans le second cas (orgue à bouche, harmonium) l'anche va et vient de part et d'autre de l'ouverture.

L'*embouchure d'une* flûte ou d'une trompe est l'orifice sur le bord duquel l'instrumentiste appuie ses lèvres ; dans les deux types d'instruments l'embouchure peut être soit constituée par l'extrémité cylindrique ou évasée du tuyau soit taillée sur la paroi latérale de ce tuyau, plutôt vers une extrémité. Si l'embouchure est latérale, la flûte ou la trompe est dite *traversière* parce qu'elle est tenue en travers, à peu près horizontalement (pl. XXVIII). Les instruments à anches véritables n'ont pas à proprement parler d'embouchure. Dans le cas de la clarinette, le tuyau est surmonté d'un *bec* en ébène (ou en quelque autre matière rigide), dont le dessous aplati comporte une languette flexible de roseau, qui est l'anche ; bec et anche sont mis dans la bouche. Dans le hautbois, l'anche double est formée de deux langues de roseau appliquées l'une contre l'autre ; leur extrémité supérieure est destinée à être pincée entre les lèvres de l'instrumentiste, tandis que l'autre extrémité est fortement serrée autour d'un tube que l'on nomme dans certains cas *bocal* et qui prolonge le tuyau de l'instrument².

Les flûtes sont dites à *bec* (ou flageolets) lorsque leur tuyau est précédé d'une *lumière* ou canal rigide, plus ou moins aplati, qui porte le vent en direction d'un *biseau* taillé sur le bord du tuyau. Alors que dans les flûtes ordinaires ce sont les lèvres de l'instrumentiste (lèvres non vibrantes) qui donnent une forme et une direction à la lame d'air, dans les flûtes à bec c'est à un canal d'insufflation qu'est

¹ Bouasse, *Instruments à vent*, t. I, pp. 38-39. – C'est nous qui soulignons.

² On applique également le terme de *bocal* (ou de *bouquin*) à l'embouchure d'un cor ; dans ce cas il s'agit d'une extrémité évasée du tube. Un évasement encore plus grand se marque à l'embouchure du trombone, et se nomme *bassin*.

abandonné ce rôle. Il est important de noter dès ici l'action diversement efficace des lèvres sur la direction ou sur le débit du souffle ; dans les instruments dits à bec cette action est des plus réduites, et même pratiquement nulle dans le flageolet ¹ ; dans les instruments à embouchure de flûte la formation de la lame d'air qui heurte la paroi du tuyau dépend du pincement variable des lèvres ; dans les instruments à embouchure de cor la tension des lèvres varie non moins que leur pression sur l'embouchure.

[p. 231]

Un tuyau est dit *ouvert* ou *fermé* selon que l'extrémité opposée à l'embouchure comporte ou non un fond. Théoriquement le son d'un tuyau fermé est à l'octave inférieure d'un tuyau ouvert de même longueur ; pratiquement il est un peu moins bas ².

Le courbement ou repliement d'un tuyau n'est d'aucune action acoustique ; il a pour seule raison d'être de diminuer l'encombrement de l'instrument. Le tube développé des trompettes, trombones ou cors offrirait une longueur de 2 à 4 mètres. Au contraire, la forme ou *perce* cylindrique, conique, cylindro-conique, donnée au tuyau agit sur le timbre et détermine la série des sons « partiels » : certains instruments (la plupart des flûtes et des clarinettes) sont purement cylindriques ; d'autres sont parfaitement coniques, c'est-à-dire s'évasent à peu près continûment d'un bout à l'autre (cors ; hautbois) ; d'autres enfin, et ce ne sont pas les moins nombreux (trompettes, trombones, etc.) présentent une combinaison irrégulière de tube cylindrique et de tube plus ou moins largement évasé ³. Qu'il soit droit, conique ou cylindro-conique le tuyau peut se terminer en outre par un brusque et très large évasement, nommé *pavillon*, qui n'agit que sur le timbre ou l'intensité des sons émis ⁴.

La paroi de certains instruments — flûte, clarinette, hautbois, serpent — comporte des trous destinés à être obturés par le bout des doigts d'une ou de deux mains ; l'ouverture des trous raccourcit d'autant la longueur du tuyau puisque seule vibre la partie comprise entre l'embouchure et le premier trou ouvert. En ne bouchant un trou qu'à moitié (*demi-trou*) il y a altération du son produit.

Les précédents chapitres nous ont fait suffisamment entrevoir comment naissent la plupart des instruments ; c'est-à-dire autour de quels matériaux peuvent être cherchés

¹ Dans la clarinette, instrument à bec et à anche, tout se limite à l'action de la lèvre inférieure sur l'extrémité de l'anche : cf. Bouasse, *Instruments à vent*, t. II, pp. 76-77.

² Bouasse, *Tuyaux et résonateurs*, pp. 164-165.

³ « On s'est vite aperçu que les instruments coniques à anche se conduisent comme des tuyaux ouverts (série 1, 2, 3...), que les instruments *cylindriques* se conduisent comme des bourdons (série 1, 3, 5...). D'où l'importance de la *perce*... Quand on force le vent (quand on augmente la pression), le hautbois *octavie*, la clarinette *quintoie* (le son passe à la douzième, à la quinte de l'octave) » (Bouasse, *Instruments à vent*, t. I, p. 32). — « Dans les instruments cylindro-coniques l'évasement progressif (cône suivant la nomenclature habituelle) occupe une fraction de la longueur qui peut n'être que le tiers de la longueur totale. » (*Ibid.*, p. 304).

⁴ En supprimant le pavillon « on ne change pas la fréquence, tout en modifiant beaucoup le timbre et l'intensité. Par exemple si, l'on coupe des parties croissantes de pavillon (très développé) du cor d'harmonie, le son perd son timbre moelleux pour acquérir le timbre éclatant du trombone et de la trompette » (Bouasse, *Instruments à vent*, t. I, p. 304).

les types les plus primitifs. Le corps même de l'homme, puis le sol semblent avoir dû constituer les matières en quelque sorte de départ. Par la suite a-t-on utilisé des débris anatomiques empruntés au corps de l'homme ou des animaux (os, corne), des organes végétaux (tige [p. 232] de roseau, branche évidée, fruit de calebassier) ou des ustensiles déviés de leur usage originel. Nous pourrions petit-être ainsi, en passant d'une de ces matières à l'autre, retracer l'ensemble des types d'instruments à air. Non qu'ici le choix de la matière détermine nécessairement le type, ni qu'il influe beaucoup sur le timbre de l'instrument, mais entre ce choix et le type ou le timbre ont tout de même pu se jouer maintes relations au cours d'une très longue histoire. Voici ce que dit le physicien : « La courbure de l'axe d'un tube n'a pas d'importance ; on le courbe pour éviter l'encombrement ; [le physicien] se gardera de distinguer une trompette droite d'une trompette courbe. Il sait que la matière, qui forme la paroi, est sans importance ; une flûte sonne de même qu'elle soit en argent, en bois, en cristal...¹ » Mais ce bois ou ce métal ne se sont pas toujours pliés aisément selon les canons acoustiques des différents types. Et, s'il suffit, pour agir sur le timbre d'un instrument à embouchure de cor, d'allonger son tube, de modifier l'angle au sommet du cône formé par ce tube ou d'évaser plus ou moins son pavillon², il est vraisemblable que ces altérations d'ordre géométrique ont d'abord été commandées par la matière employée. Car ici nous entendons par *matière* ni la corne ni le bois ni le métal mais bien la corne de tel animal, telle branche d'arbre, tel degré de poli donné à la paroi, telle épaisseur laissée à celle-ci — en sorte qu'elle vibre ou non avec la colonne d'air. Il se peut donc qu'on ait su tirer, d'une imparfaite identité de matières, des types absolument distincts. Il nous a été donné ainsi de voir chez des populations nues et païennes du Cameroun septentrional (*Kirdi*) les mêmes cornes d'antilope et de biche utilisées selon leur grandeur ou leur petitesse, selon leur forme en croissant ou leur forme droite, soit comme trompe soit comme sifflet ; la trompe avait sa pointe découpée alors que l'extrémité du sifflet restait fermée³.

Le sifflet peut être *oral*. Procédé auquel il semble que la musicologie n'ait accordé aucune attention, mais duquel l'acoustique, l'ethnographie et l'histoire des religions se sont occupés⁴. Le sifflement rentre dans bien des rituels, fournit la matière d'un [p.233] langage à courte distance ou se trouve être l'objet de tabous particuliers⁵.

¹ Bouasse, *Instruments à vent*, t. I, p. 15.

² Bouasse, *Instruments à vent*, t. I, pp. 27 et 304.

³ Documents de la Mission Dakar-Djibouti.

⁴ Mersenne, *Harmonie universelle*, p. 227 ; Dodart, *Supplément au Mémoire sur la voix et les tons*, pp. 66-72 ; Bouasse, *Instruments à vent*, t. II, pp. 271-273 ; Tessmann, *Die Bubi auf Fernando Poo*, pp. 31-32 ; Leenhardt, *Notes d'ethnologie néo-calédonienne*, pp. 115, 129 et 132.

⁵ Les Canaques sifflent ou ne sifflent pas suivant les époques de l'année où les alizés doivent être appelés ou redoutés (Leenhardt, *loc. cit.*). Chez les *Thonga* de l'Afrique australe « il est interdit de siffler dans les champs après avoir semé et jusqu'à ce que le maïs ait poussé. On appellerait ainsi les *baloyii* et l'on mettrait la récolte en danger » (Junod, *Mœurs et coutumes des Bantous*, t. II, p. 99). — En Abyssinie, dans la province du Choa, interdiction aux enfants de siffler la nuit « car on attire ainsi les serpents et les démons » (Griaule, *Jeux et divertissements abyssins*, p. 21). — Nous trouvons dans l'*Histoire générale des choses de la Nouvelle-Espagne* du père Bernardino de Sahagun qu'au Mexique l'on tenait « pour mauvais présage des coups de sifflet,

Physiquement, il peut se borner à une position spéciale des lèvres et de la langue contre les dents ou exiger l'aide des mains ; c'est seulement dans le premier cas que les *Bubi* de Fernando Poo voient dans le sifflement un langage de l'âme. Le second cas fait intervenir une forme déjà embryonnaire d'instrument : cela peut se borner à introduire deux doigts quelconques dans la bouche¹ ; s'il s'agit des pouces, les mains sont serrées l'une contre l'autre et constituent une véritable cavité ; ou encore, les pouces ne pénètrent pas mais forment une fente verticale interposée entre la bouche et la cavité des mains². Il est aisé de concevoir un passage de cette cavité à celle d'une petitealebasse trouée.

On ne siffle pas en s'aidant du sol, mais il existe une forme de *trompe-de-terre* qui a été observée par Marcel Griaule et par moi en Abyssinie et chez les Dogons du Soudan français. Le sol, si malléable soit-il, constitue une matière impropre au tranchant d'une section de tuyau ; autrement dit, l'embouchure d'une trompe prête à une facture plus grossière que celle d'une embouchure de sifflet (ou flûte). Il n'est naturellement pas question ici des sifflets modelés dans une sorte de boudin en terre et qu'ensuite on sèche ou cuit.

En Abyssinie, dans la province du Choa et durant la saison des pluies, les bergers se divertissent à l'aide d'un jeu qu'ils nomment *cri du lion* : « Dans la terre molle est creusé un trou légèrement tronconique de trente à quarante centimètres de profondeur et de douze à quinze centimètres de diamètre à l'ouverture. À un décimètre environ du bord, on enfonce obliquement un bâton [p. 234] dont l'extrémité pénètre à mi-profondeur dans le premier trou. Le joueur ayant collé sa bouche au petit orifice émet un long cri ressemblant au rugissement du lion ou au mugissement du bœuf³. » Les enfants, chevriers ou bouviers *dogon*, dans la plaine bordant la falaise de Bandiagara, pratiquent un jeu semblable, dénommé *nabuu* (*na* = vache), et qui servirait à exciter les bœufs ; mais là il s'accompagne d'un procédé que notre orchestration moderne appelle sons bouchés : le joueur, sinon un de ses camarades, peut clore avec les deux mains le plus grand orifice, ce qui a la propriété d'abaisser le son⁴.

Il y aurait lieu de suggérer ici un rapprochement, qui ne nous semble pas avoir été tenté jusqu'ici, entre les instruments à air et le matériel servant à fumer le tabac ou l'opium. Nous devons tout d'abord à M. Henry Balfour d'avoir réuni quelques curieux exemples empruntés au centre de l'Asie ou au sud de l'Afrique et qui nous montrent des pipes creusés dans le sol même⁵. Le fumeur se couche à plat ventre sur le sol,

quand ils étaient entendus sur les montagnes » (liv. V, ch. XIII, p. 306). De même Sieroszewski note dans son étude sur le *chamanisme d'après les croyances des Yakoutes* qu'il ne faut pas « siffler dans les montagnes et troubler le repos des vents qui dorment » (p. 217).

¹ Deux doigts d'une seule main : cf. Griaule, *Jeux et divertissements abyssins*, pp. 20-21, ainsi que pl. III, fig. 4. Un doigt de chaque main : Bouasse, *loc. cit.*, p. 271.

² Griaule, *op. cit.*, p. 21, ainsi que pl. IV, fig. 7.

³ Griaule, *op. cit.*, pp. 24-25, ainsi que pl. XXIII, fig. 6.

⁴ Documents de la mission Dakar-Djibouti.

⁵ Balfour, *Earth smoking-pipes from South Africa and Central Asia*, notamment fig. 9 et 10.

exactement comme le joueur de trompe-de-terre¹. Nous n'insisterons pas sur le symbole probable d'alliance avec la terre qu'un pareil procédé revêtait à l'origine. À côté de ces « pipes-en-terre », un examen des diverses formes de pipes ordinaires nous porterait à d'autres rapprochements. Tout d'abord, l'emploi de matières identiques à celles des instruments de musique : bambou,alebasse, terre cuite ou séchée, corne, os même². Puis, quelques affinités de formes entre, par exemple, la fine et longue embouchure de certaines pipes et le *bocal* des hautbois primitifs, — particulièrement de la *raïta* musulmane ; entre la pipe double à fourneau unique et le double chalumeau³ ; entre des types primitifs de pipes à eau et les instruments à réservoir d'air ; entre les pipes servant aux fumigations [p. 235] rituelles des *Tupinamba* (pl. II) et les trompes droites⁴. De tels rapprochements montrent deux procédés en quelque sorte inverses — insufflation, aspiration — conduire à des formes d'objets presque identiques.

Passons à des matières empruntées au corps de l'homme ou des animaux, telles que l'os ou la corne, et cherchons à entrevoir à quelles divisions acoustiques les destinent leurs formes mêmes. Il est clair que la structure des *os longs* et des *os courts* prête à des types différents d'instruments à air. La cavité des os longs, occupée, au centre, par la moelle et, aux deux extrémités, par du tissu spongieux, peut en faire des tuyaux naturels de flûtes ; les os courts ou osselets appartenant au squelette du pied ne renferment qu'une petite masse de tissu spongieux et sont réservés pour la facture primitive du sifflet. C'est ainsi qu'aux époques du paléolithique supérieur et du mésolithique se rencontre déjà l'usage de sifflets taillés dans de petits os de pied⁵.

¹ Samuel Gottlieb Gmelin, *Reise durch Russland zur Untersuchung der drey Natur-Reiche*, t. IV, pp. 65-66 (ainsi que pl. VIII, fig. du bas), où cette façon de fumer est prêtée à des Turkmènes d'une île du sud-est de la mer Caspienne ; ils vont en groupe chercher sur le rivage un sol « net, sablonneux, mais humide » ; une petite fosse y est creusée avec les mains pour y étendre un mince rouleau d'étoffe, de la grosseur d'un tuyau de plume ; une fois le tout recouvert de sable et tassé avec les mains, l'étoffe est retirée de sorte qu'un canal souterrain se trouve conduire d'un point du sol à un autre ; à l'aide d'un doigt on évase l'une des extrémités qui servira d'embouchure. Celui qui désire fumer se met à plat ventre et appuie sa bouche contre cette embouchure ; après chaque aspiration il lève la tête, garde la fumée un instant dans la bouche et la rejette par le nez.

² Alfred Dunhill, *The Pipe book*, pl. II, fig. 3.

³ *Ibid.*, pl. XVI, fig. 166 ; pl. II, fig. 2 ; fig. 56.

⁴ Cela fait même dire à Coudreau (*La France équinoxiale. Voyage à travers les Guyanes et l'Amazonie*, p. 167) que les naturels du Uaupès procèdent, avant certaines fêtes, « à des insufflations de tabac dans de grandes trompettes, comme chez les anciens Tupis ».

⁵ G. et A. de Mortillet, *Musée préhistorique*, pl. XXIX, n° 219 ; Piette, *L'Art pendant l'âge du renne*, pl. II, fig. 7, 8 et 9 ; O. Menghin, *Weltgeschichte der Steinzeit*, pp. 151, 157 et 238, ainsi que pl. XIV, fig. 26 ; O. Seewald, *Beiträge zur Kenntnis der steinzeitlichen Musikinstrumente Europas*, pp. 2334, ainsi que pl. I, fig. 9-13. — Contre l'hypothèse du sifflet à l'époque du paléolithique supérieur, cf. D^r Henri Martin, *Recherches sur l'évolution du moustérien dans le gisement de la Quina*, pp. 162-168 ; selon cet éminent préhistorien la majorité des pièces trouvées porterait des traces de morsure et non des trous creusés intentionnellement ; toutefois son argumentation, appuyée sur un examen des plus sévères, se trouve gâtée par la conclusion suivante : « Admettre l'hypothèse sifflet, c'est vouloir encombrer l'homme d'un instrument bien

Des flûtes en os de gros oiseau, de chauve-souris ou de lièvre, percées de plusieurs trous ont été recueillies dans des sites aurignaciens ou magdaléniens de France, d'Angleterre et des états baltes ; la plus célèbre est celle d'Isturitz, dans les Basses-Pyrénées ¹. Parmi les os relativement longs qu'auraient utilisés les musiciens de la préhistoire européenne il faut peut-être encore ranger ces fragments de maxillaires d'ours trouvés dans des fonds aurignaciens des Alpes orientales : flûtes à plusieurs trous et à embouchure nettement aménagée ². Il est aussi permis de croire qu'à l'égal de la calebasse [p. 236] ronde le crâne de petites sortes d'oiseaux ait servi de sifflet ³. De même, les plumes de grands oiseaux peuvent avoir fourni des tuyaux aux flûtes de Pan. Dans tous ces cas nous nous trouvons en face de cavités longues ou courtes, sensiblement cylindriques. Au contraire, cornes et défenses de mammifères présentent des cavités *coniques* qui les prédisposent plus particulièrement à servir de trompes. Toutefois il existe chez les Nègres des sifflets constitués avec de petites cornes de gazelle ou d'antilope, avec de petites coquilles de mollusques, dans lesquelles on souffle tout comme nous sifflons à l'aide d'une clé forée ou d'une éprouvette. L'enroulement enfin de la conque marine, quoique le professeur Bonasse tende à la classer parmi les « résonateurs », en a fait un type très répandu de trompe ⁴.

Mais ce serait simplifier outre-mesure que de n'envisager en ces instruments que la coupe naturelle de leurs tuyaux ou que l'ordre de grandeur de ceux-ci. Une diversité *d'embouchure*, encore qu'elle ait pu être suscitée par les matériaux eux-mêmes, s'y est ajoutée : on a pincé les lèvres selon l'orifice ou bien facilité celui-ci. Devons-nous dès lors croire qu'assez vite le type acoustique a dominé la nature des matériaux, plié les lèvres à de sévères exigences ? L'usage du bois, de l'argile ou du métal rendit sans doute plus aisée la facture des instruments ; mais une certaine indépendance du type vis-à-vis de matières ou de formes données avait dû se manifester auparavant. Il n'est pas de détour que le musicien primitif n'emprunte pour faire vibrer une cavité d'accès difficile ⁵.

imparfait ou d'un jouet... » Il y a beau temps que nous savons que le sifflet n'est pas un jouet et que les hommes ont pu avoir quelque sérieuse raison de s'en « encombrer ».

¹ E. Passemar, *Une flûte aurignacienne d'Isturitz*, pp. 474-476 ; Seewald, *op. cit.*, pp. 34-38, ainsi que pl. II, fig. 1-3.

² Seewald, *op. cit.*, pp. 19-22, ainsi que pl. I, fig. 8.

³ Nordenskiöld, *Études d'ethnographie comparée. I. Analyse ethnographique de la culture matérielle de deux tribus indiennes du Grand Chaco*, p. 186.

⁴ « Bien que la théorie de cet instrument ne soit pas élucidée, je le range ici parce qu'on obtient le même son où qu'on perce le trou dans la paroi ; le son est celui que rend la conque quand on ferme les trous et qu'on souffle sur le bord de l'ouverture naturelle. » (Bouasse, *Tuyaux et résonateurs*, p. 463). – Ce même physicien classe également parmi les résonateurs l'ocarina, malgré son embouchure de flûte : car ce qui intervient dans la hauteur des sons, c'est – dit-il – « non la position des trous, mis leur diamètre » (*ibid.* p. 462).

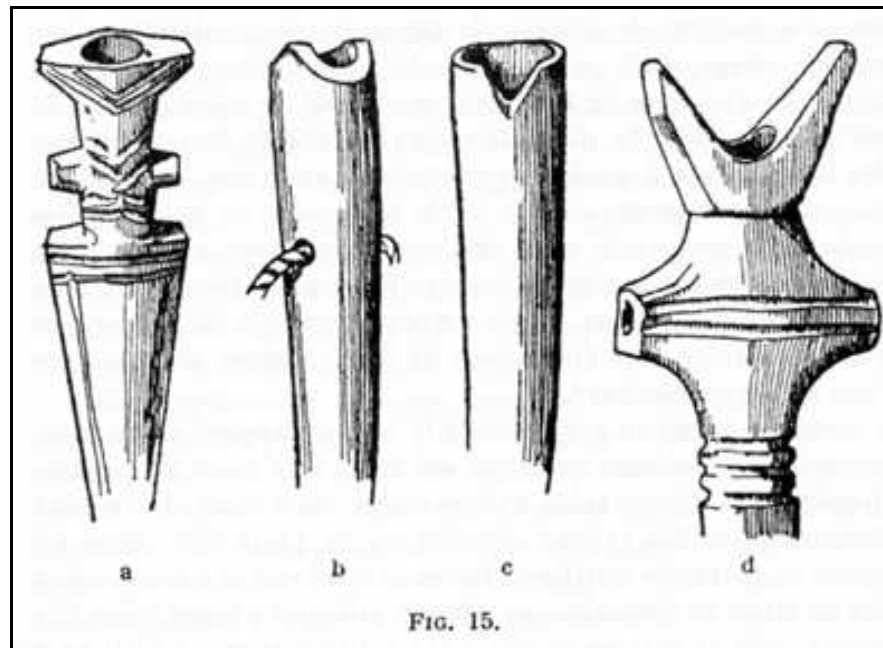
⁵ Ayant pris une position hypercritique, le professeur Bouasse accorde somme toute plus à l'instrumentiste, aux corrections que celui-ci apporte par son jeu, qu'à une facture qui serait selon les règles acoustiques. Exemples : « Pour jouer d'un instrument à embouchure de cor, il faut *se représenter* la note qu'on veut émettre, et modifier la tension des lèvres de manière qu'elle sorte *même sans le tube résonateur* » (*Instruments à vent*, t. I, p. 333) ; « L'erreur que les instruments à embouchure de cor sont à *sons fixes*, est tellement enracinée qu'il faut insister : au-

[p. 237]

À ne considérer que l'embouchure des sifflets nègres ¹ (fig. 15), il apparaît que sur certains types l'embouchure constitue une simple section droite du tuyau, telle l'extrémité d'une clé forée, tandis qu'ailleurs le bord en a été taillé diversement : soit qu'on l'ait incliné selon deux versants inégaux à partir d'une arête médiane ou qu'on y ait pratiqué une petite encoche de forme circulaire ou rectangulaire, soit qu'en étirant les côtés de l'embouchure on les ait modelés en une sorte de bec-de-lièvre ². Dans ces derniers cas l'instrument semble prévenir le pincement des lèvres. Il n'en est pas autrement avec l'embouchure d'olifants nègres dont la forme losangée, ovale, en saillie plate ou concave semble rechercher le meilleur appui pour les lèvres ³.

FIG. 15

[Retour à la table des figures](#)



dessus de chaque partiel vrai, l'artiste donne ce qu'il veut dans un intervalle énorme » (*ibid.*, p. 309) ; « Aucun instrument à embouchure de cor ne possède une série de partiels vrais dont les fréquences forment exactement la série 1, 2, 3... ; l'artiste fait le son correct avec ses lèvres » (*ibid.*, p. 312) ; « On a toute liberté de jouer faux, même sur une flûte parfaite. Seule différence entre la flûte de Lambert et la meilleure flûte moderne : avec la première il fallait *corriger* les sons, avec la seconde il faut éviter de les *fausser* ; pour l'artiste le problème reste le même. » (*op. cit.*, t. II, p. 102) ; etc.

¹ Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, pp. 36-41.

² Ankermann, *op. cit.* Section droite : fig. 57, 58, 60, 62, etc. Arête médiane ou encoche : fig. 59, 63 et 66. Bec-de-lièvre : fig. 61, 70, 75a, 79, 81 et 82.

³ Ankermann, *op. cit.*, p. 43 ; comparer les embouchures des huit instruments de la fig. 89.

Ici se présente un problème qui concerne aussi bien les instruments du type *flûte* que ceux du type *trompe*. Problème qui [p. 238] dépasse un domaine strictement acoustique. Il s'agit de la position de la bouche par rapport à l'axe du tuyau cylindrique ou conique de l'instrument. Nous avons déjà mentionné l'existence de flûtes ou de trompes qui peuvent être dénommées *traversières* parce que l'instrumentiste les tient horizontalement et de telle sorte qu'elles barrent son visage (pl. XXVIII). Or ne semble-t-il pas plus naturel de disposer le tuyau perpendiculairement au plan du visage, et de porter la bouche à une extrémité du tuyau ? L'idée d'emboucher un tuyau sur le côté est de celles qui ont dû naître après coup. Le sifflet, la syrinx ou flûte de Pan, la plupart des instruments à anches se présentent avec une embouchure exclusivement terminale. Et, si la trompe a eu pour ancêtre probable le porte-voix ou si certains instruments, telle la flûte, ont pu revêtir à leur origine une signification phallique, comment les concevoir sous une forme d'abord traversière ? Le premier geste sans doute aura été partout de faire résonner un tuyau par l'une de ses extrémités¹.

Serait-on passé du porte-voix à la trompe longue ? Nous rejoignons ici un problème qui avait été évoqué au cours du premier chapitre : la déformation systématique du timbre de la voix humaine pour des raisons rituelles et, en particulier, pour lui prêter un caractère terrifiant. Entre autres exemples nous avons cité un rituel de divination en Afrique orientale où une jeune fille cachée parle, la bouche devant « une petite courge, un petit vase d'argile (*umúnoga*) ou même une cruche entière² ». À la déformation de la voix qui se produit ici peut non pas se substituer mais s'adjoindre un accroissement de l'énergie sonore. Ainsi, dans plusieurs de nos opéras, un porte-voix est employé tant pour grossir la voix que pour la colorer d'une expression infernale ou monstrueuse³. La théorie acoustique de cet instrument reste encore bien obscure⁴ ; ce que nous en savons seulement c'est qu'il permet un déploiement inaccoutumé d'énergie : des sons se trouvent comme arrachés à la bouche, et tels que celle-ci n'en pourrait émettre aisément d'elle-même. Lorsque le professeur Bouasse constate qu'avec un porte-voix des sons graves sont d'une plus [p. 239] forte résonance et que « si l'on produit avec la bouche un son *voisin* de l'un d'eux, malgré qu'on en ait, on est attiré par le son de plus forte résonance qu'on finit par donner », ce trait entre d'autres nous rappelle le caractère forcé de tout chant primitif comme du jeu de certains instruments à air. Nous n'avons pas à nous attarder ici sur un thème qui outrepassé les limites de ce livre : l'homme peut s'interdire ce qui paraîtrait lui être cependant le plus naturel ; quand ce n'est pas un instrument qu'il crée et dont il attend de la résistance. Retenons toutefois qu'un musicien qui empoigne un tuyau, un résonateur, s'apprête en bien des cas, consciemment ou non, à

¹ Pour quatre types d'instruments – flûte, flûte nasale, trompe, conque – que nous retrouvons avec les deux sortes d'embouchures, latérale et terminale, le professeur Sachs soutient l'antériorité de la seconde forme (Sachs, *G. W. M.*, pp. 31, 37 et 117).

² Al. Arnoux, *La Divination au Ruanda*, p. 48.

³ Dans *Don Juan* et dans *La Flûte enchantée* de Mozart ; dans *Robert le Diable* de Meyerbeer ; dans *Siegfried* de Wagner ; etc.

⁴ Bouasse, *Tuyaux et résonateurs*, pp. 386-388.

ne réagir que comme le laisse ou que comme le veut l'instrument. C'est ainsi qu'il est important de noter, d'après le même acousticien, que des lèvres prises pour anches peuvent être amenées à « vibrer avec une amplitude énorme », bien supérieure à celle avec laquelle ces mêmes lèvres vibreraient normalement, sans tuyau ¹.

L'idée d'emboucher un tuyau pour *parler* à travers, et de sorte que cette parole prenne un timbre singulier, doit être assez répandue. Elle n'a pas été suffisamment observée. Les *Bubi* de l'île de Fernando Poo parlent dans unealebasse sur le fond de laquelle a été découpé un orifice ; ce résonateur nommé *botutu* laisse percevoir les cinq tons de la langue *bubi* ². La Mission Dakar-Djibouti a rapporté d'un village du cercle de San (Soudan français) divers objets recouverts de sang coagulé et appartenant au rite du *kono* : l'un d'eux, en forme d'épais animal, renferme un conduit allant de la gueule à l'anus, abrégé de tube digestif qui permet de donner à boire à cette effigie animale et d'en faire écouler l'eau ; le même conduit sert de porte-voix ³. Le cheikh Ibn-Omar El-Tounsy raconte que devant le sultan du Ouaday (sud-est du Sahara), après que les joueurs de trompettes ont exécuté « une sorte de ritournelle », leur chef « sonne à son tour, seul, et en prononçant en même temps des paroles dans son instrument ⁴ ». Enfin nous devons à Basedow une description très précise de la manière dont les Australiens — parmi les musiciens les plus primitifs que nous connaissions — jouent d'une trompe [p. 240] formée d'un simple tuyau en bambou ou en bois d'eucalyptus et dont l'embouchure ne comporte aucun apprêt ⁵. La scène se passe sur la côte septentrionale de l'île (golfe de Carpentaria et de Cambridge) ; le tuyau est embouché par l'extrémité la plus étroite et le musicien fait vibrer ses lèvres tout en « bredouillant » ou « crachotant » (*sputter*) une suite indistincte de mots telle que : *tidjarudu, tidjaradu, tidjaruda* ; le bourdonnement rythmé et ininterrompu de cette trompe, dont on nous dit l'effet plaintif dans la nuit, peut s'accompagner d'un chant qui prétend l'imiter : « *Didnodiddo didnadu didnadiddo didnadu... didnarib* ».

¹ Bouasse, *Instruments à vent*, t. I, p. 335. Voir d'ailleurs les trois paragraphes des pp. 331-338, où sont traités ces rapports de lèvres à tuyau, de son labial à son d'instrument.

² G. Tessmann, *Die Bubi auf Fernando Poo*, p. 31.

³ D'après des documents recueillis par Michel Leiris. — Musée du Trocadéro : objet 31.74.1091. Cp. la photo de cet objet in « Minotaure », n° 2, p. 12 et in M. Leiris, *L'Afrique fantôme*, pl. en face de la p. 48.

⁴ Mohammed Ibn-Omar El-Tounsy, *Voyage au Ouaday*, pp. 367-368.

⁵ Basedow, *The Australian aboriginal*, p. 375, ainsi que pl. LIII (reproduite in Sachs, *G. W. M.*, fig. 5). — À propos de la trompe que l'on embouche à même le tranchant du tuyau, reproduisons ces remarques du professeur Bouasse : « L'embouchure usuelle n'est pas indispensable ; il suffit que les lèvres s'appliquent sur un anneau plan. Les trompettes chinoises sont terminées, du côté de la bouche, par une rondelle plane, percée d'un trou central de diamètre égal à celui de la petite base du cône que forme le tuyau. Quand on lit que la trompette gauloise du temps de César avait une embouchure de plomb, il ne faut pas conclure que l'embouchure ressemblait à une embouchure moderne de cor. On peut jouer de l'olifant sans autre appui pour les lèvres que le plan qui coupe la défense d'éléphant au début de la partie creuse ; dans les dessins ou bas-reliefs anciens manifestement n'existe que cette embouchure. [...] L'inconvénient est de risquer d'écorcher les lèvres. Fait analogue. Pour éviter l'encombrement, les fusils de chasse se replient de manière que les tubes sont transformés en tuyaux ouverts aux deux bouts. Or les chasseurs savent qu'ils peuvent en faire une trompe d'appel. » (*Instruments à vent*, t. I, p. 333).

Ces quatre exemples nous font entrevoir le passage peu à peu du porte-voix à la trompe pure ; trompe que ne réalise peut-être pas encore tout à fait l'instrument d'Australie, mais bien les magnifiques instruments rapportés de l'île de Bougainville (archipel Salomon) par le R. P. O'Reilly ¹.

FLÛTES.

[Retour à la table des matières](#)

Il est difficile, sinon impossible, de saisir d'où est partie la flûte. Sa forme inférieure, le sifflet, est, plus généralement, courte, sauf dans ces types longs, parfois cornés, plus tard cruciformes, répandus en Afrique noire. Devons-nous dès lors voir, avec le professeur Sachs, dans un texte remarquable, qu'il emprunte à un observateur de la civilisation papoue, la clé en quelque sorte de l'invention de la flûte ? Symbole phallique, là encore, comme l'est peut-être déjà l'os à l'intérieur duquel s'enferme la flûte primi-[p. 241] tive. Et, plus essentiellement, symbole de la vie, conduit du souffle et de l'âme. Sur la côte nord-est de la Nouvelle-Guinée les Papous *Monumbo* — nous dit Vormann ² — ont une cérémonie spéciale lors de la prise de vêtements des jeunes gens et au cours de laquelle on introduit dans le sexe de la femme du chef de clan l'extrémité d'une flûte sacrée, dénommée *murúp*, après quoi les hommes présents s'accouplent avec cette femme ³. De même, toujours en Nouvelle-Guinée, chez les *Banaro* du centre de l'île ⁴, c'est dans le sanctuaire où est cachée la flûte sacrée qu'a lieu la défloration de la jeune fille et que doivent être déposées les cendres de tout homme mort ; lorsqu'on enterre celles-ci deux mois après, et alors que la flûte retentit dans la forêt, la veuve s'accouple avec un parent allié dans la case même de son mari défunt. Il n'y a pas lieu de commenter ces rites, d'une signification d'ailleurs claire. Remarquons seulement que dans les deux et même trois cas la flûte se place à diverses phases d'un cycle de la vie. La flûte, par sa présence, n'exclut point

¹ Musée du Trocadéro. Il s'agit de tuyaux légèrement coniques et dont le sommet est constitué par une coque hémisphérique, percée d'un large trou. — Cf. Blackwood, *Both Sides of Buka passage*, pl. 64.

² Vormann, *Tänze und Tanzfestlichkeiten der Monumbo Papua*, p. 427 ainsi que Sachs, *G. W. M.*, p. 20.

³ Notons que la flûte *murúp* — tout comme le rhombe *dogon* — a son existence liée à celle des masques : il en porte le nom collectif et en produit le cri ; sa vue est interdite aux femmes et aux enfants (Vormann, *op. cit.*, p. 419). — Les grandes flûtes sacrées des Indiens du Rio Uaupés (nord-ouest du Brésil), dont le son « rappelle le mugissement du taureau », sont également soustraites à la vue des femmes : « Après qu'on a fini de s'en servir, on les met dans l'eau courante d'un égarapé où il n'est pas rare que les femmes les découvrent, sans en parler à personne. Cependant, les pagets, quand ils arrivent à apprendre le fait, font semblant de l'ignorer. » (H. A. Coudreau, *La France équinoxiale. Voyage à travers les Guyanes et l'Amazone*, p. 187).

⁴ Sachs, d'après Thurnwald, in *G. W. M.*, p. 20.

l'accomplissement d'actes plus naturels, quoique nous la voyions aussi figurer physiquement l'organe même de la génération. Il est dit dans le rite *monumbo* que la flûte, introduite dans le sexe de la femme, a pénétré et se meut dans un trou de l'arbre *barimbar*¹. Comment ne songer point ici au tambour-arbre des îles de l'Amirauté, dont la fente est une vulve que l'on frappe sur les bords ? Est-ce à dire aussi qu'entre flûte et « tambour » il puisse y avoir quelque paradoxale affinité ?

À travers le monde se rencontrent de très nombreux cas où la flûte s'accouple, musicalement parlant, avec le tambour. Nous [p. 242] trouverions des exemples encore plus précis où les deux instruments sont tenus et joués par la même personne ; c'est le mariage provençal du *galoubet* et du *tambourin*, le premier joué de la main gauche, le second suspendu au bras gauche et battu de la main droite² ; c'est aussi l'alliance, chez les Catalans, du *fluviol* et du *tamboril* ; chez les Basques, du *chistu* ou *chistuak* et du *tiun-tiun*³. Un proverbe français conserve l'image de ces deux instruments maintes fois combinés : « Ce qui vient de la flûte s'en retourne au tambour. » En admettant que tambours à membranes et tambours de bois furent d'abord battus à l'aide soit des deux mains soit d'un couple de baguettes⁴, en admettant aussi que la percussion mixte — par une baguette et par une main — des tambours à membranes ait apparu plus tardivement⁵, il est permis de se demander si la superposition de deux rythmes ainsi différemment timbrés ne se place pas à l'origine de la combinaison flûte-tambour entre les mains d'un seul musicien. Et d'autant que la même question se pose à propos d'instruments à cordes tels que *tamburina* ou « tambourin du Béarn », *altobasso* vénitien, frappés d'une baguette que tient la main droite tandis que la main gauche joue de la flûte (*chirula*, etc.)⁶ ; ces

¹ L'arbre *barimbar* compte au nombre des quelques végétaux ou animaux en lesquels se muent les âmes des défunts, lorsque celles-ci, trop vieilles, cessent de se manifester sous forme d'éclairs ou d'étoiles filantes (Vormann, *Zur Psychologie, Religion, Soziologie und Geschichte der Monumbo-Papua Deutsch-Neuguinea*, pp. 409-410). La femme du chef du clan se trouve donc être confondue avec l'âme d'un ancêtre de ce clan.

² D'après F. Vidal cadet (*lou Tambourin*, p. 31) le galoubet « a un son clair et aigu qui se marie bien avec la sonorité et les vibrations du Tambourin, dont le retentissement produit un ensemble très harmonieux ; celui-ci frappe sans cesse la basse, et couvre à merveille le chant, qui, sans cela, paraîtrait trop criard. » Sur le jeu et sur les ressources du galoubet, cf. Thoinot Arbeau, *Orchesographie*, f. 22 ; Vidal cadet, *op. cit.*, pp. 203, 205 et 221 ; Bouasse, *Instruments à vent*, t. II, pp. 96-98.

³ Bouasse, *op. cit.*, pp. 97-98 ; Laparra, *La Musique et la danse populaires en Espagne*, pp. 2361, 2365 et 2385 ; Gascue, *L'Aurresku basque*, pp. 40-44. — Le petit orchestre basque, nommé *tamborit*, se compose de trois ou quatre *tamborileros* : deux *chistulari* jouant à la fois du flageolet et du tambour, un *tamborrero* battant du tambour mais avec deux baguettes, parfois un troisième *chistular* jouant d'un gros flageolet (nommé *silbotia*) sans battre de tambour.

⁴ Sachs, *G. W. M.*, p. 120.

⁵ Sachs, *G. W. M.*, p. 233 ; Gresset, *Inde....* p. 360 (articles *dhola* et *zoragnai*).

⁶ Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental... de Bruxelles*, t. I, pp. 374-377 ; Sachs, *Reallexikon der Musikinstrumente*, pp. 9, 146, 340-341.

instruments à cordes ayant peut-être d'abord été battus, eux aussi, par deux baguettes, comme nous le montre une peinture d'un manuscrit français du XV^e siècle ¹.

Si nous n'allons pas jusqu'à dire que l'une des deux baguettes [p. 243] du tambour s'est métamorphosée en flûte ou, inversement, que la flûte a contribué à former l'une des baguettes du tambour, nous pouvons tenter un rapprochement d'un autre genre entre cette flûte et tout tuyau percuté ou râclé. Qu'assez fréquemment la flûte soit teinte en rouge, parfois même avec du sang ², et qu'elle soit couverte de dessins gravés, cela n'offre rien de particulier à cet instrument : rappelons-nous le rhombe. Mais qu'elle soit parfois couverte de stries transversales ou qu'elle se complaise dans la matière du bambou aux nœuds proéminents et réguliers, cela risque d'avoir une double portée. Le Musée du Trocadéro possède une flûte *toba-pilaga*, recueillie par M. Alfred Métraux au Gran Chaco (pl. XXXI), et qui possède, entre autres singularités, celle d'avoir sa face postérieure aplanie et couverte de stries pyrogravées : or ces sillons noirs sont assez profonds pour évoquer irrésistiblement ceux du râcleur. Râcla-t-on en même temps que l'on flûta ? ou râcla-t-on avant que de savoir flûter ³ ? Symbole phallique, l'os fut, à ce titre même, tour à tour râcleur, flûte et baguette de tambour ; de ces avatars successifs ne pouvait-il conserver chaque fois quelque trait ⁴ ? — Quant aux nœuds des flûtes en bambou, ils posent un problème de mesure à propos duquel, et au moins en ce qui concerne la théorie musicale des Chinois, M. Marcel Granet semble avoir touché juste. Là où Édouard Chavannes avait cru voir une adaptation inexacte de la théorie pythagoricienne par les Chinois, M. Granet propose qu'en réalité ce peuple s'attacha à un jeu de Nombres moins rigoureusement mathématique que symbolique et mythique : la longueur des flûtes n'aurait été exprimée qu'en nombre de divisions interno-[p. 244] dales de bambou ⁵. Car le désir des Chinois était « non pas de formuler une théorie *exacte* qui justifiait rigoureusement une technique, mais d'illustrer cette technique en la liant à une Image

¹ Martin le Franc, *Le Champion des dames* : manuscrit 875 de la bibl. de la ville de Grenoble. Cf. *Bibliothèque nationale. La Musique française, du moyen âge à la Révolution* (Paris, 1934), pl. en face de la p. 48.

² Sachs, *G. W. M.*, p. 20.

³ Il y aurait ici lieu de considérer deux os évidés, trouvés en Dordogne et en Charente, reproduits par E. Piette (in *L'Art pendant l'âge du renne*, pl. I, fig. 7 et 7a ; pl. II, fig. 3 et 3a) et par O. Seewald (in *Beiträge zur Kenntnis der steinzeitlichen Musikinstrumente Europas*, pl. II, fig. 6 et fig. 8a, b.) : l'un ayant la paroi creusée de quatre sillons assez profonds, et pouvant avoir servi de sifflet ; l'autre couvert de stries et offrant toutes les apparences d'une flûte. — Des flûtes du Gran Chaco, reproduites par Izikowitz (in *Musical and other sound instruments of the South American Indians*, fig. 177), ont leurs trous en forme de fentes et qui évoquent des stries particulièrement profondes de râcleur. — Par ailleurs, les flûtes en os d'aile d'oiseau présentent une ligne régulière de petites saillies ou apophyses d'insertion des plumes, et qui méritent peut-être d'être considérées, mais comme nous allons le voir ; cf. fig. 13 in Izikowitz, *Les Instruments de musique des Indiens Uro-Chipaya*.

⁴ Nous avons également des exemples d'arcs musicaux frottés avec une flûte en os, chez les *Tehuelche* ; de tambours à friction dont le bâton est en os ; de monocordes tendus sur un tuyau de flûte en guise de manche (Inde septentrionale).

⁵ E. Chavannes, *Des rapports de la musique grecque avec la musique chinoise*, pp. 630-644 ; M. Granet, *La Pensée chinoise*, p. 212.

prestigieuse du Monde¹ ». Nous aurons l'occasion, à propos du *cheng* ou orgue à bouche et de la longueur apparente de ses tuyaux, de revenir sur cette préoccupation chez les Chinois de couvrir d'une *apparence* de proportion et de hiérarchie une réalité acoustique assez différente. Il n'en reste pas moins que si probablement, comme l'a insinué Chavannes, les tubes devaient à l'origine avoir été percutés², de pareilles cloches tubulaires (pourquoi pas bâtons de rythme ou tuyaux d'*ankloun* ?), pouvaient également avoir été en bambou et s'être mesurées en longueurs internodales. De toute manière les nœuds naturels du bambou limitent des fractions de paroi ou de colonne d'air vibrante. Ils sont le *signe* d'une mesure qu'apporte l'instrument³.

Ce qui vaut d'être souligné c'est que la flûte demeure plus généralement un instrument d'homme ; d'une façon moins absolue d'ailleurs que pour la trompe, car nous trouvons mentionnés des exemples primitifs de femmes jouant de la flûte : ainsi Cook rapporte que sur les côtes de Tahiti, un soir d'août 1773, « avant qu'il fût parfaitement nuit, les femmes s'assemblèrent sur le gaillard, & l'une d'elles jouant de la flûte avec son nez, les autres exécutèrent toute sorte de danses⁴ »... Mais la flûte ne présente pas toujours la douceur de timbre, la relative faiblesse d'intensité que nous lui connaissons. Par ses mugissements, par ses glapissements elle marque un aspect de sa puissance. Dans le « tableau de la colonie de Cayenne » qui termine le Voyage à Surinam de Stedman nous lisons que quelques Indiens « se plaisent à jouer [p. 245] continuellement de la flûte, ou plutôt à hurler : on ne pourrait trouver de comparaison plus juste ; car leurs grosses flûtes font un bruit semblable en quelque manière, au mugissement d'un bœuf⁵ ». Nous ne devons pas oublier le rôle magique que jouent certaines flûtes et qui se traduit autant dans leur facture — os humain, os de certains animaux, dont quelques-uns d'aspect redoutable⁶ — que, dans la déformation de leur

¹ Granet, *op. cit.*, p. 213.

² Chavannes, *op. cit.*, p. 640 : « Si des tuyaux ont été appelés « la cloche jaune *hoang-tchong* », « la cloche de la forêt *lin-tchong* », « la cloche correspondante *ying-tchong* », « la cloche resserrée *kia tchong* », c'est parce que ces noms s'appliquaient, à l'origine, à de véritables cloches. »

³ « Le mot *tsia* signifie « articulation, jointure », et évoque l'image d'un *nœud de bambou*. Il désigne l'*instrument* dont on se sert pour battre la mesure [...] et les *divisions* du temps qui servent à rythmer le cours des saisons. [...] Les divers aspects concrets de la notion de mesure semblent tous impliquer une image musicale qui paraît liée à la représentation d'un instrument (de bambou) *mesuré* par le nombre de ses *articulations*. » (Granet, *La Pensée chinoise*, pp. 125-126). – Comparer ici l'opinion des Chinois sur les qualités du bambou, telle qu'elle est rapportée par le père Amiot, dans son *Mémoire sur la musique des Chinois*, pp. 63-64 : « ... la distance & la proportion entre ces nœuds ; cette dureté & cette espèce d'incorruptibilité... », etc.

⁴ Cook, *Voyage dans l'hémisphère austral, et autour du monde...*, t. I, p. 368.

⁵ Stedman, *Voyage à Surinam...*, t. III, p. 411. Rapprochons ces instruments de ceux du Rio Uaupés (N.-O. du Brésil) dont Coudreau nous disait que leur son « rappelle le mugissement du taureau » (voir plus haut, p. 241, note 2). – Autres exemples de grosses flûtes chez les Indiens *Tuyuka* (cf. Izikowitz, *Musical and other sound instruments of the South American Indians*, fig. 337) ; en Afrique noire, chez les *Senoufo* (Mission Dakar-Djibouti, objet 31.74.1742), etc.

⁶ P. Yves d'Évreux, *Voyage au Brésil exécuté dans les années 1612 et 1613...* p. 43 : « ... ils portent des sifflets ou flutes, faites des os des jambes, cuisses & bras de leurs ennemis, qui rendent un son fort aigu et clair... » — Cf. une flûte en os de jaguar chez les *Macusi* de la Guyane britannique (*British Museum. Handbook to the ethnographical collections*, fig. 287). Flûte en os d'aile de condor, in Izikowitz, *Instruments de musique des Indiens Uro-Chipaya*, fig.

timbre auquel est donné un caractère ténébreux ou effrayant. C'est ainsi que des Indiens de la Bolivie font parfois sonner leurs flûtes à l'intérieur de grandes cruches en terre, trouées sur les flancs pour pouvoir y passer les mains ; d'où des sonorités « sépulcrales ¹ ». Le procédé du mirliton peut se greffer sur la flûte, en sorte que celle-ci reste physiquement une flûte, mais détimbrée ; c'est ainsi qu'un des trous de la flûte traversière *ti* de Chine « se recouvre d'une membrane provenant de la moelle du bambou et qui a pour effet de modifier le timbre ; cette membrane se colle au moment de l'exécution du morceau et se remplace à mesure qu'il en est besoin » ². La flûte figure parmi l'attirail immonde de certains magiciens ; et ce n'est pas par hasard si elle anime les marionnettes tragiques de *Pétrouchka*. Enfin ses traits empoisonnés servent à la magie d'amour.

[p. 246]

La flûte n'est pas toujours embouchée à proprement parler. Il existe des flûtes dites *nasales* dans un grand nombre d'îles de l'Océanie, au sud-est de l'Asie, dans les deux Amériques, en Afrique équatoriale, voire même en Macédoine et... à Paris ³ ! Un des textes les plus anciens que nous possédions sur cette étrange façon de jouer de la flûte est de la plume du grand navigateur anglais Jacques Cook.

« Le 22 avril 1769, Tootahah nous donna un essai de la musique de son pays ; quatre personnes jouoient d'une flûte qui n'avoit que deux trous, & par conséquent ne pouvoient former que quatre notes en demi-tons ; ils jouoient de ces instrumens à peu près comme on joue de la flûte traversière, excepté seulement que le Musicien au lieu de se servir de la bouche, souffloit avec une narine dans l'un des trous, tandis qu'il bouchoit l'autre avec son pouce ⁴... » — En août 1773, également à Tahiti, « un des jeunes hommes avoit une flûte de bambou à trois trous ; il en joua en soufflant avec le nez, tandis qu'un autre l'accompagna de sa voix » ⁵. À la même époque, des « femmes s'assemblèrent sur le gaillard, & l'une d'elles jouant de la flûte avec son nez, les autres exécutèrent toute sorte de danses » ⁶. — D'autres voyageurs en Océanie ont remarqué cette façon spéciale de souffler dans une flûte : le Fijien — relate E. Rougier — « s'accompagne souvent de sa flûte de bambou, dont il joue avec le nez. La flûte peut avoir 25 à 40 centimètres de long. Les trous au nombre de huit à neuf sont faits au fer

13. Flûte en os d'aigle que les Indiens *Dakota* (*États-Unis*) font siffler avec stridence lors d'un danger d'orage (Sachs, *G. W. M.*, p. 23). Flûte en os (qui est censé être le fémur de l'oiseau *nllati* produisant l'éclair), en peau de varan et en une matière noire composée du cœur, de l'œil, des os, des plumes et de la chair de cet oiseau, ainsi que de trois graines d'*Abrus precatorius* qui intensifient le son de l'instrument et lui permettent d'atteindre le ciel et de repousser l'orage (Junod, *Mœurs et coutumes des Bantous*, t. II, pp. 269-270).

¹ P. Walle, *La Bolivie et ses mines*, p. 133. — Le même procédé était connu dans l'ancien Mexique : des figurines provenant de *Tzoatlan* et conservées au Musée du Trocadéro représentent des joueurs de flûte plongeant leur instrument dans un récipient ; cf. R. et M. d'Harcourt, *La Musique des Incas et ses survivances*, p. 61 et pl. IV, n^{os} 1 et 3.

² Courant, *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, p. 154.

³ C. Sachs, *G. W. M.*, pp. 116-118.

⁴ Hawkesworth, *Relation des voyages...*, t. II, p. 336.

⁵ Cook, *Voyage dans l'hémisphère austral, et autour du monde*, t. I, p. 332.

⁶ *Ibid.*, p. 368.

rouge ou avec un charbon ardent. La main gauche tient la flûte de telle sorte que le pouce de la main gauche bouche la narine gauche et la narine droite souffle dans la flûte. La main droite à la suite de la main gauche, bouche ou débouche les trous de la flûte selon les notes à donner. Le son en est merveilleusement doux et triste »¹.

Le jeu nasal de la flûte se constate en beaucoup de points du globe², mais n'a trouvé de justification auprès d'aucun mythe de création ; par ailleurs aucune hypothèse ne semble devoir être retenue. La flûte nasale reproduit les deux formes courantes de flûtes, droite et traversière, et même celle de l'ocarina³. Rien ne [p. 247] nous permet de dire si dans les régions où règne actuellement le type nasal l'on ne flûta pas d'abord à l'aide de la bouche. Certains observateurs semblent nous dire que les joueurs de cet instrument s'en servent indifféremment d'une manière ou d'une autre⁴. N'existe-t-il pas des populations qui boivent normalement par la bouche et, à certains moments, par le nez ; ainsi font les *Xa-Xuac* du Haut-Tonkin avec leur eau-de-vie⁵ ; la fumée ne se rejette-t-elle pas par la bouche et par le nez ?

Il est possible cependant que le jeu nasal de la flûte réponde à une facture plus raffinée de l'instrument ou à une subtilité d'ordre religieux. Ainsi, il est à remarquer une étroitesse d'« embouchure » plus particulière à la flûte nasale, de même qu'un dessin souvent arqué de celle-ci. En outre, le musée du Trocadéro possède une curieuse flûte nasale *phon thai*, de la province de Tran Ninh (Laos), où deux « embouchures » extrêmement rapprochées répondent bien exactement à l'écart de deux narines ; nous n'avons malheureusement aucune observation précise sur le jeu de cet instrument. Elio Modigliani signale également une flûte hindoue, de la région de Beipur, avec un bec spécial pour être introduit dans le nez⁶. — Mais le nez, organe du souffle, pouvait, par la signification particulière qu'il en reçoit, tenter les hommes d'en approcher la musique. En Nouvelle-Calédonie, *kâwi wewi*, « pincer les narines », est un geste que l'on s'empresse de faire « en cas d'évanouissement ou d'agonie, pour empêcher l'esprit, *ko*, de sortir »⁷ ; il en est de même chez les Marquisiens où il arrive

¹ P. E. Rougier, *Danses et jeux aux Fijis...*, p. 473.

² Sachs, *loc. cit.* ; W. Foy, *Zur Verbreitung der Nasenflöte*, pp. 239-245.

³ Flûte nasale traversière chez les populations pygmoïdes de la presqu'île de Malacca : cf. M. Kolinski, *Die Musik der Primitivstämme auf Malaka...*, pl. III, fig. 5. — Flûte de forme ovoïde chez les Indiens *Nambicuara* : cf. Izikowitz, *Musical and other sound instruments of the South American Indians*, fig. 188. Le musée Pitt-Rivers possède de grosses flûtes nasales, ainsi que des flûtes doubles également nasales.

⁴ D' V. de Rochas, *La Nouvelle-Calédonie et ses habitants*, p. 189 : « Elle se fait avec un roseau gros comme le doigt, d'un mètre de long, courbé en arc, et percé d'un trou à chaque extrémité, l'un dans lequel on souffle, l'autre qui sert à moduler les sons. Les indigènes en jouent avec une égale facilité par la bouche ou par le nez, en se bouchant l'une des narines avec le pouce... » Cf. également : O. Finsch, *Südseearbeiten*, p. 528.

⁵ Colonel Diguët, *Les Montagnards du Tonkin* (Paris, Challamel, 1908), p. 152) ; Bouchet, *Les Tribus Xa de la province de Soula (Haute Rivière Noire, Tonkin)*, in « R. de folklore franç. et de folklore colonial, janv.-févr. 1936, p. 23et pl. III.

⁶ Modigliani, *Un viaggio a Nias*, p. 566.

⁷ *Kâwi wewi toi vi au na ko* = « Ferme les narines de peur que son esprit ne sorte » (M. Leenhardt, *Vocabulaire et grammaire de la langue houaïlou*, pp. 150 et 356).

qu'on étouffe un malade en voulant retenir ainsi son âme¹ ; au Soudan français, les Dogons des falaises de Douentza et de Bandiagara n'ont qu'un seul terme, *kinu*, pour désigner l'âme et le [p. 248] nez² ; enfin, pour les Chinois, le souffle est ce qu'il y a de plus précieux en chaque être avec le Sang³ ; il va et vient par les orifices du nez, qui comptent au nombre des Huit ou Neuf Ouvertures, Huit s'il s'agit du corps de l'oiseau : ce nombre correspondant aux huit espèces d'instruments de musique, cet animal ayant inventé la musique. Cherchons plus loin : le nez, organe du souffle, de la vie, se trouve apparenté avec le membre sexuel, et cela non seulement dans l'imagination populaire de nos régions, mais aussi dans les représentations sacrées de lointaines populations : sur des sculptures en bois polychrome de la Nouvelle-Guinée (près du Sépik), nez et sexe se rejoignent et peuvent être taillés d'un seul morceau. N'avions-nous pas vu dans la même île de la Nouvelle-Guinée la flûte droite des *Monumbo* liée aux rites les plus précis de fécondité ?

Une troisième position de la flûte n'a jamais — semble-t-il — été étudiée. Nous en fûmes témoin dans le nord du Cameroun, à Garoua, vers le début de 1932. Un *Babuti* fixé dans la région de Chéboa tenait l'embouchure d'une flûte ordinaire non point au bord des lèvres, mais entre ses dents, vers le coin gauche de sa bouche ouverte, la langue semblant diriger le souffle vers l'orifice du tuyau : tout cela, dans un grand bruit d'écoulement d'air, comparable à celui d'une forge⁴. Le film Komsomol de Joris Ivens nous a semblé reproduire un fait du même genre — si l'instrument figuré se trouve bien être une flûte⁵...

L'écoulement de l'air hors de l'embouchure d'une flûte permet également de souffler sur une touffe de poils ou d'herbes nouée auprès de cette embouchure et d'étaler en éventail ladite touffe. C'est ce qu'André Gide remarque auprès des joueurs de flûte du sultan de Rafai, à la frontière de l'Oubanghi-Chari et du Congo belge : « Les flûtes verticales sont ornées de deux ceintures de longs poils, qui s'épanouissent en corolles dès que l'on souffle dans l'instrument⁶. » Dans la région du Rio Uaupès, au nord-ouest du Brésil, la grosse flûte sacrée en bois de *paxiuba* a, selon Coudreau, son extrémité inférieure « entourée de feuilles que le souffle de l'évocateur fait vibrer »⁷.

¹ Quelquefois — rapporte le D^r Clavel (*Les Marquisiens*, p. 42) — le malade « meurt étouffé. En voici la raison : convaincus que l'âme réside dans le souffle et qu'elle s'efforce d'abandonner le corps, les Marquisiens cherchent un instant à la retenir, à l'empêcher de s'échapper, en appuyant fortement la main sur les orifices de la bouche et du nez. »

² Robert Arnaud, *Notes sur les montagnards Habé des cercles de Bandiagara et de Hombori...* pp. 283 et 305.

³ Granet, *La Pensée chinoise*, pp. 374, 402-403 et 514-515. Le Vent et la Pluie s'ébattent dans l'univers : en nous s'ébattent le Souffle (*K'i*) et le Sang ».

⁴ Documents de la Mission Dakar-Djibouti.

⁵ Exposition de photographies tirées des films de Joris Ivens, Paris, Galerie de la Pléiade, 12 juil.-12 août 1933.

⁶ A. Gide, *Voyage au Congo*, p. 67.

⁷ H. A. Coudreau, *La France équinoxiale. Voyage à travers les Guyanes et l'Amazone*, p. 187 ; cf. aussi Izikowitz, *Musical and other sound instruments of the South American Indians*, pp. 337-338 et fig. 199.

Revenons au mode d'embouchure des sifflets et des flûtes et montrons-en, sous une forme toutefois abrégée, l'extrême diver- [p. 249] cité. L'Amérique indienne ayant été pour la flûte un terrain d'évolution singulièrement étendu, nous y chercherons la plupart de nos exemples.

Nous ne croyons pas que l'existence ou non, sur la paroi du tuyau, de trous permettant de réduire à volonté la hauteur acoustique de ce tuyau soit à envisager tout d'abord. Sans doute ces trous témoignent-ils d'une réelle expérience du rapport entre la longueur du tuyau et la gravité du son. Des possibilités mélodiques avaient pu naître soit de la juxtaposition de plusieurs tuyaux inégaux (syrinx ou *flûte de Pan*) soit de la fusion de ces tuyaux en un seul qui s'ouvre à des hauteurs différentes (flûte à trous¹). Ces possibilités mélodiques, bien qu'évidemment antérieures à celles qui se découvrirent en variant la longueur des cordes, lanières d'écorce ou tiges de rotin, ne furent peut-être pas les premières de toutes : la notion de mélodie avait sans doute trouvé son amorce dans des hauteurs variables de bâtons de rythme, dans des épaisseurs différentes de lèvres taillées sur la paroi des tambours de bois².

À défaut de ces trous latéraux il importe d'examiner par quel [p. 250] procédé l'air insufflé pénètre dans le tuyau, ou, plus précisément, dans la partie du tuyau où s'exerce proprement l'ondulation de la colonne d'air. Dans les *tuyaux à bouche* d'un orgue l'air passe à travers une *chambre* avant de pénétrer dans le tuyau ; une étroite ouverture ou *lumière* donne à l'air sortant de la chambre la, forme d'une lame et la

¹ Remarquons que dans la réalité il n'y a probablement pas eu de relations entre la flûte à trous et la flûte polycalame : plusieurs tuyaux de syrxinx ne se sont pas emboîtés dans un tuyau unique de flûte. Ces instruments témoignent de deux évolutions distinctes. C'est ce que d'ailleurs laisserait présumer la note qui va suivre. De plus, l'état actuel des études préhistoriques nous montre la coexistence, aux plus anciennes époques, de flûtes à trous et de sifflets courts ou longs – ces derniers ayant pu très bien constituer des syrxinx (cf. Seewald, *Beiträge zur Kenntnis der steinzeitlichen Musikinstrumente Europas*, p. 51).

² Nous laissons ici de côté le problème fort troublant, abordé par E. M. von Hornbostel (*Die Massnorm als kulturgeschichtliches Forschungsmittel*) et par le professeur Sachs (*G. W. M.*, pp. 52-53), et d'après lequel les trous des tuyaux de flûte auraient eu à l'origine une fin moins musicale que mesuratrice. Les trous auraient d'abord servi à graduer extérieurement des jauges cylindriques, et, par conséquence, auraient limité des colonnes d'air dans ces jauges. Cela ne constitue pas le seul témoignage d'un rapport entre mesure et musique, soit que la paroi d'un instrument prête à une mesure plus ou moins symbolique soit que le son serve réellement d'étalon. Le problème même n'en est pas moins grave puisqu'en plaçant à l'origine un appareil de mesure, et dès lors une graduation assez nombreuse, on risque de situer également à l'origine les flûtes percées d'un nombre maximum de trous. Aujourd'hui les instruments primitifs à un, deux ou trois trous constitueraient des formes régressives d'instruments ayant comporté beaucoup plus de trous. Autrement dit : les ressources mélodiques de la flûte auraient une origine étrangère à la musique ; et, sauf en de rares cas de haute culture où elles se seraient conservées, elles auraient été partout en déclinant. – À cela il a été opposé que deux des flûtes en os trouvées à Isturitz ont trois trous, l'un de ces trous étant même percé à la face postérieure de l'instrument, c'est-à-dire pour l'usage du pouce ; or, ces flûtes remontant aux époques aurignacienne et magdalénienne – que les évaluations les plus modérées placent entre 25.000 et 12.000 ans avant notre ère –, peut-on entrevoir des civilisations plus anciennes encore et où les flûtes auraient présenté un plus grand nombre de trous (Seewald, *op. cit.*, pp. 34-35 et 54) ?

dirige contre le bord biseauté d'un orifice latéral du tuyau ¹. Les facteurs d'orgue dénomment *bloc* la cloison qui sépare la chambre du tuyau. Pareil procédé peut se retrouver dans certaines flûtes, mais, à défaut de chambre, le vent parcourt une certaine longueur du tuyau même, jusqu'à ce qu'il rencontre une espèce de bloc qui le rejette contre un biseau. Il existe ainsi de curieuses flûtes à bloc médian que le professeur Sachs dénomme *Mittelkernflöte* ². À l'opposé de ces instruments il en est où le vent est porté dans le tuyau sans l'intermédiaire d'aucune chambre : les lèvres du musicien sont pincées en forme de lumière, comme cela se produit avec les *qena* anciennes ou modernes des Indiens d'Amérique, où le bord supérieur du tuyau offre une encoche arrondie ou rectangulaire — d'où l'appellation allemande de *Kerbflöte* (flûte à encoche ³) ; la lame d'air est projetée directement des lèvres du musicien au biseau.

Ces deux cas — extrêmes, semble-t-il — ne les résument pas tous. Il est d'autres biais par lesquels les musiciens primitifs, voulant emboucher l'extrémité d'un tuyau, sont parvenus à le faire « parler » : tour à tour éloignant ou rapprochant de leurs lèvres cette partie sensible du tuyau qui commence par une encoche, par un biseau, par une lèvre — peu importe le terme désignant une caractéristique ignorée des trompes ou autres instruments du même type. Nous verrons qu'il existe cependant des flûtes droites sans encoche ni bloc.

D'admirables *qena* péruviennes en os (de lama ?), souvent couvertes d'ornements géométriques composés de petits cercles gravés, ont été trouvées dans les sites archéologiques d'Ica et de Nazca ; elles nous montrent un des types les plus anciens et les plus parfaits de flûte à encoche ⁴. La même encoche se retrouve sur des flûtes en roseau ou en [p. 251] calebasse, provenant aussi de l'ancien Pérou ⁵. Enfin cette encoche cessant d'offrir un contour arrondi et devenant rectangulaire a survécu dans les *qena* modernes en roseau de Bolivie et du Pérou ⁶. La lèvre inférieure du musicien obture presque complètement la section du tuyau, ce qui facilite le jet de la lame d'air vers le bord de l'encoche ⁷.

¹ Bouasse, *Tuyaux et résonateurs*, pp. 118-119 ; id., *instruments à vent*, t. I, pp. 273-274.

² Sachs, *G. W. M.*, pp. 81-82.

³ Sachs, *G. W. M.*, pp. 25-26.

⁴ Harcourt, *La Musique des Incas et ses survivances*, pl. XXIV, fig. 9 et 15, ainsi que pl. XXV, fig. 6 ; Izikowitz, *Musical and other sound instruments of the South American Indians*, fig. 179-180, ainsi que fig. 183-184. — Ici même, voir fig. 15 c, un sifflet à encoche.

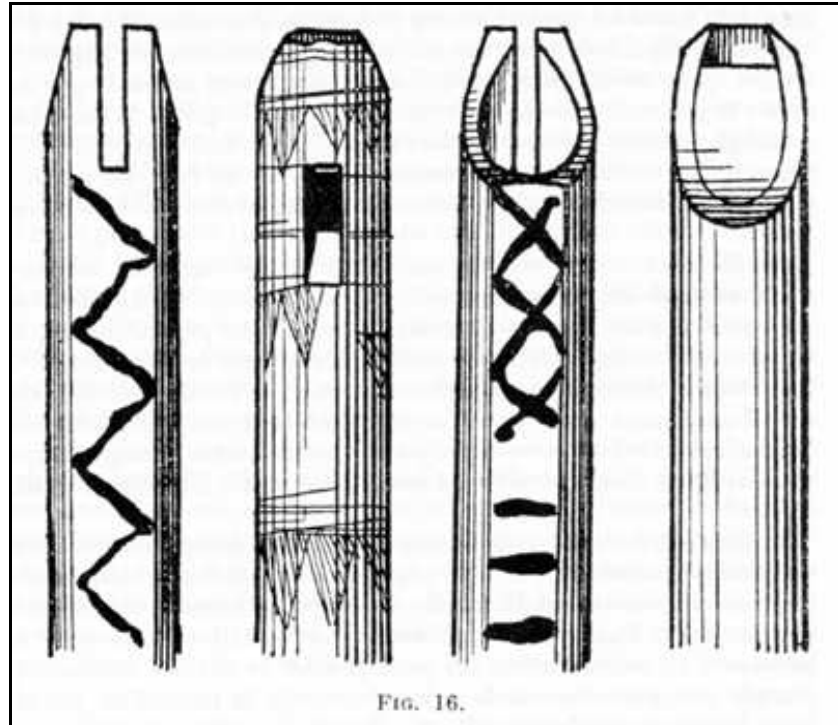
⁵ Harcourt ; *op. cit.*, pl. XXIII ; Izikowitz, *op. cit.*, fig. 185.

⁶ Harcourt, *op. cit.*, pl. XXVII, fig. 2, 3 et 7, ainsi que pl. en frontispice.

⁷ Harcourt, *op. cit.*, p. 55 ; Izikowitz, *Les Instruments de musique des Indiens Uro-Chipaya*, fig. 8. — La flûte à encoche existe en de nombreuses régions de l'Afrique noire et de l'Océanie (Sachs, *G. W. M.*, pp. 81-82). La Chine la connaît sous le nom de *syāo* (Courant, *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, pp. 152-153) ; au XIV^e siècle cet instrument passa au Japon où il prit le nom de *chakou-hatsi* (Courant, *Japon...*, p. 245 ; Bouasse, *instruments à vent*, t. II, pp. 110-111).

FIG. 16

[Retour à la table des figures](#)



Nous devons à un instrument rapporté par M. Alfred Métraux la connaissance d'une des étapes possibles entre la flûte à encoche et le flageolet. Là encore ce sont les lèvres du musicien qui vont parfaire la fermeture du tuyau. Il s'agit d'une flûte, du nom de *naséré* et [p. 252] appartenant aux *Toba-pilaga* du Gran Chaco (pl. XXXI). L'encoche rectangulaire de la *qena* y est prolongée du fait que la section du tuyau n'est pas droite mais a été taillée en oblique ; la lèvre inférieure couvre encore la presque totalité de l'embouchure, tandis que le bord biseauté du tuyau est introduit sous la lèvre supérieure ; le souffle est ainsi très aisément projeté contre le fond de l'encoche. Il suffit de comparer (fig. 16) cet instrument de l'Argentine avec tel flageolet sicilien pour saisir quels perfectionnements furent apportés par la suite : la profonde encoche se ferma vers le haut et prit la forme d'un rectangle ; un bloc de bois vint clore la section que bouchait primitivement la lèvre inférieure. Autrement dit, le bec du flageolet semble avoir été entièrement calqué sur ce que faisaient d'instinct les deux lèvres.

Le Mexique ancien connut, sous les noms de *tlapitsali*, *wilaka-pitstli* ou *sosoloktli*, deux types parfaitement achevés de flageolets en terre cuite : à bec court, tout comme le précédent pipeau sicilien ; à bec plat, très allongé, plaçant le biseau à

mi-hauteur de l'instrument ¹. C'est l'un de ces types de flageolet que tenait la victime sacrifiée au dieu Tezcatlipoca : gravissant l'escalier du temple au sommet duquel il devait avoir le cœur arraché, le jeune homme brisait à chaque degré une des flûtes dont il avait joué durant une année d'honneurs et de délices ².

Le flageolet à biseau médian nous ramène à un genre d'instruments que nous n'avions fait que citer : la flûte à bloc médian. Instrument que nous retrouvons en Birmanie, en Nouvelle-Zélande, sur la côte américaine du Pacifique et au Brésil ³. Vers le milieu du tuyau et à hauteur d'un orifice latéral un petit paquet de cire, de bitume ou d'argile clôt partiellement le tuyau et rejette la lame d'air sur la lèvre biseauté de l'orifice. De l'embouchure au bloc, le tuyau ne constitue qu'une chambre à air après quoi débute le véritable tuyau de flûte. Mais que le bloc remonte vers l'embouchure et réduise à néant la chambre, nous aurons une flûte à bloc initial, type qu'illustre l'énorme flûte mugissante des Indiens *Tuyuca* ⁴. Ici le musicien, à défaut d'un tuyau porte-vent, à défaut d'un bec qu'il serrerait entre ses lèvres, appuie celles-ci contre une mince fente taillée dans l'extré-[p. 253] mité bouchée du tuyau. Un *Tuyuca* jouant de sa grosse flûte fait songer à qui regarde à travers un télescope. Flûte à bec et flûte à bloc initial se distinguent en ce que la partie qui renferme la fente ou lumière se détache ou non du tuyau, s'introduit ou non dans la bouche. Mais parmi les seuls instruments des Indiens d'Amérique combien de types intermédiaires : soit que le bec reste à l'état d'embryon, comme sur le *pinkullu* et sur la flûte recourbée des Indiens Chipaya (Bolivie) ⁵ : soit que le bloc se relève au point de sortir du tuyau, comme sur la flûte des *Kamayura* (Brésil) ⁶. Enfin, si par ailleurs nous avons montré en une flûte du Gran Chaco la transition entre la flûte à bec et la flûte à encoche, nous trouverions sur le sol de la Chine une flûte dont l'embouchure fermée en partie par le nœud même du bambou se place entre la flûte à encoche et la flûte à bloc initial ⁷.

Flûte à bloc médian ; flûte à bloc initial ; flûte à encoche ; flageolet, lui-même divisé suivant que le biseau se place à peu de distance de l'embouchure ou à mi-hauteur du tuyau : tels sont les divers types de flûtes que nous venons de voir. Mais selon quel ordre chronologique durent-ils se succéder ? Cet ordre a-t-il été semblable partout, en Amérique comme en Asie ?

¹ Le second type comporte en outre un pavillon très évasé. – Cf. d'Harcourt, *op. cit.*, p. 63, ainsi que pl. XXVI, fig. 1-6 et 14.

² B. de Sahagun, *Histoire générale des choses de la Nouvelle-Espagne*, liv. II, ch. V et XXIV, pp. 612 et 99. – M. Fr. Densmore a recueilli chez les Indiens *Hidatsa* et *Mandan* (Amérique du Nord) un mythe de création du flageolet : un enfant prend une tige de soleil, la perce et y creuse sept trous – qui correspondent aux sept mois d'hiver. Tout en jouant de son instrument, l'enfant parcourt quatre cercles dont le premier au pied même des nuages : la neige se met alors à tomber (*Mandan and Hidatsa music*, p. 82).

³ Sachs, *G. W. M.*, p. 25 ; Izikowitz, *Musical and other sound instruments of the South American Indians*, fig. 191-195.

⁴ Sachs, *G. W. M.*, p. 26 ; Izikowitz, *op. cit.*, fig. 198, 200 et 201.

⁵ Izikowitz, *Les Instruments de musique des Indiens Uro-Chipaya*, fig. 11, 12 et 14.

⁶ Izikowitz, *Musical and other sound instruments of the South American Indians*, fig. 217.

⁷ Sachs, *G. W. M.*, p. 81.

De toutes façons, le flageolet se place en dernier. Son aire de diffusion est considérable : si l'antiquité méditerranéenne paraît l'avoir totalement ignoré, cet instrument est répandu à travers toute l'Europe, en Afrique blanche, dans toute l'Asie australe, en Malaisie, en Amérique — où il se présente comme objet pré-colombien au Mexique et post-colombien au Pérou¹. Les flûtes à bloc médian ou initial ne pouvant qu'avoir précédé le flageolet, une logique un peu sommaire nous ferait-elle placer la flûte à encoche antérieurement à tout autre type ? Or avec un instrument du Gran Chaco nous avons vu chevaucher flûte à encoche et flageolet : nous devrions conclure que les flûtes à bloc n'ont pu que précéder les flûtes à encoche. Les lèvres auraient suppléé au bloc que la flûte primitive aurait perdu : idée qui a été défendue par le professeur Sachs². Mais peut-être faudrait-il également admettre que parfois l'on est allé, sans stade intermédiaire, du bloc (initial, ou même médian) au bec de flageolet.

Ce qui donne un tour encore plus paradoxal à une généalogie des flûtes selon leurs modes d'embouchure c'est qu'il existe divers types d'instruments, dont nous n'avons pas encore parlé, et dont la paroi ne comporte aucune encoche ou biseau ; pas plus que l'intérieur de leur tuyau ne renferme de bloc percé d'une lumière. Dans la plupart des cas il s'agit d'exciter un tuyau en biaisant de quelque façon avec lui. À défaut d'encoche ou de bec, le procédé le plus commode eût été de percer un trou latéral et de *l'emboucher* directement, ainsi que nous le faisons avec notre flûte traversière³. Mais il semble qu'on ait eu d'abord recours à un tuyau ouvert, à peine accommodé et embouché simplement par une extrémité. Cette flûte droite, ou jouée légèrement en oblique, le professeur Sachs la place seulement après la flûte à encoche, dont elle aurait pu dériver par réduction ou par suppression de l'encoche. Elle existe encore aujourd'hui à Madagascar sous le nom de *sodina* : un très faible amincissement du bord supérieur rend d'autant plus difficile l'embouchure ; l'instrument est tenu obliquement ; il se termine par un petit pavillon en corne. Les flûtes figurées sur les peintures ou bas-reliefs égyptiens sont également en position oblique, comme le *néi* des derviches tourneurs⁴. Sommes-nous ici aux frontières de la flûte traversière ?

¹ Sachs, *G. W. M.*, pp. 118-119 ; Kaudern, *Musical instruments in Celebes*, pp. 237-243 ; Izikowitz, *Les Instruments de musique des Indiens Uro-Chipaya*, pp. 273-278.

² Sachs, *G. W. M.*, pp. 24-25. — Les exemplaires conservés de flûtes ou de sifflets en os montrent que les hommes de la préhistoire y perçaient un trou unique soit pour aider à suspendre l'instrument, soit pour contribuer à évacuer l'os de sa moelle et à y introduire un bloc à hauteur de cette ouverture : comparer à cet égard in Seewald, *Beiträge zur Kenntnis der steinzeitlichen Musikinstrumente Europas*, pl. II, fig. 9, 10, 12, 13, 14 et 15. Le professeur Sachs en conclut une prédisposition de l'instrument en os au procédé du bloc ; ce procédé serait passé à la flûte de roseau qui aurait elle-même transmis à la flûte en os le procédé de l'encoche. L'existence de flûtes en roseau à d'aussi hautes époques est malheureusement invérifiable ; mais dès la civilisation mésolithique nous trouvons de parfaits exemples de flûtes en os et à bloc médian : cf. Seewald, *op. cit.*, pp. 43-47, ainsi que pl. II, fig. 12-15.

³ « Il est remarquable que le trou latéral de la flûte traversière rende l'excitation extrêmement aisée » (Bouasse, *Instruments à vent*, t. II, p. 99) Le même auteur nous dit que l'air ainsi insufflé « glisse sur le mur de l'embouchure » (*ibid.*).

⁴ Égypte : cf. Sachs, *G. W. M.*, fig. 97-98 ; Wreszinski, *Atlas zur altaegyptischen Kulturgeschichte*, pl. 96, 407 et 414. — Perse et Arabie : cf. P. J. Thibaut, *Étude de musique*

L'île de Célèbes possède une série de flûtes longues dont l'embouchure sur le côté se place à un centimètre à peine de l'extrémité fermée par un nœud du bambou¹. Rappelons [p. 255] nous à cet égard certaine flûte chinoise, à encoche, mais dont l'embouchure était presque entièrement fermée par le nœud. Rappelons-nous aussi comment les Canaques soufflent d'une narine dans l'extrémité de leur flûte arquée.

Le fait de conserver intact un nœud de bambou nous place devant un dernier type de flûte droite à biseau. Le nœud y constitue un bloc naturel que la lame d'air contourne à l'extérieur du tuyau ; l'instrument étant embouché par une extrémité, l'air passe d'une première chambre internodale à une seconde par deux trous latéraux en face desquels se trouve fixé, parallèlement à la paroi, un petit éclat de bois ou un bandeau de feuille, qui retient la lame d'air et la renvoie vers l'intérieur du tuyau. Ce procédé assez étrange, qui se retrouve également dans le nord-est de l'Inde, en Birmanie, dans beaucoup d'îles de la Malaisie et en Amérique indienne — jusque sur un *codex* mexicain² — ne se borne pas à utiliser un nœud du bambou ; il peut y découper ou y introduire un véritable bloc, tout comme dans les flûtes à bloc médian³. Mais ce qui demeure remarquable en tous les cas c'est l'appui d'un objet

orientale : le néi ; Cl. Huart, *Musique persane*, p. 3074 (« Le néi, « roseau », est une sorte de flûte traversière, sauf qu'on n'en joue pas horizontalement : on la tient obliquement devant soi, et l'on souffle obliquement par l'ouverture supérieure, qui n'est pas latérale, mais dans l'axe de l'instrument ») ; J. Rouanet, *La Musique arabe*, p. 2791 (« Pour jouer du *naï* il faut poser le haut de l'instrument un peu au-dessous de la lèvre inférieure, pencher la tête et donner au roseau une position faisant un angle de 20 à 30° avec la verticale. [...] L'obtention du son est assez difficile à réaliser : les musiciens arabes déclarent qu'il faut des années d'apprentissage pour y arriver et que les poumons doivent être vigoureux. ») ; Bouasse, *Instruments à vent*, t. II, p. 111 (« Il est difficile de tirer un son présentable d'un tuyau aussi large. Les Arabes tiennent la flûte peu inclinée vers le bas, mais très inclinée latéralement ; le bord de l'orifice est appuyé latéralement sur les deux lèvres, de sorte que l'ouverture est notablement fermée et que l'air s'échappe seulement par un des côtés de la bouche. »)

¹ Kaudern, *Musical instruments in Celebes*, pp. 213-237 et fig. 109-115.

² Sachs, *G. W. M.*, pp. 213-214 ; Kaudern, *op. cit.*, fig. 118 ; Izikowitz, *Musical and other sound instruments of the South American Indians*, pp. 344-347.

³ Péron et L. de Freycinet, *Voyage de découvertes aux Terres australes...*, t. IV, pp. 63-64 : « Au tiers supérieur du cylindre se trouvent deux petits trous placés à un demi-pouce l'un de l'autre, et réunis par une rainure longitudinale. À cette même partie de la longueur de l'instrument il y a un anneau en feuilles de latanier qui peut glisser sur l'instrument, et qui, lorsqu'on en joue, doit se placer de manière à former le trou supérieur, et descendre plus ou moins vers l'autre. Cet anneau recouvre ainsi une partie de la rainure. En dedans du cylindre, et précisément entre les deux trous dont il s'agit, se trouve un bouchon en moelle de maïs, de deux lignes d'épaisseur. [...] Voici maintenant la manière dont il agit : l'air introduit par l'extrémité supérieure et qui tendroit naturellement à parcourir toute la longueur du cylindre, se trouve bientôt arrêté par le bouchon dont nous avons parlé. Forcé dès lors de sortir par le trou qui est immédiatement en avant de la cloison, il rencontre un nouvel obstacle dans l'anneau de latanier qui le recouvre ; réduit à s'échapper par la rainure de communication, il la suit jusqu'au point où venant à rencontrer la seconde ouverture, une partie s'y engage, rentre dans le corps de l'instrument... »

étranger au tuyau contre la paroi de celui-ci. La lame d'air réintégrant le tuyau, celui-ci ne commence-t-il pas à se conduire comme une flûte traversière¹ ?

En d'autres instruments le vent se trouve porté par un tuyau, par une lumière distincte de la flûte proprement dite. Les flageolets mexicains en terre cuite se placent exactement à mi-chemin de ces instruments et des flûtes à bloc médian ; vus en coupe, la plupart de ces flageolets semblent indiquer qu'à l'origine deux tubes de matières différentes avaient été superposés. Or, chez les *Lacandon* de l'Amérique centrale et chez les *Ijca* et *Motilon* de l'Amérique du sud, nous [p. 256] retrouvons des instruments répondant à ce cas : un roseau a son extrémité coiffée d'un paquet de cire dans lequel est piqué un tuyau de plume². L'angle entre le tuyau porte-vent et le tuyau de flûte peut être d'une vingtaine de degrés ou exactement de quatre-vingt-dix degrés ; en aucun cas ces deux tubes ne se touchent, la masse de cire formant à la fois charnière et demi-cavité. Un instrument siamois que nous avons déjà décrit comme servant à attirer les pigeons³, nous montre la même séparation entre un mince porte-vent et un gros tuyau de bambou, ceux-ci formant entre eux un angle aigu.

Tous ces instruments se comportent comme si la flûte traversière, inventée de longue date, n'avait pas été connue dans la Chine ancienne, répandue à travers l'Asie, l'Europe (seulement à partir du moyen âge), l'Afrique noire (pl. XXVIII), l'Océanie et une petite partie de l'Amérique⁴. Nous avons vu le jeu *oblique* des flûtistes égyptiens, persans ou arabes ; nous avons vu l'embouchure d'instruments asiatiques ou malais se limiter à un petit trou percé soit dans le nœud à l'extrémité supérieure de l'instrument, soit tout à côté de celle-ci, sur la paroi latérale. Il est peut-être d'autres origines de la flûte traversière : flûtes géantes, pouvant atteindre six mètres de longueur. La flûte de Nouvelle-Guinée est portée par un homme et insufflée par un autre ; la flûte du nord-ouest du Brésil est portée et jouée par cinq hommes à la fois : dans le premier cas, la flûte est unique ; dans le second, elle se compose de cinq chambres séparées, c'est-à-dire de cinq flûtes logées dans un même tuyau⁵. Il eût été difficile d'emboucher autrement de pareils monstres. — Faut-il voir une parenté entre la flûte traversière et tout instrument dont un orifice médian découvre un nœud du bambou, le musicien ayant ici à portée de sa bouche deux demi-tuyaux distincts, qu'il peut tour à tour exciter⁶ ? Autrement dit, comme le proposerait le professeur Sachs, serait-on parti de la flûte à bloc médian et l'aurait-on embouchée non plus par une extrémité mais par le trou médian, pour arriver ainsi à la flûte traversière, d'abord double, puis simple⁷ ?

¹ Notons chez les *Dayak* de Bornéo un instrument où une petite pastille serrée contre la paroi du tuyau et dépassant légèrement l'extrémité de celui-ci constitue un véritable bec (Musée Pitt-Rivers, Oxford).

² Izikowitz, *op. cit.*, pp. 372-375, et principalement les fig., 241, 243, 244 et 245 ; Sachs, *G. W. M.*, p. 99, ainsi que fig. 60 et 72.

³ Voir chap. V ; ainsi que Sachs, *G. W. M.*, p. 131.

⁴ Sachs, *G. W. M.*, pp. 96-99. Sur le problème de l'existence de la flûte traversière en Amérique, cf. Izikowitz, *op. cit.*, pp. 276-280 et 297-303.

⁵ Sachs, *G. W. M.*, p. 97 (d'après Thurnwald et Koch-Grünberg).

⁶ Courant signale l'existence de flûtes semblables dans la Chine ancienne et en Asie centrale (*Essai historique sur la musique classique des Chinois*, p. 155).

⁷ Sachs, *G. W. M.*, p. 99.

Mais, qu'il s'agisse du jeu oblique de la flûte droite ou de l'appui des lèvres sur un trou bilobé, la flûte nasale ne nous inviterait-elle pas aussi à de curieux rapprochements ? L'ocarina même, qu'il soit d'usage nasal ou buccal, peut se présenter avec une position transverse de la cavité ¹.

¹ En ce qui concerne le jeu oblique de la flûte nasale, rapprocher les fig. 91, 97 et 98, in Sachs, G. W. M. – Nous avons omis, parmi cette esquisse des types de flûtes, les étranges *putorino* de la Nouvelle-Zélande (Cf. *British Museum Handbook to ethnographical collections*, fig. 173) et telles flûtes de la Guyane (cf. Izikowitz, *op. cit.*, pp. 278-279) : instruments percés d'un énorme trou latéral, de contour parfois compliqué, et que la main même recouvre, un peu comme l'éclat de bois ou le bandeau de feuille de tout à l'heure. Mais ici la main règle la longueur acoustique du tuyau.

[Page non numérotée]

Planche XVII.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



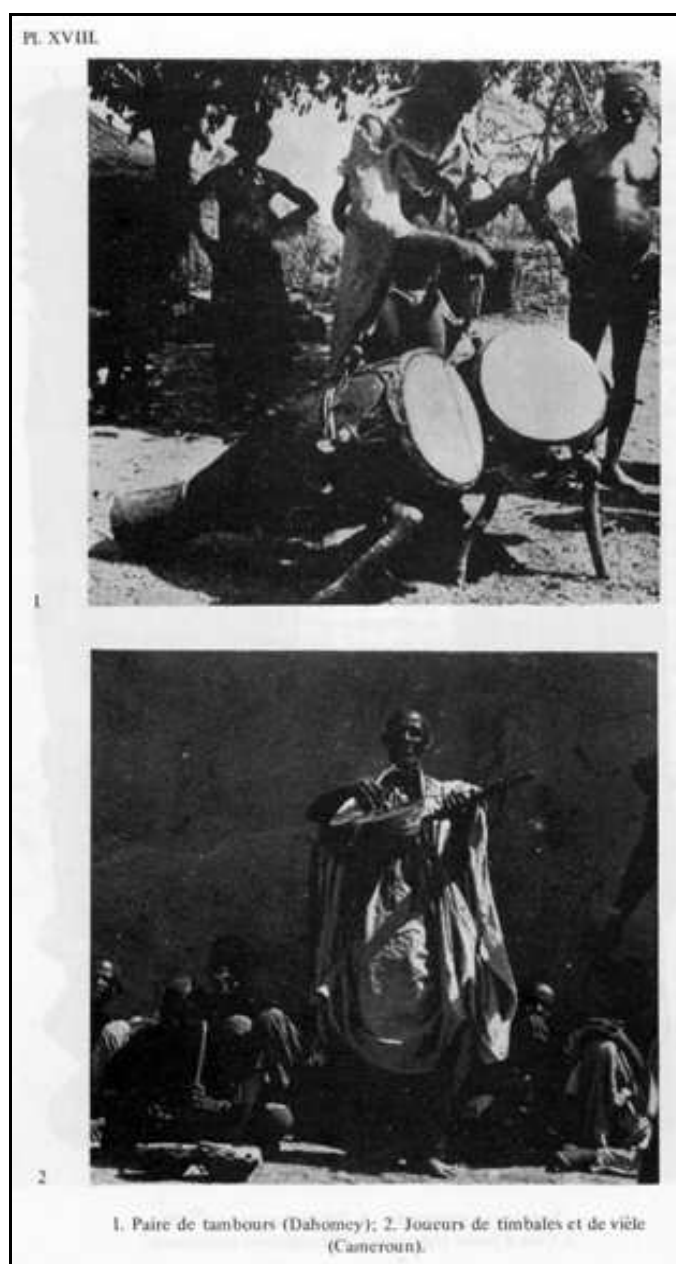
Tambours à membrane : 1. Tahiti (hauteur : 1 m.89) ;
2. Côte d'Ivoire (figurations d'hémisphères craniennes).

[Page non numérotée]

Planche XVIII.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



1. Paire de tambours (Dahomey) ; 2. Joueurs de timbales et de vièle (Cameroun).

[Page non numérotée]

Planche XIX.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



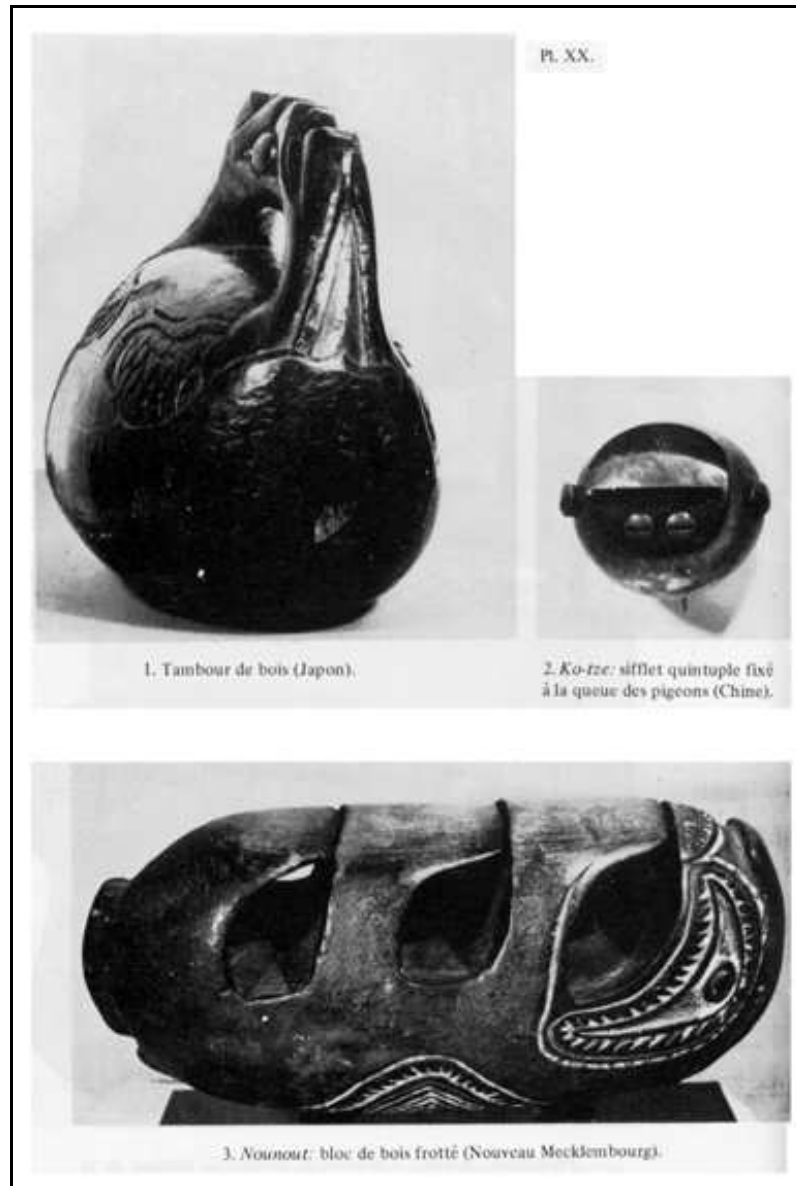
1. Phonolithe (Annam) : Tambours de bronze ; 2. Archipel de la Sonde ; 3. Tonkin.

[Page non numérotée]

Planche XX.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



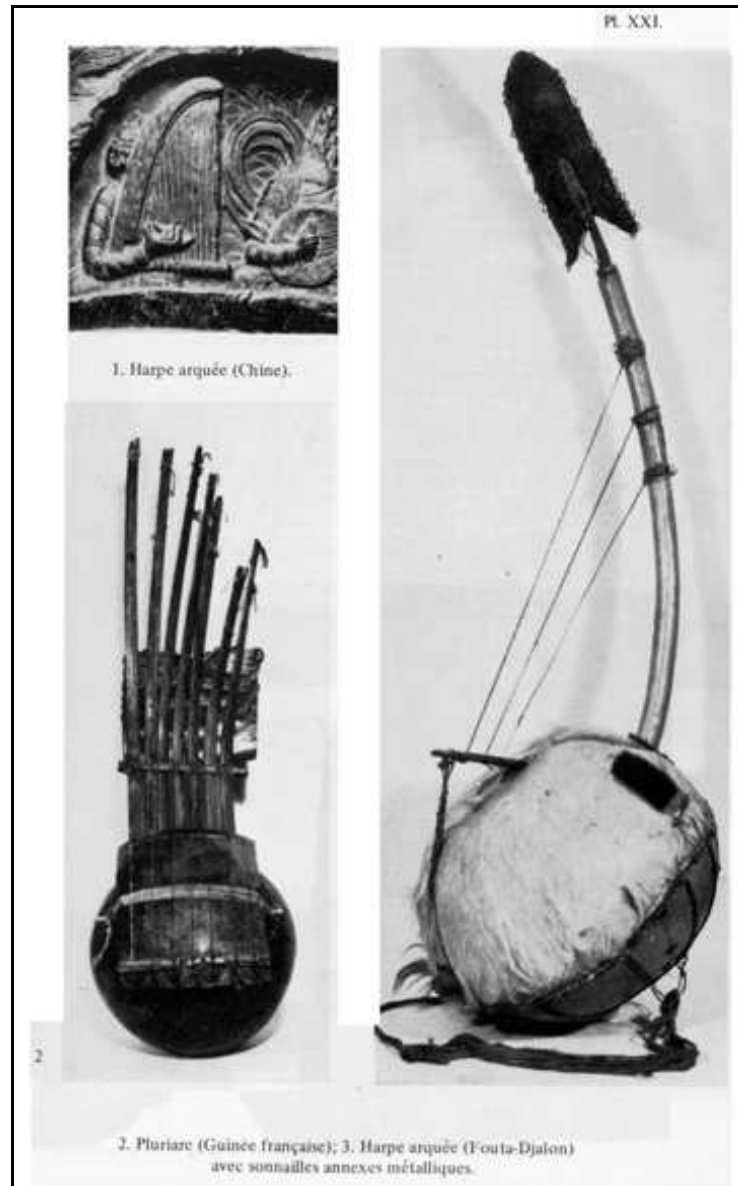
1. Tambour de bois (Japon).
2. Ko-tze : sifflet quintuple fixé à la queue des pigeons (Chine).
3. Nounout : bloc de bois frotté (Nouveau Mecklenbourg).

[Page non numérotée]

Planche XXI.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



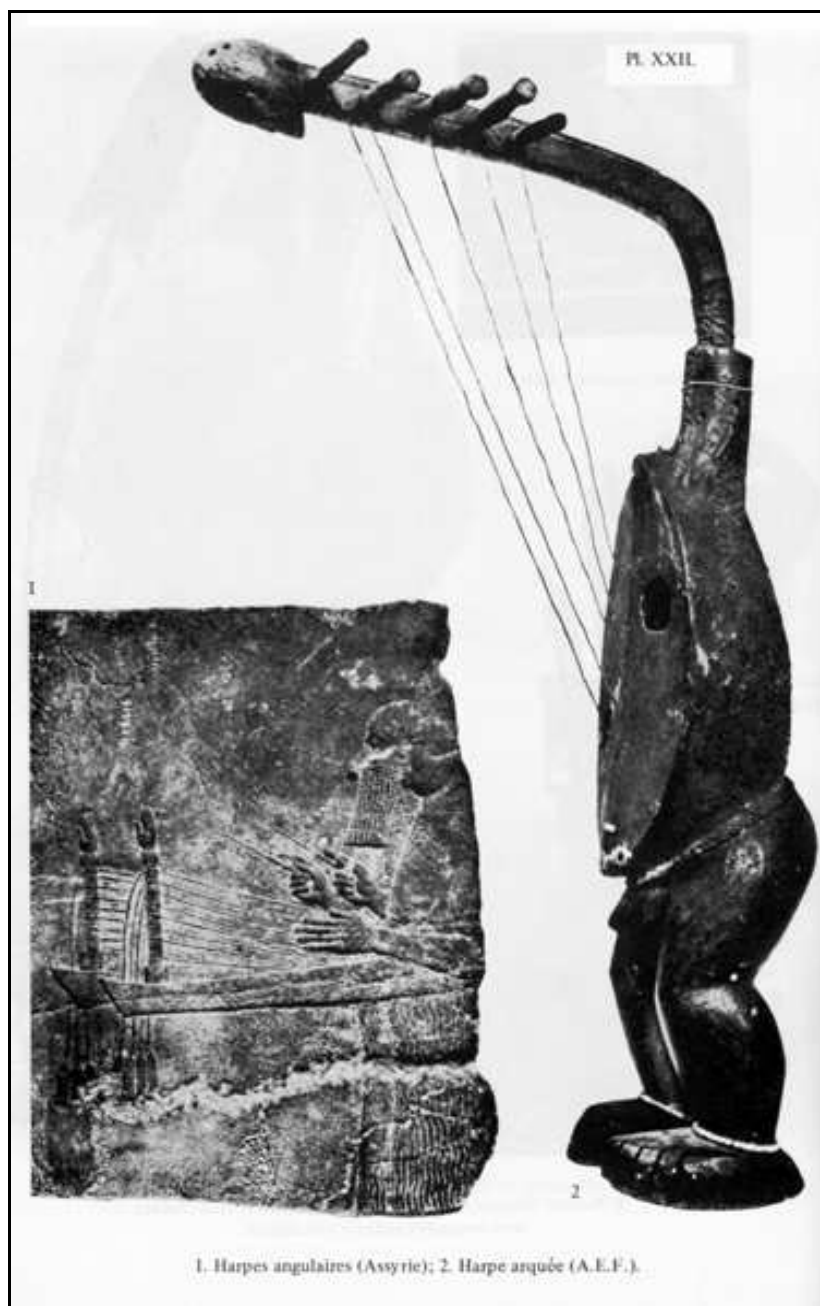
1. Harpe arquée (Chine). 2. Pluriarc (Guinée française); 3. Harpe arquée (Fouta-Djalon) avec sonnailles annexes métalliques.

[Page non numérotée]

Planche XXII.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



1. Harpes angulaires (Assyrie) ; 2. Harpe arquée (A.E.F.).

[Page non numérotée]

Planche XXIII.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



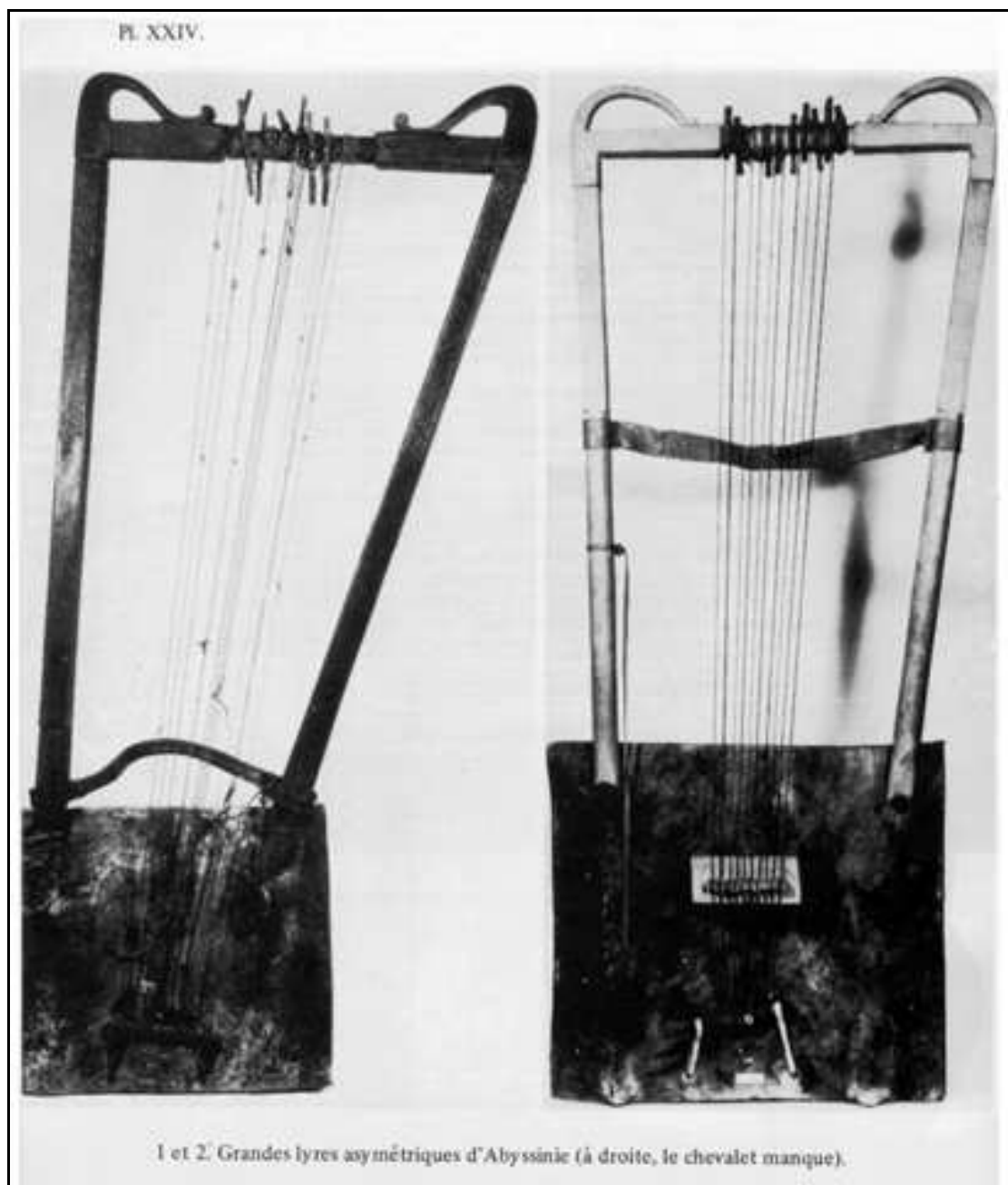
1. Cithare-radeau à lanières d'écorce soulevées par deux chevalets (Inde).
2. Cithare à corde unique, tendue sur cuvette en bois (Afrique centrale).

[Page non numérotée]

Planche XXIV.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



1 et 2. Grandes lyres asymétriques d'Abyssinie (à droite, le chevalet manque).

[Page non numérotée]

Planche XXV.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



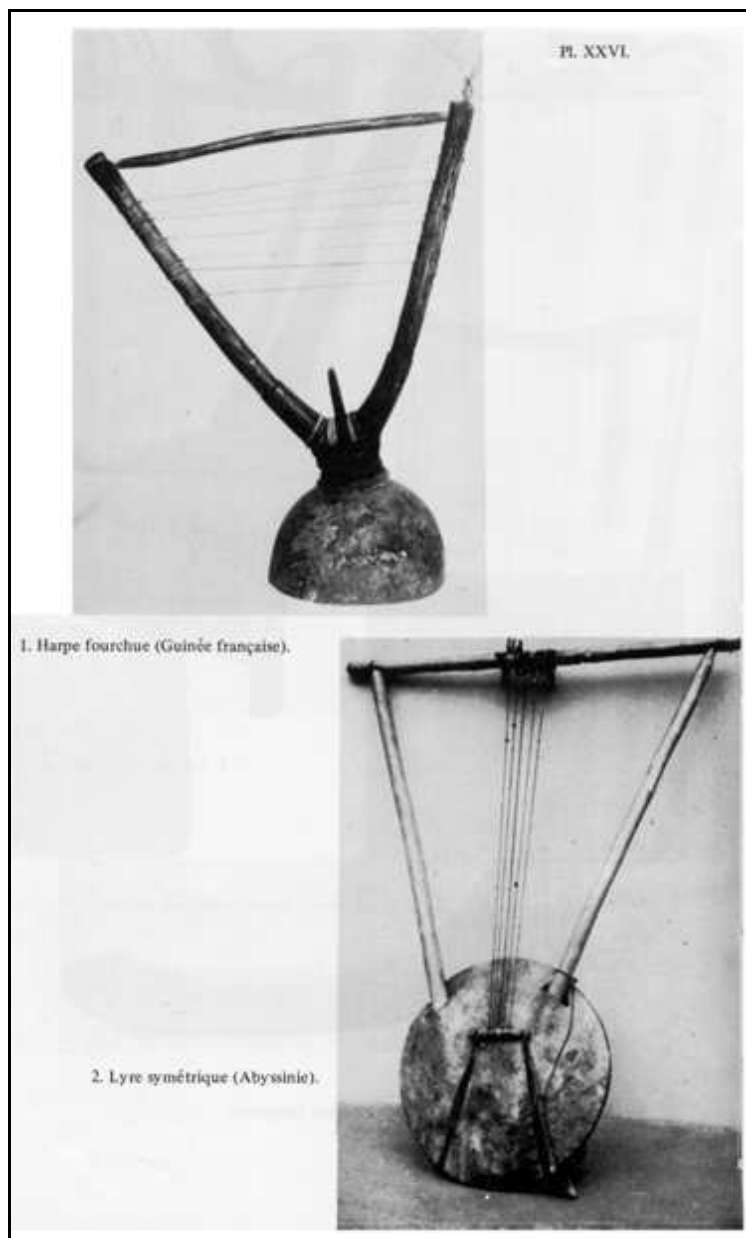
1. Lyre asymétrique (Ur). 2. Harpe arquée (Birmanie).

[Page non numérotée]

Planche XXVI.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



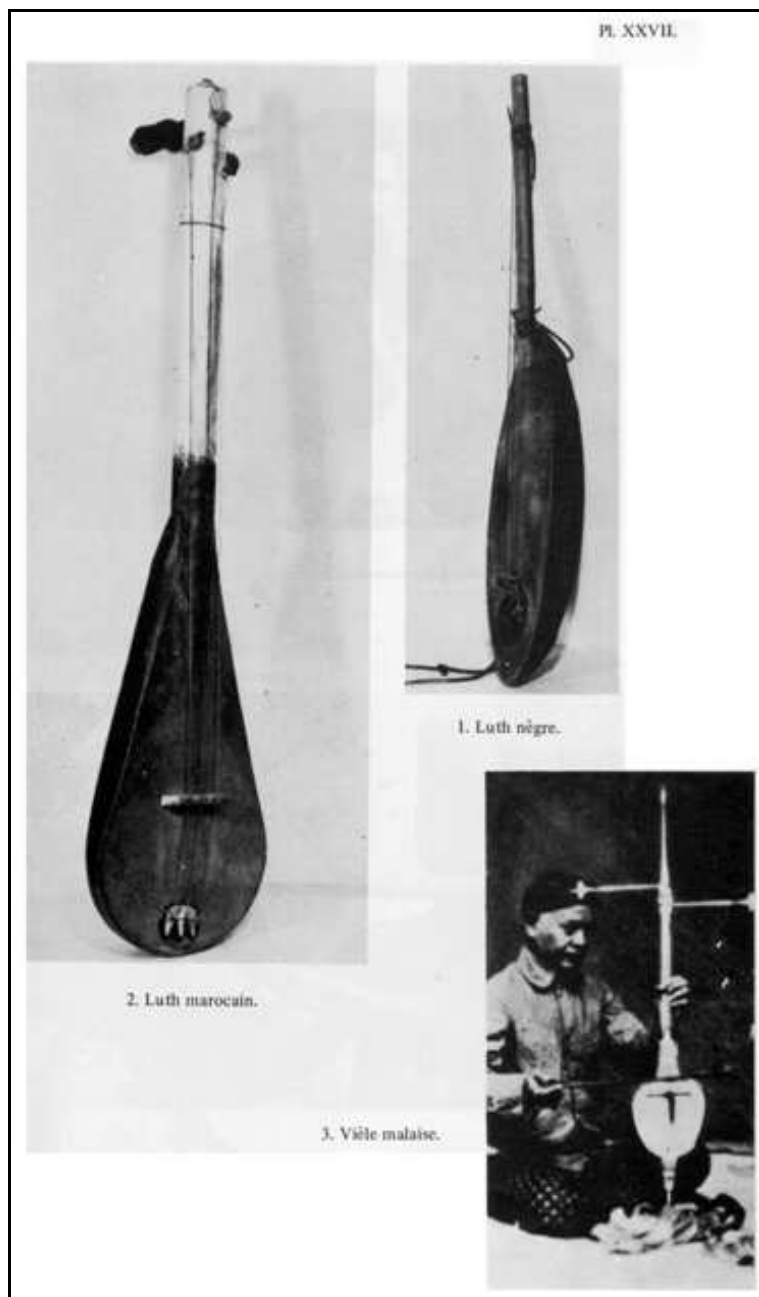
1. Harpe fourchue (Guinée française).
2. Lyre symétrique (Abyssinie).

[Page non numérotée]

Planche XXVII.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



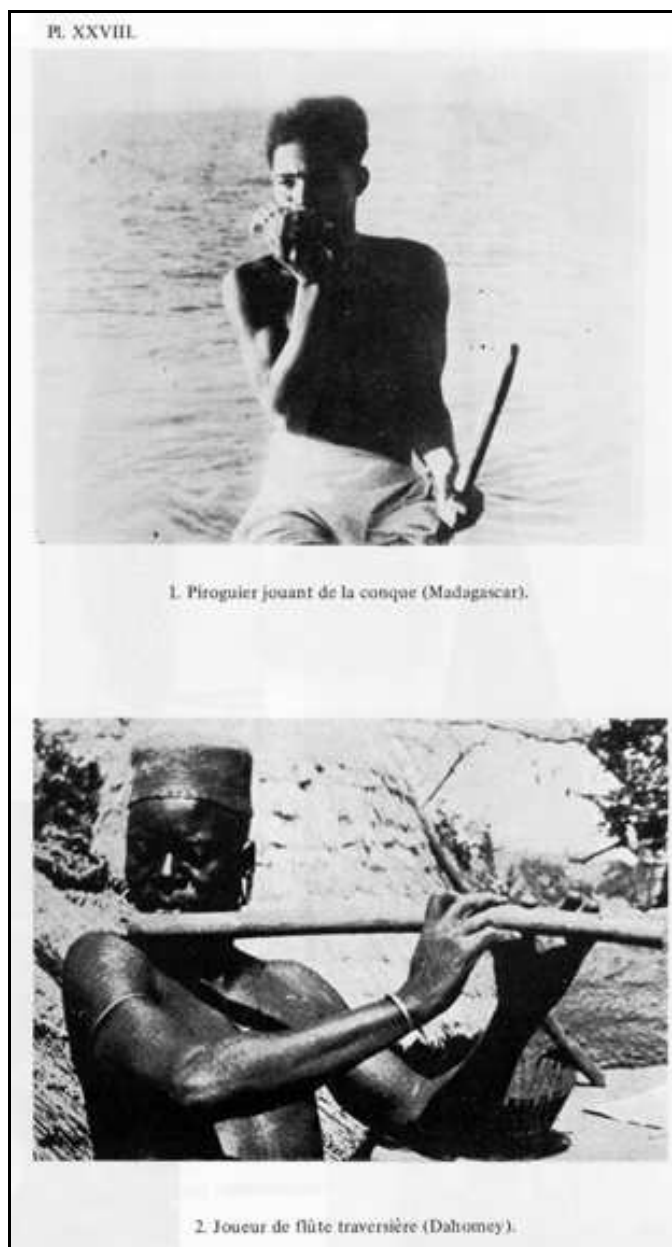
1. Luth nègre. 2. Luth marocain. 3. Vièle malaise.

[Page non numérotée]

Planche XXVIII.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



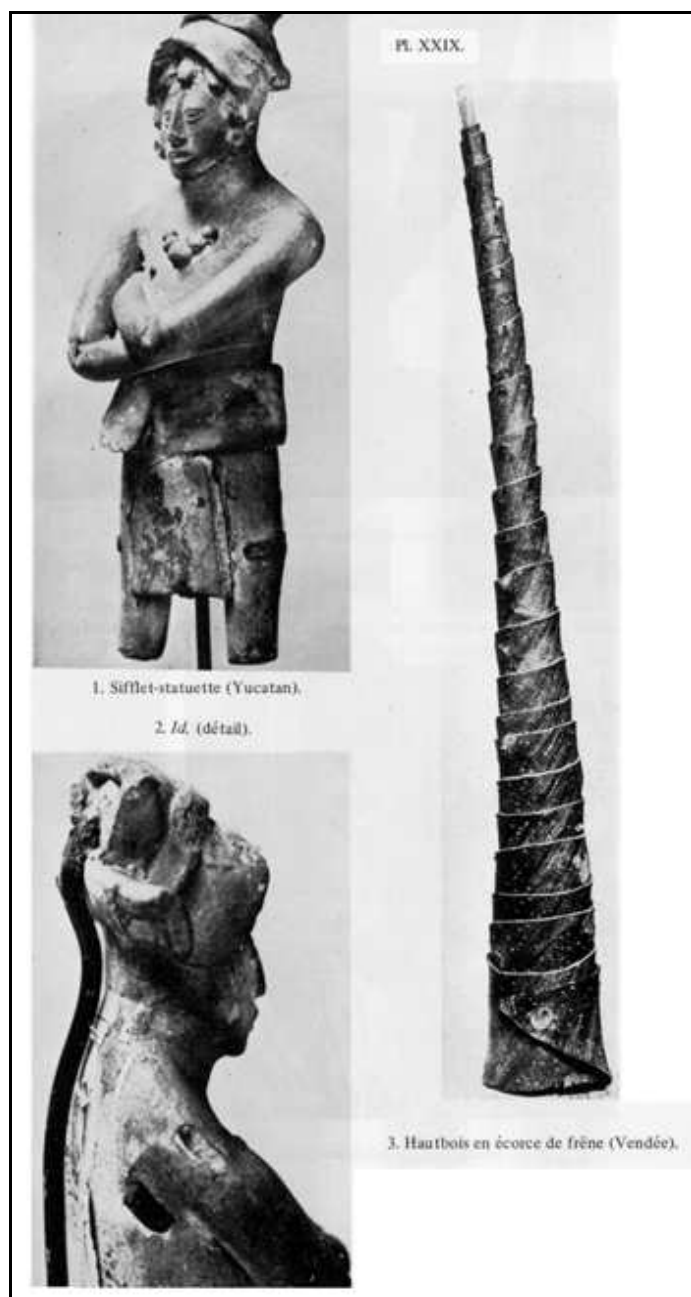
1. Piroguier jouant de la conque (Madagascar).
2. Joueur de flûte traversière (Dahomey).

[Page non numérotée]

Planche XXIX.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



1. Sifflet-statulette (Yucatan).

2. *Id.* (détail).

3. Hautbois en écorce de frêne (Vendée).

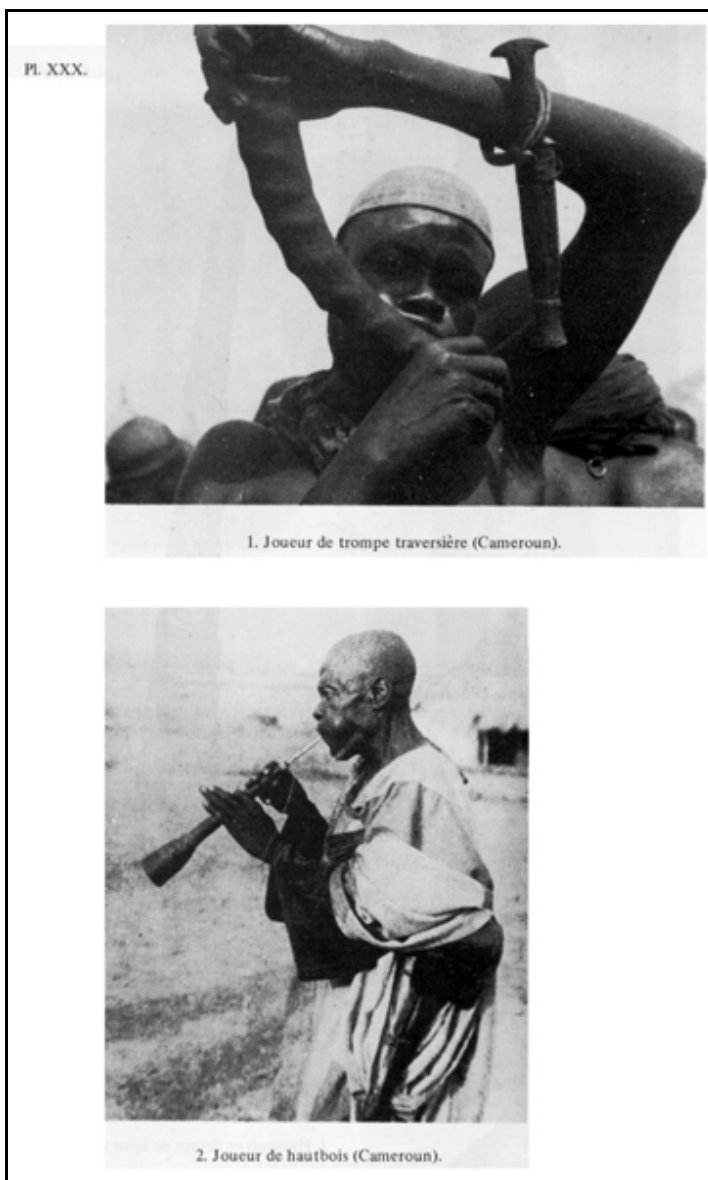
1. Sifflet-statulette (Yucatan). 2. *Id.* (détail). 3. Hautbois en écorce de frêne (Vendée).

[Page non numérotée]

Planche XXX.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



1. Joueur de trompe traversière (Cameroun).

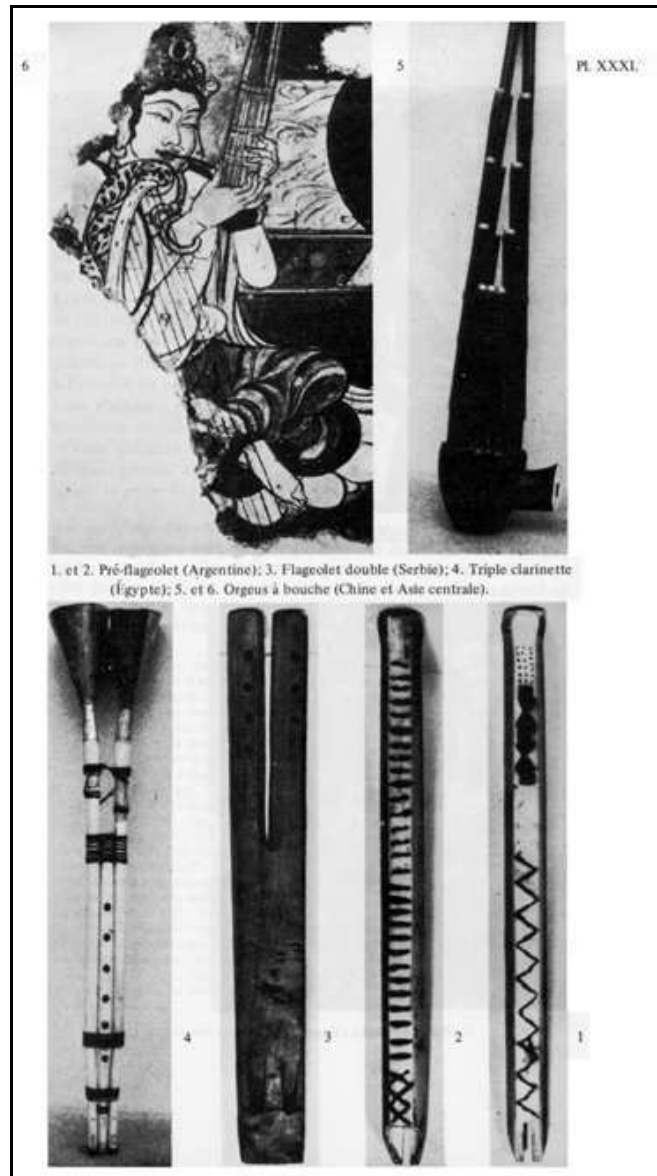
2. Joueur de hautbois (Cameroun).

[Page non numérotée]

Planche XXXI.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



1. et 2. Pré-flageolet (Argentine) ; 3. Flageolet double (Serbie) ; 4. Triple clarinette (Égypte) ; 5. et 6. Orgeus à bouche (Chine et Asie centrale).

[Page non numérotée]

Pl. XXXII.

[Retour à la table des planches](#)

[Retour à la table des matières](#)



1. Flageolets triples et double (Archipel de la Sonde).
2. Orgues à bouche (Tonkin).

[p. 257]

CONQUES.

[Retour à la table des matières](#)

Il est naturel que l'emploi de la conque apparaisse lié à des usages et à des rites de populations de pêcheurs ou de navigateurs (pl. XXVIII). Toutefois cette coquille marine, que les fables hindoue et méditerranéenne placent entre les mains de démons ou de dieux marins — Panchajanya, Triton — se joue sur les hauts plateaux du Tibet et en des régions aussi bien côtières que de l'intérieur de l'Amérique et de l'Europe ¹ ; ne figure-t-elle point d'ailleurs parmi les attributs de divinités essentiellement terrestres — Prithivi, Tlaloc ? La forme de la coquille enroulée survit à l'emploi de cette matière : c'est ainsi que les Crétois taillèrent dans l'albâtre certaines de leurs conques et que Péruviens et Mexicains en fabriquèrent en terre cuite ².

Voici d'abord ce, qu'Ovide raconte, en le premier livre de ses *Métamorphoses*, après que Jupiter, dans son courroux, eût fait noyer le genre humain :

« au-dessus des abîmes se dressait le corps azuré de Triton, les épaules couvertes des pourpres qu'il y a vus naître ; le dieu l'appelle, lui ordonne de souffler dans sa conque sonore et de ramener en arrière par un signal les flots de la mer et les fleuves. Triton prend sa trompe, dont la spirale creuse va en s'élargissant depuis la volute inférieure, cette trompe ³ qui, à peine animée de son souffle au milieu [p. 258] de l'océan, fait retentir les rivages qui s'étendent aux deux bouts de la carrière de Phébus. Alors aussi, dès qu'elle eut touché la bouche du dieu, toute ruisselante de l'eau que distille sa barbe, et transmis par ses sons éclatants l'ordre de la retraite, elle se fit entendre à toutes les eaux de la terre et de la mer et toutes les eaux, en l'entendant, reculèrent ⁴. »

¹ Huc, *Souvenirs d'un voyage dans la Tartarie et le Thibet*, t. II, p. 376 ; Rivet, *Les Indiens Jibaros*, p. 599 ; R. et M. d'Harcourt, *La Musique des Incas et ses survivances*, pp. 25-26, 29-30, ainsi que pl. IX et XIII (2) ; Izikowitz, *Musical and other sound instruments of the South American Indians*, pp. 227-229, 248-250, ainsi que fig. 108-109.

² G. Glotz, *La Civilisation égéenne*, p. 337 ; d'Harcourt, *op. cit.*, fig. 1 et 2 de la pl. IX, fig. 2 de la pl. XIII. — En Crète la conque est restée en usage : instrument sacré aux temps de haute civilisation, nous le retrouvons aujourd'hui entre les mains des gardes-champêtres (Glotz, *loc. cit.*). Vers la fin du XIX^e siècle bergers corses et sardes se servent des conques à embouchure terminale. « En 1871, aux portes même de Bastia, les conducteurs de trains de remblais du petit chemin de fer servant à l'entreprise du port n'avaient point d'autre instrument pour prévenir de leur passage. » (Arnould Locard, *Les Coquilles sacrées dans les religions indoues*, p. 295).

³ ... *Cava bucina sumitur illi*
Torilis, in latum quae turbine crescit ab imo,
Bucina

⁴ Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. Georges Lafaye (Paris, les Belles-lettres, 1928), liv. I, v. 331-342.

Lors de leur premier contact avec la population de Tahiti, en 1767, les navigateurs Cook et Wallis virent s'avancer autour de leur vaisseau de « grandes pirogues qui étaient chargées de pierres ... ; quelques-uns des Indiens chantant d'une voix rauque, quelques autres soufflant dans des conques marines, & d'autres jouant de la flûte. [...] La nuit survint & fut obscure ; nous entendîmes le bruit de plusieurs tambours, de conques & d'autres instrumens à vent ¹ ». En 1779, aux îles Sandwich où il devait d'ailleurs être massacré la même année, Cook éprouve le caractère belliqueux de la conque : « Toute la matinée nous entendîmes des Conques en différentes parties de la côte. [...] Le son des conques que nous avons entendu le matin, étoit un signal de défi ². » En Amérique, la même vertu guerrière transparait à travers les premières chroniques de la conquête espagnole.

Des textes importants de MM. Maurice Leenhardt et Bronislaw Malinowski vont nous permettre de démêler divers sens auxquels répond l'usage de la conque chez des populations de la Nouvelle-Calédonie et de la Nouvelle-Guinée. En Nouvelle-Calédonie, le même terme houailou *dō* s'applique à la conque et, plus généralement, à l'instrument à vent ; toutefois la flûte est désignée par l'expression *do kuruō*, soit par l'idée de *kuruō* ou d'alizé — vent favorable à la culture de l'igname ³. Sous le terme de *dō*, M. Leenhardt énumère les trois sortes d'usages de la conque en Nouvelle-Calédonie : emploi guerrier, et là non pas avec le sens seulement de défi mais de *signal* (« On les a frappés dans le guet-apens dès que la conque a retenti ») ⁴ ; *signification*, proclamation de moments importants dans les rites *agraires* ; enfin, appel aux dieux et à leurs faveurs. Oserons-nous dire que ces trois sens [p. 259] se touchent de fort près et qu'entre la notion de solennité et celles de défi, d'excitation ou d'abondance la pensée autant que la coutume ne trouvent point d'incompatibilité ? C'est ce que d'autres textes, empruntés en partie à M. Malinowski et commentés par M. Mauss, vont nous prouver. Dans l'île de Trobriand, à l'est de la Nouvelle-Guinée, des fêtes accompagnent la floraison de l'arbre *butia* : des fleurs tressées en couronnes ou en guirlandes y sont « échangées aux sons d'une conque » ; l'instrument salue la remise de chaque cadeau ⁵. Quand il s'agit non plus simplement d'échange mais d'étalage de cadeaux — et d'étalage qui se veut grandiose — lors de fêtes importantes, « on se livre à des pratiques magiques sur une conque ou sur des denrées alimentaires. On souffle dans la conque ce même jour, et aussi pendant la durée des danses ; quant aux denrées alimentaires, elles sont enterrées dans tous les points où une route aboutit au village. Ces deux rites ont une signification magique et sont destinés à rehausser la splendeur des fêtes. La conque charmée annonce l'attraction qui va commencer, avec l'ostentation bruyante de sa puissance magique. L'enfouissement des denrées alimentaires exprime le désir de voir l'abondance régner dans le village ; il est en

¹ Hawkesworth, *Relation des voyages...*, t. II, pp. 105 et 111.

² *Troisième voyage de Cook...*, t. III, pp. 464 et 467

³ M. Leenhardt, *Vocabulaire et grammaire de la langue houailou*, pp. 85-86, 106. — Le souffle de la flûte « représente le vent. À cause de ce rôle la flûte n'est autorisée que durant la saison où les bons alizés sont souhaitables, d'août à décembre environ. »

⁴ Cf. également Izikowitz, *op. cit.*, p. 229.

⁵ Malinowski, *La Vie sexuelle des sauvages du Nord-ouest de la Mélanésie*, pp. 246-247.

même temps le symbole de cette abondance et est considéré comme le moyen propre à la produire¹ ». Dans ses *Argonauts of the Western Pacific*, Malinowski s'étend particulièrement sur la formule de charme que l'on prononce préalablement à l'intérieur de la conque (non pas dans l'embouchure terminale par où l'on souffle mais entre les lèvres naturelles de la coquille) ; cette formule a pour but de renforcer l'effet même du son de la conque, qui est d'exciter chacun à faire ce qu'il doit au cours de cette démonstration ou de ces échanges de cadeaux². — Si nous revenons maintenant aux rites [p. 260] néo-calédoniens, nous trouvons lors des cérémonies propitiatoires du grand *pilou* un étalage identique de nourritures : les hommes qui, ayant approché de quelque mort, sont devenus impurs se réunissent en cortège, « chacun soufflant dans une conque », et vont grossir de leurs offrandes un tas d'ignames déjà préparé ; ainsi communiquent-ils aux vivres étalées « une chaleur et une valeur nouvelles³ ». Rien donc de comparable à l'exemple trobriandais cité par M. Malinowski et où la conque, symbole plus ou moins de corne d'abondance, provoquait l'entassement de nourritures. Mais l'idée de signification solennelle se retrouve avec la conque néo-calédonienne : le jour de la fête des ignames nouvelles, quand commence la cuisson de celles-ci « la conque retentit. À partir de ce moment, le silence est requis dans toute la région ». De même, chez les gens de Canala, une retraite au flambeau est destinée à faire appel au soleil qui, les pluies cessant, mûrira les ignames ; au milieu de la nuit « un homme se dresse et par trois fois souffle longuement dans une conque... Le premier temps établit le calme dans le pays ; le deuxième annonce que le pays est un lieu de séjour paisible où la guerre n'atteint pas ; le troisième affirme que le son de la conque est comme la torche du pays qui éclaire toutes les intrigues et les complots (*sawia ma bürù*)⁴ ». Partis de l'idée de guerre nous aboutissons à celle de paix, d'abondance ; mais toujours est joint à la conque ce sens de la solennité, de la proclamation, de la signification : tout cela également qui précède le recul des eaux après le déluge, ou l'ébranlement des armées dans le Mahâbhârata⁵.

¹ Malinowski, *op. cit.*, p. 331.

² Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific*, pp. 340-342 et pl. LXI ; ainsi que M. Mauss, *Essai sur le don, forme archaïque de l'échange*, pp. 64-72. — Cette proclamation solennelle, par la conque, d'un transfert, M. Mauss la compare à d'autres proclamations, par trompettes ou tambours, lors de fêtes ou de contrats nègres, asiatiques, américains, etc. (*op. cit.*, p. 72). Mais il y a également provocation, par l'instrument, à donner et à *faire donner*. La formule d'enchantement de la conque « sert, après les avoir évoquées, à enchanter, à entraîner vers le *partenaire candidat* les choses qu'il doit demander et recevoir » (p. 72). Le son de la conque porte ainsi à une excitation de générosité, de noble surenchère. Tout se passe comme si rien n'avait été calculé, n'était offert que de plein gré et ne pouvait avoir été escompté. Le son de la conque, le charme opéré sur lui constituent les impalpables ressorts d'une action toute d'apparente gratuité. « On recherche en tout ceci à montrer de la libéralité, de la liberté et de l'autonomie, en même temps que de la grandeur. Et pourtant, au fond, ce sont des mécanismes d'obligation, et même d'obligation par les choses, qui jouent » (p. 67).

³ Leenhardt, *Notes d'ethnologie néo-calédonienne*, p. 160.

⁴ Leenhardt, *Notes d'ethnologie néo-calédonienne*, pp. 128-130.

⁵ Se référant à divers auteurs, parmi lesquels Rivers (*The History of Melanesian society*, t. I, p. 65), le professeur Curt Sachs rapproche, en certains ras, l'usage de la conque de celui du rhombe ; notamment lors de l'initiation des jeunes gens (*G. W. M.*, pp. 34-35). — Répartition de

[p. 261]

TROMPES.

[Retour à la table des matières](#)

L'acousticien Bouasse remarque que le son obtenu avec une conque « ne peut être distingué d'un son de cor¹ ». Or l'enroulement de la conque donna-t-il l'idée de l'enroulement du cor — ainsi que le proposeraient certains américanistes ? Ou la courbe déjà amorcée par la corne de bovidé (pl. XXX), par la défense d'éléphant, c'est-à-dire par l'« olifant », s'accentua-t-elle au point que le tuyau se mit à dessiner une spirale complète ? D'une manière ou d'une autre, le dessin courbe des matériaux primitivement employés exerça sur l'évolution ultérieure des instruments une action peut-être comparable à celle de l'arc sur divers types d'instruments à cordes. Cette action se poursuivit-elle même au delà, ou tout au moins se combina-t-elle avec une certaine propension des instruments originellement droits à se couder, à se *crocher*, de sorte que le profil à peu près pur des premières trompes en bambou ou en branche d'arbre évidée, s'il se conserva dans des trompettes rigoureusement droites (en Égypte, en Grèce, à Rome, au moyen âge...) s'est aussi en grande partie perdu² ? Le professeur Sachs distingue, entre autres types de trompes, les deux suivants : l'un, à peu près droit et qui, se relevant vers son extrémité, forme un crochet (*Hakentrompete*), l'autre, qui se tord sur lui-même et dont notre cor de chasse, de postillon ou d'harmonie est l'aboutissement le plus classique (*gewundene Trompete*)³. Or, si nous considérons des instruments torsés comme le *ranaçringa* hindou en forme monumentale d'S couché⁴, le *cornu* romain « en forme de G⁵ » incliné, le *lur*

la conque à embouchure terminale, c'est-à-dire du type le plus ancien : Méditerranée, continent asiatique (Perse, Inde, Tibet, Mongolie, etc.), Malaisie, Mélanésie, Nouvelle-Zélande, Amérique presque entière. Répartition de la conque traversière : Madagascar, Malaisie, Mélanésie, Micronésie, Polynésie (*G. W. M.*, pp. 37 et 86). Selon Wilfrid Jackson, de l'école d'Elliot Smith, l'usage musical de la conque aurait pris origine dans la civilisation égéenne : idée contre laquelle s'élève M. Mauss (cf. Jackson, *Shells as evidence of the migrations of early culture*, Manchester, 1917, notamment ch. III ; id., *Pearls and shells*, Manchester, 1921 ; Louis Germain, *Les Origines de la civilisation précolombienne et les théories d'Elliot Smith*, p. 115).

À remarquer enfin l'adjonction d'un tuyau d'embouchure en bambou ou en métal dans certains types de l'Asie australe, de l'Océanie et du Pérou (*G. W. M.*, p. 37).

¹ Bouasse, *Instruments à vent*, t. I, p. 27.

² Pour une histoire de la trompette, cf. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, pp. 282-297.

³ Sachs, *G. W. M.*, pp. 191-194.

⁴ F. Baltazard Solvyns, *Les Hindous*, t. II, pl. 24 ; Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique...*, t. I, pp. 125-126 ; Sachs, *G. W. M.*, fig. 324.

⁵ Michel Brenet, *La Musique militaire*, p. 17 (bas-reliefs de la colonne Trajane à Rome) ; Sachs, *G. W. M.*, p. 193 et fig. 202.

scandinave qui fait songer à quelque cornet acoustique démesuré¹ ; si nous considérons également une trompe crochue comme celle figurée sur un vieil objet d'argent du Danemark et dont le pavillon paraît s'élever, campanule géante, à une double hauteur d'homme², ce que ces instru-[p. 262] ments ont d'abord de plus frappant est moins la diversité de courbure de leurs tuyaux que leurs dimensions et la projection, en quelque sorte, du pavillon loin de la bouche de l'instrumentiste ou par dessus la tête de celui-ci³. Nous croyons qu'il y a là une poussée de formes plus ou moins géantes et qui tend peut-être à rapprocher type droit et type incurvé : la torsion ou le repliement de leurs tuyaux n'apparaissant parfois que comme des traits secondaires. Autrement dit, en certains cas, ce sera proprement la dimension du tuyau qui attirera notre attention ; en d'autres cas, les degrés de courbure ou les particularités de pliement.

Le gigantisme dont peuvent être atteintes les trompes droites constitue un fait assez remarquable de certaines populations de l'Europe, de l'Asie, de l'Afrique musulmane et de l'Amérique du Sud⁴. C'est ainsi qu'aux trompettes plus ou moins courtes d'Égypte, de Grèce (*salpinx*), de Rome (*tuba*) et des Étrusques⁵ s'opposent les grandes trompes en bois réenveloppé d'écorce ou en métal, du nord et du centre de l'Europe (le *cor des Alpes* par exemple), du Tibet (*r'Gyadung*), des populations juives ou musulmanes de l'Asie mineure et de l'Afrique noire (*gatchi, gakaki*)⁶. Instruments monstrueux parfois, qui peuvent atteindre ou dépasser quatre mètres de longueur : les plus courts relativement ou les plus légers d'entre eux étant braqués plus haut que la ligne d'horizon ; les plus lourds appuyant leur extrémité contre le sol, sur le dessus d'un chevalet ou sur l'épaule d'un homme. Leurs sons, souvent énormes, indescriptibles, portent à de grandes distances⁷. Il est très remarquable que ces instruments, tout au moins ceux en bois et en écorce, puissent être joués également par des femmes. Instruments de signal, d'appel tant profane que religieux, et auxquels

¹ A. Hammerich, *Studien über die altnordischen Luren im National Museum zu Kopenhagen*, fig. 2, 4, 7 et 8 ; Sachs, *G. W. M.*, fig. 229, ainsi que 228 ; F. Behn, in Max Ebert, *Reallexikon der Vorgeschichte*, t. VIII, pl. 115A et B.

² Sachs, *G. W. M.*, p. 192 et fig. 196.

³ F. Behn, in Max Ebert, *Reallexikon der Vorgeschichte*, t. VIII, p. 356.

⁴ Sachs, *G. W. M.*, pp. 84-85 et 152-153.

⁵ Sachs, *G. W. M.*, fig. 126 et 154 ; W. Wreszinski, *Atlas zur altaegyptischen Kulturgeschichte*, pl. 23.

⁶ Sachs, *G. W. M.*, pl. 6, ainsi que fig. 149, 167 et 135 (trompettes figurées sur l'Arc de Titus, à Rome) ; *Encyclopédie de la musique*, 1^{re} part., 5^e, vol., pp. 2499-2500 ; A. H. Francke, *La Musique au Thibet*, p. 3085 ; Schaeffner, *Notes sur la musique des populations du Cameroun septentrional*, p. 68.

⁷ « Trois ou quatre exécutants répandent sur toute la contrée, d'un endroit élevé, le toit du palais royal par exemple, leurs notes profondes et sonores. ...Cela rappelle à l'Européen le mugissement des sirènes d'usines dans les pays d'industrie » (A. H. Francke, *loc. cit.*). – Les lamas du Tibet ont « une sorte de trompette de 4 m. 50 de long, qu'ils braquent sur la campagne pour appeler les gens à la prière. Un bruit de glotte énorme et hippopotamesque en sort. Et ce son partout ailleurs excessif, ici faible et obscur dans les montagnes de l'Himalaya, passe par-dessus les hameaux comme un soupir » (Henry Michaux, *Un Barbare en Asie*, Paris, Gallimard, 1933, p. 109).

les coutumes populaires de l'Europe appliquent quel- [p. 263] ques-unes des significations générales des trompes : éveil du jour, de la nature, de la vie...

*Déjà, contre la nuit, lutte l'âpre trompette !
Une lèvre vivante attaque l'air glacé...¹*

Si nous ne considérons que la forme de ces grandes trompes, nous la voyons tantôt s'achevant par un étroit et assez long pavillon, tantôt redressant son extrémité et l'ouvrant en fourneau de pipe. Or ces deux types à pavillon droit et à pavillon recourbé se retrouvent dans des instruments également géants mais à tuyaux repliés comme ceux d'un trombone : « cor des Alpes » nurembergeois² ; trompe en roseau des hautes vallées des Andes, dont M. d'Harcourt nous dit qu'il peut atteindre sept mètres de longueur et se replier jusqu'à trois fois sur lui-même³. Le gigantisme de l'instrument peut donc conduire à son repliement, sans que disparaissent ses autres caractéristiques. Quant aux trompes géantes en métal elles peuvent se diviser en plusieurs tuyaux qui s'emboîtent les uns dans les autres afin d'en faciliter le transport. Rien ne nous conduit là à l'enroulement du véritable « cor ».

Sauf au Mexique et au Pérou, nous chercherions vainement en dehors de l'Europe un type complet de cor. Beaucoup plus que le *lur* nordique, et seul de tous les instruments antiques à tuyau recourbé, le *cornu* romain ou étrusque préfigure notre cor actuel par sa forme en G barré : la barre oblique constitue une sorte de hampe diamétrale tenue par la main droite et appuyée contre l'épaule droite ; parfois elle dépasse considérablement le haut de l'instrument, tel un bourdon de cornemuse⁴. Après le *cornu* de l'infanterie romaine, il faut attendre peut-être le XIV^e ou XV^e siècle pour trouver trace en Europe d'un cor de postillon ou de chasse⁵. Or les petites trompes du Pérou en argile se présentent avec cette [p. 264] forme entièrement bouclée de cor⁶ : pas plus qu'elles ne dérivent de l'enroulement de la conque elles n'ont pu adopter leur type d'enroulement afin de réduire des dimensions par elles-mêmes peu encombrantes et n'offrant rien de comparable à celles d'une grande

¹ Paul Valéry, *Air de Sémiramis*, in *Charmes*.

² Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, fig. 125.

³ R. et M. d'Harcourt, *La Musique des Incas et ses survivances*, pp. 28-29, ainsi que pl. XIV, fig. 1. L'instrument ici représenté, actuellement au musée du Trocadéro, est entouré de liens en cuir fixant l'un contre l'autre deux parties d'un roseau qui au préalable avait été fendu sur toute sa longueur pour être privé de ses nœuds. Comment ne pas voir là quelque avatar de la trompe enroulée d'écorce ?

⁴ Pottier, article *cornu* in Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, pp. 1512-1513. – Sur les bas-reliefs de la colonne Trajane, la hampe du *cornu* est tenue de la main gauche et appuyée sur l'épaule gauche.

⁵ Un cor à boucle presque entière est figuré sur une sculpture anglaise de la fin du XIV^e siècle, dans le chœur de la cathédrale de Worcester (cf. Galpin, *Old English instruments of music*, fig. 36).

⁶ R. et M. d'Harcourt, *La Musique des Incas...*, pl. XII, ainsi que fig. 3 de la pl. XIII.

trompe andine, d'un « cor des Alpes » ou d'un de nos instruments en cuivre ¹. Une trompe du Mexique en argile brune, conservée au Musée du Trocadéro, imite indéniablement la volute de la conque et achève celle-ci par un pavillon en gueule de félin : mais l'imitation même de la conque n'a point porté l'instrument vers une forme rappelant celle du cor. Dans les autres cas y a-t-il eu fantaisie pure du potier que l'habileté poussa à modeler ces étranges formes d'enroulement où peut dominer l'image du serpent ou du congre ² ? Ou bien, tout en tenant compte de la singularité de leurs pavillons et de la facilité même de la matière, ces instruments en argile, dits précolombiens, ne trahiraient-ils pas plutôt une influence européenne ³ ?

Il importe ici comme ailleurs de savoir, ou tout au moins d'entrevoir, si certaines matières ont pu conduire à des formes spéciales d'instruments et jusqu'à quel point celles-ci ont pu se transposer d'une matière en une autre. Nous revenons toujours à ce problème de matières qui nous apparaît d'autant plus essentiel [p. 265] ici que le professeur Sachs, n'ayant point distingué par exemple une cloche d'argile d'une cloche de métal, isole cependant en une catégorie particulière les trompes en argile (*Tontrompette*) ⁴. Or celles-ci se présentent en Amérique sous des formes vraiment contradictoires : trompettes droites du Pérou, terminées soit par un pavillon géométrique soit par une gueule d'animal ⁵ ; toujours au Pérou, de réels cors, à pavillon géométrique, zoomorphe ou anthropomorphe ⁶ ; tuyau de cor en forme de congre et s'enroulant autour d'un vase péruvien ⁷ ; combinaison de la volute de la conque et du pavillon zoomorphe des précédentes trompettes ⁸ ; pure imitation de la

¹ À titre de comparaison rappelons que les tuyaux de nos cors de chasse ou d'harmonie et de nos trombones présentent des longueurs réelles de 3 à 5 mètres.

² D'Harcourt, *op. cit.*, fig. 3 de la pl. XIII.

³ La même question s'est posée au sujet d'une entière similitude de forme entre la *tūryā* hindoue et une trompette européenne du XV^e siècle, figurée notamment par Luca della Robbia : cf. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, pp. 289-290. De même, voir la très curieuse ocarina de la côte nord du Pérou, reproduite sur la pl. XIX de l'article de M. d'Harcourt, *Deux instruments de musique des peuples Mochica* : cette ocarina en forme d'épi de maïs ressemble étrangement à l'instrument moderne européen. – Bien que les deux ouvrages de MM. d'Harcourt et Izikowitz sur la musique indienne d'Amérique se rangent parmi les louables et trop rares travaux d'ensemble sur les instruments d'une vaste région, nous croyons que les études d'organologie américaine feront un pas plus décisif encore lorsqu'on tiendra pleinement compte des trois faits suivants : qu'un plus grand contact qu'on ne le suppose s'est exercé entre nord et sud de l'Amérique et qu'ainsi des instruments se trouveraient communs aux deux parties de ce continent (exemple : tel tambour araucan à membrane peinte) ; que de nombreux instruments d'origine africaine se sont infiltrés en des régions indiennes, au delà même de celles reconnues jusqu'à aujourd'hui comme ayant subi une influence nègre (exemple : une sorte de cithare sur cuvette recueillie par la mission Soustelle chez les *Lacandon*) ; une très rapide adoption par les vaincus des instruments des conquérants. Mais pour ce dernier point nous manque encore une organographie exhaustive de toute la péninsule ibérique.

⁴ Sachs, *G. W. M.*, p. 151.

⁵ Harcourt, *op. cit.*, pl. X et XI.

⁶ *Ibid.*, pl. XII.

⁷ *Ibid.*, pl. XIII, fig. 3.

⁸ *Ibid.*, pl. XIII, fig. 2.

conque au Pérou¹ ; enfin *botuto* de la frontière du Venezuela et de la Colombie, trompette sacrée en forme de vase bi ou tri-globuleux qu'Alexandre de Humboldt décrivait en ces termes : « un tube de trois ou quatre pieds communiqué à plusieurs renflements² ». Que conclure de cette disparate ? Pour ne prendre que le dernier instrument cité, comment n'y distinguer point une forme originelle à base dealebasse, ou de bambou et dealebasse combinés, ainsi qu'il en existe tant en Afrique noire³ ? Derrière les trompes péruviennes à gueule d'animal, et qui à cet égard font penser au *carnyx* des Celtes⁴, comment n'imaginer point l'existence de prototypes en une autre matière, composée ou non ?

À l'origine de beaucoup de ces instruments se place donc l'em-[p. 266] *manchement* de deux matières, dissemblables ou identiques, dont la jointure restera visible malgré l'évolution du type : ainsi des formes brusquement enflées, évasées ou crochues persisteront-elles à travers l'emploi de matières aussi dociles que le bronze ou l'argile. Nous savons par ailleurs que *certain*s de ces accidents de forme ont quelque effet sur le timbre : la variation du timbre peut-elle avoir été à l'origine de ces raccords de parties distinctes ; et, dans tel cas, peut-elle déjà avoir été pressentie à travers l'inégalité naturelle d'une matière quelconque ? À vrai dire cornes et défenses d'animaux s'arquent selon un mouvement singulièrement régulier ; et leurs torsades mêmes — celles des cornes de certaines antilopes⁵ comme celles des défenses de mammoths, qui se trouveraient peut-être à l'origine de la forme étrange du *lur* nordique⁶ — n'offrent aucune irrégularité. Il ne saurait donc être question que de la nécessité d'ajouter à un tuyau naturel, de longueur limitée, un manchon de complément ; cet emmanchement ne pouvant presque toujours que briser l'harmonie d'une courbe. Il arrive ainsi que des nègres voulant réaliser une trompe d'une grandeur relative emmanchent plusieurs cornes de bovidés et n'en corrigent qu'extérieurement,

¹ *Ibid.*, pl. IX, fig. 1 et 2.

² Alexandre de Humboldt, *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804*, t. II, p. 409, ainsi que pp. 429-340 ; W. E. Roth, *An introductory study of the arts, crafts, and customs of the Guiana Indians*, pl. 159, où l'une des trompettes bi-globuleuses ressemble en tout point à celle dessinée au XVIII^e siècle par le père Gumilla (in *El Orinoco ilustrada y defendido...*, I, p. 209 ; in *Histoire naturelle, civile et géographique de l'Orénoque...*, I, p. 303) ; K. G. Izikowitz, *Musical and other sound instruments of the South American Indians*, fig. 103 et 117.

³ Sachs, *G. W. M.*, p. 79 ainsi que fig. 36 ; Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, fig. 97. Le Horniman Museum à Londres possède une trompe en bambou, terminée par deuxalebasses, montées l'une sur l'autre et provenant du nord de l'Ouganda (Afrique orientale). Considérer également l'adjonction non pas d'un pavillon mais d'un manchon ou second tube droit, en bois recouvert de peau : cf. Ankermann, *op. cit.*, fig. 92-96 ; Haulleville et Coart, *Annales du Musée du Congo...*, pp. 92 et 95 et pl. XIII.

⁴ Voir parmi les trophées figurés sur les bas-reliefs des faces septentrionale, méridionale et orientale de l'arc d'Orange : cf. Aug. Caristie, *Monuments antiques à Orange. Arc de triomphe...* (Paris, Didot, 1856), pl. XVI, XVII, XIX, XX a.

⁵ Haulleville et Coart, *op. cit.*, pl. XI, fig. 198, 199 et 201.

⁶ Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, p. 251.

avec de la cire ou avec une peau d'iguane, l'irrégularité du contour ¹. De ce type, nous possédons un *cor* péruvien composé d'au moins onze sections de cornes rivées les unes aux autres ² : l'instrument, d'inspiration européenne, n'en procède pas moins d'un mode de facture qui a dû exister en des civilisations archaïques. — Quant au manchon nous ne saurions toujours le distinguer d'un pavillon. Nous n'appliquons ce terme de pavillon qu'à un évasement brusque par quoi se termine le tuyau. Or, un tel évasement peut aussi conduire à un second tuyau, conique ou même parfaitement cylindrique, mesurant plus du tiers, voire plus de la moitié de la longueur totale de la trompe. Chine, Afrique noire et Amérique indienne possèdent ainsi des instruments composés de deux tuyaux de diamètres différents, parfois tous deux cylindriques, ou parfois un tuyau conique joint à un *pavillon cylindrique* ! Nous avons là d'extraordinaires trompes ou trombones en métal voisinant avec des instruments plus primitifs qui associent un tuyau d'os ou [p. 267] de roseau à un pavillon en crâne humain, en calebasse, en corne ou en vannerie recouverte de cire, une défense d'éléphant à un manchon en peau ou en bois recouvert de peau ³. Et puisque certaines de ces trompes — d'origine nègre, *azandé* — ont leur manchon constitué d'un tube en écorce roulée et recouverte de peau, nous ne devons pas oublier que généralement la trompe dite en écorce se présente sous deux types assez distincts : longue trompe, cylindrique ou cylindro-conique, terminée par un court pavillon ; trompe plutôt courte, mais à manchon ou pavillon relativement long, — cet instrument étant composé d'un tuyau d'embouchure à diamètre étroit, suivi d'un tuyau plus large, conique ou cylindrique ⁴. Le père Joseph Gumilla, au XVIII^e siècle, trouva entre les mains des Indiens *Saliva*, dans le bassin de l'Orénoque, des trompes en écorce régulièrement coniques et comme prises entre deux brancards : « Trente sonnoient de ces trompettes diaboliques, & trente autres les portoient sur leurs dos. Elles avoient de chaque côté un long bâton qui débordoit le pavillon, & qui venoit s'appuyer sur l'épaule d'un Indien ; celui qui en sonnoit l'empoignant des deux mains, de sorte que la trompette avoit [près de deux mètres] de long. Elle avoit l'embouchure faite comme celle d'un clairon, & son pavillon de la largeur d'un plat. Ces trompettes sont faites avec une écorce qu'ils appellent *Majagua* laquelle est souple comme du papier, & qui, lorsqu'elle est fraîche, est gluante comme de la colle, de sorte qu'ils en peuvent faire de la grosseur qu'il leur plait. Enfin elles sont telles qu'il faut deux hommes pour s'en servir ⁵. » Bien que la description et la figure de l'instrument *saliva* ne coïncident pas

¹ Par exemple, chez les *Dogon* du plateau de Bandiagara la trompe dite *kanbomo* se compose d'une corne d'antilope-cheval et de deux cornes de *bœuf*, toutes trois emmanchées et maintenues par de la peau de crocodile et de *bœuf*.

² D'Harcourt, *op. cit.*, pl. XIV, n° 3.

³ Comparer entre eux les instruments indiens représentés in : Izikowitz, *op. cit.*, fig. 112-116 ; Sachs, *G. W. M.*, fig. 51 ; *British Museum, Handbook to the ethnological collections*, fig. 288 et 290 ; les instruments africains, in : Ankermann, *op. cit.*, fig. 92-94 ; Haulleville et Coart, *Annales du Musée du Congo...*, p. 95 et fig. 202 et 217 ; les instruments chinois en métal, in : Courant, *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, p. 157.

⁴ Comparer in *Encyclopédie de la musique*, t. V, pp. 2586-2587, fig. 399 et 402 ; Izikowitz, *op. cit.*, fig. 104.

⁵ Gumilla, *Histoire naturelle, civile et géographique de l'Orénoque*, t. I, pp. 310-311 et pl. en face de la p. 303.

très exactement avec le type actuel de trompe *uaupés*, il semble que dans les deux cas il s'agisse également d'énormes porte-voix précédés d'une embouchure ou d'un tuyau d'embouchure distinct.

Il nous faut tenir compte également du revêtement partiel d'une corne ou d'une conque avec des parois de métal : nous avons vu l'allongement d'une défense d'éléphant à l'aide d'un manchon [p. 268] de bois et de cuir ; il se peut que l'usage du métal ait permis de pallier à la faible dimension d'une corne naturelle et que l'on soit même passé insensiblement de l'emploi de la corne nue à celui de la corne revêtue de bronze et enfin à celui de la corne entièrement de métal¹. Or ce revêtement métallique d'instruments à air nous ramène par un curieux détour à un effet de sonorité complémentaire que présentaient déjà tambours et luths nègres (pl. XXI). Les *luren* nordiques ont l'ouverture de leur pavillon nimbée d'un grand disque ; à ce disque pendent des bâtonnets métalliques qui devaient brimbaler sous l'action de la résonance et « ajouter au son une coloration métallique »². Or il est remarquable que le *rana-çringa* hindou déjà cité porte des anneaux creux ; ceux-ci, tout en contribuant à orner la trompe, renferment « des ballettes de plomb qui résonnent bruyamment lorsque l'instrument est secoué »³. Peut-être, à l'origine du revêtement métallique des cornes, se place l'idée de la sonorité du bronze, — sonorité réelle (sonnaille, résonance de la paroi), — sonorité fictive (valeur magique du bronze) ? Nous saisissons une fois de plus qu'aucun procédé sonore, le plus humble paraisse-t-il, ne doit échapper à notre étude : par là nous pouvons remonter dans la préhistoire d'un détail technique ou saisir la raison souvent religieuse d'une facture ou d'un jeu d'instrument.

Peut-être dans toute l'évolution de la trompe ou de la trompette, aussi bien dans les dimensions démesurées de certains de ces instruments que dans le timbre de métal qu'ils portent parfois avec eux, dans le bruyant déchirement d'air qui s'y manifeste, toujours revient une idée primitive d'horreur, d'effroi. Ces instruments ont beau saluer, « *clairons d'azur*⁴ », la naissance du jour, appeler à la prière, clamer la victoire⁵ ou la grandeur de quelque Roi,

*Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins*⁶

¹ Behn cite ainsi des revêtements métalliques placés à l'embouchure, au milieu et au pavillon de trompes recueillies au fond de marais du Mecklembourg (in Max Ebert, *Reallexikon der Vorgeschichte*, t. VIII, p. 355).

² Behn, *op. cit.*, p. 356 ; Angul Hammerich, *Studien über die altnordischen Luren im Nationalmuseum zu Kopenhagen*, fig. 4.

³ Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique...*, t. I, p. 126.

⁴ Stéphane Mallarmé, *Hommage* (à Puvis de Chavannes), in *Poésies*.

⁵ En comparant la Victoire de Samothrace mutilée à des Victoires figurées sur des monnaies macédoniennes, il semble bien que la sculpture du Louvre embouchait une trompette, qu'elle tenait de la main droite. Cf. Victor Duruy, *Histoire des Grecs*, t. III, p. 387 ; Maxime Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, t. II, p. 466 et fig. 244.

⁶ Mallarmé, *Hommage* (à Richard Wagner), in *Poésies*.

[p. 269]

leur forme, leur matière ou leur timbre mêmes évoquent encore un état de ténèbres, de combat, une volonté d'anéantissement, une contre-magie qui n'en est pas moins une magie.

*Dans un trou du plafond la trompette de l'Ange
Sinistrement béante ainsi qu'un tromblon noir*¹.

Plutarque, dans *Isis et Osiris* et dans le *Banquet des sept sages*, nous rapporte l'horreur des Égyptiens pour un instrument dont le son était considéré comme sacrilège et comparé au cri de l'âne, animal impur qui était sacrifié au dieu Typhon². (C'est le sistre qui protégeait du dieu Typhon.) — Le père Gumilla nous a décrit abondamment la tonalité lugubre des trompes en forme de vase, qui retentissaient aux funérailles des chefs *saliva* : les unes, triglobuleuses, rendant « un son obscur & lugubre » ; d'autres, biglobuleuses, plus graves et inspirant « l'horreur » ; d'autres encore, composées de vases de terre dans lesquels plongent des tuyaux et dont le père Gumilla nous dit. « Je n'ai point de termes pour exprimer [leur] son morne et lugubre... On ne sauroit se figurer le bruit mélancolique que faisoient tous ces instrumens ensemble, & le pire étoit que cette simphonie ne cessoit point, & qu'outre les instrumens qui étoient dans la maison du défunt, il y en avoit d'autres dans celle où étoit l'Assemblée³. »

Le passage de la corne (ou de l'ivoire) au bronze soulève une question, celle de l'embouchure latérale des trompes. Une étude — désormais classique — de Nordenskiöld a montré, par un procédé cartographique, la relation, tout au moins au Gran Chaco, entre cette forme d'embouchure et l'influence africaine⁴. Or, sur les trompes recueillies en Irlande et remontant à l'âge du bronze, c'est l'embouchure latérale qui l'emporte, comme sur les trompes nègres⁵. La position latérale de l'embouchure peut s'expliquer, comme le remarque [p. 270] le professeur Sachs⁶, par le fait que, la pointe d'une corne ou d'une défense étant pleine, il était plus aisé de percer l'embouchure sur le côté. Or comment expliquer une embouchure latérale sur

¹ Baudelaire, *Danse macabre*, in *Les Fleurs du mal*. — Comparer avec les deux vers de Rimbaud (*Voyelles*) :

*Ô, suprême clairon plein de strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges...*

² Plutarque, *Isis et Osiris*, pp. 104-105.

³ Gumilla, *Histoire naturelle, civile et géographique de l'Orénoque...*, t. I, pp. 303-304.

⁴ Nordenskiöld, *The Changes in the material culture ...*, pp. 119-129 et carte 10.

⁵ F. Behn, in : M. Ebert, *Reallexikon der Vorgeschichte*, t. VIII, p. 357 ; Sachs, *G. W. M.*, fig. 55. Toutefois le British Museum possède des trompes de l'âge du bronze à embouchure terminale. — Pour ce qui concerne les trompes d'ivoire à embouchure sur le côté, el. Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, fig. 89, 92-95 ; Haulleville et Coart, *Annales du Musée du Congo...*, pl. XI-XIV.

⁶ Sachs, *G. W. M.*, pp. 99-100.

des trompes en bronze, ou sur des instruments en bois et calébasse, comme en Mélanésie et en Amérique indienne ?

INSTRUMENTS À ANCHE.

[Retour à la table des matières](#)

Parmi tant de choses qui ont contribué à fausser notre conception de la Grèce et de la Rome antiques il s'est glissé dans presque toutes les traductions françaises de poésie grecque ou latine, et sans en excepter les plus récentes, l'erreur suivante : les termes d'*aulos*, de *tibia* traduits par celui de flûte. D'où une image fausement douce, édulcorée, de la musique antique. C'est confondre maquis ou désert avec « bergerie ».

*M'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail...*¹

Aulos et *tibia* étaient des instruments à anche double : c'est-à-dire des hautbois, avec un mordant peut-être comparable à celui de la *raïta* musulmane (pl. XXX) — instrument dont le son parfaitement aigre m'a toujours paru le seul, avec celui du tambour nègre, qui puisse être émis en de vastes espaces.

Les anciens connaissaient également l'anche simple, celle de la clarinette (fig. 17), ou tout au moins du chalumeau de paille. C'est à son sujet qu'éclate la mauvaise humeur du professeur Bouasse : « Quand il s'agit de technique, les traductions des auteurs anciens luttent à qui sera la plus malhonnête »² ; et, prenant pour exemple les deux vers célèbres de Virgile

*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
Silvestrem tenui musam meditaris avena.*

il oppose aux traductions douceâtres de *tenui... avena* la sienne, très simple : tige menue d'avoine³. « Les enfants savent qu'on obtient une anche battante en séparant incomplètement de la [p. 271] tige du blé ou de l'avoine un petit fragment de la paroi,

¹ Mallarmé, *Placet futile*, in *Poésies*.

² Bouasse, *Instruments à vent*, t. I, p. 25.

³ Villoteau fait la même rectification dans sa Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux, p. 120. – Dans les *Églogues* et *mascarades* de Ronsard (Egl. III) :

*Ainsi disoit Perrot, qui avecque le son
De son pipeau d'avoine acheva sa chanson.*

au voisinage d'un nœud. Avec un tuyau très court on réalise un instrument qui, suivant la force du vent, donne une série continue de sons dans un intervalle qui atteint deux octaves. Qu'on puisse jouer des airs avec cet instrument, les raccommodeurs de parapluie le démontrent ; ils utilisent toutefois une anche battante métallique (la petite corne des conducteurs de tramways). » Voilà peut-être qui nous met dans une atmosphère plus juste ¹.

L'anche simple, battante, doit compter au nombre des procédés sonores les plus anciens et les plus répandus. Peut-être le professeur Sachs la place-t-il bien loin chronologiquement de l'« anche en ruban » (*Bandzunge*), cette herbe contre le tranchant de laquelle se heurte un souffle. Bien loin également des premières ébauches de guimbarde ; trop loin peut-être encore de certaines flûtes primitives. Une fois l'idée du tuyau trouvée, comment n'avoir pas su soulever de sa paroi un éclat ? Et d'autant qu'il y avait là un instrument à air où la hauteur du son n'est que partiellement déterminée par la longueur ou par la grosseur du tuyau : le son y monte si l'on force la pression du vent. Aujourd'hui, dans le charivari d'un orchestre qui s'accorde, il nous arrive encore d'entendre crier une anche détachée de son tuyau ². Le chalumeau de paille a son anche découpée dans le sens de la longueur du tuyau : elle est traversière, en quelque sorte. C'est ainsi que nous l'avons trouvée entre les lèvres de jeunes nègres du Soudan français et du Cameroun septentrional ³. Le *liru* ou chalumeau des enfants *dogon* du plateau de Bandiagara est taillé dans une tige encore verte de gros mil ; il est tenu en travers de la bouche, de sorte que la partie comportant l'anche est entièrement recouverte par les lèvres ; comme avec une anche libre, il y a tour à tour expiration et aspiration ; l'extrémité du tuyau la plus proche de l'anche reste ouverte, alors que l'autre est tour à tour ouverte et bouchée par la paume de la main gauche. Les jeunes circoncis *foulbé* du Cameroun septentrional construisent, durant leur retraite en brousse, un chalumeau du même genre ; il est [p. 272] nommé *bikkoy*, — qui est le pluriel d'enfant, cet instrument donnant un son que l'on compare aux cris d'un groupe d'enfants ; l'extrémité opposée à l'anche est ouverte, tandis que celle à côté de l'anche est fermée soit par un nœud de la tige soit par une petite membrane en toile d'araignée. Là aussi le chalumeau est tenu transversalement ; toutefois il peut être enfoncé dans la bouche comme un sucre d'orge, et dans tel cas deux ou trois chalumeaux peuvent être placés ensemble dans la bouche ; devant celle-ci les mains disposées en pavillon s'ouvrent ou se ferment. — Si nous passons aux instruments des *Kabré* adultes de l'Atakora (nord du Dahomey) nous y relevons sous le nom de *Kar(a)niwo* une clarinette également *traversière* mais plus longue ; elle est composée d'une canne de mil et percée d'un trou latéral ; son extrémité opposée à l'anche est

¹ Bouasse, *loc. cit.* — Également à anches sont les instruments que les enfants confectionnent avec une tige dont l'extrémité est fendue dans le sens de la longueur ou dont une partie vers l'extrémité a éclaté en quatre brins — cette extrémité fendue ou cette partie éclatée étant mise entièrement dans la bouche : cf. M. Griaule, *Jeux et divertissements abyssins*, pp. 2526, ainsi que pl. VI, fig. 6 et 10.

² Bouasse, *op. cit.*, t. I, pp. 49-51 et 118-120 ; t. II, pp. 73-74.

³ Documents des missions Dakar-Djibouti et Sahara-Soudan. — Le musée Pitt-Rivers à Oxford possède un chalumeau *haoussa* du même type, nommé *tsiriki* ou *talilako* (Sokoto, Nigéria).

introduite librement dans une petite balle en calabasse qui est percée en outre de deux trous, de *diamètres différents*. C'est à peu près le même instrument que celui étudié par le D^r Ankermann et désigné à tort par le terme de flûte ¹.

En résumant les faits qui précèdent, nous voyons qu'il existe en Afrique noire des chalumeaux primitifs de forme généralement traversière : mais, dans cette position comme dans l'autre, les chalumeaux peuvent être complétés par des sortes de résonateurs (cavité des mains ou de calabasse) ; l'ouverture et la fermeture alternatives soit d'une extrémité du tuyau soit d'un trou latéral fait songer au fonctionnement du sifflet ; enfin, il est remarquable d'y trouver un mouvement tour à tour d'aspiration et d'expiration qui annonce le procédé de l'anche libre ².

Si nous prenions l'un de ces plus courts chalumeaux de paille et l'emmanchions dans un autre tuyau, nous aurions la clarinette — simple, double ou triple — de l'Égypte moderne (fig. 17 et pl. XXXI), de diverses régions de l'Afrique ou de l'Asie en contact avec l'Islam, enfin des *Goajiro* de la Colombie septentrionale ³. Entre l'anche et le tuyau qu'elle coiffe jouent des phéno-[p. 273] mènes divers sur lesquels les acousticiens ne se trouvent pas tous d'accord ⁴ : ne pouvant nous y attarder, nous dirons simplement qu'entre l'anche, l'écoulement de l'air qui entretient le battement de celle-ci, le tuyau, sa longueur et l'onde qui s'y trouve normalement actions et réactions se multiplient.

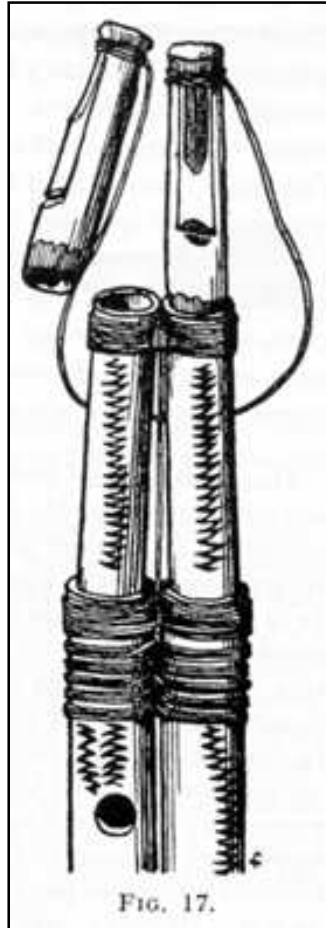
¹ Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, p. 47 et fig. 100. L'instrument figuré ici comporte deux calabasses disposées aux deux extrémités du tuyau ; il provient du Togo ; l'auteur en signale de semblables au Cameroun et dans la région de Loango.

² Rappelons qu'il y a *anche libre* lorsque l'anche est taillée de telle sorte qu'elle ne *bat* point sur la paroi du tuyau, mais pénètre à l'intérieur de celui-ci. Nous la retrouverons avec *l'orgue à bouche*.

³ Villoteau, *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux*, p. 117 ; Rouanet, *La Musique arabe*, p. 2793 (sous les articles *arghoul* et *magrouna*) ; Courant, *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, p. 159 (article *pi-li*) ; Kaudern, *Musical instruments in Celebes*, pp. 257-264 ; Izikowitz, *Musical and other sound instruments of the South American Indians*, p. 260. Dans le dernier cas, comme dans des cas précédents, l'anche peut être taillée directement dans la paroi du tuyau et il n'y a pas de tuyau-chalumeau emmanché dans un autre tuyau.

⁴ Wilhelm Weber, *Ueber die Erzeugung der Aliquotöne auf Zungenpfeife und auf dem Clarinette*, in « *Caecilia* », t. XII (1830), pp. 1-26 ; H. Helmholtz, *Theorie physiologique de la musique*, tr. Guérout (Paris, Masson, 1868), pp. 127-135 ; Bouasse, *Instruments à vent*, t. I, ch. II et t. II, pp. 73-75.

FIG. 17



[Retour à la table des figures](#)

Au lieu de s'emmancher dans un tuyau, le petit chalumeau de l'anche peut être planté dans la paroi d'unealebasse, et cela selon deux positions différentes : l'anche se dresse sur le dessus de laalebasse, le dessous de celle-ci s'ouvrant en forme de pavillon¹ ; l'anche est fixée dans le fond même de laalebasse, un peu comme un battant de cloche². Et, revenant vers le cas précédent de deux tuyaux emmanchés l'un dans l'autre, nous pouvons avoir un chalumeau long et mince introduit longitudinalement dans le creux d'un gros bambou, comme s'il s'agissait d'une vulgaire cavité dealebasse ; traversant le nœud, le chalumeau communique avec le reste du bambou qui forme le tuyau proprement dit ; la petite cavité du bambou au-dessus du nœud où est planté le chalumeau constitue une sorte de *bassin* — presque au sens où nous l'entendons pour le trombone ; c'est-à-dire que l'anche n'est pas mise dans la bouche, mais reste enfermée dans une sorte de chambre à air contre le dessus de laquelle s'appuient les lèvres du musicien³. Ce dernier type d'instrument, qui se trouve chez [p. 274] diverses populations des Guyanes et régions limitrophes, ne doit pas différer, par son jeu, de la clarinette composée d'unealebasse à l'intérieur de laquelle est fiché un chalumeau, la chambre ayant ici le volume entier de laalebasse. Or il existe toute une

catégorie d'instruments populaires de l'Europe et de l'Asie, étudiée en premier par M. Henry Balfour⁴, et dont l'anche simple reste peu accessible aux lèvres, parce qu'enfermée dans le creux d'une corne ou d'unealebasse ; le cas-limite étant la disparition de l'anche à l'intérieur d'unealebasse entièrement close, à part la queue évidée qui sert d'embouchure — exactement comme dans l'instrument des charmeurs de serpents de l'Inde. Nous nous trouvons donc ici à la frontière des instruments à réservoir d'air ; nous aurons l'occasion de la franchir une seconde fois. De même nous aurons lieu de revenir sur la possibilité d'enclorre dans cette même chambre à air deux anches, c'est-à-dire deux clarinettes.

¹ Instrument *emerilla* de la Guyane française, rapporté par la mission Monteux-Richard (musée du Trocadéro). Du même type, chez les *Wai-wai* en Guyane : cf. Izikowitz, *op. cit.*, fig. 126.

² Izikowitz, *op. cit.*, fig. 122.

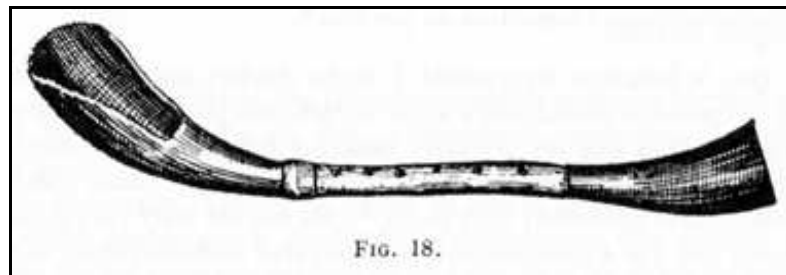
³ Izikowitz, *op. cit.*, fig. 120 et 121 ; Sachs, *G. W. M.*, pp. 115-116 et fig. 68.

⁴ Balfour, *The Old British « Pibcorn » or « Hornpipe » and its affinities* ; cf. également Sachs, *G. W. M.*, pp. 230-231, ainsi que fig. 326.

Dans certains des instruments qu'étudie M. Balfour, comme parmi ceux présentés par M. Izikowitz, un trait mérite d'être marqué : la similitude de matière ou de forme entre embouchure et pavillon. À tel point parfois que l'on pourrait croire à un véritable détournement de la forme normale du pavillon au profit de l'embouchure : or à deux reprises au cours de ce livre, les choses ne se sont-elles par présentées de telle sorte que l'hypothèse pouvait être émise, avec plus ou moins de sérieux, que dans un instrument se trouvaient comme échafaudés sens dessus dessous les organes de tel autre instrument ? Dans un premier cas nous aurons le *pibcorn*, reproduit par M. Balfour et provenant de l'île d'Anglesey (fig. 18) : tuyau de clarinette aux deux extrémités emmanchées dans deux cornes, l'une recélant une anche, l'autre formant un pavillon et reconnaissable par un contour en dents de scie¹. De même, une curieuse clarinette double de l'Inde, citée par M. Balfour, présente une embouchure dont la courbe répond symétriquement à celle du pavillon. Dans d'autres cas, la calabasse ayant forme de cloche se trouve employée indifféremment comme pavillon ou comme embouchure². Nous pourrions mentionner ici un type de [p. 275] *trompe* droite de l'Équateur composé d'un gros roseau et d'une corne de bovidé ; celle-ci servant d'embouchure ; mais sa forme renversée, pointe à l'extérieur, faisant bec³. Il semble donc qu'entre une pointe de corne et une queue de calabasse, entre une grosse extrémité de corne et une section de calabasse il y ait eu à peu près partout les mêmes affinités. Autour de ces premiers matériaux les formes d'embouchure et de pavillon ont dû se constituer et à la fois se dissocier les unes des autres.

FIG. 18

[Retour à la table des figures](#)



¹ Balfour, *op. cit.*, p. 145 et fig. 7-9 de la pl. II ; Fr. Galpin, *Old English instruments of music*, fig. 1 de la pl. en face de la p. 171. Le musée Pitt-Rivers à Oxford renferme un instrument pyrénéen presque du même type. Voir également l'instrument tartare *hoû kyâ* représenté in Courant, *Essai historique sur la musique classique dm Chinois*, p. 159, fig. 199. – À remarquer que le contour en dents de scie du pavillon se retrouve dans d'autres instruments provenant de l'île de Tenos parmi les Cyclades (Balfour, *op. cit.*, pl. II, fig. 1-2 ; musée Pitt-Rivers) ou du Gran Chaco en Amérique du Sud (Izikowitz, *op. cit.*, fig. 119).

² Balfour, *op. cit.*, pl. III, fig. 114.

³ Musée du Trocadéro (cf. D'Harcourt, *La Musique des Incas et ses survivances*, pl. XIV, fig. 4).

Parmi les instruments américains où une calebasse sert soit d'embouchure et de chambre à air soit proprement de tuyau et de pavillon, il est deux clarinettes, appartenant aux Indiens *Warrau* et *Wai-wai*, qui possèdent une anche simple non pas découpée dans la paroi du tuyau mais indépendante, fixée comme un ruban contre une incision longitudinale du tuyau¹. Il s'agit ici d'une anche « hétéroglottique ». Dans un cas, une rainure est constituée le long d'un bout de bois ; contre cette rainure se fixe un copeau de bambou, qui sert d'anche. Dans l'autre cas, l'incision est faite le long d'un os d'oiseau, et elle est recouverte par une langue de roseau. Il n'en est d'ailleurs pas autrement dans nos clarinettes plus perfectionnées : l'anche en roseau bat contre un bec qui peut être en ébène ou en métal.

En repartant peut-être de l'« anche en ruban » nous pourrions suivre, dans son développement, dans ses déviations, *aussi bien que dans ses fausses relations*, un procédé de facture assez étrangement répandu. Il s'agit d'instruments où se trouve enroulée une lame d'écorce, un copeau de bois ou une bande de feuille. Nous avons déjà vu des trompettes droites en bois recouvert d'écorce, celle-ci pouvant avoir servi à fixer l'une contre l'autre deux moitiés d'un tuyau préalablement fendu en toute sa longueur ; il n'en résultait rien dans l'acoustique même de l'instrument. Mais la bande de feuille enroulée sur elle-même en forme de cornet ou d'entonnoir peut constituer la matière d'un tuyau conique ; la pointe de celui-ci, écrasée, sert d'anche double. C'est à peu près le *whit-horn* des paysans du comté [p. 276] d'Oxford, mais que ceux-ci font en écorce de saule et dans lequel ils insèrent une anche double également en écorce de saule². C'est de même la *tontarde* de Vendée en écorce de frêne (pl. XXIX). À Célèbes sous l'enroulement de la feuille de pandanus se glisse en outre une tige semblable à un roseau ; et peu à peu nous venons à des types de clarinettes et même de flûtes où l'enroulement de la feuille ou de l'écorce se borne à constituer un pavillon³.

Que le hautbois, instrument à anche double, soit venu après la clarinette ou chalumeau à anche simple, cela peut paraître assez logique. Mais que les premiers hautbois que nous connaissions comportent non point un tuyau unique mais deux, ainsi que le remarque le professeur Curt Sachs⁴, cela semble assez paradoxal. Aussi loin que s'étendent nos connaissances archéologiques nous trouvons le hautbois sous sa forme double : en Égypte, sur des peintures tombales qui remontent au XV^e siècle avant notre ère ; dans l'art assyrien, entre autres sur une sculpture ninivite datant du milieu du VII^e siècle ; parmi les idoles en marbre des Cyclades ; parmi les statuettes en pierre ou en terre cuite de Chypre ou sur les sarcophages peints de Crète ; sur d'innombrables vases grecs, notamment des V^e et IV^e siècles ; sur des peintures

¹ Izikowitz, *op. cit.*, pp. 261-262 et fig. 125-126.

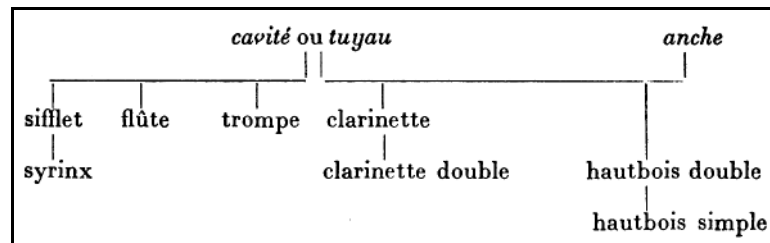
² Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique*, 3^e vol., p. 300 ; H. Balfour, *A primitive musical instrument*, p. 222 et fig. 1 ; Sachs, *G. W. M.*, pp. 19, 132-133 ; Izikowitz, *op. cit.*, pp. 252-254.

³ Kaudern, *Musical instruments in Celebes*, pp. 247-249 et fig. 119 ; comparer également les fig. 106, 109, 110 et 122.

⁴ Sachs, *G. W. M.*, pp. 153-155.

tombales d'Étrurie¹. La figuration exclusive, dans tous ces monuments antiques, du hautbois double ou *diaule*, nous permet-elle d'attribuer à ce dernier type l'origine la plus ancienne ? Le hautbois simple se serait-il par la suite détaché du hautbois double, alors que la clarinette double, antérieure à celui-ci, serait née de la clarinette ou du chalumeau simple ? De sorte que dans la généalogie des instruments à air nous aurions approximativement l'ordre qui suit : anche — cavité ou tuyau de sifflet, de flûte ou de trompe — clarinette — clarinette et hautbois doubles — hautbois.

[p. 277]



Sans doute l'étude des rapports primitifs entre les clarinettes et les hautbois n'a pu être suffisamment poursuivie. Aucune explication ne nous a été donnée du passage de l'anche simple, qui bat contre la paroi du tuyau ou contre la table d'un *bec*, à l'anche double que le souffle fait *s'entrechoquer*. Cela se fit-il à une époque où la clarinette était déjà double et avait son embouchure engagée dans une espèce de chambre à air ou de bassin qui rendait les deux anches à peu près inaccessibles aux lèvres du musicien ; cette révolution aurait-elle eu lieu aux portes des instruments à réservoir d'air ? La *réserve* d'air a pu se former d'abord dans la bouche même du musicien. C'est ce qui expliquerait le port de la muselière en cuir que nous voyons barrer horizontalement les joues des aulètes figurés sur les vases grecs, la *phorbéia* ou *capistrum*². Cette bande de cuir — poche de cuir, dit Saglio³ — couvrait entièrement la bouche ; elle était percée de deux trous par où étaient introduites les deux anches de l'aulos. Sur l'objet de cette muselière, les auteurs de l'antiquité varient quelque peu, mais ils ne nous décrivent pas moins « les joues de l'aulète allumées, gonflées, distendues, écartées, protubérantes, ses yeux houleux, farouches, injectés de

¹ Norman de Garis Davies, *The Tomb of Nakht at Thebes* ; Wreszinski, *Atlas zur altaegyptischen Kulturgeschichte*, pl. 43, 71, 76, 91, 144, 179, « 239, 254, 259, 268, 278 ; Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, III, fig. 399 et 401 ; Mosso, *La Preistoria : 1. Escursioni nel Mediterraneo*, fig. 146 ; Chr. Zervos, *L'Art en Grèce, des temps préhistoriques au début du XIII^e siècle*, fig. 14-16 ; M. Emmanuel, *Grèce ...*, fig. XLVII, L-LVIII ; L. Séchan, *La Danse grecque antique*, fig. 17, 42, 45 ainsi que pl. V et XI ; Fritz Weege, *Der Tanz in der Antike*, fig. 7, 8, 10, 13, 41, 43, 61, 89, 90, 93, 96, 97, 124, 130, 135, 138-140, 146, 148, 158, 168, 178, 181, 183, 194, 196, 201, 202, 207, 208, 224 et 229.

² Cf. article *tibia*, in Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, p. 310, ainsi que fig. 1329, 3859, 6000 et 6959 ; L. Séchan, *La Danse grecque antique*, p. 197, fig. 42 ; Sachs, *G. W. M.*, pp. 154-155 et fig. 155.

³ Cf. article *capistrum*, in Daremberg et Saglio, *op. cit.*

sang...¹ » Or le jeu encore actuel de la *raïla* ou hautbois simple des populations musulmanes nous montre une semblable distension des joues, les lèvres ne pinçant pas l'anche mais prenant un fort appui contre une rondelle d'os ou de métal qui encercle le porte-vent ou bocal (pl. XXX). « On introduit dans la bouche — écrit Villoteau, — non seulement toute l'anche, mais encore toute la partie du bocal [...] qui est au-dessus de la rondelle [...]. On serre avec les lèvres cette partie du bocal en enflant les joues, qui, pressées par la rondelle, sur laquelle elles s'appuient fortement, compriment davantage l'air [p. 278] dont elles sont remplies, lui donnent plus de ressort, et le forcent à s'échapper par l'ouverture de l'anche que la langue presse légèrement². » Enfoncement de l'anche dans la bouche de l'instrumentiste, appui des lèvres contre la rondelle de la *raïta* ou contre la muselière de l'*aulos*, tout cela a contribué à produire ce timbre criard et violent que notre hautbois européen n'émet plus. Un éminent hautboïste contemporain, M. Bleuzet, a été amené à penser que le jeu de l'*aulos* antique se rapprochait de celui de l'instrument arabe : dans les deux cas, l'anche est enfoncée profondément et les joues s'enflent d'une manière démesurée³.

L'anche double était généralement en roseau, mais d'un roseau spécial, récolté en Béotie, autour du lac Copais, ou en Phrygie, autour d'un étang près de Célènes ; or l'un de ces lieux antiques fournit encore les anches de roseau dont se servent les tziganes grecs, joueurs de chalumeaux⁴. Quant aux anches de nos propres hautbois, elles proviennent de roseaux qui poussent auprès des torrents souvent à sec des régions méditerranéennes ; et, comme dans l'antiquité, ces roseaux sont mis à sécher durant plusieurs années afin que leur matière prenne « une sonorité métallique⁵ ». Des textes anciens, assez énigmatiques, nous parlent d'anches en os ; une récente exposition d'instruments populaires de France nous a donné l'occasion de voir un hautbois vendéen dont l'anche était faite d'un fragment de bréchet plié en deux.

La différence entre le tuyau cylindrique du hautbois et le tuyau conique de la clarinette, loin d'être essentielle, n'est apparue que tardivement ; et elle ne s'est du reste pas constamment maintenue. Il semble qu'il y ait eu parfois une certaine incertitude entre les deux types d'instruments. Les tuyaux de l'*aulos* étaient tout aussi cylindriques que ceux de la clarinette de la pl. XXXI ; vers les XV^e et XVI^e siècles l'Europe occidentale connut encore des instruments simples à anche double et à perce cylindrique (*cromorne*, *sourdine*) ; enfin la *surna* géorgienne, l'*e'râqie* musulman et quelques autres instruments orientaux sont restés à perce cylindrique⁶. Inversement,

¹ Article *tibia*, in *loc. cit.* (d'après l'*Onomasticon* de Pollux). – Le port de cette muselière subsiste, de nos jours, à Java, dans le jeu de la *tarompèt*.

² Villoteau, *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux*, p. 94. Il s'agit du *zamr* égyptien.

³ M. Bleuzet, *Hautbois*, p. 1528.

⁴ Article *tibia* in *op. cit.*, p. 302 ; lettre de M. Boyatzoglou, citée par E. Closson, *L'Instrument de musique comme document ethnographique*, p. 17.

⁵ Bouasse, *Instruments à vent*, t. II, p. 56.

⁶ Villoteau, *op. cit.*, pp. 97-101 ; Sachs, *G. W. M.*, pp. 194-195, fig. 119 et 217 ; Bleuzet, *op. cit.*, p. 1534, fig. 638.

un instrument très employé de nos jours allie l'anche simple à une perce conique ou tronconique : c'est le saxophone.

[p. 279] Le hautbois à perce conique (pl. XXX), qui est la forme sous laquelle se présente le plus fréquemment le type à tuyau simple, doit en particulier au développement de l'Islam sa diffusion autour de la Méditerranée, dans les régions environnant le lac Tchad et le cours inférieur du Niger (l'*algayta* des *Haoussa* et des *Peuls*), à Madagascar, en Chine, en Indo-Chine et jusqu'à Java et à Célèbes¹. Son tuyau est presque généralement en bois tourné². Il se termine par un pavillon qui peut être assez fortement évasé et ressembler même, par la forme et par la matière, à un pavillon métallique de trompette ou de cor : d'où bien des désignations erronées dans des récits de voyage ou dans des descriptions de tableaux anciens³. La connaissance que l'on avait eue, grâce à la famille des cors, des ressources des tuyaux coniques, engagea-t-elle à passer du tuyau cylindrique de la clarinette à un tuyau conique ? Entre l'*aulos* double et le hautbois simple et conique il n'y aurait donc de commun que l'emploi d'une anche double et l'enfoncement de celle-ci dans la bouche. Notons toutefois qu'une variété phrygienne d'*aulos* avait l'un de ses tuyaux terminé par un pavillon en corne ou en forme de corne : ... *adunco tibia cornu*⁴.

¹ Voir ici même pl. XXX ; Delphin et Guin, *Complainte arabe sur la rupture du barrage de Saint-Denis-du-Sig*, pp. 47-49 ; Daniel de Lange et J. F. Snelleman, *La Musique et les instruments de musique dans les Indes orientales néerlandaises*, fig. 729 ; Sachs, *G. W. M.*, fig. 117 ; Kaudern, *Musical instruments in Celebes*, fig. 121.

² Le professeur Bouasse nous dit que les *raïta* algériennes sont tournées par des fabricants de meubles (*Instruments à vent*, t. I, p. 27).

³ Voir notamment une peinture de Vitt. Carpaccio reproduisant des hautboïstes turcs (Sachs, *G. W. M.*, fig. 237) ; le *Kin Kheou Kyo* chinois et le *cai ken* annamite à pavillon en cuivre et à tuyau conique sur le bois duquel sont sculptés de faux nœuds de bambou (Courant, *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, p. 159 ; G. Knops, *Histoire de la musique dans l'Indo-Chine*, p. 3109).

⁴ Ovide, les *Métamorphoses*, liv. III, vers 533. Voirin Daremberget Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, fig. 6961-6963 ; in Weege, *Der Tanz in der Antike*, fig. 229.

INSTRUMENTS POLYCALAMES.

[Retour à la table des matières](#)

Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne Syrinx,
de reflleurir aux lacs où tu m'attends !

MALLARMÉ, *L'Après-midi d'un faune*.

Un instrument à air et à plusieurs tuyaux dont l'idée se présente d'abord est la flûte polycalame, que l'on nomme *flûte de Pan* ou *syrinx*¹. Ce ne serait cependant pas le premier, si nous tenions compte de l'existence probablement fort ancienne de [p. 280] sifflets à doubles tons, c'est-à-dire de sifflets dont le tuyau d'abord unique et à biseau à peu près médian peut être embouché dans les deux sens — une fraction du tuyau donnant un ton, l'autre un autre ton². Mais des sifflets ont pu juxtaposer, d'une manière plus ou moins symétrique, deux tuyaux ou deux cavités quelconques : témoin, en Amérique indienne, des « sifflets doubles en os ou en roseau et coque de fruit des Hupa et des *Apinayé*, des sifflets doubles ou même triples en argile de l'ancien Pérou ou de l'ancien Mexique³ ; nous savons combien est répandu parmi des populations archaïques l'usage de signaux tambourinés ou sifflés à deux tons⁴. Des grappes de sifflets ou de flûtes en os, en corne, en coquille ou en roseau, telles des grappes de sonnailles, se rencontrent encore en Afrique noire ou en Amérique indienne, parfois dans l'attirail de magiciens ou d'hommes-médecines⁵ ; elles nous suggèrent qu'avant que la syrinx ait été disposée soit en forme de galette soit en faisceau les tuyaux ont peut-être été retenus par un lien assez lâche. Or le lien le plus subtil qui se conçoit est une chaîne de danse : danse de flûtistes, chacun porteur d'une flûte ou d'un sifflet produisant un son unique ; l'ensemble des instruments individuels donnant une suite de sons comparable à la gamme d'une syrinx. De petits os de rennes percés et trouvés parmi des gisements de l'époque du paléolithique

¹ Notre expression française de « flûte de Pan » n'est point parfaite. On dit en allemand : *Pan-pfeife* ; le mot de *Pfeife* désignant le sifflet et étant aussi le terme générique qui unit flûtes et sifflets.

² Sachs, *G. W. M.*, pp. 26-27.

³ Seewald, *Beiträge zur Kenntnis der steinzeitlichen Musikinstrumente Europas*, tab. III, fig. 9 ; Izikowitz, *op. cit.*, fig. 223,227-228 ; d'Harcourt, *op. cit.*, fig. 20 (p. 76) ainsi que pl. XXVI, fig. 7 et 12.

⁴ Cf. Labouret, *Langage tambouriné et sifflé*, pp. 153-158. Il s'agit déjà ici de sifflets à tuyau unique et à trou latéral. Selon les nègres interrogés par l'auteur (*Bobo, Gurunsi*), si le langage tambouriné sur paire de tambours à membranes (voir ici-même pl. XVIII) s'est tellement répandu c'est qu'en lui pouvait être convertie une « signalisation sifflée préexistante ». De même, de nos jours, « un bon joueur de xylophone peut reproduire sur son instrument toutes communications tambourinées ou sifflées... »

⁵ Notamment Izikowitz, *op. cit.*, fig. 151 et 219.

supérieur ont pu donner à croire qu'il s'agissait là de débris de syrinx¹. Mais quelle que soit la vraisemblance de cette identification [p. 281], nous connaissons par ailleurs des chœurs de flûtistes qui, généralement, dansent : en Afrique australe, chez les Hottentots, Bochimans, *Basotho*, etc.² ; au Congo, chez les pygmées, *Bambutu*, et en Afrique orientale, chez les *Newala*³ ; en Abyssinie dans la province du Godjam⁴. Parmi les textes cités à cet égard par le professeur Kirby, de Johannesburg — textes dont de très remarquables remontent au XVII^e siècle — nous trouvons d'inestimables indications sur une des plus curieuses institutions musicales et chorégraphiques de l'humanité, primitive ou évoluée. Nous y reviendrons vers la fin de ce livre à propos des origines de la polyphonie. Mais en anticipant de peu sur d'autres pages qui vont suivre, il est précieux de rappeler que l'orgue à bouche chinois, composé d'un faisceau de bambous (pl. XXXI), est dans le mythe comme dans la réalité un instrument qui danse⁵. Il nous serait aisé de montrer en d'autres régions du monde des flûtistes danseurs, en Amérique indienne par exemple⁶. Mais, dans le cas présent, les flûtistes dansent en groupe, et leur chœur successif ou simultané produit la mélodie ou la polyphonie. Il y a là, à son origine, l'idée d'un étagement de tuyaux et de sons, et qui se réalise dans la syrinx dont la forme décroissante épouse le plus fréquemment celle d'une aile⁷.

D'après le professeur Kirby, ou d'après les auteurs qu'il cite, des orchestres peuvent se constituer avec neuf, onze, treize, dix-neuf, vingt-trois ou vingt-six flûtes à un son⁸ ; le groupe le moins nombreux [p. 282] étant lui-même couronné d'une flûte

¹ « On trouve dans les foyers de nombreuses phalanges de renne et de saïga portant une perforation au-dessous de l'extrémité. Cette perforation a été pratiquée à l'aide d'un silex ; elle est, en général, très régulière. Si, plaçant la tête de l'os contre la lèvre inférieure, on souffle violemment dans la perforation, on obtient un sifflement aigu, qui a fait considérer ces phalanges comme des sifflets de chasse. La production du son, par ce procédé, est-elle véritablement la raison de la fabrication de ces appareils ? On ne peut émettre à ce sujet que des suppositions. [...] Des phalanges donnent des sons très différents suivant leur calibre et la disposition du trou, depuis les petites phalanges du saïga jusqu'aux plus grosses phalanges du renne. J'ai pu établir une gamme presque complète. Ces phalanges réunies entre elles, à l'aide de courroies, ont pu former de véritables flûtes de Pan... » (P. Girod et E. Masséna, *Les Stations de l'âge du renne dans les vallées de la Vézère et de la Corrèze... Laugerie-Basse*, p. 79 ; et pl. LXXXII, n^{os} 1-5). Cf. également Seewald, *op. cit.*, pp. 38 et 53 ; comparer en outre les fig. 11-13 de la pl. I.

² R. P. Kirby, *The reed-flute ensembles of South Africa*, pp. 313-388, pl. XVIII-XXVI.

³ Kirby, *op. cit.*, p. 385.

⁴ Mission Marcel Griaule (1928-1929).

⁵ « Lorsque l'on danse au son du *cheng*, c'est vraiment le couple de phénix ou de faisans qui danse : c'est (car les exécutants dansent tout en jouant du *cheng*) le *cheng* qui danse et qui est dansé. » (Marcel Granet, *La Pensée chinoise*, p. 212).

⁶ Sur les hauts plateaux de Bolivie où, malgré l'altitude, l'Indien danse tout en soufflant dans sa *kena* ou dans une syrinx (Paul Walle, *La Bolivie et ses mines*, p. 132).

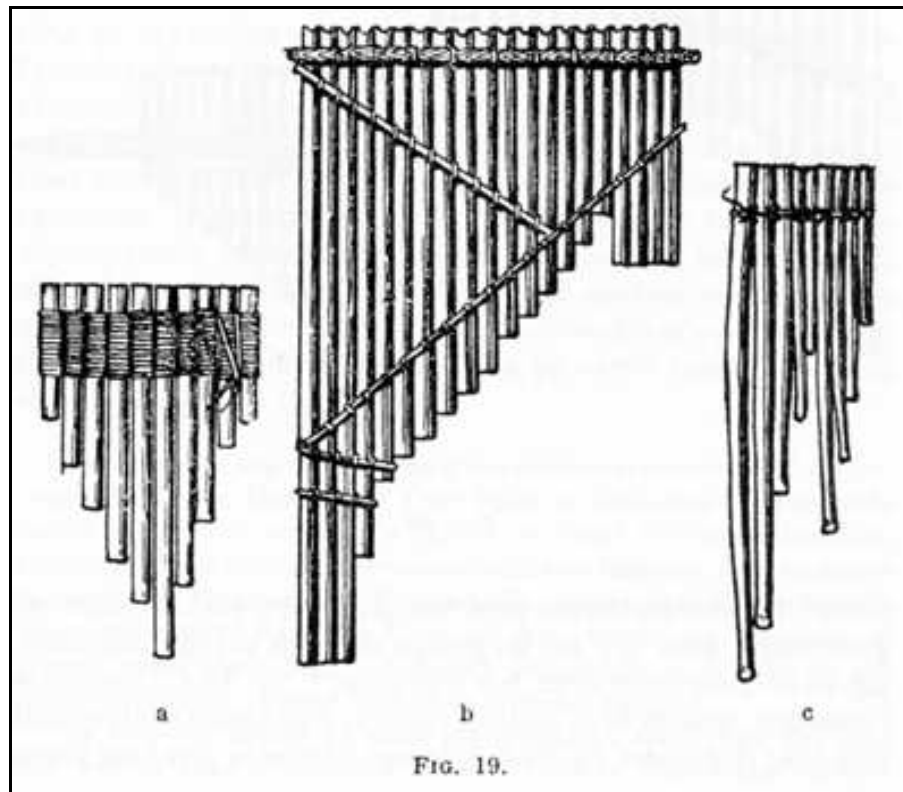
⁷ Lors de la danse des joueurs de *trompes*, dont nous aurons l'occasion de reparler, Junod nous dit que les musiciens-danseurs « se suivent dans un ordre donné ; en tête marche l'homme qui tient la corne la plus grande et dont le son est le plus profond, en queue celui qui joue de la plus petite, celle dont le son est le plus haut » (*Mœurs et coutumes des Bantous*, t. I, p. 401).

⁸ Kirby, *op. cit.*, pp. 343, 345, 348, 350, 352, 355, 358, 361, 375-378, ainsi que pl. XXIII-XXIV.

présenter sous la forme de fagots ¹ ; mais ils voisinent avec des types dont les tuyaux sont rassemblés, grossièrement ou non, sur un ou deux rangs.

FIG. 19

[Retour à la table des figures](#)



Les syrinx plates, à un seul rang de tuyaux, se diviseraient selon que ces tuyaux suivent un ordre décroissant *unique* — et c'est le cas de flûtes figurées sur des monuments antiques du Pérou ou de l'Afghanistan, le cas également de flûtes employées aujourd'hui en Bolivie, aux îles Salomon, à Timor, en Égypte, [p. 284] près du Zambèze, au Congo, en Roumanie (mais ici avec recourbement de tout l'instrument) ² —, ou selon que (fig. 19 a) le tuyau le plus long ou le plus court se place vers le milieu, au point où se rencontrent deux ordres croissant et décroissant de

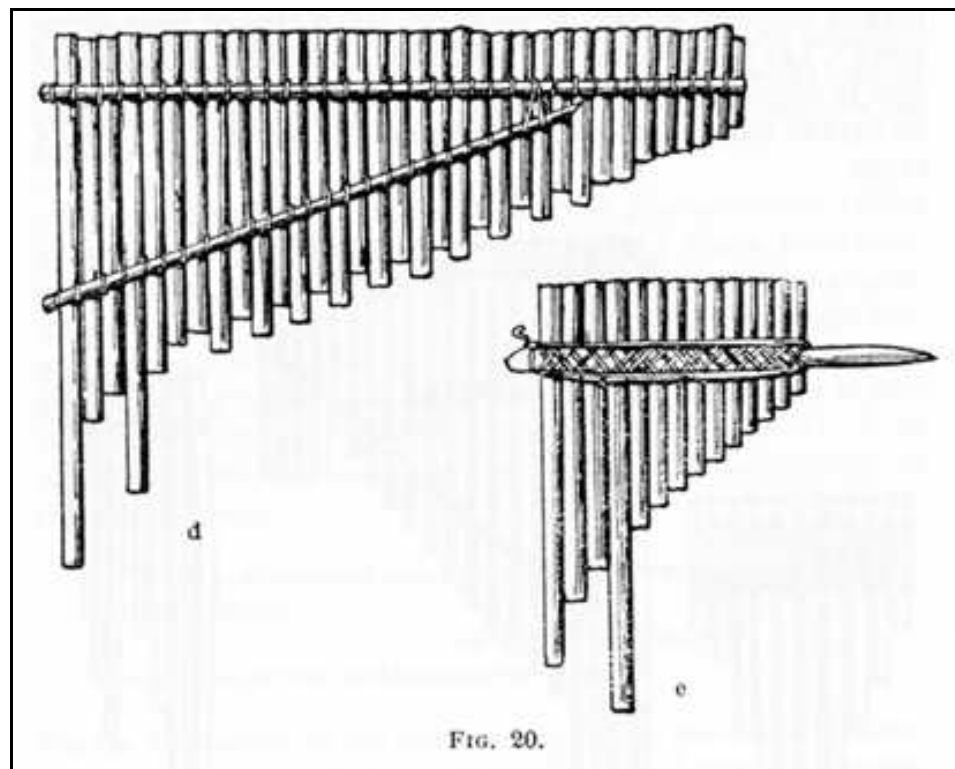
¹ Hornbostel, *Die Musik auf den nord-westlichen Salomo-Inseln*, p. 474, ainsi que pl. XIII, fig. 151.

² Sachs, G. W. M., fig. 29 et 32, et *Die Musikinstrumente Indiens u. Indonesiens*, fig. 100 ; Hornbostel, *op. cit.*, pl. XIV, fig. 159 ; Haulleville et Coart, *Notes analytiques sur les collections ethnographiques du Musée du Congo*, pl. XVI, fig. 289 ; Montandon, *La Généalogie des instruments de musique et les cycles de civilisation*, fig. 156-157.

tuyaux — et c'est le cas de flûtes chinoises et des Indiens *Motilon, Ijca* ou *Cuna*¹. L'ordre des tuyaux peut être plus complexe : décroître régulièrement mais finir sur un groupe de longs tuyaux (Birmanie, fig. 19 *b*)² ; décroître deux fois (Salomon)³ (fig. 19 *c*) ; permettre l'insertion, tous les deux ou trois tuyaux, d'un tuyau relativement plus long (Équateur, fig. 20 *d*)⁴ ; laisser s'ériger le plus long tuyau

FIG. 20.

[Retour à la table des figures](#)



¹ Maurice Courant, *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, p. 152 ; Sachs, G. W. *M.*, fig. 57 ; Izikowitz, *Musical and other sound instruments of the South American Indians*, fig. 257 et 265.

² Sachs, *Die Musikinstrumente Birmas und Assams*, pl. 15, fig. 50 et 51.

³ Hornbostel, *op. cit.*, pl. XIII, fig. 150 et pl. XIV, fig. 156-158.

⁴ R. et M. d'Harcourt, *La Musique des Incas...*, pl. XXII, fig. 1 ; Izikowitz, *op. cit.*, fig. 252.

[p. 285]

en plein ordre décroissant (Salomon, fig. 20 e)¹. De pareilles questions revêtent quelque importance si nous considérons que la syrinx se rencontre chez des populations qui souvent ne possèdent guère d'autres instruments mélodiques et qu'elle nous permet ainsi de fixer des échelles et des hauteurs de sons parmi les plus archaïques. La place de tel ou tel tuyau peut donc être une indication sur la facilité de certaines successions mélodiques, comme sur la vraisemblance d'une hiérarchie mythique ou proprement musicale entre les sons d'une gamine. Une remarque mérite toutefois d'être faite ici : il semble que l'ordre décroissant unique soit toujours respecté aussi bien dans des syrinx à tuyaux creusés dans la pierre, dans l'argile ou dans le bois que dans des syrinx à *double rang* de tuyaux en roseau ou en bambou². L'emboîtement ou l'enveloppement des tuyaux en une caisse rectangulaire ou trapézoïdale ne permet pas de suivre leur dégradation régulière, mais celle-ci n'en existe pas moins³ ; une syrinx *diaguite* (Argentine) à trois tuyaux creusés dans la pierre constituerait une rare exception. Quant aux syrinx à double rang de tuyaux, faute d'une parenté avec les instruments dont le rang unique décroît deux fois et se serait replié, elles nous mettent en face d'une question sur laquelle toute la lumière désirable n'a peut-être pas été faite : l'utilité originelle, et qui a pu varier ensuite, de cette seconde rangée de tuyaux.

Résumons à ce sujet la matière d'une controverse entre MM. d'Harcourt, E. M. von Hornbostel, Curt Sachs et Izikowitz⁴. La seconde rangée de tuyaux reste-t-elle muette ou non ? Ne contribue-t-elle, comme le tuyau central de certaines syrinx en faisceau, qu'à renforcer la solidité de l'instrument ? Figure-t-elle comme la doublure femelle d'une série mâle ? Et, dans le cas où cette rangée est composée de tuyaux ouverts aux deux extrémités, permet-elle de doubler de son octave supérieure chaque note de la première rangée ?

Des faits répondent ici contradictoirement. Des syrinx ont dans leur second rang des tuyaux placés à l'envers, c'est-à-dire ouverts à leur base, donc muets. Les tuyaux du second rang peuvent être [p. 286] ouverts à leurs deux extrémités et, ayant une longueur égale à celle des tuyaux de la première rangée, doivent sonner à l'octave supérieure de cette rangée, et d'autant plus qu'on les corrige visiblement à cet effet⁵. Il existe des cas où les tuyaux de la seconde rangée sont ouverts à leur embouchure et fermés à leur base, donc comme les tuyaux de la première rangée, mais ils présentent

¹ Sachs, G. W. M., fig. 30.

² R. et M. d'Harcourt, *op. cit.*, pl. XV-XVII, XIX, XX ; Izikowitz, *op. cit.*, fig. 246-248, 250, 253, 254 ; Hornbostel, *op. cit.*, pl. XIV, fig. 154-155.

³ Th. Reinach, *La « Flûte de Pan » d'Alésia*, p. 163. Les sept tuyaux de cet instrument vont en décroissant de droite à gauche – de 71 millimètres à 35 mm. 1/2 de longueur.

⁴ E. M. von Hornbostel, *Ueber einige Panpfeifen aus Nordwestbrasilien* et *A critique of d'Harcourts « la Musique des Incas »* ; d'Harcourt, *op. cit.*, pp. 36-37 ; Sachs, G. W. M., pp. 80-81 ; Izikowitz, *op. cit.*, pp. 391-395 et *Les Instruments de musique des Indiens Uro-Chipaya*, pp. 280-283.

⁵ R. et M. d'Harcourt, *op. cit.*, pl. XIX fig. 6 et pl. XX, fig. 2 ; ainsi qu'Izikowitz, *Les Instruments de musique des Indiens Uro-Chipaya*, fig. 27.

des longueurs correspondant à plus de la moitié des tuyaux de la première rangée ¹. Enfin, les Indiens *Palikur* de la Guyane brésilienne possèdent des syrinx entièrement à tuyaux ouverts ².

Peut-être les ressources des tuyaux ouverts ont-elles été connues à l'origine, puis peu à peu oubliées, de sorte que les instruments modernes ont conservé une seconde rangée de tuyaux non plus pour renforcer de leurs octaves supérieures les sons de la première rangée, mais pour consolider l'instrument ou bien pour réduire l'envergure d'un instrument, voire pour fondre une paire d'instruments ³. Dans tous les cas, la disposition symétrique, en série régulièrement décroissante, de ces syrinx est d'une importance d'ordre non pas seulement musical mais visuel. N'oublions pas, à cet égard, que le fond des tuyaux de syrinx peut être constitué, à défaut du nœud naturel du roseau, « par des disques très finement ajustés, entrés à frottement dur et qui doivent être considérés comme de vraies petites pompes d'accord ⁴... » Tout tuyau peut donc présenter une longueur apparente qui n'est pas égale à sa longueur acoustique : la correction d'un tuyau fermé se faisant par un déplacement du fond mobile, comme la correction d'un tuyau ouvert par une échancrure de la base. L'orgue à bouche chinois nous donnera l'occasion de revenir sur cette marge entre le symbole visible et la réalité acoustique.

De même que nous pouvons voir en Afrique australe, chez les *Bamalete*, un chœur dansant de flûtistes se composer de quatre groupes, chacun limité à une octave, et chacun portant un nom particulier (*motengane, dinokwana, madumedi, meporo*) ⁵, de même aux îles Salomon et en Amérique indienne quatre ou cinq [p. 287] syrinx peuvent jouer de concert, presque toutes de dimensions différentes, donc de registres différents, désignés par des noms différents. C'est ainsi que des Indiens de la Bolivie emploient cinq dimensions de syrinx, qu'ils appellent : *tuto, chiru, licu, molto, tairca-hirpa* ⁶. Des poteries péruviennes représentant deux ou quatre syrinx, jouant ensemble

¹ R. et M. d'Harcourt, *op. cit.*, pl. XXII, fig. 4-5.

² Izikowitz, *Musical and other sound instruments of the South American Indians*, p. 393.

³ Izikowitz, *Les Instruments de musique des Indiens Uro-Chipaya*, pp. 282-283. – Certaines des syrinx de l'île de Bougainville (archipel Salomon) conservées au Musée du Trocadéro, comportent deux rangées de tuyaux, l'une fermée l'autre ouverte et sonnante à l'octave, à la septième, à la sixte ou à la quinte supérieures ; or le Père O'Reilly, qui les a recueillies en 1934-35, nous dit que les habitants de l'île de Bougainville ne soufflent que dans la série fermée.

⁴ R. et M. d'Harcourt, *op. cit.*, p. 37.

⁵ Kirby, *The Reed-flute ensembles of South Africa*, p. 375 et pl. XXIII-XXV.

⁶ P. Walle, *La Bolivie et ses mines*, p. 132. – M. d'Harcourt (pp. 49-50) cite un texte de Garcilaso de la Vega, publiée en 1609, et d'après lequel au milieu du XVI^e siècle les indiens *Kola* jouaient à 4 ou 5 syrinx, de dimensions différentes, et pouvaient ainsi se répondre, d'un registre à l'autre. D'après un correspondant de M. Izikowitz (*Musical and other sound instruments of the South American Indians*, p. 399), aujourd'hui les Indiens *Aymara* forment des orchestres dansants de 14 syrinx : deux paires de grandes syrinx, trois de moyennes, deux de petites. Voir photographies : d'un orchestre bolivien (*Quichua* et métis) de Tolapampa, composé de onze syrinx, d'un triangle et d'une grosse caisse (A. Chervin, *Anthropologie bolivienne*, t. I, fig. 111) ; d'un orchestre péruvien de la province de Candarave, composé de dix-sept syrinx, deux tambours et quatre grosses caisses (d'Harcourt, *op. cit.*, pl. XXXVII). – Aux îles Salomon. E. M.

et pouvant même être liées deux à deux par une cordelette¹. Toutes ces syrinx accouplées sont de formats différents ; leur ensemble rapproche des tronçons de vastes gammes. Mais, comme nous l'établirons au cours du dernier chapitre et comme les exemples cités de l'Afrique australe nous le font déjà constater, il n'y a jamais loin de la continuité à la simultanéité : les éléments brisés et confrontés peuvent ou se répondre ou se superposer. Le *canon* ne procéderait-il pas directement de l'antiphonie ? Deux groupes qui se répondent à l'octave l'un de l'autre ne pourraient-ils point déplacer leurs réponses à volonté ?

Il existe, comme pour les flûtes, pour les trompes ou pour les cors, des types géants de syrinx ; ceux-ci sont employés chez les Indiens du nord de la Bolivie². Il s'agit d'instruments composés de dix ou de onze tuyaux, *légèrement coniques*, en écorce ou en feuilles enroulées. Le plus long tuyau peut mesurer 1 m. 75 ; son extrémité se pose à terre, de sorte que l'instrument est joué obliquement, le musicien étant debout, sa bouche à hauteur des embouchures. Pareille sorte de syrinx s'emploie dans certaines missions, pour soutenir de ses notes graves les chants religieux³.

[p. 288]

Si nous exceptons le bassin de la Méditerranée, les deux mondes élus de la syrinx sont l'Océanie — Mélanésie et Polynésie — et l'Amérique indienne, particulièrement l'Amérique du Sud. Nous comprenons l'étonnement du navigateur Cook lorsqu'en octobre 1773 il trouva dans l'île polynésienne de Tongatabu, une syrinx.

« On me donna un nouvel instrument de musique, composé de huit ou dix petits roseaux [...] ; ils en jouaient en le glissant en arrière & en avant le long des lèvres. Ordinairement il ne produisait pas plus de quatre ou cinq notes différentes, et depuis je n'en ai pas trouvé un seul qui renfermât toute une octave. Nous y attachâmes cependant quelque prix, à cause de sa ressemblance avec la syrinx ou flûte de Pan des Grecs civilisés⁴. »

von Hornbostel cite des ensembles de quatre, cinq ou onze syrinx, généralement de trois tailles (*Die Musik auf den Nordwestlichen Salomo-Inseln*, pp. 463 et 495).

¹ D'Harcourt, *op. cit.*, fig. des pp. 37 et 99 ; Izikowitz, *op. cit.*, fig. 249.

² Erland Nordenskiöld, *Forsknigar och aventyr y Sydamerika*, p. 320, fig. 120 ; d'Harcourt, *op. cit.*, p. 52 ; Sachs, *G. W. M.*, fig. 29 ; Izikowitz, *op. cit.*, pp. 224-226.

³ M. Izikowitz range à tort ce curieux instrument parmi les trompettes en écorce. — Remarquons que certaines syrinx des Îles Salomon peuvent avoir un tuyau grave qui mesure plus d'un mètre : cf. Hornbostel, *op. cit.*, p. 495 et fig. 149.

⁴ Jacques Cook, *Voyage dans l'hémisphère austral*, et autour du monde..., t. II, pp. 39-40. — De même entre les mains des naturels de l'île de Tanna, au sud des Nouvelles-Hébrides : « un instrument musical, composé de huit roseaux, comme la syrinx de *Tonga-Tabboo*, avec cette différence que la grosseur des roseaux décroissait en proportion régulière, et qu'il comprenait un octave, quoique les roseaux ne fussent pas parfaitement d'accord. » (*Ibid.*, t. III, p. 166, ainsi que pl. 50 en face de la p. 212).

Même étonnement chez Villoteau lorsque vingt-cinq ans plus tard il trouve cette même syrinx en Égypte.

« On voit en Égypte des flûtes de roseau à sept, à huit, à neuf tuyaux, et même à un plus grand nombre, d'inégale grandeur, rangés dans le même ordre que ceux de la flûte de Pan ; les tuyaux en sont aussi collés avec de la cire, et serrés les uns contre les autres par un lien en fil ou en corde qui les embrasse tous à la fois. Cette espèce de flûte n'est en usage que parmi les *fellâh*, ou parmi les enfants de la classe du peuple. On l'appelle [...] *ginâh*, ou [...] *Mousyqâl*. Nous avons négligé de décrire cet instrument, parce qu'il est exactement fait comme les instruments de ce genre qu'on voit en Europe, et qu'on entend assez fréquemment dans les rues de Paris depuis quelques années ¹. »

Nous voyons en Afrique la frontière de l'usage de la syrinx quitter la côte orientale et se porter peu à peu vers la côte occidentale, à hauteur du Congo ². En Amérique la frontière septen-[p. 289] trionale passe par le Mexique ; en Asie, à peine plus haut, entre Corée et Japon ³ ; pour se relever en Europe, à travers la Russie. Seules une partie du monde septentrional, une partie — considérable, il est vrai — du monde nègre et l'Australie sont absentes de la carte de diffusion de la syrinx ; nous comprenons donc quelle importance la musicologie comparée a attachée à la mesure des hauteurs de sons produits par la syrinx dans sa course à travers le monde ⁴.

¹ Villoteau, *Description historique, technique et littéraire, des instrumens de musique des Orientaux*, p. 117, note 1. – Au Musée ethnographique de Genève, trois syrinx égyptiennes de 18, 19 et 21 tuyaux (cf. Montandon, *La Généalogie des instruments de musique et les cycles de civilisation*, p. 113 et fig. 156-157 de la p. 69).

² Sachs, *G. W. M.*, p. 50. – Au Musée du Trocadéro, une syrinx à 11 tuyaux, des *Magandja*, à l'est du Zambèze, et une syrinx à 5 tuyaux, probablement des *Ondoumbo*, dans le Sud-Ouest-Africain ; au Musée du Congo à Tervueren, une syrinx à 7 tuyaux, déjà citée, des *Lupungu*, dans la région du Kasai.

³ Courant, *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, appendice, p. 212 ; Courant, *Japon*, p. 244.

⁴ Il s'agit soit de hauteurs absolues de sons soit d'intervalles (c'est-à-dire de leur grandeur et de leur succession dans une gamme). Il existe, par exemple, un son que nous dénommons *la* ³ et auquel nos laboratoires attribuent le nombre précis de 435 vibrations doubles ; à sa place les musiques appartenant à d'autres civilisations peuvent émettre des sons plus ou moins proches et dont le nombre de vibrations est mesurable à l'aide d'instruments de précision. Il se dessine ainsi des niveaux d'altitudes dont nous pouvons rechercher s'ils sont communs à plusieurs musiques. En ce qui concerne les intervalles, la musicologie comparée a adopté pour unité de mesure la centième partie d'un de nos demi-tons tempérés ou *cents* ; le nombre de cents compris entre deux hauteurs absolues s'obtient à l'aide d'une simple opération logarithmique (cf. A. E. Ellis, *Ueber die Tonleitern verschiedener Völker*, particulièrement pp. 7-9). Une même échelle pentaphonique (le *salendro* de la musique javanaise) peut comporter des intervalles apparemment égaux, mais qui varient entre 228 et 256 cents, – le ton-et-demi ou tierce mineure de notre gamme tempérée devant être théoriquement de 300 cents. On a pu de la sorte rapprocher des hauteurs et des intervalles de sons produits par des syrinx du Brésil nord-occidental, de l'ancien Pérou et de la Mélanésie, et en déduire une même origine extrême-orientale. Cf. E. M. von Hornbostel, *Die Musik auf den Nord-westlichen Salomo-Inseln* ; id., lettre adressée au Père Schmidt, in « *Anthropos* », t. XIX-XX (1919-1920), pp. 569-570 ; id.,

INSTRUMENTS POLYPHONIQUES.

[Retour à la table des matières](#)

Il est un autre instrument dont Platon disait qu'il « a le plus de sons », au point que « les instruments mêmes qui rendent toutes les harmonies » n'auraient été que ses « imitations »¹. Il s'agit de l'*aulos*, et par conséquent de l'*aulos* double.

Les instruments à deux tuyaux — autres que les sifflets ou que les formes embryonnaires ou régressives de syrinx² — se sont-[p. 290] ils répandus sur une aire de diffusion qui recouvre celle de la syrinx ou n'empiète sur elle que pour une partie ? La plupart de ces instruments ayant une anche battante — simple ou double —, nous nous rappellerons que l'anche est à peu près inconnue des mondes océanien ou américain, où précisément règne la syrinx. En Afrique blanche ou noire, le sort de l'anche et de l'instrument à réservoir d'air s'est trouvé lié en grande partie à celui de l'Islam ; toutefois le nègre a continué d'ignorer autant la cornemuse que le chalumeau double. Dans le nord de l'Europe et surtout dans l'Amérique indienne la flûte double a tendu à se répandre au delà des frontières septentrionales de la syrinx ; et elle est peu connue en Océanie. Au total, les régions communes à la syrinx et aux instruments à double tuyau ne l'emportent point sur celles où manque l'un ou l'autre de ces types ; et la raison pour laquelle ces deux types peuvent avoisiner ne saurait être valable partout.

Emboucher plusieurs tuyaux à la fois, que ces tuyaux soient surmontés ou non de becs et d'anches, ne paraît pas au nombre de ces gestes qui vont nécessairement de soi. Une fois trouvée l'orgue à bouche (pl. XXXI), ou tout au moins un instrument à poche d'air comme le *biniou* breton, le *bag-pipe* des clans écossais ou la *souqqarah* musulmane, la facilité relative avec laquelle la bouche souffle dans un tuyau porte-vent explique le jeu assez répandu de tels instruments harmoniques. Mais à s'en tenir par exemple à l'un des instruments de la pl. XXXII, triple flûte à bec de Florès (archipel de la Sonde) ou à observer comment se joue la *launeddas*, triple clarinette encore en usage en Sardaigne, il semble que le besoin d'une harmonie soit bien intense pour que l'homme aille ainsi au devant de difficultés certaines. Être à la fois basse et mélodie, être soi-même un concert d'instruments, quelque chose comme un homme-orchestre constitue, à bien y réfléchir, une action assez étrange : quel meilleur argument en faveur d'une pesée naturelle du sentiment harmonique que de tels gestes

Die Massnorm als kulturgeschichtliches Forschungsmittel ; M. Bukofzer, *Präzisionsmessungen an primitiven Musikinstrumenten*.

¹ Platon, *La République*, liv. III, 399 d. (tr. Emile Chambry ; Paris, les Belles Lettres, 1932, t. VI, p. 212).

² Par exemple, en Amérique indienne, l'instrument *chipaya* que M. Métraux vit employer lors d'un Carnaval : cf. Izikowitz, *Les Instruments de musique des Indiens Uro-Chipaya*, fig. 17.

d'une apparence souvent monstrueuse ! Le *Timée* de Platon nous parle de cette « impression unique et fondue, qui est composée d'aigu et de grave »¹, tandis qu'un Problème d'Aristote nous traduit la « sorte d'isolement » que laisse l'audition d'une voix ou d'un instrument unique et aigu². Une humanité assez ancienne a dû éprouver plus ou moins cette insatisfaction [p. 291] que produit un son nu et aigu, faute d'un son grave qui l'appuie. Et il nous faut reconnaître déjà dans l'accouplement de la flûte et du tambour une réalisation, suffisante pour certaines oreilles, et d'ailleurs complète en soi, de ce sentiment harmonique.

Selon la légende antique, et telle que la rapportent les *Florides* d'Apulée, Hyagnis, père et maître de Marsyas, inventa l'*aulos* ou *tibia* double : le premier, il écarta les mains (*manus discapedinavit*) en jouant ; le premier, il anima deux hautbois d'un seul souffle (*duas tibias uno spiritu aniniavit*) ; et se servant à la fois des tuyaux de gauche et de droite, il produisit par mélange de son aigu et de bourdon grave l'accord musical (*acuto tinnitu et gravi bombo, concentum musicum miscuit*)³. Deux points de ce texte nous intéressent ici : l'écartement des mains, le mélange d'un son aigu et d'un *bourdon* grave. Reportons-nous à la planche XXXII représentant deux musiciens de Florès : à droite du joueur de flûte triple un musicien écarte les tuyaux d'une double flûte à bec et reproduit ainsi parfaitement le geste de l'aulète antique, figuré tant de fois sur des vases grecs. Apulée ne parle pas d'une simultanéité de deux lignes mélodiques, mais de celle d'une mélodie dans l'aigu et d'un bourdon (*bombus*) ou d'une *pédale* plus ou moins fixe dans le grave, à peu près comme cela se pratique avec les instruments du genre du biniou ou de la musette⁴. Nous avons là une des formes harmoniques les plus primitives et à la fois les plus générales : l'appui d'une mélodie sur une note grave *tenue*. Nous y reviendrons dans le dernier chapitre.

Les deux tuyaux étaient écartés à leur extrémité et même formaient deux pièces complètement distinctes l'une de l'autre⁵. Inversement des instruments ont eu et ont, encore leurs tuyaux fixés parallèlement à l'aide de poix ou d'un lien, comme s'il s'agissait d'une syrinx⁶. Enfin, ainsi qu'en d'autres types de syrinx, il existe des instruments dont les deux tuyaux sont creusés ou [p. 292] taillés dans un bloc de bois unique. Au type parallèle appartient la triple clarinette égyptienne ou *argoul*⁷ (pl. XXXI) : le tuyau du milieu, percé de six trous, constitue le chalumeau mélodique et les tuyaux latéraux servent de bourdons ; ceux-ci présentent une longueur variable,

¹ Platon, *Timée*, 80b (éd. Albert Rivaux, Paris, les Belles-Lettres, 1925, p. 211).

² Problème restitué par Usener, in F. A. Gevaert et J. C. Vollgraff, *Les Problèmes musicaux d'Aristote*, p. 13.

³ Apulée, *Florides*, III (éd. Paul Vallette, Paris, les Belles-Lettres, 1924, p. 128).

⁴ *Bombus*, c'est le bourdonnement que font les abeilles. Lucrèce emploie le même terme pour traduire le mugissement de la trompette (*De rerum natura*, liv. IV, vers 545-546).

⁵ Voir diverses figurations d'aulètes tenant en main deux tuyaux désunis d'aulos : M. Emmanuel, *Grèce...*, fig. XLVIII, XLIX ; Séchan, *La Danse grecque antique*, fig. 51.

⁶ Nous retrouvons l'instrument à deux tuyaux parallèles figuré dans l'art chypriote et crétois : cf. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, III, fig. 401 ; A. Mosso, *La Preistoria, I Escursioni nel Mediterraneo*, fig. 146. Pour l'Égypte, cf. Sachs, *G. W. M.*, fig. 137-138.

⁷ Villoteau, *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux*, pp. 121-124.

leur extrémité supérieure pouvant se démancher et raccourcir de ce fait la hauteur totale du tuyau. Ainsi des clarinettes doubles d'Égypte peuvent par deux ou trois manchons superposés allonger démesurément leur bourdon.

Mais le type parallèle ne se borne pas à unir un chalumeau mélodique à un bourdon ; pas plus d'ailleurs que le type écarté. Sur certaines clarinettes doubles chacun des tuyaux peut se présenter comme un chalumeau mélodique : témoin des clarinettes de l'Égypte ancienne et moderne à quatre, cinq ou six trous par tuyau ; celles du centre de Célèbes également à quatre, cinq ou six trous par tuyau¹. De même, le *cái ken doï*, double hautbois qui se fait entendre aux cérémonies funèbres de l'Annam et dont chaque tuyau est percé de sept trous². Dans tous ces instruments les deux tuyaux sont rigoureusement égaux et percés du même nombre de trous ; mais ceux-ci étant placés à des hauteurs légèrement dissemblables sur l'un et l'autre tuyaux, il se produit non point des unissons mais des battements, c'est-à-dire des discordances allant d'un *vibrato* de la note à une authentique seconde mineure. Il ne s'agit donc point là d'une polyphonie mais d'un procédé d'accentuation par dissonance. Lorsque les deux tuyaux offrent un nombre inégal de trous et que ceux-ci sont percés asymétriquement comme sur la double flûte à bec ou *dvojnice* serbe à quatre et trois trous (pl. XXXI) nous pouvons avoir là une liaison entre un tuyau mélodique et un bourdon mobile.

Le Musée Pitt-Rivers à Oxford possède des doubles flûtes *nasales*, à tuyaux parallèles, fixés par de la poix et par des ligatures, et percés de quatre ou de six trous symétriques ; ces instruments sont particuliers aux *Akha* du nord de l'Assam, sur le versant austral de l'Himalaya. La naissance de la flûte double serait-elle liée à l'existence de la flûte nasale ?

Au même musée se trouvent des flûtes double, triple et quadruple, *en bois*, de l'île de la Reine-Charlotte, sur la côte nord-ouest d'Amérique. La flûte triple est construite de la façon suivante : les deux tuyaux extérieurs sont écartés comme ceux d'un *aulos* double ; le [p. 293] vide triangulaire compris entre ces deux tuyaux forme cavité grâce à deux surfaces plates disposées au-dessus et au-dessous. Notons à cet égard que l'Indian Museum de Londres et le musée du Conservatoire de Bruxelles possèdent des doubles hautbois tenus en position écartée par un bloc de bois triangulaire, mais plein³.

La *launeddas* de Sardaigne mérite une mention spéciale. Il s'agit là de la survivance unique en Europe d'une clarinette à triple tuyau, et dont on trouve une reproduction exacte en une statuette ityphallique en bronze, recueillie dans le nord de la Sardaigne, et vraisemblablement d'une très haute antiquité⁴. Les trois tuyaux se distribuent ainsi : le plus long ou *tumbu* —rappelons-nous le *bombus* d'Apulée— sert de bourdon ; contre lui est fixé un chalumeau mélodique de longueur moyenne

¹ Kaudern, *Musical instruments in Celebes*, pp. 257-264.

² G. Knosp, *Histoire de la musique dans l'Indo-Chine*, p. 3110.

³ Voir Mahillon, *Catalogue...* t. I, pp. 116-117 ; ainsi que Sachs, *G. W. M.*, fig. 242.

⁴ Giulio Fara, *Su uno strumento musicale sardo*, vol. XX 1, fig. 11 et 12.

(*mancosa*), percé de quatre trous ; ces deux roseaux sont tenus de la main gauche, tandis que la main droite supporte un petit tuyau, second chalumeau mélodique (*mancosedda*), également percé de quatre trous, et qui s'écarte des deux autres tuyaux. Le paysan sarde joue ainsi à deux voix au-dessus d'une pédale fixe ¹.

Mentionnons l'existence d'instruments doubles taillés dans un bloc unique de bois. Dans la flûte à bec serbe de la pl. XXXI les deux tuyaux se détachent visiblement d'un corps où logent deux embouchures distinctes. Il n'en a pas été de même avec d'autres flageolets européens dont les deux tuyaux se logeaient à l'intérieur d'un seul bloc ; dans le cas de la *flûte d'accord* ou *flûte harmonique* une série unique de trous permettait de commander à la fois aux deux tuyaux qui sonnaient à la tierce l'un de l'autre ².

Qu'aux embouchures encore distinctes des deux tuyaux se substitue une embouchure unique et que celle-ci soit formée, entre autres, par l'appendice évidé d'unealebasse, nous nous trouvons en présence de types d'instruments dont les deux traits généraux sont : le défaut de contact entre les lèvres du musicien et les embouchures particulières des tuyaux ; l'intercalation d'un réservoir d'air plus ou moins volumineux. Nous ne reviendrons [p. 294] pas sur ce que nous avons dit concernant le jeu d'une anche profondément enfoncée dans la bouche ni la constitution d'une réserve ou d'une pression d'air dont le timbre de l'anche tira d'abord une aigreur particulière. (L'emploi *d'anches libres* dans des instruments extrême-orientaux atténue sensiblement cette aigreur et donne au timbre une douceur presque flûtée.) En tous les cas la rupture se trouve réalisée entre le mode d'embouchure « naturel » et le jeu des instruments à air. Qu'ensuite le vent parvienne à l'aide d'un soufflet à bras ou que les doigts courent sur un clavier et non plus sur des trous de flûtes, nous ne saisisons là que les termes d'une évolution qui avait commencé dès que l'homme laissa une partie de son souffle s'écouler librement à travers des tuyaux de bourdon ou dès qu'il agit sur les anches de clarinette ou de hautbois par pression d'air — en deçà ou au delà de ses lèvres. Un fil d'automatismes ne pouvait que s'ensuivre.

Le classique instrument des charmeurs de serpents de l'Inde (*tiktiri*, en sanscrit ; *pungi*, en hindoustani) diffère de la double clarinette des Cyclades, reproduite dans l'étude de M. Balfour ³, par un plus grand volume de saalebasse, par l'absence de pavillon en corne commun aux deux tuyaux et par le fait que les rares trous d'un des tuyaux peuvent être bouchés à volonté avec de la cire, ce qui limite ce tuyau à un rôle

¹ « Et tandis qu'on voit les danseurs, excités par le plaisir, hâter les tressautements et les figures, le pauvre joueur, qui met son orgueil à souffler sans trêve ni repos, a le visage injecté par l'effort d'une respiration qui ne peut s'effectuer qu'à longs intervalles. Il nous a été dit qu'il n'est pas rare de voir un joueur souffler dans son ingrate launedda plusieurs heures sans le lever de la bouche... » (Roissard de Bellet, *La Sardaigne à vol d'oiseau* en 1882 p. 96). Voir une transcription de *noras* in : G. Fara, *Musica popolare sarda*, pp. 747-749.

² C. Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, pp. 114-117, et *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, pp. 305-306.

³ Balfour, *The old british « pibcorn » or « hornpipe » and its affinities*, pl. II, fig. 1 et 2.

de bourdon ¹. Faut-il placer immédiatement après de tels instruments ceux dont le réservoir d'air est formé d'une vessie ou d'une peau de bouc : les *çrutiupanga* et *nagabaddha* de l'Inde, le *nēi-amboûn* persan, la *zouqqarah* musulmane, tel instrument retrouvé dans une île de la mer Égée, la *tibia utricularis* de l'armée et du théâtre romains, la *zampogna* italienne, la *gaita* ibérique, le célèbre *bag-pipe* de l'Écosse, enfin les instruments connus en France sous les noms divers de *biniou*, *bouhe*, *bousine*, *cabrette*, *charamello*, *chevrette*, *cornemuse*, *estive*, *muse*, *musette*, *piposo* et *vèze* ² ?

[p. 295]

*Toy, Perrot, prens aussi ceste belle Chèvrette
Son ventre est fait de Cerf, son anche de Coudrette,
Son bourdon de Prunier : jamais ne perd le vent
Car elle est bien cirée et derrière et devant.*

RONSARD, *Les Églogues et Mascarades*,
Églogue IV.

Les instruments de l'Archipel grec et de l'Égypte musulmane décrits par Balfour et par Villoteau, plaideraient en faveur d'un passage direct de la cavité enalebasse au sac en peau ; car parfois subsiste, tel quel, l'emmanchement des deux chalumeaux dans un pavillon unique en corne. Le professeur Sachs remarque par ailleurs que le chalumeau du *çruti-upanga* hindou comporte à son extrémité supérieure un renflement qui rappelle encore le magasin à air de la clarinette de Ceylan. La peau de bouc put d'abord être utilisée comme l'outre de bien des populations islamisées : c'est-à-dire que la peau des pattes fut ficelée autour des tuyaux porte-vent, chalumeau et bourdon. Quant à la souplesse de la peau, elle devait permettre à l'instrumentiste de régler par simple pression du bras la hauteur ou l'intensité du son. Des instruments tels que le biniou ou le bag-pipe offrent, de plus, une combinaison de clarinette, de hautbois et de réservoir d'air : le chalumeau y est conique et comporte une anche double ; les tuyaux de bourdon, à peu près cylindriques, ont des anches simples *en bois*. Le timbre des bourdons diffère donc quelque peu de celui du chalumeau dont la

¹ Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique...*, t. I, pp. 122-123 ; C. R. Day, *The Music and instruments of Southern India and the Deccan*, pl. 14 ; Grosset, *Inde...*, p. 356 ; Sachs, *Die Musikinstrumente Indiens u. Indonesiens*, pp. 159-160. Selon Sourindro Mohun Tagore on aurait soufflé dans cet instrument d'abord avec l'aide des narines (Grosset, *loc. cit.*) : mais n'y aurait-il pas là confusion avec un instrument du type précédemment cité à deux tuyaux d'insufflation ?

² Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, pp. 27, 47, 56-57, 264 et 327 ; id., *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, pp. 349-357 ; id., *Die Musikinstrumente Indiens u. Indonesiens*, pp. 160-161 ; id., *G. W. M.*, pp. 196-198 ; C. R. Day, *op. cit.*, pl. 16 ; Villoteau, *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux*, pp. 124-125 ; Balfour, *op. cit.*, pl. II, fig. 5 et 6 ; E. Buhle, *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*, pp. 46-51 ; Th. Gérold, *La Musique au moyen âge*, pp. 403-406 ; Bouasse, *Instruments à vent*, t. II, pp. 87-90.

mélodie perce assez violemment sur un fond uni, monotone, de quinte et d'octave fixes. Toutefois il s'en faut que cette combinaison ait été réalisée tout de suite, et partout. Il est même assez curieux de noter que ces instruments n'ont pas tous été polyphoniques : l'Inde présente des instruments composés d'un seul tuyau, qui servent ou de chalumeaux ou de bourdons à des clarinettes ou à des hautbois qui leur sont absolument distincts ; il s'agit là d'instruments faits pour être joués en duo ou plus ¹. [p. 296] Et lorsqu'à travers leur histoire proche-asiatique, nord-africaine ou européenne les deux tuyaux fixés au même sac apparaissent tantôt également mélodiques tantôt associant chalumeau et bourdon, tantôt liés entre eux tantôt séparés ², c'est toute l'histoire des doubles clarinettes qui se reproduit à nos yeux. Quant à l'anche de hautbois elle semble avoir été empruntée assez tardivement, et sans doute en Europe.

Venus d'Asie, et peut-être même de l'Inde, ces instruments à poche d'air paraissent avoir été portés par deux fois autour du bassin méditerranéen et à travers le continent européen — jusqu'en Écosse et en Russie —, de sorte que leur aire de répartition recouvre à peu près celle de l'influence celtique et celle de l'invasion musulmane. L'Extrême-Orient, l'Océanie, l'Afrique noire et l'Amérique ignorent totalement ce genre d'instruments. Mais l'Extrême-Orient et la Malaisie connaissent un autre type à réservoir d'air : l'*orgue à bouche* (pl. XXXI-XXXII). Et une autre forme d'anche : l'*anche libre*.

Rappelons que l'anche libre est une languette qui ne bat plus sur les bords d'une ouverture de tuyau, mais va et vient dans cette ouverture. Ce type d'anche semble avoir d'abord été particulier à l'Asie centrale et orientale (entre le Turkestan, la côte orientale du golfe de Bengale et le Japon), ainsi qu'à l'île de Bornéo. Mais nous trouvons un mouvement alternatif d'aspiration et d'expiration soit dans le sud de l'Afrique, chez certains joueurs de *goura*, arc musical dont la corde porte une plume que le musicien tient *devant ses dents serrées* ³, soit en Afrique occidentale chez les joueurs d'un chalumeau primitif dont l'anche pourrait être libre si on la raccourcissait de très peu.

¹ Dans plusieurs provinces françaises hautbois et cornemuse se répondent. En Italie peuvent jouer ensemble une cornemuse et quatre hautbois dont le plus grave double la basse de la cornemuse. Berlioz écrit : « J'ai remarqué seulement à Rome une musique instrumentale populaire que je penche fort à regarder comme un reste de l'antiquité : je veux parler des *pifferari*. On appelle ainsi des musiciens ambulants, qui, aux approches de Noël, descendent des montagnes par groupes de quatre ou cinq, et viennent, armés de musettes et de *pifferi* (espèce de hautbois), donner de pieux concerts devant les images de la madone. Ils sont, pour l'ordinaire, couverts d'amples manteaux de drap brun, portent le chapeau pointu dont se coiffent les brigands, et tout leur extérieur est empreint d'une certaine sauvagerie mystique pleine d'originalité. [...] La musette, secondée d'un grand *piffero* soufflant la basse, fait entendre une harmonie de deux ou trois notes, sur laquelle un *piffero* de moyenne longueur exécute la mélodie ; puis au-dessus de tout cela deux petits *pifferi* très-courts, joués par des enfants de douze à quinze ans, tremblotent trilles et cadences, et inondent la rustique chanson d'une pluie de bizarres ornements » (*Mémoires*, XXXIX ; Paris, Michel-Lévy, 1870, pp. 154-155).

² Sachs, *G. W. M.*, p. 197.

³ Kirby, *The reed-flute ensembles of South Africa*, p. 387.

L'anche libre peut s'adapter à des cornes traversières, ainsi que nous le voyons en Birmanie, au Siam et au Cambodge¹. Matière et forme de tuyau mises à part, son insufflation ressemble à celle du chalumeau agreste : c'est-à-dire tuyau et anche placés [p. 297] dans le sens des lèvres. En d'anciens textes chinois, M. Courant relève que vers la fin du VIII^e siècle apparurent à la cour de Chine, et venant de Birmanie, des orgues à bouche dont quelques-unes avaient « deux ou trois cornes de bœuf ou défenses d'éléphant tenant lieu de tuyaux² ». Or, les *Karen* de Birmanie emploient encore aujourd'hui quatre dimensions de cornes de buffles à anches libres afin de jouer en accords. L'introduction de plusieurs de ces cornes dans unealebasse pouvait-elle produire un orgue à bouche ? Nous aurions là un curieux passage de la corne traversière à l'anche libre et à l'orgue à bouche. Mais, *acoustiquement parlant*, le passage n'existe pour ainsi dire pas, puisqu'il y aurait saut d'un principe à un autre : dans le cas des cornes : traversières la longueur du tuyau conique influe directement sur la hauteur du son produit ; dans le cas des orgues à bouche, nous verrons que, malgré la présence de tuyaux inégaux, la hauteur du son ne se règle pas sur la longueur de ces tuyaux. L'anche libre apparaît ici essentielle et se rapproche à cet égard de la languette de guimbarde.

Décrivons les diverses sortes d'orgues à bouche. Toutes se composent d'un réservoir d'air enalebasse ou en bois, dans lequel sont fixés des tuyaux en bambou ou en bois ; ces tuyaux, ouverts à leur extrémité supérieure, comportent : une anche libre à leur extrémité inférieure ; à peu de distance du réservoir, un trou latéral ; enfin, vers le haut, une fente latérale. Le musicien souffle dans le réservoir par une embouchure ou par un tuyau ayant la forme du « cou d'une oie »³ ; l'air s'échappe sans bruit par tous les tuyaux à la fois ; pour que l'un d'eux sonne il suffit *de fermer avec un doigt le trou intérieur de ce tuyau* : dès ce moment une réaction s'exerce entre l'anche vibrante et le tuyau. Examinant un orgue à bouche chinois ou *cheng* (pl. XXXI), le professeur Bouasse remarque que, d'une part, chaque « tuyau se prolonge d'une longueur quelconque, ce qui permet de donner à l'instrument un aspect artistique » (nous verrons de quel aspect il peut s'agir ici) et que, d'autre part, les positions des trous destinés à être fermés avec les doigts « sont arbitraires » et disposés « de manière que les doigts les atteignent facilement⁴ ».

Telles les syrinx, auxquelles elles doivent peut-être leur forme — les orgues à bouche peuvent se diviser selon que leurs tuyaux, [p. 298] groupés en faisceau, sont plantés plus ou moins régulièrement à l'intérieur d'unealebasse ou d'un petit pot en forme à peu près de théière (pl. XXXI) ou selon que leurs tuyaux se disposent sur deux rangées, celles-ci strictement parallèles comme en une syrinx à double rang (pl. XXXII) ou écartées plus ou moins en V.

¹ Sachs, *Die Musikinstrumente Indiens u. Indonesiens*, p. 163 ; id., *Die Musikinstrumente Birmas u. Assams*, p. 40 et fig. 69-72.

² M. Courant, *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, p. 161.

³ Amiot, *Mémoire sur la musique classique des Chinois, tant anciens que modernes*, p. 81.

⁴ Bouasse, *Instruments à vent*, t. I, p. 145. Voir également les remarques de M. Courant, *op. cit.*, p. 162, sur des mesures d'instruments prises par lui.

Orgues à bouche :

a) en faisceau (*cheng* chinois, *saing* coréen, *chô* japonais, *kyen* et *fulu* birmans, *kledi* de Bornéo ¹) ;

b) à rangées { parallèles (*khène* laotien ²)
croisées (instruments des *Mrung* du Bengale oriental, des *Moï* de l'Annam ³).

Certains de ces derniers instruments, par exemple le *Khène* laotien (pl. XXXII), ont leur double rangée de tuyaux passant à travers un réservoir assez étroit, en bois tourné. Dans quelques orgues à bouche du Bengale oriental ou de Birmanie l'extrémité supérieure des tuyaux est coiffée de sortes de chapeaux en bambou tandis que des manchons en même matière se placent à hauteur de certains trous ⁴ : il s'agit là soit de résonateurs soit de procédés mixtes de bourdon et de sourdine. Nous y retrouverions peut-être un moyen de disposer sur deux plans de timbres les sons fixes de bourdon et les autres. Enfin, chez les *Kumi* du Bengale oriental, chez les Birmans et chez les *Moï* de l'Annam, il existe des orgues à bouche ayant un seul tuyau ; elles se divisent même selon deux types : celles dont le tuyau sert uniquement de bourdon et celles dont le tuyau percé de plusieurs trous est comparable à une clarinette ⁵. Tous ces instruments à tuyau unique ont, comme la plupart des orgues à bouche, une embouchure perpendiculaire à la direction verticale du tuyau. Il n'en est pas de même d'instruments birmans que le professeur Sachs dénomme *Freizungenfeife* et dont le réservoir d'air a son embouchure placée dans le prolongement du tuyau, comme en diverses clarinettes [p. 299] doubles ⁶ : mais la présence de trous d'intonation sur ces instruments comme sur les autres ne signifie-t-elle point partout un passage de la clarinette à l'anche libre ? Autrement dit : dans les instruments à tuyau cylindrique de clarinette et où unealebasse sert de réservoir d'air et d'embouchure, on a pu passer de l'anche battante à l'anche libre — grâce peut-être à l'emploi du métal à la place de roseau — mais sans que le tuyau de clarinette se soit immédiatement transformé en un tuyau d'« orgue » ; la révolution acoustique qu'apportait l'anche libre ne s'est sans

¹ Sachs, *Die Musikinstrumente Birmas und Assams*, pp. 40-41 ; D. de Lange et J. F. Snelleman, *La Musique et les instruments de musique dans les Indes orientales néerlandaises*, p. 3174.

² Knosp, *Histoire de la musique dans l'Indo-Chine*, p. 3145.

³ E. Riebeck, *Die Hügelstämme von Chittagong*, pl. XV, fig. 2 ; Sachs, *G. W. M.*, fig. 265.

⁴ Musée Pitt-Rivers à Oxford ; Sachs, *Die Musikinstrumente Birmas und Assams*, pp. 40-41, fig. 73.

⁵ Musées Pitt-Rivers et du Trocadéro ; cf. Riebeck, *Die Hügelstämme von Chittagong*, pl. XV, fig. 6 ; Sachs, *G. W. M.*, p. 216 et fig. 268.

⁶ Sachs, *G. W. M.*, p. 217 et fig. 306-308.

doute vraiment faite qu'au contact de la syrinx, instrument qui, théoriquement, produit un son par tuyau.

Dans la syrinx — avons-nous vu — la hauteur apparente des tuyaux, ouverts ou fermés, peut ne correspondre pas exactement avec leur hauteur acoustique. Il en est de même dans le *cheng* : l'anche est accordée avec un poids de cire, tout comme une lame de xylophone ou de *sanza*¹ ; le tuyau qui la surmonte s'arrête, acoustiquement parlant, à une fente creusée vers le haut ; et de cette fente à l'extrémité supérieure le tuyau n'offre plus aucune utilité sonore. Or il est assez remarquable que des *cheng* (pl. XXXI) ou des instruments similaires du Yun-Nan ou du Japon ne comportent jamais plus de cinq hauteurs différentes de tuyaux, quel que soit le nombre de ceux-ci, dix-sept par exemple². Les cinq sons de la gamme élue, si l'instrument ne se limite pas à eux, semblent donc avoir été sauvegardés sous la forme symbolique de cinq hauteurs de bambous. Nous revenons toujours à cette valeur symbolique des nombres chinois qui corrige une réalité mathématique difficilement réductible. Et puisque nous traitons d'Apparences, rappelons ici que la disposition jumelle ou écartée des rangs de tuyaux dans l'orgue à bouche a sans doute voulu imiter les deux ailes d'un oiseau, et particulièrement d'un faisan mythique, lié à des rites de sexualité³.

Un excès d'honneur a peut-être été fait à Ctésibios d'Alexandrie, dont il a été dit qu'il avait inventé l'orgue hydraulique ou même l'orgue tout court. On n'invente pas beaucoup plus l'orgue qu'on n'invente l'électricité, le théâtre ou la prière. L'orgue est [p. 300] de ces choses composites ou complexes, à l'invention et au perfectionnement desquelles il faut une certaine course dans l'espace et dans le temps, une collaboration de quelques peuples et d'un bon nombre d'individus. Disons que l'invention de Ctésibios s'est sans doute bornée à adjoindre un mécanisme hydraulique à ... l'orgue ; ce qui correspond exactement à ce que l'on sait de certaines de ses autres inventions : Loret, en résumant ce que les anciens ont rapporté de ce constructeur, nous dit que Ctésibios « se plaisait à inventer des machines dans la plupart desquelles l'eau jouait un rôle important⁴ ». Le premier objet de l'invention aura donc été de permettre par la pression de l'eau un écoulement constant de l'air à travers les tuyaux d'un orgue : or un pareil écoulement s'obtenait déjà sur les instruments (clarinettes) à réservoir d'air. Dès lors que doit-on attribuer à Ctésibios ? L'idée d'animer des tuyaux à l'aide d'un air qui n'est plus soufflé par la bouche ? L'invention du clavier ? La combinaison de la forme de la syrinx et d'un type d'instrument à réservoir d'air ?

¹ Voir pl. XII de petits paquets de cire qui débordent légèrement sous les lamelles de la *sanza*.

² Voir in Courant, *op. cit.*, p. 162, le tableau des mesures de tuyaux, ainsi qu'une figure empruntée à une publication impériale de 1759 ; voir aussi : A. Liétard, Au Yun-Nan, les *Lo-Lo P'O*, p. 109 ; Sachs, *G. W. M.*, fig.. 264 (instrument du VIII^e siècle).

³ Granet, *La Pensée chinoise*, pp. 211-212.

⁴ V. Loret, *Note sur les instruments de musique de l'Égypte ancienne*, pp. 30-34. Cf. aussi : A. Gastoué, *L'Orgue en France de l'antiquité au début de la période classique*, pp. 7-26 ; Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, pp. 358-360.

*Étrange est la nature des roseaux que je vois.
 Sans doute un autre sol, un champ d'airain peut-être,
 a fait naître et grandir ces chalumeaux sauvages.
 Ce n'est pas sous les vents aériens qu'ils vibrent ;
 d'une outre en cuir de bœuf un souffle impétueux
 sort et s'ouvre un chemin par-dessous la racine
 des roseaux bien creusés. Un virtuose illustre
 se tient debout ; laissant courir ses doigts agiles,
 il effleure les touches qui font parler les chalumeaux
 et le jeu de leurs sauts délicats produit la mélodie.*

L'empereur JULIEN ¹

L'invention de Ctésibios se placerait entre le II^e et le III^e siècles avant notre ère. Or l'orgue à bouche chinois est mentionné dans le *Yi tsi*, l'un des chapitres du *Chou-King* dont la rédaction remonterait au II^e siècle avant notre ère et rapporterait des faits infiniment plus anciens ². Nous ne voulons par là nullement insinuer que l'orgue serait en partie d'origine chinoise ; mais entre l'Égypte et la Chine — comme en témoigne par ailleurs le livre [p. 301] passage d'un type de harpe dont nous pouvons suivre la trace en Égypte, aux Cyclades, en Assyrie, en Perse, au Turkestan oriental, en Chine et au Japon — bien des voies et surtout bien des étapes intermédiaires se conçoivent. L'orgue, tel que nous le connaissons en Europe, a pu s'amorcer ici, se perfectionner là, dévier ailleurs, renaître plus loin. Des figurations qui datent sans doute des VI^e et VII^e siècles après Jésus-Christ nous montrent des orgues à bouche d'une facture accomplie ; et ce n'est qu'au milieu du VIII^e siècle (757) que le fameux orgue de Pépin le Bref arriva à Compiègne avec d'autres présents d'un empereur byzantin. L'instrument byzantin du VIII^e siècle, instrument pneumatique, avait-il l'élégance et la souplesse de l'orgue à bouche chinois ? L'un et l'autre appartiennent-ils à deux lignes généalogiques qui se sont croisées en quelque point d'Asie ?

Ce qu'il y a de sûr c'est que notre harmonium — que le professeur Bouasse n'étudie pas parmi les instruments à vent mais parmi ceux qui utilisent des verges à excitation pneumatique ³ — ne naît, comme le démontre le professeur Sachs, qu'après

¹ Julien, édition des Œuvres complètes (trad. Bidez, Paris, les Belles Lettres, 1924), pièce de vers 166.

² Courant, *op. cit.*, pp. 161 et 209.

³ Bouasse, *Verges et plaques, cloches et carillons* : « Dans les instruments à excitation pneumatique, la verge vibre sous l'action du vent. Mais, à la différence des instruments à vent et à anche, il n'y a pas de résonateur ; c'est la verge qui impose le son ; il faut une anche par note. Le vent intervient comme procédé mécanique d'entretien ; de plus il produit le son comme dans la sirène » (p. 266). — « il faut considérer l'harmonium comme une véritable sirène où les émissions sont réglées par des lames vibrantes » (p. 280).

l'arrivée du *cheng*, l'orgue chinois, à Saint-Pétersbourg, vers le milieu du XVIII^e siècle ¹.

¹ Sachs, *op. cit.*, pp. 389-390. Cf. aussi Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, t. IV, article *Grenié*.

[p. 302]

CHAPITRE X

LES INSTRUMENTS, L'ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE ET L'HISTOIRE DE LA CIVILISATION

[Retour à la table des matières](#)

Claude Debussy écrivait au début de 1913 :

« Il y a eu, il y a même encore, malgré les désordres qu'apporte la civilisation, de charmants petits peuples qui apprirent la musique aussi simplement qu'on apprend à respirer. Leur conservatoire c'est : le rythme éternel de la mer, le vent dans les feuilles, et mille petits bruits qu'ils écoutèrent avec soin, sans jamais regarder dans d'arbitraires traités. Leurs traditions n'existent que dans de très vieilles chansons, mêlées de danses, où chacun, siècle sur siècle, apporta sa respectueuse contribution. Cependant, la musique Javanaise observe un contrepoint auprès duquel celui de Palestrina n'est qu'un jeu d'enfant. Et si l'on écoute, sans parti pris européen, le charme de leur « percussion » on est bien obligé de constater que la nôtre n'est qu'un bruit barbare de cirque forain.

Chez les Annamites on représente une sorte d'embryon de drame lyrique, d'influence chinoise, où se reconnaît la formule tétralogique ; il y a seulement plus de Dieux et moins de décors... Une petite clarinette rageuse conduit l'émotion ; un tam-tam organise la terreur... et c'est tout ¹. »

Boutades peut-être, mais qui n'en portent pas moins un rudiment de comparaison en des questions de technique et d'esthétique où le présent essai d'organologie comparée se doit de pénétrer un peu.

Nous n'avons procédé jusqu'ici qu'à un examen en quelque sorte anatomique des instruments. Et encore bien des instruments que l'on s'attendrait à y voir ne sont point décrits ou sont à peine mentionnés. Particulièrement ceux d'Extrême-Orient. Presque tout l'orchestre chinois ou japonais, le *gamelan* malais. Et, de même, restent inaperçus des aspects élevés de la musique indochinoise, hindoue, persane ou arabe. Encore une fois, nous n'avons montré que *des instruments*, et peu importe auquel de leurs stades nous nous sommes arrêtés : notre dessein n'étant point de ras-[p. 303] sembler en un

¹ C. Debussy, *Du goût*, in S. I. M., 15 févr. 1913, p. 48.

tableau exhaustif tous les types d'instruments comme avait essayé de le faire à son époque — et selon les connaissances de celle-ci — l'auteur d'un théâtre des instruments, Michael Praetorius¹. Il nous suffit d'avoir prouvé abondamment que ces instruments déjà sous leur aspect muet, c'est-à-dire dans le pur agencement de leurs matières et de leurs organes, par leur stricte facture, offraient un sujet d'étude fort étendu.

Muets, les instruments présentent en effet une double importance. Ce sont d'abord des *signes* : leur matière, leur forme extérieure, le fait aussi qu'ils « renferment » des sons — ou pourraient en renfermer (instruments votifs) — sont liés à un ensemble de croyances, d'habitudes et de besoins humains, qu'ils traduisent éloquemment. Ils se placent à l'entrecroisement multiple de techniques, d'arts, de rites... En second lieu, par leur succession historique, par leur distribution géographique, les instruments sont un des matériaux essentiels à une histoire générale de la musique. De même qu'une partie de cette histoire est constituée de textes musicaux dont nous ne savons pas très bien comment ils s'exécutaient ou de théories musicales dont nous ignorons à quel point elles régissaient une matière concrète ou n'étaient que de pures spéculations de l'esprit ; de même, les instruments par la diversité de leur seule architecture, et indépendamment de tout autre caractéristique, apportent à cette histoire des éléments partiels, mais irremplaçables. Ainsi possédons-nous des textes musicaux, des textes littéraires, des instruments ; enfin vient la matière la plus délicate, celle ayant trait à la musique exécutée.

S'ils constituent des signes, les instruments sont également le siège d'actions : ils sont joués et donnent les sons qu'ils sont susceptibles d'émettre. Ici interviennent des questions non seulement de jeu et de timbres, mais d'échelles et de diapasons qui toutes intéressent la musicologie comparée. Inscription d'une « gamme » dans l'instrument, mesure et répartition des divers intervalles au long de cette échelle, *hauteur absolue* c'est-à-dire altitude précise de chacun des sons émis : choses données par l'instrument et à la fois corrigées par l'exécutant, et où il apparaît bien que l'instrument *au repos* n'est plus exactement le même dans le jeu. De l'étude anatomique des instruments à l'observation de la musique qu'on leur fait exécuter les matériaux recueillis changent de nature ; certains se recoupent imparfaitement. L'habitude que nous avons prise du *clavier* et du *tempérament égal* ne prête pas à sentir toute [p. 304] la marge entre les sons *possibles* d'un instrument et ceux auxquels s'en tient l'exécution ; entre, d'une part, la tessiture et la justesse *a priori* des sons inscrits dans l'instrument et, d'autre part, la liberté relative ou les limites de l'exécution. Le piano, l'un de nos instruments le plus encombrés par la mécanique, ne peut prétendre — hors la variété des touchers — qu'à émettre les sons dont le nombre fut arrêté par le facteur et la hauteur absolue réglée par l'accordeur. Dans d'autres instruments *composés*, ceux-ci dépourvus de clavier, tels les carillons de gongs ou métallophones de Java, nous retrouverions à peu près la même absence de marge entre la facture, ou l'accord préalable, et l'exécution elle-même. Mais il existe des instruments — et ce sont peut-être les plus nombreux — où par défaut, par

¹ Le *Theatrum instrumentorum* publié à Wolfenbüttel en 1620.

imprévoyance ou par libéralité de la facture l'interprète *informe* lui-même les sons. C'est alors qu'il nous faut écouter la loi peut-être trop générale, mais combien prudente, de l'acousticien : « on ne retrouve pas les échelles à partir des instruments : vous pouvez jouer faux sur un instrument juste, juste sur un instrument faux, faux et juste par rapport à l'échelle, quelle qu'elle soit, admise par l'exécutant ¹ ». Autrement dit, il est des instruments comme des notations musicales et comme des théories musicales : dès qu'il s'agit d'exécution nous passons d'un premier plan à un second et, de l'un à l'autre, les mêmes traits se trouvent plus ou moins déformés. La position des doigts, non pas seulement sur la touche des instruments à cordes mais sur les trous de flûtes, l'approche des lèvres contre l'embouchure des flûtes de Pan ² prêtent dans l'ordre de l'intonation à des écarts, qui ailleurs se réalisent entre la notation — toujours abrégée et illusoire — et l'exécution réelle, entre les théories — jamais entièrement adaptées — et la pratique. Écarts négligeables en une certaine mesure lorsque nous restons dans les limites d'un même style musical, qui nous est naturel, familier ; mais non pas lorsqu'il s'agit de passer d'une époque à une autre, d'une civilisation à une autre ³. Les conventions tacites s'avèrent, [p. 305] par essence même, intransmissibles. Et ce sont elles peut-être les plus importantes dans un art qui est de couler entre des rives toujours incertaines. Ce que saisit exclusivement une oreille contemporaine ou indigène ; ce qu'achève le doigt ou la bouche, et qu'aucune facture, qu'aucune notation n'arrive à fixer ; ce qui est de l'intonation, de l'exactitude du timbre, du degré d'intensité, du *tempo* : autant d'éléments divers d'une mobilité que bien des raisons physiques, physiologiques, psychologiques entretiennent dans la musique. Tout un inachevé, et qui s'achève dans les meilleurs cas. Parce que peut-être la musique n'a jamais perdu le sens de la manière progressive et imparfaite dont s'est transféré en des instruments fixes ou en une notation quelconque ce qui était d'abord abandonné à l'à-peu-près de la musique corporelle ; lent travail d'*instrumentation* et où constamment le corps et la mémoire ont dû corriger ce que la facture des instruments et la notation musicale n'avaient point arrêté ⁴.

¹ Bonasse, *Instruments à vent*, I, p. 28. — « À Sidi Okba, j'achetai pour dix sous la petite flûte à cinq trous que voici... Elle était de forme précise ; mais lorsque j'en voulus jouer, de ses trous mal percés ne sortirent que des sons discors » (André Gide, *Amyntas*. Le Renoncement au voyage, p. 204.)

² « Pourquoi, lorsque la syringe est abaissée, s'élève-t-elle dans toutes ses intonations, et lorsqu'elle est relevée, pourquoi ses sons s'abaissent-ils ? » (Plutarque, *Moralia* ; cit. in F. A. Gevaert et J. C. Vollgraff, *les Problèmes musicaux d'Aristote*, pp. 122-123). — Sur les précautions à prendre pour l'insufflation d'une flûte de Pan, cf. M. Bukofzer, *Präzisionsmessungen an primitiven Musikinstrumenten*.

³ Et dans la musique moderne de l'Europe occidentale les époques se succèdent étonnamment vite, si nous en jugeons par la difficulté qu'ont ses interprètes à s'adapter aux conditions esthétiques de trois styles différents : wagnérisme, debussysme, strawinskisme, — soit à peine plus d'un demi-siècle de musique.

⁴ Rapprochons deux textes publiés presque en même temps (1908-1909) et qui soulignent la valeur toute conventionnelle, encore aujourd'hui, de nos idées d'unisson, de son juste et de son pur : « La plupart des musiciens ne doutent pas un instant de l'existence réelle de notre *tempérament égal*, dont l'invention remonte à peine à deux cents ans, et quoique son absolue *irréalité pratique* soit évidente. À l'égard des instruments accordés *d'après l'oreille*, en effet, sa

Ne déduisons pas trop vite que notre notation musicale aurait découlé historiquement d'un besoin de spécifier ce que dans un concert d'instruments joue chacun d'eux, et comment il le joue. Notre écriture musicale est parvenue à son achèvement avant que [p. 306] ce souci d'instrumentation — au sens moderne du terme — ait apparue. Les historiens se sont même demandé si entre la fin du moyen âge et la Renaissance la polyphonie s'était toujours limitée aux voix et si les instruments n'avaient pas soutenu celles-ci ou ne s'y étaient point parfois substitués¹. Marquons en outre que les plus anciennes notations retrouvées en Occident concernent des chants, et des chants notés d'une manière monophonique². Il semble donc qu'il n'y ait eu d'abord aucune étroite relation entre écriture, polyphonie et instrumentation ; mais nous serions peut-être incapables, de nos jours, de recomposer l'évolution des formes polyphoniques ou de l'orchestre sans majorer l'importance de cette relation. Tant notre musique est devenue écriture.

Nous verrons au cours de ce chapitre que la musique n'a pas attendu le moyen âge européen pour s'exprimer polyphoniquement ; il y a même quelques chances pour que les notions d'orchestre et de chœur aient été parmi les plus primitives. Mais l'usage d'une notation a permis à la polyphonie médiévale — et à notre instrumentation moderne — de se compliquer singulièrement, et cela jusqu'à des excès qui trouvèrent successivement à s'éliminer par une sorte de sélection musicale ; de là notre musique d'écriture, portant à surestimer l'instrumentation et à la dominer tout à la fois. Autrement dit, notre polyphonie occidentale n'aurait pu évoluer comme elle l'a fait, atteindre à ces vastes constructions que l'on appelle fugue ou symphonie sans l'aide d'une notation, et d'une notation très particulière. — Si nous venons à

justesse est impraticable à *priori* et, le cas invraisemblable échéant, n'y pourrait être qu'éphémère, puisque la moindre variation dans la température ambiante la détruirait aussitôt. Dans l'orchestre, les cuivres, les bois et le quatuor produisent simultanément des sons éventuellement naturels, pythagoriciens et tempérés, ou tout simplement faux. Au fond, toute la musique que nous entendons est toujours fatalement plus ou moins *fausse*, mais nous ne nous en apercevons pas. » (Jean Marnold, *Les Fondements naturels de la musique grecque antique*, in : « Sammelbände d. I. M. G., x-3 (1909), p. 327.) — « ... notre oreille, devenue exigeante, ne reconnaîtrait sans doute qu'une regrettable cacophonie dans un de ces concerts symphoniques, chers aux amateurs du XVIII^e siècle, où des hautbois incertains et de vagues bassons rôdaient parmi une bande indisciplinée de violons. [...] Je ne veux pas dire que l'art des temps passés ait vécu de conventions reconnues et acceptées, ni que le nôtre n'en ait plus. Une convention générale passe toujours inaperçue, et nous avons les nôtres... [...] La musique se compose de sons et de bruits ; ces derniers y tiennent plus de place qu'on ne croit, et nous ne reconnaîtrions plus notre orchestre, s'il y manquait le grincement des archets, le battement des anches, le cri du cuivre. » (Louis Laloy, *La Musique de l'avenir*, in : *Mercur de France*, 1^{er} déc. 1908, pp. 423, 424 et 429).

¹ « L'expression d'*École de contrepoint vocal*, par laquelle on caractérisait la musique du XVI^e siècle, doit être prise dans un sens large ; l'épithète trop exclusive de « vocal » ne peut être conservée qu'à la condition de ne pas viser seulement l'instrument d'exécution, c'est-à-dire la voix humaine, mais bien de s'appliquer à la texture des compositions, à leur division en parties ou « voix ». (Lionel de La Laurencie, in : *Année musicale*, 2^e année, 1912 (Paris, Alcan, 1913), p. 255).

² Cf. J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, I^{re} partie, pp. 37-60 et 97-111 ; Th. Gérold, *La Musique au moyen âge*, ch. II.

l'instrumentation, et dans le sens le plus large que nous puissions donner à ce terme, nous croyons que celle-ci a dû d'abord s'employer à canaliser les libres moyens d'expression corporelle, à les détourner vers des instruments aux formes de plus en plus régulières, au jeu de plus en plus précis et dès lors susceptible d'une notation. De même qu'une musique corporelle est devenue instrumentale, de même celle-ci a pu, dans quelques cas, s'inscrire, au moins mélodiquement, comme un chant. Par ses seuls [p. 307] moyens corporels le musicien n'eût pas atteint à une variété, à une perfectibilité du style instrumental ; et sans l'aide d'une écriture une polyphonie instinctive n'eût pas été portée vers des formes exceptionnellement monumentales. La musique s'est peut-être de la sorte relativement détachée du corps grâce à l'instrument, puis de l'instrument (et de la voix) grâce à l'écriture. Vue prise de haut, et surtout du haut de nos habitudes d'Occident.

Mais s'agit-il rigoureusement d'écriture ? À l'action de celle-ci — qui semble indéniable sur notre musique — peut-être se mêle-t-il des traits plus généraux soit de polyphonie « naturelle », soit de lisibilité corporelle, qui n'ont rien à voir avec un travail spécifique d'écriture. À cet égard quoi de plus troublant dans la musique des *Dajak* de Bornéo ou des populations pygmoïdes de Malacca que d'y relever des effets d'imitation ou de brefs canons ?¹ Savons-nous l'essentiel des débuts purement oraux de la polyphonie médiévale ? Que de renseignements de caractère pédagogique nous puiserions, encore de nos jours, sur la façon dont les instrumentistes orientaux se passent leurs procédés d'accompagnement, sur les exercices de préparation auxquels sans doute se soumettent à leurs débuts les joueurs du *gamelan* javanais. Quant à cette lisibilité, souci de musiciens qui ont établi une étroite relation entre l'évidence graphique d'un passage et sa bonne audition, ou, comme le dit Mozart, entre ce qui s'adresse aux « connaisseurs » et ce qui satisfait les « non-connaisseurs » sans que ceux-ci « sachent pourquoi »², cette lisibilité ne s'amorce-t-elle point déjà chez le soi-disant primitif dont le corps fabrique du rythme et du son ? Là où nous ne pouvons guère distinguer la musique de la danse, la gesticulation d'un homme-sonnaille de celle d'un danseur pur, l'action d'un musicien-danseur de celle d'un spectateur, le rythme se lit sur les corps tout aussi clairement qu'il s'entend. Et nous laissons à d'autres le soin de juger s'il y aurait eu une écriture musicale tant que les hommes n'eussent pas préalablement et longuement éprouvé l'unité ou la complicité du geste et du son.

[p. 308] Revenons au propos de Debussy. Ou plutôt prolongeons-le. Notre livre volontairement s'est arrêté en deçà de musiques dont les raffinements ne nous semblent pas inférieurs aux nôtres. Nous disons : raffinements, car ce sont eux surtout qui séduisent une oreille moderne : timbres, rythmes, surprises modales, parfois

¹ Cf. M. Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, t. I, exemples 8, 9, 14 et 23 ; Kolinski, *Die Musik der Primilivstämme auf Malakka...*, exemples 5, 7, 26, 32 et 40. – Voir également pour l'Afrique : Kirby, *The Reed-flute ensembles of South-Africa*, p. 376. – Rappelons que la théorie musicale désigne du nom d'imitation toute répétition d'un motif mélodique, par exemple à des degrés différents de l'échelle. Le *canon* est une imitation où la reprise du motif s'amorce alors que le motif imité se déroule encore.

² Lettre de Mozart à son père (Vienne, 28 décembre 1782).

dissonances ou intervalles jugés pour tels. Mais quelques-unes de nos œuvres marquent leur raffinement, et aussi leur grandeur, par une double qualité de plénitude et de frugalité. Or des musiques dites lointaines y peuvent prétendre également, avec un naturel qui a de quoi nous stupéfier. Déjà Debussy opposait contrepunts palestrinien et javanais, symphonies dramatiques de Wagner et des Annamites (inutile de redire où allait sa préférence). Mais si, hors de tout rapprochement hasardeux ou superficiel, nous éprouvons que telle arabesque polyphonique dans les suites pour violon solo de Jean-Sébastien Bach, tels passages de *l'Histoire du soldat* où Igor Strawinsky accompagne un violon solo de quelques bruits de batterie, enfin dans la musique hindoue tels dialogues rythmiques entre *sitar* et jeu de tambours (*tabla*) nous touchent d'une façon absolument identique il faut bien que par delà la différence d'époques, de civilisations ait joué une tendance commune. Même réalisation d'un équilibre instrumental, d'une unité polyphonique, soit par une course serrée entre deux instruments, soit par l'ubiquité d'un instrument monodique qui, lui aussi, multiplie les défis rythmiques mais entre sa basse et son aigu. Même forme enfin de développement rythmique, par accents infiniment répétés et peu à peu déportés. Or les deux premiers exemples sont de musique écrite, le troisième de musique sans écriture ; et dans les trois le contenu polyphonique s'avère sensiblement égal. On objectera l'« orientalisme » de Strawinsky : peut-être par l'emploi de la batterie ; mais le morcellement apparent de la pensée y est très différent de la continuité envoûtante aussi bien de la pièce hindoue *que de celle de Bach*. Chez l'un, propension à exagérer la brièveté de la pensée ; dans les deux autres exemples, lent effet de submersion qui, avec un point médian de crise rythmique, serait absolument identique si le style de violon n'apparaissait toujours clairement articulé alors que celui de *sitar* tend à se noyer en des résonances prolongées de cordes. Mais dans les trois cas, et c'est à cela que nous voulions aboutir, une extrême tension se réalise dans un cadre de sobre unité. Un sens trop réfléchi des moyens employés s'y exerce pour qu'il ne s'agisse pas là d'une égale ancienneté de culture musicale.

Parmi ce jeu toujours dangereux de ressemblances — qui [p. 309] peuvent être fausses — et d'oppositions — qui risquent d'être trop simples — nous donnerions bien d'autres témoignages de notre incapacité de situer exactement le point à partir duquel une musique instrumentale, parce qu'extra-européenne et non écrite, diffère essentiellement de notre musique nous ne disons même pas populaire, mais savante ¹. Aurions-nous à douter de l'existence, là aussi, de « deux sources » ? Remarquons qu'il ne s'agirait même pas d'attribuer des valeurs différentes à deux musiques. Qui, de nos jours, manquerait à ce point d'objectivité artistique pour récrire un « jugement » tel qu'en porta Berlioz sur la musique chinoise ² ? Il s'agit d'une différence d'essences. Et

¹ À qui voudrait en tenter l'expérience nous signalerions le chant sondaïen *Udan mas* qui figure dans la collection de disques d'Erich M. von Hombostel (*Musik des Orients*, Odéon O-4491b) : chant accompagné par une flûte (*souling*) et par une cithare (*Katjapi*) au timbre exactement de clavecin. De cette admirable pièce de musique javanaise ou de telle œuvre de chambre d'un Ravel et d'un Strawinsky nous ne voyons point laquelle pourrait l'emporter en délicatesse.

² « Quant à l'union du chant et de l'accompagnement, elle était de telle nature, qu'on en doit conclure que ce Chinois-là du moins n'a pas la plus légère idée de l'harmonie. L'air (grotesque et

se trouverait-il vraiment « deux sources » de la musique, que nous les chercherions ailleurs, non dans une opposition entre notre musique poly-[p. 310] phonique et une musique orientale ou primitive, mais plutôt dans la double existence, à l'origine, d'une musique née du chant et d'une autre née du corps, ou si l'on veut : *avec* la danse.

Combien de fois devant des disques de musique chinoise ou de musique nègre avons-nous entendu dire : « C'est du Debussy » ou « C'est du Strawinsky » ! Témoignages d'incompréhension soit d'une musique « indigène » soit de la musique de Debussy ou de Strawinsky. La connaissance intime que nous avons de l'art de ces compositeurs et le peu que nous connaissons de la musique extrême-orientale ou africaine nous empêchent de saisir entre ceci et cela des traits de ressemblance qui s'imposent d'aussi prime abord. Il n'y a qu'à mesurer déjà ce qui sépare des musiques d'Extrême-Orient les œuvres mêmes où nos compositeurs s'en sont apparemment inspirés : *Pagodes* de Debussy, *Laideronnette impératrice des Pagodes* de Ravel, *Rossignol* ou *Chant du rossignol* de Strawinsky, etc. ; combien en de telles œuvres le compositeur européen reste fidèle à lui-même, à l'art de son époque, et se soustrait aux conséquences de l'art imité. Il semble qu'on ne puisse tenter aucun rapprochement sans que d'autres concordances ne se lisent sur des tableaux différents. Ainsi, il n'est pas niabile que le petit orchestre cambodgien, où domine le timbre mat du xylophone, se trouve caractérisé par la ponctuation toujours égale, par le martellement non nuancé de ces lames de bois, par le caractère abrupt des arrêts et des entrées, — toutes choses que nous rencontrons dans le *Rossignol* ou dans le *Chant du rossignol*. Mais, si en tête de ses *Pagodes* Debussy avait déjà porté l'indication suivante : « délicatement *et presque sans nuances* », à partir de *Pétrouchka* Strawinsky

abominable de tout point) finissait sur la tonique, ainsi que la plus vulgaire de nos romances, et ne sortait pas de la tonalité ni du mode indiqués dès le commencement. L'accompagnement consistait en un dessin rythmique assez vif et toujours le même, exécuté par la mandoline, et qui s'accordait fort peu ou pas du tout avec les notes de la voix. Le plus atroce de la chose, c'est que la jeune femme pour accroître le charme de cet étrange concert, et sans tenir compte le moins du monde de ce que faisait entendre son savant maître, s'obstinait à gratter avec ses ongles les cordes à vide d'un autre instrument [...]. Elle imitait ainsi un enfant qui, placé dans un salon où l'on fait de la musique, s'amuserait à frapper à tort et à travers sur le clavier d'un piano sans en savoir jouer. C'était, en un mot, une chanson accompagnée d'un petit charivari instrumental. Pour la voix du Chinois, rien d'aussi étrange n'avait encore frappé mon oreille : figurez-vous des notes nasales, gutturales, gémissantes, hideuses, que je comparerai, sans trop d'exagération, aux sons que laissent échapper les chiens quand, après un long sommeil, ils étendent leurs membres en bâillant avec effort » – « Je conclus pour finir, que les Chinois et les Indiens auraient une musique semblable à la nôtre, s'ils en avaient une, mais qu'ils sont encore à cet égard plongés dans les ténèbres les plus profondes de la barbarie et dans une ignorance enfantine où se décèlent à peine quelques vagues et impuissants instincts ; que, de plus, les Orientaux appellent musique ce que nous nommons charivari, et que pour eux, comme pour les sorcières de Macbeth, l'horrible est le beau. » (H. Berlioz, *Les Soirées de l'orchestre*, 2e éd., Paris, Michel Lévy, 1854, pp. 278-279, 284.) Il s'agissait d'une Exposition universelle organisée à Londres en 1851 et à laquelle Berlioz avait été envoyé officiellement. Cf. également, du même auteur, *À travers chants* (Paris, Michel Lévy, 1862.), p. 253 : le peuple chinois « a une musique que nous trouvons abominable, atroce, il chante comme les chiens bâillent, comme les chats vomissent quand ils ont avalé une arête ; les instruments dont il se sert pour accompagner les voix nous semblent de véritables instruments de torture. »

n'amorçait-il pas le même style apparemment mécanique et inexpressif ? Un esthétisme rapide y avait même vu tout l'esprit machiniste d'aujourd'hui. Or en des pays — Cambodge, Siam, Java — où ce machinisme n'a pu être porté bien haut, encore moins souhaité ou érigé en idéal d'art, se retrouvent les mêmes déclenchements ou *sforzandi* subits de groupes instrumentaux, le même carillon automate de xylophones et de métalphones, la même indifférente horizontalité de toute ligne. Peut-être s'agit-il là de quelque chose de plus profond que ce qui relève de l'emprunt ; des questions encore plus physiologiques que psychologiques, — de tours de mains, de modes de danses, de comportements, ici, plus rythmiques et plus corporels, mais ailleurs plus vocaux. Toutes choses qui nous séparent foncièrement et entrent selon des dosages infiniment variables dans la musique.

Pour ces motifs comme pour des raisons de gammes et de diapason, il faudrait se demander si un Japonais, qui tente d'adapter sa musique à un instrument à clavier tel le piano, se trouve dans une position comparable à celle d'un Occidental s'inspirant de la musique japonaise. Peut-être le Japonais fausse-t-il plus irrémédiablement sa musique que nous n'enrichissons la nôtre.

[p. 311] La musicologie comparée répugne à examiner le cas actuel du jazz, mais sans doute y noterait-elle jusqu'à quel point une « musique fabriquée », pot-pourri de musiques savantes, peut avoir été modelée par des habitudes corporelles particulières, ici celles des nègres. De même relèverait-elle parmi les emprunts que Borodine et Rimsky-Korsakow firent à d'authentiques musiques populaires tout ce qui n'a pu être transposé de traits de physiologie vocale, de rythmique corporelle.

Autre comparaison : polyphonie déchirante et statique des orgues à bouche (dans l'ancienne musique de cour chinoise) et harmonies surtendues du *Sacre du printemps* (et tout particulièrement du prélude du second tableau). Autant la musique chinoise reste continuellement suspendue et, faute de progression apparente, entretient une certaine monotonie, autant Strawinsky organise cette poly-harmonie, en ménage les effets, la meut et la dissipe bien avant que notre oreille en soit saturée. Sans doute le musicien européen sait-il maîtriser des forces qu'il a ici déchaînées ; une primauté du sens mélodique — qui n'est peut-être pas dans la musique ce qui se trouve de plus simple ou de plus primitif — l'emporte sur les masses de sons et de timbres. Nous serions donc ici presque d'accord avec M. Boris de Schlœzer¹ sur un trait essentiel de la musique *orientale*, « la répétition », qui envoûte, tandis que notre musique occidentale se fonderait sur « le développement » et dès lors sur la *mélodie*, seule source de développement, de « déploiement » en regard des autres éléments sonores. Outre qu'il faudrait tenir compte de la diversité des Orientés en Asie comme en Afrique, plusieurs difficultés se présentent cependant. Tout d'abord comment se fait-il que la plupart de nos musiques populaires restent fondées sur la répétition sans qu'il en émane pour l'auditeur cette espèce de « torpeur » et de « demi-sommeil » où, avant M. Boris de Schlœzer, Arthur de Gobineau apercevait la fin même de la danse

¹ B. de Schlœzer, *Défense de l'Occident*, in : Nouvelle Revue Française, 1^{er} août 1932, pp. 281-284.

orientale ¹ ? Y aurait-il deux sortes de répétitions, l'une de caractère passif et « magique », l'autre actif ? Dans la mu-[p. 312] sique cambodgienne ou javanaise, dont le comte de Beauvoir écrivait déjà en 1866 qu'elle « est tout refrain, ce qui est le propre de la musique asiatique... » ², comment n'y saisir point un principe de variation, mais de variation superposée à la répétition, et quand même de liberté dans la variation ? Entre les deux extrêmes *répétition-développement* pourquoi n'envisager point le terme intermédiaire de *variation* ? Jusqu'à quel point la fugue et naturellement, le canon ne découlent-ils pas de la répétition ? — Dans les batteries de danses des masques chez les *Dogon* du plateau de Bandiagara, s'il y est clair que la répétition joue à l'état pur, ces rythmes tambourinés, jamais variés, présentent toutefois le dessin étrangement intellectualisé d'une mélodie. Il existe peut-être une musique spécifiquement de danse, de rythme, *de corps* et une autre musique, d'origine vocale ; mais toutes deux peuvent s'élever à des types abstraits de mélodies, qui sans doute ne prêtent pas également à développement.

POLYPHONIE PRIMITIVE.

Nombre d'esprits se figurent volontiers qu'ils suppriment ce qu'ils ignorent.

André GIDE, *Corydon*.

[Retour à la table des matières](#)

La naissance de la polyphonie, telle qu'on tendait naguère à se la représenter, avait constitué un événement *unique*, qui, bien qu'on ne le localisât pas avec précision, avait eu lieu plutôt aux environs du IX^e siècle après Jésus-Christ, et quelque part à l'ouest de notre petite Europe, entre France et Angleterre, ou entre Écosse et

¹ *La Danseuse de Shamakha* : « L'attention la suivait, attendait une activité qui ne venait pas, et, précisément à cause de cette attente trompée, devenait à chaque instant plus intense. On ne saurait mieux comparer l'impression produite par ce genre d'émotion qu'à celui qu'on éprouve au bord de la mer, quand l'œil demande constamment à la vague de faire plus, de monter plus haut, d'aller plus loin que la vague précédente, et qu'on écoute son bruit dans l'espérance, successivement déçue, que le bruit qui va venir sera de quelque peu plus fort, et, cependant, on reste là, assis sur la grève ; des heures entières s'écoulaient et l'on a peine à s'éloigner. Il en est ainsi de la séduction opérée sur les sens par les évolutions des danseuses de l'Asie. Il n'y a point de variété, il n'y a point de vivacité, on ne variera que rarement un mouvement subit, mais il s'exhale de ce tournoiement cadencé une torpeur, dont l'âme s'accommode et où elle se complaît comme dans une ivresse amenant un demi-sommeil. » (*Nouvelles asiatiques*, pp. 48-49.)

² *Voyage autour du monde*, p. 231, ainsi que p. 237. — Du même auteur, sur les danses javanaises dans la province de Soerakarta : « je me suis peu à peu si bien accoutumé à la langueur douceuse, monotone il est vrai, mais berçante, des gracieuses bayadères, que notre musique rapide et nos ballets mouvementés et tourbillonnants me sembleraient sur l'heure l'affolement d'un carnaval et non l'art de la danse » (p. 269).

Scandinavie. Cette polyphonie avait pris corps dans des usages de chant liturgique ; et elle y avait été suffisamment tardive pour bénéficier presque immédiatement des progrès de la notation musicale. Des doutes étaient émis sur l'existence d'une polyphonie durant l'antiquité gréco-romaine ; tout au plus le vocable atténué *d'hétérophonie* permettait-il d'accorder à des musiques autres que la nôtre certains rudiments de polyphonie. Mais il restait bien entendu que les pays pratiquant le chant grégorien étaient seuls à avoir dépassé de tels rudiments.

Nous n'avons pas là voulu tracer une caricature ¹. Mais nous [p. 313] touchons, une fois de plus, à une forme de provincialisme européen ou confessionnel ². Nous ne croyons pourtant pas que la prudence scientifique porte nécessairement à détourner les yeux de l'ensemble du monde. Il n'y a point de témérité à emprunter sa documentation à des textes grecs, arabes ou chinois, à des figurations de vases ou de bas-reliefs antiques, ni enfin à l'ample répertoire d'observations ethnologiques sur plusieurs continents. Or, qu'il s'agisse d'*harmonie*, de *polyphonie*, d'*hétérophonie*, de *contrepoint* — et nous savons quel sens particulier peut être donné à chacun de ces termes — leur universalité passée ou actuelle ne nous paraît point faire de doute. De là peut-être à dire que tout cela soit naturel à l'homme, du moins à l'homme vivant en société... Certes nous ne nions pas que dans les seize premiers siècles de notre ère l'Europe occidentale ait assisté à l'évolution la plus singulière de la polyphonie ; la mieux délimitée historiquement. Mais cette évolution même ne commence point où des historiens trop spécialisés la font commencer ; mais elle ne s'est pas exercée sans tirer profit de tout ce qui croissait alentour de polyphonie instinctive, populaire ³. Pourquoi refuser à une grande partie de l'humanité l'usage d'une polyphonie, même la plus élémentaire, si nous lui reconnaissons celui du chant et de la danse en groupe, ou du jeu simultané de plusieurs instruments ? Et qui dit danse ou orchestre ne dit-il pas presque toujours polyphonie ? Tel bas-relief du VII^e siècle avant notre ère témoigne que les Assyriens, s'ils se placent déjà parmi les plus grands sculpteurs du monde, savaient assembler voix et instruments ⁴.

Tenons-nous en au problème des origines de notre propre polyphonie, tel qu'actuellement l'envisage l'orthodoxie musicologique. Dans l'*organum* nous avons deux lignes de voix : ou bien celles-ci [p. 314] demeurent rigoureusement parallèles,

¹ « La grande et originale création du moyen âge, en matière musicale, c'est le contrepoint, berceau de l'harmonie et principe de tout l'art moderne. [...] Il semble que le contrepoint soit d'origine anglaise. [...] Jusqu'au XIII^e siècle, il n'y a qu'une composition à plusieurs parties – une seule – qui satisfait pleinement aux exigences du sentiment musical ; et elle appartient aux Anglais. » (J. Combarieu, *Histoire de la musique*, t. I, pp. 350, 351 et 354.)

² « Le christianisme inclina les esprits à une culture de la vie intérieure qui devait favoriser les progrès de la musique » – « L'art grégorien figure le plus bel épanouissement du chant monodique... – « Durant le lent et tâtonnant développement de la polyphonie, le chant grégorien fut le soutien qui lui apprit à se mouvoir. » (Ch. Nef, *Histoire de la musique*, 2^e éd., pp. 30, 33 et 32.)

³ Citons ici la phrase prudente de M. Théodore Gérold Le chant polyphonique *a été introduit* dans le culte au cours du IX^e siècle, et, vraisemblablement, d'abord dans les monastères du Nord-Ouest de la France » (*La Musique au moyen âge*, p. 236). C'est nous qui soulignons.

⁴ Cf., sur ce bas-relief, C. Sachs, *Zweiklänge im Altertum*.

la montée ou la descente de l'une provoquant un mouvement identique de l'autre ; ou bien, l'une restant d'abord immobile, l'autre s'en écarte progressivement et y retourne. Il n'est là question d'aucun instrument : tout se passe entre deux parties de voix, dont l'une est la doublure parallèle de l'autre, sinon forme avec la ligne à peine mobile de l'autre une sorte de demi-fuseau. Toutefois la mobilité moindre de l'une des deux parties d'*organum* a fait suggérer qu'il s'agissait là d'un trait instrumental : par exemple d'une corde résonnant à vide sans arrêt ou d'un bourdon de cornemuse¹. Ne s'agirait-il pas plutôt d'un vestige de ce que les Orientaux ont pratiqué et pratiquent encore *avec* ou *sans* instrument ? C'est d'abord l'*ison* byzantin, « fondamentale harmonique tenue par une voix — nous dit Bourgault-Ducoudray —, tandis qu'une autre voix fait le chant », et qui « peut être considéré comme une harmonie rudimentaire² ». Le même auteur déclare en outre : « Rien de misérable, rien de barbare, rien de répugnant pour une oreille européenne, comme le chant qu'on entend dans les églises orientales. Ces intervalles autres que le ton et le demi-ton, qui sont la plupart du temps autant de notes fausses, ces voix chevrotantes, ce chant nasal, ce monotone, cet insipide, cet impitoyable *ison* qui fait à une mélodie expressive l'effet d'une broche passée au travers d'un corps humain... » Et encore : « La voix du chanteur n'a pour s'appuyer et se préserver du déraillement que l'*ison*, c'est-à-dire une note tenue ordinairement par les voix d'enfants. Cette note, qui représente la *fondamentale harmonique* du mode, doit changer quand la mélodie passe d'un mode dans un autre » ; d'où il arrive parfois que l'on entende « un *ison* obstiné se prolonger dans des passages où la mélodie a changé de *mode*³... » Toutes indications très précieuses, et d'après lesquelles il semblerait que la polyphonie naquît d'une nécessité de soutenir la voix — et aussi des défaillances de ce soutien.

Que nous dit par ailleurs Villoteau, vers le début du XIX^e siècle ? À Rosette, il entend de la musique grecque moderne :

« Ces chants étoient exécutés alternativement par deux chantres celui qui ne chantoit pas la mélodie et les paroles, faisoit une tenue sur la tonique, et la prolongeoit pendant toute la durée du chant de l'autre ; il renforçoit sa voix de temps à autre ; et chaque fois qu'il le [p. 315] faisoit, nous remarquions que l'autre abaissoit la sienne : d'où nous conclûmes que cette tenue avoit pour but d'empêcher que le chantre ne s'écartât du ton, ou de lui faire sentir quand il en sortoit, et de lui donner la facilité d'y rentrer⁴. »

Auparavant, le même Villoteau nous avait parlé de la façon dont s'accompagnent les improvisateurs égyptiens ou *châe'r* : ceux-ci se servent d'un *rebab* à une corde, afin « de maintenir le ton dans lequel ils chantent par une tenue qu'ils font sur le même son, pendant la durée de leur récit ; et pour l'ordinaire ils ajoutent à cette

¹ Ch. Nef, *Histoire de la musique*, p. 71.

² Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, p. 67.

³ *Ibid.*, pp. 5-7.

⁴ Villoteau, *De l'état actuel de l'état musical en Égypte*, p. 181.

tenue » deux sortes d'ornements que cite Villoteau (et que nous dénommerions *doublés*). « Quelque peu préparés que nous fussions à cette harmonie, nous n'en avons pas été trop choqués : elle a produit sur nous presque le même effet que le bourdon de nos musettes ¹. » — Allons plus à l'Est et écoutons tel chant populaire de l'Iran ² : de longues vocalises, qu'amorce ou auxquelles parfois se substitue le nasillement d'une sorte de violon sont soutenues par une batterie absolument inchangée de luth, au timbre presque de tambour ; tout le chant s'appuie sur une pédale unique de *la*. C'est à ce folklore d'un orientalisme authentique que Rimsky-Korsakow emprunta un type de vocalise pour l'appliquer à des cadences instrumentales dans ses divers poèmes symphoniques ; nous en retrouvons un dernier écho, peut-être ironique, dans *Pétrouchka* ³.

De la musique ecclésiastique grecque à la musique arabe d'Égypte, puis à la musique populaire de l'Iran, dirons-nous que nous nous sommes éloignés ou rapprochés du foyer de diffusion de l'*organum* ? Et persisterons-nous à prêter à cette forme de diaphonie une génération spontanée en Occident ?

L'existence dans l'antiquité grecque ou égyptienne de chalumeaux doubles tel que, l'un de leurs tuyaux faisant office de bourdon, l'autre joue mélodiquement ; la survivance notamment en Sardaigne (*launeddas*) d'instruments de ce genre, sans compter l'ancienneté de divers autres instruments polyphoniques (harpes, lyres, vièles) : tout semble indiquer que le terrain était favorable à une généralisation de la diaphonie. Des habitudes diaphoniques d'origine plus ou moins instrumentale ont pu croiser ainsi d'autres habitudes, celles-ci spécifiquement *chorales*, nées des diffé- [p. 316] rences de registres entre voix d'hommes, de femmes ou d'enfants. Voyons cet autre type de polyphonie, à deux ou trois voix parallèles.

Il s'est élevé tout un débat, il y a quelques années, autour du terme de *paraphonie* ⁴. La nomenclature de la musicographie grecque du moyen âge à laquelle ce mot appartient comporte en outre celui d'antiphonie, qui date du grec classique : il s'agit là de dénominations d'« intervalles », le terme d'*antiphonie* désignant les intervalles d'octave et de double octave, et le terme de *paraphonie* les intervalles de quarte et de quinte ⁵. Or le mot d'antiphonie a également été employé, au début de la musique chrétienne, pour désigner une forme de chant où deux chœurs affrontés, l'un d'hommes, l'autre de femmes, se répondaient pour se réunir ensuite. En ce qui concerne cette manière de chanter les hymnes et les psaumes, des textes de saint Augustin, de Philon, de Théodore s'accordent pour y dénoncer une origine orientale, syrienne ou juive ⁶. Or devant de pareils procédés d'alternance et de superposition de

¹ *Ibid.*, pp. 116-117.

² Disque de la collection *Musik des Orients* : n° 19 (Odéon O-5168).

³ Voir p. 37 de la partition de piano et p. 73 de la petite partition d'orchestre.

⁴ Peter Wagner, *La Paraphonie*, pp. 15-19 ; A. Gastoué, *Paraphonie et paraphonistes*, pp. 61-63 ; P. Wagner, *À propos de la paraphonie*, p. 4.

⁵ F. A. Gevaert et J. C. Vollgraff, *Les Problèmes musicaux d'Aristote*, probl. 39a et 16a, p. 17 ; Théodore Reinach, *La Musique grecque*, p. 7 ; P. Wagner, *La Paraphonie*, p. 16.

⁶ Th. Gérold, *Les Pères de l'Église et la musique*, pp. 27, 31-32 ; Gérold, *La Musique au moyen âge*, pp. 4-5.

deux parties chantant à une octave l'une de l'autre, et surtout devant la désignation commune (*antiphone*) des deux procédés¹, comment n'être point tenté de prêter au mot *paraphone* la même extensibilité ? C'est ce qu'a fait Peter Wagner : non qu'on ait dû chanter alternativement à un ton et à une quarte ou une quinte de ce ton, mais on a superposé les voix selon l'un de ces intervalles et selon le redoublement supérieur de celui-ci ; superposition — ajoutons-le — très naturelle aux voix et que pratique de la façon la plus inconsciente une foule qui chante « en chœur » quelque mélodie. Il y a là, involontaire ou concertée, brisure de l'*homophonie* en paraphonie. D'où Peter Wagner conclut : « paraphoniste veut dire un chantre qui chante dans un intervalle paraphone, dans la quinte ou quarte, et cette manière de chanter doit avoir été connue et pratiquée à Rome dans la liturgie papale déjà au VII^e siècle. [...] La présence de *pueri* dans le chœur papal autorise à soupçonner qu'on est [p. 317] allé jusqu'au chant à trois ou quatre parties, et que les enfants doublaient ou la voix liturgique inférieure ou sa répétition paraphone en haut ou même les deux, comme cela se fait dans les exemples de la *Musica Enchiriadis*². » Dans tel cas, comme le dit encore Peter Wagner, « les origines de la musique à plusieurs parties qu'on a l'habitude de commencer par l'*Organum* de la *Musica Enchiriadis*, doivent être reportées de deux siècles en arrière. Et ce n'est pas dans le nord de l'Europe que nous devons chercher les origines de cette musique, mais bien dans le sud, dans la chapelle du pape, si l'on ne veut pas aller encore plus loin, jusque dans l'église de Byzance³. »

Reprenons ce problème à la lumière de textes non chrétiens. Si l'antiphonie, ou chant redoublé à l'octave, semble être entrée par une voie orientale dans la liturgie d'Occident, telles communautés d'Asie mineure l'ayant pratiquée avant celles d'Italie ou de Gaule, cette même antiphonie est déjà connue de la Grèce païenne. Deux problèmes d'Aristote nous le font supposer : « Pourquoi le chant antiphone est-il plus agréable que le chant à l'unisson ? Est-ce parce que le chant antiphone est consonant à l'octave ? En effet il se produit par la « réunion » de voix d'enfants et de voix d'hommes... » — « Pourquoi la mélodie antiphone est-elle plus agréable que la musique composée d'accords [divers] ?⁴ » Mais il ressort des mêmes problèmes d'Aristote que, de son temps, la Grèce ignorait une forme de chant simultané telle que la paraphonie, c'est-à-dire le redoublement à la quarte ou à la quinte d'une mélodie. « Pourquoi l'accord d'octave seul s'emploie-t-il dans les voix ? [...] Car on chante l'octave en série continue, ce qui ne se fait pour aucune autre consonance. » Et Aristote se demande encore : « Pourquoi la quinte [et la quarte] ne se chantent-elles pas en série continue [à la façon de l'octave] ? [...] Est-ce que parce que la mélodie adjointe ne serait pas la même que sa compagne, comme elle l'est dans le redoublement à l'octave ? [...] À distance de quinte ou de quarte... l'intervalle n'est pas

¹ Fétis, *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*, p. 109 : « ... jusqu'aux derniers jours de la république romaine, on n'aperçoit pas d'autre indication de succession de sons simultanés que l'*antiphonie*, c'est-à-dire la magadisisation de l'octave. »

² P. Wagner, *La Paraphonie*, p. 17. — La *Musica enchiriadis* est un traité du IX^e siècle, attribué au moine Hucbald.

³ P. Wagner, *ibid.*, p. 19. C'est l'auteur qui souligne la première phrase.

⁴ F. A. Gevaert et J.C. Vollgraff, *Les Problèmes musicaux d'Aristote*, probl. 39a et 16a, p. 17.

[toujours] identique¹. » La paraphonie, du moins telle que l'entend Peter Wagner, serait donc le seul procédé oriental que non seulement l'Occident chrétien à ses débuts mais aussi la Grèce [p. 318] antique ignorèrent. Procédé qui a pu fleurir à l'époque de l'Église byzantine et dont il faudrait chercher les origines non sur le sol grec mais plus à l'est, selon nous. Villoteau le retrouve dans les rues du Caire, peut-être — et cela vaut d'être souligné — sous la forme d'une alternance : « on rencontre des hommes ou des femmes, suivis d'un ou deux enfans, qui chantent aussi alternativement un couplet de ces cantiques : les enfans prennent ordinairement le même chant, mais à la quinte au-dessus du ton des premiers... » ; et Villoteau rapproche un pareil procédé de celui des Anciens². Entre Grèce byzantine et Égypte musulmane quelle autre source commune que l'Asie antérieure ; n'est-il pas possible qu'un jour l'on y recueille des témoignages de chant paraphone³ ?

Le débat que précédemment nous évoquions autour du mot *paraphone* pourrait se reporter sur le terme d'intervalle, que nous avons eu la précaution d'écrire tout d'abord entre guillemets. Nous parlons d'intervalle mélodique, c'est-à-dire d'espace compris entre deux sons qui s'émettent l'un après l'autre ; mais, pour ce qui a trait aux sons perçus simultanément, l'espace les délimitant se nomme aussi intervalle ; et les Anciens avaient déjà éprouvé que l'appréciation d'une consonance ou d'une dissonance mélodique exige une perception simultanée des deux notes de l'intervalle : divers textes de Gaudence, de Nicomaque et de Porphyre nous le prouvent bien⁴. Or nous voyons en ces textes anciens qu'une pareille appréciation de l'intervalle consonant ou dissonant était censée avoir lieu sur des instruments à cordes ou à air dont, en effet, les ressources étalées permettaient de produire au moins deux notes à la fois⁵. Et c'est, croyons-nous, autour de ce passage du successif au simultané, autour du fait que tout ce qui alterne peut se superposer ou, au contraire, ne saurait [p. 319] s'additionner, que se débat une part importante de l'histoire technique de la musique. Nous voyons Plutarque dans ses *Propos de table* s'interroger : « En quoi les intervalles mélodiques diffèrent-ils des intervalles produits en accord ? » et « quelle est la raison d'être d'une musique en accords ? » : de pareils propos montrent, quoi qu'on dise, à quel point la pratique polyphonique devait être répandue pour que fût senti avec une telle acuité ce saut de la monodie à l'harmonie. L'expression de

¹ *Op. cit.*, pp. 23 et 25, probl. 18 et 17.

² Villoteau, *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, p. 122.

³ Que penser des diaphonies vocales recueillies par V. Bélaïew et Ouspinski dans le Turkestan (signalées in *Revue musicale*, déc. 1929, p. 146 ; *Revue de musicologie*, nov. 1930, p. 263, note 1) ?

⁴ Textes cités par Gevaert et Vollgraff, in *Les Problèmes musicaux d'Aristote*, p. 138 : « Les systèmes sont consonants lorsque les sons de hauteur différente qui les limitent, étant frappés et résonnant ensemble sur un instrument, se mélangent de telle façon entre eux qu'il en résulte, pour ainsi dire, un son unique » (Nicomaque, 25) ; « On appelle consonants les sons qui, étant émis ensemble par un instrument à cordes ou à vent, produisent un mélange et en quelque sorte une unité » (Gaudence, 11) ; « La symphonie est la coïncidence et la commixtion instantanée de deux sons de hauteur différente. Pour qu'elle se produise, il faut que les sons, étant joués ensemble, donnent à l'oreille une seule impression sonore » (Porphyre, 265).

⁵ Exception faite, naturellement, du monocorde.

polyphonie en grec avait beau désigner « la multiplicité, la variété des sons » d'un instrument ou d'un morceau ¹, ce terme ne devrait servir plus tard qu'à désigner un échafaudage vertical de sons. Tels intervalles d'abord autorisés aux instruments, ou même entre l'instrument accompagnant et l'unisson ou l'antiphonie des voix, passeraient entièrement par la suite dans l'usage choral ². La répétition d'une même unité mélodique aboutirait, dans le canon ou dans la fugue, à une réelle superposition. Puis l'on céderait à l'idée monstrueuse d'accumuler toutes les notes d'une gamme en un seul accord ³, de superposer plusieurs accords, plusieurs tonalités... Tout cela peut-être découlant d'une « antiphonie » primitive, du désir permanent, quoique plus ou moins réprimé, sinon habilement dérivé, de faire chevaucher plusieurs unités.

Mais ne nous hasardons pas aussi loin. Reprenons pied sur un sol ethnologique. Un type de problème se présente auquel le pur historien ne songe pas toujours : est-ce d'abord *pour une raison proprement musicale* que l'on a passé de la succession à la simultanéité sonore ? Ou, par conséquence : les choses amenées à se superposer sont-elles de même nature, de même facture, de même dimension, de même sexe ? Et voici que se rappelle à nous l'existence d'une société, avec ses divisions et subdivisions, avec ses hiérarchies, avec ses emboîtements, avec son jeu de relations et d'alliances. Déjà le double chœur de l'antiphonie chrétienne pouvait nous apparaître en corrélation avec la division sexuelle d'une même communauté ; fait assez rare, puisque les exemples [p. 320] se multiplieraient plutôt où les sexes chantent et dansent séparément, et, en tout cas, ne participent point également à l'exercice des mêmes rites ⁴. Sans doute aussi paire de tambours nègres, l'un considéré comme mâle, l'autre comme femelle (pl. XVIII) ; hautbois double aux tuyaux masculin et féminin ⁵. Et combien d'autres instruments doubles où se trouvent encore figurées l'opposition et la dépendance des deux sexes ⁶. Mais voudrions-nous étendre à l'infini la même explication que divers cas se présenteraient avec d'autres traits sociaux, car il n'y a

¹ Plutarque, *Quaest. conv.*, IX, 8-9, cit. par Gevaert et Vollgraff, in *loc. cit.*, pp. 136-137.

² Th. Reinach, *La Musique grecque*, p. 69, note 1.

³ Beethoven, finale de la Symphonie avec chœur, 2^d presto.

⁴ Toutefois M. Marcel Granet insiste beaucoup sur l'existence de chants alternés de garçons et de filles dans la Chine ancienne : duels ou joutes de chansons au cours desquels garçons et filles se trouvent opposés, et par le fait même unis – cf. *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, pp. 43, 92, 146, 245, 280, etc. Devons-nous en conclure que là où se superposent deux parties de chœurs, qui jusqu'alors alternaient, un rite sexuel est arrivé à son dénouement même ? – M. Eboué cite des danses de l'Oubanghi-Chari qu'accompagnent un homme jouant du xylophone et une femme, battant une cloche, tous deux chantant et étant les seuls à chanter (Eboué, *Les Peuples de l'Oubanghi-Chari*, p. 77).

⁵ Hérodote, *Histoires*, 1. I, p. 17 ; E. de Lima, *La Musique colombienne*, p. 95.

⁶ Paires de guimbardes, de flûtes de Pan, ou dans celles-ci doubles séries décroissantes de tuyaux : elles permettent de passer d'un groupe de sons à un autre, de changer d'échelles et aussi de faire concerter entre eux un aspect mâle et un aspect féminin (le *Yin* et le *Yang* des anciens Chinois ; cf. M. Granet, *La Pensée chinoise*, pp. 115-148). Selon M. Kunst l'échelle malaise *pélog* serait née du jeu complémentaire de deux flûtes de Pan de genres différents. Mais nous demeurons encore ici sur un terrain purement mélodique.

place à aucune solution unique, ou comme le déclare Robert Lowie : « Il n'existe pas de voie royale menant à la compréhension des phénomènes culturels ¹. »

Il se trouve d'abord un très beau texte taoïste, recueilli parmi l'œuvre de Lie-tzeu, et qui ne saurait être plus à sa place qu'avant les quelques faits ethnographiques que nous allons citer. Ce n'est rien d'autre qu'un mythe de création de l'harmonie.

« On était alors en plein printemps. *Cheu-wenn* toucha la corde *Chang*, qui répond au tuyau *Nan* et à la saison d'automne ; aussitôt un vent frais souffla, et les fruits mûrirent. Quand, en automne, il toucha la corde *Kiao*, qui répond à la cloche *Kia* et à la saison du printemps, un vent chaud souffla, et les plantes fleurirent. Quand, en été, il toucha la corde *U*, qui répond à la cloche *Hoang* et à la saison d'hiver, la neige se mit à tomber et les cours d'eau gelèrent. Quand, en hiver, il toucha la corde *Tcheng*, qui répond au tuyau *Joeipinn* et à la saison d'été, les éclairs brillèrent et la glace fondit. Enfin quand il toucha simultanément les quatre cordes, produisant l'ac-[p. 321] cord parfait, une douce brise souffla, de gracieux nuages flottèrent dans l'air, une rosée sucrée tomba du ciel, et des sources vineuses jaillirent de la terre ². »

Le *Li Ki* ou Mémoires sur les bienséances et les cérémonies cite une cérémonie de la Chine ancienne où deux groupes de musiciens, l'un composé de chanteurs et de luthistes, l'autre de joueurs d'orgues à bouche, exécutent d'abord alternativement six morceaux, soit trois chacun, « puis ensemble encore trois morceaux ³ ». — M. Poupon, dans son étude sur la cérémonie de la Panthère chez les *Kouyou* de l'Afrique équatoriale, signale entre autres détails de ce rituel le fait suivant : « Les sept [tambours] résonnent les uns après les autres avec leurs sept sons différents. Pendant quelques minutes c'est une cascade de sons au milieu de laquelle de si loin que ce soit, dans les villages, l'indigène reconnaît la voix de chaque [tambour] et le nomme : oio Ekembé — oio Tchaboka — oio Ikouma. C'est Ekembé — c'est Tchaboka — c'est Ikouma. Puis les [tambours] sonnent ensemble ⁴. » — Rapprochons de ce texte (auquel se reportait déjà le professeur Sachs ⁵) une observation faite par M. Malinowsky lors des veillées funèbres des Trobriandais, en Mélanésie : « C'est que les gens d'autres villages, venus pour veiller, devaient exécuter un chant funèbre, que chaque communauté avait son chant et que toutes chantaient à la fois. Cette musique mélangée, vibrante et d'une ampleur fantastique, montait en vagues aériennes formant parfois des harmonies inattendues, parfois des désaccords aigus ⁶... » Le fait rapporté est identique au précédent, à la différence près qu'il s'agit, ici, de chœurs, là, de gros

¹ Lowie, *Traité de sociologie primitive*, p. 115.

² Wieger, *Les Pères du système taoïste*, pp. 141-143.

³ *Li Ki*, t. II, pp. 661-662.

⁴ M. A. Poupon, *Étude ethnographique de la tribu Kouyou*, pp. 62-63.

⁵ Sachs, *G. W. M.*, p. 258.

⁶ B. Malinowsky, *Mœurs et coutumes des Mélanésiens*, p. 169.

tambours ; et les chœurs représentent des villages distincts ¹. — Chez les Bantous étudiés par Henri Junod chaque clan *ronga* a son orchestre, nommé *bounanga* ou *simo* et composé de dix trompes et de deux tambours, dont l'un de grandes dimensions : les joueurs de trompes « dansent en rond, marchant l'un derrière l'autre, avec des contorsions étran-[p. 322] ges, en rétrécissant et en élargissant leur cercle, selon le rythme des tambours » ; Junod ajoute : « il arrive que trois ou quatre orchestres jouent en même temps ² ». — Enfin, venons à une observation personnelle : dans le nord du Cameroun, deux populations, l'une païenne, l'autre musulmane vivent presque côte à côte et ont entre elles des rapports de vassale à suzeraine, voire de captive à maître ; ces deux populations possèdent leurs musiques particulières. Le dernier jour du Ramadan, le *lamido* ou chef de l'un des petits sultanats qui se partagent ces régions du Cameroun sort, entouré d'un cortège enthousiaste de courtisans, de serviteurs : précédant le cortège, la musique officielle du *lamido*, avec force tambours que domine l'aigreur du hautbois *algaïta* ; à l'arrière du même cortège, tels des captifs enchaînés au char du général victorieux, un groupe de *païens* entièrement nus, armés d'arcs, de lances ou de couteaux de jet, sinon soufflant dans des trompes et dans des sifflets. Les deux musiques jouent simultanément, chacune ignorant l'autre et restant fidèle à ses rythmes et à ses gammes ³. Sans doute, ici, y a-t-il moins une superposition volontaire qu'une indifférence à laisser se superposer des choses qui ne se recouvrent pas musicalement, mais servent identiquement d'enseignes ou de drapeaux sonores à des groupes humains. Nos revues militaires nous offrent l'occasion de pareils chocs entre musiques de plusieurs régiments. Nous disons : musiques *de* régiments ; or n'oublions pas que dans les coutumes guerrières des Éthiopiens la prise des timbales équivalait à la reddition de l'armée. La musique d'un groupe humain, c'est la voix de ce groupe, et c'est ce groupe même. Tout semble permettre de supposer que les premières « polyphonies » se sont produites entre masses, chacune correspondant à une unité sociale. Peu importe si cette sorte d'unité était le clan, la phratrie, le village, le sexe ⁴. Et peu importe si ces masses constituaient déjà elles-mêmes des polyphonies.

Une grosse erreur que commettrait la musicologie classique [p. 323] serait de concevoir les détails techniques d'un art n'évoluant jamais que du simple au composé.

¹ Golberry, lors de son voyage en Afrique vers 1785, entendit des villages chanter et se répondre à une lieue de distance : « cette communication des voix de deux villages dure souvent deux heures de suite ; l'un ou l'autre change de cantique, et ce changement se trouve toujours adopté par le village voisin » (*Fragments d'un voyage en Afrique...*, t. II, p. 415). Ici aucune trace de simultanéité.

² Junod, *Mœurs et coutumes des Bantous*, t. I, p. 401 et t. II, p. 232.

³ Garoua, 9 février 1932.

⁴ Bien des cérémonies, bien des jeux primitifs mettent aux prises des phratries complémentaires, ou tout au moins des équipes composées de leurs représentants respectifs. Voir, par exemple, le jeu de crosse chez les *Sioux* (Radin, *Histoire de la civilisation indienne*, p. 15). Le même jeu chez les *Abyssins* comporte deux camps qui, un certain jour, sont constitués, l'un « par les adultes célibataires ou mariés depuis moins de deux ans », l'autre par « les hommes mariés depuis plus de deux ans et les vieillards » (Griaule, *Jeux et divertissements abyssins*, p. 86, ainsi que *Le Jeu de mail en Abyssinie*, in Bull. du Musée d'ethnographie du Trocadéro, n° 7 (janv.-juin 1934), pp. 11-15).

Sous la réserve ici que l'étude de toute origine proprement dite échappe à la science, aussi haut que nous remontions dans la musique primitive nous retrouvons soit des chœurs ou des orchestres massifs, soit des instruments géants. Dans l'histoire des temps modernes bien des « révolutions » musicales nous apparaîtraient plutôt sous la forme de simplifications, de dépouillements, d'organisations limitatives ou linéaires du complexe. Vers le début de ce chapitre nous avons vu des cas où le raffinement instrumental allait de pair avec une médiocrité numérique de moyens. Cas d'extrême civilisation. Au contraire bien des sursauts de gigantisme dans la facture des instruments comme dans l'emploi des masses chorales ou orchestrales, loin de faire croire à des aboutissements réguliers, nous montrent des retours à des formes perdues, plus ou moins monstrueuses, et figurent peut-être autant de cas d'archaïsmes ¹.

Il existe des descriptions d'authentiques masses orchestrales chez des populations extra-européennes. L'une des plus typiques est empruntée à l'africaniste George Schweinfurth et a trait à des Bongo ² :

« Les coups incessants d'énormes caisses, les mugissements des trompes géantes, qui, pour leur facture, ont nécessité l'abatage de grands arbres, forment une basse sur laquelle se détache, par accès, l'éclat aigu de petites cornes sifflantes, et produisent un grondement infernal que l'écho du désert répète à une distance de plusieurs milles. Des centaines de femmes et d'enfants, armés de gourdes remplies de cailloux qu'ils secouent avec frénésie, ajoutent leur bruit de crécelle au tumulte ; ou parfois remplacent ces [hochets] par des brindilles sèches, qu'ils frappent les unes contre les autres. J'ai souvent assisté à ces concerts ; et chaque fois la musique des Bongo m'a paru être le fruit de l'instinct d'imitation... Leurs orgies sonores m'ont toujours semblé n'avoir d'autre objet que de rappeler la furie des éléments. Pour représenter la rage d'un ouragan des tropiques, un instrument quelconque n'eût jamais pu suffire... »

Aux obsèques *minianka* (Soudan français) les musiciens rassemblés sur la place publique ou devant la case mortuaire « se divisent en plusieurs orchestres séparés par un intervalle et jouent chacun une partie distincte. Quand ils sont au complet, ils forment huit groupes » ainsi composés :

[p. 324]

tambour, cloche, xylophone ;
sept luths — de trois dimensions ;
cinq à sept tambours d'aisselle ;
trois grosses timbales ;
deux timbales de dimensions moyennes ;
deux petites timbales ;
sept trompes ;
deux timbales de dimensions moyennes ³

¹ Notamment œuvres à plusieurs orchestres ou à plusieurs chœurs dont Berlioz vantait le caractère « colossal » (cf. Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, 4^e éd., Paris, Hachette, 1909, pp. 52-53 ; cf. aussi du même auteur, *Haendel*, Paris, Alcan, 1910, pp. 229-232).

² Schweinfurth. *Au cœur de l'Afrique...*, p. 277-279.

³ Chéron, *Usages minianka...*, pp. 145-146.

— Au XVIII^e siècle, le père Joseph Gumilla parle d'orchestres indiens, dans la région de l'Orénoque, qui se composent de trente flûtes et de trente trompes ¹.

C'est à l'aide de pareils moyens symphoniques, dont la frénésie se maintient durant des heures, parfois des journées ou des nuits entières, que se trouvent atteints ces états d'« effervescence générale » auxquels Durkheim attribuait tant d'importance ; peut-être, selon lui, de tels états de délire collectif avaient-ils présidé à la naissance d'idées religieuses ². Quoi qu'il en soit, comment ne croire pas que ces états de violence sociale, que ces sommets de participation générale n'aient pas primé, dans l'imagination primitive, tout ce qui ressortit au simple chant *solo* ?

Le *solo*, déjà mécaniquement plus faible que le chœur ou que l'orchestre, n'est pas moins qu'eux soumis à des conditions de rites, d'époques ou de personnes : d'où de mêmes limites à sa fréquence. Autant que le chœur représente une unité sociale — village ou phratrie —, le *solo* se trouve lié à une question de personne. Nous savons la générosité avec laquelle la société primitive accorde des droits *exclusifs* à l'un ou à l'autre de ses membres : droit d'exécuter tel danse ou tel chant, de construire et de porter tel masque, de posséder tel instrument ³. Ces droits individuels, ne pourraient-ils pas, autant que les privilèges de groupes, trouver l'occasion de se manifester simultanément ? Ainsi pour les masques : chacun d'eux peut avoir sa danse particulière et être accompagné d'une batterie spéciale de tambours : il serait intéressant d'examiner si les rares danses où figurent à la fois plu-[p. 325] sieurs masques ne comportent pas des batteries qui totalisent de quelque manière celles propres à ces masques. Pour les chants rien, croyons-nous, n'a été rapporté en ce sens ; toutefois, dans notre musique de la Renaissance, des œuvres telles que *la Bataille de Marignan* de Janequin nous montrent ce que pourrait être une superposition de chants individuels. Quant aux instruments, du fait qu'il peut être attribué à un homme le droit de posséder un instrument ou, plus simplement, du fait que cet homme se trouve posséder un instrument, comment ne recherchera-t-il pas chaque occasion de fête, de rite pour se produire ? Il est probable que bien des modalités dans la composition des orchestres primitifs sont déterminées par des facteurs de cet ordre. Ce n'est pas toujours pour des raisons spécifiquement musicales que tel ou tel instrument entre dans un orchestre, mais parce que son possesseur appartient au village ou au groupe. Si des observations ethnologiques établissent l'existence d'une division sociale du travail, la polyphonie ou toute forme d'exécution collective n'est pas sans refléter aussi une certaine distribution sociale. Enfin, l'idée orgueilleuse qu'un chef veut donner de sa puissance ou de sa richesse peut pousser à l'entretien d'un certain nombre ou d'une certaine sorte de musiciens. Que la musique devienne ainsi fonction d'un besoin d'étalage, cela ne procède pas seulement d'une

¹ Gumilla, *Histoire naturelle, civile et géographique de l'Orénoque...*, pp. 310-311.

² Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, pp. 312-313.

³ Voir d'autres cas in : Lowie, *Traité de sociologie primitive*, pp. 236-237, et *Manuel d'anthropologie culturelle*, p. 102.

mentalité de sultan ou de roi nègre, mais se vérifierait à travers l'histoire de bien des cours européennes.

Que devons-nous comprendre en l'idée de *solo* ? Toute espèce d'exécution par un musicien seul : aussi bien le *solo* qui se détache d'un chœur, alterne avec lui que le *solo* qui exécute un « morceau » à part. Sans doute notre musique occidentale sait-elle aujourd'hui distinguer entre une pièce pour instrument solo et la *cadence*, par exemple, que joue un instrument *concertant* lors d'un silence de tout l'orchestre. Nous ne croyons pas que dans une civilisation primitive une différence de cette sorte puisse revêtir quelque sens, socialement parlant. Car ce qui importe en tous les cas c'est le fait que quelqu'un se détache, s'isole, et il ne semble pas que cela puisse être laissé indifféremment à l'un ou à l'autre. Un homme chante seul ; quel est-il ? Un chef ? Le porte-parole de quelque groupe ? Quelque homme revêtu d'une fonction sacerdotale ou, comme nous venons de le voir, jouissant d'un certain droit exclusif ? « Ainsi le roi David dansait devant l'arche — écrit M. Marcel Mauss, — suivi de Juda, de la famille d'Aaron, des Lévités, et même de tout Israël. De même la danse du chef est souvent le début de la danse du peuple. Où commence le solo ? [p. 326] Où finit le refrain ? ¹ » Comment, par ailleurs, concevoir qu'un soliste se détache d'un chœur — ou d'un groupe de spectateurs, le problème étant le même —, puis y rentre sans que ce chœur — ou ce groupe — ne réagisse ? Il nous faut toujours imaginer un cadre humain, un arrière-plan *également actif*, des choses qui se passent avant, pendant, après, et qui font qu'un solo demeure, musicalement ou non, un morceau détaché d'un plus vaste fragment ou d'un tout. Nous sourions aujourd'hui lorsqu'en des programmes de concerts de l'époque 1830 nous voyons qu'un pianiste, Chopin lui-même, exécutait le premier mouvement d'un concerto, puis cédait la place à un corniste jouant quelque divertissement sur le cor de chasse, enfin revenait pour achever son concerto ². Or c'est ce qu'aujourd'hui peut-être nous persistons à faire. Le vice n'est pas d'ordre esthétique ; il est d'ailleurs.

Ces rapports *musicaux* ou *sociaux* de solo à chœur ou à groupe humain sont pour nous aussi précieux à analyser que les relations entre parties superposées d'un chœur ou d'un orchestre. Le fil est également continu dans le sens de la chaîne et dans le sens de la trame. De chaque côté, les chances de *solo* absolu sont faibles primitivement.

Côté chaîne : nous ne saurions mettre en doute la pratique universelle du *refrain*, comme du prélude et de l'interlude. Il y a là pour le chant individuel des possibilités diverses de replonger dans l'instrumental, dans la danse, dans l'expression de groupe ³.

¹ Marcel Mauss, *Fragment d'un plan de sociologie générale descriptive*, p. 26. — « Le maître de chœur n'est probablement que le sorcier ; chez les Apocúva et les Guarayù, c'est lui qui entonne les chants que les autres membres de la tribu accompagnent. » (Métraux, *la Religion des Tupi-namba et ses rapports avec celle des autres tribus Tupi-Guarani*, pp. 194-195).

² Édouard Ganche, *Frédéric Chopin : sa vie et ses œuvres*, 3^e éd. (Paris, Mercure de France, 1913), pp. 52-53.

³ Cf. le beau travail de M. Alfred Jeanroy sur les refrains dans la poésie française du moyen âge, notamment sur leur sens incomplet et leur caractère fragmentaire, sur leurs allusions et leurs

Peut-être serait-il difficile de citer un chant *solo* que ne précèdent ou n'interrompent pas quelques sons ou quelques bruits d'instruments : ceux-ci s'adressent au public et signifient le caractère de la chose, ou bien ils maintiennent une continuité de rythme et établissent, par les repos du chant, une sorte de ponctuation ¹. Dans un cas extrême, le chanteur tient lui-même l'instrument rituel, une clochette, par exemple, dont quelques coups inter-[p. 327] rompent son chant ou sa déclamation et en soulignent le caractère sacré, sacerdotal ou magique.

Côté trame : une monodie n'est pas forcément exécutée en *solo*. Et c'est avec juste raison que Carl Nef, entre autres, divise son *Histoire de la musique* en deux parties : musique *homophone* et musique polyphonique. Car là-même où n'intervient qu'une seule ligne mélodique, qui nous dit qu'une voix unique l'exécutait, et non pas un chœur homophone qui la redoublait en unissons et en octaves ? Bien plus, qui nous dit qu'à ces intervalles antiphones ne se joignaient pas des intervalles paraphones — quintes ou quarts ? Enfin, et c'est là où la limite exacte entre l'homophonie et la polyphonie devient de plus en plus difficile à déterminer, qui nous dit que la ligne monodique ou homophone ne *s'épaississait* point de petits intervalles, bien plus dissonants, comme nous l'allons voir, qu'une quinte ou qu'une quarte ?

Empruntons trois textes aux carnets de route qu'André Gide a publiés sous le titre de *Retour du Tchad* :

« ... qu'on s'imagine cet air gueulé par cent personnes *dont aucune ne donne la note exacte*. C'est comme une ligne principale qu'on tâche de discerner entre maints petits traits. L'effet est prodigieux et donne une impression polyphonique, de richesse harmonique...

[Il s'agit d'un chant de payeurs *sara*]. Ici la voix n'est jamais juste. De plus, lorsque l'un chante do ré, l'autre chante ré do. Certains font des variantes. Sur six, chacun chante une chose un peu différente, sans qu'il y ait précisément des « parties ». Mais cela fait une sorte d'épaisseur harmonique des plus étranges...

L'attaque du refrain se fait à la fois sur plusieurs notes. Certaines voix montent, d'autres descendent. On dirait des lianes autour de la tige principale, épousant sa courbe mais sans la suivre exactement ² ».

Gide pose admirablement le problème. Il n'y a pas là de polyphonie, au sens classique du terme ; et, toutefois, nous nous trouvons en face d'une « épaisseur harmonique », d'une sorte de halo dissonant, qui brouille un peu le contour de la prétendue monodie. Et cette épaisseur peut être produite soit par des mouvements

origines chorégraphiques (*les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, pp. 108-113).

¹ Cf. notamment Nguyen van Huyen, *Les Chants alternés des garçons et des filles en Annam*, pp. 49-50.

² Gide, *Le Retour du Tchad*, pp. 32, 39-41.

parallèles de petits intervalles dissonants, soit par des mouvements contraires et conjoints, de part et d'autre d'un tracé hypothétique de la monodie ¹.

[p. 328]

Nous voyons que dès que des hommes chantent en chœur il est bien improbable qu'ils ne se divisent pas et ne réalisent pas spontanément diverses sortes d'hétérophonies ². Des études sociologiques et psychologiques du chant primitif permettraient peut-être d'éclairer comment s'opèrent ces divisions chorales. Mais toujours se poserait un *pourquoi* à l'égard du choix de tel intervalle, plutôt que de tel autre, entre parties qui se meuvent parallèlement. Et également se poserait un *pourquoi* touchant à l'irrégularité de ce parallélisme : soit que le même chant ne s'en tienne pas à un type unique d'intervalles parallèles soit, d'une manière plus générale, que le défaut de parallélisme s'aggrave du fait que l'une des deux parties se déplace plus lentement et tend à une immobilité comparable à celle de l'*ison* byzantin ³. Dissemblance de mouvements entre deux parties de chœur, voire statisme de l'une d'elles ; *liberté relative d'enchaîner des intervalles différents* : problèmes où nos préjugés occidentaux nous auraient sans doute portés à apercevoir des conséquences exclusives de l'écriture.

Si nous passons de la musique chorale à l'accompagnement instrumental d'un chant — par exemple tel chant arabe d'Égypte accompagné par un duo de qanoun et de luth (*ud*) ⁴, — nous constaterons qu'en l'absence d'un accompagnement harmonique comme nous le concevons, avec de braves accords plaqués ou arpégés, se développe un système de doublures à l'unisson, plus [p. 329] ou moins irrégulières, plus ou moins libres, comme si chacun des deux instruments avait peine à suivre le chant,

¹ Mouvements parallèles dissonants : voir les ex. 68-69, 104, 229, 231-232, 253 de chants des îles de l'Amirauté, des îles Carolines, de l'Afrique orientale et de la Guinée portugaise, que cite M. Marius Schneider (*Geschichte der Mehrstimmigkeit*, t. I) et où se lisent de nombreux mouvements parallèles de secondes ; voir aussi l'ex. 117 emprunté à un chant de Samoa et où se dessinent quelques mouvements parallèles de neuvièmes. — Le second cas témoignerait d'une recherche exclusive de la dissonance. L'ouvrage précédemment cité n'en offre aucun exemple très caractéristique, sauf au cours d'un chant des Vedda à l'île de Ceylan (vers la fin de l'ex. 4).

² Un des cas les plus extraordinaires est cité par M. Borrel, d'après les travaux du professeur Vahit, dans *La musique secrète des tribus turques Alévi* : canon à la tierce, au-dessus duquel une partie de l'assistance arpège des accords parfaits mineurs (pp. 246-248). — Nous n'avons pas parlé des populations primitives qui chantent naturellement en tierces : M. Schneider en cite des exemples dans les îles Carolines (102-103), en Afrique orientale (149, 177, 186, 196, 202, 209, 211, 217, 224) et, plus encore, chez les Zoulous (252) et chez les Ewé du Togo (255) ; cf. également Kirby, *The reed-flute ensembles of South Africa*, p. 328. — Mais aucun de ces exemples n'approche de la continuité des chants en tierces que nous avons pu entendre, grâce à M. Leenhardt, chez les Canaques. Cf. encore le texte latin cité par M. Gérold (*La Musique au moyen âge*, p. 236) sur les chants en tierces du pays de Galles, au moyen âge.

³ Entre autres exemples donnés par M. Marius Schneider, cf. n^{os} 108 (îles Salomon), 250 (Zoulou), 253 (*Bayot* de la Guinée portugaise). Cf. aussi M^{me} Humbert-Lavergne, *La Musique à travers la vie laotienne*, ex. 2. — Cas de parallélismes rompus étudiés par E. M. von Hornbostel, *Wasukama-Melodie, nach der Aufnahme von Dr. J. Czekanowski*.

⁴ Cf. Lachmann, *Musik des Orients*, pp. 121-122, ex. 13 ; cf. également E. M. von Hornbostel, *Phonographierte tunesische Melodien*, ex. 16.

trébuchait maintes fois, courait après la note juste et l'atteignait soudain. Tantôt unissons effectifs, tantôt retards, broderies ou notes de passage mais qui eux-mêmes tournent autour de l'unisson ; ainsi par ce jeu d'unissons réalisés ou faussés, se constitue un ensemble multilinéaire, que par pudibonderie l'on dénommera hétérophonie, mais qui n'en sera pas moins une polyphonie à base de parallélisme savamment brisé ¹.

Nous venons de voir que la musique « primitive », pour des raisons ressortissant à la pure sociologie et aussi peut-être à la morphologie du style instrumental, se montre susceptible soit de superposer des unités sonores distinctes soit de les dédoubler. Qu'il y ait des témoignages indubitables dans un sens comme dans l'autre — simultanéité de deux chœurs ou de deux groupes d'instruments, monodie se réfléchissant en un jeu parallèle d'octaves, de quintes, de tierces ou de secondes, — ces témoignages ne nous disent guère laquelle de ces deux formes de « polyphonie » a été ou plus primitive ou plus opérante. Il se peut que la première échappe à la musicologie, tant ce phénomène de superposition est social ; il se peut que la seconde relève de la physiologie et de la psychologie générales de la musique. Et il se peut ainsi que ni l'origine ni l'évolution d'aucun des deux procédés ne se situent en des régions ni à des époques trop déterminées. Par quel lien unique rattacher en effet les suites de quintes de nos chapelles médiévales et celles des indigènes de la Terre de Feu, des îles Andaman ou des îles Salomon, des *Nyamwesi* ou des *Karanga* de l'Afrique orientale ou australe ² ?

Dans son étude sur les *Rapports réels et pratiques de la psychologie et de la sociologie* M. Marcel Mauss, faisant le départ entre les domaines de l'une et de l'autre, désigne comme étant aussi du [p. 330] ressort de la sociologie « le rythme et le chant, ces faits étonnants qui furent peut-être parmi les faits décisifs dans la formation de la religion et de l'humanité : l'unisson dans le ton et l'unisson dans le temps, et même l'unisson du geste et de la voix, et encore plus l'unisson dans l'émission simultanée du cri musical et des mouvements de la danse, tout cela nous regarde ³ ». L'unisson est bien loin de recouvrir des objets de nature semblable. *Même musicalement* ; car, autant que d'autres simultanités, l'unisson recèle une *hétérophonie* — au sens propre du terme. MM. Bourguès et Denéréaz en conviennent : « L'unisson, pas plus que l'octave, n'est une identité ⁴. » Nous pourrions donc envisager l'évolution musicale

¹ Du même type, mais avec plus liberté dans certains traits, un chant japonais accompagné par un trio de vièle (*kokyu*), de luth (*shamisen*) et de cithare sur table (*koto*) : cf. O. Abraham et E. von Hornbostel, *Tonsystem und Musik der Japaner*, ex. VII (pp. 226-231). — Voir ce que M. Lachmann (*Die Musik in den tunisischen Städten*, p. 169) écrit des menues différences entre la mélodie telle qu'elle est chantée et la mélodie telle qu'elle est reproduite ou *jouée* par l'instrument. Nous remarquerons, à notre tour, que de la voix nous disons qu'elle chante, mais jamais qu'elle *joue* — expression réservée à l'instrument. Cela peut être gros de conséquences.

² Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, t. I, ex. 1, 2, 163, 227, 288 ; E. M. v. Hornbostel, *Die Musik auf den Nord-westlichen Salomo-Inseln*, ex. 17-19 (concerts de flûtes de Pan) ; Kirby, *The Reed-flute ensembles of South Africa*, pp. 352, 360 et 368 (orchestres de flûtes à son unique).

³ Mauss, *Rapports réels et pratiques de la psychologie et de la sociologie*, p. 899.

⁴ Bourguès et Denéréaz, *La Musique et la vie intérieure* (Paris, Alcan et Lausanne, Bridel, 1921), p. 46. — Les mêmes auteurs déclarent ailleurs (pp. 45-46) : nous autres modernes « donnons à

comme une conquête successive de simultanités ; ou mieux : comme une marche capricieuse, parfois réversible, où les divers cas de superpositions harmoniques sont remis en suspens puis recherchés pour leur fausse nouveauté. De nos jours, dans des partitions de Debussy ou de Strawinsky, nous retrouverions bien des exemples d'octaves senties non pas comme de négligeables identités mais comme de réels intervalles d'une harmonie assez subtile. Et, dans tel cas, certaines lignes parallèles de septièmes ou d'octaves diminuées pourraient être considérées comme des suites d'octaves mais qu'un procédé raffiné d'harmonie et d'instrumentation nimbe de mystérieuses dissonances.

Remontons avant 1860, alors que le musicographe Fétis — qui était loin de figurer un esprit timoré pour son époque — se révoltait contre la barbarie antique des suites de quintes, en des termes qui précisément justifieraient de nos jours ce procédé : « il est évident que rien n'est plus antipathique au sentiment de l'harmonie et de l'unité tonale que des successions de quintes à découvert par des mouvements parallèles des voix, et que cette faute est la plus grossière qu'on puisse faire dans la composition. Cette inharmonie absurde, *qui met en contact incessant deux tonalités différentes*, déchireraient aujourd'hui l'oreille la moins délicate ¹ ». Et si nous arrivons aux opinions mêmes de l'antiquité [p. 331] sur l'octave, il nous semble les voir se partager : tantôt cet intervalle paraît recherché, et se place à la base des antiphonies chorales ou se retrouve à portée des doigts sur les instruments qui *magadisent* ² ; tantôt ce même intervalle commence à perdre de son piquant et se confond avec l'unisson. C'est vers ce dernier courant qu'à notre avis pencherait la question suivante d'Aristote : « Pourquoi l'accord d'octave ne se fait-il pas remarquer et paraît-il un simple unisson [...] ? L'oreille ne perçoit-elle qu'un son unique parce qu'en raison de leur analogie les deux sons semblent être les mêmes ? En effet l'égalité tient de l'unité ³. »

Enfin si nous revenons à une notion très élargie de l'« unisson », unisson du chant et de la musique instrumentale ou de la danse, là encore bien des variations, bien de lentes acquisitions, comme de partiels oubliés ont dû jouer et jouent encore. Il est certain, par exemple, que la simultanité du geste et du son telle que la conçoit le théâtre wagnérien n'est déjà plus admise par le ballet strawinskien ; que les théâtres javanais, chinois et japonais témoignent de conceptions autres de la simultanité ; et

l'octave le même nom qu'à la fondamentale, feignant ainsi de croire à leur identité. Pourtant, on pourrait avancer que la recherche de l'octave *simultanée* a été un premier essai d'*harmonisation*, de conciliation entre deux sons primitivement perçus comme *différents*... »

¹ Fétis, *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*, p. 110. C'est nous qui soulignons.

² On appelait *magadis* un type d'instrument à cordes où chaque corde était accompagnée de son octave aiguë ; on disait *magadiser* pour accompagner à l'octave. Cf. A. Gevaert et Vollgraff, *Les Problèmes musicaux d'Aristote*, p. 21, probl. 39b I.

³ Gevaert et Vollgraff, *Les Problèmes musicaux d'Aristote*, p. 11, probl. 14. — Une remarque de ces deux savants éditeurs (pp. 129-130) pourrait s'appliquer à ce que nous disions plus haut des successions d'octaves diminuées : « Toute la sonorité de l'accord d'octave se concentre dans le son inférieur. La note aiguë n'est plus perçue comme une intonation distincte, mais seulement comme un élément modificateur du son grave. »

qu'avant que l'homme primitif ait reconnu et organisé une union du chant et de la danse, un accommodement entre le chant et la musique des instruments, il a sans doute fallu bien des tâtonnements. Qui de nos jours oserait, alors que des fresques ou des figurations de vases antiques nous le montrent, accompagner un nombre variable de choristes par un seul joueur d'*aulos* double ?

Pour tous ces problèmes l'histoire doit tenir compte qu'un procédé a pu être en usage longtemps avant que son existence n'ait été rapportée, et avant même qu'on n'en ait eu entièrement conscience. Qu'entre l'antiquité et le moyen âge nous ne trouvions pas suffisamment de textes marquant les progrès de l'hétérophonie vers la polyphonie, cela ne prouve nullement l'inexistence de ces progrès. Une telle révolution, qui apparaît de nos jours si considérable, a pu n'être pas *sentie* de même autrefois. Dans la musique de Palestrina s'édifient des accords parfaits, lesquels n'y furent aperçus que plus tard. Les premiers polyphonistes étaient-ils aussi [p. 332] conscients de leur art que nous le sommes de notre propre polyphonie ? Et nous-mêmes, de quoi l'avenir dira que nous n'avons pas été conscients ? La musique orientale use d'une polyphonie que n'authentique presque aucune théorie : en aurait-il été de même au moyen âge ? Toute théorie musicale est tardive ; elle n'observe presque rien des pratiques vivantes. En particulier, notre théorie moderne en est encore à faire croire que *l'analyse thématique* d'une œuvre explique cette œuvre. La théorie des Grecs ou des Arabes, qu'avait-elle isolé du phénomène musical ?

Succession, simultanée figurent peut-être des notions excessives entre lesquelles il est donné à la musique de glisser des notions plus ambiguës. Ainsi la musique peut concevoir que des choses se succèdent tout en se superposant une à une : dans la fugue, les entrées de voix successives produisent un étagement de lignes. La musique peut aussi concevoir une succession absolument pure et qui prête cependant à un simulacre de simultanéité : nous en trouverions des exemples dans les chœurs de flûtistes de l'Afrique australe ¹.

Il n'est pas besoin d'aller jusqu'à la fugue pour trouver des cas d'unités sonores qui se succèdent ou se répètent en chevauchant. Lorsque deux chœurs se répondent, il peut se produire l'anomalie suivante : la réponse du second chœur part avant que ce qui précède ait terminé ; le second chœur mord sur la terminaison du premier. Au XIII^e siècle, un archevêque de Rouen, du nom d'Odon Rigaud, nous a laissé le journal de ses « visites pastorales » ; Pierre Aubry y a relevé plus d'une plainte, confirmée par des textes de conciles contemporains et ayant trait au *tuilage* : « il y a *tuilage*, quand le second chœur attaque le commencement d'un verset avant que le premier ait achevé la récitation du sien. Le verset que l'on commence recouvre ainsi la fin du précédent, les extrémités se superposent comme les tuiles sur un toit ² ». L'archevêque et son

¹ Kirby, *The Reed-flute ensembles of South Africa*, notamment p. 356.

² P. Aubry, *La Musique et les musiciens d'Église en Normandie au XIII^e siècle d'après le « Journal des visites pastorales » d'Odon Rigaud*, in *Mercure musical*, 15 mai 1906, p. 460. – L'auteur cite une autre « négligence coupable » d'alors, l'usage « de supprimer des syllabes, *sincopare...* » (*Ibid.*). Songeons ici à l'importance musicale des syllabes précipitées ou avalées dans le chant anglais des Psaumes et dans les *spirituals* nègres.

commentateur discernent là une fâcheuse habitude qu'encourageait la récitation précipitée des offices. Mais les quelques secondes gagnées à chaque tuilage, étaient-elles bien appréciables ? Et pourquoi retrouverions-nous le même procédé [p. 333] là où le mouvement accéléré d'aucun moulin à prières ne pourrait être allégué ? — Nous devons au prince Serge Wolkonsky une autre vue sur le tuilage tel que le pratiquait l'Église orthodoxe entre le XVI^e et XVII^e siècles : « Les exercices rituels, à ces époques reculées, étaient longs, pénibles, pour les ouailles comme pour le clergé. Pourtant on n'osait pas faire de coupures ; mais il se forma, petit à petit, la mauvaise habitude de ne pas attendre son tour : prêtres, diacres, chantres, empiétaient les uns sur les autres avec une telle crainte de perdre du temps, que, finalement, on se mit à parler et à chanter simultanément. Cela devint habitude et prit le nom officiel de *monoglassié*, mot qui, littéralement traduit, voudrait dire « polyphonie » [...] Le clergé se divisa en deux : partisans de l'étrange « polyphonie » et partisans d'un retour à la « monophonie ». La situation devint si tendue que le patriarche Joseph, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, [...] s'adressa au patriarche de Constantinople pour le prier de prononcer son jugement. La réponse condamnait la « polyphonie ». Mais il est plus facile [...] de changer les lois que de changer les coutumes. Celles-ci cependant s'avérèrent si fortes que le tsar Alexis, père de Pierre-le-Grand, se vit obligé de convoquer un concile dans le but de confirmer les ordres du patriarche de Constantinople¹. » Retenons pour le moment le terme de *polyphonie* ainsi que l'étrange attachement d'un clergé à un procédé sans doute vicieux mais que la facilité ne suffirait pas à expliquer. Et passons en Afrique. Dans le *Voyage au Congo*, d'André Gide, nous lisons : (l'auteur est à Mayoumba) : « Lyrisme des payeurs... Les couplets et les refrains de leur chant rythmé se chevauchent... Je retrouverai ce chevauchement si particulier, dans les chants de la région du Tchad. » Ailleurs, à Moussareu : « admirables chants alternés. [...] Je n'ai rien vu de plus déconcertant, de plus sauvage. Une sorte de symphonie s'organise ; chœur d'enfants et soliste ; la fin de chaque phrase du soliste se fond dans la reprise du chœur² ». Ailleurs encore, dans la région du Logone, Gide entend un chœur *sara* : « Comme toujours en A. E. F., le chœur n'attend pas que la phrase du soliste soit achevée, mais broche sur la dernière et même parfois l'avant-dernière note. L'effet est saisissant³. » Le même procédé de tuilage se retrouve au Dahomey⁴ ; et nous [p. 334] eûmes l'occasion de l'entendre au théâtre balinaï, lors de l'Exposition coloniale de Paris, en 1931.

Admettons la première explication péjorative ; dans tel cas, si nous poussions à l'absurde, nous dirions que, la paresse des choristes augmentant, le chevauchement des couplets irait croissant et se confondrait, à l'infini, avec ce que la technique musicale dénomme *canon* ou *fugue* ou simplement *imitation*. Mais le tuilage ne

¹ Prince Serge Wolkonsky, *À travers dix siècles de musique russe : Vicissitudes du chant d'Église*, in *Revue musicale*, mars 1934, pp. 189-190.

² Gide, *Voyage au Congo*, pp. 16 et 61.

³ Gide, *Le Retour du Tchad*, pp. 40-41.

⁴ Entre autres un disque de l'institut de phonétique de l'Université de Paris (n° 3565), qui sans reproduire aussi franchement le procédé décrit par Gide fait entendre des entrées de chœur à tel point syncopées ou *anticipées* qu'elles mordent quelque peu sur la dernière note.

décèle-t-il pas, plutôt qu'un relâchement, un fort et instinctif besoin d'accentuation ? Chaque chevauchement entraîne un choc, qui présente quelque chose d'approchant de l'*anticipation* en harmonie, ou de la syncopation en rythmique. Voilà donc un effet harmonique qui découle d'un déplacement du rythme. Or par rythme nous pouvons entendre la division régulière en versets, couplets ou refrains, comme tout ce qui est de l'ordre plus réduit de la mesure, du temps ou des fractions du temps. Notre musique classique présente de fameux exemples de poly-harmonie par abrégement de ces unités rythmiques : notamment dans la *Sinfonia eroica* de Beethoven, lors de la réexposition du premier mouvement, la rentrée du thème quatre mesures trop tôt. Bien des cadences où l'accord de tonique s'agrège à l'accord de dominante donnent l'impression également d'une fin qui est précipitée. Et s'il y a précipitation c'est qu'en réalité il y a recherche d'un accent. Chez les choristes du moyen âge un sûr et vieil instinct musical l'emportait peut-être sur la révérence de la lettre.

Que le rythme ait une action créatrice en matière harmonique ou polyphonique nous n'en pouvons douter après ce que nous avons entrevu du battement positif de la mesure, du martellement continu qui couvre la nudité d'une monodie chantée ou instrumentale : ce qu'un auteur du XIX^e siècle a appelé l'« *harmonie rythmique* » de la musique arabe¹. Mais il est également du ressort du rythme de répéter, de faire alterner des unités, telles des pièces de mosaïque ; et, si la géométrie d'une mosaïque ne se lit pas qu'horizontalement, mais verticalement ou obliquement selon tout le jeu possible des diagonales, l'harmonie et la polyphonie doivent pouvoir concevoir des superpositions en escalier, des tuilages. L'imitation en oblique de la fugue obéit à un principe de symétrie : entre les voix qui imitent et la voix qui est imitée l'appel est spécifiquement rythmique.

[p. 335] Devant la disposition en escalier des entrées successives de voix dans le canon et dans la fugue, devant le jeu oblique des imitations, comment ne songer point à une inclinaison également possible du procédé hétérophone de doublage ? Au lieu, par exemple, d'unissons et d'octaves absolument simultanés, envisageons des espèces d'échos. C'est ainsi qu'une bien curieuse cadence de musique japonaise, transcrite par le D^f Lachmann, nous montre le *koto* et la voix arpégeant en quelque sorte leurs unissons². Et sans doute trouverions-nous dans la musique balinaise de pareils exemples.

Dans bien d'autres cas d'accompagnement hétérophone nous verrions au gré d'une certaine fantaisie la doublure être tantôt parfaitement simultanée tantôt un peu retardée, sinon avancée, et dès lors céder à de modestes effets de dialogue, d'écho, note à note. *Rubato* qui introduit du désordre, c'est-à-dire de l'art, et, jusqu'à un certain point, de l'individualité dans une homophonie ou dans une hétérophonie qui eussent été raides et quelque peu scolaires. Nous savons que le formalisme de ces musiques s'accommode d'un détail laissé à l'imagination. Là encore le rythme féconde la polyphonie : il étale ou contracte ce qui se superposerait tout uniformément ; la

¹ Salvador Daniel, *La Musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*, p. 6.

² Lachmann, *Musik des Orients*, exemple 9, p. 117.

recherche d'un modelé fait insérer des contre-temps, diviser des valeurs. Mais là aussi la variété des timbres, et particulièrement des timbres d'instruments, incite autant à les disposer en épis qu'à les égrener : accents dynamiques ou touches successives. Entre rythme et timbre grande doit avoir été l'émulation dans l'établissement de la polyphonie. D'où la part de social dans une polyphonie toujours concrète où derrière le détail du rythme ou des timbres se placent des hommes, et tout ce qui les unit ou divise. Non pas simplement des musiciens aux gestes neutralisés, professionnels ; mais bien une assemblée d'hommes, entiers, et dans leurs rapports divers avec une société.

Limitons-nous maintenant aux cas de superpositions d'instruments. Salvador Daniel disait de la musique arabe : « Tous les musiciens jouent à l'unisson, et il n'y a d'autre harmonie que celle des tambours de différentes grosseurs, que j'appelle *harmonie rythmique*¹. » Dans un précédent chapitre nous avons déjà fait allusion à ces couches de rythmes en progression géométrique. Pareille disposition s'accorde avec la variété de grosseurs des tambours mais répond d'abord à un trait commun aux musiques [p. 336] archaïques et orientales : besoin de combler les temps par des parties de remplissage rythmique, qui accroissent d'autant la polyphonie. Le même observateur de la musique arabe écrivait : « Le chanteur se passera volontiers d'un instrument chantant — violon ou guitare [disons plutôt : rebab ou luth] — mais il exige l'instrument à percussion frappant la mesure. À son défaut, il s'en créera un. Ses pieds marqueront les temps forts sur le plancher, tandis que ses mains exécuteront toutes les divisions rythmiques possibles sur un morceau de bois. Il lui faut son accompagnement rythmique, sa vraie, sa seule harmonie². » De là peut-être, dans certaines musiques nègres, une dernière couche de rythme, composé du bruissement continu des hochets. Dans un sens équivalent nous avons cité un texte de De Guignes, emprunté à ses *Voyages à Péking, Manille...* : la musique instrumentale du théâtre chinois « ne consiste que dans des battements multipliés. En effet, tandis que le premier musicien frappe un coup, celui qui vient immédiatement après en frappe deux, le troisième trois, et ainsi de suite jusqu'au dernier qui bat continuellement³. » De même, un officier ayant vécu auprès des Touareg de l'Air nous énumère la variété de tambours dont ces populations peuvent disposer, soit isolément, et selon différents besoins, soit en groupe. Parmi ces tambours touareg : « d'énormes, dont les batteries lentes donnent des sons puissants de gros bourdons ; des moyens qui donnent la cadence ordinaire des danses rythmées ; des petits, battus avec précipitation par deux baguettes qui tricotent comme si elles égrenaient une charge⁴... » Enfin, un dernier texte nous montre, dans le sud de l'Annam, un orchestre *Moï* dont la variété de timbres ne peut que favoriser la polyrythmie :

« Leur orchestre se compose de 8 gongs en cuivre, de grosseurs et de timbres différents, et donnant sensiblement notre gamme ; les exécutants sont accroupis devant leurs instruments qu'ils frappent avec des baguettes de bois ; les petits gongs sont frappés par paires, avec les 2

¹ Daniel, *op. cit.*, p. 6.

² Daniel, *op. cit.*, p. 19.

³ De Guignes, *Voyages à Péking, Manille et l'île de France...*, p. 316.

⁴ C. Jean, *Les Touaregs du Sud-Est : l'Air*, p. 210.

mains ; les quatre plus gros sont tenus chacun par un musicien ; un frappeur de cadence bat la mesure d'un coup sec sur le bois du tam-tam pendant que le chef d'orchestre, un vieux Moï à longue barbe blanche, muni de 2 baguettes, exécute simultanément sur les deux fonds du tam-tam un jeu très bizarre de petits coups précipités tempérés par le frôlement immédiat des baguettes qui font sourdine¹. »

[p. 337] Ce remplissage par progression géométrique du rythme ne saurait se limiter à la musique primitive ou orientale, pas plus que dans notre orchestre moderne il ne se limite au seul emploi de la percussion. Un coup d'œil sur nos partitions d'orchestre ferait saisir, autant à la batterie qu'aux cordes, le même travail de remplissage, auprès duquel toute partition de piano manque de relief. Et chez un Maurice Ravel (par exemple, dans *Daphnis et Chloé*) les *glissandi* continus de harpes, durant une douzaine de mesures, se compareraient au bruissement, en arrière-plan, des hochets nègres.

Une autre disposition, qui se combine aussi avec la première, place au centre de l'orchestre un instrument plus ou moins conducteur ; l'ensemble des instruments entretient avec celui-ci des rapports d'homophonie. Nous retrouvons là un cas de doublage, mais qui supporte bien des irrégularités. Parlant de l'orchestre cambodgien, Tricon et Bellan marquent que « les morceaux d'ensemble constituent non une orchestration, mais une polyphonie dans laquelle chaque instrument, guidé par le rythme des gongs, suit le *leit motiv*, en l'interprétant à sa fantaisie, sans être soumis à une exécution rigoureuse sous la direction d'un chef d'orchestre. Comme dans l'orchestre tzigane, il y a un instrument conducteur, qui est le *roneat*² ... » Cela peut être aussi le cas d'une partie de l'orchestre de jazz. De même, au centre du *gamelan* javanais, parmi les métallophones se constitue un groupe dont l'homophonie domine assez généralement et entraîne avec elle le rebab ou la flûte³ ; il est facile d'y relever de petits groupes dissidents qui établissent une figuration plus rapide du motif principal et même entraînent la réponse d'une nouvelle figuration, celle-ci le plus souvent animée de mouvements en sens contraire. C'est donc seulement la mobilité de la figuration qui a permis qu'une autre figuration déroge à la règle du parallélisme ; autrement dit, c'est uniquement dans le cadre du remplissage que se dessine un effet de contrepoint. Dans un exemple de musique d'orchestre siamois que publie Carl Stumpf⁴ nous voyons de même une vaste homophonie comporter, tels des accidents de détail, des mouvements parallèles de quarts aussi bien que des broderies et des notes de passage dont le flot peut même croître assez pour que tout l'orchestre se recouvre, un moment, d'une variation multiple du thème. La variation, procédé musical partout des plus [p. 338] usités, apparaît ici non pas comme un moyen de renouvellement *successif* et presque de développement du thème, mais comme une *superposition directe* du thème et de ses images déformées. Il y a là un phénomène de soudaine floraison sur la transparence d'une homophonie.

¹ J. Brien, *De Qui-nhen en Cochinchine*, p. 75.

² A. Tricon et Ch. Bellan, *Chansons cambodgiennes*, p. IX.

³ Voir exemple in : D. de Lange et J. S. Snelleman, *La Musique ... dans les Indes orientales néerlandaises*, pp. 3160-3165.

⁴ Stumpf, *Tonsystem und Musik der Siamesen*, pp. 171-177.

Nous ne reviendrons pas sur la musique arabe d'Égypte dont nous avons cité un exemple typique de parallélisme brisé : il s'agissait là d'une doublure irrégulière de la voix par deux instruments à cordes — l'un, pincé, et l'autre, à moitié frappé, sinon : l'un, pincé et l'autre, frotté. Dans trois exemples de musique kabyle que nous devons à M. Jules Rouanet, la doublure du chant est confiée à un seul instrument, une flûte¹. Qu'il s'agisse d'un accompagnement par un ou par deux instruments, la voix se trouve suivie de très près ou, plus rarement, devancée comme s'il avait fallu lui souffler la note². Dans tous les cas l'instrument accompagne, au sens le plus littéral du terme, le chant. Parfois les fantaisies, les enjolivements de l'instrument s'exagèrent, au point qu'un retour soudain à la doublure stricte, à l'homophonie peut prendre une saveur assez étrange. Parmi les disques de la collection *Musik des Orients*, un chant dramatique du Japon³ nous montre la curieuse progression suivante : au début de la pièce la voix et le *shamisen* paraissent s'ébattre sur deux plans différents ; puis le dialogue se multiplie et, vers la fin, le *shamisen* s'accroche à la voix à peu près comme le ferait un luth arabe.

Il nous faudrait maintenant voir comment des instruments réalisent par eux-mêmes, chacun isolément, des formes embryonnaires de polyphonie. Nous y retrouverions à peu près nos deux types occidentaux d'*organum*. D'une part, les quintes assez rigoureusement parallèles de l'orgue à bouche chinois⁴. D'autre part, la note tenue ou les deux notes tenues des tuyaux de bourdon au-dessus desquelles évolue une mélodie : les flûtes, clarinettes et hautbois doubles ou triples, les cornemuses — et, si elles étaient entrées dans le cadre de notre étude, les vielles à roue, véritables cornemuses à cordes — nous montrent de ces instruments qui ont la propriété de suspendre une mélodie au-dessus d'une basse ou d'une pédale continue. Nous n'y reviendrons pas. Rap-[p. 339] pelons simplement qu'il y a dans ce dernier cas un trait commun à des instruments originaires de l'Inde, de la Perse, de l'Arabie, des mondes méditerranéen ou celtique, et à des habitudes de chant telles que l'*ison* byzantin. De l'instrument ou du chant, qui a devancé l'autre ? Tout au moins y a-t-il eu évidente liaison. Il est possible que l'apparition de l'archet, permettant de produire par frottement une continuité de son qui jusqu'alors était réservée à la seule puissance du souffle dans les instruments à vent, et particulièrement à réservoir d'air, ait accentué en Europe vers le VIII^e siècle une tendance générale à cette forme de polyphonie. Nous voyons l'archet, non pas uniquement en Chine, mais au moyen âge français, frotter simultanément deux cordes, et même plus : telle *Apocalypse* du début du XIII^e siècle nous montre une vièle dite à arc dont l'archet ne peut toucher que plusieurs cordes à la fois ; telles sculptures de l'église Saint-Georges de Boscherville, reproduisent au XI^e siècle ce type de vièle à arc ainsi que notre vièle à roue, désignée

¹ J. Rouanet, *La Musique arabe dans le Maghreb*, pp. 2891-92.

² Dans l'exemple de chant japonais donné par M. Lachmann (*Musik des Orients*, ex. 9, particulièrement p. 115) le *koto* accompagnant la voix a plutôt tendance à devancer la note du chant comme s'il était chargé de la lui indiquer.

³ Parlophone B. 37034-1.

⁴ Lachmann, *op. cit.*, p. 108.

alors sous les termes significatifs d'*organistrum* et de *symphonia*¹. Or, tandis que le jeu en doubles cordes du « violon » chinois ne semble conduire qu'à des unissons, vièle à arc et vièle à roue ont répondu l'une et l'autre à une tendance générale à l'accompagnement de toute mélodie même instrumentale par un bourdonnement continu — *bombus* — d'une ou de deux notes.

Il ne s'ensuit pas que les instruments à cordes pincées ou que divers instruments à verges pincées ou frappées n'aient pas conduit eux aussi vers des formes embryonnaires de polyphonie ou d'harmonie. Nous rappellerons tout d'abord que les lyres antiques — comme aujourd'hui les lyres abyssines — pouvaient produire de brefs arpègements d'accords. Il existe aussi, dans l'Inde notamment, des types de luths dont les sons, loin de s'éteindre, laissent derrière eux comme une traînée. Bien des *sitar* et *vina* comportent de fines cordes inaccessibles aux doigts du musicien et qui vibrent uniquement par sympathie. Dans le jeu du *sitar*, en plus de cette espèce de halo métallique dont la mélodie ne se dégage jamais entièrement, se remarque une note de basse à laquelle le musicien se réfère par intermittence et qui établit une pédale discontinue. Il est inutile de rappeler ici l'existence d'instruments ayant effectivement une corde de basse, placée d'ordinaire à part des cordes mélodiques. Toujours dans l'Inde, le [p. 340] *tambura* à quatre cordes et qui sert à accompagner le chant, crée uniquement un bourdonnement de fond auquel se complaît l'oreille cependant monodique de l'Hindou : « les cordes — écrit Ananda Coomaraswamy — vibrent continuellement de façon à produire comme un fond de pédale fort riche en harmoniques ; et sur ce fond sombre dont la puissance latente est infinie, ressort la broderie ouvragée du chant. Le *tambura* ne doit pas être regardé comme un instrument solo, ou comme pouvant offrir séparément de l'intérêt, ainsi que le piano qui accompagne un air moderne — il donne l'ambiance où naît, vit et se meurt le chant². » C'est ici que nous aurions à parler d'instruments qui, tout en pouvant prêter à un jeu mélodique — et nous pensons à des harpes, à des luths, à des xylophones, à la *sanza* —, produisent par répétition inlassable d'un motif un fond harmonique. Nous croyons trouver là une des sources de l'harmonie primitive : la répétition.

Quand on dispose de peu de sons et qu'ils se limitent parfois à *deux* — deux épaisseurs différentes de cloche double ou de tambour de bois — comment la sensation d'une simultanété ne naîtrait-elle point ? L'écho d'un son persiste encore lorsque surgit le second. Nous avons vu qu'en musique succession et simultanété ne peuvent s'opposer. Or l'un des grands facteurs de la musique primitive ou populaire est la répétition. Tout y porte : la brièveté de la phrase mélodique, le rythme que l'on veut obsédant, la rusticité des instruments. Le retour obstiné d'un motif unique agit comme un accord sans cesse arpégé ; il imprime un fond harmonique où la succession exacte des détails perd de son importance. Des instruments de quatre ou cinq cordes, de quelques lamelles de rotin, de bois ou de fer sont ainsi soumis à un pincement ou à

¹ Bibliothèque nationale, ms. nouv. acq. lat. 2290 ; chapiteau conservé au Musée de Rouen. Cf. E. de Coussemaker, *Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique*, pp. 168-169 et 174-177, ainsi que pl. I, n° 2 et pl. III, n° 8.

² Ananda Coomaraswamy, *La Danse de Çiva*, pp. 145-146.

une percussion qui, loin de créer une ligne mélodique, produit une harmonie figurée, d'effet presque hypnotique. Ces instruments étant toujours joués à l'aide de deux mains, de deux pouces, de deux baguettes — si ce n'est de quatre baguettes tenues par deux joueurs — il est bien rare que ne se produisent point, en plus d'un voile harmonique, de réelles simultanités de sons, telles ces harmonies de quarts sur les xylophones nègres ou indo-chinois, sur les métalphones malais. Enfin, le caractère *obstiné* d'une musique populaire peut se traduire également par le retour d'une même dissonance : mais là plutôt s'agit-il de deux instruments dont des notes respectives viennent régulièrement frotter ou buter l'une contre l'autre.

[p. 341] Si un motif répété de quelques notes nous apparaît moins comme une mélodie que comme un fond harmonique, nous pourrions conclure, presque sans paradoxe, que la musique archaïque pêche moins par insuffisance harmonique que par défaut de liberté mélodique. Outre les réserves qui doivent être faites à l'égard de l'idée trop répandue d'une improvisation mélodique et à la fois populaire, outre toutes les questions que pose l'acte même d'improviser, il semble que sous la simplicité apparente d'une homophonie la musique extra-européenne ne se soit pas toujours dégagée d'une certaine gangue harmonique. Nous disons : harmoniser une mélodie ; il y aurait également à saisir comment *se mélodise* une harmonie, comment les diverses notes de cette harmonie, si complexe ou si simple soit-elle, entrent dans un système polyphonique articulé, ouvragé. De la musique primitive à la musique orientale — en n'en exceptant qu'à peine certains sommets de la musique arabe, hindoue, malaise ou japonaise — nous retrouvons un même manque d'affranchissement vis-à-vis de faits bruts d'harmonie et de timbre. Mais nous ne sommes pas très sûr que la musique européenne s'en soit elle-même, toujours et partout, dégagée. Il suffit, à l'opposé, de songer aux longues cantilènes de Jean-Sébastien Bach, notamment à celles pour violon solo, ou aux grandes phrases italiennes dont Chopin emprunta le style aux maîtres de l'opéra et d'y mesurer le pouvoir d'étalement mélodique auquel l'harmonie est enfin parvenue ; il suffit aussi de considérer en certaines pages de Debussy ou de Strawinsky comment plusieurs numérateurs mélodiques arrivent à s'additionner sur un dénominateur harmonique commun, portant ainsi à son comble l'idée de polyphonie¹. Renversement horizontal de l'harmonie ou inscription de plusieurs orbites mélodiques autour d'un même foyer harmonique, il ne nous semble pas que se retrouve quelque chose de comparable en dehors de notre musique. Il est probable que même chez ces compositeurs européens que nous avons choisis parmi les plus attachés à la substance concrète de leur art, s'exerce un pouvoir de jouer abstraitement avec des idées musicales. Pareil pouvoir, sans doute aucune des musiques qui nous intéressent ici n'y a été portée, — faute d'écriture, faute aussi de certaines facultés de représentation, d'enchaînement que nous n'aurons point l'imprudence de préciser plus. Car, encore là, comment dénier toute capacité d'*enchaînement* alors que dans des [p. 342] populations assez peu comparables entre elles nous retrouvons un langage musical constitué assez identiquement de petits éléments qui s'appellent et se

¹ Debussy, *Ibéria*, voir notamment 1^{re} partie (*Par les rues et par les chemins*), n° 19 de la partition d'orchestre ; Strawinsky, *Les Noces*, 3^e tableau, n^{os} 70-71 et 74 de la partition d'orchestre.

répondent ? Il nous suffit en effet de remarquer la manière dont les joueurs de flûtes de Pan aux îles Salomon et les joueurs de *khène* au Laos font alterner deux intervalles mélodiques, sinon assurent par la permanence de ceux-ci une certaine unité ¹. Il n'est aucun des procédés, aucune des qualités que nous croirions propres à une musique douée d'écriture qui ne se retrouve un peu dans une musique de tradition orale. Mais, en dernière analyse, ce qui oppose ces sortes de musiques serait peut-être moins ce que l'une a et l'autre n'a pas que ce que l'une n'a plus et l'autre a encore. Les gains ne se placent jamais où ils pourraient compenser les pertes : c'est ce qu'illustre plaisamment le texte de Chesterton en épigraphe à ce livre ; mais nul n'est tenu de nous suivre en cette voie ²

Pour être complète, une étude de la polyphonie primitive ou exotique devrait rechercher les combinaisons d'instruments les plus usitées à travers le monde et saisir ainsi quelque prédilection pour telle ou telle formule d'« orchestre ». Mais nous dépasserions le cadre de notre étude. Toutefois, fidèle à une idée maîtresse de ce livre, et qui est d'apercevoir d'un œil non exclusivement musicologique des problèmes spécifiquement musicaux, nous remarquerons que pour être [p. 343] vraiment exhaustive, une pareille étude devrait envisager au préalable les trois cas suivants :

deux hommes sont nécessaires pour le maniement d'un seul instrument ;
deux ou trois hommes *jouent* effectivement du même instrument ;
un homme seul joue de *plusieurs instruments à la fois*.

Dans le premier cas, un homme porte un instrument ou le met déjà en action, et un autre homme frappe ou souffle de cet instrument : c'est ainsi que nous trouvons plusieurs exemples de trompes appuyées sur l'épaule d'un aide ³ ; de tambours à

¹ Voir in E. M. von Hornbostel, *Die Musik auf den Nord-westlichen Salomo-Inseln* (exemples 1-4, 7, 21-22), la façon soit de ressasser, soit d'opposer des intervalles de quinte et de tierce, de quinte et de quarte ou de quarte et de tierce ; in Humbert-Lavergne, *La Musique à travers la vie laotienne* (ex. 1 et 2) la manière également dont les intervalles mélodiques de tierce et de seconde se répondent, parfois en s'appuyant sur un bourdon rythmé, – d'où deux accords dont le va-et-vient rappelle le style d'accordéon. Rapprocher de ces deux exemples celui précédemment cité d'orgue à bouche chinois (Lachmann, *op. cit.*, p. 108) où se retrouve à quelque égard ce rappel constant de deux intervalles.

² La plus grande partie de ce chapitre, déjà largement esquissée en 1933 et qui fit l'objet d'une conférence au Musée Guimet, a été entièrement rédigée alors que nous n'avions pas pris connaissance d'une communication du regretté savant E. M. von Hornbostel à un congrès musicologique tenu à Vienne en mai 1904 : *Ueber Mehrstimmigkeit in der aussereuropäischen Musik*. Plusieurs de nos vues s'y retrouvent : chœurs chantant naturellement en octaves, en quintes ou en quartes parallèles ; addition harmonique, par tuilage, de deux chœurs, ou d'un chœur et d'un soliste ; attaqué simultanée de deux cordes grâce à leur voisinage sur un instrument ; bourdon, qui se retrouve jusque dans les chants primitifs des *Kubu* à Sumatra et dont Hornbostel place l'origine dans le chant alterné (celui-ci déjà cause de tuilage) ; germe de polyphonie dans l'accompagnement rythmique du chant ; importance de l'*ostinato*, que Hornbostel place à mi-chemin du bourdon double ou fleuri et de l'*hétérophonie* – celle-ci définie comme une exposition simultanée d'un thème et de ses formes variées.

³ En Hongrie, voir Sachs, *G. W. M.*, fig. 43 ; dans la région de l'Orénoque, et. Gumilla, *Histoire naturelle, civile et géographique de l'Orénoque...*, t. I, pp. 310-311.

membranes portés sur la tête, sur l'épaule ou sur le dos de l'homme qui précède¹ ; de tambours de bois suspendus au-dessus des reins d'une danseuse *mayombe* et que frappe la femme placée immédiatement derrière elle² ; enfin, l'iconographie du moyen âge nous montre une vielle à roue posée sur les genoux de deux musiciens, l'un tournant la manivelle, l'autre enfonçant les touches ; sans parler de l'*orgue positif* tant de fois représenté avec son couple d'organiste et de souffleur³. Dans le deuxième cas, il s'agit de deux, trois ou quatre musiciens jouant du même instrument — or la planche IX montre deux femmes *sakalava* frappant un xylophone placé sur les jambes de l'une d'elles ; au Cameroun et dans l'Amérique centrale ce sont parfois quatre ou cinq xylophonistes qui battent à huit ou dix mains un immense instrument⁴ ; et nous avons déjà cité, entre autres exemples, celui d'une grande lyre égyptienne pincée par deux musiciens. Presque du même ordre est l'exemple du « tambour-moustique » ou arc-en-terre de Haïti dont un homme pince la corde et un autre frappe le résonateur ; de même, dans l'arc géant de Travancor⁵, un homme bat la corde à l'aide de deux baguettes et un autre frappe le résonateur tout en secouant le manche de l'arc auquel des grelots sont suspendus. Enfin, dernier cas, un seul homme joue de plusieurs instruments à la fois. Ce qui peut se concevoir d'abord de la façon suivante : on touche la corde ou le manche d'un arc à l'aide d'une baguette, elle-même passée à travers un ou plusieurs petits hochets⁶ ; ou bien, dans la percussion d'un tambour d'aisselle ou d'un balafon, le geste du bras provoque le secouement [p. 344] d'une sonnaille, d'un hochet suspendu au poignet⁷. Sinon, le musicien allie au jeu de la flûte le battement d'un tambour, le heurt d'un bâton de rythme ou le secouement d'un hochet⁸. Nous ne parlons naturellement pas des instruments doubles, triples ou réunis en carillons (jeux de gongs, de bols, xylophones, lithophones, métallophones, etc.), c'est-à-dire instruments en eux-mêmes polyphoniques.

L'examen des bas-reliefs égyptiens, autant qu'ils reproduisent avec quelque fidélité des types de combinaisons instrumentales en usage entre la 3^e et la 6^e dynasties (soit entre 2900 et 2400 environ av. J.-C.) nous montre des groupements de :

$$\begin{array}{r}
 2 \text{ chanteurs, } 3 \text{ flûtistes, } 2 \text{ harpistes} = 7 \\
 3 \text{ à } 4 \quad \text{—} \quad , 2 \quad \text{—} \quad 2 \quad \text{—} \quad = 7 \text{ à } 8 \\
 2 \quad \text{—} \quad , 3 \quad \text{—} \quad 1 \text{ harpiste} = 6
 \end{array}$$

¹ Delafosse, *Les Frontières de la Côte d'Ivoire, de la Côte d'Or et du Soudan*, fig. p. 229 ; Sachs, *G. W. M.*, fig. 100 et 293 ; Schaeffner, *Notes sur la musique des populations du Cameroun septentrional*, fig. p. 68.

² Musée du Trocadéro : objet 36.18.3 (Moyen-Congo, subdivision de Mvuti).

³ Coussemaker, *Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique*, pl. III, n 8 ; Raugel, *Les Organistes* (Paris, Laurens, 1923), pp. 9 et 25.

⁴ Sachs, *G. W. M.*, fig. 65 ; Soustelle, *Mexique, terre indienne*, fig. 42.

⁵ Sachs, *G. W. M.*, p. 65 et fig. 49.

⁶ Balfour, *The natural history of the musical bow*, fig. 33 ; Sachs, *G. W. M.*, fig. 33 ; P. Kirby, *The musical instruments of the native races of South Africa*, pl. 66 et 67.

⁷ Documents de la Mission Dakar-Djibouti.

⁸ Gumilla, *Histoire naturelle, civile et géographique de l'Orénoque...*, t. 1, p. 305 ; Izikowitz, *Musical and other sound instruments of the South American, Indians*, p. 307 ; E. de Lima, *La Musique colombienne*, p. 95.

7 harpistes, sans autres musiciens = 7

ces chanteurs pouvant eux-mêmes battre des mains ou s'adjoindre une sorte de chef d'orchestre¹. Un cortège élamite sculpté par un artiste assyrien du VII^e siècle (avant notre ère) se compose de sept harpes, plus une harpe d'un autre type, de deux chalumeaux doubles, d'un tambour à membrane, enfin d'un groupe de chanteurs et de batteurs de mains. Mais quelle valeur attacher à la distribution instrumentale que présente une stèle chinoise où un couple de danseurs à manches longues est accompagné par une harpe, deux luths, une cithare, une flûte et un orgue à bouche ? Symétrie commandée par la sculpture ou qui refléterait une part de réalité ?

Ce qu'il y a de certain c'est qu'à travers l'histoire de bien des musiques et encore aujourd'hui dans les mondes malais et musulman se retrouve l'idée du concert à trois, du concert *en trio*. Il semble que ce nombre de trois instruments réponde à un type d'équilibre assez courant. Tantôt il s'agit de deux longues flûtes et d'une vièle, ou d'une flûte plus petite, d'une cithare à cordes pincées (*Ketjapi*) et d'une vièle ; tantôt le chant est accompagné par un luth et par un *qanoun* ; tantôt encore, dans l'histoire même de notre musique occidentale, les pièces ou sonates pour violon s'écrivent pour deux violons et une basse : « cette première littérature de violon — dit l'éminent historien de *l'École Française de violon de Lully à Viotti* — ne comporte point de *sol* pour l'instrument, mais bien exclusivement des pièces à plusieurs violons, avec prédominance de la composition à *trois parties* »². Or, comme ces premières œuvres de violon pou-[p. 345] vaient provenir de transcriptions de *Canzone* purement vocales, il est bon de rappeler qu'« au VI^e siècle, ces *Canzone* accouplaient volontiers deux soprani à une basse ; elles réalisaient de la sorte l'écriture en trio qui passa directement à la musique instrumentale ». Mais les violonistes italiens qui n'empruntaient qu'à un répertoire chorégraphique inclinaient également à l'écriture en trio. Répondant ainsi à des pratiques convergentes, cette écriture devait à son tour conduire, comme le remarque Lionel de La Laurencie, soit *par réduction* à la Sonate en duo et à la Sonate à violon solo, soit *par accroissement* à la Symphonie elle-même³. Tout semble donc s'être passé comme si l'écriture en trio avait été la double clé des formes de la sonate ou de la symphonie. Mais là il ne s'agit, au sens littéral du terme, que d'*écriture* ; or le même équilibre à trois se retrouve en des musiques sans écriture : faut-il y voir l'amorce de ce qu'eût été chez elles la sonate ou la symphonie ? Symptôme, entre d'autres, d'une tendance générale qui s'est fait jour, dans le comportement polyphonique des instruments, vers le linéaire et vers le concertant.

¹ Klebs, *Die Reliefs des alten Reiches* (2980-2475 v. Chr.), pp. 107-109.

² Lionel de La Laurencie, *L'École Française de violon de Lully à Viotti*, t. I, p. 11. Voir de même, t. III, p. 120.

³ *Ibid.*, t. III, pp. 120-122. – Des remarques du même genre avaient été faites en Allemagne par Ad. Sandberger (*Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartette*, in *Alt-bayerische Monatschrift*, 1900, cah. 2/3) et par A. Schering (*Zur Geschichte der Solosonate in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in *Riemann-Festschrift*, Leipzig, 1909). Voir également une estampe de Bonnart représentant un concert de flûte, de luth et de tympanum, reproduite par L. de La Laurencie, in : *Les Luthistes* (Paris, Laurens, 1928), p. 97.

ÉVOLUTION OU DIFFUSION DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE.

[Retour à la table des matières](#)

Les quelques réflexions qui vont suivre auront pour défaut essentiel de porter sur une expérience personnelle assez courte. Il eût été souhaitable que ce livre vint presque en fin de carrière, alors que son auteur ou bien eût pris connaissance de tous les travaux parallèles ou bien eût pu lui-même, dans le champ restreint de l'Afrique noire, produire les résultats de ses propres investigations. Encore une fois, ce livre va au plus urgent, qui est de porter à la connaissance du public de langue française l'état d'une science.

Dans le Troisième Voyage, de Cook, dont l'édition anglaise parut en 1784 et la traduction française en 1785, se trouve une fort curieuse note de l'auteur à propos d'usages communs aux îles Carolines et aux archipels du sud de l'Océan Pacifique :

« Cette ressemblance toutefois laisse encore des doutes sur l'identité d'origine des peuplades de ces Terres ; car on peut dire, avec raison, que le développement seul des facultés de la nature humaine intro-[p. 346] duit les mêmes usages chez des peuples séparés par un grand espace, et qu'on observe les mêmes habitudes dans tous les siècles, et dans toutes les parties du globe, parmi les hommes qui sont au même degré de civilisation ; le lecteur cependant n'appliquera peut-être pas cette remarque à la conformité dont on parle ici, s'il veut bien saisir la distinction que je vais faire. Les usages fondés sur des besoins communs à toute l'espèce humaine, et bornés à l'application des méthodes qui peuvent satisfaire ces besoins, ne supposent pas, malgré leur conformité, que ceux qui les suivent se sont imités, les uns les autres, ou qu'ils tirent leur origine de la même souche ; car l'homme a partout la même sagacité, et les moyens de satisfaire un besoin particulier sont en petit nombre, surtout dans les pays également incultes. Ainsi, les Tribus les plus éloignées, celles, par exemple, de la *Terre de Feu*, et celles qui habitent les îles situées à l'Est du *Kamitchatka*, peuvent produire du feu de la même manière, en frottant deux bâtons, sans donner lieu de croire que l'une a imité l'autre, ou tiré cette invention d'une source commune. Il n'en est pas ainsi des usages qui ne tirent point leur origine d'un principe général de la nature humaine, et qui ne doivent leur établissement qu'aux fantaisies et aux modes infiniment variées des diverses peuplades. Les coutumes des Insulaires de la partie septentrionale et de la partie méridionale de la Mer Pacifique, d'après lesquelles nous avons jugé que les différentes Tribus viennent de la même souche, sont évidemment de la dernière espèce. Puisque les habitants de *Mangua* et ceux des *Nouvelles Philippines*, pour donner des marques de respect à un homme ou à une femme, frottent leur main sur leur visage, il est clair qu'ils ont appris à la même école cette manière de saluer. Si les esprits, trop livrés au scepticisme, ne se rendent point, j'ajouterai qu'il me paraît difficile de ne pas convenir de l'identité de race, dans le cas

présent ; qu'à la preuve, tirée de la conformité des usages, on peut en joindre ici une nouvelle, encore plus incontestable, celle de la conformité des idiomes¹. »

Ce texte du célèbre navigateur anglais ne nous semble pas avoir été relevé. Il figure cependant parmi les premiers où se trouve posée la question qui tend encore aujourd'hui à diviser sociologues, ethnologues ou même archéologues en « évolutionnistes » et en « diffusionnistes »². Question que nous résumerions dans les termes suivants : l'identité de phénomènes culturels en des points différents de l'espace ou du temps peut-elle s'expliquer par des relations historiques, c'est-à-dire par des emprunts — déterminables ou non —, ou par le fait d'évolutions indépendantes [p. 347] les unes des autres, et dans le parallélisme desquelles le sociologue verrait des lois plus ou moins générales ? Mais pour reprendre les termes mêmes de Cook, il nous faudrait demander devant chaque phénomène de culture s'il s'agit d'un « besoin commun » à toute l'espèce humaine, et qui s'est développé avec elle, ou bien d'une « fantaisie » qui, d'abord propre à une peuplade quelconque, s'est répandue au gré des contacts entre diverses populations.

Ne restons pas plus longtemps sur un terrain trop général, et considérons ce problème sous son aspect musicologique. Où est ici le besoin, et où commence la fantaisie ? Sur quel ordre de faits musicaux peut porter une loi universelle et dans quel autre ordre de faits musicaux ne se relèvent que des inventions de peuples particuliers ? Frapper le sol pour marquer une mesure ; battre des mains ou entrechoquer une paire d'objets ; taper sur un récipient quelconque ; secouer une poignée de grenaille ; souffler au bord d'un tuyau ou de quelque autre cavité : chacun de ces gestes eut-il une origine unique, en un point précis du monde ; chacun fut-il considéré d'une invention tellement particulière ou d'une telle importance que les hommes l'ont précieusement conservé au cours de leurs pérégrinations et que d'autres hommes vinrent à le remarquer dans leurs contacts avec ces détenteurs d'un geste nouveau ? Nous ne le croyons point. De même, si à la source de la polyphonie se placent des procédés tant de rythme collectif que de division naturelle des voix, ne sont-ce point là des phénomènes qui doivent s'exercer fatalement — sauf, peut-être, qu'ils ne portent point aux mêmes conséquences partout ? Il n'y a pas de doute également que dans le mécanisme de toute excitation musicale ou chorégraphique, collective ou individuelle, jouent des éléments dont l'origine est à chercher non en un point quelconque du monde habité mais dans l'homme même. Des populations ont pu, indépendamment les unes des autres, éprouver qu'une surexcitation collective naît d'une identité de mouvements, correspondant elle-même à une naturelle identité anatomique. On a pu rechercher plusieurs fois l'excitation préparatoire à la danse dans

¹ Cook, *Troisième voyage...*, t. II, note des pp. 44-46.

² Sur cette question, voir préface et introduction au *Traité de sociologie primitive* de Lowie, pp. 8-24.

l'usage de narcotiques ou de boissons enivrantes ou bien rechercher dans la danse même le moyen de s'élever à quelque extase finale ¹.

[p. 348]

Que dire si dans le « langage », dans le « chant », dans la musique des animaux pouvaient être relevés tels traits que l'on n'attribue qu'à l'humanité musicienne ? Nous ne parlons ni de la sensibilité des animaux à notre musique ², ni de la faculté de dresser musicalement les oiseaux, les serins en particulier, et qui relève d'un problème d'émission mélodique étranger à notre sujet. Qu'un oiseau soit capable de produire, par lui-même ou par mimétisme, des sons musicaux d'intonation précise et de rythme régulier, la question ne peut être controversée : peu importe si ce mode d'expression *mélodique* ne mérite pas exactement le nom de « chant » ³. Mais qu'il existe des formes embryonnaires de rythme collectif et de polyphonie chez les animaux cela ne semble pas avoir été beaucoup observé. Il suffit pourtant de suivre, par exemple auprès d'une volière de perruches, et en particulier lorsque celles-ci viennent d'être éveillées par quelque agent extérieur (lumière ou musique), avec quelle remarquable symétrie peuvent se répondre leurs brefs gazouillis, l'ensemble formant une marqueterie sonore au dessin régulièrement répété et où ne se trahit aucune confusion dans la place de chaque motif, de chaque timbre. À côté de cet exemple de minuscule symphonie, des cas de véritables *antiphonies* ont été relevés par Charles Darwin ⁴ : lors des migrations nocturnes d'oiseaux aquatiques une avant-garde et une arrière-garde se répondent par des cris identiques. De même une sorte de *diaphonie* que l'homme ne saurait réaliser par son chant individuel a été découverte par l'explorateur Jules Crevaux chez le singe rouge ou singe hurleur de la Guyane : cet animal « est capable de donner en même temps des sons aigus et des sons graves, de manière à faire croire que deux individus s'accompagnent [...]. Chez lui, l'air sortant des poumons par la trachée peut suivre en même temps deux directions différentes : ou sortir directement par la glotte, ou passer par une énorme cavité creusée dans l'os hyoïde, et qui forme un véritable résonateur. L'air qui sort directement donne les sons aigus, tandis que celui qui passe dans la caisse de l'os hyoïde produit les sons graves et sonores [...]. Lorsque l'un de ces animaux se livre à ces exercices de chant [...] il se promène seul tout le temps que dure ce concert peu récréatif, [p. 349] tandis que ses compagnons restent dans une immobilité complète. [...] C'est toujours le plus gros mâle qui lance, en se promenant, ces véritables duos à travers l'espace » ⁵. Enfin, dans

¹ Voir à cet égard dans les *Rapports réels et pratiques de la psychologie et de la sociologie* de M. Marcel Mauss (pp. 909-910) comment dans les manifestations collectives de la danse les rapports entre activité physique, fatigue, excitation et extase peuvent être constamment réversibles.

² Alfred de Nore, *Les Animaux raisonnent* (Paris, Delahaye, 1845), pp. 159-168.

³ L. de La Laurencie, *Le Chant des Oiseaux*, in S. I. M., 15 janv. 1912, pp. 1-20 ; E. M. von Hornbostel, *Musikpsychologie Bemerkungen über Vogelgesang*, in Zschr. d. I. M. G., XII (1911), pp. 117-128.

⁴ Darwin, *La Descendance de l'homme et la sélection sexuelle* (trad. Barbier, 3^e éd., Paris, Reinwald, 1881), p. 404.

⁵ Crevaux, *Voyages dans l'Amérique du Sud*, pp. 54-55.

ce domaine assez ténébreux de la musique, ou du langage, ou de la danse des animaux, il y aurait lieu, comme le fait Darwin lui-même¹, de tenir compte de véritables cas de musique instrumentale et non plus seulement de « chant ». Entrechoc de plumes d'ailes ; percussion ou râclement à l'aide du bec ; « tambour » volant des bécassines dont les plumes caudales produisent une sorte de battement qui pourrait à la rigueur être comparé au frisson de *l'anche-en-ruban* des cerfs-volants asiatiques ; essai de résonance de la part de la huppe qui place l'extrémité de son bec face à la paroi d'une pierre ou d'un arbre ; râclements ou frottements rapides dont le bruit, accru par des sortes de résonateurs, constitue la stridulation sexuelle de divers insectes (sauterelles, grillons), etc. : or, qui nous dit que dans l'organisation de ces bruits instrumentaux n'entre pas un sens du rythme, et du rythme collectif, voisin du nôtre ? Le professeur Koehler a bien observé chez des chimpanzés des cas de danses collectives qu'il décrit tout au long et qui nous reporte aux débuts corporels de la musique instrumentale chez l'homme :

« Tout le *groupe* des chimpanzés réalisait des formes supérieures de mouvements stylisés. Deux animaux se houspillent sur le sol dans un jeu de combat et arrivent près d'un poteau : on voit que leur jeu furieux commence à s'apaiser et se transforme en un jeu circulaire autour de ce pilier comme centre. Les autres animaux arrivent l'un après l'autre, se joignent à eux et toute la compagnie marche en file indienne avec beaucoup d'ordre autour du centre. Mais leur mouvement change vite ; ils ne *marchent* plus, ils *trottent* et volontiers l'un des pieds frappe tandis que l'autre est posé légèrement ; un rythme presque rigoureux se dessine et la démarche de chacun tend à se conformer à une même mesure. Les têtes prennent bientôt le rythme des pieds, au point que les mâchoires inférieures pendantes s'élèvent et s'abaissent en mesure avec les mouvements du pied ; tous les animaux donnent l'image de l'entrain et du plaisir dans cette ronde primitive. Des variantes se produisent à tout moment. Une fois c'est un animal qui, d'une façon comique, va dans le cercle en sens contraire, en cherchant à claquer celui qui le suit. J'en ai vu assez souvent qui ajoutaient à la ronde une rotation sur eux-mêmes. Comme un jour toute la compagnie s'amusait à faire indéfiniment le tour d'une caisse en trottant, le petit Consul vint au bord du cercle, debout, accompa-[p. 350] gnant la scène en gesticulant les bras levés : il les levait très haut chaque fois que la grosse Tschego passait près de lui et lui donnait une claque sonore sur son large derrière. Un camarade humain est volontiers accepté comme partenaire à ce jeu comme aux autres : il me suffit de tourner quelque temps autour d'un poteau en frappant le sol du pied, avec la démarche spéciale adoptée par les animaux dans cette sorte de jeu, pour que quelques noirs compagnons se joignent aussitôt à moi². »

¹ Darwin, *op. cit.*, pp. 412-417, ainsi que 311-317.

² W. Koehler, *L'Intelligence des singes supérieurs* (Paris, Alcan, 1927), pp. 300-301.

Enfin, tenons compte d'une remarque d'Owen, que cite Darwin¹, et qui nous montre le gibbon d'Amérique « très surexcité après l'exécution de son chant » : il n'est donc pas donné seulement à l'homme de s'émouvoir de sa propre activité musicale.

L'homme, soit parce qu'il est fait tel qu'il est, soit parce qu'il vit en société, a pu jusqu'à un certain degré établir partout les mêmes fondements de la danse, la même musique corporelle, les mêmes rudiments d'instruments. Minimum — dirons-nous — sur quoi la théorie diffusionniste ne peut avoir de prise mais qu'il serait difficile encore de fixer au juste.

Sans doute la musicologie comparée n'a-t-elle pas à prendre parti pour l'une ou pour l'autre des deux positions entre lesquelles l'étude des sciences archaïques peut hésiter : évolution, diffusion. Elle a elle-même à proposer ses résultats propres. Toutefois elle doit suivre de près les acquisitions diverses, contradictoires peut-être, de sciences qui offrent sur elle la supériorité de plonger dans le passé le plus fabuleux et à la fois dans ce qui subsiste aujourd'hui de civilisation primitive, véritable *préhistoire* vivante en marge de notre civilisation niveleuse ; à la fois dans de vastes durées, qu'il serait illusoire de rapprocher en un faisceau synchrone de siècles ou de millénaires, et dans une connaissance directe, irremplaçable, de l'homme vraiment entier². Les seuls résultats valables ne doivent pas plus être infléchis par une musicologie qui se voue exclusivement à l'étude d'une *certaine* musique européenne qu'être attirés imprudemment par des interprétations, par des généralisations d'une hâtive sociologie. Entre une musicologie timorée qui a réduit la fonction de musicien à celle, assise, de gratte-parchemin (« Avez-vous un texte ? ») et une [p. 351] simplification périlleuse de théories empruntées à d'autres sciences historiques ou comparatives il semble qu'il y ait place à une méthode éclairée autant que raisonnable. Méthode, encore une fois, qui sache saisir auprès des autres sciences ce qui lui est applicable (études comparatives, analyse cartographique, investigations étymologiques, angle sociologique, etc.) mais se garde de considérer comme acquises des hypothèses fragiles, sujettes à de constantes révisions, sinon à de prochaines disparitions (cycles culturels, sexualisme échevelé, totémisme uniforme, etc.), et ne craigne pas au besoin de leur opposer ses résultats spécifiques³. C'est ainsi que dans le cas précis du conflit entre diffusion et évolution la musicologie comparée n'a pas à ruiner l'une ou l'autre de ces deux positions ; prenant exemple sur une science plus avancée qu'elle, la linguistique, elle devra tenir compte que certains traits obéissent à des « lois » et que d'autres proviennent d'« actions particulières », plus ou moins délimitables historiquement⁴. Tels faits musicaux ont pu se reproduire plusieurs fois et n'avoir aucune origine particulière ; tels autres sont venus d'une direction précise et sont peut-être partis d'un point unique, antérieurement ou postérieurement à une

¹ *Op. cit.*, p. 621.

² M. Maunier, dans son *Introduction à la sociologie*, rappelle ce mot de Joubert : « les sauvages sont l'antiquité moderne ».

³ « Chercher à atteindre l'idéal d'une autre branche de connaissances humaines peut être positivement néfaste, car cela conduit facilement à une simplification artificielle, c'est-à-dire à une falsification. » (Robert Lowie, *Traité de sociologie primitive*, p. 17).

⁴ Meillet, *Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes*, 7^e éd., pp. 26-35.

époque donnée ; et dans la plupart des cas a dû jouer un entrecroisement de *lois* et de *circonstances*.

L'idée, du reste, de centres d'origine, de foyers de diffusion, la musicologie classique ne l'a peut-être déjà que trop exclusivement pratiquée ; et, à son tour, la musicologie comparée n'est que trop portée vers elle. D'un type de musicologie à l'autre, le seul progrès n'aura-t-il été que d'avoir transféré tout berceau des rivages de la Méditerranée ou des mers septentrionales de l'Europe en des points de l'Asie centrale ou parmi les archipels de l'Océan Pacifique ? Si nous devons considérer l'« évolutionnisme » comme une espèce de maladie, de l'esprit scientifique il nous faut bien constater que la musicologie n'a pas eu à en souffrir beaucoup lors de sa croissance et que cela ne constitue pas pour elle un avantage aussi certain. Il manque peut-être à la musicologie, tout au moins française, de s'être fourvoyée quelque temps dans un monde d'idées où elle eût trouvé — voisinant avec la sélection sexuelle ou avec la parenté entre primates — des problèmes qui l'eussent distraite un temps de ses vues unilatérales sur la musique [p. 352] du moyen âge. À voir d'ailleurs appliquée immodérément la méthode diffusionniste, il nous semble toujours reconnaître une vieille habitude de renouveler scientifiquement le récit de la Genèse, avec son origine unique de l'humanité. À travers les méthodes exclusivement historiques passent parfois d'inquiétantes exhalaisons de Création du monde et de monothéisme¹.

Ne disons pas que ces questions d'évolution ou de migration importent peu. Car il importe justement, autant pour l'histoire que pour la psychologie de la musique, de savoir si tel instrument a apparu avant tel autre ; si le style de tel instrument a pu évoluer dans l'ignorance du style de tel autre instrument ; si, enfin, toute la musique d'une époque ou d'une population a pu être ce qu'elle est *malgré* ou *à cause de* l'absence de tel instrument, en dépit ou par suite des conséquences multiples que détermine une pareille absence. Si nous demandons à Strawinsky pourquoi l'accord de *Pétrouchka* agrège les harmonies d'*ut* et de *fa* dièse majeurs il nous répondra qu'à l'origine d'un tel accord se placent peut-être la disposition des touches blanches et noires sur le piano et la faculté d'y jouer des arpèges simultanés. Et nous savons que bien d'autres faits de notre musique moderne ne doivent aussi leur existence qu'à une habitude de composer au piano. Comment des musiques plus ou moins archaïques auraient-elles échappé plus à la pression des instruments ? Nous sommes même en mesure d'établir que des effets particuliers à tel instrument ont pu se transférer, se transposer sur tels autres instruments : et là apparaît déjà ce à quoi notre musique occidentale excelle, autant par une endosmose naturelle des styles instrumentaux que par une virtuosité assez redoutable d'écriture opérant de force la compénétration de ces styles. Aujourd'hui, par exemple, n'est-il pas sensible que nos instruments à cordes ont acquis un timbre d'instrument à vent, sinon une accentuation typique d'instrument à percussion ?

La période *historique* témoigne de cas multiples de migrations d'instruments. Avec la conquête de l'Amérique par les Espagnols et par les Portugais, avec les

¹ Cf. P. W. Schmidt, *origine et évolution de la religion* (Paris, Grasset, 1931).

transferts d'esclaves noirs l'organographie de ce continent s'est profondément modifiée : harpe, guitare ou mandoline (*charango*), clarinette, tambour à friction (*zambomba*) entrèrent dans une musique populaire de caractère [p. 353] métis ; le xylophone (*marimba*) devint un instrument national, principalement des Guatémaltèques qui s'en servent encore aujourd'hui à leurs fêtes profanes ou religieuses ; quant au hochet nègre, il avait été précédé par le hochet des Indiens autochtones de sorte qu'il se superposa à lui-même. Sans l'Europe et ses instruments d'orchestre l'Amérique du Nord n'eût pas non plus vu naître le jazz, cet étrange syncrétisme entre des mains plus ou moins noires des « mélodies » du monde moderne. — L'Islam a transporté de même certains types de tambours, de flûtes, de clarinettes, de hautbois (*raïta*) et de vièles (*rebab*) aussi bien au sud-ouest du lac Tchad et sur les côtes de Madagascar qu'en Malaisie et dans tout l'Extrême-Orient. Dans le monde méditerranéen nous voyons les auteurs latins, Juvénal entre autres, se plaindre de l'invasion croissante d'instruments orientaux ¹. Un type de harpe, soit de la forme exactement du trigone égyptien, soit également angulaire mais avec une gracieuse courbure du sommet du résonateur, se trouve figurée aussi bien parmi les petites idoles en marbre des Cyclades, que dans l'art égyptien ou assyrien, parmi les miniatures persanes, dans l'art gréco-bouddhique et chinois (pl. XXI et XXXI), enfin au Japon où cet instrument exista sous le nom de *Kugo* ². La harpe arquée, sinon coudée, est répandue encore actuellement du Cameroun à la Birmanie, et elle est figurée sur de nombreux monuments de l'antiquité égyptienne et sur des sculptures javanaises du VIII^e siècle après notre ère. Quant à la lyre asymétrique, qui constitue peut-être un rameau détaché de la harpe arquée, nous la trouvons, à près de cinq mille ans d'écart, parmi les précieux objets des fouilles d'Our (pl. XXV) et sous la forme actuelle de la grande *bagannâ* d'Éthiopie (pl. XXIV). Mais pour tous ces derniers instruments — harpe angulaire ou arquée, lyre — il est clair que nous connaissons leurs *répartitions* antiques ou modernes, mais [p. 354] non pas exactement leurs foyers d'origine. Il peut être admis que ces foyers doivent se placer en quelque endroit d'Asie, non loin d'une civilisation sumérienne ou d'une civilisation en relation avec cette dernière, soit entre la vallée de l'Euphrate et celle de l'Indus.

Le cas le plus étrange de migration nous est fourni par un tambour à membrane que le professeur Sachs dénomme, faute de mieux, « tambour sur jambes humaines » (*Menschenbeintrommel*) et dont la caisse constitue une sorte de tronc, porté en effet

¹ « Je ne puis, Ô Quirites, supporter une Rome grecque. Et encore ! Qu'est-ce que représente l'élément proprement achéen, dans cette lie ? Il y a beau temps que le fleuve de Syrie, l'Oronte, se dégorge dans le Tibre, charriant la langue, les mœurs de cette contrée, la harpe aux cordes obliques (*chordae obliquas*), les joueurs de chalumeaux (*tibicines*), les tambourins exotiques (*gentilia tympana*)... » (Juvénal, *Satire III*, vers 60-65, éd. de Labriolle et Villeneuve, Paris, les Belles-Lettres, 1921, p. 26).

² Zervos, *L'Art en Grèce des temps préhistoriques au début du XVIII^e siècle*, fig. 17 ; Rutten, *Scènes de musique et de danse*, pl. LXXIX, fig. 14 ; Binyon, Wilkinson et Gray, *Persian miniature painting*, pl. LXXVIII (miniature du XVI^e siècle) ; Huart, *Musique persane*, fig. 523-524 ; A. von Le Coq, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*, t. I, pl. 44 et VI^e partie, pl. 22 ; N. G. Munro, *Prehistoric Japan*, fig. 402 ; Sachs, *G. W. M.*, pp. 158-159, ainsi que fig. 124 (l'instrument de gauche) et 147 (à droite).

sur deux jambes et sur deux pieds anthropomorphes : or le même instrument existe chez les *Bakundu* du Cameroun austral et dans les îles de Kisser et de Timorlaut, entre l'Australie et la Nouvelle-Guinée¹. À moins d'accepter l'idée d'une extraordinaire *synonymie*, il nous faut bien admettre que nous nous trouvons là en face des deux points extrêmes d'une diffusion dont nous ignorons tous les points intermédiaires. Qu'en Afrique ce tambour se place non pas sur la côte orientale mais sur la côte occidentale, c'est-à-dire sur la côte la plus éloignée de l'archipel de la Sonde, n'est pas pour gêner la thèse de la diffusion : celle-ci, bien au contraire, verra dans la présence isolée de ce tambour près de l'Océan Atlantique le signe de l'ancienneté de sa venue, tout témoignage du parcours suivi ayant été effacé entre temps par des migrations successives d'autres instruments. De fait, nous aurions beaucoup d'exemples à citer d'instruments de musique ou d'objets d'autre nature qui n'ont été recueillis qu'infiniment loin de leur foyer présumé d'origine.

En ce qui concerne les instruments de musique de l'Afrique, la théorie « diffusionniste » aura donc tendance à n'admettre aucune invention proprement africaine (l'Égypte antique peut-être exceptée) et à en rechercher l'origine vers l'Asie antérieure, l'Iran, l'Inde, l'Indo-Chine, la Malaisie ou la Polynésie. C'est ce qu'affirment les lignes suivantes du professeur Lowie :

« Le grand nombre des instruments africains soulève un problème : cette abondance est-elle due à une disposition exceptionnelle des nègres pour la musique ? Si plausible que paraisse cette théorie au premier abord, elle n'est guère soutenable. Les cordophones (et surtout la lyre) grâce auxquels les nègres s'élèvent au-dessus des autres primitifs, ont une distribution limitée en Afrique et remontent à des [p. 355] modèles égyptiens, donc ne peuvent être portés au crédit de la race nègre. Le xylophone africain qui ressemble de façon étonnante à celui qu'on trouve à Java, en Birmanie et au Siam, est originaire de cette zone, à en croire les spécialistes de la musique comparée. Une fois ces instruments éliminés, le bagage des Africains n'a plus rien d'impressionnant. Autrement dit, dans ce domaine culturel comme en d'autres, les contacts entre groupes sont significatifs : si la musique africaine est remarquable, c'est à cause des relations que les nègres ont entretenues avec l'Égypte, les Indes et l'Indonésie. Les nègres ont droit à notre admiration pour avoir su adopter et utiliser ces instruments, mais non pour les avoir créés². »

À y regarder de près ces lignes dépassent leur but. Une telle application de la thèse diffusionniste suscite des réserves. Personnellement nous préférons toujours le ton de probable ironie avec lequel Meillet énumère les successives hypothèses touchant l'origine des langues indo-européennes³. Il se peut que pratiquement M.

¹ Sachs, *G. W. M.*, pp. 135-136, fig. 94 ; id., *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*, p. 69 ; Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, p. 57.

² Lowie, *Manuel d'anthropologie culturelle*, p. 231.

³ « ... on ne sait ni où, ni quand, ni par qui a été parlé l'idiome qui a abouti aux langues historiquement attestées et, qu'on est convenu d'appeler l'indo-européen. On a cru longtemps,

Lowie ait raison, mais nous nous permettrons de remarquer que ce n'est justement point en tant que possesseurs de nombreux instruments à cordes — et surtout de lyres, qui sont simplement râclées — que « les nègres s'élèvent au-dessus des autres primitifs » : leur « disposition exceptionnelle » pour la musique, que nous leur avons nous-mêmes un peu trop légèrement accordée en des pages écrites en 1926 et qu'après réflexion nous ne craignons pas de leur reconnaître plus catégoriquement qu'auparavant, ne se traduit point dans leur façon de jouer des instruments à cordes. Cette disposition se marque tout d'abord — et en dehors du chant choral — par des qualités de rythme, rarement égalées ailleurs, et de rythme présentant, quoique tambouriné, la netteté de dessin et l'équivalence d'une ligne mélodique ; elle se marque aussi par d'extraordinaires minuties de timbres, qui justement font que leurs xylophones, par exemple, diffèrent de ceux d'Extrême-Orient¹. Nous ne savons encore rien [p. 356] de l'origine de la *sanza* (pl. XII), mais tels disques enregistrés lors de l'Exposition coloniale de Paris en 1931 et auxquels nous avons déjà fait allusion montreraient comment sur ce minuscule instrument le nègre sait inscrire de petites sortes de sonatines, très logiquement conduites, serties de fines surprises de rythme. S'il s'agit d'apprécier la musique des nègres, il ne faut donc point prendre pour base le jeu de leurs instruments à cordes mais bien le « sonatisme » de leurs *sanza*, les rythmes purs de leurs tambours, de leurs cloches ou de leurs sonnailles, et la subtilité de leurs associations de timbres. De même, ce n'est point par leur usage des instruments à cordes que les musiciens malais l'emportent sur d'autres ; à Java comme à Bali le gamelan s'accompagne d'une flûte ou d'une vièle, mais qui ne participent pas aux effets essentiels de cet orchestre : intrusions islamiques, assez négligeables musicalement, dans un ensemble qui se limite à peu près aux ressources de l'*idiophone* — pour reprendre un terme que nous cherchions à bannir. Cet *orchestre de métal* nous prouve que de la présence ou non d'instruments à cordes ne s'ensuit pas la musicalité plus ou moins élevée d'une population. Chez les nègres et chez les Javanais — que nous ne prétendons point comparer ici entre eux — se retrouvent des instruments à cordes et des flûtes, peut-être issus d'un commun foyer d'origine, mais par lesquels le génie musical de ces deux races ne s'exprime guère profondément.

sans raison sérieuse, que c'était en Asie ; il a paru plus vraisemblable ensuite que l'indo-européen aurait été parlé en Europe, non pas dans la région méditerranéenne ni à l'Occident, mais dans les régions du Nord-Est. On recommence maintenant à supposer une origine asiatique ; peut-être s'agit-il de la région où la frontière entre l'Europe et l'Asie ne se laisse pas exactement tracer. On a même pensé récemment à l'Ouest de l'Europe. » (Meillet, *Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes*, p. 79).

¹ La question est de savoir si les populations qui apportèrent en Afrique le xylophone se détachèrent du tronc commun alors que le xylophone comportait, tel le futur balafon, des résonateurs multiples (pl. IX) et non point encore une caisse unique de résonance : or il existe aujourd'hui en Malaisie des métalphones (*gendèr*) dont les lames sont suspendues au-dessus d'une rangée verticale de tuyaux ouverts, en bambou ; il se peut que ces métalphones aient été précédés par des xylophones du même type, d'où leur parenté probable avec les xylophones nègres à calebasses. Il n'en demeure pas moins que le xylophone actuel d'Indonésie, s'il s'est privé de l'appareil ancien de résonateurs, a perdu en richesse de timbre et en effets vacillants d'intonation.

Quant aux « modèles égyptiens » auxquels remonteraient certains instruments nègres, il serait sans doute prudent de se demander à qui l'Égypte elle-même les a empruntés, et de quoi se composait la musique des populations qui précédèrent les Égyptiens le long du Nil. Pourquoi la lyre, dont la première figuration sur le sol de l'Égypte antique (vers le II^e millénaire av. J.-Chr.) place l'instrument entre les mains d'un voyageur au type sémite nettement accusé¹, pourquoi cet instrument qui se mêle par la suite aux harpes et luths de l'Égypte n'a-t-il pas suivi le sort de [p. 357] ceux-ci en Afrique noire et est resté obstinément en des régions orientales de ce continent ? Pourquoi de tous les types de harpes, que posséda l'Égypte antique et dont la variété n'a jamais été égalée ailleurs, seul le type *arqué*, c'est-à-dire le plus proche de l'arc musical primitif, s'est-il répandu à travers l'Afrique noire ? Or comme chez le nègre a persisté l'usage de l'arc musical et du pluriarc (pl. XIV et XXI), devons-nous en conclure que ce n'est pas à des couches « égyptiennes » mais à des couches bien plus primitives que remonte l'usage africain de la harpe² ? Pourquoi les clarinettes ou hautbois, simples ou doubles, que l'Égypte possède aussi bien sous l'antiquité que sous l'Islam ne se sont-ils pas répandus en Afrique au moins autant que le leur permettait l'islamisation d'une grande partie de ce continent ?

C'est là qu'intervient un problème que la théorie de la diffusion n'a point fait entrer en ligne de compte ; problème que nous suggère M. Marcel Mauss : « Une des graves lacunes de nos études d'histoire collective, ethnologique et autre, c'est qu'elles sont beaucoup trop portées à n'observer que les coïncidences. On dirait qu'il ne s'est passé que des phénomènes positifs dans l'histoire. Or, il faut observer le non-emprunt, le refus de l'emprunt même utile³. » C'est dire que la seule généralisation à laquelle M. Lowie se hasarde — « penchant constant » de la société humaine « à l'emprunt »⁴ — ne correspond point à l'exacte réalité. Il y a, comme le dit encore M. Marcel Mauss, des « lignes de moindre résistance » et des « niveaux d'autorité »⁵ ; et nous ajouterons qu'une même population peut présenter des aspects à la fois de résistance et de mimétisme : la musicologie comparée nous en apporterait maint exemple. Ainsi, un des spectacles les plus troublants qu'il nous ait été donné de rencontrer au nord du Cameroun, est celui de populations païenne et musulmane en contact régulier, voire en rapports de vassalité et de suzeraineté, [p. 358] les *Kirdi* païens et nus

¹ Newberry, *Beni Hassan*, 1^{re} p., pl. XXXI ; Loret, *Note sur les instruments de musique de l'Égypte ancienne*, pp. 26-27 ; Sachs, *G. W. M.*, fig. 148.

² Les instruments à cordes n'ont pas en Afrique noire une distribution aussi « limitée » que le dit M. Lowie : l'arc musical s'y trouve répandu depuis le Sénégal jusqu'en Afrique australe ; la harpe arquée, du Soudan français au lac Victoria ; le luth et la vièle, dès régions avoisinant la boucle du Niger aux côtes de l'Afrique orientale et australe, sans parler des divers types de cithares à lanières d'écorce soulevées, qui existent au Sénégal et au Soudan français, au Cameroun et au Gabon, à Madagascar. Rarement distribution d'une série d'objets fut moins limitée.

³ Mauss, *Les Civilisations : éléments et formes*, p. 98. — De même, in Maunier, *Introduction à la sociologie* : « mais l'emprunt, à le prendre en soi, n'est pas une explication. Il a ses conditions, et ses limites, et ses obstacles ; il veut lui-même être expliqué » (p. 63).

⁴ Lowie, *Traité de sociologie primitive*, p. 425.

⁵ Mauss, *ibid.*, p. 96.

n'empruntant pas la vièle et le hautbois aux *Foulbé* musulmans et vêtus, ces derniers ignorant la harpe et le cor des premiers ; et de même pour les gammes.

Bien des choses se passent comme si des populations continuaient d'agir en un demi-songe où se ravive le souvenir de leur exil, de leur séparation temporaire d'avec d'autres fractions de l'humanité, de leur relative impuissance d'alors. Caravanes, qui dans leur lutte chaque fois solitaire avec des obstacles géographiques, qui dans leur isolement peut-être millénaire ou plusieurs fois répété n'ont que plus longuement ruminé ce qu'elles savaient. Pour prendre des exemples concrets, le hochet, le xylophone ou l'arc musical des nègres ne sont pas que des témoignages d'emprunt, et d'emprunt à des civilisations nécessairement supérieures ; à l'invention de ces instruments ils ont peut-être participé autant que d'autres races — si l'idée d'un tronc commun de l'humanité offre quelque sens ; les ayant conservés plus longtemps que ne l'avaient fait des populations qui évoluèrent relativement vite, ils ont eu plus le temps de porter peut-être à leur extrême perfectionnement des *états* particuliers de ces instruments ou de les *réinventer* tout à loisir. Les rapprochements que nous pouvons faire entre instruments actuels des nègres et instruments de l'antiquité égyptienne ou des civilisations indo-malaises ne prouvent pas qu'il y ait eu emprunt nègre aux populations de l'Égypte, de l'Inde et de la Malaisie ; les unes et les autres sont peut-être à égal degré emprunteuses, mais les nègres seraient restés les plus proches de l'esprit de ceux qui inventèrent : psychologiquement, c'est donc *comme* si les musiciens nègres étaient eux-mêmes les auteurs de ces inventions. Un harpiste assyrien ou égyptien, de même que le possesseur d'un instrument Erard, ne serait sans doute plus capable d'inventer à nouveau l'arc musical, ni d'en jouer. Tout est là — croyons-nous.

Pas plus que ne nous satisfait l'idéal, selon M. Lowie, d'une sociologie entièrement résorbée dans l'histoire générale des peuples, pas plus la musicologie comparée ne nous semble avoir épuisé ses recherches dès qu'elle a inscrit les faits dont elle s'enquiert en une série historique plus ou moins abstraite. Puisqu'elle dispose de moyens de s'approcher de mentalités musicales fort éloignées les unes des autres, elle se doit, quitte à glisser un peu vers l'esthétique ou vers la psychologie comparées, de maintenir ces différences, d'observer par-delà les traits de communauté ceux d'incompatibilité. En matière de pure technologie des relations historiques peuvent s'être exercées sans avoir touché à tout [p. 359] un domaine de comportements musicaux. Un instrument nègre a beau provenir d'un point de l'Inde ou de la Malaisie, entre l'état actuel de cet instrument en Afrique et ses états ancien et actuel dans le lieu d'origine, entre les manières dissemblables de jouer ces diverses formes d'un même type d'instrument se relèvent des différences profondes qui n'ont rien à voir avec le fait d'une translation géographique à sens unique ; outre déjà que nous ignorons *qui* était sur le lieu d'origine et *qui* exactement a emprunté à *qui*, nous n'avons plus devant nous que des stades de facture ou de jeu dont les uns sont relativement plus « primitifs » que les autres. Sans doute la façon trop sommaire dont peut être appliquée la théorie évolutionniste ne mène qu'à des résultats grossiers ou absurdes ; il n'en reste pas moins que nous trouvons étalés à travers l'espace, *et dans le même temps*, des stades différents d'évolution : leur coexistence, leur voisinage prouvent

bien qu'il peut y avoir quelque chose de plus *organique* que ce qui est à la merci de relations d'histoire. Nous ne voyons pas comment la théorie diffusionniste échappe elle-même aux périls du « linéarisme » : que tout soit venu nécessairement d'Asie ou que tout s'insère en une évolution ascendante et unique de l'homme c'est un peu bonnet blanc et blanc bonnet.

L'important ouvrage du professeur Curt Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, suit une division stratigraphique d'après laquelle se reconstitue, nappe par nappe, la diffusion successive des instruments de musique à travers le monde. C'est, jusqu'à présent, le seul essai de ce genre ¹. On pourra toujours objecter qu'une telle tentative est dès maintenant prématurée. Elle l'est sans doute ; déjà Hornbostel y a apporté, en ce qui concerne seulement les instruments africains, telles corrections de détail ² ; nous savons par ailleurs que son auteur songe lui-même à y pratiquer quelques reclassements ; et forcément les progrès de nos connaissances modifieront encore l'ordre de bien des couches. Mais, prématurée ou non, cette tentative n'en offre pas moins le mérite d'échafauder une série d'hypothèses avec lesquelles l'histoire générale de la musique devra bon gré mal gré se débattre. Si le plan du présent livre n'a pas tenu compte de cette stratigraphie, il nous faut cependant reconnaître qu'il lui a ensuite beaucoup emprunté dans le détail.

Les seules objections qui nous paraissent pouvoir être adressées à un travail aussi magistral sont les trois suivantes. Il nous semble d'abord que certains gestes producteurs de sons, tels que le pilonnage, le secouement ou l'entrechoc, ainsi qu'une série d'instruments auxquels ces gestes s'appliquent en premier, sont à tel point élémentaires qu'ils ne peuvent figurer dans une couche bien appréciable, mais relève d'un fonds commun de musicalité primitive. Alors que le professeur Sachs répartit ces gestes ou ces premiers instruments entre trois couches différentes, déjà Hornbostel ramène celles-ci à deux environ. — Il nous semble ensuite difficile de superposer à la fois des couches d'instruments à air et des couches d'instruments à corps solide vibrant. Au début de ce livre nous avons prétendu que chant et musique proprement corporelle pouvaient avoir longtemps voisiné sans reconnaître leurs mutuelles affinités ; il en a peut-être été de même, quoique pour des motifs différents, entre les instruments à air et les autres sortes d'instruments. Et déjà pour ces raisons mêmes le rhombe et le diable (couche II) d'une part, la trompe et la conque à embouchure terminale (IV) d'autre part, ne se placent pas plus avant qu'après les sonnailles suspendues au corps du danseur (I), le râcleur (III), le hochet (III) ou le frappement du giron (V). Il s'agit là sans doute de faits incomparables. — Enfin, il nous semble imprudent, sinon impossible, de lier aucun instrument de musique, et peut-être le rhombe même, à des concepts sociologiques tels que l'organisation clanique, la

¹ Il nous faut mentionner la tentative antérieure (1919), mais de moindre envergure, de M. Montandon, in *La Généalogie des instruments de musique et les cycles de civilisation*, pp. 72-94.

² Hornbostel, *The Ethnology of African sound-instruments : comments on Geist und Werden der Musikinstrumente by C. Sachs* (1933).

séparation des sexes, le totémisme ou l'exogamie bipartie¹. Concepts qui encore aujourd'hui s'interprètent contradictoirement et dissimulent peut-être sous la « simplicité tentante » de leurs « grands mots »² une imbrication de choses distinctes, et dès lors variables. N'y a-t-il pas en effet péril à lier des objets matériels tel que les instruments de musique avec une chronologie, elle-même hasardée, de phénomènes d'organisation sociale, dont nous risquons de découvrir par la suite qu'ils se scindent et remettent ainsi en question toute cette chronologie ? Séparation des sexes : elle ne peut déjà pas prêter à une interprétation uniforme ; qu'il y ait en tel endroit exclusion des femmes de certaines cérémonies, peut-être devons-nous chercher la raison en ce que ces cérémonies « sont des fêtes [p. 361] de chasseurs, dont les femmes sont naturellement exclues » ; tandis qu'ailleurs nous voyons des femmes accéder au shamanisme qui est d'ordinaire fermé à leur sexe³. Organisation clanique : en quoi celle-ci qui suppose toujours l'existence parallèle, et préalable, d'une organisation familiale impliquerait-elle l'usage d'instruments de musique particuliers⁴. En quoi, par exemple, la flûte ou le sifflet sont-ils liés à l'institution du clan ou tout au moins à l'époque de cette institution ? À rattacher, d'une part, l'existence du rhombe (et du diable) au totémisme et à ériger, d'autre part, cette institution à la base des autres institutions sociales, cela n'entraîne-t-il pas à inscrire le rhombe à hauteur d'une couche II, alors que le pilonnage de la terre ne se trouverait appartenir qu'à une couche V ? C'est là où la stratigraphie des instruments de musique s'infléchit sous une sociologie quelque peu dépassée.

Le professeur Robert Lowie tient l'usage du rhombe (pl. XI) pour un des exemples les plus caractéristiques de diffusion culturelle à travers le monde⁵ ; mais peut-être ne serions-nous pas exactement d'accord sur tous les points de sa démonstration. Nous nous trouvons là en face d'un problème de culture matérielle sur lequel se greffe un second problème, qui est de sociologie. Faire tourner une planchette qui ne peut vrombir qu'à certaines conditions n'est déjà pas d'une technique simple : la double rotation nécessaire au vrombissement du rhombe exige un objet d'un certain contour et d'un certain profil, l'existence de la corde, la connaissance de sa longueur appropriée, enfin une certaine position du joueur par

¹ Pour toutes ces questions et pour leur critique, cf. Lowie, *Traité de sociologie primitive*, ch. II, IV et VI.

² Lowie, *op. cit.*, p. 253.

³ Lowie, *op. cit.*, pp. 300-302.

⁴ Lowie, *Manuel d'anthropologie culturelle* : « La filiation maternelle n'implique pas une position prédominante de la femme. » (p. 291). « ... le clan ne supplante jamais la famille ; il constitue simplement une unité de plus et complique les rapports sociaux en multipliant les liens d'un individu. » (p. 281). – « Parmi les primitifs, il est impossible d'établir une corrélation automatique entre la filiation et le niveau de culture. Les Australiens présentent les deux types de descendance, pourtant leur culture est très uniforme. » (p. 292). – « Dans l'antiquité, les Grecs, les Romains et les Chinois étaient organisés en clans. Ceux-ci ne se rencontrent pas dans les phases culturelles les plus primitives ; ils jouent un rôle pendant de longues périodes à un niveau de civilisation un peu plus élevé et enfin disparaissent sous un gouvernement puissant et centralisé. » (p. 281).

⁵ Lowie, *Traité de sociologie primitive*, pp. 306-308.

rapport au courant de l'air. S'ajoute de plus l'idée d'associer ce vrombissement à la voix d'ancêtres ou d'êtres supérieurs. L'ensemble peut-il plaider en faveur d'une origine unique du rhombe — *invention* et *usage* de cet instrument ?

Dans la presque totalité des cas où le rhombe est demeuré lié à un rituel vivant apparaît un caractère secret de l'instrument ; c'est-à-[p. 362] dire qu'il est caché aux femmes, ou mieux : *aux non-initiés* ; car, pour nous en tenir à des faits que nous avons observés nous-mêmes au Soudan français et au Cameroun¹, la division de la société à l'égard de ce rhombe que les uns peuvent et que les autres ne peuvent pas voir ne recouvre point exactement une division par sexes : à des hommes circoncis (ou « initiés ») s'opposent des individus in-circoncis, ces derniers étant des enfants, des femmes et peut-être même tout adulte étranger à la société locale des hommes. Il n'y'a donc point coïncidence entre la dichotomie de sexe et la double attitude de la société vis-à-vis du rhombe. Il se peut qu'aucun de ces deux phénomènes ne soit universel, mais nous ne voyons pas comment la non-universalité de l'un puisse être liée à celle de l'autre. Le véritable problème consiste en les termes suivants : l'idée d'adjoindre un caractère sacré, et par là même redoutable, au tournoiement du rhombe n'a-t-elle pu prendre naissance qu'en un lieu unique du monde primitif ? Le rhombe même n'a-t-il été inventé qu'une seule fois ?

Le centre de diffusion du rhombe ne pouvant être décelé nulle part, le professeur Lowie accepterait l'hypothèse due à un autre sociologue, E. M. Loeb, et suivant laquelle « le bull-roarer serait originaire d'une époque très ancienne, du paléolithique peut-être, et se serait répandu avec d'autres éléments cérémoniels, tels les rituels de mort et de résurrection. » Mais n'est-ce point là se dérober, car combien d'autres objets tels que masque, peinture ou gravure rupestre, figuration phallique, etc. doivent remonter à une époque aussi ancienne ? Et le fait, aujourd'hui, de posséder un rhombe de la préhistoire de la Gaule (pl. XI) éclaircit-il vraiment le problème de la diffusion de cet instrument ?

Pour des raisons de pure organologie ou même de technologie générale, nous ne voyons pas pourquoi le tambour à *membrane* figure avec l'arc musical dans une couche VI — qui serait liée à l'exogamie bi-partie —, tandis que le bâton de rythme se place dans la couche suivante VII. Que des civilisations aient eu le rhombe et l'arc musical avant que fût découvert quelque part le bâton de rythme semble assez paradoxal ; autrement dit, que l'ensemble des civilisations ait connu de bonne heure l'usage de la corde, puis possédant le rhombe ou le diable (couche II), et ait mis autant de temps pour inventer l'arc musical (couche VI) et plus encore pour user du bâton de rythme (couche VII.), cela paraît à peine concevable². Une fois de plus nous estimons que le [p. 363] rhombe a été inscrit trop bas dans l'échelle des instruments.

¹ Documents des missions Dakar-Djibouti et Sahara-Soudan.

² Les Australiens qui n'ont pas plus l'arc à flèches que l'arc musical ignorent en effet le bâton de rythme ; et ils possèdent le rhombe. Nous avons vu que leur forme de tambour était la plus primitive de toutes : peau d'opossum soit roulée soit étendue sur les cuisses soit enveloppant un bloc de terre. — Les Canaques qui n'ont ni l'arc musical ni aucune forme primitive de tambour à membrane ignorent de même le rhombe ; mais ils possèdent le bâton de rythme (couche VII) et la conque (IV).

Par ailleurs, la peau *non tendue* ne pouvant se placer qu'à un étage inférieur à celui qu'occupe le tambour cylindrique, ce dernier n'aurait-il point apparu après le bâton de rythme ? *Mais pour juger de ces choses il nous manque de toute évidence un inventaire vraiment exhaustif des instruments de musique de chaque société* : il n'est déjà pas certain que nous connaissions, en profondeur, la musique des différentes tribus australiennes, ni encore moins celle des populations de race pygmoïde. Des explorations futures à l'intérieur de l'Amérique du Sud ne nous réserveraient-elles pas aussi quelques surprises organologiques ? D'où peut-être les couches IV à IX de la stratigraphie Sachs seraient-elles appelées à se modifier.

Le lithophone peut-il appartenir à une couche aussi tardive que la couche XI ? Sa forme inférieure, la plaque de pierre pilonnée, ne relèverait-elle pas plutôt d'une civilisation qui s'est détachée du tronc commun avant qu'ait été inventé le xylophone (couche X) ?

Entre le tambour dont la peau est tendue sur une moitié dealebasse ou de coque de fruit (couche VIII), le tambour en forme de sablier (couche X), le tambour en forme de gobelet (XIII), le tambour en poterie contenant de l'eau (XVI), le tambour en forme de coupe (XVII et XXIII) et la timbale (XXIII), n'y aurait-il pas, si exacte que fût ici la succession des divers types, une tendance à en exagérer l'écartement ¹ ?

Et, pour terminer avec ce problème des tambours, à l'origine de ceux-ci, ou mieux : aux origines communes des hochets et des tambours, ne devrions-nous point placer le hochet en vessie d'animal ? Dans tel cas, si celui-ci s'inscrivait avant le frappement de la peau non tendue (couche VI), quelle situation occuperait-il à l'égard du hochet enalebasse (couche III) ? La stratigraphie Sachs, qui ne tient aucun compte séparé du hochet en vessie, donne, si nous y mêlons des questions de matière, de forme et de procédé de vibration, la superposition suivante :

[p. 364]

couche XVI : tambour-hochet

.....
couche IX : hochet en vannerie

couche VIII : tambour suralebasse

couche VII :alebasse pilonnée ou frappée

couche VI : peau frappée

.....
couche III : hochet enalebasse.

¹ Il ne semble pas que l'on se soit demandé si le tambour plat, sur cadre circulaire, si le sistre et la cymbale ont eu ou non quelque rapport avec l'invention de la roue – roue en forme de disque, telle que la connut la civilisation babylonienne des 4^e ou 3^e millénaires, puis roue rayonnée.

Il semble bien que le tambour-hochet doive ici être abaissé de plusieurs couches et que non loin du hochet enalebasse se place le hochet en vessie.

Du côté des instruments à cordes, l'antériorité de plusieurs sortes d'arcs musicaux (couche VI) sur l'arc à manche râclé et sur l'arc appuyé contre la paroi du cou (VII) peut surprendre. Il en est de même de l'apparition simultanée (couche XI) de la clarinette, de la flûte nasale et du flageolet. Enfin, la couche XIII ne figure-t-elle pas une époque trop tardive pour la découverte des ressources acoustiques que présente la conicité naturelle des cornes d'animaux ?

Ces interrogations posées, ou ces quelques réserves faites, la stratigraphie Sachs abonde en vue d'une justesse vraisemblable, sinon d'une indéniable fertilité. Il est, par exemple, intéressant de marquer à partir de quelle couche (XIX) devient sensible une rupture de communication culturelle entre le sud ou l'extrême est de l'Asie et l'Afrique noire : rupture à la veille presque de notre moyen âge et qui fait que le tambour de bronze, l'anche libre, le xylophone à lames suspendues au-dessus d'une caisse, le carillon de bols, le lacement des tambours en Y, etc., n'ont point pénétré chez les nègres. À partir de cette époque c'est surtout l'Islam ou des mains européennes qui apportent de nouveaux types d'instruments en Afrique. — Plus bas, couche XIII (que le professeur Sachs dénomme « africano-indonésienne » et qui se place au début même de l'âge du bronze), cloches et grelots, résonateurs enalebasse adjoints aux xylophones et aux arcs musicaux, tambours à friction, formes de cithares plates nous apparaissent comme ayant émigré à peu près de concert ; si la suspension desalebasses sous des lames de xylophone appelle assez logiquement le transfert du même procédé de résonance sur les arcs musicaux, nous pouvons nous demander en quoi la cloche de métal a pu être plus ou moins contemporaine de certains types de xylophones tels que le balafon nègre ; or, un voisinage identique se reproduit deux fois encore parmi la couche XII, où se rencontrent clochette de bois et [p. 365] deux formes de xylophones ; parmi la couche X, où naissent presque côte à côte les premiers types de cloches (clochettes en coque de fruit ou en coquillage) et les premiers types de xylophones (aux lames posées sur les jambes du musicien ou sur des poutrelles). À défaut d'une relation directe, n'y a-t-il pas là une continuité parallèle d'efforts pour arracher de matières solides inertes des sons d'une exacte intonation, sinon d'une transparence à laquelle n'atteint pas toujours la clarté des flûtes ? — Du côté des instruments à air, sauf la présence assez discutabile en tête de liste du rhombe et du diable, nous voyons se succéder, dans les couches les plus anciennes, l'anche en ruban, les sifflets et flûtes primitives (III), les trompes et conques (IV), la flûte de Pan et la flûte percée de trous (VI) ; la clarinette, ainsi que nous l'avons déjà dit, n'apparaîtrait qu'en compagnie de la flûte nasale et du flageolet (XI) ; la double clarinette (XIV) précède le double hautbois (XV), qui est suivi d'assez loin par le hautbois simple (XVII) et par les instruments à anche libre (XIX) ; à partir de ceux-ci ne naissent plus guère d'instruments à air. — Si, malgré nos précédentes réserves, nous comparons couches d'instruments à air et couches d'instruments à corps solide vibrant, nous constaterions que les facultés mélodiques des premiers, si réduites soient-elles d'abord, précèdent celles des seconds : les premiers sifflets appartiennent à la couche III, alors que les tambours de bois se

placent au début de la couche VI, à l'intérieur même de laquelle la flûte de Pan et la flûte percée de plusieurs trous ont vraisemblablement précédé l'arc musical. Si donc, comme nous le croyons fort, ce n'est point par une imitation du chant que les instruments de musique ont appris à exercer leurs facultés mélodiques, les instruments à air n'en ont pas moins précédé les autres instruments dans cette voie.

Le mode d'ébranlement des corps solides étant un principe essentiel à la classification du professeur Sachs, voyons ce que l'étude stratigraphique nous révèle à cet égard. En premier auraient apparu le percussion et le secouement qu'auraient suivis de près l'entrechoc et le râclage ; beaucoup plus tard (couche VI) vinrent les gestes de friction et de pincement. Le pincement de la corde a dû précéder celui de la languette de guimbarde (VIII) ; le frottement de la pierre ou de la corde celui des tambours dits à friction (XIII). Une particulière variété d'instruments à cordes pincées coïncide curieusement avec une abondance d'instruments entrechoqués (couches XII à XIX). Le mode d'ébranlement le plus continûment employé reste sans aucun doute la percussion ; il est seul à l'emporter sur l'insufflation.

Situées au-dessus d'un fonds primitif les premières couches (de III à IX) affleurent encore aujourd'hui en des points d'Océanie et d'Amérique ; les couches supérieures se présentent comme si elles étaient parties du monde indo-sino-mélanésien ; ensuite se placent les premiers contacts entre Égypte et Proche-Orient (XIV). De sorte que, historiquement ou symboliquement, tout se passe comme si la majorité des nappes successives — seize sur vingt-trois — était venue de cette immense « méditerranée » comprise entre la côte occidentale de l'Amérique, la côte orientale et australe de l'Asie et la côte orientale de l'Afrique. Océan *méditerrané*, gigantesque Archipel où sans doute la science de demain se sentira à l'étroit, tout comme celle d'hier a dû sortir des limites de *notre Méditerranée*.

L'existence de relations historiques peut être confirmée et parfois même précisée par les dénominations des instruments. Rien n'est plus troublant que de trouver, par exemple, chez les *Ashanti* de la Côte de l'Or une paire de tambours nommée *ntumpane*, chez diverses tribus de la Côte d'Ivoire des tambours de chef ou de village appelés *atumbann*, *atumbrâ* et *timmbana*¹, alors qu'en latin *tympanum* désignait le tambour. Ce que nous dénommons aujourd'hui *timbale* s'est appelé au moyen âge *nacaire* et est toujours désigné par les Arabes sous les termes de *naqâdrâ*, *noqâira*, *neqratt*. Chez les mêmes Arabes existe un tambour du nom de *tabl* ou *tebeul* : or la timbale hindoue se dit *tablâ*. Les Pygmées étudiés par le père Trilles appellent leur arc musical *ngôr*², alors que les Bochimans possèdent un arc spécial du nom de *gora* ou *goura*. Parmi les tambours mélanésiens en forme de sablier et à peau unique, le professeur Sachs relève trois noms, *kondaur*, *kundu* et *dibo*, dont les deux premiers peuvent être rapprochés de la forme malaise *kendang* et le troisième d'une autre forme

¹ Rattray, *Ashanti*, p. 94 ; Delafosse, *Essai de manuel de la langue agni parlée dans la moitié orientale de la Côte d'Ivoire*, pp. 29-30 ; Tauxier, *Le Noir de Bondoukou*.

² Trilles, *Les Pygmées de la forêt équatoriale*, p. 352.

malaise *tifa*¹ : preuves assez évidentes d'un faisceau de relations organologiques entre la Malaisie et la Mélanésie.

Mais le problème peut être plus complexe. Symétriquement à *tympanum* et à *timbale*, les termes de *cymbalum* et de *cymbale* désignent des instruments tout différents et proviennent eux-mêmes de racines différentes ; ce parallélisme toutefois ne laisse pas que d'être significatif, et d'autant que les deux groupes de mots se recouvrent pour désigner des instruments à cordes voisins : tympanon, zimbalon, cembalo (*clavicembalo*= clavecin). Le mot français *tambour* est singulièrement proche des termes de *tanbur*, *tamburi* ou *tumburu* qui désignent chez des populations essentiellement musulmanes, dans la Perse ancienne et dans l'Inde, des instruments à cordes pincées. Outre cette parenté de nomenclature entre tambour et luth, une autre se dessine entre les termes, d'une part, de *Trommel*, de *drum*, de *trumba* qui, en allemand, en anglais et en haut-allemand, désignent le tambour, et ceux, d'autre part, de trompe, trompette, etc. Le *târ* maghrébin² n'est autre chose que notre « tambour de basque » alors qu'en Perse il constitue un luth ; et entre *tar*, *sitar* (luth hindou), *sântir* ou *sentour* (cithare persane), *kisar* (luth syrien), *kithara* (lyre grecque), notre cithare même et *kerâr* (lyre éthiopienne) la parenté est des plus évidentes. Mais c'est que la Perse possède, entre autres instruments à cordes pincées, trois luths : *târ* (ce qui voudrait dire : « une corde », alors que dans le cas actuel l'instrument en possède cinq), *dotâr* (= « deux cordes », l'instrument ayant en effet deux cordes), *sè-târ* (= « trois cordes », bien qu'il en possède maintenant quatre)³. Il est certain que le *sitar* hindou, qui constitue un luth et peut avoir de trois à quinze cordes (y compris les cordes sympathiques), doit son nom au fait qu'un instrument persan, sans doute très répandu, avait d'abord comporté trois cordes : fait d'autant plus typique que la même construction se retrouve en sanscrit avec *tritrântrî* (= « trois cordes »)⁴ et en chinois avec *san-hyen* ou *san-hsien* (= « trois cordes »), ce dernier ayant évidemment conduit au *shamisen* japonais⁵.

Un autre cas d'instrument qui tire son nom du nombre d'organes appelés à vibrer est fourni par le *carillon* qui se composait autrefois de *quatre* cloches (d'où le verbe *quadrillionner*, issu du bas-latin *quadrinio*) ; en Bourgogne, où l'on n'employait que *trois* cloches à la fois, on disait *tréseler* ou *traizelai* — qui n'a point prévalu⁶.

Tout aussi révélatrice est l'étymologie qui se fonde sur l'emploi d'une certaine matière. Le terme d'*olifant* qui désigna d'abord l'éléphant, s'appliqua à l'instrument constitué d'un ivoire de cet animal. L'*avena*, chalumeau que cite Virgile en des vers fameux, est une tige d'avoine sur le pourtour de laquelle on découpe une petite anche. Notre terme de luth provient de l'Arabe *al'ûd* qui signifiait : « le bois » : allusion à la

¹ Sachs, G. W. M., p. 112.

² Rouanet, *La Musique arabe dans le Maghreb*, pp. 2934-2935.

³ C. Huart, *Musique persane*, pp. 3073-3074.

⁴ Grosset, *Inde...*, p. 344.

⁵ Courant, *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, pp. 178-179 ; et également Sachs, G. W. M., pp. 240, 244, 251-252.

⁶ Morillot, *Études sur l'emploi des clochettes chez les Anciens*, pp. 153-154.

matière dont sont faites la caisse et le manche. — Inversement le tibia, os de la jambe, a un sens moins ancien que celui de *tibia*, instrument à anche ¹.

[p. 368] Bien des noms d'instruments se bornent à signifier — « instrument de musique ». C'est ainsi que le mot orgue vient d'*organum* qui désignait tout instrument de musique ou même un instrument quel qu'il soit. Nous devons au professeur Sachs un rapprochement entre la *valiha* ou *vadiha* de Madagascar et le mot sanscrit *vâdira*, (= « instrument de musique ») ². Notons que le langage populaire peut tendre à dénommer d'un terme unique des instruments assez différents : c'est ce qui se fait en français avec violon, guitare... ou chaudron.

Mais l'interprétation étymologique n'est pas sans périls. Entre le sens actuel d'un mot et son sens originel dans une autre langue bien des chaînons peuvent nous manquer qui eussent permis de suivre l'exacte aventure de ce terme. Pour prendre un exemple absurde, si nous ne savions pas que notre mot piano est une abréviation de *piano-forte* ou *forte-piano*, termes sous lesquels furent désignés les premiers instruments à clavier et à marteaux, peut-être en déduirions-nous que le piano avait pour qualité propre une certaine douceur ou que son invention est attribuable à la seule facture italienne. — Nous pouvons être conduits à des interprétations qui se fondent sur la sonorité des mots, sur leur caractère onomatopéique ³. Le professeur Sachs n'a-t-il pas souligné là sonorité sombre des termes qui désignent la conque en Océanie (*u*, *bu*, *trutu*, *cucu*, *ukuk*) et en Amérique (*punaqua*, *pututo*) ⁴. Or cette « Dunkelheit der Namens-Klänge » est-elle sentie de même par les indigènes ; n'y a-t-il pas là moins une loi générale qu'une série de coïncidences ? Et déjà ne pourrions-nous pas rapprocher de la conque péruvienne *pututo*, la trompe guiyani *botuto* et le porte-voix des *Bubi* de Fernando Poo *botûtù* ⁵ ? Si, par exemple, en français, le mot *trompette* offre une sonorité plus claire que celle de trompe, nous ne devons pas oublier que *trompette*, étant un diminutif construit aussi régulièrement que *fillette*, reçoit accidentellement cette sonorité d'un suffixe. Il peut être aussi parfois difficile de distinguer entre quelque loi onomatopéique et la conséquence de relations, d'emprunts organologiques. Le professeur Sachs rapproche diverses dénominations orientales pour les cymbales : *sil-sil* en tibétain, *salàsil* en arabe, *zil* en turc, toutes trois voisines des termes hébraïques de *selsèl* et de *salisim* ⁶. Tandis que M. E. Closson note la fréquence dans la terminologie organologique de la lettre *r* appuyée ou non d'une autre lettre : *rattle*, crécelle, crotale, grelot, frestel (flûte de Pan), graisle (cor), Trommel, drum, trompe, etc. ⁷. La présence de la spirante *f* est également

¹ Cf. l'article de Théodore Reinach in *Dictionnaire des antiquités* de Daremberg et Saglio, ainsi que Ernout et Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine* (Paris, Klincksieck, 1932), p. 997.

² Sachs, dans une étude encore inédite sur les instruments de Madagascar.

³ Voir à ce sujet un curieux recueil de faits par E. Closson, *Notes sur l'onomatopée dans la terminologie organologique*.

⁴ Sachs, *G. W. M.*, p. 35.

⁵ Sachs, *G. W. M.*, p. 151.

⁶ Sachs, *G. W. M.*, p. 150.

⁷ Closson, *op. cit.*, pp. 19-20.

remarquable dans : flûte, sifflet et [p. 369] tant de termes indigènes désignant ces instruments (flé, *fela*, *fille*, *fire*, *frere*, etc.)¹.

Que les arguments soient tirés de l'étymologie, de la cartographie ou de l'iconographie ; que l'on compare les échelles ou les hauteurs absolues émises par les instruments ; que des analogies soient aperçues entre ce qui se pratique actuellement chez des populations perdues et ce qui a dû être commun à tout un stade de l'humanité, il apparaît que l'étude des instruments de musique, et avec elle toute la musicologie comparée, entre dans une phase de probabilités et de statistique². Méthode dont il serait malhonnête de nier les périls. Une somme de faits mal observés ou *disparates* ne devra point emporter notre conviction ; là comme ailleurs peuvent s'exercer des qualités de discernement, de tact, de nuances³. Et, inversement, ne vouloir jamais courir de risque ne met point à l'abri de toute erreur. Combien il est présomptueux en effet d'envisager la musique sous le seul aspect d'une « littérature », et nous voulons dire : d'une littérature *écrite*, alors que tant d'exemples, même contemporains, prouvent combien cette écriture est imparfaite, combien cette orthographe est inapte à reproduire la complexité et le mouvement d'un langage qui est moins lu que « parlé »⁴. Et là n'apparaît que trop l'inexpérience [p. 370] d'une musicologie classique manquant de sympathie envers toute musique qui se fait sous

¹ Delafosse, *Essai de manuel de la langue agni*, pp. 29-30, et *Essai de manuel pratique de la langue mandé ou mandingue*, pp. 101-102 ; Moussa Travelé, *Petit dictionnaire français-bambara*, p. 58 ; Tauxier, *Le Noir de Bondoukou*, etc.

² A. Wegener, *La Genèse du continents et des océans* (trad. Reichel, Paris, Blanchard 1924, ch. VI, p. 73) : « il en va comme du calcul de la trajectoire d'un météore, calcul basé sur un grand nombre d'estimations peu précises : prises à part, les données peuvent être tout à fait incertaines, souvent même fausses mais, selon les règles du calcul des probabilités, leur ensemble n'en fournit pas moins un résultat méritant créance. » – H. Mineur, *La Loi ne mécanique et en astronomie* (in : Cinquième semaine intern. de synthèse. *Science et loi*, Paris, Alcan, 1934, p. 63) : « La statistique est la méthode des sciences qui débutent ou qui sont impuissantes à analyser complètement les phénomènes qu'elles étudient. Lorsqu'un savant manque de moyens d'investigations et qu'il veut quand même faire avancer sa science, il emploie la méthode statistique. »

³ Mauss, *Essai sur les variations saisonnières des sociétés eskimos*, p. 41 : c'est une erreur de croire que le crédit auquel a droit une proposition scientifique dépende étroitement du nombre des cas où l'on croit pouvoir la vérifier. Quand un rapport a été établi dans un cas, même unique, mais méthodiquement et minutieusement étudié, la réalité en est autrement certaine que quand, pour le démontrer, on l'illustre de faits nombreux, mais disparates, d'exemples curieux, mais confusément empruntés aux sociétés, aux races, aux civilisations les plus hétérogènes. »

⁴ Nous ne craignons pas de rapprocher ce que, dans un domaine purement linguistique, M. Vendryes dit des distances entre langue parlée et orthographe : une orthographe phonétique, même parfaite, « ne permettra jamais à quelqu'un qui n'aurait pas entendu parler la langue d'en réaliser parfaitement la prononciation. D'ordinaire, dans les traités de phonétique, la description des sons est faite non pas en partant de l'appareil vocal de l'homme, mais en partant d'une langue connue du lecteur. [...] Encore ce moyen ne suffit-il pas. Même aidé de correspondances précises avec des langues qu'il connaît, le lecteur ne pourra se rendre un compte exact des sons d'une langue nouvelle et réussir à les réaliser ; il lui faudra entendre lui-même parler cette langue. C'est que le langage parlé est tellement complexe qu'il y a toujours une foule de détails d'intensité, d'intonation, d'attaque articulaire, que la graphie la plus parfaite ne peut pas noter. » (Le Langage, pp. 390-391.)

ses oreilles — que ce soit musique moderne ou musique *se parlant* encore sous d'autres latitudes. À se pencher trop sur des musiques mortes ou ne se jouant plus naturellement, ne perd-on point le sens de ce qui dans la musique est d'abord expression et action ? — Par ailleurs, il est permis de douter de la rigueur scientifique de qui s'enferme entre des frontières n'ayant elles-mêmes aucune consistance scientifique — cadre « fabriqué »¹ de l'*Europe*, table rase de tout le paganisme qu'a côtoyé et que côtoie peut-être encore la musique chrétienne, etc. Serait-ce en effet procéder *géographiquement* que d'étudier par exemple le cours d'un fleuve entre les limites purement administratives d'un État ; de même serait-ce se comporter en préhistorien que de borner une étude de la civilisation néolithique aux limites artificielles d'un canton ou d'un arrondissement ? C'est ce que font pourtant ceux qui dans leurs études refoulent les musiques venues d'au delà des monts Oural, de Bakou, de Scutari d'Asie ou du détroit de Gibraltar ; ceux qui empruntent au dernier traité de paix les frontières de leurs travaux et, en Europe même, prétendent ignorer ces musiques populaires qui échappent à toute censure.

L'instrument de musique n'a jamais constitué pour la musique qu'un outil. Mais de tous les vestiges pouvant nous renseigner sur un art qui tend à s'évanouir, et cela dès l'instant même où il jaillit faute d'écriture capable d'en sauvegarder la totalité, l'instrument est encore ce dont nous avons conservé le plus de témoignages certains à travers les temps.

Plateau de Bandiagara (Soudan français), 1931.
Paris, 1936.

¹ Expression empruntée, dans ce sens, à M. Lucien Febvre (*La Terre et l'évolution humaine*, Paris, la Renaissance du livre, 1922, p. 70.)

[p. 371]

APPENDICE

CLASSIFICATION DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

[Retour à la table des matières](#)

I. — INSTRUMENTS À CORPS SOLIDE VIBRANT.

A. CORPS SOLIDE, *non susceptible de tension.*

Bois I. PLEIN. a) *Bâton.*

1. bâton pilonnant.
2. poutre (horizontale) percutée.
3. paire entrechoquée de bâtons ¹.
grappe suspendue et entrechoquée de bâtonnets
(sonnaille de danse).
faisceau de brindilles (verge frappée).
4. bâton incisé (râcleur).
bâton incisé et arqué (arc musical à manche râclé).

b) *Lame* ².

1. lame ou jeu de lames percutées (xylophone).
2. lame râclée contre une roue ou un moyeu denté (crécelle).
3. paire ³ ou éventail de lames entrechoquées (paire de boomerangs, cliquettes, claquettes).

c) *Plaque.*

1. plaque : piétinée, pilonnée ou percutée
plaque basculante (instrument des îles Andaman).
2. paire entrechoquée de disques (Perse).

¹ Les deux bâtons sont tenus dans une seule main ou s'entrechoquent à l'aide de deux mains ou par deux individus ; les bâtons sont liés entre eux par une sorte de charnière (baguettes battantes) de sorte qu'il suffit de tenir l'un d'eux et de le secouer pour que le second vienne le choquer.

² Il y a lame dès que les bâtons destinés à être percutés ou à s'entrechoquer comportent une face aplatie.

³ Avec ou sans charnière.

II. ÉVIDÉ. a) *Tuyau*.

1. tuyau clos, rempli de grenaille, de bâtonnets, etc. (hochet) ¹.

[p. 372]

2. tuyau ouvert :
 - tuyau pilonnant (dit « bâton de rythme ») ;
 - jeu de tuyaux pilonnants ;
 - jeu de tuyaux basculants (*angkloung*, pl. IV).
3. tuyau ou poutre creuse (horizontale) : piétinée, pilonnée ou percutée.
 - jeu de tuyaux percutés (*tjaloung* de Java).
4. tuyau à langue taillée et flexible : langue percutée (tambour de bois de la fig. 2) ².
5. tuyau à lèvres taillées (tambour de bois en bambou).
6. tuyau à lèvres incisées (racleur des Indiens Mura).
7. tuyau fendillé : secoué ou frappé (*puili* d'Hawaï).
8. demi-tuyau : percuté.
9. paire entrechoquée de demi-tuyaux, ou tuyau fendu et articulé (crotales) ³.
10. éclat de tuyau incisé (racleur de Madagascar).

b) *Coque* (coque ligneuse de fruit ; coque en bois ; coque en vannerie).

1. coque close, avec grenaille (hochet) ou avec bille (grelot).
 - paire entrechoquée de coques-hochets.
 - coques (vides ou pleines) enfilées sur un bâton et s'entrechoquant.
2. coque ouverte :
 - pilonnant le sol ;
 - percutée par un filet de sonnailles (hochet nègre, pl. III).
3. coque à langue taillée (cricri) ⁴.
4. coque (ou fragment de coque) incisée (racleur).
5. coque tronquée, à bord frappé (cloche)
 - par battant unique ;
 - par battants multiples, écartés ou s'entrechoquant ;
 - grappe de petites coques tronquées (sonnaille de danse).
6. calotte sphérique (demi-coque, écuelle de bois ou cuveau de bois renversé)
 - piétinée ou percutée ;

¹ À la rigueur pourrions-nous ici classer les quelques hochets constitués par une boîte rectangulaire.

² Voir aussi plus loin, B. *Corps solide flexible*.

³ Si les deux demi-tuyaux sont distincts, l'entrechoc se fait directement. Si le tuyau n'est pas entièrement fendu il y a articulation en un point du tuyau et l'entrechoc se fait sous l'action d'un secouement ou d'une percussion contre un corps étranger.

⁴ Voir aussi plus loin : B. *Corps solide flexible*.

râclant le sol ;
frappant l'eau.

[p. 373]

7. paire entrechoquée ou enfilure de calottes sphériques
(castagnettes et cymbales ; sistre de calebasse, pl. III).

c) *Bille de bois* excavée en forme d'auge, etc.

1. à fond pilonné (auge à décortiquer le riz).
2. à bords ou à lèvres percutés (auge, pirogue, tambour de bois) ou vibrant par choc indirect (tambour de bois fixé sur un manche d'arc).
3. à lèvres incisées (râcleur) ¹.
4. à langues taillées :
une ou deux langues percutées (tambour de bois) ;
bloc à trois langues frottées (*nounout*, pl. XX).
5. à ouïes ou à lames découpées (tambour des Indiens Jibaro ou tambour-xylophone de la fig. 4).

MÉTAL I. PLEIN. a) *Tige ou anneau*.

1. tige oscillante et percutante (sistre).
2. tige percutée (triangle) ².
3. grappe ou enfilure d'anneaux.

b) *Lame*.

1. lame ou jeu de lames percutées (métallophone).
2. grappe de lamelles entrechoquées (sonnaille)
enfilure de rondelles (sistre).

c) *Plaque*.

1. plaque pilonnante.
2. plaque percutée (soc de charrue, gong, tambour de bronze).

II. ÉVASÉ OU TUBULÉ. a) *Tuyau* (droit ou circulaire).

1. tuyau circulaire, à peu près clos, avec bille (bracelet-grelot).
2. tuyau ouvert, percuté.
3. tuyau à lèvres incisées (râcleur, pl. X).
4. paire entrechoquée de demi-tuyaux, ou tuyau fendu
(anneaux creux et fendus).

b) *Coque ou vase*.

1. coque close, remplie de grenaille (hochet).
coque ajourée, contenant une bille (grelot).

¹ Voir aussi : *tuyau à lèvres incisées*.

² Dans tous les cas de percussion ou de râclage, il importe d'observer s'il s'agit d'un battant en bois, en métal (tige ou bague) ou d'une mailloche rembourrée.

grappe de grelots entrechoqués.

[p. 374]

2. Vase à bord frappé par battant interne ou externe (cloche).
3. calotte sphérique — à bord mince ou aplati, renversé ou non-percutée (bol).
4. paire entrechoquée de calottes (cymbales, castagnettes de fer).

PIERRE.

a) *Bloc.*

1. phonolithe percuté à l'aide de cailloux.
2. paire entrechoquée de cailloux.
3. phonolithe godelé et râclé par une pierre.

b) *Plaque.*

1. plaque (horizontale) piétinée ou pilonnée
plaque frottée.
2. plaque (verticale) et jeu de plaques percutées (lithophone).

OS.

a) *Bâton.*

1. grappe d'osselets (sonnaille)
paire entrechoquée d'os (castagnettes).
2. colonne vertébrale râclée.

b) *Tuyau.*

os évidé et incisé (râcleur).

c) *Boîte.*

1. crâne clos et contenant de la grenaille (hochet).
2. mâchoire râclée.

COQUILLE.

1. grappe de coquillages (sonnaille)
paire ou enfilure de coquilles entrechoquées (castagnettes ;
sistre de coquilles).
2. coquille à bord frappé par un battant intérieur (clochette).
3. paroi de coquille râclée.

CORNE, TEST, etc.

1. grappe de sabots (sonnaille).
2. carapace râclée.
etc., etc., etc.

[p. 375]

B. CORPS SOLIDE, *flexible.*

BOIS (OU MÉTAL OU OS) I. PLEIN. a) *Tige ou lamelle.*

languette pincée (guimbarde).

jeu de languettes pincées (sanza, boîte-à-musique).

b) *Lame.*1. lame (bois ou cartilage) : râclée contre un moyeu denté ou contre un bâton incisé¹.

2. lame arquée (scie).

c) *Plaque.*

1. plaque d'écorce piétinée.

2. entrechoc de plaques d'écorce roulée.

II. ÉVIDÉ. a) *Tuyau*, à langue découpée.1. langue percutée (tambour de bambou de la fig. 2)².

2. languette pincée (guimbarde-sur-tuyau de l'Afrique orientale).

b) *Coque* à languette taillée.languette pincée (cricri)³.C. CORPS SOLIDE, *susceptible de tension.*CORDE. a) *Tige* (rotin, liane, etc.).

tige suspendue ou arquée : percutée (cithare en terre).

b) *Lanière* d'écorce, non entièrement détachée de la paroi.1. lanière d'écorce ou jeu de lanières détachées de la surface d'un tuyau unique : lanières pincées ou percutées (cithare tubulaire, par ex. *valiha*, Pl. XIII)⁴.

2. assemblage de tuyaux à lanière unique détachée instrument râclé ou percuté (cithare plate, dite en radeau, pl. XIII et XXIII).

[p. 376]

3. lanières soulevées dans un même plan par un chevalet angulaire et denté (harpe-cithare de la fig. 8).

c) *Corde* rapportée.1. corde unique⁵ tendue :

sur un bâton flexible ou rigide ; arqué, fourchu

¹ Déjà citée plus haut.² Déjà cité plus haut.³ Déjà cité plus haut.⁴ Les cithares-tambours, qui comportent des lanières d'écorces soulevées et des lames de bois suspendues à l'aide de ces lanières, ressortissent aux précédents instruments et aux instruments à lames de bois percutées.⁵ Cette corde unique peut décrire plusieurs lacets.

- ou droit (arcs et cithares) ;
- sur un tuyau ou sur un demi-cylindre (cithares tubulaires) ;
- sur un assemblage de tuyaux (cithares plates dites en radeau) ;
- sur une planche (table) plate, arquée ou convexe, ou sur une cuvette (cithares plates, etc.) ;
- 2. instruments *composés*¹ : harpes, luths, vièles.

MEMBRANE. a) *Membrane non tendue*.

- 1. membrane roulée : percutée.
 - 2. membrane étendue sur les cuisses : *id.*
 - 3. sac ou vessie contenant de la grenaille (hochet à membrane).
- b) *Membrane tendue* (racornie, collée, clouée, lacée, boutonnée) :

1. sur un vase clos ou percé : peau unique (timbale).

2. sur un tuyau (cylindrique, conique, etc.) :
peau unique
deux peaux.

3. sur un cadre.

peau mise en vibration :

- par percussion directe ;
- par boules extérieures fouettantes (pl. XV) ;
- par balle ou grenaille insérée dans le tambour (tambour-grelot ou tambour-hochet) ;
- par friction directe ou par friction d'un bâton ou d'une corde fixés à la peau (tambour-à-friction, pl. XV) ;
- par excitation sonore (mirliton).

peau mise en vibration :

- par percussion directe ;
- par percussion du cadre.

¹ C'est-à-dire avec manche, console ou joug distincts des autres pièces d'attache ou de résonance de l'instrument.

II. — INSTRUMENTS À AIR VIBRANT.

AIR AMBIANT. a) *Par sillage.*

(rhombe, diable).

b) *Par courant d'air saccadé.*

avec ou sans anche (sirène ; accordéon, harmonium, orgue à bouche).

CAVITÉ LIBRE. *Embouchure frappée.*

(tambour-de-terre, pot-tambour, tape-cuisse).

INSTRUMENTS dits À VENT (à embouchure terminale ou latérale).

a) *Tuyau simple ou jeu de tuyaux.*

(flûte et flageolet ; sifflet et flûte de Pan).

b) *Tuyau à anches naturelles* (lèvres vibrantes).

(trompe, conque, cor, trompette)

c) *Tuyau à anche.*

1. anche battante :

simple (clarinette) ;

ou double (hautbois).

2. anche libre (chalumeau indo-chinois et birman)

[p. 378]

BIBLIOGRAPHIE MÉTHODIQUE ¹

SOURCES ANCIENNES.

A. — *Ouvrages d'organographie et traités de musique.*

[Retour à la table des matières](#)

- AMIOT. — *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes...* Avec des notes.... par M. l'abbé Roussier. Paris, Nyon l'aîné, 1779.
- ANBEAU (Thoinot). — *Orchesographie.* (1588). Réimpr. par Laure Fonta. Paris, Vieweg, 1888.
- ARISTOTE. — VOY. : GEVAERT (F. A.) et VOLLGRAFF. *Les Problèmes d'Aristote.* Gand, Hoste, 1903.
- ARISTOXÈNE, de Tarente. — *Eléments harmoniques.* Trad. par Ch. E. Ruelle. Paris, Haffner, 1870.
- AL FARABI. — *Grand traité de la musique.* Trad. Rod. d'Erlanger. Paris, Geuthner, 1930.
- LA BORDE (Jean-Benjamin de). — *Essai sur la musique ancienne et moderne.* Paris, Pierres, 1780.
- LUCIEN. — *De la danse.* Trad. Massieu. Paris, Moutard, 1787.
- MERSENNE (Marin). — *Harmonie universelle* contenant la théorie et la pratique de la musique. Paris, Cramoisy, 1636-1637.

¹ ABRÉVIATIONS : A. = L'Anthropologie. An. = Anthropos. AS. = L'Année sociologique. BEFEO. = Bull. de l'École franç. d'Extrême-Orient. BMET. = Bull. du Musée d'ethno. du Trocadéro. EM. = Encyclopédie de la musique, JA. = Journal asiatique. JP = Journal de psychologie. JRAI. = Journal of the royal anthropological Institute. JSA. = Journal de la Société des Américanistes. RM. = Revue musicale. SFVM. = Sammelbände f. vergleichende Musikwissenschaft. SIMG. = Sammelbände der Internationalen Musikwissenschaft. ZE. = Zeitschrift f. Ethnologie. ZFVM. = Zeitschrift f. vergleichende Musikwissenschaft.

- NICOMAUQUE, de Gérase. — *Manuel d'harmonique* et autres textes relatifs à la musique. Trad. par Ch.-E. Ruelle. Paris, Baur, 1881.
- PLUTARQUE. — *De la musique...* Ed. critique et explicative par Henri Weil et Th. Reinach. Paris, Leroux, 1900.
- PRAETOIRIUS (Michael). — *Syntagma. II Von den Instrumenten*. Wolfenbüttel 1618. Rééd. par R. Eitner, in t. 13 de : *Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke...* (Berlin, 1884).
- THIERS (Jean-Baptiste). — *Traité des cloches...* Paris, Morin, 1781.
- VILLOTEAU. — *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*. Paris, Impr. nationale, 1812.
- VILLOTEAU — *De l'état actuel de l'art musical en Egypte*. In : *Description de l'Égypte*, 2^e éd., t. XIX. Paris, Panckouke, 1826.
- *Description historique, technique et littéraire des instrumens de musique des Orientaux*. Paris, Impr. nationale, 1813.
- *Mémoire sur la musique de l'antique Égypte*. Ibid., 1816.
- [p. 379]

B. — *Annales. Relations de voyage.*

- The Adventures of John Jewitt*, only survivor of the crew of the ship « Boston », during a captivity of nearly three years (1803-1805) among the Indians of Nootka Sound in Vancouver Island. Edited by Robert Brown. Londres, Wilson, 1896.
- [ARVIEUX (chevalier d')]. — *Voyage... dans la Palestine vers le Grand Émir, chef des Princes Arabes du Désert, connus sous le nom de Bedoïains...* Paris, Cailleau, 1717.
- BARRÈRE (Pierre). — *Nouvelle relation de la France équinoxiale* contenant la description des côtes de la Guiane, de l'isle de Cayenne... Paris, Piget, Damonville et Durand, 1743.
- BERNIER (François). — *Voyages...* contenant la Description des États du Grand Mogol, de l'Hindoustan, du Royaume de Kachemire, etc... Amsterdam, Marret, 1699.
- CHANVALON (Thibault de). — *Voyage à la Martinique*. Paris, Bauche, 1763.
- CHAPELIER. — *Lettres...* copiées sur les originaux existant aux arch. de Port-Louis. In : *Bull. de l'Acad. malgache*, vol. X (1912).
- CHARDIN. — *Voyages de M. le Chevalier Chardin en Perse*. Amsterdam, J.-L. de Lorme, 1711, 3 vol.
- COOK (Jacques). — *Relation des voyages* entrepris par ordre de Sa Majesté Britannique... pour faire des découvertes dans l'hémisphère méridional. Rédigée... par J. Hawkesworth... Paris, Saillant et Nyon, 1774.

- *Voyage dans l'hémisphère austral, et autour du monde, fait sur les vaisseaux du Roi, l'Adventure, et la Résolution, en 1772, 1773, 1774 et 1775...* Paris, Hôtel de Thou, 1778.
- *Troisième voyage de Cook, ou Voyage à l'Océan Pacifique... pour faire des découvertes dans l'Hémisphère Nord, pour déterminer la position et l'étendue de la Côte Ouest de l'Amérique septentrionale, sa distance de l'Asie, et résoudre la question du passage au Nord... Ibid., 1785.*
- DAPPER (d'O.). — *Description de l'Afrique...* Amsterdam, Wolfgang, Waesberge, 1686.
- DAVY (John). — *An account of the interior of Ceylon.* Londres, Longman, 1821.
- DEGRANDPRÉ (L.). — *Voyage dans l'Inde et au Bengale fait dans les années 1789 et 1790.* Paris, Dentu, 1801.
- DEMANET (abbé). — *Nouvelle histoire de l'Afrique française.* Paris, Vve Duchesne et Lacombe, 1767.
- DENIS (Ferdinand). — *La Guyane ou Histoire, mœurs, usages et costumes des habitans de cette partie de l'Amérique...* Paris, Nepveu, 1823.
- Description de l'Amérique et des parties d'icelle...* Amsterdam, Cloppenchurch, 1619.
- DUBOIS (a J.-A.). — *Mœurs, institutions et cérémonies des peuples de l'Inde.* Paris, Impr. royale, 1825.
- EGGEDE. — *Description et histoire naturelle du Groënland...* Trad.par M. D(es) R(oches) D(e) P(ardenay), Copenhague et Genève, Philibert, 1763.
- [p. 380]
- FROGER. — *Relation d'un voyage fait en 1695, 1696 et 1697 aux côtes d'Afrique, Détroit de Magellan, Brezil, Cayenne et isles Antilles.* Paris, Brunet, 1698.
- GOLBERRY (Silv. Meinrad Xavier). — *Fragmens d'un voyage en Afrique.* Paris, Treuttel et Würtz, 1802.
- GUIGNES (de). — *Voyages à Peking, Manille et l'île de France faite dans l'intervalle des années 1784 à 1801.* Paris, Impr. impériale, 1808.
- GUMILLA (Joseph). — *Histoire naturelle, civile et géographique de l'Orénoque et des principales rivières qui s'y jettent...* Avignon, 1758.
- HUMBOLDT (Alexandre de). — *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804 par Al. de H. et Bonpland.* Paris, Maze, 1814-25.
- ISERT (Paul Erdman). — *Voyages en Guinée et dans les îles Caraïbes en Amérique...* Paris, Maraden, 1793.
- KOLBE (D^r Pierre). — *Description du cap de Bonne-Espérance, ou l'on trouve tout ce qui concerne... la religion, les mœurs et les usages des Hottentots...* Amsterdam, Catuffe, 1741.
- LABAT (J.-B.). — *Nouvelle relation de l'Afrique occidentale.* Paris, Cavelier, 1728.
- *Voyage du chevalier Des Marchais en Guinée, isles voisines et à Cayenne fait en 1725, 1726 et 1727...* Paris, Osmont, 1730.

- LA LOUBÈRE (de). — *Description du royaume de Siam*. Amsterdam, D. Mortier, 1714.
- LE PAGE DU PRATZ. — *Histoire de la Louisiane*. Paris, De Bure, 1758.
- LÉRY (Jean de). — *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amérique*. 2^e éd. Genève, Chuppin, 1580.
- LE VAILLANT (F.). — *Voyage... dans l'intérieur de l'Afrique par le cap de Bonne-Espérance*. Paris, Crapelet, an VI.
- LIGON (Richard). — *Histoire de l'isle des Barbades...* In : *Rec. de divers voyages faits en Afrique et en Amérique...* Paris, Billaine, 1674.
- Li Ki* ou Mémoires sur les bienséances et les cérémonies. Texte chinois avec trad... par S. Couvreur. 2^e éd., t. II. Ho Kien Fou, Impr. de la Mission catholique, 1913.
- LINSCHOT (Jean-Hughes). — *Histoire de la navigation aux Indes orientales*. 2^e éd. Amsterdam, Cloppenburch, 16...
- MAGAILLANS (R. P. Gabriel de). — *Nouvelle relation de la Chine...* Paris, Barbier, 1688.
- MICHEL ANGE et CARLI (Denys de). — *Relation curieuse et nouvelle d'un voyage de Congo fait es années 1666 & 1667*. Lyon, Amaulry, 1680.
- MOLLIEN (G. Th.). — *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique*. Paris, Vve Courcier, 1820.
- MUNGO-PARK. — *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique fait en 1795, 1796 et 1797*. Paris, Dentu et Carteret, an VIII.
- Les Pères du système taoïste*. Ed. L. Wieger. Hien-hien, 1913.
- PÉRON et FRIEYCINET (L. de). — *Voyage de découvertes aux Terres australes...* pendant les années 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804... 2^e éd. Paris, Bertrand, 1824, 4 vol. et atlas.
- [p. 381]
- POLO (Marco). — *Le Livre de Marco Polo...* Ed. Pauthier. Paris, Didot, 1865.
- PLUTARQUE. — *Isis et Osiris*. Trad. Mario Meunier. Paris, l'Artisan du livre, 1924.
- SAHAGUN (R. P. fray Bernardino). — *Histoire générale des choses de la Nouvelle-Espagne...* Paris, G. Mason, 1880.
- SCHEFFER (Johann). — *Histoire de la Laponie, sa description, l'origine, les mœurs, la manière de vivre de ses habitans, leur religion, leur magie, et les choses rares du païz...* Paris, Vve Olivier de Varennes, 1678.
- SSEU-MA TS'IEN. — *Mémoires historiques*. Publ. par Édouard Chavannes. Paris, Leroux, 1895-1905.
- STEDMAN (J. G.). — *Voyage à Surinam et dans l'intérieur de la Guiane...* Paris, Buisson, an VII.
- THIBAUT DE CHANVALON. — *Voyage à la Martinique...* Paris, Bauche, 1763.
- YVES D'EVREUX (P.). — *Voyage au Brésil exécuté dans les années 1612 et 1613, publ... par Ferdinand Denis*. Leipzig et Paris, Franck, 1864.

LITTÉRATURE MODERNE.

A. — Histoire générale de la musique.

- ABRAHAM (Otto) et HORNBOSTEL (Erich M. von). — *Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien*. SIMG. XI (1909-10), pp. 1-25.
- BÜCHER (Karl). — *Arbeit und Rhythmus*. 6e éd. Leipzig, Reinicke, 1924.
- COMBARIEU (Jules). — *Histoire de la musique...* Paris, Colin, 1913. *La musique et la magie* : étude sur les origines populaires de l'art musical ; son influence et sa fonction dans les sociétés. Paris, Picard, 1909.
- COUSSEMAKER (E. de). — *Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique*. Paris, Techener, 1841.
- ELLIS (Alexander J.). — *Ueber die Tonleitern verschiedener Völker* (1885). SFVM., t. I (1922), pp. 1-75.
- FÉTIS (F. J.). — *Histoire générale de la musique...* Didot, 1869-1876.
- GOUGET (Émile). — *Histoire musicale de la main*. Paris, Fischbacher, 1898.
- HORNBOSTEL (Erich M. von). — [Lettre au P. Schmidt] An., t. XIXXX (1919-1920), pp. 569-570.
- *Die Massnorm als kulturgeschichtliches Forschungsmittel*. In: *Mélanges P. W. Schmidt*, pp. 303-323.
- *Ueber Mehrstimmigkeit M der aussereuropäischen Musik*. In : III. Kongress der Internationalen Musikgesellschaft (Vienne, mai 1909), Vienne, Artaria et Leipzig, Breitkopf, 1909, pp. 298-303.
- LA LAURENCIE (Lionel de). — *L'École française de violon, de Lully à Viotti* : études d'histoire et d'esthétique. Paris, Delagrave, 1922-1924.
- [p. 382]
- NEF (Charles), — *Histoire de la musique*. 2^e éd. franç... par Y. Rokseth. Paris, Payot, 1931.
- Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft*. Publiés par Carl Stumpf et E. M. von Hornbostel. Munich, Drei Masken Verlag. T. I : 1922.
- SCHÜNEMANN (Georg). — *Geschichte des Dirigierens*. Leipzig, Breitkopf, 1913.
- SOUZA (Robert de). — *De la voix parlée à la voix chantée*. RM., nov. 1932, pp. 282-301.
- STUMPF (Carl). — *Die Anfänge der Musik*. Leipzig, Barth, 1911.

B. — Organologie.

- ARISTE (Erna). — *Lokulaud*. In : *Testi Rahva Muuseumi aastaraamat* (Tartu, Estonie), XIII (1932), pp. 1-27.
- BALFOUR (Henry). — *The Friction Drum*. JRAI., vol. XXXVII (1907), pp. 67-92 et pl. XII-XIV.
- *The natural history of the musical bow*. Oxford, Clarendon pr., 1899.

- BLEUZET (M.). — *Hautbois*. EM., 2^e p., t. III, pp. 1527-1544.
- BOUASSE (H.). — *Acoustique. Cordes et membranes*. Instruments de musique à cordes et à membranes. Paris, Delagrave, 1926.
- *Instruments à vent*. Paris, Delagrave, 1929-1930, 2 vol.
- Tuyaux et résonateurs : *Introduction à l'étude des instruments à vent*. Paris, Delagrave, 1929.
- *Verges et plaques, cloches et carillons*. Paris, Delagrave, 1927.
- BUKOFZER (Manfred). — *Präzisionsmessungen an primitiven Musikinstrumenten*. In. Zeitschr. f. Physik (Berlin), t. 99 (1936), cah. 9-10.
- CAPITAN (L.). — *L'Omichicahuatzli mexicain et son ancêtre de l'époque du renne en Gaule*. In : Verhandlungen des XVI. Internat. Amerikanisten-Kongresses (Vienne, Hartleben, 1909), pp. 107-109.
- CLOSSON (Ernest). — *L'Instrument de musique comme document ethnographique*. Bruxelles, impr. Lombaerts, 1902 (Extrait « du Guide musical »).
- *L'Olifant*. In : R. belge, 1^{er} déc. 1926, pp. 446-456.
- *Notes sur l'onomatopée dans la terminologie organologique*. In: S. I. M., VII, n° 7 (15 juillet 1911), pp. 16-35.
- *Questionnaire d'ethnographie. Musique*. In : Bull. de la Société royale belge de géogr., 49^e ann. (1925), pp. 132-143.
- FOY (W.) , — *Zur Verbretung der Nasenflöte*. In : Ethnologica (Leipzig), I (1909), pp. 239-245.
- GREILSAMER (Lucien). — *L'Anatomie et la physiologie du violon, de l'alto et du violoncelle : aperçus nouveaux suivis du Vernis de Crémone...* Paris, Delagrave, 1924.
- HEYMANN (M^{me} Alfred). — *La Guimbarde*. RM., 1^{er} avril 1923, pp. 236-246.
- HORNBOSTEL (E. M. von) et SACHS (Curt). — *Systematik der Musikinstrumente*. ZE., XLVI (1914), pp. 553-590.
- LABOURET (Henri). — *Langage tambouriné et sifflé*. In : Bull. du Co-[p. 383] mité d'études histor. et scient. de l'A. O. F., janv.-mars 1923, pp. 120-158.
- LA LAURENCIE (Lionel de). — *Le Problème des origines du luth*. EM., 2^e p., t. III, pp. 1972-1978.
- MARILLON (Victor). — *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles*. Gand, Hoste, puis Bruxelles, Lombaerts, 1893-1922, 5 vol.
- MÉTRAUX (Alfred). — *Le Bâton de rythme : contribution à l'étude de la distribution géogr. des éléments de culture d'origine mélanésienne en Amérique du Sud*. JSA., 1927, pp. 117-122.
- MONTANDON (D^r George). — *La Généalogie des instruments de musique et les cycles de civilisation. Étude suivie du Catalogue raisonné des instruments de musique du Musée ethnographique de Genève*. Genève, Kundig, 1919.

- MORILLOT (abbé L.). — *Étude sur l'emploi des clochettes chez les anciens et depuis le triomphe du christianisme*. Dijon, Damongéot, 1888.
- PINCHERLE (Marc). — *La Harpe : des origines au commencement du XVII^e siècle*. EM., 2^e p., t. III, pp. 1892-1927.
- ROKSETU (Yvonne). — *Une source peu étudiée d'iconographie musicale*. In R. de musicologie, mai 1933, pp. 74-85.
- SACAS (Curt). — *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Berlin, D. Reimer, 1929. (Ce livre est partout désigné par les lettres GWM).
- *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. 2^e éd. Leipzig, Breitkopf, 1930.
- *Die Maultrommel*. ZE., t. XLIX (1917).
- *Musik des Altertums*. Breslau, Hirt, 1924.
- *La Signification, la tâche et la technique muséographique des collections d'instruments de musique*. In : Mouséion, vol. 27-28 (1934).
- *Die Ursprung der Saiteninstrumente*. In : Publication d'hommage offerte au P. W. Schmidt, pp. 629-634.
- *Real-Lexikon der Musikinstrumente*. Berlin, Bard, 1913.
- SCHAEFFNER (André). — *D'une nouvelle classification méthodique des instruments de musique*. RM., sept-oct. 1932, pp. 215-231. *L'Instrument de musique*. In : Encycl. française, t. XVI, pp. 16'36-13 à 16'38-1.
- *Projet d'une classification nouvelle des instruments de musique*. BMET., n^o 1 (janv. 1931), pp. 21-25.

C. — Musicologie des différentes parties du Monde.

1^o Afrique noire.

- ANKERMANN (D^r). — *Die afrikanischen Musikinstrumente*. In : Ethnologisches Notizblatt (du Musée ethn. de Berlin), t. III (1901), pp. 1-134.
- AVELOT (lieut. R.). — *La Musique chez les Pahouins : les Ba-Kalai, les Eshira, les Iweïa et les Ba-vili (Congo français)*. A., 1905 pp. 287-293.
- [p. 384]
- [HAULLEVILLE (de) et COART]. — *État indépendant du Congo. Annales du Musée du Congo... série III. Notes analytiques sur les collections ethnogr. du Musée du Congo... t. 1, fasc. 1*. Bruxelles, Spineux, 1902.
- HORNBOSTEL (Erich M. von). — *The Ethnology of African sound-instruments : comments on « Geist und Werden der Musikinstrumente » by C. Sachs*. In : Africa, avr. et juil. 1933, pp. 129-157 et 277-311.
- *Wasukama-Melodie, nach der Aufnahme von D^r J. Czekanowski*. In : Bull. intern. de l'Acad. des sciences de Cracovie. B. Sciences naturelles, 1910, pp. 711-713 et pl. XXIX.
- KIRBY (Percival R.). — *The Musical instruments of the native races of South Africa*. Oxford Univ. pr. 1934.

- *The Reed-flute ensembles of South-Africa : a study in South African native music.* JRAI., t. LXIII (1933), pp.313-388.
- LABOURET (H.) et SCHAEFFNER (À.). — *Un grand tambour de bois ébrié* (Côte d'Ivoire). BMET., n° 2 (juillet 1931), pp. 48-55.
- LEIRIS (Michel). — *Rhombes dogon et dogon pignari.* BMET., n° 7 (janvier-juin 1934), pp. 3-15.
- LUTTEN (Eric). — *Les Wasamba et leur usage dans la circoncision.* In : Minotaure, n° 2 (1933), pp. 13-17.
- MACLAUD (D^r). — *Note sur un instrument de musique employé au Fouta-Djalon.* A., t. XIX (1908), pp. 271-273.
- MONDON-VIDAILHET (M.). — *La Musique éthiopienne.* EM., 1^{re} p., t. V, pp. 3179-3196.
- SCHAEFFNER (André). — *Notes sur la musique des populations du Cameroun septentrional.* In : Minotaure, n° 2 (1933), p. 65-70.
- SICHEL (A.). — *Histoire de la musique des Malgaches.* EM., 1^{re} p., t. V, pp. 3226-3233.
- *La Musique des Malgaches.* RM., 1^{er} oct. 1906, pp. 448-452.
- VERBEKEN (A.). — *Le Tambour-téléphone chez les indigènes de l'Afrique centrale.* In : Congo, juin-juil. 1920, pp. 253-284.
- WIESCHHOFF (Heinz). — *Die afrikanischen Trommeln und ihre ausserafrikanischen Beziehungen.* Stuttgart, Strecker und Schröder, 1933.
- 2° *Afrique blanche et Asie.*
- ABRAHAM (O.) et HORNBOSTEL (E. von). — *Phonographierte indische Melodien.* SFVM., t. I, pp. 251-290.
- *Tonsystem und Musik der Japaner.* SFVM., t. I, pp. 179-231.
- AUBRY (Pierre). — *Au Turkestan : notes sur quelques habitudes musicales chez les Tadjiks et chez les Sartes.* In : Merc. musical, 15 juin 1905, pp. 97-108.
- BEL (Alfred). — *La Djâzya, chanson arabe.* JA., sept.-oct. 1902, pp. 200-202.
- BORREL (E.). — *Sur la musique secrète des tribus turques Alévi.* In R. des études islamiques, 1934, pp. 241-250.
- CAPUS (G.). — *La Musique chez les Khirghizes et les Sartes de l'Asie centrale :* In R. d'ethn., t. III (1884), pp. 97-119.
- CHAVANNES (Édouard). — *Des rapports de la musique grecque avec la [p. 385] musique chinoise.* In : les Mémoires historiques de Se-Ma Ts'ien, t. III, pp. 630-644.
- COURANT (Maurice). — *Essai historique sur la musique classique des Chinois, avec un appendice relatif à la musique coréenne.* EM., 1^{re} p., t. I, pp. 77-241.
- *Japon : notice historique.* Ibid., pp. 242-256.

- DANIEL (Salvador). — *La Musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*. Alger, Bastide, 1863.
- DAY (C. R.). — *The Music and musical instruments of Southern India and the Deccan*. Londres, Novello, 1891.
- DELIPHIN (G.) et GUIN (L.). — *Complainte arabe sur la rupture du barrage de Saint-Denis-du-Sig : notes sur la poésie et la musique arabes dans le Maghreb algérien*. Paris, Leroux, 1886.
- FRANCKE (A. H.). — *La Musique au Thibet*. EM., 1^{re} p., t. V, pp. 3084-3093.
- FYZEE-RAHMIN. — *The Music of India*. Londres, Luzac, 1925.
- GOLOUBEV (Victor). — *Sur l'origine et la diffusion des tambours métalliques*. In : *Prehistorica Asiæ Orientalis*, Hanoi, Impr. d'Extrême-Orient, t. I (1932), pp. 137-150.
- *Les Tambours magiques en Mongolie*. BEFEO., t. XXIII (1923), pp. 407-409.
- GROSSET (Joanny). — *Inde : histoire de la musique depuis l'origine jusqu'à nos jours*. EM., 1^{re} p., t. I, pp. 257-376.
- GUILLEMIN (M.) et DUCHESNE (J.). — *Sur l'origine asiatique de la cithare grecque*. In : *l'Antiquité classique* (Bruxelles), t. IV, I (1935), pp. 117-124.
- HEGER (Fr.). — *Alte Metaltrömmeln aus Südost-Asien*. Leipzig, 1902.
- HORNBOSTEL (E. M. von). — *Phonographierte tunesische Melodien*. SFVM., t. I, pp. 311-348.
- HUART (Cl.). — *Musique persane*. EM., 1^{re} p., t. V, pp. 3065-3083.
- HUMBERT-LAVERGNE (M^{me}). — *La Musique à travers la vie laotienne*. ZFVM., 2^e ann. (1934), n^o 1, pp. 14-19.
- KNOSP (Gaston). — *La Birmanie*. EM., 1^{re} p., t. V, pp. 3094-3099.
- *Histoire de la musique dans l'Indo-Chine*. EM., pp. 3100-3146.
- KOLINSKI (Mieczyslaw). — *Die Musik der Primitivstämme auf Malaka und ihre Beziehungen zur samoanischen Musik*. An., t. XXV (1930), pp. 585-648.
- KRAUS (Alexandre) fils. — *La Musique au Japon*. Florence, impr. de l'Arte della stampa, 1878.
- LACHMANN (Robert). — *Musik des Orients*. Breslau, F. Hirt, 1929.
- *Die Musik in den tunesischen Städten*. In. Arch. f. Musikwissenschaft, 1923, pp. 136-171.
- LA LOY (Louis). — *La Musique chinoise*. Paris, Laurens (s. d.).
- LODS (Adolphe). — *Les Idées des anciens Israélites sur la musique*. — JP., 15 janv.-15 mars 1926, pp. 239-264.
- LOIRET (Victor). — *Note sur les instruments de musique de l'Égypte ancienne*. EM., 1^{re} p., t. I, pp. 1-34.
- MARCEL-DUBOIS (Claudie). — *Notes sur les instruments de musique figurés dans l'art plastique de l'Inde ancienne*. In : *R. des arts asiatiques*, t. X.

- NGUYEN VAN HUYEN. — *Les Chants alternés des garçons et des filles en Annam*. Paris, Geuthner, 1934.
- NORLIND (Tobias). — *Beiträge zur chinesischen Instrumentenge schichte*. In : *Svensk tidskrift for musikkforskning*, 1933, pp. 48-83.
- PARMENTIER (H.). — *Anciens tambours de bronze*. BEFEO., t. XVIII (1918).
- PIGGOTT (Francis). — *The Music and musical instruments of Japan*, 2^e éd. Yokohama, Kelly et Londres, Batsford, 1909.
- POPLEY (Herbert A.). — *The Music of India*. Londres, Curwen, 1921.
- ROUANET (Jules). — *La Musique arabe*. EM., 1^{re} p., t. V, pp. 2676-2812.
— *La Musique arabe dans le Maghreb*. *Ibid.*, pp. 2813-2844.
— *Les Visages de la musique musulmane*. RM., nov. 1923, pp. 34-58.
- RUTTEN (M.) : — *Scènes de musique et de danse* (Musée du Louvre, Antiquités orientales). In : *R. des arts asiatiques*, t. IX (1935), n^o 4, pp. 218-224.
- SACHS (Curt). — *Die Musikinstrumente Birmas und Assams im K. Ethnographischen Museum zu München*. Munich, Verlag der K. Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1917.
— *Die Musikinstrumente des alten Aegyptens*. Berlin, Curtius, 1921 (Staatliche Museen zu Berlin. Mitteilungen aus der Aegyptischen Sammlung. t. III).
— *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens, zugleich eine Einführung in die Instrumentenkunde...* 2^e éd. Berlin et Leipzig, Walter de Gruyter, 1923.
— *Zweiklänge im Altertum*. In : *Festschrift für Johannes Wolff* (Berlin, Breslauer, 1929), pp. 168-170.
- SITAPATI (G. V.). — *Sora musical instruments*. BMET, n^o 5 (janv. 1933), pp. 20-28.
- SOULIÉ DE MORANT (G.). — *Théâtre et musique modernes en Chine*. Paris, Geuthner, 1926.
- STERN (Philippe). — *La Musique indoue : les Ragas*. RM., mai 1923, pp. 46-66.
- STUMPF (Carl). — *Tonsystem, und Musik der Siamesen* (1901). SFVM., t. I (1922), pp. 127-177.
- THIBAUT (P. J.). — *Étude de musique orientale : le Néï*. In SIM., avril 1909, pp. 354-363.
— *La Musique des Mevlévis ou derviches tourneurs*. RM., août-sept. 1902, pp. 346-356 et 384-392.
— *Notes sur la musique orientale*. *Ibid.*, 1^{er} fév. 1906, pp. 63-66.
- TRICON (A.) et BELLAN (Ch.). — *Chansons cambodgiennes*. Saïgon, publ. de la Société des études indo-chinoises, 1921.
- VAN OOST (P. Joseph). — *La Musique chez les Mongols des Urdus*. An., t. X-XI (1915-1916), pp. 358-359.
- WERTHEIMER (Max). — *Musik der Wedda*. SIMG., 11^e année (1909 1910), pp. 300-309.

[p. 387]

3° Amérique.

ANGULO (Jaime de) et BÉCLARD D'HARCOURT (M.). — *La Musique des Indiens de la Californie du Nord*. JSA., t. XXIII (1931), pp. 189-228.

BOSE (Fritz). — *Die Musik der Uitoto*. ZFVM., 2^e an. (1934), pp. 1-14.

CARPENTIER (Alejo). — *La Musique cubaine*. In : Documents, n° 6, novembre 1929, pp. 324-327.

CASTAÑEDA (Daniel) et MENDOZA (Vincent T.). — *Los Percutores precortesianos*. In : Anales del Museo nacional de arqueologia (Mexico), t. VIII (1933), pp. 275-286.

— *Los teponaztlis en las civilizaciones precortesianas*. *Ibid.*, t. VIII (1933), pp. 5-80.

DENSMORE (Frances). — *Mandan and Hidatsa music*. Washington, Government printing office, 1923 (Smithsonian inst. Bureau of American ethnology. Bull. 80).

ENION (E.). — [Lettre sur la musique au Guatémala]. RM., 15 oct. 1905, pp. 471-473.

HARCOURT (Raoul d'). — *Deux instruments de musique des peuples Mochica*. JSA., t. XXVII (1935), pp. 459-461 et pl. XIX.

— *L'Ocarina à cinq sons dans l'Amérique préhispanique*. *Ibid.*, t. XXIII (1931) pp. 189-228, pl. XXXV-XL.

HARCOURT (Raoul et Marguerite d'). — *La Musique des Incas et ses survivances*. Paris, Geuthner, 1925.

— *La Musique indienne chez les anciens civilisés d'Amérique*. EM., 1^{re} p., t. V, pp. 3337-3371.

IZIKOWITZ (Karl Gustav). — *Les Instruments de musique des Indiens Uro-Chipaya*. Rev. del Inst. de etnologia de la Univers. nacional de Tucuman, t. II (1932), pp. 263-291.

— *Musical and other sound instruments of the South American Indians : a comparative ethnographical study*. Göteborg, Elander, 1935.

— *Le Tambour à membrane au Pérou*. JSA., t. XXIII (1931), pp. 163-175.

LEHMANN-NITSCHKE. — *Patagonische Gesänge und Musikbogen*. In : An. t. III (1908), pp. 916-940.

LIMA (Prof. Emirto de). — *Diverses manifestations folkloriques sur la côte des Antilles en Colombie*. In: Acta musicologica, vol. VII fasc. 4 (oct.-déc. 1935), pp. 167-169.

— *La Musique colombienne*. *Ibid.*, vol. II, fasc. 3 (juillet 1930), pp. 92-96.

SCHAEFFNER (André). — *Notes sur la musique des Afro-américains*. In : Ménestrel, 25 juin-6 août 1926.

— *Vogue et sociologie du jazz*. In : Encycl. franç., t. XVI, pp. 16'72-11 à 16'72-13.

4° Europe.

- BALFOUR (Henry). — *A primitive musical instrument*. In : *The Reliquary and illustrated archaeologist*, oct. 1896, pp. 221-224.
[p. 388]
- BEHN (F.). — *Musik*. In : EBERT (Max), *Reallexikon der Vorgeschichte*, t. VIII, pp. 354-359.
- BIEHLE (Herbert). — *Les Éléments esthétiques de l'art vocal dans l'antiquité*. In : *R. de musicologie*, fév. 1930, pp. 22-35.
- BOURGAULT-DUCOUDRAY (Louis-Albert). — *Études sur la musique ecclésiastique grecque : mission musicale en Grèce et en Orient, janvier-mai 1875*. Paris, Hachette, 1877.
- BRENET (Michel). — *La Musique militaire*. Paris, Laurens (s. d.).
- BRÜCKER (Fritz). — *Die Blasinstrumente in der altfranzösischen Literatur*. Giessen, Meyer, 1926.
- BUHLE (Edward). — *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters : ein Beitrag zur Geschichte der Musikinstrumente*. I. Die Blasinstrumente, Leipzig, Breitkopf 1903.
- EMMANUEL (Maurice). — *Essai sur l'orchestrique grecque*. Paris, Hachette, 1895.
— Grèce (art gréco-romain). EM., 1^{re} p., t. I, pp. 377-537.
- FARA (Giulio). — *Musica popolare sarda*. In : *Rivista musicale italiana*, vol. XVI (1909), pp. 713-749.
— *Su uno strumento musicale sardo*. *Ibid.*, vol. XX (1913), pp. 763-791 ; vol. XXI (1914), pp. 13-51.
- FÉTIS (Fr. Jos). — *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*, en réponse à la question suivante : les Grecs et les Romains ont-ils connu l'harmonie simultanée des sons ? en ont-ils fait usage dans leur musique ? Bruxelles, Hayez, 1858 (Extr. du t. XXXI des Mém. de l'Ac. roy. des sciences, des lettres de Belgique).
- GALPIN (Francis W.). — *Old English instruments of music : their history and character*. Londres, Methuen, 1910.
- GASTOUÉ (Amédée). — *L'Orgue en France : de l'antiquité au début de la période classique*. Paris, éd. de la « Schola », 1921.
— *Paraphonie et paraphonistes*. In : *R. de musicologie*, mai 1928, pp. 61-63.
- GÉROLD (Théodore). — *La Musique au moyen âge*. Paris, Champion, 1932.
— *Les Pères de l'Église et la musique*. Paris, Alcan, 1931. (Fac. de théol. protestante de l'Univ. de Strasbourg).
- GEVAERT (F. A.) et VOLLGRAFF. — *Les Problèmes musicaux d'Aristote*. Gand, Ad. Hoste, 1903.

- HAMMERICH (Angul). — *Studien über die altnordischen Luren im Nationalmuseum zu Kopenhagen*. In : Vierteljahrsschrift. Musikwissenschaft, janv. 1894, pp. 1-32.
- JEANNIN (Dom J.). — *Études sur le rythme grégorien*. Lyon, Gloppe, 1926. *Qu'étaient les « tabulae » dont parlent les liturgistes du moyen âge ?* In : R. du chant grégorien, oct. 1932-avr. 1933.
- JEANROY (Alfred). — *Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge : études de littérature française et comparée*. 2^e éd. Paris, Champion, 1904.
- LALOY (Louis). — *Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité*. Paris, Sté franç. d'impr. et de librairie, 1904.
- [p. 389]
- LAPARRA (Raoul). — *La Musique et la danse populaires en Espagne*. EM., 1^{re} p., t. IV, pp. 2353-2400.
- MACHABEY (Armand). — *Un instrument de musique de l'antiquité : le scabellum*. In : Ménéstrel, 14 déc. 1934, pp. 417-419.
- MARINUS (Albert). — *Le Folklore des instruments de musique*. In Bull. du Serv. de recherches historiques et folkloriques du Brabant. Le Folklore brabançon. 13^e année, n^{os} 73-78 (août 1933-juin 1934), pp. 93-113.
- MITJANA (Rafaël). — *La Musique en Espagne*. EM., 1^{re} p., t. IV, pp. 1913-2351.
- PANUM (Hortense). — *Harfe und Lyra im alten Nordeuropa*. SIMG., (oct.-déc. 1905), pp. 1-40.
- PASSEMARD (E.). — *Une flûte aurignacienne d'Isturitz*. In : Association française pour l'avancement des sciences. Compte-rendu de la 46^e session (Paris, Masson, 1923), pp. 474-476.
- REINACH (Théodore). — *La « Flûte de Pan » d'Alésia*. In Pro Alesia, mai 1907, pp. 161-169, 180-185 et pl. XXI.
- *La Musique grecque*. Paris, Payot, 1926.
- SAINT-SAËNS (Camille). — *Lyres et cithares*. EM., 1^{re} p., pp. 538-540.
- SÉCHAN (Louis). — *La Danse grecque antique*. Paris, Boccard, 1930.
- SEEWALD (Otto). — *Beiträge zur Kenntnis der steinzeitlichen Musikinstrumente Europas*. Vienne, Schroll, 1934.
- VIDAL (F.) cadet. — *Lou Tambourin : musique, poésie et prose provençales*. Aix et Avignon, 1864.
- VIOLLET-LE-DUC. — *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*. T. II. Paris, Morel, 1872, 4^e part. : Instr. de musique, pp. 243-327.
- WAGNER (Peter). — *La Paraphonie*. In : R. de musicologie, février 1928, pp. 15-19.
- *À propos de la paraphonie*. *Ibid.*, février 1929 p. 4.
- WOLF (Johannes). — *Handbuch der Notationskunde*. I Teil : *Tonschriften des Altertums und des Mittelalters Choral-und Mensuralnotation*. Leipzig, Breitkopf u. Haertel, 1913.

YEKTA (Raouf), bey. — *La Musique turque*. EM., 1^{re} p., t. V, pp. 2945-3064.

5° Océanie.

ANÉLY (Max). — *Voix mortes : musique maori*. In : S. I.M., oct.1907, pp. 1005-1027.

EMERSON (Nathaniel B.). — *Unwritten literature of Hawaii : the sacred song of the Hula*. Washington, Government printing office, 1909 (Smithsonian inst. Bur. of American ethnology. Bull. 38).

HORNBOSTEL (E. M. v.). — *Die Musik auf den Nord-westlichen Salomo-Inseln*. In : THURNWALD. *Forschungen auf den Salomo-Inseln und dem Bismarck-Archipel*, t. 1. Berlin, Reimer, 1912.

KAUDERN (Walter). — *Musical instruments in Celebes*. Göteborg, Elander, 1927 (Results of the author's expedition to Celebes, 1917-1920. III).

[p. 390]

KUNST (J.). — *Studiën over javaansche en andere indoncsische muziek*. Tome I (en collab. avec M^{me} C. J. A. Kunst) : *De Toonkunst van Bali*. Weltevreden, Kolff (et Albrecht), 1925, 2 vol. — Tome II (en collab. avec le D^f R. Goris) : *Hindoejavaansche muziek-instrumenten, speciaal die van Oost-Java*. Weltevreden, Kolff, 1927.

— *A study on Papuan music...* Weltevreden, Kolff, 1931 (Expedition to the Central moutains, Nassaurange, in the Netherlands east Indies, 1926, V).

LANGE (Daniel de) et SNELLEMAN (John. F.). — *La Musique et les instruments de musique dans les Indes orientales néerlandaises*. EM., 1^{re} p., t. V, pp. 3147-3178.

MEIJER (D. H.). — *Das Alarmsystem der Javanischen Dortpolizei*, In. Archiv f. Anthropologie, nouv. suite, t. XXIII, cah. 4, pp. 285-295.

PETTAZZONI (Raffaele). — *Mythologie australienne du rhombe*. In : R. de l'hist. des religions, mars-avril 1912, pp. 149-170.

6° Régions arctiques.

TRUREN (Hjalmar). — *La Musique chez les Eskimos*. In : S. I. M., 15 déc. 1911, pp. 36-56.

D. — Archéologie et histoire.

1° Préhistoire.

GIROD (P.) et MASSÉNAT (E.). — *Les Stations de l'âge du renne dans les vallées de la Vézère et de la Corrèze... Laugerie-Basse*. Paris, Baillièrre, 1900.

- MARTIN (D^f Henri). — *Recherches sur l'évolution du moustérien dans le gisement de la Quina (Charente)*. 1^{er} vol., Paris, Schleicher, 1907-1910.
- Mosso. — *La Preistoria : I. Escursioni nel Mediterraneo*. Milan, 1910.
- PEYRONY (D.). — *Sur quelques pièces intéressantes de la grotte de la Roche près de Lalinde (Dordogne)*. A., t. XL (1930).
- PIETTE (Édouard). — *L'Art pendant l'âge du renne*. Paris, Masson, 1907.

2° Antiquité.

- BERTHOLET (Alfred). — *Histoire de la civilisation d'Israël*. Paris, Payot, 1929.
- BOETTICHER (Carl). — *Der Baumkultus der Hellenen*. Berlin, Weidmann, 1856.
- BOREUX (Charles). — *Musée national du Louvre. Département des Antiquités égyptiennes*. (Guide-catalogue sommaire.) Paris, Musées nationaux, 1932.
- [p. 391]
- BOUCHÉ-LECLERCQ (A.). — *Histoire de la divination dans l'antiquité*. Paris, Leroux, 1880.
- CONTENAU (D^f G.). — *Les Tombes royales d'Our*. In : Merc. de France, 15 août 1928.
- DAVIES (N. de Garis). — *The Rock tombs of El Amarna*. Part III. Londres, Offices of the Egypt explor. fund, 1905.
- DINGELDEIN (Otto). — *Haben die Theatermasken der Alten die Stimme verstärkt ?* Berlin, Calvary, 1890.
- GLOTZ (Gustave). — *La Civilisation égéenne*. Paris, Renaissance du livre, 1923.
- GRAILLOT (Henri). — *Le Culte de Cybèle mère des dieux à Rome et dans l'Empire romain*. Paris, Fontemoing, 1912 (Bibl. des Écoles franç. d'Athènes et de Rome, fasc. 107).
- GUIMET (Émile). — *Conférences faites au Musée Guimet*. Paris, Leroux, 1905.
- HARRISON (Jane Ellen). — *Themis : a study of the social origins of Greek religion*. Cambridge, Univ. press, 1912.
- KLEBS (Luise). — *Die Reliefs des alten Reiches (2980-2475 v. Chr.) : Material zur ägyptischen Kulturgeschichte*. Heidelberg, C. Winter, 1915.
- Loisy (Alfred). — *Les Mystères païens et le mystère chrétien*. Paris, Nourry, 1919.
- MARIETTE (Auguste), pacha. — *Itinéraire de la Haute-Égypte*. Paris, Maisonneuve, 1880.
- MASPERO (G.). — *Sur l'Ennéade*. In : R. de l'hist. des religions, t. 25 (1892).
- MONGEZ. — *Mémoire sur les masques des Anciens*. In : Mém. de l'Inst. royal de France. Classe d'histoire, t. I (1815), pp. 256-259.
- NAVARRÉ (Octave). — *Dionysos : étude sur l'organisation matérielle du théâtre athénien*. Paris, Klincksieck, 1895.
- NEWBERRY (Percy, E.). — *Beni Hassan*. Part I. Londres, Kegan, 1893.

- NIETZSCHE (Friedrich). — *Le Drame musical grec*. In : Commerce, X (hiver 1926), pp. 5-46.
- PERROT (Georges) et CHIPIEZ (Charles). — *Histoire de l'art dans l'antiquité*. Paris, Hachette, 1882-1914.
- PICARD (Charles). — *Éphèse et Claros : recherches sur les sanctuaires et les cultes de l'Ionie du Nord*. Paris, de Boccard, 1922.
- ROHDE (Erwin). — *Psyché : le culte de l'âme chez les Grecs et leur croyance à l'immortalité*. Paris, Payot, 1928.
- Roux (H.) aîné et BARRÉ. — *Herculanium et Pompéi*. In : Recueil général des peintures, bronzes, mosaïques, t. III (Paris, Didot, 1863).
- THIERSCH (H.). — *Altkretisches Kuretengerät*. In : Suppl. du Jahrb. d. Kaiserl. deutsch. Archäolog. Inst., 1913, 2, col. 48-53.
- WRESZINSKI (Walter). — *Atlas zur altaegyptischen Kulturgeschichte*. Leipzig, Hinrichs, 1923.
- ZERVOS (Christian). — *L'Art en Grèce des temps préhistoriques au début du XVIII^e siècle*. Paris, Ed. « Cahiers d'art », 1934.
- [p. 392]

3° Orient.

- BINYON (L.), WILKINSON (J. V. S.) et GRAY (Basil). — *Persian miniature painting*. Londres, Milford, 1933.
- Cinq Nô : drames lyriques japonais traduits...* par Noel Peri. Paris, Bossard, 1921.
- COOMARASWAMY (Ananda K.). — *La Danse de Civa : quatorze essais sur l'Inde*. Paris, Rieder, 1922.
- La Sculpture de Bodhgayā*. Paris, les Ed. d'art et d'histoire, 1935.
- GODARD (A. et Y.) et HACKIN (J.). — *Les Antiquités bouddhiques de Bamiyan*. Paris, Van Oest, 1928. (Mém. de la Délégation archéologique franç. en Afghanistan, t. II).
- GOLOUBEV. — *L'Âge du bronze au Tonkin et dans le Nord-Annam*. BEFEO., t. XXIX (1929), pp. 1-46.
- GRANET (Marcel). — *Danses et légendes de la Chine ancienne*, Paris, Alcan, 1926.
- *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*. Paris, Leroux, 1919.
- *La Pensée chinoise*. Paris, la Renaissance du livre, 1934.
- GROSLIER (G.). — *Recherches sur les Cambodgiens d'après les textes et les monuments depuis les premiers siècles de notre ère*. Paris, Challamel, 1921.
- LE COQ (À. von). — *Chotscho*. Berlin, Reimer, 1913.
- *Die Buddhistische Spittäntike in Mittelasien*. T. I. Berlin, Reimer, 1922.
- *Die Buddhistische Spatäntike in Mittelasien : Neue Bildwerke*. 6^e et 7^e parties. *Ibid.*, 1928-1933.

- LOCARD (Arnould). — *Les Coquilles sacrées dans les religions indoues*. In : Ann. du Musée Guimet, t. VII (1884), pp. 291-306.
- MUNRO (Neil Gordon). — *Prehistoric Japan*. Yokohama, 1911.
- OLDENBERG (Hermann). — *La Religion du Véda*. Paris, Alcan, 1903.

4° Amérique.

- RYDEN (Stig). — *Notes on some archaeological whistling arrow-heads from Peru*. In : Nordtenskiöld (E.). *Comparative ethnographical studies*, n° 9 (Götoborg, 1931), pp. 115-121.
- SELER (Eduard). — *Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- u. Alterthumskunde*. T. II (Berlin, Asher, 1904) et t. III (Berlin, Behrend, 1908).

E. — Anthropologie, sociologie, technologie, etc...

- BALFOUR (Henry). — *Earth smoking-pipes from South Africa and Central Asia*. In : *Man*, mai 1922, pp. 65-69.
- *On the structure and affinities of the composite bow*. *JRAI.*, col. XIX (1899).
- BRUNHES (Jean). — *Races*. Paris, Firmin-Didot, 1930.
- [p. 393]
- DELACROIX (Henri). — *Psychologie de l'art : essai sur l'activité artistique*. Paris, Alcan, 1927.
- DENIKER (J.). — *Les Races et les peuples de la Terre : éléments d'anthropologie et d'ethnographie*. Paris, Schleicher, 1900.
- DUNHILL (Alfred). — *The Pipe book*. Londres, A. et C. Black, 1924.
- DURKHEIM (Émile). — *Les Formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*. 2° éd. Paris, Alcan, 1925.
- FRAZER (Sir James George). — *Balder the beautiful : the fire-festivals of Europe and the doctrine of the external soul*. Londres, Macmillan, 1930.
- *Le Cycle du Rameau d'Or. Adonis*. Paris, Geuthner, 1934.
- *Le Dieu qui meurt*. Paris, Geuthner, 1931.
- *Le Folklore dans l'Ancien Testament*. Ed. abrégée. Paris, Geuthner, 1924.
- *Le Rameau d'Or*. Ed. abrégée. Paris, Geuthner, 1923.
- GERMAIN (Louis). — *Les Origines de la civilisation précolombienne et les théories d'Elliot Smith*. A., 1922, pp. 93-128.
- GROSSE (E.). — *Les Débuts de l'art*. Paris, Alcan, 1902.
- HADDON (Alfred C.). — *The Study of man*. 2° éd. Londres, Murray, 1908.
- HERTZ (Robert). — *Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort*. *AS.*, 10° an. (1905-06), pp. 48-137.
- HUBERT (Henri) et MAUSS (Marcel). — *Esquisse d'une théorie générale de la magie*. *AS.*, VII° an. (1902-03).

- LÉVY-BRUHL (Lucien). — *La Mentalité primitive*. 4^e éd., Paris, Alcan, 1925.
 — *Le Surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*. Paris, Alcan, 1931.
- LOWIE (Robert). — *Manuel d'anthropologie culturelle*. Paris, Payot, 1936.
 — *Traité de sociologie primitive*. Paris, Payot, 1935.
- MAUNIER_ (René). — *Introduction à la sociologie*. Paris, Alcan, 1929.
- MAUSS (Marcel). — *Les Civilisations : éléments et formes*. In : Centre intern. de synthèse. Première semaine... 2^e fasc. (Paris, Renaissance du livre, 1930), pp. 81-108.
 — *Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. AS., nouv. série, t. I (1923-24), pp. 30-186.
 — *Fragment d'un plan de sociologie générale descriptive*. In Annales sociologiques, série A, fasc. 1 (1934), pp. 1-56.
 — *Rapports réels et pratiques de la psychologie et de la sociologie*. JP., 15 déc. 1924, pp. 892-922.
 — *Les Techniques du corps*. JP., 1935, pp. 271-293.
- MEILLET (A.). — *Introduction à l'étude comparative des langues indoeuropéennes*. 7^e éd., Paris, Hachette, 1934.
- MONTANDON (D^r George). — *L'Ologénèse culturelle*. Traité d'ethnologie cyclo-culturelle et d'ergologie systématique. Paris, Payot, 1934.
- VENDRYÈS (J.). — *Le Langage : introduction linguistique à l'histoire*. Paris, Renaissance du livre, 1921.
 [p. 394]

F. — Ethnologie des différentes parties du monde ; voyages.

1^o Afrique.

- ARNOUX (père Alexandre). — *Le Culte de la société secrète des Imandwa au Ruanda*. An., t. VII (1912), pp. 273-295, 529-558, 840-875.
 — *La Divination au Ruanda*. An., t. XII-XIII (1917-18), pp. 1-57.
- BÉRENGER-FÉRAUD (L. J. B.). — *Les Peuplades de la Sénégambie*. Paris, Leroux, 1879.
- BOUCHE (abbé Pierre). — *Sept ans en Afrique occidentale : la Côte des esclaves et le Dahomey*. Paris, Plon, 1885.
- BURTON (Cap.). — *Voyage aux grands lacs de l'Afrique orientale*. Paris, Hachette, 1862.
- CAMBOUÉ (P. Paul). — *Jeux des enfants malgaches*. An., 1911, pp. 665-683.
- CARBOU (Henri). — *La Région du Tchad et du Ouadaï*. Paris, Leroux, 1912.
- CHAUTARD. — (Lettre datée de Lagos, 8 août 1882). In : Ann. de la propagande de la foi, t. 55 (1883), pp. 194-196.

- CHÉRON (Georges). — *Usages minianka* (Soudan français). In : R. d'ethnogr., t. IV (1923), pp : 139-148.
- COHEN (Marcel). — *Couplets amhariques du Choa*. JA., juillet-sept. 1924, pp. 1-100.
- CZEKANOWSKI (Jan). — *Forschungen im Nil-Kongo-Zwischengebiet*. Leipzig, Klinghardt & Biermann, 1911 (Wissenschaftliche Ergebnisse der Deutschen Zentral-Afrika-Expedition 1907-1908, III).
- DELAFOSSÉ (Maurice). — *Essai de manuel de la langue agni parlée dans la moitié orientale de la Côte d'Ivoire*. Paris, André, 1900.
- *Essai de manuel pratique de la langue mandé ou mandingue*. Paris, Leroux, 1901.
- *Les Frontières de la Côte d'Ivoire, de la Côte d'Or et du Soudan*. Paris, Masson, 1908.
- *Le Peuple Siéna ou Sénoufo*. In : R. des études ethnogr., 1908, pp. 267-271.
- DELHAISE (comm^l). *Les Warega* (Congo belge). Bruxelles, 1909.
- DOUTTÉ (E.). — *Magie et religion dans l'Afrique du Nord*. Alger, Jourdan, 1909.
- DOUVILLE (M.). — *Voyage au Congo et dans l'Afrique équinoxiale fait dans les années 1828, 1829, 1830*. Paris, Renouard, 1832.
- DYBOWSKI (Jean). — *La Route du Tchad : du Loango au Chari*. Paris, Firmin Didot, 1893.
- EBOOUÉ (Félix). — *Les Peuples de l'Oubangui-Chari*. Paris, Publ. du Comité de l'Afrique franç., 1933.
- EUDEL (Paul). — *Dictionnaire des bijoux de l'Afrique du Nord...* Paris, Leroux, 1906.
- GAUD (F.). — *Les Mandja* (Congo franç.). Bruxelles, de Wit, 1911.
- GIDE (André). — *Amyntas*. Nouv. éd. Paris, Gallimard, 1925.
[p. 395]
- GIDE (André) *Le Retour du Tchad : suite du Voyage au Congo...* 10^e éd. Paris, Gallimard, 1928.
- *Voyage au Congo : carnets de route*. 30^e éd. Paris, Gallimard, 1928.
- GRANDIDIER (Alfred et Guillaume). — *Histoire physique, naturelle et politique de Madagascar*. Vol. IV. T. III. Paris, Impr. nationale, 1917.
- GRIAULE (Marcel). — *Jeux et divertissements abyssins*. Paris, Leroux, 1935.
- *Règles de l'Église* (Doc. éthiopiens). JA., juillet-sept. 1932.
- HALKIN (Joseph). — *Les Ababua* (Congo belge). Bruxelles, 1911.
- HECQUARD (Hyacinthe). — *Voyage sur la côte et dans l'intérieur de l'Afrique occidentale*. Paris, impr. Bénard, 1853.
- HENRY (abbé Joseph). — *L'Âme d'un peuple africain : les Bambara*. Münster i/W., Aschendorffschen Buchhandlung, 1910 (Bibliothek-Anthropos).
- JEAN (C.). — *Les Touareg du Sud-Est : l'Aïr*. Paris, Larose, 1909.
- JOHNSTON (Sir Harry H.). — *British Central Africa*. Londres, Methuen, 1897.

- JUNOD (Henri). — *Mœurs et coutumes des Bantous*, La vie d'une tribu sud-africaine. Paris, Payot, 1936.
- LABOURET (Henri). — *Les Tribus du rameau Lobi*. Paris, Inst. d'ethnologie, 1931.
- LEIRIS (Michel). — *L'Afrique fantôme*. Paris, Gallimard, 1934.
- LEIRIS (Michel) et SCHAEFFNER (André). — *Les Rites de circoncision chez les Dogon de Sanga*. In : Journ. des africanistes, 1936.
- MACMICHAEL. — *A history of the Arabs in the Sudan*. T. I. Cambridge, Univ. press, 1922.
- MAES (D^r J.). — *Notes sur quelques objets des Pygmées-Wambutu*. An., t. VI (1911), pp. 132-135.
- MEEK (C. K.). — *A Sudanese Kingdom*. Londres, Kegan, 1931.
- MOHAMMED IBN-OMAR EL-TOUNSY (cheikh). — *Voyage au Ouadây*. Paris, Duprat, 1851.
- MONTEIL (Ch.). — *Une cité soudanaise : Djenné, métropole du delta central du Niger*. Paris, Sté d'éd. géogr., maritimes et coloniales, 1932.
- PETIT (G.). — *Sur une collection ethnographique provenant de Madagascar*. A., t. XXXIII (1923).
- POUPON (M.-A.). — *Étude ethnographique de la tribu Kouyou*. A., t. XXIX (1918-19), pp. 53-88 et 297-335.
- PROUTEAUX (M.). — *Notes sur certains rites magico-religieux de la Haute Côte d'Ivoire : les Gbons*. A., t. XXIX (1918-19), pp. 37-52.
- RATTRAY (R. S.). — *Ashanti*. Oxford, Clarendon Press, 1923.
- REHSE (Hermann). — *Kiziba*. Stuttgart, Strecker & Schröder, 1910.
- ROCHE (cap. J.-B.). — *Au pays des Pahouins : du Rio Mouny au Cameroun*. Paris, Lavauzelle, 1904.
- ROSCOE (John). — *The Banyankole : the second part of the report of the Mackie ethnological expedition to Central Africa*. Cambridge, Univ. Press, 1923.
- [p. 396]
- SAVORGNAN DE BRAZZA. — *Voyages dans l'Ouest africain*. Paris, Dreyfous, 1887.
- SCHWEINFURTH (D^r Georg). — *Au cœur de l'Afrique, 1868-71. Voyages et découvertes dans les régions inexplorées de l'Afrique centrale...* Paris, Hachette, 1875.
- *Im Herzen von Afrika...* Leipzig, Brockhaus, 1878.
- SIELIGMAN (C. G.). — *Egypt and Negro Africa : a study in divine Kingship*. Londres, Routledge, 1934.
- *Les Races de l'Afrique*. Paris, Payot, 1935.
- TALBOT (P. Amaury). — *Some Nigerian fertility cults*. Oxford, Univ., 1927.
- TAUXIER (Louis). — *Le Noir de Bondoukou*. Paris, Leroux, 1921.

- TESSMANN (Günter). — *Die Bubi auf Fernando Poo*. La Haye et Darmstadt, Folkwang-Verlag, 1923.
 — *Die Pangwe*. Berlin, 1913.
- TRAVELÉ (Moussa). — *Petit dictionnaire français-bambara et bambara-français*. Paris, Geuthner, 1913.
- TRILLES (Rév. P.). — *Les Pygmées de la Forêt équatoriale*. Paris, Bloud & Gay, 1933.
- VAN DEN PLAS. — *Les Kuku* (possessions anglo-égyptiennes). Bruxelles, 1910.
- VAN OVERBERGH (Cyr). — *Les Bangala* (État ind. du Congo). Bruxelles, 1907.
 — *Les Basonge* (État ind. du Congo). Bruxelles, 1908.
 — *Les Mangbetu* (Congo belge). Bruxelles, de Witt, 1909.
 — *Les Mayombé* (État ind. du Congo). Bruxelles, 1907.

2° Amérique.

- CHERVIN (D^r Arthur). — *Anthropologie bolivienne*. Paris, Impr. nationale, 1908 (Mission scient. G. de Créqui-Montfort et E. Sénéchal de la Grange).
- COUDREAU (Henri A.). — *La France équinoxiale : Voyage à travers les Guyanes et l'Amazone*. Paris, Challamel, 1887.
- CREVAUX (D^r Jules). — *Voyages dans l'Amérique du Sud*. Paris, Hachette, 1883.
- HAMY (D^r E. T.). — *Études sur les collections américaines* réunies à Gênes à l'occasion du IV^e centenaire de la découverte de l'Amérique. JSA., t. I (1895-96), pp. 1-31.
- MÉTRAUX (Alfred). — *La Civilisation matérielle des tribus Tupi-Guarani*. Paris, Geuthner, 1928.
 — *La Religion des Tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus Tupi-Guarani*. Paris, Leroux, 1928.
- MORELET (Arthur). — *Voyage dans l'Amérique centrale, l'île de Cuba et le Yucatan*. Paris, Gide et Baudry, 1857.
- NORDENSKIÖLD (Erland). — *Études d'ethnographie comparée : I. Analyse ethnogéographique de la culture matérielle de deux tribus indiennes du Gran Chaco*. Paris, Genet, 1929.
- PLCETZ et MÉTRAUX. — *La Civilisation matérielle et la vie sociale et religieuse des Indiens Zè du Brésil méridional et oriental*. In : [p. 397] Rev. del Inst. de etnologia de la univ. nac. de Tucuman, t. I (1930), pp. 107-238.
- PIRICE-MARS (D^r). — *Ainsi parla l'Oncle : essais d'ethnographie*. Compiègne, Impr. de Compiègne, 1928.
- RADIN (Paul). — *Histoire de la civilisation indienne*. Paris, Payot, 1935.
- RIVET (D^r Paul). — *Les Indiens Colorados : récit de voyage et étude ethnologique*. JSA., t. II (1905), pp. 177-208.

- *Les Indiens Jibaros : étude géographique, historique et ethnographique*. A., t. XVIII (1907), pp. 333-368, 583-618. etc.
- SOUSTELLE (Jacques). — *Mexique terre indienne*. Paris, Grasset, 1936.
- SYLVAIN (Mlle). — *Contes haïtiens*. In : R. de folkl. français et de folkl. colonial, mars-avril 1933, pp. 97-111.
- TASTEVIN (père Constant). — *Les Indiens Mura de la région de l'Autaz* (Haut-Amazone). A., t. XXXIII (1923), pp. 509-533.
- WALLE (Paul). — *La Bolivie et ses mines*. Paris, Guilmoto, 1913.

3° Asie.

- BEAUVOIR (comte de). — *Voyage autour du monde : Australie, Java, Siam, Canton, Pékin, Yeddo* Paris, Plon, 1875.
- BOUSQUET (G.). — *Le Japon de nos jours et les échelles de l'Extrême-Orient*. Paris, Hachette, 1877.
- BRIEN (J.). — *De Qui-nhon en Cochinchine : explorations dans le Binh-Thuan* (Sud-Annam). Hanoi, impr. Schneider, 1893.
- BROWN (A. R.). — *The Andaman Islanders : a study in social anthropology*. Cambridge, Univ. Press, 1922.
- CADIÈRE (L.). — *Phonétique annamite* (dialecte du Haut-Annam). Paris, Publ. de l'École franç. d'Extrême-Orient, 1902.
- *Sur quelques faits religieux ou magiques observés pendant une épidémie de choléra en Annam*. An., 1910, pp. 519-528 et 1125-1159.
- CASTAGNÉ (J.). — *Magie et exorcisme chez les Kazak-Kirghizes et autres peuples Turks orientaux*. In : R. des études islamiques, 1930, pp. 53-156.
- CZAPLICKA (M. A.). — *Aboriginal Siberia : a study in social anthropology*. Oxford, Clarendon pr., 1914.
- DESCHAMPS (Émile). — *Au pays des Veddas*. Paris, Sté d'éditions scient., 1892.
- DOUGHTY (Charles). — *Travels in Arabia deserta*. Cambridge, Univ. Pr., 1888.
- DUMOUTIER (G.). — *Les Symboles, les emblèmes et les accessoires du culte chez les Annamites*. Paris, Leroux, 1891.
- GMELIN (Samuel Gottlieb). — *Reise durch Russland zur Untersuchung der drey Natur-Reiche*, t. IV, St-Pétersbourg, Académie imp. des sciences, 1784.
- GROOT (de). — *Fêtes annuellement célébrées à Emoui (Amoy) : étude concernant la religion populaire des Chinois*. Paris, Leroux, 1886.
- [p. 398]
- HAGUENAVER (M. C.). — *La Danse rituelle dans la cérémonie du Chinkonsai*. JA., avril-juin 1930, pp. 299-350.
- Huc (Évariste-Régis). — *Souvenirs d'un voyage dans la Tartarie et le Thibet pendant les années 1844, 1845 et 1846*. 5° éd. Paris, Gaume et Duprey, 1868.

- KRICK. — (Lettre datée du 3 août 1852). In : Ann. de la propagation de la foi (Lyon), t. 26 (1854), pp. 87-88.
- LIÉTARD (Alfred). — *Au Yun-nan : les Lo-Lo P'O*. Münster, Bibl. Anthropos, 1913.
- MAN (E. H.). — *On the aboriginal inhabitants of the Andaman Islands*. Part III. JRA I., vol. XII (1883).
- MAYBON (Albert). — *Le Théâtre japonais*. Paris, Laurens, 1925.
- MILLS (J. P.). — *The Ao Nagas*. With a foreword by Henry Balfour. Londres, Macmillan, 1926.
- MORGAN (Jacques de). — *Voyage d'exploration dans la presqu'île malaise*. In : Sté normande de géogr. Bull. t. VII (1885), et t. VIII (1886).
- NIORADZE (Georg). — *Der Schamanismus bei den sibirischen Völkern*. Stuttgart, Strecker et Schröder, 1925.
- SELIGMAN (C. G.) et BRENDA (Z.). — *The Veddas*. Cambridge, Univ. Press, 1911.
- SIEROSZEWSKI (Wenceslas). — *Du chamanisme d'après les croyances des Yakoutes*. In : R. de l'hist. des religions, t. XLVI (1902), pp. 204-233 et 299-338.
- SMITH (William Carlson). — *The Ao Naga tribe of Assam : a study in ethnology and sociology*. Londres, Macmillan, 1925.
- WADDELL (Austine). — *The Buddhism of Tibet or Lamaism*. Londres, Allen, 1895.

4° Europe.

- BEGOUEN (comte). — *Coutumes ariégeoises en 1805 d'après un mémoire inédit de Pierre Dardenne*. In : R. de folkl. franç. et de folkl. colonial, janv.-fév. 1933, pp. 42-51.
- CHALAMON (A.). — *Note sur la Confrérie de Notre-Dame des Vignerons*. In : R. de folkl. franc., t. VI (1935), n° 6, pp. 271-279.
- ROISSARD DE BELLET (baron). — *La Sardaigne à vol d'oiseau en 1882*. Paris, Plon-Nourrit, 1884.

5° Océanie.

- BASEDOW (Herbert). — *The Australian aboriginal*. Adelaïde, Preece, 1925.
- BLACKWOOD (Beatrice). — *Both sides of Buka passage*. Oxford, Clarendon pr., 1935.
- BUCHNER (Max). — *Reise durch den Stillen Ozean*. Breslau, Kern, 1878.
- DEACON (A. Bernard). — *Malekula : a vanishing people in the New Hebrides*. Londres, Routledge, 1934.
- EYLMANN (Erhard). — *Die Eingeborenen der Kolonie Südaustralien*. Berlin, Reimer, 1908.

[p. 399]

- EYRE (Edward John). — *Journals of expeditions of discovery into Central Australia and overland from Adelaide to King George's sound, in the years 1840-41.* Londres, Boone, 1845.
- GARNIER (Jules). — *Voyage autour du monde : la Nouvelle-Calédonie (côte orientale).* 2^e éd. Paris, Plon, 1871.
- HOSE (Charles) et MAC DOUGALL (William). — *The Pagan tribes of Borneo.* Londres, Macmillan, 1912.
- KAUDERN (Walter). — Voir : Musicologie des différentes parties du monde. 5^o Océanie.
- LAMBERT (père). — *Mœurs et superstitions des Néo-Calédoniens.* Paris, Maisonneuve, 1901.
- LEENHARDT (Maurice). — *Documents néo-calédoniens.* Paris, Inst. d'ethnologie, 1932.
- *Notes d'ethnologie néo-calédonienne.* *Ibid.*, 1930.
- *Vocabulaire et grammaire de la langue houaïlou.* *Ibid.*, 1935.
- MALINOWSKI (Bronislaw). — *Argonauts of the Western Pacific.* Londres, Routledge, 1922.
- *Mœurs et coutumes des Mélanésiens : trois essais sur la vie sociale des indigènes trobriandais.* Paris, Payot, 1933.
- *La Vie sexuelle des sauvages du nord-ouest de la Mélanésie.* Paris, Payot, 1930.
- MAUSS (Marcel). — *L'Expression obligatoire des sentiments (rituels oraux funéraires australiens).* JP., 1921, pp. 425-434.
- MEINICKE (Carl). — *Die Inseln des Stillen Oceans.* Leipzig, Froberg, 1875-76.
- MODIGLIANI (Elio). — *Un viaggio a Nias.* Milan, Treves, 1890.
- OPIGEZ (Octave). — *Aperçu général sur la Nouvelle-Calédonie.* In Bull. de la Sté de géographie, VII^e série, t. VII (1886).
- PARKINSON (R). — *Dreissig Jahre in der Südsee : Land und Leute, im Bismarckarchipel und auf den deutschen Salomoinselfn.* Stuttgart, Strecker et Schröder, 1907.
- PATOUILLET (Jules). — *Voyage autour du monde : Trois ans en Nouvelle-Calédonie.* Paris, Dentu, 1873.
- RADIGUET (Max). — *Les Derniers sauvages.* Paris, Duchartre, 1929.
- RIVERS (W. H. R.). — *The History of Melanesian society.* Cambridge, Univ. Press, 1914.
- ROUGIER (P. Emmanuel). — *Danses et jeux aux Fijis.*, t. VI (1911), pp. 466-484.
- SARASIN (Paul et Fritz). — *Reisen in Celebes ausgeführt in den Jahren 1893-96 und 1902-03.* Wiesbaden, Kreidel, 1905.
- SARASIN (Fritz) et Roux (Jean). — *Nova Caledonia... Recherches scientifiques en Nouvelle-Calédonie et aux îles Loyalty.* D. Ethnologie. Munich, Kreidel, 1929.

- SARG (Francis C. A.). — *Die australischen Bumerangs im Städtchen Völkermuseum*. In: *Veröffentlichungen aus dem städtischen Völker-Museum Frankfurt am Main*, t. III (1911).
- SKEAT (Walter William) et BLAGDEN (Charles Otto). — *Pagan races of the Malay peninsula*. Londres, Macmillan, 1906.
- SPENCER (Baldwin) et GILLEN (F. J.). — *The Northern tribes of Central Australia*. Londres, Macmillan, 1904.
- [p. 400]
- STREHLOW (Carl). — *Mythen, Sagen und Märchen des Aranda Stammes in Zentral-Australien*. Francfort, Baer, 1907.
- THOMAS (N. W.). — *Natives of Australia*. Londres, Constable, 1906.
- THURNWALD (D^r R.). — *Die Gemeinde der Banaro : Ehe, Verwandtschaft und Gesellschaftsbau eines Stammes im Innern von Neu-Guinea*. In: *Zeitschrift für vergleichende Rechtswissenschaft*, 38^e t. (1920), pp. 362-474.
- VAN GENNEP (Arnold). — *Mythes et légendes d'Australie*. Paris, Guilmoto (s. d.).
- VIELLARD et DEPLANCHE. *Essais sur la Nouvelle-Calédonie*. In : *R. maritime et coloniale*, sept., oct. et nov. 1862, janv. 1863.
- VORMANN (P. Fr.). — *Tänze und Tanzfestlichkeiten der Monumbo-Papua (Deutsch-Neuguinea)*. An., t. VI (911), pp. 411-427.
- *Zur Psychologie, Religion, Soziologie und Geschichte der Monumbo-Papua, Deutsch-Neuguinea*. *Ibid.*, t. V (1910), pp. 407-418.

6° Régions arctiques.

- MAUSS (Marcel). — *Essai sur les variations saisonnières des sociétés eskimos : étude de morphologie sociale*. AS., 9^e an. (1904-05), pp. 39-132.
- THALBITZER (William). — *Les Magiciens esquimaux, leurs conceptions du monde, de l'âme et de la vie*. JSA., t. XXII (1930), pp. 73-106.

G. — Varia.

- BARRÈS (Maurice). — *Le Mystère en pleine lumière*. Paris, Plon, 1926.
- CLAUDEL (Paul). — *Connaissance de l'Est*. 3^e édition. Paris, Merc. de France, 1913.
- *L'Oiseau noir dans le Soleil levant*. 3^e éd., Paris, Gallimard, 1929.
- GOBINEAU (comte de). — *Nouvelles asiatiques*. Paris, Perrin, 1914.
- *Les Religions et les Philosophies dans l'Asie centrale*. Paris, Crès, 1923.
- GRIAULE (Marcel). — *Les Flambeurs d'hommes*. Paris, Calmann-Lévy, 1934.
- LOTI (Pierre). — *Madame Chrysanthème*. Paris, Calmann-Lévy, 1893.
- *Le Roman d'un spahi*. *Ibid.*, 1881.
- *La Troisième jeunesse de Madame Prune*. *Ibid.*

— *Vers Ispahan. Ibid.*, 1925 (Collection bleue).

MICHAUX (Henri.). — *Un barbare en Asie*. Paris, Gallimard, 1933.

[p. 401]

COMPLÉMENT DE BIBLIOGRAPHIE (1965)

[Retour à la table des matières](#)

Le présent ouvrage est le premier paru en France et demeure encore le seul qui traite des instruments de musique primitifs. Sa réédition ne se justifierait pas si nombre de travaux n'étaient indiqués qui le complètent ou en rectifient certaines vues. D'où l'inconvénient d'une double bibliographie : en fondre les éléments eût impliqué une refonte de l'ouvrage même. Celui-ci porte sa date ; à distance l'auteur se demande comment il a eu la témérité de l'entreprendre, mais il venait d'achever un livre sur Igor Strawinsky et presque aussitôt découvrait la musique balinaise et plusieurs d'Afrique noire. Ayant suivi constamment de près la musique vivante, il se retrouvait devant elle. Même précédemment s'il avait consacré une étude au clavecin, c'est bien parce que Wanda Landowska avait redonné vie à l'instrument et qu'il produit des sons aux timbres mordants. L'auteur, quoiqu'il s'en défende en l'avant-propos, établit quelques rapports entre la musique moderne et celle d'un autre âge ; de tels rapprochements ont pu sur l'instant paraître discutables, ils le sembleraient moins aujourd'hui, vu les directions où se sont engagés successivement nos propres compositeurs. Ici l'ouvrage reprend de l'actualité ; jamais l'on n'a tant forcé les instruments, leur arrachant des sons encore inouïs.

Bibliographies et encyclopédies

Une bibliographie générale, précédée d'une histoire résumée de l'ethnomusicologie, est contenue dans :

Kunst (Jaap). — *Ethnomusicology*, 3^e éd. La Haye, Martinus Nijhoff, 1959.

Elle est complétée par les bibliographies particulières suivantes :

Varley (Douglas H.). — *African native music*. Londres, The Royal Empire Society, 1936.

Merriam (Alan P.). — *An annotated bibliography of African and African-derived music since 1936*. In : *Africa*, 1951, pp. 319-329.

[p. 402]

Emsheimer (Ernst). — *Musikethnographische Bibliographie der nichislavischen Völker in Russland*. In : *Acta musicologica*, XV, 1943, pp. 34-63.

Waterman (R.), Lichtenwanger (W.), Herman (V. H.), Poleman (II. J.) et Hobbs (C.). — *Bibliography of Asiatic musics*. In : Notes (New York), 2^e série, V-VIII, 1947-51.

The new Oxford history of music. Londres, Oxford University Press, 1957, t. I (publié sous la direction d'Egon Wellesz), pp. 479-503.

On se reportera également aux noms d'instruments et aux termes géographiques dans les trois dictionnaires de musique :

Grovels *Dictionary of music and musicians*, 5^e éd. par Eric Blom. Londres, Macmillan, 1954. 9 vol.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, publiée sous la direction de Friedrich Blume. Cassel, Bärenreiter. En cours de publication depuis 1952.

Encyclopédie de la musique, publiée par François Michel. Paris, Fasquelle, 1958-61. 3 vol.

Enfin le *Précis de musicologie*, publié sous la direction de Jacques Chailley (Paris, Presses Universitaires de France, 1958), présente plusieurs chapitres traitant des musiques antiques, primitives et populaires, avec références bibliographiques.

Organologie et musicologie comparée : études générales

Baines (Anthony). — *Woodwind instruments and their history*. Londres, Faber and Faber, 1957.

Balfour (Henry). — *Ritual and secular uses of vibrating membranes as voice-disguisers*. In : JRAI, 1908, pp. 4569.

Bose (Fritz). — *Die Musik der aussereuropäischen Völker*. In : *Das Atlantisbuch der Musik*, 5^e éd. (Zurich, Atlantis-Verlag, 1946) pp. 813-848.

Dittmer (Kunz). — *Zur Entstehung der Kernspaltflöte*. In : Z.E, 1950, pp. 83-89.

Dräger (Hans-Heinz). — *Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente*. Cassel, Bärenreiter, 1948.

Husmann (Heinrich). — *Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur*. Berlin, W. de Gruyter, 1961.

Jenkins (Mrs. Jean). — *Musical instruments*. Londres, Horniman Museum, 1958.

[p. 403]

Lindblom (Gerhard). — *Die Stosstrommel, insbesondere in Afrika*. In : Ethnos, 1945, pp. 17-38.

Montagu (Jeremy). — *What is a gong ?* In : Man, 1965, pp. 1821.

Nettl (Bruno). — *Music in primitive culture*. Cambridge, Harvard University Press, 1956.

Norlind (Tobias). — *Systematik der Saiteninstrumente. I Geschichte der Zither*. Stockholm, Musikhistorisches Museum, 1936.

Sachs (Curt). — *The history of musical instruments*. New York, W.W. Norton, 1940.

- Sachs (Curt). — *The rise of music in the Ancient World, East and West*. New York, Norton, 1943.
- Sachs (Curt). — *The wellsprings of music* (Edited by Jaap Kunst). La Haye, Martinus Nijhoff, 1962.
- Schaeffner (André). — *Genèse des instruments de musique*. In : *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire de la musique* (Paris, Gallimard, 1960), t. I, pp. 76-117.
- Schaeffner (André). — *Les instruments de musique*. In : Dufourcq (N.), *La musique des origines à nos jours* (Paris, Larousse, 1946), pp. 13-45.
- Schneider (Marius). — *L'esprit de la musique et l'origine du symbole*. In : *Diogène*, n° 27, 1959.
- Schneider (Marius). — *Die historischen Grundlagen der musikalischen Symbolik*. In : *Die Musikforschung*, 1951, pp. 113-144.
- Schneider (Marius). — *Die Musik der Naturvölker*. In : Adam (Leonard) et Trimborn (Hermann), *Lehrbuch der Völkerkunde* (Stuttgart, Enke, 1958), pp. 82-110.
- Schneider (Marius). — *El origen musical de los animales simbolos en la mitologia y la escultura antiguas*. Barcelona, Instituto español de musicologia, 1946.
- Schneider (Marius). — *Primitive musik*. In : *New Oxford History of music*, vol. I, pp. 1-82.
- Schneider (Marius). — *Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes*. In : *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire de la Musique*. t. I, pp. 131-214.
- Seder (Theodore A.). — *Old World overtones in the New World. Some parallels with North American Indian musical instruments*. In : *University Museum bulletin* (Philadelphie), vol. 16 n° 4, juin 1952, pp. 1-66.
- Stauder (Wilhelm), Robert Gunther et Christoph Caskel. — *Schlaginstrumente*. In : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. XI, col. 1743-1812.
- [p. 404]
- Wilson (Eddy W.). — *The gourd in folk music*. In : *Southern folklore quarterly*, 1951, pp. 188-195.

Antiquité classique et orientale

- Duchesne-Guillemain (Marcelle). — *La harpe en Asie occidentale ancienne*. In : *Revue d'assyriologie*, 1937, pp. 2941.
- Duchesne -Guillemain (Marcelle). — *La musique en Égypte et en Mésopotamie anciennes*. In : *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire de la musique*. t. I, pp. 353-362.
- Farmer (Henry George). — *The music of ancient Mesopotamia*. In : *New Oxford history of music*, vol. I, pp. 228-254.
- Farmer (Henry George). — *The music of ancient Egypt. Ibid.*, pp. 255-282.

- Galpin (Francis W.). — *The music of the Sumerians*. Cambridge, University Press, 1937.
- Henderson (Isobel). — *Ancient Greek music*. In : *New Oxford history of music*, vol. I, pp. 336-403.
- Hickmann (Hans). — *Die altägyptische Rassel*. In : *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde*, t. 79, n° 2, 1954, pp. 116-125.
- Hickmann (Hans). — *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*. N^{os} 69201-69852. *Instruments de musique*. Le Caire, impr. de l'Institut français d'archéologie orientale, 1949.
- Hickmann (Hans). — *Classement et classification des flûtes, clarinettes et hautbois de l'Égypte ancienne*. In : *Chronique d'Égypte* (Bruxelles), janv. 1951, pp. 17-27.
- Hickmann (Hans). — *Du battement des mains aux planchettes entrechoquées*. In : *Bull. de l'Institut d'Égypte*, t. XXXVII (1956), pp. 69-122.
- Hickmann (Hans). — *Fabrikationsmarken an altägyptischen Blasinstrumenten*. In : *Die Musikforschung*, 1950, pp. 241-246.
- Hickmann (Hans). — *La flûte de Pan dans l'Égypte ancienne*. In : *Chronique d'Égypte* (Bruxelles), juil. 1955, pp. 217-224.
- Hickmann (Hans). — *Les harpes de l'Égypte pharaonique. Essai d'une nouvelle classification*. In : *Bull. de l'Institut d'Égypte*, t. XXXV (1953), pp. 309-368.
- Hickmann (Hans). — *Miscellanea musicologica*. I à XV. In : *Annales du Service des antiquités de l'Égypte*, t. XLVIII- LVII (1948-58).
[p. 405]
- Hickmann (Hans). — *45 siècles de musique dans l'Égypte ancienne*. Paris, Richard-Masse, 1956.
- Hickmann (Hans). — *Terminologie musicale de l'Égypte ancienne*. In : *Bull. de l'Institut d'Égypte*, t. XXXVI (1955), pp. 583-618.
- Hickmann (Hans). — *Un instrument à cordes inconnu de l'époque copte*. In : *Bull. de la Sté d'archéologie copte*, 1946-47, pp. 63-80.
- Hickmann (Hans). — *Unbekannte ägyptische Klangwerkzeuge (Aërophone)*. In : *Die Musikforschung*, 1955, pp. 151-157, 314-318, 398-403.
- Hickmann (Hans). — *Zur Geschichte der altägyptischen Glocken*. In : *Musik und Kirche*, 1951, n° 2, pp. 3-19.
- Kirby (Perceval). — *The trumpets of TutAnk-Amon and their successors*. In : *J.R.A.I.*, 1947, pp. 33-45.
- Kolari (Eino). — *Musikinstrumente und ihre Verwendung im Alten Testament. Eine lexikalische und kulturgeschichtliche Untersuchung*. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1947.
- Marrou (Henri-Irénée). — *L'antiquité classique*. In : *Chailley, Précis de musicologie*, pp. 73-82.
- Schlesinger (Kathleen). — *The Greek aulos*. Londres, Methuen, 1939.

Schneider (Thekla). — *Organum hydraulicum*. In : Die Musikforschung, 1954, pp. 24-39.

Scott (J.E.). — *Roman music*. In : *New Oxford history of music*, vol. I, pp. 404-420.

Monde musulman

Balout (L.) et A. Sautin. — *Le jeu de l'imzad*. In : Annales de l'Institut d'études orientales, t. XVI (1958), pp. 207-219.

Barkechli (M.). — *Musique iranienne*. In : *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire de la musique*, t. I, pp. 453-525.

Borrel (Émile). *La musique turque*. In : Dufourcq (N.), *La musique des origines à nos jours* (Paris, Larousse, 1946), pp. 433-438.

Chottin (Alexis). — *Tableau de la musique marocaine*, Paris, Geuthner, 1939.

Farmer (Henry George). — *The music of Islam*. In : *New Oxford history of music*, vol. I, pp. 421-477.

Hickmann (Hans). — *La daraboukkah*. In : Bull. de l'Institut d'Égypte, t. XXXIII (1952), pp. 229-245.

[p. 406]

Leriche (A.). — *Instruments de musique maure et griots*. In : Bull. de l'IFAN, 1950, pp. 744-750.

Olsen (Paul Roving). — *Enregistrements faits à Kuwait et à Bahrein*. In : Congrès et colloques de l'Université de Liège, vol. 29, Ethnomusicologie III, pp. 137-170.

Revault (Jacques). — *Notes sur les instruments traditionnels de musique populaire dans le Sud tunisien*. In : VI^e Congrès international des sciences anthropologiques et ethnologiques (Paris, Musée de l'Homme, 1960), t. II, 2^e vol., pp. 113-120.

Saygun (Adnan). — *La musique turque*. In : *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire de la musique*, t. I, pp. 573-617.

Afrique noire

Alapini (Julien). — *Note sur les tam-tam dahoméens*. In : L'Éducation africaine, juil.-déc. 1938, pp. 50-56.

Barblan (Guglielmo). — *Musiche e strumenti musicali dell' Africa Orientale italiana*. Naples, ed. della Triennale d'Oltremare, 1941.

Bastin (Marie-Louise). — *Museu do Dundo... Art décoratif Tshokwe*. Lisbonne, 1961 (Diamang. Publicações culturais, no. 55).

Béart (Charles). — *Jeux et jouets de l'Ouest africain*. In : Mémoires de l'IFAN, no. 42 (1955), t. II, pp. 653-701.

Bertho (Jacques). — *Instruments de musique des rois de Nikki, au Dahomey*. In : Notes africaines, 1951, pp. 99-100.

- Blacking (John). — *Eight flute tunes from Butembo, East Belgian Congo*. In : African music, vol. 1 (1955), no. 2, pp. 24-52.
- Blacking (John). — *Problems of Pitch, Pattern and harmony in the ocarina music of the Venda*. In : African music, vol. II (1959), no. 2, pp. 15-23.
- Blacking (John). — *Some notes on a theory of African rhythm*. In : Journal of the African music society, vol. I no. 2, 1955.
- Boone (Olga). — *Les tambours du Congo belge et du Ruanda-Urundi*. Tervueren, Musée du Congo belge, 1951, 2 vol.
- Boone (Olga). — *Les xylophones du Congo belge*. Tervueren, Musée du Congo belge, 1936.
- Boston (J. S.). — *Ceremonial iron gongs among the Ibo and the Igala*. In : Man, 1964, pp. 44-47.
- Bouquiaux (L.). — *Les instruments de musique Birom (Nigéria septentrionale)*. In : Africa-Tervuren, VIII (1962), no. 4, pp. 105-111.
- [p. 407]
- Brandel (Rose). — *The music of Central Africa*. La Haye, Martinus Nijhoff, 1961.
- Camp (Charles M.) et Bruno Nettl. — *The musical bow in Southern Africa*. In : An., 1955, pp. 65-80.
- Carrington (J. F.). — *A comparative study of some Central African gong-languages*. Bruxelles, Van Campenhout, 1949 (Institut royal colonial belge... Mémoires, t. XVIII, fasc. 3).
- Carrington (J. F.). — *Individual names given to Kalking-gongs in the Yalamba area of Belgian Congo*. In : African music, vol. 1 (1956) no. 3, pp. 10-17.
- Carrington (J. F.). — *Notes on an idiophone used in Kabila initiation rites by the Mbae*. In : African music, 1954, pp. 27-28.
- Carrington (J.F.). — *Talking drums of Africa*. Londres, The Carey Kingsgate press, 1949.
- Da Cruz (Clément). — *Les instruments de musique dans le Bas-Dahomey*. In : Études dahoméennes, t. XII (1957), pp. 1-82.
- Daniel (F.). — *Notes on a gong of bronze from Katsina, Nigeria*. In : Man, 1954, pp. 151-154.
- Delachaux (Théodore). — *Omakola (ekola), instrument de musique du Sud-ouest de l'Angola*. In : An., 1940-41, pp. 341-345.
- Dieterlen (Germaine) et Z. Liggers. — *Notes sur les tambours-de-calebasse en Afrique occidentale*. In : Journal de la Sté des africanistes, 1963, pp. 255-274.
- Drost (Diedrich). — *Tönerne Trommel in Afrika*. In : Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig, t. XIV (1955), pp. 31-61.
- Eboué (Félix). — *La clef musicale des langages tambourinés et sifflés : essai de linguistique musicale*. In : Recherches congolaises, t. 28 (1951), pp. 89-98.

- Estreicher (Zygmunt). — *Chants et rythmes de la danse d'hommes Bororo (enregistrements Henry Brandt)*. In : Bull. de la Sté neuchâtoise de géographie, t. LI, fasc. 5 (1954-55), pp. 57-93.
- Estreicher (Zygmunt). — *Le rythme des Peuls Bororo*. In : Congrès et colloques de l'Université de Liège, vol. 29, Ethnomusicologie III, pp. 185-228.
- Fagg (Bernard). — *The discovery of multiple rock gongs in Nigeria*. In : Man, 1956, pp. 17-18.
- Fagg (Bernard). — *A Yoruba xylophone of unusual type*. *Ibid.*, 1950, p. 145.
- Ganay (Solange de). — *Le xylophone chez les Sara du Moyen Chari*. In : Journal de la Sté des africanistes, 1942, pp. 203-239.
- [p. 408]
- Gilbert (Dorothy). — *The Lukumbi. A six toned slit-drum of the Batetela*. In : African music, 1955, pp. 21-23.
- Gomes (Abilio). — *Notas sobre a musica indigena da Guiné*. In : Boletim cultural da Guiné portuguesa, juil. 1950, pp. 411-424.
- Griaule (Marcel). — *Symbolisme des tambours soudanais*. In : Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson (Paris, Richard Masse, 1955), t. I, pp. 79-86.
- Griaule (Marcel) et Germaine Dieterlen. — *La harpe-luth des Dogon*. In : Journal de la Sté des africanistes, 1950, pp. 211-227.
- Griaule (Marcel) et Germaine Dieterlen. — *Nouvelles remarques sur la harpe-luth des Dogon*. *Ibid.*, 1954, pp. 119-122.
- Günther (Robert). — *Musik in Ruanda. Ein Beitrag zur Musikethnologie Zentralafrikas*. Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 1964.
- Guillemin (R. P. L.). — *Le tambour d'appel des Ewondo*. In : Etudes camerounaises, I, juin-sept. 1948, pp. 698-704.
- Herzog (George). — *Drum -signaling in a West African tribe*. In : Word, déc. 1945, pp. 217-238.
- Hirschberg (Walter). — *Der Ahnencharakter des afrikanischen Schwirrhholzes*. In : Ethnos, 1940, pp. 112-121.
- Husmann (Heinrich). — *Marimba und sansa der Sambesi-Kultur*. In : ZE, 1936, pp. 197-210.
- Jackson (George), J. Stephen Gartlan et Merrick Posnansky. — *Rock gongs and associated rock paintings on Lolui Island, Lake Victoria, Uganda*. In : Man, 1965, pp. 38-40.
- Jeffreys (M.D.W.). — *The bull-roarer among the Ibo*. In : African studies, 1949, pp. 23-34.
- Jeffreys (M.D.W.). — *A musical pot from Southern Nigeria*. In : Man, 1940, pp. 186-187.
- Jones (A. M.). — *Africa and Indonesia. The evidence of the xylophone and other musical and cultural factors*. Leyde, Brill, 1964.

- Jones (A.M.). — *Studies in African music*. Londres, Oxford University press, 1959, 2 vol.
- Kirby (Percival R.). — *A secret musical instrument : the ekola of the Ovakuanyama of Ovamboland*. In : *South African journal of science*, 1942, pp. 345-351.
- Kirby (Percival R.). — *The musical practices of the Auni and Khomani Bushmen*. In : *Bantu studies*, 1936, pp. 373-431.
- [p. 409]
- Kubik (Gerhard). — *Xylophone playing in Southern Uganda*. In : *JRAI*, juillet-décembre 1964, pp. 138-159.
- Laurenty (J. S.). — *Les cordophones du Congo belge et au Ruanda-Urundi*. Tervuren, Musée royal du Congo belge, 1960, 2 vol.
- Laurenty (J.S.). — *Les sanza du Congo*. Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 1962. 2 vol.
- Maquet (Jean-Noël). — *La musique chez les Bapende*. In : *Problèmes d'Afrique centrale*, 1954, no. 26, pp. 299-315.
- Maquet (Jean-Noël). — *La musique chez les Pende et les Tshokwe*. In : *Les colloques de Wégimont, I* (Bruxelles, Elsevier, 1956), pp. 169-187.
- Maquet (Jean-Noël). — *Note sur les instruments de musique congolais*. In : *Mémoires de l'Académie royale des sciences coloniales* (Bruxelles), t. VI fasc. 4, 1956.
- Ménard (René). — *Contribution à l'étude de quelques instruments de musique baoulé*. In : *Jahrbuch für musikalische Volks- u. Völkerkunde*, 1963, pp. 48-97.
- Merriam (Alan P.). — *Musical instruments and techniques of performance among the Bashi*. In : *Zaire*, fév. 1955, pp. 121-132.
- Nicolas (François J.). — *Origine et valeur du vocabulaire désignant les xylophones africains*. In : *Zaire*, janv. 1957, pp. 69-89.
- Pepper (Henri). — *Notes sur une sanza d'Afrique équatoriale*. In : *Miscelanea de estudios dedicados a Fernando Ortiz* (La Havane, 1955-57), pp. 1189-1201.
- Pepper (Henri) et E. Barrat-Pepper. — *Trois danses chantées avec accompagnement de linga (dialecte banda-linda, Oubangui-Chari)*. In : *Études camerounaises*, juin-sept. 1948, pp. 85-89.
- Rouget (Gilbert). — *À propos de la forme dans les musiques de tradition orale*. In : *Les Colloques de Wégimont, I* (Bruxelles, Elsevier, 1956), pp. 132-144.
- Rouget (Gilbert). — *Facture instrumentale et résonance*. In : *La Résonance dans les échelles musicales* (Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1963), pp. 223-234.
- Rouget (Gilbert). — *La musique d'Afrique noire*. In : *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire de la musique* (Paris, Gallimard, 1960), t. I, pp. 215-237.
- Rouget (Gilbert). — *Tons de la langue, en gun (Dahomey) et tons du tambour*. In : *Revue de musicologie*, juillet 1964, pp. 3-29.

Rouget (Gilbert). — *Un chromatisme africain*. In : L'Homme, sept.-déc. 1961, pp. 32-46.

[p. 410]

Sachs (Curt). — *Les instruments de musique de Madagascar*. Paris, Institut d'ethnologie, 1938.

Schaeffner (André). — *La découverte de la musique noire*. In : Le Monde noir, Présence africaine, nos. 8-9 (1950), pp. 205-218.

Schaeffner (André). — *Les Kissi : une société noire et ses instruments de musique*. Paris, Hermann, 1951.

Schaeffner (André). — *Musique, danse et danse des masques dans une société nègre*. In : 2^e Congrès international d'esthétique et de science de l'art (Paris, Alcan, 1937), t. I, pp. 308-312.

Schaeffner (André). — *Musiques rituelles baka*. In : VI^e Congrès international des sciences anthropologiques et ethnologiques (Paris, Musée de l'Homme, 1960), t. II, 2^e vol., pp. 123-125.

Schaeffner (André). — *Situation des musiciens dans trois sociétés africaines*. In : Congrès et colloques de l'Université de Liège, vol. 19, Ethnomusicologie II, pp. 33-49.

Schaeffner (André). — *Sur deux instruments de musique des Bata (Nord-Cameroun)*. In : Journal de la Sté des africanistes, 1943, pp. 123-151.

Schaeffner (André). — *Le tambour-sur-cadre quadrangulaire chez les Noirs d'Afrique et d'Amérique*. In : Congrès et colloques de l'Université de Liège, vol. 29, Ethnomusicologie III, pp. 229-248.

Schaeffner (André). — *Timbales et longues trompettes*. In : Bull. de l'IFAN, oct. 1952, pp. 1466-1489.

Schneider (Marius). — *Zur Trommelsprache der Duala*. In : An., 1952, pp. 235-243.

Simmons (Donald C.). — *Efik iron gongs and gong signals*. In : Man, 1955, pp. 107-108.

Söderberg (Bertil). — *Les instruments de musique au Bas-Congo et dans les régions avoisinantes*. Stockholm, Statens etnografiska Museum, 1956.

Tracey (Hugh). — *Chopi musicians*. Londres, Oxford University press, 1948.

Van Valen (Leigh). — *Talking drums and similar African tonal communication*. In : Southern folklore quarterly, déc. 1955, pp. 252-256.

Wachsmann (K. P.). — *Musicology in Uganda*. In : JRAI, 1953, pp. 50-57.

Wachsmann (K. P.). — *A rare Nuba trumpet collected by the Seligmans*. In : Man, 1963, pp. 85-86.

Wachsmann (K. P.). — *Some speculations concerning a drum chime in Buganda*. In : Man, 1965, pp. 1-8.

[p. 411]

Wachsmann (K. P.). — *The sound instruments*. In : Trowell (Margaret) et Wachsmann, *Tribal crafts of Uganda* (Londres, Oxford University Press, 1953), pp. 309-415.

Walton (James). — *Iron gongs from the Congo and Southern Rhodesia*. In : Man, 1955, pp. 20-23.

Asie et Indonésie

Alvad (Thomas). — *The Kafir harp*. In : Man, 1954, pp. 151-154.

Archaimbault (Charles). — *Les tambours de pagodes*. In : France-Asie, 1956, pp. 868-872.

Bake (Arnold). — *The music of India*. In : *New Oxford history of music*, vol. I, pp. 195-227.

Bake (Arnold). — *La musique indienne*. In : *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire de la musique*, t. I, pp. 319-342.

Bernot (Lucien). — *Les Mrô et leurs orgues à bouche*. In : Sciences et Nature, janv.-févr. 1954, pp. 13-16.

Blacking (John). — *Musical instruments of the Malayan aborigines. A short description of the collections in the Perak Museum, Taiping, the Selangor Museum, Kuala Lumpur and the Raffles Museum, Singapore*. In : Federation Museums Journal (Cambridge) vol. I-II (1954-55), pp. 35-52.

Boulbet (Jean). — *Découverte d'un troisième lithophone préhistorique en Pays Mnong-Maa*. In : A., 1958, pp. 496-202.

Condominas (Georges). — *Le lithophone préhistorique de Ndut Liang Krak*. In : BEFEO, 1952, pp. 359-392.

Daniélou (Alain). — *La musique du Cambodge et du Laos*. Pondichéry, Institut français d'indologie, 1957.

Elwin (Verrier). — *The Muria and their Ghotul*. Londres, Oxford University Press, 1947.

Elwin (Verrier). — *The Religion of an Indian tribe*. Londres, Oxford University Press, 1955.

Emsheimer (Ernst). — *Eine sibirische Parallele zur lappischen Zaubertrommel*. In : Ethnos, 1948, pp. 17-26.

Emsheimer (Ernst). — *Preliminary remarks on Mongolian music and instruments*. In : Reports from the Scientific expedition to the North-Western provinces of China. Publ. 21.VIII. Ethnography 4* (Stockholm, 1943), pp. 69-100.

Emsheimer (Ernst). — *Schamanentrommel und Trommelbau*. In : Ethnos, 1946, pp. 166-181.

[p. 412]

Emsheimer (Ernst). — *Über das Vorkommen und die Anwendungsart der Maultrommel in Sibirien und Zentral-asien*. *Ibid.*, 1941, pp. 109-217.

- Gibson (E.H.). — *Music and musical instruments of Shang*. In: Journal of the North China branch of the Royal Asiatic Society, 1937, pp. 8-18.
- Goloubew (Victor). — *Le tambour métallique de Hoang-Ha*. In : BEFEO, 1940, pp. 383-409.
- Gühler. — *Studie über alte Metalltrommeln*. In: Journal Thailand Ros. Soc., XXXV, I (1944), pp. 17-71.
- Harich-Schneider (Eta). — (Musique) japonaise. In : *Encyclopédie de la musique*. t. II, pp. 601-614.
- Harich-Schneider (Eta). — *The rhythmical patterns in Gayaku and Bugaku*. Leyde, Brill, 1954 (Ethno-musicologica, Vol. III).
- Heine-Geldern (Robert). — *Trommelsprache ohne Trommel*. In : An., 1933, pp. 485-487.
- Hood (Mantel). — *The nuclear theme as a determinant of patet in Javanese music*. Groningue et Djakarta, Wolters, 1954.
- Huard (Paul). — *Les instruments de musique chez les Mnong*. In : Institut indochinois pour l'étude de l'homme. Bulletins et travaux, t. II fasc. 1 (1939), pp. 135-146.
- Huth (Arno). — *Die Musikinstrumente Ost-Turkestans*. Berlin, 1928.
- Jenkins (Jean Lynn). — *The Morienhur : a Mongolian fiddle*. In : Man, 1960, pp. 129-130.
- Kunst (Jaap). — *Een en ander over de muziek en den dans op de Kei-Eilanden*. Amsterdam, impr. De Bussy, 1945 (Public. de l'Indisch Instituut d'Amsterdam).
- Kunst (Jaap). — *Een merkwaardig instrument : de Maleische duivenlokluit*. In: Cultureel Indië, fév. 1940, pp. 47-53.
- Kunst (Jaap). — *Music in Flores*. Leyde, Brill, 1942 (Internationales. Archiv für Ethnographie, suppl. au t. XLII).
- Kunst (Jaap). — *Music in Java. Its history, its theory and its technique*. 2^e éd. La Haye, Martinus Nijhoff, 1949, 2 Vol.
- Kunst (Jaap). — *Muziek en dans in de Buitengewesten*. Leyde, Brill, 1946 (Public. de l'Indisch Instituut d'Amsterdam).
- Kunst (Jaap). — *The origin of the Kemanak*. In : Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde, 1960, pp. 263-269.
- Kurosawa (Takamoto). — *The musical bow of the Vunun tribe in Formosa and suggestion as to the origin of the pentatonic scale*. In : Toyo Ongaku Kenkyu (Tokyo), pp. 18-32.
- [p. 413]
- Kuttner (Fritz). — *Nochmals : die Steinzeit-Lithophone von Annam*. In : Die Musikforschung, 1953, pp. 1-8.
- Laforest (Franz). — *Une boîte à musique unique au monde*. In : Le Courrier de l'Unesco, juil.-août 1956, pp. 12-13.
- Lévy (Paul). — *Origine de la forme des tambours de bronze du type I*. In : Dan Viet Nam (Hanoi), no. 2, 1948, pp. 1-9.

- Lot-Falck (Eveline). — *L'animation du tambour*. In : JA, 1961, pp. 213-239.
- Lot-Falck (Eveline). — *À propos d'un tambour de chaman toungouse*. In : L'Homme, mai-août 1961, pp. 23-50.
- MacPhee. — *A house in Bali*. Londres, Victor Gollancz, 1947.
- MacPhee. — *Music in Bali. A study inform and instrumental organization in balinese orchestral music*. New Haven, Yale University Press, 1966.
- Malm (William P.). — *Japanese music and musical instruments*. Rutland et Tokyo, Tuttle, 1959.
- Malm (William P.). — *The rhythmic orientation of two drums in the Japanese No-drama*. In : Ethnomusicology, vol. II, no. 3, sept. 1958, pp. 89-95.
- Marcel-Dubois (Claudie). — *Les instruments de musique de l'Inde ancienne*. Paris, Presses universitaires de France, 1941.
- Norlind (Tobias). — *Die indonesischen Gambus-Instrumente*. In : Ethnos, 1953, pp. 143-154.
- Picken (Laurence). — *The music of Far Eastern Asia*. In : New Oxford History of music, vol. I, pp. 83-194.
- Picken (Laurence). — *The origin of the short lute*. In : Galpin society journal, 1955, pp. 32-42.
- Porée-Maspéro (Eveline). — *Mythes du Déluge et tambours de bronze*. In : Actes du IV^e Congrès international des sciences anthropologiques et ethnologiques (Vienne, 1952), t. II, 1^{re} partie, pp. 246-249.
- Schaeffner (André). — *Le lithophone de Ndut Lieng Krak*. In : Revue de musicologie, juillet 1951, pp. 1-19.
- Schaeffner (André). — *L'orgue de Barbarie de Rameau*. In : *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson* (Paris, Richard-Masse, 1955), t. II, pp. 135-150.
- Schlager (E.). — *La musique de Bali*. In : *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire de la musique*, t. I, pp. 238-282.
- Schneider (Marius). — *Musica filipina*. In : Anuario musical, 1951, pp. 91-105.
- Schneider (Marius) et M. Garcia Matos. — *Catalogo de los instrumentos "igorrotes" conservados en el Museo etnológico de Madrid*. In : Revista de antropología y etnología, 1951, pp. 9-19.
- [p. 414]
- Shiba (Sukehiro). — *Score of Gagaku ... I. Kangen-orchestra in Hayagaku and Hava-tada-bioshi*. Tokyo, Ryuginsha, 1955.
- Simbriger (Heinrich). — *Gong und Gangspiele*. Leyde, Brill, 1939 (Internationales Archiv für Ethnographie, t. 36).
- Simbriger (Heinrich). — *Klangsteine, Steinspiele und ihre Nachbildungen in Metall*. In : An., 1937, pp. 552-570.
- Steinmann (Alfred). — *Ober anthropomorphe Schlitztrommeln in Indonesien*. In : An., 1938, pp. 240-259.

- Steinmann (Alfred). — *Die Verivendung von Baumwurzeln als natürliche Gongs. Ibid.*, 1938, pp. 656-657.
- Tran Van Khê. — *Instruments de musique révélés par des fouilles archéologiques au Viêt-Nam*. In : Arts asiatiques, t. VII fasc. 2 (1960), pp. 141-152.
- Tran Van Khê. — *La musique vietnamienne traditionnelle*. Paris, Presses universitaires de France, 1961.
- Traynor (L. M.) et S. Kishibe. — *On the four unknown pipes of the sho (mouth organ) used in ancient Japanese court music*. In : Tokyo Ongaku Kenkyu (Tokyo), 1951, pp. 22-53.
- Van Gulik (R.H.). — *Brief note on the sheng, the Chinese small either*. Ibid., 1951, pp. 10-25.

Océanie

- Best (Eldon). — *Games and pastimes of the Maori*. Wellington, Whitcombe and Tombs, 1925 (Dominion Museum, bull. no. 8).
- Buck (Peter H.) [Te Rangi Hiroa]. — *Arts and crafts of Hawaii*. Honolulu, Bishop Museum Press, 1957.
- Burrows (Edwin G.). — *Polynesian music and dancing*. In : Journal of the Polynesian society, 1940, pp. 331-346.
- Deacon (A. Bernard). — *Malekula : a vanishing people in the New Hebrides*. Londres, Routledge, 1934.
- Dodge (Ernest S.) et Edwin Brewster. — *The acoustics of three Maori flutes*. In : Journal of the Polynesian society, 1945, pp. 39-51.
- Elkin (A. P.). — *Arhem Land music*. In : Oceania, déc. 1953, pp. 81-109 ; sept.-déc. 1954, pp. 74-121 ; juin 1955, pp. 292-342 ; sept. 1955, pp. 59-90 ; déc. 1955, pp. 127-152 ; mars 1956, pp. 214-230.
- Fischer (Hans). — *Schallgeräte in Ozeanien. Bau und Spiel-technik, Verbreitung und Funktion*. Strasbourg et Baden-Baden, Heitz, 1958.
[p. 415]
- Fischer (Hans). — *Über stehende Schlitztrommeln auf den Neuem Hebriden und am Sepik*. In : ZE, 1957, pp. 5865.
- Graf (Walter). — *Einige Bemerkungen zur Schlitztrommeln Verständigung in Neuguinea*. In : An., 1950, pp. 861-868.
- Graf (Walter). — *Zur Spieltechnik und Spielweise von Zeremonialflöten von der Nordküste Neuguineas*. In : Archiv für Völkerkunde, 1946, pp. 87-100.
- Guiart (Jean). — *Notes sur les tambours d'Ambrym*. In : Journal de la Société des océanistes, 1956, pp. 334-336.
- Holz knecht (K.). — *Die Musikinstrumente der Azera*. In : ZE, 1956, pp. 64-69.
- Holz knecht (K.). — *Über Töpferei und Tontrommel der Azera in Ost-Neuguinea*. Ibid., 1957, pp. 97-111.

- Hübner (Herbert). — *Die Musik im Bismarck-Archipel*. Berlin, Hahnfeld, 1938.
- Johnson (Orme). — *Musical instruments of ancient Hawaii*. In : *Musical quarterly*, 1939, pp. 498-506.
- Jones (Trevor A.). — *Arhem Land music*. In : *Oceania*, juin 1956, pp. 252-359 ; sept. 1957, pp. 1-30.
- Kennedy (Keith). — *The drums of Mbau*. In : *Mankind*, 1934, pp. 219-221.
- Larsson (Karl Erik). — *Fijian studies*. Goeteborg, Etnografiska museet, 1960.
- Larsson (Karl Erik). — *Snäcktrumpeterna pa Fiji*. In : *Etnografiska museet*.(Goeteborg), 1956, pp. 13-23.
- Ligtvoet (A. W.). — *An interesting musical instrument from New-Ireland*. In : *Antiquity and survival*, 1955, pp. 299-302.
- Massola (Aldo). — *Drum types of Eastern New Guinea*. In : *National Museum of Victoria. Memoirs*, no. 22, 1957.
- Meyer (D.H.). — *De spleeltrom*. In : *Tijdschrift voor Ind. Taal-, Land- en Volkenkunde*, 1939, pp. 415-416.
- Williams (P.E.). — *Bull-roarers in the Papuan Gulf*. Port-Moresby, Walter Alfred Bock, 1936. (Territory of Papua. Anthropology report no. 17.)
- Wirz (Paul). — *A description of musical instruments from Central North Eastern New Guinea*. In : *Koninklijk Instituut voor de Tropen*, bull. 100, 1952, pp. 3-22.
- Wirz (Paul). — *Über sakrale Flöten und Pfeifen des Sepik-Gebietes (Neuguinea)*. In : *Verhandlungen der Naturforschenden Gesellschaft in Basel*, t. 65 no. 2 (1954), pp. 97-105.
- [p. 416]
- Worms (E.A.S.A.C.). — *Australian ghost drums, trumpets and poles*. In : *An.*, 1953, pp. 278-281.

Amérique

- Alvarenga (Oneyda). — *Musica popular brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Globo, 1950.
- Aretz-Thiele (Isabel). — *Musica tradicional argentina. Tucuman*. Tucuman, Universidad nacional, 1946.
- Ayestarán (Lauro). — *La musica en el Uruguay*. Vol. I. *La musica primitiva*. Montevideo, Servicio oficial de difusion radio electrica, 1953.
- Bose (Fritz). — *Die Musik der Chibcha und ihrer heutigen Nachkommen*. In : *Intern. Archiv für Ethnographie*, 1958, pp. 149-198.
- Courlander (Harold). — *The drum and the hoe. Life and love of the Haitian people*. Berkeley et Los Angeles, University of California press, 1960.
- Courlander (Harold). — *Musical instruments of Cuba*. In : *Musical quarterly*, 1942, pp. 227-240.
- Courlander (Harold). — *Musical instruments of Haiti*. *Ibid.*, 1941, pp. 371-383.

- Crowley (Daniel J.). — *The shak-shak in the Lesser Antilles*. In : *Ethnomusicology*, sept. 1958, pp. 112-155.
- Denis (Lorimer) et Emmanuel C. Paul. — *Essai d'organographie haïtienne*. Port-au-Prince, impr. Valcin (s.d.) (Publication du Bureau d'ethnologie de la République d'Haïti).
- Densmore (Frances). — *Musical instruments of the Maidu Indians*. In : *American anthropologist*, 1939, pp. 113-118.
- Dreyfus (Simone). — *Formes de musiques rituelles chez les Indiens d'Amérique du Sud*. In : VI^e Congrès International des sciences anthropologiques et ethnologiques (Paris, Musée de l'Homme, 1960), t. II 2^e vol., pp. 101-104.
- Dreyfus (Simone). — *Les Kayapo du nord (État de Para, Brésil)*. Contribution à l'étude des Indiens Gè. Paris, Mouton, 1963.
- Driver (Harold). — *The spatial and temporal distribution of the musical raps in the New World*. In : *An.*, 1953, pp. 578-592.
- Harcourt (Raoul d'). — *Les formes du tambour à membrane dans l'ancien Pérou*. In : *JSA*, 1954, pp. 155-159.
- [p. 417]
- Harcourt (Raoul d'). — *La musique en Amérique*. In : Dufourcq (N.). *La musique des origines à nos jours* (Paris, Larousse, 1946), pp. 465-473.
- Harcourt (Raoul d'). — *Ocarinas du Nicaragua*. In : *JSA*, 1951, pp. 241-244.
- Harcourt (Raoul d'). — *Sifflets et ocarinas du Nicaragua et du Mexique*. *Ibid.*, 1941, pp. 165-172.
- Herzkovits (M. J.). — *Drums and drummers in Afro-brazilian cult life*. In : *Musical quarterly*, 1944, pp. 477-492.
- Kolinski (Nieczyslaw). — *Suriname music*. In : Herzkovitz, *Surinam folklore* (New York, Columbia University Press, 1936), pp. 489-740.
- Kurath (Gertrude P.) et Samuel Marti. — *Dances of Anahuac : the choreography and music of precortesian dances*. New York, Wenner-Gren Foundation, 1964 (Viking fund publications in anthropology, no. 38).
- Marti (Samuel). — *Instrumentos musicales precortesianos*, Mexico, Instituto nacional de antropologia e historia, 1955.
- Marti (Samuel). *Precortesian music*. In : *Ethnos*, 1954, pp. 69-79.
- Merriam (Alan). *Flathead Indian instruments and their music*. In : *Musical quarterly*, 1951, pp. 368-371.
- Niggemeyer (H.). — *Trommelsprachen ohne Trommel*. In : *Paideuma*, I, juillet 1939, pp. 191-192.
- Ortiz (Fernando). — *Los instrumentos de la musica afrocubana*. La Havane, Cardenas, 1952-55. 5 vol.
- Rouget (Gilbert). — *La conque comme signe des migrations océaniques en Amérique*. In : Actes du XXVIII^e Congrès international des Américanistes (Paris, 1947), pp. 297-305.

- Seder (Theodore A.). — *Old World overtones in the New World. Some parallels with North American Indian musical instruments.* In : University Museum Bulletin (Philadelphie), juin 1952, pp. 1-66.
- Simoni-Abbat (Mireille). — *Un tambour huichol.* In : Objets et mondes, t. II, fasc. 4 (1962), pp. 241-248.
- Törnberg (Gerda). — *Afro-cuban rattles.* In : Miscelanea de estudios dedicados a Fernando Ortiz (La Havane, 1955-1957), pp. 1417-1425.
- Vega (Carlos). — *Panorama de la musica popular argentina.* Buenos-Ayres, Editorial Lesada, 1944.
- Yeomans (W.). — *The musical instruments of Pre-Columbian Central America.* In : Proceedings of the thirtieth international Congress of Americanists (Cambridge, 1952), pp. 54-57.

[p. 418]

Europe

- Baines (Anthony). — *Bagpipes.* Londres, Oxford University Press, 1960. (Pitt Rivers Museum occasional papers on technology, 9.)
- Barthe (Denis). — *Die avarische Doppelschalmei von Janoshida.* Budapest, Magyar Történeti Muzeum, 1934 (Archaeologia Hungarica... XIV).
- Brömse (Peter). — *Flöten, Schalmeien. Sackpfeifen Südslawiens.* Leipzig et Vienne, Rohrer, 1937.
- Broholm (H. C.), J. P. Larsen et G. Skjerne. — *The Lures of the Bronze Age.* Copenhague, Gyldendal, 1949.
- Collaer (Paul). — *Le tambour à friction (rommel pot) en Flandre.* In : Les Colloques de Wégimont I (Bruxelles, Elsevier, 1956), pp. 188-194.
- Collaer (Paul). — *Le tambour à friction (II) et idiophones frottés.* In : Congrès et colloques de l'Université de Liège, vol. 19, Ethnomusicologie II, pp. 91-104.
- Doize (Renée L.). — *Flûte préhistorique à patine tourbeuse.* In : Bull. de la Société préhistorique française, 1939, no. 10, pp. 3-4.
- Doize (Renée L.). — *Quelques objets maglemosiens trouvés en Belgique.* In : Bull. de la Société royale belge d'études géologiques et archéologiques, 1952, pp. 1-12.
- Doize (Renée L.). — *Sifflets ardennais en pierre.* Ibid., 1938, pp. 172-173.
- Donostia (P. José Antonio de). — *Instrumentos musicales del pueblo vasca.* In : Anuario musical, 1952, pp. 3-49.
- Donostia (P. José Antonio de) et Juan Tomas. — *Instrumentos de musica popular española. Terminologia general.* Ibid., 1947, pp. 105-150.
- Emsheimer (Ernst). — *A Lapp musical instrument.* In : Ethnos, 1947, pp. 86-92.
- Emsheimer (Ernst). — *Zur Ideologie der lappischen Zaubertrommel.* Ibid., 1944, pp. 141-169.

- Galpin (Francis W.). — *A textbook of European musical instruments*. New York, Dutton, 1937.
- Klier (Karl M.). — *Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen*. Cassel, Bärenreiter-Verlag, 1956.
- Kretzenbacher (Leopold). — *Gudalo-dudalo, Vugas, Büllhäfen und Verwandtes. Ostalpine Lärmgeräte ...* In : Slovenski etnograf, 1957, pp. 125-156.
- Lies (Hans). — *Eine Tontrommel der älteren Megalithkultur von Gerwisch, Kr. Burg. b. Magdeburg*. In. Jahresschrift für mitteldeutsche Vorgeschichte, 1954, pp. 34-39.
- [p. 419]
- Manker (Ernst). — *Die lappische Zaubertrommel*, Stockholm, Thule, 1938 et 1950 (Nordiska Museet : Acta lapponica, I et VI).
- Marcel-Dubois (Claudie). — *Extensions du domaine d'observations directes en ethnographie musicale française*. Dans : Les Colloques de Wégimont I (Bruxelles, Elsevier, 1956), pp. 97-119.
- Marcel-Dubois (Claudie). — *Les instruments de musique populaires d'Europe*. In : Dufourcq (N.), *La musique des origines à nos jours* (Paris, Larousse, 1946), pp. 53-58.
- Marcel-Dubois (Claudie). — *Le Toulouhou des Pyrénées centrales : usage rituel et parentés d'un tambour à friction tournoyant*. In, Congrès et colloques de l'Université de Liège, vol. 19, Ethnomusicologie II, pp. 55-89.
- Marcel-Dubois (Claudie). — *Un point d'organologie : le hautbois d'écorce français*. In : Arts et traditions populaires, 1957, pp. 317-320.
- Masek (N.). — *Neoliticke bubny Cechach a na Morave*. In : Archeologicke rozhledy, 1954, pp. 640-658, 718-719.
- Matos (M. Garcia). — *Instrumentos musicales folkloricos de España*. 1. *La "xeremies" de la isla de Ibiza*. II *La "gaita" de la sierra de Madrid*. III. *La "alboka" vasca*. In : Anuario musical, 1954, pp. 162-178 ; 1956, pp. 123-165.
- Megaw (J. V. S.). — *Penny whistles and prehistory*. In : Antiquity, mars 1960, pp. 6-13.
- Mildenberger (Gerhard). — *Die neolithischen Tontrommel*. In : Jahresschrift für mitteldeutsche Vorgeschichte, 1952, pp. 30-41.
- Rehnberg (Mats). — *Säckpipan i Sverige*. Stockholm, 1943. (Nordiska Museets handlingar : 18.)
- Salmen (Walther). — *Volksinstrumente in Westfalen*. In : Zoltano Kodaly octogenario sacram (Budapest, 1962), pp. 271-279.
- Schneider (Marius). — *Bemerkungen über die spanische Sackpfeife*. In : *Musikerkenntnis und Musikerziehung, Dankesgaben für Hans Mersmann* (Cassel, Bärenreiter, 1957), pp. 129-130.

-
- Schneider (Marius). — *Zambomba und Pandero. Ein Beitrag zu den spanischen Karnevalsbräuchen.* In : *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, 1^{re} série, no. 9 (1954), pp. 1-29.
- Sokoli (Ramadan). — *Les danses populaires et les instruments musicaux du peuple albanais.* Tirana, ed. du Comité [p. 420] albanais pour les relations culturelles avec l'étranger, 1958.
- Strömbäck (Dag). — *The realm of the dead on the Lappish magic drums.* In : *Arctica*, 1956, pp. 216-220.
- Tucci (Giovanni). — *Contributo allo studio del rombo.* In : *Rivista di etnografia*, 1954-55, pp. 1-16.
- Walín (Stig). — *Die schwedische Hummel.* Stockholm, Nordiska museet, 1952.
- Zagiba (Franz). — *Funde zur vorgeschichtlichen Musik in Österreich. Knochenflötenfunde aus der Hallstattzeit. Panflötenabbildung aus der Latènezeit.* In : *Anzeiger der phil. hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, 1954, pp. 208-215.

[p. 421]

INDEX DES TYPES D'INSTRUMENTS

- Arc musical pl. XIV ; fig. 11 de la p. 193 ; pp. 157-160, 197, 202, 226-228.
- Bâton de rythme pl. VIII ; pp. 67-69.
- Castagnette pl. XV ; pp. 54-57, 59-60.
- Cithare pl. XII, XIII, XIV, XXIII ; fig. 6, 7, 8, 11 des pp. 147, 148, 152, 193 ; pp. 146-157, 195, 203-204.
- Clarinette pl. XXXI ; fig. 17 et 18 des pp. 273 et 275 ; pp. 292-293.
- Classification des instruments pp. 124-130, 371-377.
- Cloche pl. X ; pp. 110-114.
- Conque pl. XXVIII ; pp. 257-260.
- Cornemuse pp. 294-296.
- Diffusion d'instruments pp. 352-369.
- Flageolet pl. XXXI-XXXII ; fig. 16 de la p. 251 ; pp. 251-254.
- Flûte pl. XXIII ; pp. 228-231, 240-256.
- Flûte nasale pp. 246-247, 292.
- Flûte de Pan fig. 19 et 20 des pp. 283-284 ; pp. 279-289.
- Frappement du corps pp. 27-30.
- Frappement des mains pl. I ; pp. 30-33.
- Frappement du sol pl. VIII ; pp. 35 et 80.
- Friction des instruments pl. LXV et XX ; p. 224.
- Guimbarde fig. 5 de la p. 141 ; pp. 141-143.
- Harpe pl. XXI, XXII, XXV et XXVI ; pp. 186-188.
- Hautbois pl. XXIX et XXX ; pp. 276-279.
- Hochet pl. II et III ; pp. 40-51, 120. Instruments à cordes pp. 185-224.
- Luth pl. XXVII ; pp. 211-216.
- Lyre pl. XXIV, XXV et XXVI ; pp. 204-211.
- Orgue à bouche pl. XXXI et XXXII ; pp. 295-301.
- Phonolithe pl. XIX ; pp. 177-179.
- Pluriarc pl. XXI ; fig. 9 et 10 de la p. 189.
- Polyphonie d'instruments pp. 342-345.
- Porte-voix p. 25.
- Râcleur pl. X ; pp. 98-99, 124-126.
- Rhombe pl. XI ; pp. 131-133.
- Sanza pl. XII ; pp. 139-141.
- Sifflement oral, sifflet : pl. XXIX ; fig. 15 de la p. 237 ; pp. 22-24, 235-238.
- Sistre pl. III ; pp. 50-52.
- Sonnailles pl. II et XXI ; pp. 36-40.
- Tambour pp. 69-72.
- Tambour-de-bois pl. V, VI, VII, XX ; fig. de la couverture, fig. 1 à 4 des pp. 73, 75, 77 ; pp. 72-79.

Tambour à membrane pl. XV, XVI,
XVII et XVIII ; pp. 101, 166-
177.

Tambour de bronze pl. XIX.

Trompe pl. XXX ; pp. 261-270.

Tuyaux basculants pl. IV ; p. 102.

Vièle pl. XVIII et XXVII ; fig. 13 et
14 des pp. 217-219 ; pp. 218-
224.

Xylophone pl. IX ; pp. 81-87.