

Le rôle de la monodie syllabique dans la création des intervalles musicaux

Dans un précédent article j'ai étudié le phénomène de « l'usure du son », et j'ai émis, en ce qui concerne l'origine des lois harmoniques sur les interdictions des quintes consécutives, des raisons peut-être un peu extra-orthodoxes, mais assez judicieusement plausibles. Les données de cette exposition m'ont valu de nombreuses approbations qui m'incitent à examiner de façon plus attentive encore le problème posé. Je veux aujourd'hui compléter l'étude précitée en y apportant certaines suggestions qui, je l'espère du moins, peuvent avoir quelque intérêt.

A dire vrai, les lignes présentes se rapportent à un fait musical chronologiquement bien antérieur au sujet traité dans mon étude précédente. Cet article-ci aurait donc dû paraître avant ladite étude sur « l'usure du son ». Les lecteurs que ces questions de musicologie intéressent voudront bien m'excuser et rétablir eux-mêmes l'ordre de ces études d'après le temps auquel elles se rapportent.

Tous les traités, les manuels, les nombreuses études sur l'Art musical, signalent que Pythagore put scientifiquement et expérimentalement former, en les matérialisant au moyen du monocorde, les intervalles de quarte et de quinte. Et tous ajoutent avec un parfait ensemble que ce résultat de laboratoire confirmait un état de fait préexistant. Les musiciens de cette époque accordaient en effet leurs instruments suivant une coutume qui s'était perpétuée depuis des siècles, en se servant précisément de ces mêmes intervalles de quartes et de quintes.

Reconnaissons qu'il est d'un grand intérêt de constater que les habitudes, les procédés musicaux du temps corroboreraient mystérieusement avec les résultats d'une expérience scientifique précise. Lorsque Pythagore eut déterminé et fixé ses lois et qu'il se prit à considérer qu'elles confirmaient un état de choses pratiquement existant, ce fut évidemment pour sa méthode et pour son système comme une justification, une consécration.

Mais la constatation de cette concordance du traditionnel et du scientifique n'intervient là, somme toute, qu'à titre de contrôle et de preuve. On doit se réjouir de voir que les lois et habitudes se confirment les unes les autres, mais un fait reste néanmoins inexpliqué : celui de la préexistence des quintes et des quartes au VI^e siècle avant J. C. N'est-ce pas en soi un phénomène extrêmement troublant ? Pourquoi cette importance traditionnelle d'intervalles musicaux fixes ?

Pourquoi les quintes et les quartes plutôt que les tierces et les sixtes ? Comment et sous quelles influences ces intervalles ont-ils pu se former, se fixer et établir la forme définitive d'une tradition sonore ?

A cette question on peut proposer diverses raisons. On peut, en premier lieu, alléguer que les musiciens antérieurs à l'époque pythagoricienne avaient eu comme la prescience de cette loi acousticienne des nombres. En matière musicale, les artistes créent toujours la langue, les savants ensuite l'analysent.

Les musiciens ont de tous temps fait preuve d'un sens très mystérieux de divination ; ils sont doués d'une secrète et indiscutable intuition qui les place au premier rang des véritables créateurs et inventeurs. C'est là un fait psychologique bien connu qu'établissent certains travaux de Rabier, de Ribot, James, Bergson... et que confirment d'ailleurs de multiples preuves tangibles. Nos grands maîtres du Moyen Age et de la Renaissance, par exemple, n'ont-ils pas eu la mystérieuse connaissance du phénomène de la résonnance, cela de nombreux siècles avant que les savants en aient même soupçonné l'existence. Dans ce même ordre d'idée du pressentiment du musicien, je citerai dans une étude sur « l'acoustique des salles », de M. Vermeulen, l'opinion de l'auteur où, en parlant de la formule célèbre de Sabine, il ajoute : « En fait, les compositeurs tiennent compte en rédigeant leurs œuvres, peut-être de façon intuitive, d'une certaine réverbération ».

Ce sens secrètement et mystérieusement divinatoire des musiciens est donc un fait acquis et indiscutable. Mais si dans le cas spécial et technique envisagé par M. Vermeulen pour l'équation de réverbération, il est difficile de préciser une donnée explicative, on peut, pour nos maîtres anciens, trouver une raison majeure et suffisante dans l'espèce de formation ou de déformation professionnelle du musicien qui fait que son sens auditif hypertrophié lui rend perceptibles, plus qu'à tout autre, les impondérables (mais naturelles et réelles) sonorités que sont les harmoniques.

Cette explication matérielle détruit en quelque sorte l'hypothèse d'une prescience de la part de l'artiste en cette occurrence. En fait l'éducation spéciale de l'oreille rendait évident, réel et perceptible ce phénomène de la résonnance. Mais aucune explication semblable ne saurait être émise pour le cas des quartes et des quintes pythagoriciennes, et

vouloir établir que leur préexistence était due à une prescience des aulètes, citharèdes ou choreutes, est, pour le moins que l'on puisse dire, bien téméraire.

On peut aussi donner à cet usage des quartes et des quintes une explication d'ordre purement instrumental en disant qu'elles furent imposées précisément pour accorder les cithares. C'est un cercle vicieux qui déplace la question sans la résoudre. Pour que se perpétue cette habitude courante de mettre au point son instrument par le jeu des alternances des quartes et des quintes, il faut que le musicien ait, auditivement, conscience de ces intervalles. Il fallait que son oreille en ait une juste et spontanée appréciation, que par une sorte de routine professionnelle il en ait la perception automatique, que ces intervalles en un mot, fassent partie de son subconscient musical naturel.

Il est indéniable que la cristallisation de ces « symphonies » doit être due à un fait auditif ancestral qui s'est lentement imposé, incrusté au cours de siècles de traditions, d'habitudes et de routines orales.

× × ×

Et l'on est ainsi amené à se demander quel dut être le phénomène auditif impérieux qui put imposer à l'oreille la perception automatique d'intervalles fixes aussi définis.

A la réflexion, on ne voit guère qu'une seule influence assez péremptoirement lancinante pour un tel effet : celle de la langue, de la parole, de la diction.

Aussi loin que l'on remonte dans l'histoire musicale, on est frappé par l'importance de la monodie syllabique. On peut dire que cette espèce de chant que comporte le langage parlé, est la base même de l'art musical, et que la monodie syllabique est vraisemblablement à l'origine de la musique, en tout cas bien antérieure à toute idée et à tous sens mélodiques. Dans cette époque lointaine de la préhistoire, elle constituait très certainement le seul intérêt musical de la musique. Cette constatation est d'autant plus capitale que je voudrais signaler et établir que précisément de cette forme même de la modulation du langage, des limites dans lesquelles elle se meut, ont bien pu se dégager génésiquement les intervalles musicaux si chers à Pythagore et à son école.

Si l'on examine en effet cette forme de la monodie syllabique, on remarque qu'elle affecte un sens assez généralement chromatique. Certaines voix plus particulièrement ou plus nettement chan-

tantes accusent des intervalles de ton rarement au delà. Mais je ne parle là évidemment que des modulations au cours d'un phrasé, dans l'intérieur même de ce phrasé, abstraction faite des attaques et des chutes aux finales où, de part et d'autre, les écarts et les intervalles sont généralement plus substantiels.

Mais cette restriction une fois faite, à bien examiner l'étendue totale de la voix, y compris cette fois les écarts du début et de la finale, compte tenu des sons extrêmes (graves et aigus) entre lesquels s'échelonnent les inflexions d'une diction, on peut poser comme principe général, que la voix normale module sur une quarte et ne dépasse guère l'ambitus maximum de la quinte. Reconnaissons sans crainte d'erreur que cette constatation actuelle devait pareillement subsister dans le monde antique antérieur à notre ère. On peut même se demander si, à cette époque lointaine, les inflexions musicales du langage courant n'étaient pas plus accusées, si les limites des écarts du registre vocal de la parole n'étaient pas plus accentuées que de nos jours. La vie fébrile et trépidante des civilisations contemporaines a donné à la langue parlée une sécheresse rapide et accélérée où la monodie se trouve fréquemment malmenée. Mais dans les pays où l'existence a conservé son rythme ancien, on peut, de nos jours encore, constater l'importance qu'y a conservée la forme modulative du langage. Je me souviens au cours d'un voyage dans le Sud Tunisien, des constatations que je fis de cette survivance des inflexions vocales dans les souks où toutes conversations arabes prenaient des allures de chants. Vers Téhéran également, devant les boutiques bariolées et les bazars sordides, « le cortège des mendiants, dit R. G. d'Estaing, implorent de leur plainte monotone et musicale à la fois : hanom, backchiche... ».

Dans les premiers âges, tout ceci prenait pour le musicien un intérêt d'autant plus important que la monodie du langage constituait alors, je le répète, le seul sens musical du domaine sonore en gestation. L'attention ne devait guère être attirée par les inflexions passagères et souples du cours de la phrase. Ces modulations étaient, en somme, si diverses, si multiples qu'elles ne pouvaient guère être fixées par un sens auditif qui se cherchait. C'était du remplissage, des notes de passage, dirions-nous. Mais les limites sonores du langage donnaient une impression plus positive, plus déterminée, plus fixe. Les sons extrêmes, hauts et bas, aigus et graves, de la langue parlée déterminaient et imposaient comme une tessiture *ne varietur* qui fixait une étroite et impérative barrière sonore où les jalons prenaient de plus en plus de l'importance.

Tout cela dut très vraisemblablement,

frapper les oreilles attentives, les oreilles susceptibles de saisir ces limites et ces écarts de sonorités, de les assimiler, de les noter, de les enregistrer. Les musiciens de cette période antérieure à l'ère chrétienne, ont très certainement eu connaissance, soit consciemment, soit inconsciemment, de cet état de choses. A la longue cela dut créer comme une accoutumance à ces intervalles vocaux. Tout le système, tout le sens auditif des artistes primitifs du domaine sonore, durent se former, se modeler en s'inspirant de cette source populaire qui établissait de façon empirique, obsédante et quasi péremptoire, cette persistante omnipotence du tétracorde et de la quinte.

Et lorsque l'idée vint d'accompagner la voix par un instrument à cordes, il fut tout naturel d'accorder ces cordes en s'inspirant précisément des limites données

comme exemple par la voix elle-même.

Cette hypothèse est en principe confirmée par les faits et par la simple observation d'un usage courant. Si l'on songe au rôle que la monodie syllabique a joué à l'origine de la musique, (rôle noté et reconnu par beaucoup de nos meilleurs musicologues) si l'on songe à l'influence constante de cette formule modulative de la langue parlée dans toute la musique ancienne, médiévale, ecclésiastique, romantique et moderne, il est naturel et logique d'entrevoir là, dans la monodie syllabique du langage, une hypothèse rationnelle et fort plausible de la formation génésique des fameuses symphonies grecques qui devinrent les intervalles fondamentaux du système pythagoricien, et partant du système musical tout court.

Mario VERSEPUY.

LE JARDIN DES SONS

Le sourcier des sons promène sa baguette magique : une incantation s'élève. La petite bulle d'âme est entrée dans le miraculeux jardin. Elle vole doucement, parmi les parterres dont les fleurs sont des notes, une profusion folle de notes aux tonalités sombres ou éclatantes. Légère, irréaliste, la voici qui se pose sur une ronde placide, large comme un tournesol.

So-o-l... gronde le basson.

Un fil de la Vierge, effleuré au passage, vibre en une imperceptible plainte.

Elle va, tourne, se mêle à d'espiègles lutins qui, du bout de leurs pieds menus, font des pointes en pizzicatti, se prennent par la main pour une farandole, puis, effrayée par un coup de cymbale, s'éparpillent...

Un jet d'eau s'élance, qu'étire en s'amusant quelque divin fileur de verre. la bulle diaphane monte avec lui, retombe, prend son élan, joue à glisser entre les gouttes, irisée d'une poussière d'arc-en-ciel.

D'une flûte d'argent coulent des notes fluides.

Au plus grave d'un violon, un lamento soupire, en mineur, si désolé que l'âme se met à pleurer. D'abord estompé, à peine fredonné, il s'élève, avec précaution, plus haut, toujours plus haut, comme s'il essayait de rattraper, sans l'effaroucher, une chose fragile qui se serait envolée...

On dirait, oui, on dirait le thème d'une berceuse, si triste, une berceuse pour berceau vide... Celle de la « maman qui n'a plus son petit enfant... » Toute la vie, ainsi, elle la chantera, à bouche fermée, que personne ne l'entende, car rien n'existe pour consoler cette peine. La Musique seule lui répond.

Des rayons ! Le Soleil ! Enfin ! De la Lumière ! Des rayons qui se croisent, se

bousculent, croulent dans un fracas d'al-légresse ! Sonnez, cuivres ! Nous voulons de la Joie, de la Joie à faire craquer le monde !

Où courez-vous, folles ? Et pourquoi si pressées ? Un rendez-vous d'amour !... Ah, voici les amants, qu'annonce un haut-bois guilleret. Le violoncelle les accueille avec une chanson très tendre : de jolis mots câlins murmurent au long des cordes une bien belle histoire, qui s'évanouit en baiser...

... Et la Musique va, vient, se balance, gémit, s'apaise, disparue aussitôt qu'apparue, suivie de la petite bulle d'âme, insaisissable et transparente comme elle.

Vers et Prose à mettre en musique

(Suite enfantine)

LA PERSE

La Perse était un pays
où l'on faisait des tapis.
« Pomme de reinette et pomme d'api
« Tapis, tapis rouge,
« Pomme de reinette et pomme d'api
« Tapis, tapis gris.
Parfois même un de ces tapis
s'envolait de-là, de-ci
quand on était dessus assis.
— De-ci, de-ça, assis dessus —
Il pleut, il mouille
je m'embrouille :
J'ai entendu dire aussi
qu'une princesse belle
comme le jour
au Roi raconta des histoires
pendant mille nuits
— plus une par-dessus le marché —
Sur la carte, j'ai beau chercher
ce pays n'y est pas... Je défie qu'on l'y trouve !
Peut-être a-t-il percé la terre
pour passer de l'autre côté ?
...Mystère !...

Elise VOLLENE,