

MUSIQUE
et instruments de musique du
Maghreb

Francisco Salvador-Daniel

MUSIQUE
et instruments de musique du
Maghreb

*Ouvrage publié avec le concours
du Centre National des Lettres*

**La Boîte à Documents
1986**

ISBN 2-906164-00-3
© La Boîte à Documents
B.P. 701 - 75531 Paris cedex 11

NOTE DE PRÉSENTATION

L'ouvrage qu'on va lire est une petite collection d'études et d'articles écrits entre 1856 et 1867, consacrés plus généralement à la musique du Maghreb, qu'elle soit savante ou d'essence populaire.

La Musique arabe et ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien fut l'un de ces premiers travaux de pionnier sur un sujet qui s'avérait difficile. Parue dans la Revue africaine, en 1862 et 1863 (livraisons numéros 31 à 38 et numéro 40) et favorablement accueillie par la critique d'alors, cette étude fut signée Salvador Daniel, tout au moins dans les deux premiers fascicules. Mais ensuite, dans tous les autres articles et ouvrages, l'auteur signera le plus souvent par Francisco Salvador-Daniel.

Né à Paris en 1831 et fils de Don Salvador Daniel, théoricien de la grammaire musicale et du plain-chant, notre auteur, précédé par Villo-teau, un autre pionnier, et contemporain de Christianovitch, reste une grande figure dans le domaine des études d'intérêt musicologique, relatives à cet Occident musulman où il élut domicile de 1853 à 1865. Mais paradoxalement, à titre posthume, il n'était pas officiellement reconnu pour son apport à la Science, en raison de ses idées et de sa participation au mouvement communal de Paris.

A peine établi sur cette terre d'Afrique baignée par la Méditerranée, il se mit en devoir d'étudier la musique vivante de ces diverses contrées qu'il avait parcourues. Il visita l'Algérie, ses principales cités et ses provinces dont la Kabylie, il alla à Tunis et continua son périple jusqu'en Alexandrie. Il sut se lier d'amitié avec des musiciens autochtones et parmi les plus prestigieux, et jouait admirablement de leurs instruments. En sachant témoigner du respect pour la culture de l'autre et reconnaître la valeur des choses, partout il reçut le même accueil, c'est-à-dire on s'ouvrait à lui et on lui livrait les premiers secrets que recèlent cette terre et ses habitants.

Travailleur consciencieux et esprit curieux, il approfondissait ses investigations, notant tous les airs qu'il put entendre dans la grande

variété des genres et de ses différents déplacements, il rapporta pas moins de quatre cents pièces musicales, dont à peine une trentaine avait pu être éditée. Il faut ajouter que parmi ces morceaux livrés à la publicité, plus de la moitié d'entre eux sont des compositions arrangées au piano ou au hautbois et accompagnées de paroles adaptées en français. Il s'agit surtout des différentes partitions éditées d'abord en livrets et ensuite réunies en un volume, chez Richault, marchand de musique à Paris. Et certaines de ces œuvres seront parfois exécutées, quelques années plus tard, dans quelque théâtre parisien par des formations d'orchestre qu'il dirigeait ou dont il faisait partie.

En juin 1863, une brochure fut publiée à Alger (Bastide éditeur), réunissant l'article sus-mentionné et un Essai sur l'origine et les transformations de quelques instruments, tiré également de la Revue africaine, sous le (même) titre générique de Musique arabe et ses rapports avec la musique grecque... Par « musique arabe » — et l'étiquette peut varier parfois — on peut entendre ce qu'on signifiait auparavant par « musique orientale », ce qui est formulable aujourd'hui par « musique des pays de l'Islam ».

En usant de ce terme, employé par commodité, Francisco Salvador-Daniel entend englober toutes les musiques propres au domaine sud-méditerranéen, passées ou contemporaines, classiques ou d'essence populaire, d'Orient ou d'Occident. Couvrant des réalités complexes — il peut désigner aussi bien les musiques arabes proprement dites, persanes, turques que d'autres musiques « allogènes » ou « minoritaires » de l'aire musulmane — ce terme ne doit pas être pris dans des considérations étroitement linguistiques et encore moins raciales. Cependant, l'auteur ainsi que ses contemporains durent être frappés par des traits culturels communs à différentes communautés ici considérées (Maures, « Arabes de l'intérieur », Kabyles, Juifs, Andalous, Maltais...). Et les différences entre ces divers peuples « arabes » sont à la mesure des contrastes entre toutes ces musiques. Mais, au-delà des différences de langage, de la manière dont ils sont chantés et des structures musicales sous-jacentes, ces musiques restent monodiques et modales.

Cet ouvrage de 1863 sera réédité chez Bastide-Jourdan, en 1879, après la mort de l'auteur (il fut fusillé sous la Commune). Ce livre fut augmenté d'un nouveau texte imprimé en appendice, intitulé Notice sur la musique kabyle et tiré de l'ouvrage de A. Hanoteau sur la poésie du Djurdjura (Paris, 1867) ; lequel texte est accompagné de quinze partitions de chansons populaires. Mais cette notice ne figurera pas telle quelle dans l'édition anglaise due aux soins de Henry-George Farmer (1915).

Sont rassemblées dans ce recueil, toutes ses études essentielles que nous connaissons et que l'auteur a consacré à la musique du Maghreb ;

mais aucune d'elles n'est inédite. Nous avons accueilli ici celles qui déjà furent réunies en un volume, dans l'édition de 1879, et auxquelles nous avons ajouté deux autres mémoires. Il s'agit d'une Fantaisie pour une flûte double, instrument arabe, tiré de la Revue africaine (année 1866) et, pour l'autre texte, des Chants de la race cabrique ou gallique, extrait d'une publication relativement difficile d'accès. Enfin, en tête du recueil, nous avons placé, en guise de présentation, l'excellent travail de H.-G. Farmer, traduit de l'anglais et tiré de l'ouvrage dont celui-ci est l'éditeur. Ce texte est intitulé Mémoire de Francisco Salvador-Daniel.

Nous avons ici un ouvrage suffisamment homogène mais dont certains pans peuvent paraître, à l'heure actuelle, dépassés ; mais, néanmoins, nous avons une information directe sur ce que fut la musique maghrébine au XIX^e siècle. En effet, ces textes, écrits sous le Second Empire, nous intéressent encore aujourd'hui, non seulement pour leur valeur historique mais encore sur un plan strictement documentaire ; car ils pourront encore rendre des services. Les indications contenues ici sont le fait d'un observateur avisé qui les a recueillies à une époque où les sociétés maghrébines n'avaient pas encore connu de bouleversements notables, tant dans leurs fondements socio-économiques que, par voie de conséquence, dans les expressions littéraires et artistiques.

Par cette (re)publication, nous espérons rendre un sincère hommage à l'homme, au musicien et au musicologue presque oublié.

Ouahmi Ould-Braham

MÉMOIRE DE Francisco Salvador-Daniel

« Marchant dans les rues de Paris, vous vous frottez les coudes à de milliers de passants auxquels vous ne prêtez aucune attention... Ce sont des individus sans individualité... La multitude, la masse, le troupeau... Ce sont les heureux, les joyeux, les pacifiés, les dépendants de la loi... Mais, outre ceux-ci, passent et repassent, parfois tristes, rêveurs souvent, pauvres toujours, des silhouettes fines et remarquables, qui ont une physionomie, une couleur, un relief, une originalité, une date, une signification : ce sont les artistes, les poètes, les penseurs, les chercheurs, vagabonds agités — amoureux de gloire, infatués de caprices idylliques, amants de rêveries... La Nature les a choisis, pleins d'intelligence et de cœur. Ils savent aimer, ils connaissent l'enthousiasme, ils ont le sens de la vie... Et la foule, les ignorants... les Philistins — les accable de dédain et d'injures... La foule ne voit que les manteaux aux coutures râpées ! Mais je connais la foule et c'est là une mauvaise connaissance : je la connais. » *Chez nous à Paris*, Blanchard Jerrold (1871).

Heine avait prévenu ceux qui se battaient avec lui dans la guerre de la Libération qu'ils devaient s'attendre à entendre leurs noms calomniés en Philistie. Voilà la pénalité exigée de tout soldat du progrès. S'ils ont la bonne fortune de gagner une place dans les annales de l'histoire, leur gloire pourra survivre : sinon, leur part est un ricanement ou le silence. Par exemple, prenons les tendances anarchiques de Wagner et le rôle qu'il a joué dans la Rébellion de Dresde en 1849. Dans ces temps-là, « la foule », les Philistins, considéraient Wagner comme l'un des « vagabonds agités » de Blanchard Jerrold, et l'accabla de dédain et d'injures. La police le recherchait, le déclarant comme un « dangereux politique » au même titre que Bakounine, l'archi-anarchiste. Mais de nos jours, Wagner se trouve parmi les élus de ce monde, et ces occupants délicieux des « mille fantaisies de la respectabilité » de Carlyle

— la « foule » — voient en sa rébellion une innocente escapade. C'est-à-dire que Wagner est arrivé au Portail de la gloire, et là, on ne rencontre jamais « les manteaux aux coutures râpées » dont parle Jerrold.

Et ce fut toujours ainsi. N'importe si on est mille fois génial, seul un *arrivé* compte pour la foule — ces multiples ignorants, étroits d'esprit, muables à plaisir, qui, ne voyant que les « manteaux aux coutures râpées », se signent de la croix et poursuivent leur chemin. A moins que ces « manteaux aux coutures râpées » osent se prononcer sur leurs « caprices idéologiques » et qui pis est, les mettent en pratique ; alors là ! Que Dieu leur vienne en aide ! Tout le génie du monde ne les sauvera pas de l'abus et de la calomnie.

Tel est le cas d'un certain Salvador Daniel, musicien et savant, compositeur des *Chansons Arabes*, auteur de *La Musique Arabe*, et directeur du Conservatoire de Musique de Paris, le successeur d'Arber et le prédécesseur d'Ambroise Thomas. Mais hélas ! il ne fut pas parmi les *arrivés*, quoiqu'ayant été directeur du Conservatoire de Paris : car il s'est trouvé que son mandat ne lui fut pas attribué par la « foule », mais par les « citoyens aux manteaux râpés » eux-mêmes, qui, un beau jour, avaient essayé de sauver la foule de sa paresse et ignorance. Leur essai est connu dans l'Histoire sous le nom de la Commune de Paris, de 1871. Ainsi, Salvador Daniel ne fut qu'un des « manteaux aux coutures râpées », en fin de compte, et la foule doit exercer sa prérogative de dédain et d'injures contre lui. Ainsi possédons-nous des ouvrages d'autorité (Grove, par exemple) qui l'ignorent complètement, tandis que d'autres, le condamnant sous un léger éloge (je parlerai de ses calomniateurs plus loin) disent : « il ne fut pas sans mérites », ou qu' « il se serait peut-être fait un nom si seulement il avait vécu une vie respectable ». Bah ! Il a eu assez de mérites en mourant pour ses convictions, et ceux qui vivent une vie respectable n'ont pas à le craindre pour leur nom. Même si son nom devait s'effacer des annales de la musique, il serait à jamais chéri dans les cœurs de ceux qui portent les « manteaux aux coutures râpées ».

Francisco Salvador-Daniel fut le fils aîné de Don Salvador Daniel, un noble espagnol, officier qui, après avoir soutenu la rébellion carliste de 1830, s'enfuya avec Don Carlos vers la frontière de la France. On lui confisqua ses terres et propriétés, après quoi il s'installa à Bourges, comme professeur de langues et de musique, devenant plus tard l'organiste de la cathédrale et professeur de chant, piano et harmonie au Collège royal et à l'École normale. Il se fit une certaine réputation comme avocat du système Gallin-Chevé et comme l'auteur de plusieurs ouvrages pédagogiques, hautement loués par Fétis et Castil-

Blaze : *Grammaire philharmonique* (1836-37), un *Alphabet musical* (1839), *Cours de plain-chant* (1845), et *Guide de l'instituteur pour l'enseignement du chant* (1847). C'est à dessein que j'énumère les ouvrages du père et du fils qui ont été confondus par des autorités en la matière, tel Fétis dans son *Histoire générale de la musique*, le catalogue de la salle de lecture du British Museum et la Bibliothèque Nationale de Paris.

Selon Mendel, Francisco Salvador est né à Paris en 1831. Il reçut son instruction à l'École normale de Bourges, où son père et son oncle lui donnèrent une formation musicale, ce premier l'ayant comme chanteur à la cathédrale, et ce dernier lui enseignant le piano, le violon et la théorie ; étant également dirigeant de la fanfare de l'armée, il a sans doute su lui communiquer « une bonne connaissance pratique des instruments à vent »⁽¹⁾.

En 1843, Daniel père et sa famille partirent de Bourges, mais nous ignorons leur destination. Cependant, au milieu des années 40, un des aspirants à la gloire qui fit son apparition au Conservatoire de Paris fut Salvador. La ville de la gaieté était alors en pleine effervescence de l'*Opéra Bouffe*, et tout art sérieux devait se soumettre à l'avancée de ce « persiflage musical et intelligent ». Dans une telle ambiance, un Salvador enthousiaste, venu de sa province, avec ses notions d'art de haute volée, devait endurer un rude réveil. C'était un pianiste tout à fait ordinaire, quoiqu'au violon, on le trouvait davantage capable. Son métier, cependant, était celui de compositeur et, en cela, dit son ami Paul Debrett, « il était génial, et en de circonstances plus heureuses, il aurait laissé derrière lui un nom immortel. » Mais il n'y eut jamais de place pour le génie dans ce monde terre à terre de pure industrialisation. L'homme normal, commun, pratique, se retrouve dans le moule que lui propose un monde normal, commun et pratique, et ce monde n'avait pas de place pour Salvador. Ainsi se trouva-t-il sur cette vieille route bohémienne nommée *Misère* dont parle Murger dans *La Bohème*, route par laquelle chacun pénétrant dans les Arts, sans autre soutien que l'Art en lui-même, doit emprunter son chemin pour voyager. Ce pauvre Salvador, pour subvenir et survivre, se trouva dans l'obligation de pactiser avec la « foule » (comme l'avait fait Wagner,

(1) Ayant un surnom double, il a été appelé Salvador et Daniel. Le *Diccionario de la Musica* de Lacál (1889), *Bibliography of Algeria* de Playfair le mentionnent sous les deux noms, semblant croire à deux personnes différentes. À Alger, il fut connu sous les deux. *L'Annuaire d'Algérie* parle de lui comme M. Salvador, tandis que le *Guide à Alger* dit M. Salvador Daniel. Sa première contribution à la *Revue Africaine* fut donnée avec erreur comme venant de Daniel Salvador, qui fut ensuite corrigée. Délion (*Membres de la Commune*), Leighton (*Paris under the Commune*), Bernard (*Figaro*, 1871) y réfèrent tous comme Salvador. Ce fut par ce nom que ses amis le reconnaissaient et c'est ce nom que j'utiliserai dans cet ouvrage.

avant lui) ; ainsi contribuant à leur goût médiocre. Ainsi, nous le trouvons au service d'un éditeur de musique populaire comme copiste, vérifiant et arrangeant de la musique de danse, des chansons comiques, etc. tout en faisant aussi les corvées littéraires, écrivant les notices musicales et théâtrales, une contre-vocation qui a bien failli lui briser le cœur.

Pendant un long moment, Salvador fut sans emploi. Il se fit présenter à Offenbach dans l'espoir d'entrer dans son orchestre au Théâtre Français, mais sans succès. Enfin, il trouva une place de second violon ou alto au Théâtre Lyrique, poste qu'il conserva quelques années, avec Délibes, alors accompagnateur au théâtre, et connu plus tard pour sa composition de ravissants ballets tels que *Coppélia* et *Sylvia*.

Cependant, Salvador fut très attiré par la vie et l'œuvre de Félicien David, dont *Le Désert* faisait rage à Paris. David était un ardent saint-simonien, et quand vint la dispersion de la fraternité en 1833, David et d'autres partirent pour une mission vers l'est. Ils voyagèrent à travers la Turquie, la Palestine et l'Égypte, revenant en France cinq années plus tard. Pendant ses voyages, David fit une étude de la musique de l'Orient qui devait former la base de ses *Mémoires Orientales* et *Le Désert*. Il n'y eut pas plus ardent admirateur que Salvador et les deux se lièrent d'amitié. De fait, il ne serait pas du tout étonnant si Salvador puisa là ses premières idées d'une révolution sociale, qu'il devait ensuite épouser avec ferveur dans la foi communiste, extatique de David.

Depuis longtemps Salvador méditait sur un voyage lointain. Son esprit s'agitait, mû par l'impulsion. Sa lutte avec la misère avait laissé en lui une marque indélébile, et bien plus tard, il devait encore parler de ces années de souffrance et d'aspiration avec grande ferveur — temps vécu au quartier latin. Telle l'âme blessée dans *Les Préludes* de Lamartine, l'autel de sa foi artistique s'était trouvé balayé, et seul le conflit pouvait ranimer sa virilité. Tout autour de lui, il constatait la nocivité qu'était une prétendue civilisation envers l'art, et la Terre promise de Heine ne valait pas mieux. Depuis sa première rencontre avec David, l'Orient semblait l'appeler. Son étrange musique primitive, préservée du souffle corrompteur de la civilisation occidentale, l'enchantait. Une terre nouvelle, un peuple nouveau, un art nouveau, serait un conflit pour lui, et il se décida sans tarder pour partir comme son maître Félicien David. Mais ce ne fut pas vers la Palestine ou l'Égypte qu'il se dirigea, mais vers les pays arabes inconnus pour leur musique : l'Algérie, la Tunisie, le Maroc et la Kabylie. Nous sommes en 1853.

Nous entendons ensuite parler de Salvador installé en Algérie, rési-

dant rue Rovigo comme professeur de musique, enseignant principalement le violon, tandis qu'une mademoiselle Salvador, qui vivait avec lui, enseignait le chant. Depuis le jour où il mit pied en Algérie, Salvador, qui connaissait pas mal de langues, parlant l'espagnol et l'allemand, en plus d'être un étudiant des classiques, se mit à apprendre l'arabe. Ayant maîtrisé la langue, il se mit à traduire, sous la surveillance d'un ami nommé Cotelle, interprète au Consulat de Tanger, quelques-uns des anciens traités de musique des Arabes.

Salvador dirigea surtout son attention sur un problème soulevé par plusieurs philosophes arabes du IX^e et X^e siècles, à savoir, le lien entre leur musique et celle des Grecs. Il s'intéressa beaucoup à la Société Historique Algérienne, venant ainsi en contact avec des savants orientalistes, natifs et européens dont le comte Randon, le gouverneur général et Berbrugger, conservateur du musée d'Alger, qui prêta beaucoup d'intérêt à son étude de la musique arabe. Salvador se jeta avec passion sur son œuvre, voyageant notes en mains, souvent habillé en costume natif, approchant ainsi de plus près la population, inscrivant des *Noubas* et des airs de danses tels qu'il les entendait jouer ou chanter. Non seulement se mêlait-il aux musiciens indigènes : il jouait avec eux dans leurs concerts ; il parcourut tous les recoins des trois provinces de l'Algérie. La ville de Tunis — qui, selon lui, était pour l'Afrique ce que l'Italie était pour l'Europe, musicalement parlant — lui fut un lieu de prédilection pour ces pèlerinages. Il prit aussi des airs du Maroc et de Malte. Il alla jusqu'en Espagne et en Égypte, afin de retracer dans le chant national, l'influence de la civilisation européenne, dans l'une, et la persistance d'une civilisation arabe ancienne dans l'autre. Durant ces déplacements, il devait collectionner pas moins de quatre cents spécimens de musique arabe pour en faire la base de son ouvrage.

Un des premiers résultats de ses labours fut un *Essai sur l'origine et la transformation de quelques instruments*, publié par un journal de Madrid, l'*Espana Artistica* en 1858 et réédité dans la *Revue Africaine* en 1863. Mais son travail le plus important fut une longue étude sur la musique arabe dans la *Revue Africaine*, de 1862 et 1863. Ceci fut très chaleureusement accueilli et immédiatement publié en forme de livre, chez Bastide, Alger : *La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien* ; et *Essai sur l'origine et les transformations de quelques instruments* (1863). Le comte Randon, à qui l'ouvrage fut dédié, en fut ravi, et envoya gracieusement une bourse de mille francs à Salvador en reconnaissance de sa contribution aux arts musulmans. Félicien David, ancien maître de Salvador, donna lui aussi son approbation et promit d'insérer un article élogieux dans les journaux parisiens. Le travail cependant fut traité dans une conférence de J.-B.

Wekerlin en mars 1864, devant la Société des Compositeurs de Musique de Paris quand trois des *Chansons Arabes* de Salvador furent exécutées. *La Musique Arabe* est depuis devenue la référence standard sur ce sujet et on y trouve référence dans le *Diccionario de la Musica* en tant qu'œuvre de valeur, lorsque le littérateur J.-B. Wekerlin parle de cette brochure intéressante et extrêmement rare (*Musiciana*, 1877). En effet, si rare que la demande en nécessita une seconde édition. Celle-ci vint en 1879, chez Jourdan à Alger, qui y joignit un essai bref, *Notice sur la musique kabyle* (1863), avec quinze spécimens de chants kabyles.

Pour obtenir une juste estimation de l'œuvre de Salvador, nous devons comprendre que sa théorie était en opposition directe avec celle de ses prédécesseurs en la matière : La Borde, Villoteau et Kieseewetter. Aux Arabes en général, ces auteurs avaient attribué la méthode Messel (dix-sept tiers de sons dans l'octave). Salvador récusait ceci. Au contraire de ses prédécesseurs, il ne cherchait pas à définir le caractère de la musique arabe d'après les seuls traités de l'ancien arabe, pas plus que de l'Égypte ou de l'Arabie. Il se mit à l'œuvre par une enquête personnelle de neuf années dans une terre (moins influencée par la civilisation occidentale) pouvant se réclamer de quelques vestiges du grand art des Arabes de l'Espagne, en plus de sa musique traditionnelle. Son travail a le mérite d'avoir été recueilli, de première main, par un musicien pratique, spécialiste, et dans le cœur même de l'Arabie. Après bien des années d'investigation, Salvador en vint à la conclusion que le système arabe (du moins en Maurétanie) était identique à celui des Grecs et nia les traces du système Messel.

Notre apôtre de la musique arabe ne fut pas à un tel point obsédé par l'aspect ancien de son art pour en négliger le côté esthétique. Il prêta des paroles françaises, voire espagnoles à de nombreux chants arabes. Pour la plupart, les vers et transcriptions étaient de son cru, bien qu'il puisa aussi dans les *Poèmes Algériens*, de Victor Bérard et les œuvres de Perron. Neuf d'entre elles furent publiées par Richault ; chansons algériennes : *Ma Gazelle* (d'après l'air arabe *Maklas Zeidan*), *Heus ed-douro*, *Chebbou-Chebban*, *Yamina* ; chansons de Tunis : *le Ramier*, *Soleima* (paroles d'une chanson de l'ancien *Mourakkich*) ; chansons kabyles : *Zohra*, *Stamboul*, *Klaa beni abbès*.

Il a aussi publié une chanson mauresque de Tunis en espagnol (Salazar, Madrid) et en français (Petit aîné, Paris).

Trois des chansons ci-dessus furent éditées pour chorale et voix mâles, avec accompagnement pour hautbois et tambour de basque. Toutes ces chansons furent publiées avant 1863. Plus tard, il en publia trois autres : *Le chant de la meule* (chant kabyle d'après *Khaci-*

dah), *L'ange du désert* (chant des Maures d'Espagne), *Marguerite* (chanson maltaise).

Ces *Chansons arabes* révèlent le sceau du génie car il y a en elles autant de Salvador que d'arabe. Il prit la chanson arabe à l'état brut et en fit une véritable œuvre d'art. A cause de cela, il fut décrié par les Anciens, car les Arabes n'eurent jamais de système harmonique, comme nous le verrons dans *La musique arabe* de Salvador. Nonobstant la grande variété d'instruments, rien d'autres que l'unisson, l'octave, les embellissements ou le point d'orgue fut admis. Mais avec Salvador, nous devons distinguer entre l'antiquaire et le musicien. Nous voyons Salvador, l'antiquaire, dans sa collection de *Chants kabyles*. Là se trouve la musique dans sa forme naturelle. Mais, dans les *Chansons arabes*, Salvador se révèle musicien. Dans ces dernières, me semble-t-il, il démontre comment l'Arabe aurait présenté sa chanson s'il était arrivé au stade de l'harmonie. Tout en retenant la physionomie arabe, Salvador, suivant leurs pittoresques intervalles mélodiques, se dirigea vers un tout nouveau chemin dans son harmonie, modulation, et accompagnement, tout aussi original que le fut Grieg ou l'École russe. Par rapport aux Arabes, Salvador se distingue, comme Grieg le fait en Norvège ou Borodine et Moussorgski en Russie. En plus de ses chansons, Salvador publia trois ou quatre *Fantaisies arabes* pour piano (seul et duo) arrangées aussi pour orchestre et une *Nouba*. Il écrivit aussi plusieurs ouvrages symphoniques, une suite de *Danses arabes*, quelques compositions pour violon et piano (telle la *Chanson de mai*, exécutée par la Société des Compositeurs, en 1869), et des pièces pour le piano-forte, dans le style « thème et variation ». Toutes ces œuvres sont basées sur des modes ou chansons arabes. Après la mort de Salvador, Daniel Bernard devait écrire dans *Le Figaro*, en disant ceci de ses compositions : « Ses travaux sont au nombre de trois ou quatre dont aucun ne mérite mention. Elles [référence faite aux *Fantaisies*, seul ouvrage publié, en dehors des *Chansons*] sont autant de divagations sur une foule de thèmes, chacune plus bizarre que la précédente. Le plus grand défaut du compositeur fut son manque total de précision d'esprit. Il se perdait en d'interminables digressions prétextant une fantaisie ».

Essayons d'imaginer un simple journaliste tentant d'apprécier l'œuvre de ce musicien révolté ! Salvador avait lui-même dit, des années auparavant, dans sa *Musique Arabe*, que les Européens ne pouvaient apprécier les beautés de la musique arabe dès une première écoute. Et quand on ajoutait, aux bizarreries de la musique arabe, les idées d'une harmonie rebelle de Salvador, il n'est rien d'étonnant dans les remarques de Bernard. Je suppose qu'un passage tel que celui-ci :



qui sont les quatre dernières mesures de la chanson *l'Ange du désert*, ont dû choquer ce pauvre homme !

Après la publication de la *Musique Arabe et Chansons Arabes*, Salvador se découvrit une renommée en Algérie et fut considéré comme l'autorité à consulter sur la musique indigène. Dans les cercles musicaux locaux, c'était un personnage de marque, et en plus de son enseignement privé, il fut professeur de musique à l'École d'Alger, dans la rue Porte Neuve, dirigeant de deux sociétés musicales, l'Orphéon et l'Harmonie d'Alger.

Depuis quelques temps, il s'était engagé à écrire un *Opéra d'Arabie* qui, dit son ami Paul Debrett, contenait quelques mélodies charmantes. Le livret, venu aussi de la plume de Salvador, était basé sur un épisode algérien d'avant la conquête française. Salvador espérait, sans doute, produire son grand ouvrage, dans un contexte indigène, mais malheureusement, au sein de sa prospérité croissante surgit un coup sévère qui a failli lui être fatal. Devenu amoureux d'une très jolie fille, fille d'un marchand d'Alger, ils étaient fiancés. La veille même de leur mariage, sa fiancée tomba malade et mourut presque aussitôt. Salvador était prostré de chagrin et la malheureuse affaire obséda tellement son esprit que ses amis furent obligés de l'éloigner de son travail.

Quand il eut enfin repris ses esprits, il décida de quitter l'Algérie à tout jamais. Paris surgissait une fois de plus à l'horizon, et c'est vers cette ville qu'il se dirigea. Ses amis essayèrent de l'en dissuader, lui disant qu'après tant d'années d'absence, la ville serait pour lui une terre nouvelle, tandis que sa situation à Alger lui était assurée. Cependant, Salvador, comme tout rebelle inné, avait une foi illimitée en sa propre puissance. Il se flattait en pensant qu'il aurait autant de succès, comme professeur à Paris, qu'il en avait à Alger. Il y avait aussi sa réputation en tant que littérateur et savant et sa connaissance, en général, sur les arts musulmans, qui très certainement lui ouvrirait une porte. De surcroît, on le jugeait bon conduc-

teur et la pensée de Paris agissait sur lui plutôt comme un stimulant qu'un obstacle, à ses ambitions. Enfin, il y avait son *Opéra d'Arabie*, qu'il désirait depuis longtemps mettre en scène, et Paris lui en offrirait de multiples occasions. Ainsi, fin 1865, Salvador fit ses adieux à l'Algérie

Dès le jour de son arrivée à Paris, Salvador se trouva volontiers admis dans les cercles littéraires et artistiques de marque, et recherché comme une autorité, non seulement en musique arabe, mais aussi en musique ancienne. Dupleix dit qu'il avait une bonne connaissance de la musique des Grecs, tandis que Raoul Pugno m'informe qu'il était spécialiste du plain-chant.

En septembre et novembre 1866, je le trouve contribuant à nouveau à la *Revue Africaine*, dans un article intitulé *Fantaisie sur une flûte double* (instrument arabe), un écrit charmant et original.

À la Société des Compositeurs de Musique, dont il était membre, Salvador donna plusieurs conférences. Deux des sujets que j'ai notés étaient : *La facture des instruments primitifs pendant les premiers âges du monde*, et *Les chants cabiriques ou galliques* ; la seconde conférence étant publiée dans le journal de la société.

En 1866 ou 1867, ayant échoué dans ses tentatives de faire mettre en scène son opéra à Paris, Salvador s'arrangea pour le faire à Marseille. Puis il s'avéra que la direction demandait une plus forte somme que celle prévue par le compositeur, dont les supporters étaient surtout des marchands juifs et grecs, engagés dans le commerce avec l'Afrique du Nord, et tout le projet fut abandonné. Plus tard, Salvador fit parvenir l'ouvrage à Berlioz qui en fut si enchanté qu'il promit d'user de son influence auprès de Liszt pour le faire publier, à Weimar. La mort de Berlioz mit fin à tout.

En 1867, fut publié à Paris un travail intitulé *Poésies populaires de la Kabylie*, par le colonel Hanoteau, avec exemples de musique kabyle par Salvador.

Appartenant de par sa naissance aux « dix premiers » en rang, les faveurs des Tuileries lui étaient pratiquement acquises pour son album *Chansons Arabes*, rééditées chez Richault ; elles étaient la rage des salons. Cette collection comprenant douze chansons est à présent publiées en un volume très artistique chez Costollat et Cie, Paris.

En juin 1867, à la suggestion du Prince Napoléon, Salvador donna des concerts « antiques et orientaux » qui furent applaudis par la presse. Ces concerts furent donnés à grande échelle, à la Maison Pompiéenne des Champs-Élysées. Ici l'orchestre, sous la baguette de Salvador, exécuta pour la première fois à Paris ses *Fantaisies Arabes*. Le succès de ses auditions menèrent Salvador à établir une série de *Concerts pour le peuple*, d'après le style populaire des concerts à vingt-cinq

centimes de 1848. Ces concerts, donnés dans une salle, au fond de la rue Saint-Denis, révélèrent à Salvador son nouveau rôle.

Salvador, comme Courbet, Rochefort, Réclus et Vallès, était un véritable enfant de la rébellion des années soixante. Bien qu'élevé en royaliste et catholique pratiquant, depuis longtemps Salvador s'était retiré par la pensée du marasme du conservatisme politique et religieux, et était devenu un socialiste révolutionnaire (« très rouge », dit Raoul Pugno) et un athée. En 1868-69, il s'affilia au groupe socialiste du VI^e arrondissement et trouva ses amis chez Rochefort, l'éditeur de la fameuse *Lanterne*, Rogeard, l'auteur des *Propos de Labienus*, Vallès, qui écrivit ce classique de la rébellion, *Le Réfractaire*, Flourens, Arnould, Vermorel, Grousset, l'élite même des littérateurs révolutionnaires, André de Ternant dit que c'était à cause de ses rapports avec le parti révolutionnaire que Salvador ne put jamais obtenir l'appui du gouvernement.

Cependant, Salvador s'était à peu près installé dans un travail littéraire. En tant que critique musical, il fournissait la *causerie* aux journaux, se révélant comme possédant un réel sens de la critique. Il devint aussi sous-éditeur d'un périodique musical. Raoul Pugno le classe dans les premiers en tant que critique et Pougin et Ternant le louent en spécifiant, avec Félix Clément, qu'il était cependant bien trop peu orthodoxe et incompromis, dans ses vues, pour plaire aux médiocres d'esprit auxquels il devait s'adresser, et comme l'avait dit John Stuart Mills, l'originalité est une chose que les esprits qui en manquent ne peuvent envisager l'utilité ; et bientôt, ils trouvèrent Salvador bien inutile.

« Salvador, dit Daniel Bernard (*Le Figaro*, 1871) croyait sincèrement en une musique de l'avenir qui serait à la fois sociale et démocratique... et tandis que Courbet peignait des tableaux sous l'inspiration de Proudhon, Salvador cherchait un opéra du même style. »

« La vraie impulsion artistique ne peut venir que du peuple », disait Salvador, qui était une autre façon de dire ce que Wagner disait : l'art étant le résultat d'un besoin commun et collectif du peuple. Ainsi fut révélé à Salvador combien essentiel était le rapport de l'art à la vie et la nécessité immédiate d'une révolution sociale.

Je ne vais pas argumenter pour savoir si les vues artistiques révolutionnaires de Salvador furent le résultat de ses vues socio-politiques ou vice-versa. Le véritable esprit artistique est fondamentalement anarchique et associe volontiers les nouvelles formes d'expression aux nouvelles formes de pensées. Je pense que la révolte de Salvador, est en fait toute forme de révolte, procède de causes physiques plus profondes. Une révolte est constitutionnelle, et les mêmes organismes qui provoquèrent Salvador en tant que rebelle dans une forme politique de

la société, sont responsables de sa rébellion dans le domaine de l'harmonie musicale. Quant à ceci, que n'importe quel étudiant prenne ses *Chansons Arabes* et en particulier l'*Ange du désert*, *Le ramier*, et le *Chant de la meule*, et il constatera le réflexe esthétique de cette révolte.

Dans la chanson du terroir, Salvador devina naturellement une force vitale, dans la réalisation de la musique sociale, et ceci le mena à publier des brochures sur ce sujet, sous le titre de *Lettres à Mademoiselle Thérèse, de l'Alcazar*. Cette dame, une chanteuse connue dans les salons et les cafés-concerts, fut son associée dans sa propagande pour la musique sociale. La première brochure (1867) avait pour sous-titre *Le personnage régnant*, bientôt suivie d'une autre, *La complainte de l'ogre*, les deux brochures ayant été imprimées à Alger mais publiées chez Noirot, Paris. Un troisième volume, *La fête de la saint-Jean*, fut proposé mais ne parut pas. Dans sa publicité pour ces ouvrages, Salvador dit : les trois lettres collectées dans un seul volume donnent l'histoire de la chanson dans ses trois formes usuelles : la chanson guerrière, dans *Le personnage régnant* ; la chanson religieuse, dans *La complainte de l'ogre* ; la chanson de l'amour et du travail dans *La fête de la saint-Jean*. Dans la première, l'auteur étudie surtout la chanson guerrières des XVIII^e et XIX^e siècles ; dans la seconde, la chanson religieuse est présentée surtout en sa période la plus active du Moyen-Age et de la Renaissance ; dans la troisième, l'auteur propose un parallèle entre les chansons de l'antiquité et la production actuelle dans le même genre. Les trois lettres justifiant ainsi le titre principal de l'ouvrage : *A propos de chansons*.

Bernard dit de ces brochures qu'elles sont « très curieuses », montrant « une aptitude spéciale, voire trop spéciale, puisqu'elles furent absolument sans succès ». Alfred Ernst par contre, les loue hautement dans sa *Grande Encyclopédie*. Quant à leur succès, je puis affirmer qu'elles n'ont pas trouvé leur chemin jusqu'à la boutique d'occasion, puisque voilà des années que j'en recherche des copies.

En 1869, Salvador fit des contributions au journal de Rochefort, *La Marseillaise*, qui devait sans merci lacérer l'Empire. Ici encore, nous le trouvons toujours aussi ardent à défendre la *musique sociale* et d'autres sujets analogues, comme nous le disent certains titres de ses articles : *Le chant du peuple*, *La liberté des théâtres*, *La musique sociale*, etc. A partir de cette date, la bourse de Salvador commença à se trouver déficiente. De fait, son ami Félix Clément disait de lui qu'il était très pauvre, dans son *Dictionnaire Lyrique*. Peu d'élèves, et de plus il semblait perdre de plus en plus contact avec les journaux « respectables », sans doute à cause de ses opinions. Il pensa, en effet, que la vieille route de la *misère* lui ouvrait encore une fois les

bras. Enfin, il dut avoir recours à son violon dans un orchestre et fut tout aise de le faire dans l'orchestre des Folies Dramatiques.

Édouard Vaillant, à présent député socialiste en France, et son ami de l'époque, m'apprend sur l'appartenance et le caractère de Salvador qu'il était « de taille moyenne, maigre... fine silhouette, de tempérament nerveux, intelligent et sympathique. Raoul Pugno, le grand pianiste, autre ami intime, me dit qu'il était « brun, petit, barbu, avec un air bien arabe ». Dupleix, lui, parle de « ses grands yeux noirs et ses traits nettement aristocratiques ». Ceci fut aussi noté par Bernard, qui ajoute qu'il était « content dans l'argumentation, donnant ses opinions d'une voix calme, sans passion ». Arthur Pougin, littérateur musical, rencontra plusieurs fois Salvador à la Société des Compositeurs de Musique, et à d'autres réunions intimes d'un certain M. Gouffe, où Salvador quelquefois jouait de l'alto dans un quatuor. Il dit que celui-ci était bon musicien, « finement doué du point de vue intelligence... dévoué à l'art duquel il discutait avec grand enthousiasme ». Un autre ami, Wekerlin, le critique musical, disait qu'il était « un violoniste de distinction » et un « musicien consciencieux ». Mendel le dit aussi « musicien de talent ». Paul Delbrett, son ami et secrétaire durant la Commune, dit qu'il était un « homme de cœur, un buveur d'eau et un végétarien ».

Après son retour d'Alger, Salvador résida quelques temps au 11 de la rue Villedo. Il habita ensuite 13, rue Jacob, près de la rue Bonaparte, à quelques portes de la maison de Lamennais (aimait-il à rappeler à ses amis) où ce dernier demeura en 1848 quand il publia *Le peuple constituant*. Quelqu'un qui le visita ici, dit : « Il habitait le premier étage... Se dressaient, sur le manteau de la cheminée, par un hasard curieux, un crâne, une statue de la République et un tambour de basque... A la place d'un piano Pleyel ou Bord, il y avait un antique clavecin, jonché de paperasses et de livres rares concernant le plain-chant et la philosophie allemande. Dans l'alcôve pendaient une veste à cordelettes et un képi (son uniforme de la Garde Nationale), etc. » Il semblerait que Salvador possédait une collection importante d'instruments à corde arabes, sur certains desquels il jouait avec adresse mais seulement pour ses amis intimes. Sur ses instruments (rebab ou kemendjah), il jouait de sa musique intrigante du désert, quelqu'un l'accompagnant au vieux clavecin, ce qui lui était un ravissement.

A l'éclosion de la guerre avec l'Allemagne, en 1870, les théâtres et concerts de Paris fermèrent un par un, privant ainsi les critiques musi-

caux et les musiciens de leur vocation. Salvador, peu ému, brandissait toujours sa plume d'écrivain pour la cause de la Révolution, et se joignit à Maretheux, à l'équipe du journal rebelle, *L'Homme* auquel il contribua pendant la guerre et la Commune. Il y écrivit un article de valeur, *L'Art et les Artistes*, commenté de manière fort ridicule dans *Histoire des journaux*, de Firmin Maillard, etc. Il a aussi écrit pour le canard du quartier latin, *Le Réfractaire*.

Salvador prit part à plusieurs agitations armées contre le gouvernement et fut remarqué dans les deux insurrections d'octobre 1870 et de janvier 1871, mais, assez bizarrement, il échappa à la poursuite judiciaire, bien qu'ayant été blessé au bras la première fois, et fut ainsi handicapé quelques temps.

Le 18 mars 1871, le parti révolutionnaire se saisit de la puissance et la Commune de Paris fut proclamée. Pendant deux mois, elle soutint le siège contre l'armée régulière, basée à Versailles. L'administration de Paris qui, selon Frédéric Harrison, « ne fut jamais aussi bien administrée » était dirigée par neuf commissions, dont une, la Commission de l'Éducation (se rapportant directement avec notre sujet) supervisait les écoles, collèges, musées, galeries de peintures, théâtres, etc., sous le contrôle du « Délégué », nommé Édouard Vaillant, duquel nous avons déjà parlé. Toutes ces institutions furent maintenues dans leurs cours réguliers autant que possible sous la Commune. Le Conservatoire de Musique, cependant, demeura fermé quelques temps. Le fait était que l'école, utilisée par les Allemands comme hôpital, était dans un état de désorganisation déplorable. Le 12 mai, on apprit la nouvelle du décès de son directeur Auber. Ceci détermina la réorganisation de l'école et aussitôt, on chercha un nouveau directeur parmi les adhérents au régime communal. Les plus renommés étaient : Henry Litoff, compositeur connu et vieux rebelle de 1848 à Vienne, De Villebichot, un chef d'orchestre populaire, Raoul Pugno, devenu pianiste célèbre, Johann Selmer, un jeune norvégien prometteur, et puis Salvador Daniel.

Litoff et De Villebichot étaient déjà liés à un groupe de musiciens en révolte et aux acteurs de la Fédération Artistique, qui organisait des fêtes pour la Commune. Pugno et Selmer avaient été désignés à une commission pour la réorganisation de l'Opéra. Restait donc Salvador, malgré que sa nomination ait été déjà décidée quelques semaines auparavant et qu'il fut le mieux désigné pour ce poste, d'abord en raison de ses nombreuses années d'expérience, en tant que professeur, et ensuite pour son dévouement de cœur et âme pour la cause de la Commune. Depuis mars, le 18, Salvador n'avait pas perdu son temps. Dans son secteur, il était le premier à consolider la Révolution. Sous la Commune, il fut désigné comme l'un des délégués administratifs du VI^e

arrondissement, et son délégué à la Garde Nationale. Il poussa aussi la Commune à organiser l'Opéra, ainsi que les théâtres et concerts avec son ami Albert Régnard, et fut un des délégués invités, le 1^{er} mai, à la réunion de la maison de l'Opéra pour en discuter l'ouverture. Et là, recommandé par Vaillant, le délégué pour l'Éducation, et Courbet, le délégué des Beaux-Arts, il fut nommé délégué pour le Conservatoire de Musique.

Cette nomination ne fut jamais reconnue officiellement ; je fus informé par le secrétaire que « Salvador Daniel n'ayant pas exercé officiellement, il n'existe aucune pièce le concernant ». Pourtant, son appointment est logiquement d'aussi bonne foi que celle de son successeur, Ambroise Thomas. Où est la différence entre sa nomination, par un gouvernement socialiste et celle de Thomas, par un gouvernement socialiste républicain ? Selon les critères de ces gens-là, on devrait réellement ignorer les appointments de la révolution de 1789, qui en fait avait établi le Conservatoire. Même Pierre, dans sa monumentale *Histoire du Conservatoire*, ne fait mention ni de Salvador ni de la Commune. Pas plus que le nom de Salvador ne paraît dans *Le livre rouge de la Commune* de Heyli, qui doit, semble-t-il contenir toutes les nominations de la Commune.

Salvador avait maintes fois critiqué le Conservatoire dans ses écrits, dans la presse socialiste (voir *La Marseillaise*, 22 février 1870), et à présent que la Révolution lui livrait les rênes, il était déterminé de remédier personnellement aux abus et sans perdre de temps. Aussi, sa nomination apprise, il convoqua tous les professeurs et officiels du Conservatoire à une réunion en ce lieu, le 13 mai. Il a été dit qu'il avait menacé de renvoi ceux qui n'y répondraient pas. Ceci est faux. La circulaire, citée textuellement par Wekerlin dans son *Musiciana*, ne contient aucune allusion de cette sorte.

Le 13 mai à 14 heures, Salvador arriva à l'École, mais n'y trouva que cinq professeurs dont une dame (il n'y avait en fait que vingt et un enseignants sur quarante-sept restés dans la ville de Paris). Cette maigre assistance émut Salvador, mais il se consola avec l'idée que l'absence de son vénéré prédécesseur Aubert en fut la cause. Cependant, il s'adressa aux quelques personnes présentes, y compris Réty, le secrétaire, et Wekerlin, le bibliothécaire, afin de les convaincre de l'importance de leur adhésion à la Commune, s'ils désiraient revoir le renouveau du Conservatoire et des Beaux-Arts en général. N'avait-elle pas lancé, elle que l'on disait barbare et vandale, un mandat en faveur du prolongement de l'enseignement de l'art dans les écoles primaires ? N'avait-elle pas ouvert et restauré le Louvre et d'autres galeries d'art ? Et n'avait-elle pas veillé à l'administration de la grande Bibliothèque Nationale ? La Commune n'avait-elle pas organisé des

fêtes musicales et d'art dramatique à grande échelle, rappelant les jours de la grande Révolution ? Le grand Opéra et les théâtres ne trouvèrent-ils pas leur place dans l'Administration ? L'Éducation sous toutes ses formes n'avait-elle pas été favorisée par la Commune au-delà de toute expectative ? Si la Commune était capable de ratifier toutes les réformes des beaux-arts demandée par les peintres, sculpteurs, etc., n'en ferait-elle pas autant pour les musiciens et le Conservatoire ? Voici pourquoi Salvador supplia ses auditeurs de lui donner leur soutien, ainsi qu'à la Commune.

Après des au-revoirs cordiaux, l'assemblée se dispersa. Avant de partir, cependant, Salvador questionna Réty sur les finances de l'école. Cet homme, se montrant très humble devant Salvador, se vanta plus tard d'avoir sauvé (!) les fonds du Conservatoire en faussant les comptes, montrant ainsi un budget insignifiant qu'il eut l'insolence de déclarer somme trop petite pour se la laisser approprier par Salvador. Tous les officiels de la Commune furent ainsi abusés. Ces hommes, comme devait le démontrer la Cour martiale, étaient honnêtes au point d'en être ridicules, alors qu'ils pouvaient posséder des millions, s'ils l'avaient voulu, ce que leurs calomnieurs disaient d'eux. Mais, revenons à nos moutons.

Une deuxième convocation fut arrangée, au Conservatoire, pour le 20 mai. En attendant, deux commissionnaires avaient été désignés par la Commission de l'Éducation pour assister Salvador. L'un d'eux, Chollet, était étudiant au Conservatoire et neveu d'un des professeurs décédés. L'autre fut Paul Delbrett, secrétaire de Salvador durant la Commune. Amis depuis toujours, Delbrett avait été l'élève du père de Salvador. Brillant violoniste, il était engagé à l'Opéra de Paris. Après la Commune, il devait prendre refuge à Londres où il résida jusqu'en 1890, jouant dans plusieurs orchestres de théâtre.

Le 20 mai, Salvador et ses commissionnaires arrivèrent au Conservatoire, se présentant à Wekerlin, ami immédiat de Salvador. Ce premier l'informa que la Fédération Artistique — une association de littérateurs, acteurs et musiciens — venait de prendre possession de l'École. Salvador envoya chercher le chef de la Fédération, Montplot, et voulut savoir de quel droit il faisait pareille intrusion. Celui-ci produisit une autorisation du maire du IX^e arrondissement, que Salvador refusa de reconnaître, disant qu'il était maître du Conservatoire, demanda à la Fédération de se retirer, ce qui fut fait.

Ensuite Wekerlin amena Salvador et ses assistants à une petite salle pour la réunion, où deux professeurs seulement attendaient. Le pauvre Salvador ressentit douloureusement cette situation : mais sa détermination et son idéal étaient tels que même ce coup-là ne sut l'ébranler. Alors, il se tourna vers eux pour leur parler des réformes qu'il pen-

sait faire. Une de ses idées sur l'enseignement mérite mention, Il condamnait fortement le système qui voulait laisser une classe sous la seule direction d'un unique enseignant. Rien ne pouvait mieux détruire l'individualité et l'initiative. Dans l'avenir, il devait y en avoir entre dix ou vingt, qui prendraient tour à tour chaque classe pour démontrer leurs principes, ce qui élargirait les horizons des étudiants plutôt que de les rétrécir avec le système en vigueur (pareille idée était soutenue par Courbet et ses associés dans les Beaux-Arts).

A 16 heures 30, la réunion venant de se terminer, Wekerlin accompagna Salvador jusqu'au foyer et lui dit en le quittant : « Tu joues à un jeu dangereux », auquel Salvador répondit : « Je sais, je risque de prendre une balle dans la peau, mais j'agis selon mes convictions ».

Le 20 mai, la Commune publia un décret supprimant toute subvention de l'État aux théâtres, etc., les plaçant sous l'administration de la Commission de l'Éducation, qui devait substituer un plan de coopération à la place du système d'exploitation capitaliste existant. Salvador fut nommé délégué pour assurer les réformes, et une notice fut publiée, invitant les artistes, orchestres, chœurs, ballets et enseignants de l'Opéra, de l'Opéra Comique et du Théâtre Lyrique à se rencontrer avec le délégué au Conservatoire de Musique, le 23 mai. Hélas, ce jour même, Salvador, chassépot en main, devait se trouver aux barricades, défendant la Commune. Mais racontons l'histoire dans sa totalité.

Le sablier de la révolution tirait à sa fin. Le Paris prolétaire, fort de sa foi en la Commune, ne voyait pas approcher sa fin. Le dimanche 21 mai, une fête « monstre » fut organisée aux Tuileries pour venir en aide aux blessés, veuves et orphelins de la Commune. Les masses rangées de la Garde Nationale, mille cinq cents musiciens, jouaient sous la baguette de Delaporte. Ce devait être la dernière fête de la Commune. Salvador, l'un des promoteurs, était présent. A cette heure précise, presque à bout de tir, les troupes régulières entraient silencieusement dans Paris par une porte non gardée. Puis vint le cri « Aux armes ! », mais bien trop tard, l'invasion étant totale. Des barricades furent dressées et, au son du tocsin, la Commune se précipita à sa défense, défiant la mort au nom de la cause.

Francisco Salvador Daniel, directeur du Conservatoire de Musique, n'oublia pas sa dette envers la révolution sociale et il fut l'une des milliers d'âmes héroïques à entrer dans l'ombre de la vallée de la mort, en cette semaine sanglante de mai 1871.

L'Histoire dit : « il mourut dans un engagement avec les troupes régulières » (Reimann, *Dictionnaire de la musique*) ou qu'il « fut tué dans la bataille » (Baker, *Dictionnaire biographique de la musique*). C'est là la version des « amis de l'ordre ». Quand les soldats réguliers

tombaient en lutte ouverte, les journaux criaient au meurtre, Mais quand eux-mêmes massacraient hommes, femmes et enfants, ils écrivaient : « ...sont morts ! ». Salvador en fut un, et nous verrons comment il est mort.

Dès le 22 Mai, les troupes régulières avaient envahi les quais de la rive gauche de la Seine et atteint les Invalides. Ici, la Commune offrit une forte résistance, mais dans la soirée du 23 mai, elle fut contrainte de se retirer. Salvador prit part à la défense de ce quartier et se battit dans la rue de l'Université et les rues contiguës. Le 24 mai, à 5 heures 30 du matin, sept communards, sans doute sous les ordres de Salvador, défendaient une barricade qui avait été érigée non loin de chez lui, rue Jacob. Ceci dura jusqu'à midi, quand Salvador et un autre se retirèrent dans sa maison, elle aussi barricadée.

Les habitants du quartier, opposés à la Commune, trouvant les troupes régulières chez eux, dénonçèrent aussitôt les membres de la Commune. De cette façon, Salvador était marqué pour la vengeance ! Quand les troupes entrèrent rue Jacob, on vit s'approcher de la maison de Salvador un officier et dix hommes. Dédaignant toute tentative de fuite, il appela son camarade et tous deux ouvrirent aussitôt le feu sur leurs agresseurs. Les portes forcées, ils entrèrent. Salvador, fumant calmement une cigarette et l'autre furent saisis ayant les armes à la main. L'officier, interrogeant Salvador, dit : « Tu es Salvador, un membre de la Commune... Tu as trois noms : le tien, mais aussi Clément que tu signes dans les journaux et Vaillant, dans le Comité Central ». Tout ceci était dérisoire. Salvador ne fut jamais membre de la Commune pas plus qu'il n'écrivait sous le nom de Clément et Vaillant était une toute autre personne. Mais rien ne servait à discuter avec ces soldats assoiffés de sang. « Puisque tu es découvert, tu sais ce qui t'attend », continua l'officier. Salvador se contenta de hausser les épaules. « Suis-moi », dit le lieutenant, et le groupe descendit dans la rue, marchant en silence jusqu'aux barricades. Salvador soufflant calmement des nuages de fumée de cigarette. Le groupe s'arrêta et Salvador, un peu pâle, se tourna vers l'officier et dit : « Ça va, j'ai compris ». Ayant ajusté sa cravate de soie qui s'était trouvée dérangée, il se retourna et fit face courageusement (voire avec défi, selon Bernard) au peloton, et désignant son cou, demanda qu'on visa à cet endroit. Deux soldats levèrent leurs fusils et la salve résonna : Francesco Salvador Daniel était mort.

Trois ou quatre heures plus tard, son corps fut emmené à l'hôpital de La Charité et ensuite fut enterré dans une fosse commune (les récits de l'arrestation et de la mort de Salvador varient considérablement. Cependant, je n'ai accepté celui-ci qu'après une étude soignée des faits et l'avis d'autorités compétentes).

Un devin italien dit une fois : « On n'a jamais connu que Dieu ait permis au diable de torturer un homme qui porta le nom de Salvador ». Chose étrange ! Salvador Daniel endura la torture de la souffrance toute sa vie. Étant jeune, avec de nobles aspirations, il entra dans les arts et sur le seuil l'accueillait la misère. Jeune homme, il trouva honneur et situation en Algérie et là, la coupe la plus douce de la vie lui fut ravie — Misère ! A l'âge d'homme, sacrifiant héroïquement richesses, situation et enfin son propre sang pour la cause d'un peuple, encore une fois — Misère ! Son corps à peine refroidi, ses assassins couvrirent son nom d'infamies les plus viles et, à présent, même la postérité voudrait le passer sous silence. Misère, toujours misère.

Henry-George Farmer

Juillet 1914

LA MUSIQUE ARABE

Ses rapports avec la musique grecque
et le chant grégorien

Historia, quoque modo scripta, placet.

AVANT-PROPOS

I

Habitant l'Algérie depuis l'année 1853, artiste par le fait, puisqu'on est convenu à peu près d'appeler ainsi ceux qui vivent du produit d'un art, j'ai cru pouvoir employer mes loisirs d'une manière utile peut-être, mais certainement intéressante pour un musicien, en étudiant la musique des Arabes.

Dès l'abord, je n'y reconnus, comme tout le monde, qu'un affreux charivari dénué de mélodie et de mesure. Pourtant, par habitude ou, si l'on aime mieux, par une sorte d'éducation de l'oreille, il vint un jour où je distinguai quelque chose qui ressemblait à un air. J'essayai de le noter, mais je n'y pus réussir ; la tonalité et la mesure m'échappaient toujours. Je percevais bien des séries de tons et de demi-tons, mais il m'était impossible de leur assigner un point de départ, une tonique. D'un autre côté, si je portais mon attention sur les tambours qui forment le seul accompagnement de la musique des Arabes, là encore je distinguais bien une sorte de rythme, mais ce rythme ne me paraissait avoir aucun rapport avec celui de l'air qu'on jouait.

Cependant, là où je n'entendais que du bruit, les Arabes trouvaient une mélodie agréable, à laquelle ils mêlaient souvent leurs voix ; là où je ne distinguais pas de mesure, la danse me forçait à en admettre une.

Il y avait dans cette différence de sensations un problème intéressant : j'essayai de l'approfondir.

Pour cela, je me liai avec les musiciens indigènes, j'étudiai avec eux, afin d'arriver à me rendre compte d'une sensation que d'autres éprouvaient et qui ne me touchait en rien.

A présent, c'est avec passion que je fais de la musique avec les Arabes. Ce n'est plus le plaisir de la difficulté vaincue que je cherche ; je veux prendre ma part des jouissances que la musique des Arabes procure à ceux qui la comprennent.

C'est qu'en effet, pour juger la musique des Arabes, il faut la comprendre ; de même que pour estimer à leur valeur les beautés d'une langue, il faut la posséder.

Or, la musique des Arabes est une musique à part, reposant sur des lois toutes différentes de celles qui régissent notre système musical ; il faut s'habituer à leurs gammes ou plutôt à leurs modes, et cela en laissant de côté toutes nos idées de tonalité.

Nous n'avons, à proprement parler, que deux gammes, puisque la série des demi-tons est identique dans chacun des deux modes, majeur et mineur, qui diffèrent entre eux par le nombre et la position des demi-tons.

Les Arabes ont quatorze modes ou gammes, dans lesquels cette position des demi-tons varie de manière à former quatorze modalités différentes.

Le classement des sons est fait par tons et demi-tons comme chez nous. Jamais je n'ai pu distinguer dans leur musique ces intervalles de tiers et de quart de ton que d'autres ont prétendu y trouver.

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*.

On pensera, sans doute, qu'avec une aussi grande simplicité de moyens — une mélodie accompagnée de tambours — il ne doit pas être difficile de comprendre cette musique. Un fait expliquera comment il y a là des difficultés sérieuses : les Arabes n'écrivent pas leur musique ; ils n'ont plus aucune espèce de théorie, plus rien qui puisse faciliter les recherches. Tous chantent et jouent de routine, sans savoir le plus souvent dans quel mode est l'air qu'ils exécutent⁽¹⁾.

Cette théorie perdue, j'ai cherché à la reconstruire. Pour cela, j'ai dû réunir un nombre considérable de chansons, *toujours écrites à l'audition*. J'ai puisé dans ces chansons l'explication des quelques règles que j'avais pu recueillir par hasard auprès des différents musiciens que j'ai fréquentés. J'ai parcouru les trois provinces de l'Algérie, tant sur le littoral que dans l'intérieur ; j'ai visité Tunis, qui est pour l'Afrique, au point de vue musical, ce que l'Italie est pour l'Europe ; de Tunis, j'ai été

(1) « La mémoire était le seul moyen de conservation des œuvres musicales. Aussi, tout le passé de cet art est perdu en Orient. Il ne reste rien des compositions anciennes. Combien d'entre elles n'ont vécu que la vie de leurs compositeurs ! On sait seulement sur quel ton, sur quelle mesure, en quel mode était telle composition ; les livres n'ont pu conserver ce que souvenir, même des meilleures et des plus célèbres compositions musicales. Aujourd'hui, nul Arabe, nul savant arabe ne comprend ce que veulent signifier les anciennes désignations générales des rythmes, et même les termes les plus fréquemment répétés dans ce qui reste des traités de musique. Je n'ai pu découvrir un seul musulman qui sût ce qu'a voulu indiquer, par les termes musicaux qu'il cite, le grand roman-cero ou l'Arâni, lorsqu'il spécifie les genres de compositions musicales qu'il nomme si fréquemment dans ses pages... » (Dr Perron, *Femmes Arabes depuis l'islamisme*, chapitre XX).

à Alexandrie, puis en Espagne, où j'ai trouvé encore dans les chansons populaires les traces de la civilisation arabe. Enfin, possesseur d'environ quatre cents chansons, je suis rentré à Alger, où j'ai essayé de coordonner les notes recueillies un peu partout, et de reprendre, sur des bases positives, cette étude de la musique arabe.

Cette étude, qui n'avait pour moi, à l'origine, qu'un but de curiosité, de plaisir satisfait, m'en fit entrevoir par la suite un autre plus élevé.

Comparant la musique arabe avec le plain-chant, je me demandai si ce ne serait pas une hypothèse téméraire de supposer que cette musique arabe actuelle était la même que celle qui a régné jusqu'au treizième siècle, et si, par conséquent, avec les renseignements que nous donne l'étude de cette musique vivante encore en Afrique et prise sur le fait, on ne pourrait pas reconstituer la musique des premiers siècles de l'ère chrétienne, et combler ainsi, avec l'étude du présent, une lacune dans le passé de notre histoire musicale.

En effet, que savons-nous de l'état de la musique antérieurement au treizième siècle ? Rien ou presque rien. Il y a là une lacune considérable ; et, si ma supposition de tout-à-l'heure est justifiée, cette lacune peut être comblée. En outre, remonter ainsi dans le passé aurait cet avantage de nous placer dans le vrai milieu où il faut être pour apprécier une musique qui, pour nous, est en retard de six ou sept siècles.

Je chercherai donc à démontrer que le présent, par rapport aux Arabes, correspond à ce que serait pour nous la musique antérieure au treizième siècle, et que la musique arabe actuelle n'est rien autre chose que le chant des Trouvères et des Ménestrels. Aussi, me faut-il, dès le début, prémunir le lecteur contre la tendance générale chez l'homme de tout rapporter au présent.

En effet, qu'une chose s'éloigne, si peu que ce soit, de ce qu'on connaît, de ce qu'on a accepté, et aussitôt la foule des honnêtes gens va crier contre le novateur téméraire qui souvent n'apporte en fait de nouveauté qu'une chose vieille de plusieurs siècles et abandonnée pour des raisons inconnues. Et cependant combien de bonnes choses ainsi oubliées ont été remises un jour en lumière et ont contribué au développement des connaissances humaines !

D'un autre côté, il arrive souvent aussi qu'en remontant un peu dans l'antiquité on n'a plus la notion exacte des changements plus ou moins importants qui ont eu lieu à une certaine époque ; cependant, on en fait grand bruit, sur la foi de ceux qui en ont parlé, sans pour cela se rendre bien compte de leur nature.

Je m'explique par un fait pris dans l'histoire de la musique.

On connaît Gui d'Arezzo comme l'inventeur des noms des notes pour lesquels il prit la première syllabe de chacun des vers de l'hymne de Saint-Jean.

Or, antérieurement à Gui d'Arezzo les lettres arabes étaient utilisées pour nommer les sons. Le changement des noms ne peut pas constituer une invention sérieuse ; et si Gui d'Arezzo n'avait fait que cela, il n'eût certainement pas joui de la réputation qui l'a immortalisé. On reconnaîtra sans peine que, basée sur un pareil fait, cette réputation ne serait rien moins qu'usurpée, attendu que nommer *la* ce qui s'appelait *alif*, si ce qui s'appelait *ba* ou *bim*, et ainsi de suite pour les autres sons, cela, dis-je, ne peut pas constituer une invention.

Qu'a donc fait Gui d'Arezzo ?

Il a posé les bases de la musique telle que nous l'entendons maintenant, de cette musique bien différente de celle qu'on faisait autrefois, puisqu'elle réunit la mélodie et l'harmonie ; de cette musique enfin que Victor Hugo appelle avec raison *la lune de l'art*.

II

Se figure-t-on l'effet que produirait aujourd'hui une des chansons organisées en harmonie par les musiciens contemporains de Gui d'Arezzo ou de Jean de Murris ; ou encore l'impression que ferait notre musique actuelle sur ces mêmes musiciens, si nous les supposons assistant à une représentation de *Robert-le-Diable* ou de *Guillaume Tell* ?

Évidemment le résultat serait le même dans les deux cas.

Le beau n'est-il donc que pure convention ? Comment ce qui était beau au treizième siècle nous paraîtra-t-il si mauvais au dix-neuvième ; tandis que notre musique produira le même effet sur ceux même à qui on en attribue les plus grands progrès ? Deux mots résoudre cette question : **l'habitude d'entendre**.

C'est en vertu d'une habitude, prise en quelque sorte à notre insu, que nous admirons aujourd'hui des œuvres musicales que nous rejetons hier. En musique, l'habitude d'entendre a force de loi, et en vertu de cette loi l'exception de la veille devient souvent la règle du lendemain⁽¹⁾.

Ce qu'on recherche surtout dans la musique, c'est la variété ; la variété implique la nouveauté, c'est-à-dire le progrès. Or, tout progrès suppose dans un art un progrès égal dans le sens qui en est frappé et par consé-

(1) Il est bien entendu que je ne parle ici que des formules mélodiques nouvelles, dont l'originalité peut frapper tout d'abord, mais qui ont besoin d'être connues déjà pour qu'on puisse en apprécier le charme, ou bien des marches harmoniques qu'un compositeur emploie souvent bien avant que la loi qui les régit soit formulée. Hors ces deux cas exceptionnels, il ne pourrait y avoir qu'anarchie et par conséquent charivari.

quent une extension du cercle habituel des connaissances acquises et des sensations éprouvées.

Faites passer Jean de Murris et ses contemporains par la série des progrès qui ont signalé la musique, et ils comprendront les beautés mélodiques et harmoniques de nos opéras.

Agissons en sens inverse : reportons-nous avec eux à ce *Discant*, qui résumait la science harmonique de leur époque ; oublions nos habitudes acquises, et nous jouirons avec eux de cette harmonie improvisée qui n'est que l'enfance de l'art.

Appliquons ce procédé à la musique ancienne et voyons les résultats.

Ce même Jean de Murris qui, dans son *Speculum musicæ*, posait les lois de la révolution musicale dont Gui d'Arezzo avait été le premier apôtre, ce Jean de Murris qui protestait déjà contre les innovations de ses contemporains (*Sic enim concordie confunduntur cum discordiis, ut nullatenus una distinguatur ab alia*), n'eût-il pas souri de pitié en attendant l'unisson du chant grégorien ?

Et saint Grégoire n'eût-il pas été bien avisé s'il eût dit à cet orgueilleux chanoine : « Vous faites marcher ensemble plusieurs mélodies, je le crois, mais dans toutes ces mélodies vous n'avez qu'une gamme, tandis que nous en avons huit, et nous les employons selon que nous voulions produire des effets différents. »

Si un philosophe grec eût pu entendre cette réponse, il eût parlé à son tour des quatorze modes de son système, des trois genres diatonique, chromatique et enharmonique, et de toutes ces choses oubliées de nos jours, mais qui faisaient alors la beauté, la variété de la musique.

Pour nous, comment pourrions-nous juger les effets de cette musique ? Les renseignements que nous en avons sont obscurs et incomplets, et, en admettant comme exacte la traduction que Meybomius, Burette, etc. nous ont donnée de quelques-unes de leurs chansons, nous en avons la lettre, mais non l'esprit.

Cette théorie perdue de la musique des Anciens, les effets extraordinaires obtenus par cette musique, j'ai cru les retrouver dans la musique des Arabes, et j'ai dû forcément, dès lors, étendre le cadre d'abord si restreint de mon sujet.

Je devais, autant que cela était en mon pouvoir, suivre partout les traces de la civilisation mauresque ; dans ce sens, aucun pays plus que l'Espagne ne pouvait m'offrir, en dehors de l'Afrique, que j'avais déjà parcourue en grande partie, les vestiges de ce qu'était la musique des premiers siècles de notre ère.

L'Espagne a encore aujourd'hui cet avantage de réunir, vivante dans son présent, l'histoire de son magnifique passé. Écoutez ce bruit qu'on entend dans les quartiers populaires de Madrid.

Deux enfants parcourent les rues en chantant ; leurs voix alternent

avec les batteries du tambour. Ils chantent un cantique de Noël, un *Villancico*, empreint de ce caractère triste et passionné tout à la fois qui est le propre des chants primitifs.

Est-ce là le chant que les Rois Mages faisaient entendre lorsqu'ils allaient adorer le divin berceau ?

Et pourquoi non ! N'avons-nous pas dans la liturgie romaine des chants du même genre et qui doivent avoir la même origine ?

Ces chants que l'Espagne a pu conserver, grâce peut-être à la domination des Arabes, n'ont-ils pas un caractère bien distinct de ceux de notre musique actuelle, et qui semble exclure toute idée d'harmonie ?

Mélopée pour la chanson.

Rythmopée pour le tambour.

Cependant, si on examine ces chansons au point de vue de nos connaissances actuelles, on admire sans doute leur simplicité, mais on les trouve trop simples pour qu'elles puissent nous offrir des ressources de quelque utilité !

Si, au contraire, on les examine en se reportant à l'époque où on les considérait comme le résultat complet des connaissances musicales généralement acceptées, on se demande si c'était bien là la musique qui charmait nos pères, et si vraiment les Alfarabbi, les Zaidan, les Rabbi-Enoc et tant d'autres grands musiciens qui illustrèrent le règne des Califes, suivaient bien la tradition que les saint Augustin, les saint Ambroise, les saint Isidore de Séville avaient conservée de la mélopée grecque et romaine.

La distance qui sépare cette musique de la nôtre est si grande, les bases qui régissent les deux systèmes sont si différentes, qu'ils semblent n'avoir jamais eu aucun lien qui les rattache — et la musique populaire reste ensevelie dans le chaos du passé tandis que l'harmonie nous entraîne dans le tourbillon des jouissances auxquelles elle nous a habitués.

Qu'était donc la musique avant Gui d'Arezzo : mélodie.

Qu'a-t-elle été depuis ? : harmonie.

Gui d'Arezzo n'a pas inventé, ou plutôt changé, les noms des sons, mais il a réduit à une seule gamme toutes celles qui existaient auparavant, en basant les rapports des sons sur la loi des résonnances harmoniques.

III

On comprendra comment il est très difficile d'apprécier le caractère des anciennes chansons faites, pour la plupart, des gammes abandonnées depuis la découverte de l'harmonie.

Rechercher ces gammes et le caractère particulier à chacune

d'elles, tel était le premier objet de mon travail ; le second consistait à établir le moment de l'éclosion du principe harmonique et de la séparation des deux systèmes.

Je n'ai pu qu'effleurer cette question, les matériaux et les moyens de contrôle me manquant la plupart du temps ; mais je crois avoir assez frayé la route à suivre pour que d'autres, placés dans de meilleures conditions, reprennent ce travail, de manière à indiquer la marche suivie dans l'abandon des différentes gammes avant d'arriver à l'emploi d'une seule.

En terminant, je constate les effets merveilleux obtenus par les Arabes avec leur musique, effets qui ne sont pas sans analogie avec ceux que les Anciens attribuaient à la leur.

Quant aux conséquences à tirer de cette étude de la musique des Arabes, elles me paraissent si diverses que je me bornerai à insister de préférence sur celle qui ressort du fond même de mon sujet.

On a beaucoup écrit sur la musique des Arabes, mais presque toujours les jugements qu'on a portés venaient de personnes peu musicales, et dont l'opinion n'était basée que sur un nombre restreint d'auditions. Dans de semblables conditions, il était presque impossible de ne pas se tromper.

Si l'opinion que j'é mets, à mon tour, doit avoir quelque valeur, ce n'est pas parce que je suis musicien comme on l'entend en Europe, mais bien parce que, mêlé aux musiciens arabes, je prends part à leurs concerts, je joue avec eux leurs chansons, et, qu'enfin, par suite d'une habitude acquise après plusieurs années de travail, je suis arrivé à comprendre leur musique.

CHAPITRE PREMIER

Les Arabes ont emprunté aux Grecs leur système musical • Définitions de la musique chez les Anciens • Musique théorique ou spéculative ; science des nombres • Querelle des Pythagoriciens et des Arystoxéniens • Les Juifs participent aux progrès de l'art musical chez tous les peuples de l'antiquité • Musique pratique.

I

Bien que n'ayant pas l'intention de faire l'histoire de la musique des Arabes, je suis forcé, par l'étude même de ce sujet, de rechercher au moins les rapports de leur système musical avec celui des peuples au contact desquels il a pu se modifier pour arriver au point où il se trouve maintenant.

Ces rapports, nous les rencontrons d'abord dans les instruments les plus usités : la *Kouitra*, dite vulgairement guitare de Tunis, dont la forme autant que le nom rappellent la *Kithara* des Grecs ; le *Gosbah* ou *Djaouak*, instrument populaire par excellence et qui, dans les mains d'un Arabe, rappelle le joueur de flûte antique, tant par la forme de l'instrument dont l'orifice sert d'embouchure, que par la position et le costume de celui qui en joue.

Ces premiers indices permettent de croire que si les Arabes connaissaient déjà la musique à l'époque où l'Égypte était le berceau des sciences et des arts, leur système musical dut se développer plus particulièrement lorsque la domination romaine leur apporta, avec la civilisation, la musique grecque, qui résumait alors toutes les connaissances acquises.

Mais avec la décadence de l'Empire disparut la civilisation ; et tandis qu'en Occident les sciences et les arts trouvaient un refuge dans les cloîtres, Mahomet en défendit l'étude en Orient sous les peines les plus sévères.

Les Arabes suivirent religieusement les préceptes du législateur jusqu'au règne du Calife Ali, qui autorisa l'étude des sciences et, avec

elles, la musique et la poésie. Ses successeurs encouragèrent encore davantage le culte de la littérature et bientôt les Arabes, maîtres d'une grande partie de la Grèce, se soumirent, comme avant eux les Romains, à la loi des vaincus, pour l'étude des sciences et des arts. Ils traduisirent les ouvrages les plus célèbres des Grecs et parmi eux ceux qui traitaient de la musique⁽¹⁾.

II

Les Arabes, comme les Grecs, attachaient-ils au mot musique le sens que nous lui donnons ?

Il nous suffira de rappeler les différentes définitions données à cette science par les anciens auteurs, pour faire comprendre le caractère de la révolution musicale accomplie par la secte des Arystoxéniens, révolution qui eut pour résultat d'isoler la musique pratique et d'en faire une science spéciale pour laquelle l'oreille était reconnue comme le seul juge apte à déterminer les rapports des sons.

Dans un dialogue entre Alcibiade et Socrate, nous trouvons le passage suivant :

« SOCRATE : Quel est l'art qui réunit au jeu des instruments le chant et la danse ?

ALCIBIADE : Je ne saurais le dire.

SOCRATE : Réfléchis à ce sujet.

ALCIBIADE : Quelles sont les divinités qui président à cet art ? Les Muses ?

SOCRATE : Précisément ; maintenant, examine quel nom peut convenir à l'art auquel elles concourent toutes.

ALCIBIADE : Celui de musique.

SOCRATE : C'est cela même ».

Hermès définit la musique : *la connaissance de l'ordre et des choses de la nature*. Pythagore enseigne que *tout dans l'univers est musique*.

Platon la désigne comme le *principe général des sciences humaines*, et il ne craint pas d'ajouter qu'on ne peut faire de changement dans la musique qui n'en soit un dans la constitution de l'État. Les Dieux, ajoute-t-il, l'ont donnée aux hommes, non-seulement pour le plaisir de l'ouïe, mais encore pour *établir l'harmonie des facultés de l'âme*.

Toutes ces définitions, et d'autres encore que nous omettons, démontrent assez que les Anciens attachaient au mot musique un sens

(1) La base du système de composition et de chant est la base du système grec, et plusieurs des termes techniques grecs sont même conservés en transcription arabe. (Dr. Perron, *Femmes Arabes depuis l'Islamisme*).

bien plus étendu que celui qu'il a conservé parmi nous.

C'était l'art auquel concouraient toutes les muses ; c'était le principe d'où l'on pouvait déduire les rapports qui unissaient toutes les sciences. La musique étant le résultat de l'ordre et de la régularité dans le bruit et le mouvement, devait être étudiée comme principe générateur des diverses sciences, pour amener à la connaissance de l'harmonie des choses de la nature, où tout est mouvement et bruit.

Les deux mots musique et harmonie exprimaient donc une seule et même chose. C'était la musique purement théorique, la musique spéculative, donnant la raison numérique des distances et la connaissance du rapport des sons entre eux. Le principe de la résonance des corps sonores développait l'arithmétique et la géométrie et était appliqué ensuite à l'astronomie.

Ainsi s'explique la définition générale de *science des nombres* donnée à la musique⁽¹⁾.

Lorsque Platon écrivait sur son portique : *Loin d'ici celui qui ignore l'harmonie*, il n'entendait certainement pas parler de l'ordre successif des sons produits par des voix ou par des instruments, mais bien des rapports physiques et mathématiques de ces sons entre eux.

Ces rapports appartenaient au domaine de la physique ou plutôt de l'acoustique, et non à celui de la musique dans le sens que nous attachons à ce mot.

Nous retrouverons la musique avec la même signification, alliée à l'arithmétique, à la géométrie et à l'astronomie, dans les arts libéraux qui, sous la dénomination de *Quadrivium* formaient une des branches principales de l'enseignement dans les universités fondées à dater du IX^e siècle.

Telle était la musique spéculative qui amena chez les Anciens le système des tétracordes appliqué à la musique pratique.

C'était le système de Pythagore.

En regard du physicien, du théoricien, il faut placer Arystoxène, le musicien dans le sens moderne, qui le premier sépara la science de l'art, sut établir la différence de la théorie et de la pratique, et opéra dans la musique des anciens une révolution durable.

Examinons rapidement les faits essentiels qui avaient préparé cette révolution.

(1) Est-il nécessaire de rappeler ici l'anecdote si connue des marteaux de Pythagore ?

Ce philosophe, parlant de l'unité, la définit : *le principe de toute vérité* ; le nombre deux est appelé *égal* ; le nombre trois *excellent*, parce que tout se divise par ce nombre et que sa puissance s'étend sur l'harmonie universelle ; le nombre quatre a les mêmes propriétés que le nombre deux ; le nombre cinq réunit ce qui était séparé ; il appelle *harmonie* le nombre six, auquel déjà avant lui on avait donné la qualification de MONDE : *Quia mundus at etiam senarius ex contrariis soepe visus constitisse secundum harmoniam.*



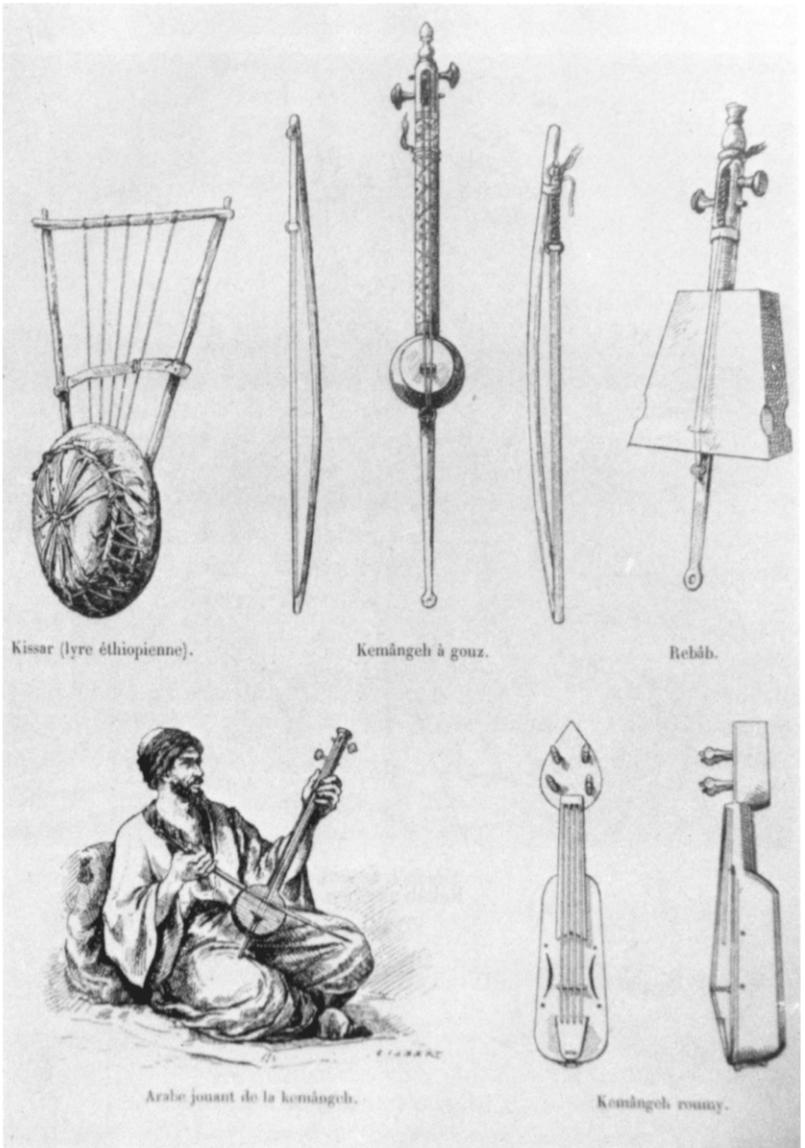
Joueur de *nây*, ou flûte arabe.



Joueur d'oude.



Rebâb algérien.



Kissar (lyre éthiopienne).

Kemângeli à gouz.

Relâb.

Arabe jouant de la kemângeli.

Kemângeli roumy.

L'histoire nous montre à l'origine de tous les peuples le musicien, le poète, le chanteur et le législateur réunis dans une seule personne :

Orphée, Amphion, Simonides et tant d'autres dictent leurs lois en musique, et nous savons par la Bible que les mêmes faits se produisent chez les Hébreux.

Bossuet, dans son *Discours sur l'Histoire universelle*, dit que les lois étaient des chansons.

Qu'étaient ces chansons sinon la musique avec le sens que nous attachons à ce mot, la musique pratique, contre les envahissements de laquelle Platon proteste déjà, lors de son importation en Grèce par les Juifs.

C'est en vain que Pythagore a formulé un système rigoureux ; c'est en vain que les lois s'opposent à ce qu'il y soit fait un changement. La division éclate entre ceux qui voulaient s'en rapporter à la précision du calcul et la masse bien plus considérable de ceux qui, avec Arystoxène, admettaient uniquement le jugement de l'oreille et n'exigeaient pas des sens humains une perfectibilité impossible à obtenir.

La scission devient bientôt un fait accompli.

La musique pratique aura bien encore recours à la théorie pour développer ses moyens d'action, mais cette théorie aura pour arbitre suprême l'oreille, reconnue désormais comme juge en dernier ressort de ce qu'il faudra accepter ou de ce qu'il faudra rejeter.

A chacun sa route.

La théorie restant la science des nombres, la pratique sera appelée à éveiller des sensations endormies ou à en faire naître de nouvelles dans le cœur de ses auditeurs.

Avec la première, s'accompliront les découvertes scientifiques qui appartiennent à l'harmonie universelle ; la seconde deviendra la langue divine du chant et de la mélodie.

III

Notons dès à présent, comme un fait digne d'une sérieuse attention, la participation constante du peuple juif au progrès de l'art musical chez tous les peuples de l'antiquité et jusque dans les premiers siècles du christianisme.

Les Juifs, comme les Grecs, avaient puisé à la même source ; et bien que l'auteur de la Genèse désigne Jubal fils de Lamech comme inventeur de la musique — *Jubal fuit pater canentium cithara et organo* (IV.21) — tandis que les païens citent Mercure et Apollon, nous devons rappeler que Moïse, le législateur hébreu, avait été élevé en Égypte, là même où Pythagore avait étudié. D'ailleurs, les rapports établis entre les Juifs et les Égyptiens, pendant la longue captivité des premiers, avaient dû amener dans les arts comme dans les sciences, et

malgré les différences de religion, les mêmes effets d'assimilation constatés plus tard entre les Grecs et les Romains, entre les Juifs et les Chrétiens, entre les Arabes et les Espagnols.

Le principe musical, développé dans le sens purement pratique, fut étendu chez toutes les nations, lors de la dispersion du peuple juif. A l'époque de Platon, un célèbre musicien juif, Timothée de Milet, fut d'abord sifflé, puis applaudi avec enthousiasme ; à Rome, les musiciens juifs étaient placés au premier rang ; c'est aux juifs qu'on emprunta plus tard les notes rabbiniques qu'on retrouve dans les anciens recueils de plain-chant ; enfin en Espagne, pendant la domination arabe, on cite des Juifs parmi les plus habiles musiciens.

Tout cela est corroboré par la réputation musicale dont jouissent les Juifs d'Afrique ; et il nous faut bien tenir compte de cet élément qui nous offrira, pour l'objet spécial de cette étude, de fréquentes occasions de rapprochements à établir soit pour les instruments, soit pour l'effet purement musical.

IV

Je me suis étendu trop longuement peut-être sur cette première révolution musicale qu'on a appelée la querelle des Pythagoriciens et des Arystoxéniens. Cependant, j'ai cru nécessaire de m'arrêter sur ce point, afin de n'avoir plus à examiner, dès à présent, que la partie purement pratique de la musique.

Il serait facile de constater un rapprochement entre les Pythagoriciens et quelques rares lettrés de nos jours, qui passent leur vie, comme les anciens philosophes, à étudier la musique spéculative. Pour eux, la musique est encore la science des nombres et ils y étudient l'ordre et l'agencement des choses de la nature.

Bornons-nous à signaler ce fait et revenons à ceux qui, dans une position plus humble, mais plus disposés à accepter les hommages du vulgaire, ne connaissent que la partie purement pratique de la musique, les poètes, les chanteurs, derniers successeurs des Rhapsodes et des Troubadours.

Ceux-là ne trouvent dans la musique autre chose qu'une distraction ou une jouissance, un mélange heureux de chant et de poésie, un art et non une science. Fidèles disciples d'Arystoxènes, ils ne connaissent d'autre juge que l'oreille, et ne demandent à la musique que d'exprimer les sentiments tout humains qui les agitent.

Un hymne à la divinité, une plainte amoureuse, une chanson guerrière, voilà les expressions les plus ordinaires qu'ils en attendent ; et, sans se préoccuper des lois de l'acoustique qu'ils ne connaissent pas, ils chantent en s'accompagnant de leurs instruments, et réunissent autour d'eux un nombreux auditoire toujours charmé de les entendre.

CHAPITRE II

Pourquoi les Européens n'apprécient pas les beautés de la musique arabe • Les variantes, la Glose • La musique du Bey de Tunis • Il faut une certaine habitude, une espèce d'éducation de l'oreille pour comprendre la musique arabe • Les Arabes ne connaissent pas l'harmonie • Composition ordinaire d'un concert arabe • Nouba • Bécheraf • Caractère de la mélodie arabe • Les Arabes ne connaissent ni les tiers ni les quarts de ton • Variété dans les terminaisons.

I

Écoutez un musicien arabe, la première impression sera toujours défavorable. Cependant, on citera tel chanteur comme ayant plus de mérite que tel autre ; les Arabes accourent en foule pour entendre dans une fête un habile musicien, alors même qu'il est israélite⁽¹⁾ ; vous irez, sur le bruit de sa renommée, dans l'espoir d'entendre une musique agréable, et votre goût européen ne fera aucune différence entre le chant de l'artiste indigène et celui d'un mozabite du bain maure. Peut-être même ce dernier aura-t-il, non pas précisément le don de vous plaire, mais au moins le talent de vous être moins désagréable.

D'où vient donc cette différence de sensation ?

C'est qu'en premier lieu le principal mérite du chanteur consiste dans les variantes improvisées dont il orne la mélodie ; et qu'en outre il sera accompagné par des instruments à percussion produisant à eux seuls ce que j'appelle une *harmonie rythmique* dans laquelle les combinaisons étranges, les *divisions discordantes*, semblent amenées à dessein en opposition avec la mélodie.

(1) On sait le profond mépris que les Arabes professent pour les Juifs : cependant le musicien le plus recherché pour les fêtes est un juif d'Alger, nommé *Youssef Eni-Bel-Kharraïa*. C'est lui qui fut appelé pour être le chef des musiciens indigènes, dans la fête mauresque donnée lors du voyage de l'Empereur en Algérie.

C'est là une des parties les plus intéressantes et les plus difficiles à saisir dans cette musique, et ce qui a fait dire à tant d'écrivains que les Arabes n'avaient pas le sentiment de la mesure. Et, cependant, c'est le point essentiel de leur musique.

Le chanteur se passera volontiers d'un instrument chantant — violon ou guitare — mais il exige l'instrument à percussion frappant la mesure. A 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 harmonie.

Il sera possible dès lors à l'européen, dédaignant cet accompagnement en sourdine, de distinguer une phrase mélodique souvent tendre ou plaintive comme accent, parfaitement rythmée en elle-même, et susceptible d'être écrite avec notre gamme et accompagnée par notre harmonie, surtout si le chanteur a choisi une de ces mélodies populaires dont l'étendue ne dépasse pas quatre ou cinq notes. Mais encore faudra-t-il tenir compte des variantes, puisque la beauté de l'exécution consiste dans les enjolivements improvisés par chaque musicien sur un thème donné.

Ce genre d'improvisation est connu de nos jours sous le nom de *Glose*.

La *Glose*, selon Aristide Quintilien, avait été introduite en Grèce par Thimothée de Milet, ce chanteur juif dont il a déjà été question.

Ajoutons que si la réputation de ce chanteur fut grande, il eut à lutter, dès le principe, contre une vive opposition basée sur le fait même de ces enjolivements apportés à la mélodie.

C'est à lui que l'auteur de l'origine des rythmes fait remonter l'invention, ou au moins le perfectionnement de la poésie dithyrambique sur laquelle il plaçait ses meilleurs enjolivements musicaux.

Peu à peu, la glose étendit son empire sur tous les rythmes, soit qu'elle se modifiât elle-même, ou bien, ce qui me paraît plus probable, soit qu'elle fût devenue une habitude, une nécessité. Toujours est-il qu'on la retrouve dans la musique de tous les peuples jusqu'à ce que, apparaissant sous le nom de *Discant*, — *discantus* — dans le chant religieux du dixième au treizième siècle, elle conduit au nouveau système sur lequel est basée notre musique, c'est-à-dire à l'harmonie.

C'était la glose qui formait le principal point de la discussion qui s'éleva entre les chantres francs et les chantres italiens mandés par Charlemagne. Ces derniers corrigèrent les antiphonaires et enseignèrent aux Francs le chant romain ;

« Mais quant aux sons tremblants, battus, coupés dans le chant, les Francs ne purent jamais bien les rendre, faisant plutôt des chevrote-

ments que des roulements, à cause de la rudesse naturelle et barbare de leur gosier. »⁽¹⁾

Ces tremblements, ces battus, ces coupés, qui faisaient l'ornement de la musique au temps du très pieux roi Charlemagne, avaient ce même attribut chez les Arabes et l'ont encore conservé⁽²⁾. C'est là le principal obstacle à notre admiration pour cette musique, mais encore cet obstacle est-il facile à lever.

J'ai entendu la musique du Bey de Tunis, dans la résidence princière de la Marsa. Cette musique est composée d'une trentaine d'instruments de cuivre fabriqués en Europe, tels que pistons, cors, trompettes, trombones, ophicléides, enfin tout ce qui compose une fanfare militaire. Tous ces instruments jouent à l'unisson sans autre accompagnement que le rythme marqué par une grosse caisse et deux tambours ou caisses roulantes.

Avec ces instruments, les tremblements, les battus, en un mot la *Glose* devient impossible et il en résulte pour les Européens un chant qui, bien que conservant son caractère oriental, devient facilement appréciable quant au rapport des sons entre eux. C'est à ce point qu'à Tunis j'ai pu constater une affection bien plus prononcée et plus commune qu'en Algérie pour la musique arabe, et cela au milieu d'une population européenne dans laquelle les Italiens sont en très grande majorité.

Le même résultat est obtenu par suite d'un contact plus fréquent avec les Indigènes.

J'affirme cela d'autant plus volontiers que j'en ai la preuve dans les encouragements qui m'ont été donnés en Algérie pour cette étude de la musique arabe. Ces encouragements, je les ai dus en grande partie aux chefs des bureaux arabes qui, par la nature même de leurs attributions, vivant pendant de longues années au milieu des indigènes, se sont assimilés, au moins en partie, leurs usages, leur caractère, je dirais presque leurs sensations.

Il nous faut donc admettre une certaine *habitude acquise*, un certain degré d'*éducation de l'oreille*, pour comprendre le sens d'une mélodie arabe, la musique du Bey de Tunis n'étant qu'une exception, un fait

(1) « ...*excepto quod tremulos vel vinnulas, sive collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfectè exprimere Franci, naturali voce barbaricà frangentes in gutture voces quàm potius exprimentes.* »

(2) J'extrais le passage suivant du livre de Félix Mornand, *La vie Arabe* : « Ces vers érotiques étaient psamoldiés sur un air lugubre qui, par ses chevrottements, ses intonations languissantes, et par l'absence de tout rythme, rappelait notre plain-chant. C'était une espèce de *tremolo* brisé et plaintif, alternant, sans aucune transition, du *forte* au *piano*, et dont le mouvement rapide était aussi peu en harmonie que possible avec celui du chant. »

isolé, et la glose régnant en maîtresse souveraine et absolue sur tous ceux qui chantent ou jouent d'un instrument depuis Tanger jusqu'à Alexandrie.

Ajoutons que ce fait de la réunion d'une musique militaire jouant à l'unisson, est assez concluant pour que nous puissions affirmer, dès à présent, que les Arabes ne connaissent pas l'harmonie⁽¹⁾. Il est bien évident que s'ils avaient seulement l'idée de deux sons différents formant un ensemble agréable, on pourrait le constater mieux que partout ailleurs dans la musique du Bey de Tunis, par cela seul qu'elle est formée d'instruments européens. Mais, je le répète, l'harmonie pour les Arabes, n'existe que dans l'accompagnement rythmique des instruments à percussion. A Tunis, ce sera le rôle de la grosse caisse et des deux tambours qui complètent le corps de musique militaire ; partout ailleurs, les instruments à corde ou à vent joueront à l'unisson, tandis que le *Tar*, la *Bendair* ou tout autre instrument à percussion, propre au pays, frappera l'accompagnement rythmique, la seule harmonie qu'ils apprécient.

II

Supposons un chanteur accompagné d'un instrument à cordes : le mélange du chant joué uniformément sur l'instrument et des variantes improvisées par le chanteur produira une confusion que des auditions fréquentes pourront seules amoindrir et enfin dissiper.

Si l'instrument accompagnant est la *Kouithra*, le chant reviendra en forme de ritournelle après chaque couplet, avec tous les enjolivements que comporte le genre de ces instruments, c'est-à-dire les notes répétées, comme sur la mandoline, et une profusion de *pizzicati* en sourdine

(1) « Avant l'Islamisme, la musique n'était guère qu'une psalmodie peu ambitieuse, que variait et brodait la chanteuse ou le chanteur, selon son goût, selon son émotion, selon l'effet que l'on voulait produire. Ces variations ou plutôt ces caprices, ces fioritures se prolongeaient à l'infini, sur une syllabe, sur un mot, sur un hémistiche, de telle façon qu'en chantant une cantilène de deux ou trois vers seulement, on en avait parfois pour des heures. C'est encore aujourd'hui la même méthode, la même manière : quel voyageur, quel touriste, en Égypte, n'a pas entendu chanter pendant une demi-heure et plus, sans s'arrêter, avec les deux seuls mots : *ya leyly*, ô ma nuit !

Le timbre de la voix, sa flexibilité, ses vibrations, le sentiment qui faisait sonner ou frémir le timbre, différençaient le mérite des chanteuses. La vivacité, la gaîté, la langueur amoureuse étaient les ressources les plus puissantes et les plus sûres ; le vin et l'amour payaient les plus forts écots dans ces anciens concerts, à une voix ou à deux voix à l'unisson. » (*Femmes arabes, avant l'Islamisme*, chapitre XXXI).

Ces derniers mots disent assez que l'harmonie n'existait pas avant l'Islamisme ; deux voix à l'unisson. Quant aux variantes, elles sont probablement aujourd'hui ce qu'elles étaient alors.

exécutés en forme de notes d'agrément, par la simple pression des doigts de la main gauche sur les cordes.

Qu'on juge de l'effet produit, lorsqu'à la Kouithra se joindra un *Rebab* ou un violon (*Kemendjah*) monté de quatre cordes accordées presque au diapason de l'alto et nécessitant un égal nombre d'instruments à percussion pour équilibrer les formes de l'harmonie rythmique avec celles du chant joué à l'unisson par les instruments chantants⁽¹⁾.

Ce ne sont plus alors simplement des mélodies populaires qu'on entendra, mais un morceau complet, connu sous la dénomination de *Nouba*.

La *Nouba* se compose d'une introduction en récitatif suivie d'un premier motif à un mouvement modéré qui s'enchaîne dans un second d'une allure plus animée ; puis vient un retour au premier motif quelquefois sur un rythme différent, mais toujours plus vif que le précédent, et enfin une péroraison *allegro vivace* tombant sur une dernière note en *point d'orgue*, qui semble rappeler le récitatif de l'introduction.

D'ordinaire, l'introduction a un accent de tristesse plaintive, de douce mélancolie, parfaitement en rapport avec le genre d'interprétation que lui donnent les Arabes. Pour le chanteur, c'est un mélange de voix mixte et de voix de tête, et de la répétition de chaque phrase en récitatif, sur les cordes graves du violon ou sur le *Rebab*, vient encore augmenter cet effet.

Le récitatif du chanteur est précédé d'un prélude exécuté par les instruments chantants et destiné à indiquer le mode dans lequel doit être chanté la chanson.

Cette manière d'indiquer le ton au moyen d'une mélodie connue de tous, réglée à l'avance, n'a-t-elle pas la même origine que ces *Nomes* de la musique grecque, auxquels il était défendu de rien changer, parce qu'ils caractérisaient chacun de ces modes spéciaux ?

Chez les Arabes, ce prélude se nomme *Becheraf*.

Le *Becheraf* reproduit d'abord la gamme ascendante et descendante du ton, ou, si l'on aime mieux, du mode dans lequel on doit chanter ; puis il indique les transitions par lesquelles on pourra passer accidentellement dans un autre mode⁽²⁾, soit par les tétracordes semblables, appartenant à deux modes différents ; soit par l'extension donnée en haut ou en bas de l'échelle du mode principal avec les notes caractéristiques de la Glose.

(1) J'appelle instruments chantants les instruments autres que les tambours, qui jouent constamment le chant et rien que le chant à l'unisson des voix.

(2) Le mode indiqué par le *Becheraf* correspond à nos tons diatoniques et n'exclut pas les changements accidentels.

En effet, la Glose n'est pas, comme on pourrait le croire, entièrement soumise au caprice des exécutants. Elle est subordonnée à des règles dont il n'est permis à aucun musicien de s'écarter, s'il ne veut qu'on lui applique le proverbe usité autrefois pour les chanteurs comme pour les poètes qui passaient sans transition d'un sujet à l'autre, d'un mode principal à un autre qui n'avait avec lui aucune relation : à *Dorio ad Phrygium*. La Glose est en quelque sorte indiquée dans le prélude par les développements donnés à la gamme, non plus en conservant l'ordre habituel des sons mais bien en *décrivant des cercles*, comme disent les Arabes. Cette expression, décrire des cercles, indique qu'il faut monter ou descendre par *degrés disjoints* : mais encore faut-il que ces degrés disjoints appartiennent au même tétracorde. Ainsi : au lieu de *ré mi fa sol*, par exemple, on fera *ré fa mi sol fa ré*, et ainsi de suite, soit en montant, soit en descendant⁽¹⁾.

Le *Becheraf* indique aussi les sons caractéristiques du mode, ceux sur lesquels on doit revenir plus souvent et ceux dont on ne doit se servir qu'avec modération.

Tel est, dans son ensemble, ce prélude obligé de tous les concerts arabes ; ses divisions, bien qu'ayant certains rapport avec celles de la mélodie des Grecs (*Lypsis, Mixi et Petteya*), n'ont pas cependant tous les développements qu'on a donnés au sujet représenté par chacun de ces trois mots. Nous nous contenterons de noter ces rapports, sans nous y appesantir davantage, pour continuer nos observations sur la mélodie entonnée par les musiciens immédiatement après le *Becheraf*.

III

La chanson commence : la dernière note du récitatif, prolongée sur le violon, sert de signal aux instruments à percussion, et de point de départ pour l'intonation de la mélodie.

Quel que soit le mode auquel elle appartienne, le chanteur traînera la voix, en montant ou en descendant, depuis la dernière note du récitatif jusqu'à la première de la chanson.

Le premier couplet offrira un chant simple et de peu d'étendue ; la

(1) Cette expression, *décrire des cercles*, a fait penser à quelques personnes que les Arabes employaient ces figures pour écrire et expliquer leur musique. Feu M. Cotelle, drogman du Consulat français à Tanger, savant orientaliste et musicien distingué, me fit voir, en 1856, la traduction d'un manuscrit arabe renfermant un ancien traité de musique, dans lequel on voyait des figures en forme de cercle. En effet, les Arabes se sont servis autrefois de cercles, divisés en un certain nombre de parties, servant à indiquer le rythme poétique plutôt que musical sur lequel on pouvait composer différentes chansons ; on pourrait comparer l'emploi de ces cercles à celui des *timbres* indiqués dans nos vaudevilles pour chanter des couplets sur un air connu.

mélodie paraîtra facile à saisir, abstraction faite de l'accent guttural du chanteur et des combinaisons rythmiques frappées sur les instruments à percussion.

Mais déjà le violon a fait sa ritournelle en ajoutant à la mélodie les enjolivements qui constituent la partie essentielle de son talent, tandis que la guitare continue invariablement sur le thème. Puis, le chanteur, reprenant le second couplet, commence à orner ses terminaisons, ses cadences, avec une série de petites notes empiétant en haut ou en bas sur l'étendue de l'échelle donnée. Il s'anime à mesure que le sujet se développe ; bientôt, aux petites notes, viennent se joindre les fragments de gamme traînée, sans régularité apparente et cependant sans altération de mesure, puisque le chant est joué et chanté souvent aussi, mais toujours à l'unisson par les autres musiciens, tandis que les instruments à percussion frappent uniformément le rythme commencé sur le premier couplet de la chanson.

IV

Ici deux faits se présentent tout d'abord :

1. L'absence de la *note sensible* ;
2. La répétition constante d'un ou deux *sons fondamentaux* sur lesquels repose l'idée mélodique.

L'absence de la note sensible nous prouvera que le système des Arabes repose sur des principes tout différents du nôtre : notre oreille ne pouvant supporter une mélodie privée de la note caractéristique du ton.

Au contraire, les notes caractéristiques de la mélodie arabe se présenteront au troisième ou quatrième degré de l'échelle des sons parcourus, le dernier étant toujours considéré comme un point de départ, comme tonique. Les chansons arabes étant composées d'un grand nombre de couplets séparés par une ritournelle des instruments, il devient facile de reconnaître le point de départ de l'échelle des sons parcourus.

Partant de ce principe, on trouvera alors une gamme dont le premier son sera pris indistinctement parmi les sept dont nous nous servons, mais en conservant intacte la position des demi-tons. Soit, par exemple, le *ré* pris pour point de départ, nous aurons la gamme suivante :

ré mi fa sol la si do ré

Et, selon les différents points de départ, le ton ou plutôt le mode sera changé, mais la position des demi-tons restera toujours fixe et invariable du *mi* au *fa* et du *si* au *do*. Au contraire, avec notre système harmonique, les demi-tons se déplacent en raison du point de départ, pour se trouver

toujours du troisième au quatrième degré et du septième au huitième.

Telle est la composition la plus ordinaire des gammes arabes, imitées de celles des modes grecs et des tons du plain-chant.

Dès à présent, nous pouvons formuler le caractère de la mélodie arabe de la manière suivante :

Une mélodie dont le point de départ, pris dans les sept degrés de la gamme, n'entraîne pas, par suite de l'absence de la sensible, le déplacement des demi-tons.

Enfin, nous appuyant sur ce principe, nous pourrons écrire les chansons arabes ; puis, les soumettant à un examen plus approfondi, nous reconnâtrons que les notes fondamentales se trouvent généralement au troisième et au quatrième degrés, selon le point de départ qui détermine la tonalité, et que ces notes remplissent ainsi l'office des deux demi-tons de notre système musical.

V

Me voilà bien loin de ceux qui ont prétendu trouver des tiers et des quarts de ton dans la musique des Arabes. Cette opinion, que je déclare pour mon compte entièrement erronée, est due sans doute à l'emploi des gammes traînées dont je parlais plus haut. L'emploi de ces gammes est un des modes d'ornementation les plus usités, surtout par les chanteurs et les violonistes ; et j'avouerais sans peine que c'est là ce qui me séduit le moins dans la musique arabe.

Au contraire, les terminaisons toujours variées, soit par la note supérieure ou inférieure ajoutée à celles du chant, soit par plusieurs petites notes à intervalles différents, mais toujours choisies dans la tonalité de la chanson, pour arriver à la note tenue sur laquelle retombe l'idée mélodique, ces terminaisons pour lesquelles les Arabes ont un genre tout spécial, sont une des plus jolies choses qu'on puisse imaginer.

Rien de plus délicatement orné.

La suppression ou l'adjonction d'une note, quelquefois l'interposition seulement, suffit pour donner une autre formule mélodique, un accent différent, quoique bien en rapport avec l'ensemble du sujet et qui prépare d'une façon toujours nouvelle, presque toujours gracieuse, le repos sur la note fondamentale.

A mesure que le nombre des couplets augmente, les variantes augmentent aussi, détruisant par leur originalité, par leur forme multiple, la monotonie qui résulterait de la répétition constante d'une même phrase, jusqu'au moment où deux ou trois reprises d'une ter-

minaison principale, faites en forme de réponse par le violon, servent d'enchaînement au second motif.

Si le violon est entre les mains d'un musicien habile, il essaiera dans ces réponses un *discant* sur les cordes graves, généralement à la quarte inférieure, préparant ainsi le changement qui devra se faire dans la tonalité.

Alors se reproduit le même genre d'exécution avec les variantes amenées progressivement jusqu'au retour au premier motif exécuté cette fois sur un rythme différent.

On comprendra comment il devient impossible de bien apprécier, au premier abord, cette musique si peu en rapport avec nos sensations, et comment aussi nous avons posé cette théorie de l'*habitude d'entendre* ou de l'*éducation de l'oreille*, comme la condition indispensable pour apprécier à sa valeur une musique si différente de la nôtre.

CHAPITRE III

Modes des Grecs et des Arabes • Tons du plain-chant • Les Arabes ont quatorze modes. Résumé historique • Quatre modes principaux : Irak, Mezmour, Edzeil, Djorka • Chanson faite par les Kabyles lors de leur soumission, en 1857 • Quatre modes secondaires : L'hsain, Saïka, Meïa, Rásd-Edzeil.

I

Chacun des sept degrés de la gamme pouvant servir de point de départ pour une des gammes de la musique des Arabes, ils auront donc sept gammes ou modes différents. Cependant, si on interroge à ce sujet un musicien indigène, il répondra sans hésiter que leur système musical en compte quatorze. Demandez-lui d'en faire l'énumération et il n'arrivera à en nommer que douze.

J'ai cherché longtemps, et sans résultat, à connaître les deux autres. Du reste, il m'a été impossible de constater l'existence de ces deux modes, après l'analyse que j'ai dû faire des chansons écrites par moi sous la dictée des musiciens arabes. Je suis donc forcé de borner mon énumération aux douze modes dont on m'a donné les noms, et dont les différentes qualités s'adaptent parfaitement au caractère spécial de chaque chanson. Mais, avant de faire cette énumération, et pour éviter les répétitions, il est utile de retracer ici un résumé historique qui nous aidera dans nos appréciations.

II

A l'époque de l'invasion des Barbares, les arts et les sciences trouvèrent un refuge dans le christianisme. La religion nouvelle avait emprunté aux Hébreux leurs psaumes, et aux Gentils leurs chansons. Mais l'exagération signalée par l'union des instruments avec les voix pour l'exécution des chants religieux, et aussi l'emploi de certains

modes particuliers aux représentations théâtrales des Romains, appelaient une réforme sévère.

Ce furent saint Augustin et saint Ambroise qui l'entreprirent, le premier à Hippone, le second à Milan. Tous deux firent un choix parmi les chansons jugées dignes d'être chantées dans les temples, et ce choix se porta principalement sur celles qui appartenaient aux plus anciens modes des Grecs.

Plus tard, saint Grégoire continua cette œuvre de réforme, nécessitée par une nouvelle invasion de ces modes déjà prohibés et que les Hérésiarques voulaient introduire dans le chant religieux. Mais, en même temps qu'il réformait et codifiait ce chant, qui a conservé son nom, saint Grégoire augmenta le nombre des modes, ou plutôt il autorisa leur emploi des deux manières usitées autrefois par les Grecs, c'est-à-dire dans les deux proportions *arithmétique* et *harmonique*⁽¹⁾. Chacune des tonalités posées par les premiers réformateurs devint ainsi le point de départ de deux modes différents. Enfin, on divisa ces modes en principaux et plagaux ou supérieurs et inférieurs, chacun ayant un point de départ qui lui était propre, c'est-à-dire une des sept notes de la gamme.

Dans toutes ces réformes, le principe des deux demi-tons placés invariablement du *mi* au *fa* et du *si* au *do*, avait été respecté ; il semblait qu'il dût l'être toujours. Mais, par suite de l'introduction du système harmonique, l'oreille se familiarisa, dans la musique moderne, avec le déplacement des demi-tons subordonné au changement de la tonique ; et, comme les tendances de l'ancien système subsistaient encore, il résulta de la lutte qui s'établit alors un chant qui ne tient à rien, n'appartient à aucune époque qu'à la condition de changer sa mélodie, de telle sorte que les musiciens ne l'acceptent pas comme musique et que nous doutons que saint Grégoire pût jamais le reconnaître s'il revenait parmi nous.

Cette étude pourra-t-elle venir en aide à ceux qui désirent ramener le plain-chant dans la voie dont il n'aurait pas dû s'écarter ? C'est un peu dans ce but que je placerai ici les différents modes des Arabes en regard des modes Grecs et des tons du plain-chant qui y correspondaient, heureux si je peux ainsi apporter ma pierre dans une œuvre de restauration recommandable à tous les points de vue.

III

Examinons d'abord les quatre modes principaux les plus usités :

1. Le mode *Irâk*, correspondant au mode *Dorien* des Grecs et au *premier ton* du plain-chant ayant pour base le *ré*.

(1) L'octave est divisée arithmétiquement, quand la quarte est au grave et la quinte à l'aigu. Dans la division harmonique, c'est le contraire qui a lieu.

Il est sérieux et grave, propre pour chanter la guerre et la religion. Presque tous les chants du rite Hanefi sont sur ce mode. On en trouvera un exemple dans l'espèce de chant religieux dont les premières paroles sont : *Allah ya rabbi sidi*. Il y a dans ce chant une expression mélodique que ne désavouerait pas un compositeur moderne.

2. Le mode *Mezmoum*, correspondant au mode *Lydien* des Grecs, et au *troisième ton* du plain-chant ayant pour base le *mi*.

Il est triste, pathétique, efféminé et entraîne à la mollesse⁽¹⁾.

Platon avait banni le mode lydien de la république.

C'est sur ce mode que se joue la danse connue à Constantine sous le nom de *Chabati*, danse lente et voluptueuse dont le mouvement se concentre dans les torsions de la taille.

Sur ce mode aussi se chantent presque toutes les chansons d'amour, parmi lesquelles je citerai celle bien connue qui commence ainsi : *Mâda djeridj*. Notons aussi la chanson faite par les femmes de Bou-Saada en l'honneur du bureau arabe : *El-biro ya mlêh*.

Dans le plain-chant, le troisième ton a conservé ce même caractère, mais son emploi devient plus rare de jour en jour. On s'en sert encore dans quelques diocèses pour les litanies de la Vierge.

3. Le mode *Edzeil*, correspondant au mode *Phrygien* des Grecs, et au *cinquième ton* du plain-chant ayant pour base le *fa*.

Ardent, fier, impétueux, terrible, il est propre à exciter aux combats. Son emploi est presque spécialement affecté aux instruments de musique militaire⁽²⁾.

« Thimothée excitait les fureurs d'Alexandre par le mode Phrygien, et les calmait par le mode Lydien » (Rousseau).

C'est principalement chez les tribus guerrières de l'Algérie qu'on rencontre le mode Edzeil. Les Kabyles l'emploient fréquemment, ce qui explique leur usage presque exclusif des instruments à vent.

Citons plus particulièrement la *danse des Zouaoua*, dont le caractère correspond bien à l'idée qu'on se fait de cette tribu vaillante qui a donné son nom aux zouaves.

La chanson que les Kabyles firent sur le maréchal Bugeaud a le même cachet fier et sauvage qu'on retrouve jusque dans quelques

(1) J'ai retrouvé presque constamment ce mode en Espagne dans les chansons populaires.

(2) On attribue à ce mode la qualification de *Diabolus in musica* qui appartenait réellement au mode *Asbein*.

Le mode *Asbein* n'était pas employé dans le chant grégorien. La dureté du mode *Edzeil*, provenant du triton qui en forme la base (*fa-sol-la-si*), lui a fait donner à tort une qualification qui n'est applicable qu'au mode *Asbein*, ainsi que le prouve la légende que je cite et qu'on peut constater dans la *danse du Djinn* (voir le chapitre VI).

chansons amoureuses, telles que celle de *Sidi Aïch*. Il semble, en effet, que ce soit là le seul mode dont l'emploi convienne à un peuple qui se vantait d'avoir toujours été libre et ne s'est soumis que récemment à la domination française.

Une autre chanson qu'ils firent lors de la conquête de la Kabylie par M. le maréchal Randon, en 1857, me paraît digne d'être citée en entier. La voici telle qu'elle a été traduite par M. Féraud, interprète de la division de Constantine :

*Le Maréchal allant combattre a fait arborer son étendard ;
Les soldats qui le suivent, munis de toutes leurs armes, sont habitués à la guerre ;
Infortunés Kabyles qui n'ont pas écouté les conseils ; ils vont être asservis !
Les Aït-Iraten, surtout, étaient prévenus depuis longtemps ;
Le Kabyle n'avait obéi ni à l'Arabe ni au Turc ;
Mais le Roumi, guerrier puissant, vient s'établir dans son pays ;
Il y a construit le fort du Sultan ; c'est là qu'il habitera.
Aït l'Hassen a été enlevé de force ;
Tant mieux pour lui, car les enfants de Paris font toujours ce qu'ils promettent ;
L'étendard des généraux éblouit d'éclat ;
Tous marchent pour une même cause et vers un même but ;
Chacun d'eux porte les insignes du grade sur leurs épaules ;
Les Zouaoua vaincus se sont soumis ;
Les colonnes étaient campées sous Zibert.
Le canon tonnait,
Les femmes mouraient d'épouvante ;
Les chrétiens, ornés de décorations, avaient ceints leurs sabres ;
Et lorsque le signal a été donné, chacun a couru au combat ;
Mezian a été rasé jusqu'aux fondations ;
Que ceux qui comprennent réfléchissent⁽¹⁾.*

Je n'ai pu résister au plaisir de citer ces strophes dont l'énergique naïveté témoigne, mieux que ne pourraient le faire de longs discours, de ce qu'est devenu cet esprit d'indépendance si célébré des montagnards du Jurjura.

Je reprends, maintenant, mon travail musical au point où je l'avais laissé pour faire cette citation toute exceptionnelle, puisqu'elle ne peut avoir, au point de vue où je me suis placé, qu'un intérêt secondaire.

4. Le mode *Djorka*, correspondant au mode *Éolien* des Grecs (quelques auteurs disent Lydien grave) et au *septième ton* du plainchant ayant pour base le *sol*.

Ce mode est grave et sévère ; il semble résumer en lui les quali-

(1) Voir, sur ce chant, le deuxième volume de la *Revue africaine* (1857-1858, pp. 331, 416 et 500).

tés de deux précédents (*Irâk* et *Edzeil*), dont on a quelquefois de la peine à le distinguer.

Dans ce plain-chant, on confond journallement le cinquième ton avec le septième, quant aux rapports des intervalles.

Rousseau, parlant de son origine, dit que son nom vient de l'Éolie, contrée de l'Asie Mineure, où il fut primitivement employé.

C'est du mode Éolien que Burette a traduit en notes l'hymne à *Némésis*.

On retrouve ce mode partout dans la musique arabe, où il exprime les sentiments les plus divers. Sévère dans les marches militaires de la musique de Tunis, marches qu'on croirait basées sur notre système harmonique, n'était l'absence de la sensible (*fa* naturel) ; triste avec celui qui chante : *Ya leslam ha hedabi*, tendre et plaintif dans l'*Amaroua* de Tizi-Ouzou et dans la chanson des *Beni-Abbès*, tandis qu'à Constantine, il accompagne la danse voluptueuse du *Chabati*, en chantant *Amokera oulidi* ; il saura encore donner une grâce naïve au *Guifsaria* des Kabyles, et son influence s'étendra jusqu'au chant du *mueddin* qui appelle à la prière les fidèles croyants.

En vain, je voudrais donner une idée du charme que les Arabes trouvent dans l'usage de ce mode ; en vain, je citerais les chansons avec leurs différents caractères. Portée musical, le mode *Djorka* revêt toutes les formes, prend toutes les allures. Je ne saurais mieux le faire apprécier qu'en indiquant son emploi dans le plain-chant pour toutes les fêtes solennelles.

III

Les quatre modes suivants ont, avec les premiers, une ressemblance due, tant à la reproduction des tétracordes qu'à la division arithmétique sur laquelle ils sont basés. Ce sont les quatre tons *inférieurs* du plain-chant. Les voici dans le même ordre que les précédents :

5. Le mode *L'hsain*, correspondant au mode *Hyper-Dorien* des Grecs et au *deuxième ton* du plain-chant ayant pour base le *la*.

Il emprunte quelquefois la gravité religieuse du mode *Irak*, comme dans le *Gammara* de Tunis, ou encore dans cette plaintive chanson qui commence ainsi : *Ami sebbah el ahbab*.

C'est sur ce mode que les Kabyles chantent la chanson de Sébastopol, qu'ils appellent *Stamboul*. L'emploi de ce mode tient à ce que cette chanson, malgré son titre, n'a rien de guerrier. C'est la plainte d'un jeune guerrier que l'amour empêche d'aller défendre l'étendard du Prophète.

L'emploi fréquent de ce mode chez les Maures et les Arabes a fait

dire que presque toutes leurs chansons étaient en mode mineur⁽¹⁾. Ce serait, en effet, la reproduction de notre gamme mineure s'il y avait une note sensible, mais le chant arabe ramène obstinément le sol naturel dans le mode *L'hsain*.

6. Le mode *Saika*, correspondant au mode *Hyper-Lydien* des Grecs et au *quatrième ton* du plain-chant ayant pour base le *si*.

Son emploi est très rare et aussi son caractère mal défini. On le confond assez souvent avec le mode *Mezmoum* dont il dérive.

7. Le mode *Meïa*, correspondant au mode *Hyper-Phrygien* des Grecs, et au *sixième ton* du plain-chant ayant pour base le *do*.

Selon Plutarque, ce mode est propre à tempérer la véhémence du Phrygien. En effet, bien qu'il participe du mode *Edzeil* dont il a quelquefois la férocité, il conserve un caractère de grandeur et de majesté, même chez les Kabyles, qui l'emploient dans quelques-unes de leurs chansons populaires. *El ou mouïma ou lascar* que chantent les femmes pour encourager les guerriers au combat, et la chanson des Beni-Mansour sont dans ce mode.

Dans le plain-chant, le cinquième et le sixième tons semblent aujourd'hui n'en former qu'un seul.

Il serait curieux de rechercher par quelles gradations on a successivement abandonné toutes ces gammes, usitées alors dans la musique profane comme dans la musique sacrée, pour ne conserver, dans la première, que la gamme du sixième ton du plain-chant.

C'est à ce point de vue qu'il serait bon d'étudier surtout la musique des Espagnols, non pas celle des XV^e et XVI^e siècles, comme on l'a fait déjà, mais bien celle des chansons populaires. Dans ces chansons, où l'on reconnaît facilement le caractère arabe imprimé par sept siècles de domination, dans ces *Canas Jacaras*, etc., doit se trouver la transition du principe ancien au principe nouveau, le germe de la révolution musicale qui donna naissance à l'harmonie, révolution dont Gui d'Arezzo fut le premier apôtre.

J'essaierai, en parlant des instruments, de donner quelques indications sur ce sujet (voir le chapitre suivant).

8. Le mode *Rasd-Edzeil*, correspondant au mode *Hyper-mixolydien* des Grecs, et au *huitième ton* du plain-chant ayant pour base le *ré*, octave du premier.

Ce mode offre un mélange singulier, un résumé des autres et principalement du mode *Edzeil*, auquel il donne une teinte lugubre.

(1) Voir la chanson mauresque d'Alger, intitulée *Chebbou-chebban*, gravée avec un accompagnement de piano qui reproduit le rythme des tambours (chez Richault, éditeur de musique, boulevard Poissonnière).

On le dit propre aux méditations sublimes et divines.

Les chansons écrites dans ce mode ne se distinguent de celles du premier et du troisième que par les terminaisons et des détails qu'il serait beaucoup trop long d'énumérer ici.

Tels sont, en somme, les huit premiers modes de la musique arabe. Tous sont basés sur chacune des sept notes de la gamme, sans déplacement des demi-tons.

CHAPITRE IV

Tétracorde et hexacorde • Instruments usités chez les Hébreux, chez les Grecs, chez les Arabes et qui servent encore à l'exécution de la musique populaire en Espagne • Gosba • Taar et Dof • Kanoun, harpe de David • Djaouak. Légende, flûte à sept trous • Raïta et Gaïta • Atabal, Atambar, Derbouka • Violon ou Kemendjah, Rebab • Kouitra • Les anciens n'ont pas connu les propriétés de l'octave • Consonnances de tierce et de sixte • Boèce. Saint Grégoire. Gui d'Arezzo pose les bases d'une gamme unique et réunit dans son système d'hexacordes les premiers éléments d'où doit jaillir le nouveau principe musical, l'harmonie • La guitare moderne ; fusion des deux systèmes.

I

Je vais chercher maintenant à expliquer comment le principe musical ancien, basé sur le système des tétracordes, passa au système des hexacordes avant d'arriver à celui de l'octave qui le régit à présent.

Dans ce sens, l'examen des différents instruments usités chez les Arabes nous sera d'un grand secours, puisque nous y trouverons la classification des sons réduite dans quelques-uns à un seul tétracorde se suffisant à lui-même, développée dans d'autres jusqu'à une étendue de trois octaves et trois notes, étendue qui devait être la limite extrême des sons appréciables produits par des instruments aussi imparfaits.

Quelque hésitation qu'on ait d'ailleurs à admettre un système musical régi par le tétracorde ou même par l'hexacorde, il nous faudra bien en reconnaître l'existence dans la flûte à trois trous donnant quatre sons seulement, un *tétracorde* ; dans la guitare accordée par quarts, puis par quarts et sixtes ; enfin dans le *rebab*, ce violon primitif qui, à la position ordinaire, n'a qu'une étendue de six notes, un *hexacorde*.

D'un autre côté, si on admet l'influence des Arabes en Europe, notamment depuis le VIII^e jusqu'au XIV^e siècle, influence qu'on ne saurait mettre en doute à l'égard de la littérature tant dans le midi de la France qu'en Espagne et en Italie, il nous sera permis de croire que cette influence dut se porter aussi sur la musique qui, avec la poésie, formait

la partie essentielle de la Gaye-science, la science des Trouvères et des Ménestrels.

C'est là, à nos yeux, le côté important de cette étude, puisqu'on peut en tirer des renseignements curieux et intéressants pour une période presque inconnue de l'histoire de la musique.

II

« Des tambours et des flûtes de la plus grossière espèce furent trouvés au milieu des îles les moins peuplées, et l'on peut prouver par des exemples multipliés à l'infini que la musique est absolument la même chez tous les peuples barbares. »

Ainsi s'exprime M. Fétis dans sa traduction de l'*Histoire de la musique* par Stafford.

Une flûte et un tambour résument ainsi l'orchestre populaire des Arabes ; ces deux instruments sont en général, sinon de la plus grossière espèce, au moins essentiellement primitifs.

Un roseau percé de trois trous forme la flûte nommée *Gosba*.

Une peau séchée tendue sur un cercle de bois en forme de tambour de basque et voilà le *Tarr*. Quelquefois, ce tambour affecte la forme carrée, principalement chez les tribus errantes du Sahara. On l'appelle alors *Dof*.

Joignons à ces deux instruments un chanteur et nous aurons la musique arabe telle qu'on l'entend le plus ordinairement.

La flûte à trois trous donne quatre sons en comptant celui qui se fait sans le secours des doigts, c'est-à-dire en laissant les trois trous ouverts. C'est l'instrument chantant chargé de soutenir la voix du chanteur en jouant constamment le texte de la chanson. Dans les ritournelles, entre chaque couplet, les variantes consistent en espèces de trilles imitant les sons tremblés, puis dans la répétition du chant en sons plus aigus, obtenus par la pression des lèvres sur le bout du roseau, dont l'orifice sert d'embouchure, et enfin dans le mélange de ces deux différentes sonorités.

Les dimensions du *Gosba* sont à peu près les mêmes que celles de notre grande flûte.

Notons dès à présent que le changement des sons graves aux sons aigus s'opère, non pas à une octave de différence, mais bien à une quinte, ainsi que cela a lieu avec le fifre des bateleurs provençaux ou avec la flûte à bec des musiciens de certaines provinces de l'Espagne. Cependant, la mélodie chantée et jouée ne dépasse jamais l'étendue du *tétracorde*, si ce n'est dans les enjolivements dont je viens de parler.

L'accompagnement est fait par le tambour dont le rythme, tou-

jours égal, régularise celui de la chanson, en même temps que son timbre voilé semble lui faire une espèce de basse continue.

Nous voyons dans la Bible qu'à l'occasion du passage de la mer Rouge, Moïse et les enfants d'Israël chantèrent un hymne d'action de grâces. Mariam, la prophétesse, sœur d'Aaron, prit en main un tambourin, *tof*, et toutes les femmes la suivirent en chantant⁽¹⁾.

Le *tof* des Hébreux ou *dof* des Arabes, avec la forme carrée, existe encore en Espagne, où il joue le même rôle sous le nom de *aduf*. Là, comme en Afrique, il marque le rythme des vieilles chansons populaires dont l'étendue n'excède pas quatre notes.

III

A propos du *tof* des Hébreux, on objectera, sans doute, la *harpe de David* et les quatre mille chanteurs de Salomon. Voyons, dès à présent, ce qu'était cette harpe ; cela nous conduira directement à l'examen du système musical⁽²⁾ des Anciens arrivé à son plus grand développement quant au nombre des sons appréciables avec leurs instruments.

On se ferait une étrange idée de la harpe de David, si on se la figurait semblable à celle qu'on emploie de nos jours. Une chose cependant fait croire à de grandes dimensions pour cet instrument. On parle de soixante-quinze cordes.

Or, la harpe de soixante-quinze cordes est encore en usage chez les Arabes, principalement à Tunis et à Alexandrie. On l'appelait chez les Hébreux *kinnor* ; chez les Arabes son nom est *kanoun* ou *ganoun*. Les Grecs avaient un instrument semblable nommé *kynnira*.

Cette harpe se pose sur les genoux de l'instrumentiste, et, malgré ses soixante-quinze cordes, elle n'est guère plus grande ni plus lourde qu'une guitare. Les cordes n'ont pas plus de quatre-vingts ou quatre-vingt dix centimètres dans leur plus grande longueur. Elles sont tendues horizontalement sur une boîte harmonique en bois d'érable recouverte d'une peau séchée comme celle d'un tambour. Cette boîte harmonique a la forme d'un triangle aigu. On pince les cordes au moyen de petites baleines ou de becs de plumes fixés à

(1) Le chanteur qui le premier s'acquitta le plus de renommée après l'installation de l'islamisme fut un appelé Towais (il était à Médine), esclave d'Arwa, mère du troisième kalife Othmân (Osmân), fils d'Affan. Arwa affranchit Towais. Ce fut lui qui inventa le tambour de basque carré (*Femmes Arabes depuis l'islamisme*, chapitre XXI).

(2) Il est bien entendu que j'appelle *système* l'ensemble des sons classés à cette époque, depuis le plus grave jusqu'au plus aigu.

l'index et au médius de chaque main par des anneaux⁽¹⁾.

Les seuls enjolivements que comporte la nature du *kanoun* sont des gammes ascendantes et descendantes exécutées en faisant glisser rapidement les becs de plumes sur les cordes, et cela toujours en se soumettant au rythme de la chanson marqué par un instrument à percussion.

Les deux doigts de chaque main employés pour pincer les cordes pourraient faire supposer une suite de sons simultanés produisant l'harmonie ; il n'en est rien. Le joueur de *kanoun* se sert de l'index de chaque main dans les passages rapides et dans les gammes glissées ; l'emploi des quatre doigts n'a lieu que pour l'exécution des notes répétées, genre d'enjolivement dont j'ai déjà parlé au sujet de la *kouitra*. Le *kanoun* joue le même rôle que la *kouitra* dans les concerts arabes.

Quant aux soixante-quinze cordes, elles sont accordées par *trois à l'unisson*, ce qui réduit à *vingt-cinq le nombre des sons formant l'étendue du système basé sur le tétracorde*. Encore arrive-t-il souvent que les musiciens négligent de mettre les cordes extrêmes dont l'emploi est très rare. Alors l'étendue du *kanoun* est seulement de *trois octaves*, comportant *soixante-dix cordes*, par suite de la suppression des trois sons les plus aigus.

Le mode d'accord est conforme au premier ton du plain-chant. La corde la plus grave donne le *ré* et les sons se succèdent dans l'ordre naturel : *ré-mi-fa-sol-la-si-do-ré*, etc.

Avec soixante-dix cordes, l'étendue est de trois octaves, de *ré* à *ré*.

Avec soixante-quinze cordes, elle est de trois octaves et trois notes, de *ré* à *sol*, *limite extrême des sons appréciables sur des instruments aussi imparfaits*.

IV

Revenons au tétracorde.

Les chansons populaires les plus anciennes, avons-nous dit, *sont renfermées dans les quatre sons de la flûte à trois trous*. Le tétracorde se suffit à lui-même, et ce n'est que dans quelques enjolivements qu'on entend une cinquième note glisser rapidement.

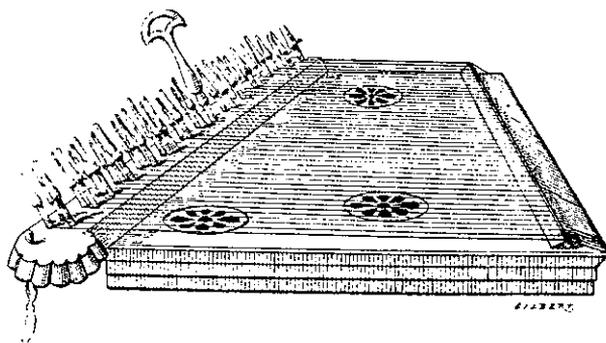
Comment le système des sons s'est-il développé pour atteindre trois octaves que nous savons être l'étendue du *kanoun* ?

L'adjonction d'une corde en haut ou en bas s'explique facilement pour la lyre. Pour la flûte, au contraire, il n'y a pas de transition entre

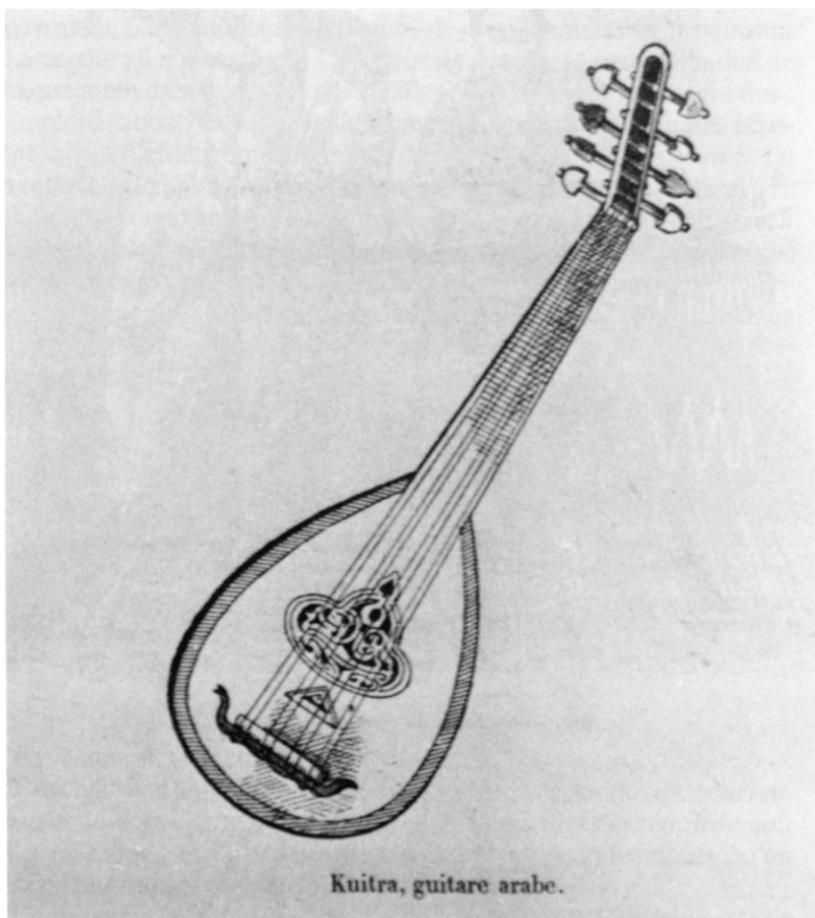
(1) Cette harpe perfectionnée devint plus tard le *polyplectrum*, dont on attribue l'invention à Gui d'Arezzo. C'est là la première forme de l'épinette, pour arriver à notre piano.



Musicienne jouant du qanun et danseuse.



Santir, instrument dérivé du qanun.



Kuitra, guitare arabe.

l'emploi de la flûte à trois trous, formant un tétracorde, et celui de la flûte à six trous, donnant la réunion de deux tétracordes conjoints.

Je n'ai recueilli, à ce sujet, d'autres renseignements qu'une légende. La voici :

« Mohammed était un des plus célèbres musiciens de Constantine ; on l'appelait à prendre part à toutes les fêtes, d'où il revenait toujours comblé de présents.

Cependant, Mohammed était triste. Quelle pouvait être la cause de sa tristesse ? Hélas ! son fils, qui promettait d'hériter de son talent et de sa réputation, était mort peu de temps après son mariage, et le vieux musicien ne cessait de demander au Prophète de le laisser vivre assez longtemps pour qu'il pût transmettre ses connaissances musicales à son petit-fils, dernier rejeton de sa race.

L'enfant, qui ne nommait Ahmed, manifesta de bonne heure un goût prononcé pour la musique ; bientôt, le vieillard lui ayant confectionné une flûte dont la grandeur était appropriée à ses petites mains put l'emmener avec lui dans les fêtes, où chacun le félicitait sur le talent précoce de son petit-fils, et l'assurait qu'il parviendrait à l'égal.

Un jour que l'enfant était resté seul à la maison, Mohammed fut fort étonné, en revenant chez lui, d'entendre une musique qui semblait produite par deux instruments. Pensant que quelque musicien étranger était venu le voir, il pressa le pas mais, en pénétrant dans la cour, il ne vit que son petit-fils qui, ne l'ayant pas entendu venir, continuait à jouer de la flûte, et produisait à lui seul, cet ensemble de sons tout nouveau.

L'enfant, ayant introduit l'extrémité de sa petite flûte dans celle de son grand-père, avait obtenu une étendue de sons jusque-là inconnue sur cet instrument. Et comme Mohammed le questionnait au sujet de sa découverte, il répondit simplement qu'il avait voulu que *sa voix suivit celle de son aïeul*.

En effet, les sons de la petite flûte suivaient graduellement ceux de la grande, ou, pour mieux nous exprimer, complétaient presque l'octave, dont la grande flûte ne donnait que les premiers sons, les plus graves.

Les marabouts, appelés à se prononcer sur ce fait extraordinaire, en conclurent que le Prophète avait voulu indiquer que l'enfant continuerait la réputation de son aïeul et même la surpasserait. C'est à cause de cela qu'on nomma cette nouvelle flûte *djaouak*, c'est-à-dire *ce qui suit* ».

D'après cette légende, nous considérerons comme datant de l'ère musulmane la flûte percée de six trous et donnant, par conséquent, sept sons. Le *djaouak* usité aujourd'hui plus particulièrement par les Maures, est percé de sept trous et donne l'octave complète. Il est rare cependant que les chansons jouées sur cet instrument dépassent

une étendue de six ou sept sons ; l'octave n'est presque jamais employée si ce n'est dans les enjolivements.

Quelquefois, on rencontre aussi le *gosba*, grande flûte percée de cinq ou six trous, donnant, par conséquent, l'hexacorde au moins.

Rappelons, à ce sujet, que les Grecs avaient des flûtes de différentes espèces pour les différents modes, et que les auteurs parlent souvent de la flûte à trois trous. La flûte double étant la réunion de deux flûtes appartenant à l'un des modes dorien, ionien ou phrygien, aurait été ainsi un premier pas vers la découverte de l'*hexacorde*, amenée par l'emploi simultané de deux modes différents mais toujours les plus rapprochés. Or, en réunissant les sons extrêmes de deux de ces flûtes, on ne dépassait pas une étendue de six notes, un *hexacorde*.

La flûte du mode dorien donnait *ré—mi—fa—sol* ; celle du mode ionien, *mi—fa—sol—la* ; celle du mode phrygien, *fa—sol—la—si*.

L'étendue complète était donc de *ré* à *si*.

N'y a-t-il pas là déjà un précédent pour le système d'*hexacorde* de Gui d'Arezzo ?

V

Signalons, pour en finir avec les instruments à vent, la *raita* ou *raica*, espèce de musette à anche percée de sept trous et terminée en pavillon.

Cet instrument déjà plus parfait, puisqu'il résume toujours l'octave, est connu en Espagne sous le nom de *gaita*. Chez les Arabes, il sert généralement pour les chants de guerre, et — ce qui peut amener quelques confusions — le mode qui lui est propre est appelé par les anciens auteurs *Jaika* ou *Saika*, noms qu'on lui donne encore dans certaines parties de l'Afrique⁽¹⁾.

L'accompagnement rythmique de la *raita* est produit par des paires de timbales de différentes dimensions, blouzées avec deux baguettes. Leur nom est *Atabal*.

Il y a aussi, dans la musique militaire des Arabes, un tambour plus grand nommé *Atambor*. On le frappe avec un os d'animal.

Le nombre des instruments à percussion en usage chez les Arabes est si considérable, qu'il me serait impossible de les indiquer

(1) *Saika* est le nom du sixième mode ayant pour base le *si*.

Quelques variétés de ces diverses espèces d'instruments, tels que *Meia*, *L'hsain*, etc. prennent également leur nom du mode qui leur est propre.

tous. Je me bornerai donc à citer, comme étant plus usités, la *derbouka* et le *bendair*. Ce dernier est une simplification du *Tarr*.

VI

Parmi les instruments à corde figure le violon connu sous le nom de *kemendjah*. Il est monté de quatre cordes accordées par quintes comme notre violon européen. La seule différence consiste dans la manière de jouer. Le musicien étant assis tient son instrument de la main gauche en faisant reposer l'extrémité de la table d'harmonie sur son genou. L'archet, tenu de la main droite, passe sur les cordes comme celui de notre violoncelle, mais la position de la main est en sens inverse, le poignet en dessous de la baguette et l'extrémité des doigts en l'air. C'est à cette position de la main que j'attribue certaine pression sur la corde tout à fait spéciale aux artistes indigènes. Le mouvement de va-et-vient est toujours dans la même ligne : une manœuvre de la main gauche fait tourner le violon pour amener sous les crins la corde qui doit vibrer.

Un violon primitif, le *rebab* (*rebeb* ou *rebec*) joue un rôle important dans la musique arabe. Le *rebab* a la boîte bombée comme la mandoline ; le haut de l'instrument, un peu aminci, sert de manche. Une plaque de cuivre, qui couvre la moitié de la surface de l'instrument, forme la touche ; la partie inférieure est recouverte d'une peau sur laquelle repose, en guise de chevalet, un morceau de roseau taillé dans la longueur. Deux cordes, grosses comme celles de notre contrebasse et accordées en quintes, sont mises en vibration à l'aide d'un très petit archet de fer arrondi en arc. On joue le *rebab* comme la *kemendjah*. Pour faciliter le démanché, la tête du *rebab*, recourbée à l'inverse de celle du violon, est appuyée sur l'épaule de l'exécutant.

A la position naturelle, l'étendue des sons produits par le *rebab* est d'un *hexacorde*.

VII

Il me reste à parler de la *kouitra* dite guitare de Tunis.

La *kouitra* était l'instrument connu des Grecs sous le nom de *kithara*, elle a conservé la forme première de la lyre :

On sait que, d'après l'histoire des temps mythologiques, ce fut Mercure selon les uns, Orphée selon les autres, qui inventa la lyre, en faisant résonner sous ses doigts les nerfs d'une tortue desséchée au soleil.

Or, cette forme concave de la carapace de la tortue, les Grecs l'avaient conservée à la *kithara* ; ils la transmirent aux Romains, chez qui la dénomination de *lira* était commune à tous les instruments à

cordes, comme celle de *tibia* à tous les instruments à vent. La *kithara* fut une individualité dans l'espèce bien qu'elle conservât plus que les autres la forme primitive qu'on retrouve dans la *kouitra* des Arabes.

La *kouitra* est montée de huit cordes accordées par deux à l'unisson, ce qui ne donne en réalité que quatre sons. Les cordes sont mises en vibration au moyen d'un bec de plume tenu de la main droite, tandis que les doigts de la main gauche exécutent le même travail que sur notre guitare. Le manche n'a pas de silets.

Le mode d'accord ne peut procéder que du système des Grecs, car nous y trouvons deux tétracordes disjoints, donnant comme sons extrêmes l'octave, et séparés par un intervalle d'un ton, soit : *ré-sol — la-ré*.

Cette guitare qui, comme le *kanoun*, semblerait révéler l'existence de l'élément harmonique, n'en exclut-elle pas toute idée, quand on voit un bec de plume qui ne peut frapper qu'une seule corde ?

Selon Diodore, la lyre de Mercure n'avait que trois cordes ; sans doute les deux tétracordes conjoints : *ré—sol—do*.

Cependant Boèce appelle tétracorde de Mercure les quatre sons cités plus haut, tandis que Nicomaque en attribue l'invention à Pythagore.

Toujours est-il que le tétracorde avait chez les Anciens le rôle qu'a chez nous l'octave. Nous en avons la preuve tant dans l'indépendance complète de chaque tétracorde, que dans l'existence de la flûte à trois trous donnant quatre sons seulement et aussi dans les quatre syllabes dont on se servait pour solfier. Ces syllabes étaient, selon Aristide Quintilien, *té, ta, thé, thó* ; on les répétait pour chaque tétracorde comme nous en répétons sept pour chaque octave.

Les Tunisiens qui, de même que les Algériens, n'ont plus d'alphabet musical, se servent encore de nos jours des mêmes syllabes pour enseigner à jouer de la *kouitra*.

VIII

Un fait qui doit exciter l'étonnement général, c'est que les Grecs, dont les connaissances et le goût des arts étaient si étendus, n'aient pas deviné les propriétés de l'octave précisément dans cette union de deux tétracordes disjoints. La cause en est peut-être due à la grande quantité de signes qu'ils employaient pour représenter les sons dans chacun des quinze modes dont parle Alypius.

Selon cet auteur, le nombre des signes figurés par les lettres de l'alphabet prises dans différentes positions, s'élevait à plus de seize cents⁽¹⁾.

(1) Mamoun, pendant les vingt premiers mois de son règne, n'entendit pas une lettre, c'est-à-dire une note de musique, ni une parole de chant (*Femmes Arabes depuis l'islamisme*, chapitre XXVIII).

Les Romains diminuèrent beaucoup cette profusion de signes ; cependant, il faut arriver jusqu'à Boèce, pour trouver l'usage de quinze lettres seulement. Dès lors, la comparaison peut s'établir plus facilement pour les tétracordes, et saint Grégoire, considérant que les rapports des sons sont les mêmes dans chaque octave, réduit encore ces quinze signes aux sept premières lettres de l'alphabet qu'il répète en diverses formes dans les différentes octaves⁽¹⁾.

A cette époque se présente un fait nouveau et d'une grande importance. Je veux parler des sons simultanés dus, sans doute, à l'introduction de l'orgue dans les temples.

Quelques auteurs citent saint Damas comme étant l'inventeur de l'orgue ; d'autres le font venir d'Orient.

Toujours est-il que Boèce est le premier qui parle des consonnances de tierces et de sixtes appliquées à la mélodie ; informe bégaiement du contre-point futur, dont le *Déchant* ou *Discant* est la première manifestation, et d'où doit surgir plus tard l'harmonie de Palestrina.

Les consonnances de tierces et de sixtes, improvisées sur une mélodie connue d'avance, étaient aussi un acheminement vers l'harmonie ; mais avant de formuler la loi de cette nouvelle science, que d'erreurs, que de tâtonnements !

Ce même Boèce, qui rédige au quatrième siècle un traité de musique imité de celui des anciens, séduit, sans doute, par le charme des sons simultanés, cherche à en introduire l'emploi dans ses tétracordes, mais il n'obtient aucun résultat.

Au milieu du bouleversement général, produit autant par les hérésies que par les invasions des barbares, les hérétiques se font une arme de cette découverte pour augmenter le nombre de leurs adhérents. C'est alors que les conciles, et saint Grégoire lui-même, défendent l'usage des instruments dans les églises.

Cependant l'idée première de l'harmonie existe ; elle va germer au sein même du christianisme, au moyen du *Discant* et de l'orgue. La religion nouvelle, qui a puisé dans le paganisme les principes de son

(1) Antérieurement à ce fait, une première réforme avait été tentée par saint Augustin et saint Ambroise. C'est à Alexandrie que le premier avait entendu chanter des hymnes dont la simplicité le frappa d'autant plus que cette simplicité même plaisait davantage aux Africains que la multiplicité des ornements usités dans d'autres diocèses. A Alexandrie, les paroles étaient en langue grecque.

C'est d'Orient, aussi, que saint Ambroise avait rapporté à Milan le chant dit Ambrosien.

Toutefois, les modifications introduites par ces deux réformateurs ne portaient que sur la forme des mélodies, principalement pour les enjolivements, et ne changeaient en rien le fond du système.

Le même genre de réforme avait été introduit en Espagne, par saint Isidore de Séville.

chant religieux, adopte pour son instrument de prédilection la flûte de Pan, dont les roseaux résonneront, non plus successivement, au soufflé d'un individu, mais bien simultanément au moyen d'un clavier et d'un soufflet.

Peu à peu, les consonnances de tierces et de sixtes s'introduisent à côté des progressions de quarte et de quinte, déduites du système des tétracordes ; les deux systèmes sont en présence et se disputent le terrain avec acharnement, jusqu'au moment où Gui d'Arezzo, développant l'idée de saint Grégoire, établit les rapports des *hexacordes* et *pose les bases d'une gamme unique permettant l'usage des sons simultanés*.

IX

On se ferait une étrange idée du sens de la réforme de Gui d'Arezzo, en lui attribuant simplement l'invention du nom des notes pris dans l'hymne de saint Jean.

Sa véritable découverte, celle qui a conduit à la formule harmonique, consiste dans l'établissement des *rapports des hexacordes*, dans les *nuances*, et enfin dans le *bémol*.

Là où saint Grégoire avait vu deux tétracordes semblables donnant comme sons extrêmes l'octave *ré—sol = la—ré*, Gui d'Arezzo, procédant par l'application des consonnances harmoniques, reconnut d'abord deux tierces semblables, séparées par un demi-ton et donnant comme sons extrêmes la sixte, l'*hexacorde* : *do—ré—mi = fa—sol—la*.

Puis, appliquant à sa découverte le système des deux progressions arithmétique et harmonique, qui consistait à intervertir la position de deux tétracordes⁽¹⁾, il mit en haut la tierce qui, dans le premier hexacorde, se trouvait en bas. Il en résulta un second hexacorde ayant un point de départ différent, mais entièrement semblable au premier quant au rapport des sons entre eux. Ce second hexacorde était, en effet, formé comme le premier, de deux tierces semblables, séparées par un demi-ton : *sol—la—si = do—ré—mi*.

En suivant ce même mode de procéder, il prit la seconde tierce du premier hexacorde pour en faire la base d'un nouvel hexacorde, et compléta, au moyen du *bémol* placé sur le premier son de la seconde tierce, les trois hexacordes fondamentaux de son système.

Enfin, appliquant cette découverte, en la précisant dans une étendue de quinze sons seulement, il formula les cinq hexacordes de la loi harmonique, comprenant :

(1) Nous en avons constaté l'emploi par saint Grégoire, dans sa réforme du chant religieux.

1) Deux hexacordes commençant par la lettre G, nommés *hexacordes de becuadre ou b carré* ;

2) Deux hexacordes commençant par la lettre C, nommés *hexacordes naturels* ;

3) Un hexacorde commençant par la lettre F, nommé *hexacorde de bémol*.

Ce système était applicable à toute l'étendue des sons perceptibles produits par les instruments, dont nous savons déjà que le plus complet comprenait trois octaves et trois notes. La série des cinq tétracordes pouvait se reproduire à l'aigu et au grave, dans les mêmes conditions (voir le tableau à la page 74).

L'hymne de saint Jean explique parfaitement le sens de cette découverte, puisque, bien qu'il soit écrit dans le premier ton du plain-chant, il renferme les six notes du premier *hexacorde naturel*, qui est le point de départ du système de Gui d'Arezzo. Chaque vers commence par une note différente, suivant la marche ascendante des degrés de la gamme :

*Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labbii reatum
Sancte Joannes.*

Quant aux *muances* pour faciliter le passage d'un hexacorde à l'autre⁽¹⁾, il n'est besoin que de regarder ce tableau avec un peu d'attention, pour se convaincre que leur but était de ramener le chant de toutes les mélodies à une seule et même gamme, comprenant une étendue de six notes.

Sans doute, il y avait encore là une lacune qui ne fut comblée que plus tard par la découverte de la sensible ; mais il n'en reste pas moins évident que la loi de l'harmonie était formulée par Gui d'Arezzo⁽²⁾

(1) La muance consiste dans le changement du nom d'une note tout en conservant le même son. Ainsi C-fa du premier hexacorde de becuadre devient C-ut dans le premier hexacorde naturel bien que le son ne change pas.

(2) Il est à remarquer que le dernier verset *Sancte Johannes* restait disponible pour la note à inventer, note qui commence précisément par la même lettre que lui, S. (note de l'éditeur).

Quant au système des tétracordes, on en garda juste ce qui pouvait concorder avec les principes nouveaux, et la guitare, modifiant son mode d'accord, forma avec les deux systèmes un mélange hétéroclite qu'elle a conservé. La nature exceptionnelle de ce mode d'accord⁽¹⁾, — *trois tétracordes surmontés d'un hexacorde coupé à sa base par une tierce* — semble être le résultat de la fusion des deux systèmes de saint Grégoire et de Gui d'Arezzo.

(1) Les sons des cordes de la guitare étaient représentés par les lettres A, D, G, C, E, A. La création d'un diapason fixe les a changés, sans cependant rien modifier dans son mode d'accord puisque aujourd'hui les cordes de la guitare sont : *mi, la, ré, sol, si, mi*.

CHAPITRE V

Le rythme • Le rythme des Arabes est régulier, périodique • Rythme poétique appliqué à la musique et à la danse • Tempus perfectum et tempus imperfectum • Quelques variétés de rythmes usités chez les Arabes • Indépendance des instruments à percussion • Harmonie rythmique.

I

La musique, considérée dans son état le plus simple — un bruit régularisé — suppose forcément une mesure. Or, les musiciens arabes jouant à l'unisson, c'est-à-dire faisant ensemble le même son, la même phrase musicale, doivent chanter et jouer forcément en mesure.

Cette mesure est-elle assez semblable à la nôtre pour que nous puissions en ressentir immédiatement l'influence, ou bien y trouverons-nous encore les différences que nous avons constatées entre notre système harmonique et le système mélodique des Arabes ?

J'ai déjà cité l'*harmonie rythmique* de la musique du bey de Tunis et celle plus simple produite par les instruments à percussion des Arabes ; cela seul suffirait à démontrer l'existence de la même dissemblance. Cependant, la mesure est aussi rigoureuse dans la musique des Arabes que dans la nôtre ; elle règle les mouvements de la danse ; elle suit l'allure lente ou vive de la mélodie ; elle fait corps avec cette mélodie qui ne peut marcher sans elle. La division rythmique se reproduit d'une manière périodique, inaltérable dans tout l'accompagnement d'une chanson ; mais cette division, subordonnée probablement, dans le principe, au rythme poétique, a conduit à des combinaisons étranges pour nous et dont la régularité ne nous frappe pas dès l'abord.

Qu'était le rythme poétique des anciens ?

Le mélange des syllabes longues et brèves. Ce rythme fut évidemment dès le principe appliqué à la musique chez les peuples pour qui *dire* et *chanter* était la même chose.

De la musique à la danse, la transition était facile ; et bientôt, comme

le chant n'était pas suffisamment bruyant pour marquer les mouvements des danseurs, ce rôle échut en partage aux instruments à percussion dont la sonorité n'était jamais couverte, même par les cris et les applaudissements les plus enthousiastes⁽¹⁾.

De même que la poésie variait ses accents, la danse varia ses mouvements, et l'application de chaque nouveau rythme dut se faire presque en même temps pour la poésie et pour la danse.

Quand, par suite de ces variantes, qui déplaisaient si fort à Platon, le chant se fût peu à peu dégagé des entraves de la poésie, les instruments à percussion restèrent seuls chargés de maintenir le rythme, la cithare faisant entendre, ainsi que le dit Plutarque, le même son que la voix. En effet, le chant dégagé de la prosodie avait cependant besoin d'un régulateur. La guitare ne pouvait lui rendre cet office puisqu'elle suivait servilement le chant. Le tambour eut donc pour mission de régulariser le mouvement de la mélodie.

Au lieu du dactyle et du spondée, on eut un rythme à deux temps égaux, figurés par deux longues ou par une longue et deux brèves.

Au lieu de l'iambe et du trochée, on eut un rythme dans lequel les deux temps étaient dans la proportion de deux à un, soit deux longues et une longue, ou bien deux brèves et une brève, et à l'inverse.

Est-ce à l'influence des auteurs satyriques qu'on dut, avec l'emploi plus fréquent de l'iambe, l'application presque constante de ce rythme à la danse et son nom de *tempus perfectum*, tandis que le rythme à deux temps égaux (dactyle ou spondée) s'appelait *tempus imperfectum* ?

Ce que je puis affirmer, c'est l'existence du même fait chez les Arabes. Pour eux, la musique à trois temps, ou plutôt le rythme ternaire, offre beaucoup plus de charme bien que l'emploi des deux temps égaux s'y rencontre aussi.

Le rythme marqué par les tambours est généralement soumis au chant comme le *tempus perfectum* et le *tempus imperfectum*, mais quelquefois aussi il semble s'en écarter complètement.

L'esprit d'indépendance qui avait amené la séparation de la poésie et de la musique s'est signalé dans les instruments à percussion ; aussi arrive-t-il souvent que le chant est accompagné par un rythme qui paraît entièrement opposé à celui que nécessiterait la mélodie. Là,

(1) Il y avait un batteur de mesure nommé *koruphaios* — choryphée, ou *podoctupos*, à cause du bruit qu'il faisait avec les pieds. Ce batteur de mesure portait des sandales de bois ou de fer, ce qui lui permettait de se servir à la fois d'un instrument à cordes avec les mains et d'un instrument à percussion avec les pieds. Les Romains ajoutèrent au bruit des sandales, pour battre la mesure, celui des coquilles, des écailles d'huîtres et des ossements d'animaux. Ces nouveaux instruments se jouaient avec les mains, d'où le nom de *manuductor* pour le batteur de mesure.

encore, l'*habitude d'entendre* peut seule nous faire distinguer des divisions dans lesquelles le premier temps est au second dans la proportion de trois à deux⁽¹⁾. Quelquefois, tandis que le rythme mélodique est de *trois plus trois*, le rythme du tambour sera de *deux plus quatre* ou, encore, de *deux plus deux plus deux*.

Pour une autre chanson dont chaque mesure sera divisée dans la mélodie en *huit parties égales*, l'accompagnement rythmique sera de *trois plus trois plus deux*⁽²⁾.

Qu'on suppose un groupe de chaque espèce d'instruments concourant à l'ensemble d'un orchestre arabe : les guitares, les flûtes et les violons joueront le chant avec les gloses obligées, tandis que, de leur côté, les tambours de différentes dimensions produiront, non pas un seul rythme, mais un mélange de plusieurs rythmes, formant une espèce d'*harmonie rythmique*, la seule harmonie que les Arabes connaissent et dans laquelle les parties sont tellement enchevêtrées qu'il faut une très grande habitude pour y distinguer une certaine régularité⁽³⁾. Et, cependant, cette régularité existe ; chaque batteur de tambour suit exactement le genre de rythme que lui indique le chef des musiciens⁽⁴⁾ ; le plus ou le moins de divisions rythmiques étant toujours très bien adapté au volume de l'instrument.

C'est cette harmonie rythmique qui constitue le second élément de la musique arabe. Un instrumentiste qui se respecte ne joue pas plus sans son accompagnement de tambour que chez nous un artiste européen ne chante sans piano.

En pareil cas, et généralement dans tout orchestre réduit, la diversité des timbres du tambour de basque produit à elle seule cet accompagnement. Tel est le rôle des tambours chargés de marquer la mesure, dont je formulerai le caractère ainsi qu'il suit : **un rythme d'accompagnement presque indépendant de la mélodie, et dont les relations avec elle ne sont fixes que pour le commencement de chaque mesure.**

Mélodie et Rythme sont donc les éléments constitutifs de la musique arabe, correspondant, quant à l'agencement, aux deux éléments de la musique grecque, Mélopée et Rythmopée.

(1) C'est le rythme usité en Espagne par les Basques.

(2) Voir les chansons mauresques publiées chez Richault, boulevard Poissonnière, et chez Petit, au Palais-Royal.

(3) Il y a un peu de ce mélange rythmique dans la séguidille des Espagnols.

(4) « Ibrahim-el-Mausely, dit M. Perron, est le premier qui, avec la baguette à la main, marqua et fit observer la cadence et la mesure musicale. » Cet Ibrahim était un musicien de la cour d'Haroun-el-Rachid. Actuellement, le chef des musiciens joue l'instrument principal, violon ou raïta.

CHAPITRE VI

Effets merveilleux que les Arabes, comme les Grecs, attribuent à leur musique • Danse du Djinn • Chanson de Salah Bey • Légende Alfarabbi • Quatre autres modes : Rummeil-meïa, L'hsain-sebah, Zeidan, Asbein • Diabolus in musica • L'habitude d'entendre et l'éducation de l'oreille • La musique soumise aux caprices de l'oreille • Exagération poétique • Exemples à l'appui de la loi de l'habitude acquise par l'éducation de l'oreille.

I

Nous restons impassibles à l'audition de la musique arabe, que dis-je, impassibles, nous serions tentés de fuir pour éviter un bruit confus de voix et d'instruments qui nous choque.

Le contraire se produit chez les Arabes ; ils s'exaltent aux sons de leurs instruments. Les sentiments les plus divers, ils les expriment avec leur musique à laquelle ils prêtent des effets merveilleux.

Qui n'a vu, en Algérie, ces femmes dansant jusqu'à ce qu'elles tombent épuisées ? Tout à l'heure, elles étaient tranquilles ; mais les chanteurs ont fait une modulation à laquelle elles ont d'abord prêté l'oreille, puis cette modulation revenant à chaque couplet de la chanson, on les a vues se lever l'œil hagard, la respiration haletante, remuer un bras, puis une jambe, tourner lentement d'abord, puis plus rapidement et en sautant jusqu'à ce qu'elles tombent, privées de sentiment, dans les bras de leurs compagnes.

Demandez la cause de cette danse effrénée, on vous répondra : le *dje-noun*, les *djinns*. Elles sont possédées du démon.

II

Quelquefois, à l'audition d'une chanson, on verra les larmes couler des yeux de tous les auditeurs. Cela se produit presque généralement avec la chanson de *Salah Bey*.

Voici l'argument de cette chanson :

Salah était le bey de Constantine ; le dey d'Alger l'appela sous un prétexte et lui fit couper la tête pour se débarrasser de lui et s'emparer de ses biens.

Cette chanson est divisée en deux parties :

La première retrace les adieux de Salah-Bey à sa famille, les exhortations de ses parents pour l'engager à rester, son voyage, son arrivée à Alger et sa mort ;

La seconde renferme les lamentations du poète, qui chante les hauts faits et les vertus du personnage.

Les deux parties sont coupées par un récitatif de deux mots : *le Bey est mort*, répété deux fois et dit sur un chant si lugubre que cela donne le frisson.

Les premières paroles de cette chanson sont : *Galoù el-Arab galoù*.

III

Citons, comme dernier trait, la légende du célèbre musicien arabe Alfarabbi :

Alfarabbi avait appris la musique en Espagne, dans ces écoles fondées par les califes de Cordoue et déjà florissantes à la fin du IX^e siècle.

La renommée du célèbre musicien, dit un auteur arabe, s'était étendue jusqu'en Asie. Le sultan Fekhr ed-doula, désireux de l'entendre, lui envoya plusieurs fois des messagers porteurs de riches présents et chargés de l'engager à venir à sa cour. Alfarabbi, craignant qu'on ne le laissât plus revenir dans sa patrie, résista longtemps à ces offres. Enfin, vaincu par les insistances et la prodigalité du sultan, il se détermina à partir incognito.

Arrivé au palais de Fekhr ed-doula, il se présenta dans un costume si déguenillé qu'on lui eût refusé l'entrée, s'il n'eût dit qu'il était un musicien étranger désireux de se faire entendre. Les esclaves qui avaient ordre d'introduire les poètes et les musiciens, le conduisirent alors auprès du sultan. C'était précisément l'heure où Fekhr ed-doula assistait à ses concerts journaliers. La pauvreté du costume d'Alfarabbi n'était pas faite pour lui concilier la sympathie ; cependant, on lui demanda de jouer et de chanter.

Alfarabbi eut à peine commencé sa chanson que déjà tous ceux qui l'écoutaient furent pris d'un accès de rire impossible à comprimer, malgré la présence du sultan. Alors, il changea de mode, et aussitôt, la tristesse succéda à la joie. L'effet de ce changement fut tel que bientôt les pleurs, les soupirs et les gémissements remplacèrent le bruit des rires. Tout-à-coup, le chanteur change encore une fois la mélodie et le rythme, et amène chez les auditeurs une fureur si grande qu'ils se

seraient précipités sur lui si un nouveau changement ne les eût apaisés, puis plongés dans un sommeil si profond qu'Alfarabbi eut le temps de sortir du palais et même de la ville avant qu'on pût songer à le suivre.

L'auteur arabe ajoute que, lorsque le Sultan et ses courtisans se réveillèrent, ils ne purent attribuer qu'à Alfarabbi les effets extraordinaires produits par la musique qu'ils venaient d'entendre.

IV

Appliquons ces effets aux modes que nous connaissons déjà : la joie sera causée par le mode *L'hsaïn*, la fureur par le mode *Edzeil* ; mais la tristesse, le sommeil, et aussi cette danse qui fait dire que les femmes sont possédées du démon ?

Ces effets appartiennent aux modes *Rummel-meia*, *L'hsaïn-sebah*, *Zeidan* et *Asbein*, qui semblent être les derniers restes de ce genre chromatique auquel les Grecs prêtaient un caractère si surprenant. ⁽¹⁾ :

1. Le *Rummel-meia*, dérivé du *Meia* simple, lui emprunte son premier tétracorde ; mais il modifie le second, dont il élève d'un demi-ton la première corde, produisant ainsi *ré dièse* dans une gamme qui a le *sol* pour point de départ ;

2. Le mode *L'hsaïn-sebah*, dérivé du *L'hsaïn*, correspond entièrement à notre gamme mineure avec le *sol dièse* ;

3. Le mode *Zeidan*, dérivé du mode *Irâk*, lui emprunte son second tétracorde ; mais il modifie le premier en élevant d'un demi-ton la seconde corde, produisant ainsi *sol dièse* dans une gamme qui a le *ré* pour point de départ ;

4. Enfin, le mode *Asbein*, dérivé du mode *Mezmoun* ou *Lydien* ; de ce mode triste et propre à la mollesse que Platon bannissait de sa République, il emprunte au *Mezmoun* son second tétracorde, modifiant le *sol* du premier pour produire *sol dièse*, dans un mode qui a le *mi* pour point de départ.

C'est ce mode *Asbein* (que l'on confond souvent, en Algérie, avec le *Zeidan*) qui fait danser, malgré elle, les femmes possédées du démon. C'est ce mode *Asbein* qui avait bien réellement mérité la qualification de *Diabolus in musica* qu'on appliqua plus tard au mode *Edzeil*.

Voici à ce sujet la légende arabe :

Lorsque le démon fut précipité du Ciel, son premier soin fut de tenter l'homme. Pour réussir plus sûrement, il se servit de la musique et enseigna les chants célestes qui étaient le privilège des élus. Mais Dieu, pour le punir, lui retira le souvenir de cette science, et il ne

(1) Les huit premiers modes, dont j'ai parlé au chapitre III, devaient former le genre diatonique, qui procédait par deux tons et un demi-ton pour chaque tétracorde.

put ainsi enseigner aux hommes que ce seul mode dont les effets sont si extraordinaires.

L'impression que ce mode exerce sur les Arabes est telle que j'ai vu, à Tunis, un musicien de grand mérite, qui avait été attaché auprès de l'ancien ministre du Bey, Ben Aïed, je l'ai vu, dis-je, tomber en extase lorsqu'il jouait sur sa *kemendjah* ses chansons diaboliques en mode *Absein*. Pour qu'on n'objecte pas que cet effet est dû à l'exagération religieuse, j'ajoute que ce musicien est juif. Il se nomme *Sahagou Sfoz*. A l'époque où je l'entendis, en 1857, il jouait dans un café du faubourg ; c'est le seul violoniste indigène que j'ai vu démancher sur son instrument.

V

Bien qu'on hésite à évoquer les souvenirs d'Orphée, d'Amphion et de tous ces chantres fameux, pour se les représenter opérant leurs prodiges avec de tels moyens, on ne peut méconnaître le rapport des effets extraordinaires produits par la musique des Arabes avec ceux que les Grecs attribuaient à leur musique.

Mais, si, avec des éléments aussi réduits, on produisait dans l'antiquité des effets que nous ne pouvons pas imiter aujourd'hui ; si toute cette science musicale, que les philosophes plaçaient au premier rang parmi les sciences, se résume dans un chant accompagné de tambour ; si, chez un peuple appréciateur du beau dans les arts et dans la littérature, les questions musicales étaient renfermées dans un cercle aussi restreint ; comment pourrions-nous croire à cette importance que les philosophes attachaient à l'étude de la musique, à ces louanges que lui donnaient les poètes et les orateurs, à ces divisions de sectes prêtes à en venir aux mains, comme il y a trente ans, chez nous, les classiques et les romantiques, ou encore, comme il y a un siècle, les Piccinistes et les Gluckistes ?

Disons-nous, après tant d'autres, qu'il faut, pour le merveilleux, faire la part de l'exagération poétique, et que les principaux effets de la musique étaient dus à la poésie, à cette langue grecque dont les accents étaient si doux, que dire et chanter était la même chose ; rejetterons-nous plutôt la cause de ces merveilles sur l'ignorance et la grossièreté des auditeurs ; ou nous résoudrons-nous, comme Rousseau, à penser qu'il est impossible de juger une musique dont nous pourrions avoir la lettre, mais non l'esprit ?

Pour moi, après avoir fait la part de l'exagération poétique, je rappellerai le principe de l'*habitude d'entendre*, ou, si l'on aime mieux, de l'*éducation de l'oreille*, qui doit, à mon sens, donner la clef de cette énigme.

« Le plaisir que cause la musique, dit M. Halévy, dans ses *Souvenirs et*

Portraits, fait toujours supposer une éducation première, acquise par la seule habitude de l'oreille ou par l'étude de l'art. »

Ce principe de l'éducation première ou de l'habitude d'entendre est applicable à tous les degrés de connaissances musicales, comme à tous les genres de musique.

Nous savons déjà que les premières lois étaient des chansons ; or, si le chant exista au même moment que la parole, il nous faudra bien reconnaître que les premières règles musicales ne furent que l'expression d'une habitude déjà prise.

A mesure que les premiers sons avaient été appréciés, on dut les classer dans un système renfermé d'abord dans un seul tétracorde ; mais, chaque nouvelle extension du système des sons pour le classement de différents tétracordes, suscita des oppositions.

C'était une nouvelle habitude à prendre, un nouveau travail pour l'éducation de l'oreille ; c'était presque une révolution, et les sages cherchaient à l'éviter.

Terpandre fut banni de la République parce qu'il avait ajouté une corde à la lyre.

Timothée de Milet fut sifflé lorsqu'il parut pour la première fois en public avec sa cithare garnie de onze cordes ; quelques temps après, on le considérait comme le premier musicien de son époque.

Sur quoi repose la querelle des Pythagoriciens et des Aristoxéniens, sinon sur cette loi de l'habitude d'entendre ? Arystoxène s'en remettait à l'oreille du soin d'accepter ou de rejeter les combinaisons mélodiques. Pythagore, lui, voulait assujettir ce jugement à des lois précises et, sous le prétexte de conserver le beau, il posait à l'art musical des colonnes d'Hercule et lui disait : « Tu n'iras pas plus loin ! »

Est-ce à ces entraves mêmes qu'on doit le progrès accompli par suite de la scission opérée entre la musique théorique et la musique pratique ?

Je le croirai d'autant plus volontiers, qu'à dater de ce moment, la musique semble ne plus accepter d'autres règles que celles basées sur les sentiments qu'elle éveillait. Dès lors, soumise aux caprices de l'oreille, et en raison de l'habitude acquise, elle accepta ce qu'elle avait rejeté la veille.

C'est ainsi que chacun des faits extraordinaires de l'histoire de la musique chez les Anciens s'expliquera par une extension de la somme des connaissances acquises, et à l'inverse.

Ce Timothée dont je parlais tout à l'heure, qui augmentait le nombre des cordes de la cithare et introduisait la *glose* dans le chant, aurait-il produit avec ses onze cordes des effets semblables à ceux que produisit Amphion avec sa lyre garnie de quatre cordes seulement ? Eût-il comme lui charmé les travailleurs qui relevaient les murailles de Thèbes ?

On ne l'eût peut-être pas sifflé, comme cela lui arriva à Athènes, mais,

en raison de l'extension qu'il donnait au système musical, par l'emploi de la guitare à onze cordes et par la *Glose* ajoutée au chant, les travailleurs de Thèbes, ne pouvant ni comprendre sa manière de chanter, ni apprécier cette étendue de sons toute nouvelle et complètement en dehors de « leur éducation première, acquise par la seule habitude de l'oreille », ne l'eussent pas écouté ou bien l'eussent pris pour un fou.

Prenons un autre exemple à une époque déjà plus rapprochée de nous. Examinons les progrès accomplis par notre système harmonique depuis le treizième siècle jusqu'à nos jours, et cherchons à nous rendre compte de l'effet que produirait sur nous une des *chansons organisées* par Jean de Murris, l'inventeur des blanches et des noires (XIII^e siècle).

Renversons les termes de la question et supposons Jean de Murris assistant à une représentation d'un opéra ou à l'exécution d'une symphonie de Beethoven.

Considérée à toutes les époques, cette question se résoudra de même.

Orphée, Terpandre, Amphion possédaient les connaissances musicales de leur temps ; outre qu'ils étaient au premier rang parmi les chanteurs, ils contribuaient encore au progrès, en augmentant graduellement la somme de ces connaissances. De cette extension viennent les effets merveilleux attribués par les Grecs à leur musique. Ces effets, j'en ai constaté l'existence chez les Arabes, à qui ils ont transmis leur système musical. Il n'est donc pas étonnant de les voir se reproduire encore à présent chez un peuple resté stationnaire depuis plusieurs siècles, et dont le système musical, je ne saurais trop le répéter, est évidemment le même que celui dont on se servait en Europe avant la découverte de Gui d'Arezzo.

Ais-je besoin, pour faire la part de l'exagération poétique, de rappeler les légendes qui, de notre temps, ont couru sur Paganini ?

Quant à l'acceptation du nouveau en musique, on pourrait citer les plus célèbres de nos compositeurs, Rossini, Meyerbeer, Beethoven, Mendelssohn, et tant d'autres, qui, chacun dans son genre, mais toujours en raison du développement qu'ils donnaient à la formule harmonique, ont eu à subir ou subissent encore le sort de Thimothée.

RÉSUMÉ — CONCLUSION

I

Il me faut, maintenant, indiquer les conséquences à tirer de cette étude de la musique arabe comparée à la musique grecque et au chant grégorien.

Résumons d'abord l'ensemble des faits avancés, la conclusion en découlera naturellement :

Nous avons vu qu'à l'origine de tous les peuples, la première loi a été formulée en chansons. Selon Strabon, dire et chanter était la même chose.

La classification des sons apparaît avec Orphée et Mercure. Jusque-là, les sons n'étaient pas régularisés ; on n'avait pas établi la distance fixe entre un premier son et un second ; le système n'existait pas, et cette découverte parut si merveilleuse qu'on l'attribua aux Dieux.

Le système est indiqué par la lyre d'Orphée ou par celle de Mercure. La longueur ou la grosseur des cordes donne une succession de sons fixes imitée bientôt dans les instruments à vent par la gradation des tuyaux de la flûte de Pan.

C'est là le point de départ développé peu à peu et formulé d'une façon plus complète dans le système de Pythagore, en raison et par suite du développement même du sens auditif.

Le système de Pythagore n'admet pas plus de quatre sons pour le principe, mais il les reproduit toujours par série de quatre dans l'étendue des sons perceptibles produits par les voix ou par les instruments. De là vient le changement de point de départ pour chaque tétracorde, bien que la position des demi-tons soit maintenue régulièrement entre les deux mêmes sons.

Nous n'avons rien eu à mentionner des Romains, car chez eux le culte des arts ne s'est développé qu'à la fin de la République. Il fallait donc chercher ailleurs qu'à Rome les destinées et les progrès des arts et de la musique en particulier. C'est ainsi que nous avons passé des

Grecs aux chrétiens, du tétracorde de Pythagore au tétracorde de saint Grégoire, pour arriver à l'hexacorde de Gui d'Arezzo.

J'ai indiqué le rôle de saint Augustin et surtout celui de Boèce dans cette période. Le système des sons simultanés devait paraître alors incompatible avec la mélodie basée sur les tétracordes. Aussi, est-ce bien le système de Pythagore, pur de tout alliage, qui passe aux Arabes en même temps qu'il devient la base de la réforme faite dans le chant religieux par saint Grégoire. « Mais, dit M. Villemain, dans le *Tableau de la littérature au Moyen-Age*, de même que la langue latine se modifiait au contact de la prononciation des Barbares, la musique dut perdre ses intonations les plus douces. »

C'est ainsi qu'en Europe le plain-chant, et avec lui la musique profane, ne conservent que le genre diatonique. Quant aux genres chromatique et enharmonique, on en trouvera peut-être quelques vestiges chez les peuples d'Asie et d'Afrique.

« N'est-ce pas les ordres d'Haroun-el-Rachid et de son fils Mamoun que furent faites, d'après les écrits des philosophes grecs, hébreux et syriens, la plupart des traductions dont la connaissance devint si précieuse aux chrétiens, et pourrait-on nier l'influence puissante que les Arabes ont exercée sur les chrétiens jusqu'au XV^e siècle, soit par la force des armes, soit par celle de l'intelligence ?⁽¹⁾ »

D'après Guinguené et Sismondi, la littérature provençale est une perpétuelle imitation de la littérature arabe. Si la musique des chrétiens a apporté en Europe la littérature arabe-hébraïque, l'invasion arabe doubla l'action de ce moyen à l'aide de la *gaye-science*, la science des Trouvères et des Troubadours.

« Qu'étaient les Troubadours ?⁽²⁾ Des hommes de guerre pour la plupart, quelques-uns des seigneurs de châteaux ; d'autres des gens d'esprit du temps, qui, animés par leur nature musicale de méridionaux, favorisés par cette langue sonore et métallique, et redisant avec verve la pensée populaire, tour à tour attaquaient ou célébraient dans leurs chansons les seigneurs du voisinage...

» Le Troubadour faisait des vers et souvent les chantait lui-même ; mais il était suivi d'un ou deux jongleurs qui avaient pour mission spéciale de chanter et de réciter des histoires de chevalerie.

» Girard de Calanson, dans une pièce de vers où il donne les préceptes de son art, recommande d'abord de savoir bien *trouver*, bien rimer, bien parler et proposer hardiment un *jeu-parti*⁽³⁾. En outre, dit-il, il faut

(1) Delécluze - *Dante et la poésie amoureuse*.

(2) Villemain - *Tableau de la littérature du moyen âge*.

(3) On entendait par *jeu-parti* une chanson improvisée par deux voix alternant en forme de demande et de réponse. C'était en petit le double chœur la strophe et l'antistrophe.

bien jouer du tambour et des cymbales, faire retentir la symphonie, jeter des petites pommes et les retenir adroitement sur la pointe d'un couteau ; imiter le chant du rossignol, faire des tours avec des corbeilles, simuler l'attaque des châteaux et traverser en sautant quatre cerceaux, jouer de la cytale et de la mandore, manier la manicarde et la guitare, jouer de la harpe et bien accorder la gigue pour égayer l'air du psaltérion. »

Souvent cependant, le trouvère, qui devait savoir tant de choses, ne savait pas même écrire, et les paroles comme la musique de ces chansons se transmettaient à l'audition. De là, la nécessité d'une poésie courte et qui dut bientôt être divisée en couplets avec un refrain distinct. Fauriel en donne un exemple dans le *Récit en vers de la croisade contre les hérétiques albigeois*, qui contient l'indication suivante : *Seigneurs, cette chanson est faite de la même manière que celle d'Antioche, et pareillement versifiée, et se dit sur le même air pour qui sait la dire.*

Ce fait vient à l'appui de l'opinion de M. Villemain, lorsqu'il dit : « J'imagine que les chants arabes et espagnols avaient pu donner, par la musique même, le type de cette poésie provençale si rigoureusement asservie dans ses mètres. »

On voit par là que, si à cette époque dire et chanter n'était plus la même chose, la poésie était cependant encore inséparable de la musique, qui réglait la mesure des vers.

La musique, avec ses tentatives d'harmonie connues sous le nom de *Discant*, donnait naissance au *Discort*, pièce de vers qui réunissait un peu de toutes les langues, italien, provençal, français, gascon, espagnol, etc.

Est-il besoin d'ajouter que les croisades, renouvelant constamment les relations des Européens avec les Maures, établissaient un échange continu dans la langue et les connaissances scientifiques et littéraires des deux races ?

Mais, tandis que les Maures restaient stationnaires, les peuples d'Occident, après s'être assimilés les connaissances des Orientaux, les développaient dans un autre sens, et nous avons vu comment le système musical fut singulièrement modifié et agrandi par la découverte de Gui d'Arezzo. Dès lors, la musique, se faisant calme et grave en Occident pour développer plus à l'aise le principe harmonique, abandonnait aux musulmans la glose et les enjolivements qu'ils ont conservés.

Les chanteurs arabes doivent encore savoir une grande partie de ce qu'on exigeait du Trouvère, et si on ne retrouve pas chez tous les talents spéciaux qui semblaient être réservés aux jongleurs, on comprendra comment ce personnage a pu être remplacé dans les fêtes mauresques par un bouffon d'un autre genre qu'il suffira de nommer ;

je veux dire *Garagous*, le polichinelle indigène, dont les grosses plaisanteries sont toujours si bien accueillies de la population musulmane.

II

Disons, maintenant, quelles conséquences nous tirerons de cette étude de la musique arabe, examinée dans ses rapports avec les musiques grecque et le chant grégorien.

Jusqu'au quatorzième siècle, on s'est servi de douze gammes différentes, chacune de ces gammes donnant à la mélodie un caractère particulier.

A dater du quatorzième siècle, on a abandonné ces gammes pour n'en conserver qu'une comme base du système harmonique. Plus tard, on en a repris une seconde, la gamme mineure, qui n'existe qu'à l'état de dérivé de la première, et ne peut, harmoniquement parlant, marcher sans elle.

Ainsi, antérieurement au quatorzième siècle de Jésus-Christ, la musique n'est que mélodie, mais cette mélodie se développe dans *douze gammes ou modes d'un caractère différent*.

Au moment où surgit l'élément harmonique formulé dans le système d'hexacorde de Gui d'Arezzo, on abandonne ces douze gammes ; puis, lorsque déjà l'harmonie a grandi son action, et sans doute aussi par suite de la découverte de la note sensible, c'est-à-dire vers le dix-septième siècle, on reprend une seconde gamme, un second mode dont la mélodie a un caractère spécial, nécessitant une harmonie spéciale aussi.

Or, ces deux gammes, qui correspondent à nos modes *majeur et mineur*, ayant fait partie des modes du système mélodique usité antérieurement au quatorzième siècle, n'est-on pas en droit de penser que, dans les dix autres modes abandonnés à la même époque, il y a à prendre, sinon tout, au moins quelque chose, et que ce quelque chose aiderait au développement de notre système harmonique ?

Pour nous, il n'y a pas là le moindre doute, et cependant, au moment de terminer ce travail, nous nous demandons si les sympathies qu'il a éveillées chez quelques personnes trouveront un écho dans le monde musical. Nous nous rappelons les sarcasmes qui ont accueilli les Meybomius et les Burette dans leurs essais de musique grecque ; et, sans nous abriter derrière une fausse et inutile modestie, nous avouons n'avoir pas l'espoir de faire partager à nos lecteurs la conviction qui nous anime.

Sans doute, on nous objectera que les effets de la musique arabe sont connus et qu'on a pu les juger notamment dans *le Désert* de M. Félicien David.

Nous dirons, nous, que c'est là une erreur très grande. M. David a

fait le contraire de ce que nous demandons ; il a modifié la mélodie arabe pour lui appliquer notre système harmonique, renouvelant ainsi pour son œuvre ce qu'on fait tous les jours pour le plain-chant.

Nous voudrions, au contraire, qu'on appliquât un système harmonique approprié à la gamme de chaque mode, sans altérer le caractère de la mélodie. Là, croyons-nous, est la source d'une nouvelle richesse harmonique, dont l'emploi pourrait se combiner avec celles que nous avons déjà.

De même que le mode mineur a une harmonie spéciale, il faut en adapter une à chacun des modes que nous signalons.

Un travail dans ce sens aurait pour résultat immédiat de ramener le plain-chant à sa vraie voie, et ferait cesser la confusion apportée dans le chant religieux par le mélange du principe mélodique, qui est la base du système de saint Grégoire, avec le principe harmonique auquel on veut le plier et qui n'arrive qu'à le défigurer⁽¹⁾.

Quant à l'application d'un semblable système à notre musique profane actuelle, nous ne saurions en affirmer la possibilité, le temps et l'expérience pouvant seuls démontrer jusqu'à quel point les ressources de la mélodie antique, alliée à une harmonie spéciale, seraient compatibles avec nos habitudes musicales.

Quoi qu'il en soit, nous pensons qu'il y a dans notre travail quelques points d'histoire, je dirais presque d'archéologie musicale, qui peuvent offrir quelque intérêt ; et, si l'on vient nous dire que le tétracorde de Pythagore et l'hexacorde de Gui d'Arezzo ne renouvelleront pas chez nous la querelle des Gluckistes et des Piccinistes, nous n'en croirons pas moins que l'étude du passé donne souvent le vrai du présent et permet de conjecturer l'avenir.

(1) Je ne peux, à ce sujet, que renvoyer le lecteur aux précieuses indications données par Niedermeyer, dans son livre de *l'Harmonie appliquée au plain-chant*.

ESSAI

Sur l'origine et les transformations
de quelques instruments

Le travail qui suit a été publié, en 1858, à Madrid, dans la *Espana artistica*, alors que je n'avais pas encore réuni tous les renseignements nécessaires pour mon étude de la musique arabe.

Il m'a semblé que, malgré les répétitions inévitables en pareil cas, il y avait dans cet essai des développements qui pouvaient offrir quelque intérêt. A cause de leur caractère spécial, ces développements n'avaient pu trouver place dans mon travail de musique indigène, auquel, cependant ils se rattachent par tant de points, dont ils sont en quelque sorte le complément.

C'est à ce titre que je les transcris ici, renvoyant le lecteur curieux au texte original de la *Espana artistica*, n° 38, 40, 44 et 45.

I

Qui tend à prouver que le premier chef d'orchestre connu a succédé à une écaille d'huitre.

Il me serait difficile de fixer l'époque précise de cette transformation ; mais, si le lecteur veut bien suivre mon raisonnement, il comprendra comment, sans qu'il soit nécessaire de donner une date certaine, il est possible d'arriver à cette conclusion.

Voyons d'abord, s'il y avait chez les anciens, cet ensemble d'instruments différents qui forme un orchestre.

David jouait de la harpe, et quelques écrivains portent à trente-six le nombre des instruments dont on se servait à cette époque.

Salomon réunissait dans le temple 4 400 musiciens, dont les trois quarts jouaient des instruments à vent, tels que trompettes, sampunia ou cornemuses, flûtes, conches sacerdotales, etc.

Voilà bien l'orchestre, avec ses timbres variés, orchestre bruyant sans doute, surtout si, comme j'ai lieu de le croire, les sampunia étaient de même nature que les musettes des Arabes.

Mais, dans tout cela, il n'est pas question d'un chef quelconque.

Les Grecs, eux aussi, avaient un orchestre varié, bien qu'il n'y eut

pas, chez eux, de musique purement instrumentale. Mais l'un des deux principes sur lesquels reposait leur musique, la *rythmopée*, ou science du rythme, comprenait aussi la *science des mouvements muets* appelée *Orchesis*. Il y avait, dit Burette, un *batteur de mesure* placé au milieu du chœur des musiciens. On l'appelait *Koruphaïos*, choriphée, ou mieux encore *Podoctupos*, à cause *du bruit qu'il faisait avec les pieds*.

C'est qu'en effet ce batteur de mesure portait des sandales de bois ou de fer, ce qui lui permettait de se servir d'un instrument chantant avec les mains, en même temps qu'il battait la mesure avec les pieds.

Plus tard, les Romains ajoutèrent au bruit des sandales, pour marquer le rythme, celui des *écailles d'huîtres* et des ossements d'animaux. Ces nouveaux instruments se jouaient avec les mains, d'où le nom de *manuductor* pour le batteur de mesure.

Les Maures, plus délicats sans doute, transformèrent les écailles d'huîtres en castagnettes de fer ; les Espagnols les perfectionnèrent encore en les faisant en bois.

Mais, tandis que ces transformations avaient lieu en Afrique et en Espagne, la mesure tombait dans l'oubli sous l'influence de l'invasion des Barbares. D'un autre côté, le christianisme, en s'appropriant les mélodies de la musique grecque et romaine, avait banni des cérémonies religieuses les instruments à percussion.

Le plain-chant ôta à la mélodie toute idée de rythme et de prosodie, et jusqu'à Gui d'Arezzo, qui formula le système harmonique des hexacordes, le chant se traîna uniformément et sans aucune espèce de mesure.

Les troubadours apportèrent bien dans la musique profane une modification sensible pour le rythme ; mais ils dédaignèrent les castagnettes et ne conservèrent, des instruments apportés d'Orient après les croisades, que le tambour basque — *taar* — et le rebec ou *rebab*. Dans toute cette période, il n'est plus question de batteur de mesure.

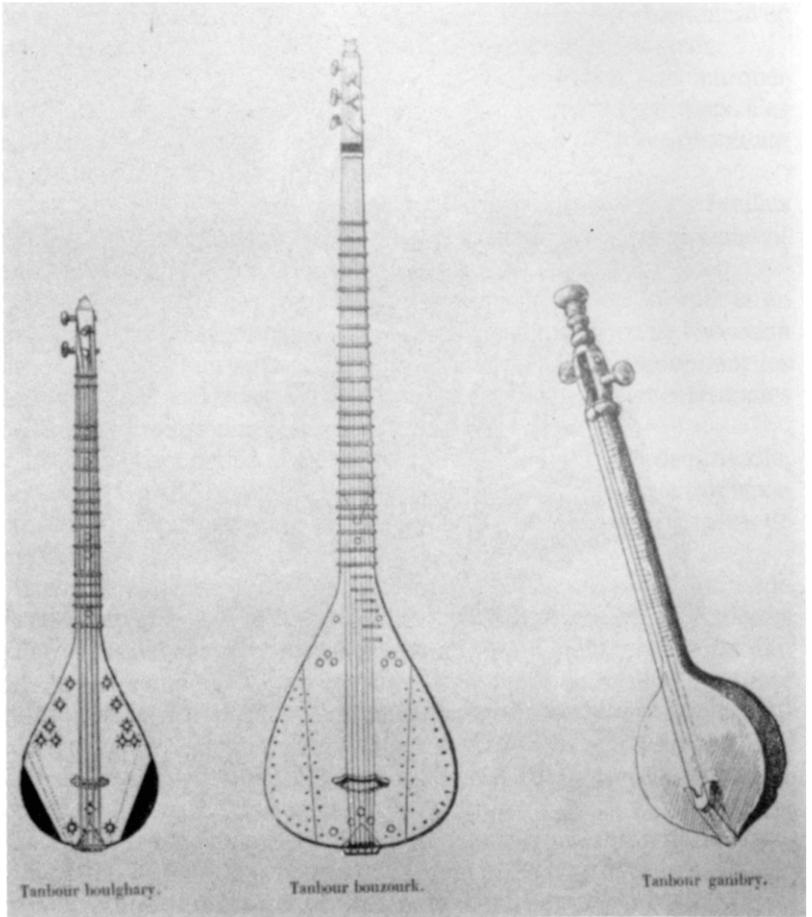
Il faut arriver à François I^{er} pour citer un fameux violoniste qui reçut le titre de roi des violons. L'histoire n'a pas conservé le nom de ce premier chef d'orchestre. Le plus ancien qu'on puisse citer est Lulli, qui reçut de Louis XIV le titre de roi des violons et celui de maître des ménétriers.

Il obtint, de plus, le privilège de l'Opéra en 1672. Ce fut lui qui, avec Monteverde de Lombardie et Viadana de Lodi, forma le premier orchestre dans le sens moderne, composé de plusieurs musiciens jouant à *plusieurs parties écrites*⁽¹⁾.

A dater de ce moment, le bruit n'était plus nécessaire pour indiquer les

(1) On a pu apprécier l'effet de cet orchestre en 1849 à Paris. Les comédiens du Théâtre Français, à l'occasion de l'anniversaire de la naissance de Molière, représentèrent sur la scène du Grand-Opéra *Le Bourgeois gentilhomme* avec ballet, musique de Lulli. L'orchestre

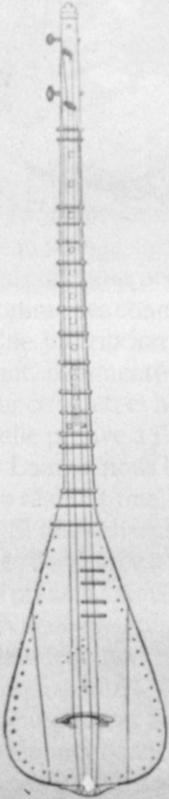




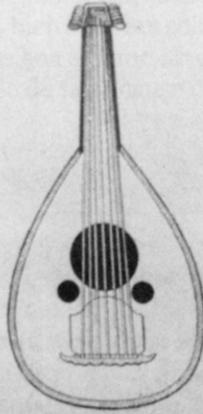
Tanbour boughary.

Tanbour bouzouk.

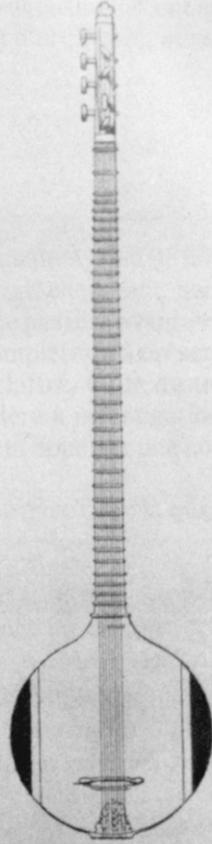
Tanbour gambry.



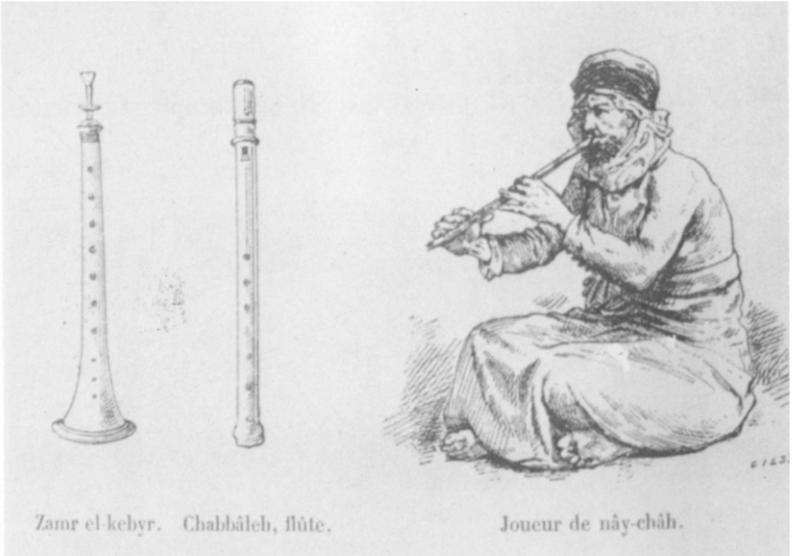
Tanbour chargey.



Éoud ou luth arabe.

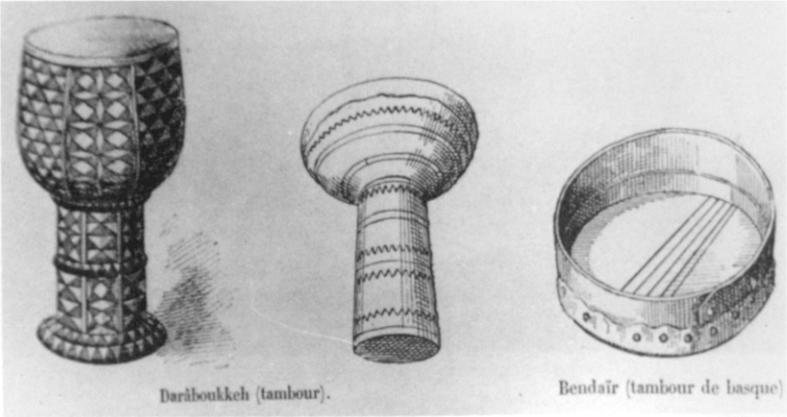


Tanbour kebyr tourky.



Zamr el kebyr. Chabbâleh, flûte.

Joueur de nây-châh.



Darâboukkeh (tambour).

Bendaïr (tambour de lasque)

mouvements et le rythme ; le geste suffisait : *orchesis*. Les castagnettes, dont on avait fait les timbres du tambour de basque, furent abandonnées aux jongleurs et aux baladins.

Le chef d'orchestre, roi des violons, prit pour sceptre l'archet du commandement.

Et voilà comment les castagnettes, succédant aux écailles d'huîtres, ont été reléguées dans le domaine de la danse par ceux-là même qui leur devaient leur importance musicale, et comment aussi elles ont été remplacées dans la musique moderne par un chef d'orchestre, *manu-ductor*.

II

D'une tortue à un piano

Nihil novum sub sole, disent quelquefois les antiquaires ; rien de nouveau sous le soleil et, partant de cet axiome, ils vont cherchant, compulsant, pour prouver qu'après le déluge — pour ne pas dire avant — la somme des connaissances humaines était aussi complète qu'à présent. Une inscription découverte, un hiéroglyphe déchiffré, un texte traduit, commenté de mille manières, tout est matière à investigations sur ce sujet, et heureux, bien heureux celui qui peut apporter une nouvelle preuve à l'appui de son axiome favori.

Loin de nous la pensée de faire cause commune avec ceux-là quant au résultat final.

Si nous cherchons à remonter — dans notre spécialité — à l'origine des choses, ce n'est pas dans le but de glorifier le passé pour dédaigner le présent ; nous voulons, au contraire, suivre ces grands courants de la civilisation qui, comme autant d'anneaux d'une même chaîne, se renouent dans l'histoire pour montrer aux peuples la marche toujours ascensionnelle de l'humanité vers la perfection.

En un mot, nous cherchons l'origine pour établir le progrès. On ne s'étonnera donc pas si nous parcourons la même route pour l'étude de chaque instrument, puisque la musique, unie à la poésie, apparaît avec elle et se déplace selon que la civilisation progresse chez les différents peuples qui nous l'ont transmise.

se composait du quatuor et de quelques instruments à vent jouant presque toujours à l'unisson. Cependant, la musique de Lulli fut toute une révolution, bien qu'on connut déjà l'opéra en Italie depuis longtemps. Le premier dont il est fait mention est *Daphné*, qui fut représenté en 1597 à Florence. Octave Rinuccini fit le poème et Jacques Peri y appliqua une déclamation notée qui n'avait de la musique que le nom. Les instruments à percussion y tenaient un rôle important, notamment le tambour de basque.

C'est ainsi que nous voyons dès la plus haute antiquité les poètes et les musiciens prendre pour emblème la lyre, type générique des instruments à corde.

On croit généralement que la guitare a succédé à la lyre antique, et comme preuve on cite David jouant de la harpe en dansant devant l'Arche.

Disons d'abord que cette citation porte entièrement à faux, ainsi que nous l'établirons en parlant spécialement de la harpe qui, même à l'époque de David, n'avait déjà presque plus rien de commun avec la guitare.

Que les deux instruments dérivent de la lyre, nous ne le contestons pas ; mais nous pensons que tous deux suivirent une marche bien distincte et que, en ce qui concerne la guitare, ce fut l'instrument connu des Grecs sous le nom de *kithara* et qui avait conservé la forme première de la lyre.

On sait que ce fût Mercure, selon les uns, Orphée, selon les autres, qui inventa la lyre en faisant résonner sous ses doigts les nerfs d'une tortue desséchée au soleil. Or, cette forme concave de la carapace de la tortue, les Grecs l'avaient conservée à la *kithara* ; ils la transmirent aux Romains, chez qui la dénomination de *lyra* était commune à tous les instruments à corde, et celles de *tibia* à tous les instruments à vent.

La *kithara* eut donc le mérite de conserver plus que les autres la forme primitive.

Elle était montée d'abord de trois cordes — sans doute les deux tétracordes conjoints — puis, en raison de l'extension progressive du diagramme, on en ajouta plus tard une quatrième formant les deux tétracordes disjoints et donnant comme sons extrêmes l'octave.

L'ensemble de l'accord était donc, suivant le mode dans lequel on devait chanter :

ré—sol—la—ré,

ou bien :

mi—la—si—mi,

d'après les divisions que Pythagore lui-même enseignait comme première déduction, c'est-à-dire dans les proportions de $1/2$, $1/3$ et $1/4$.

Cette guitare, avec sa forme concave, est encore en usage chez les Arabes avec les différents modes d'accord qui se rapportent aux tétracordes du système pythagoricien.

Son nom, en Algérie, est *Kouitra* ; mais il se modifie selon les dialectes, plus doux à Tunis et surtout à Alexandrie où le *i* prend la prononciation du *th* des Anglais ; plus dur, au contraire, du côté du Maroc, où on l'appelle simplement *kitra*.

De la *kitra* des Marocains à la *guitarra* des Espagnols, la différence est peu sensible, et nous pourrions conclure de ces analogies que si la

kithara fut apportée en Espagne par les Romains, l'usage n'en fut pas d'abord très généralisé par suite de la décadence de l'Empire. Alors les sciences et les arts se réfugièrent dans le christianisme, et les hérésies faisaient rejeter des cérémonies religieuses les instruments dont l'emploi contrastait avec la simplicité du nouveau culte.

Trois siècles après la réforme musicale de saint Augustin, l'orgue était le seul instrument reconnu digne d'accompagner les cantiques ; et tandis que Constantin Copronyme envoyait à Pépin-le-Bref le premier orgue qui parut en Occident, la domination arabe ramenait en Espagne, avec la poésie et la danse, leur accompagnement obligé, la guitare.

Nous ignorons de quelle époque date le changement qui s'opéra dans la table inférieure qui, de concave qu'elle était, devint plate comme la supérieure ; mais ce changement dut avoir lieu probablement lorsqu'on ajouta deux cordes aux quatre déjà connues, c'est-à-dire lorsque le diagramme étant augmenté et les lois premières de l'harmonie connues, bien que non encore formulées, le système ancien, le tétracorde, dut composer avec le nouveau, l'hexacorde.

De là, croyons-nous, vient ce mode d'accord qui paraît si étrange, formé qu'il est de trois tétracordes conjoints, *mi—la—ré—sol*, surmontés de l'hexacorde coupé par la tierce *sol—si—mi*, premier indice de l'harmonie que l'oreille avait trouvé dans le *discant*.

La guitare résumait ainsi l'élément harmonique et, à ce titre, elle reçut différentes modifications et aussi différents noms appropriés à leur caractère : théorbe, mandore, colachon, etc. Remarquons toutefois qu'on la trouve, au XVI^e siècle, en Angleterre et en France, sous la dénomination presque égyptienne de *Cisthra*, *Cisthre*.

Malgré ces perfectionnements, la guitare ne suffisait plus au développement du système harmonique, et ce fut dans son union avec l'orgue qu'on trouva les éléments de l'instrument qui devait la remplacer. L'orgue donna son clavier, la guitare mauresque donna son plectrum (bec de plume avec lequel on frappait les cordes), et de cette union naquit le *clavicembalum*, et plus tard le piano, qui substitua au plectrum le système des marteaux.

En vain, la guitare voulut-elle faire assaut de sonorité en mettant, comme le clavecin, deux cordes pour chaque son ; ses six cordes doublées durent s'incliner devant le clavecin, dont les touches semblaient se multiplier, et elle ne trouva de refuge qu'en Espagne, où la chanson et la danse nationales ont conservé, en grande partie, le genre arabe qui leur était commun.

Toutefois, la forme nouvelle a subsisté, et il n'est resté de l'ancienne qu'un échantillon tronqué, assez répandu encore sous le nom de *Banduria* (mandoline), et dont les sons trop aigus, formés par un bec de plume

qui frappe les cordes, agissent sur le système nerveux beaucoup plus qu'ils n'éveillent de sensations agréables.

Est-ce à un respect exagéré des vieilles traditions que nous devons de voir encore, dans certains cafés de Madrid, la guitare et le piano se faire les humbles accompagnateurs de la *bandurria* : ou bien ce rapprochement est-il dû à la ténacité d'un antiquaire qui voudrait justifier son axiome favori : *Nihil novum sub sole* ?

III

D'un roseau à un diapason

Il y a quelques jours, j'allai chez un fabricant d'instruments de musique, pour lui demander quelques renseignements. Il était sorti, mais on m'assura qu'il ne tarderait pas à rentrer et, en l'attendant, j'examinai les vitrines, garnies de ces précieux produits que notre siècle a tant perfectionnés. C'étaient des flûtes, des violons, des tambours ; enfin, un assortissement complet. Pendant que j'admirais comment l'esprit humain a su tirer de si peu d'ineffables jouissances, il me sembla entendre un bruit étrange, et dont le sens m'était inconnu. Je crus un moment être le jouet d'une illusion ; mais bientôt ce bruit devint plus perceptible, et je pus me convaincre qu'une discussion s'était élevée dans ce milieu harmonieux.

— Eh quoi ? disait le hautbois de sa petite voix aigre et perçante, vous êtes bien fière, flûte ma mie, parce que vous faites remonter votre généalogie jusqu'aux temps mythologiques ? Pensez-vous que vous soyez la seule à avoir une origine aussi ancienne, bien que douteuse ? En vérité, vous avez bien plus d'orgueil que les hommes, nos maîtres, qui ne remontent que jusqu'aux croisades. Mais, quand cela serait, encore une fois, vous n'êtes pas la seule.

— Taisez-vous, petit criard ! répondit la flûte sur un ton doux et calme ; n'ayez pas l'air d'ignorer que le dieu Pan fut mon père.

— Oh ! cela, on le dit, mais personne ne peut l'affirmer. Ne jaunisiez pas tant de colère, c'est inutile. Nous savons tous qu'en penser.

— Oui, oui, reprirent les autres en chœur, nous savons qu'en penser.

— D'ailleurs, reprit le hautbois, tout fier de l'adhésion de ses camarades, vous avez bien changé depuis ; alors, vous aviez, dit-on, plusieurs membres distincts, tandis qu'aujourd'hui vous êtes comme nous tous, vous n'en avez plus qu'un.

— Osez-vous bien vous comparer à moi, s'écria la flûte avec colère, vous qui étiez formé du *tibia* d'un âne !

Le hautbois voulut l'interrompre, mais la flûte ne lui en laissa pas le temps et continua :

— Oui, vraiment, le *tibia* d'un âne, voilà votre origine. Et depuis

longtemps, je servais à accompagner les chants des sacrifices et les hymnes en l'honneur des Dieux, que nous n'étiez pas encore né. D'ailleurs, n'est-ce pas à mon image que vous avez été fait ? Lors de la transformation à laquelle vous faites allusion, je n'avais que quatre sons pour chanter ; mais bientôt les pasteurs, charmés des plaisirs que je leur procurais, en augmentèrent le nombre et j'en avais déjà huit lorsque...

— Et voilà qui prouve en notre faveur, interrompit le hautbois. Je suis né parfait ; et si on ne m'a pas employé comme vous pour ce dont vous vous enorgueillissez, je puis, moi, compter parmi mes admirateurs tous ceux que ma voix entraînait au combat. Vous calmez et j'excite, voilà la différence. Mais qu'est le calme dans la vie, s'il vous plaît ? Combien de jours de trouble pour un moment de repos ? L'excitation, n'est-ce pas la vie même de l'homme, et ne la cherchait-il pas avec moi jusque dans ses jeux où, comme dit mon bien-aimé poète Ovide, j'imitais les sifflements du serpent ?

— J'admire votre citation, reprit la flûte, en remuant ses clefs avec un bruit de rire. Parce qu'une fois il a pris la fantaisie à Ovide de parler de vous, vous ne pensez pas que ce même poète vous a oublié dans son *Art d'aimer*. D'ailleurs, n'ai-je pas encore en ma faveur Virgile et Horace qui valent bien au moins autant qu'Ovide. Tenez, laissons-là les poètes et ne voyons que les faits.

Vous disiez tout à l'heure que nous ne devons, comme les hommes nos maîtres, ne remonter qu'au temps des croisades. Eh bien ? Nous étions là tous deux, et si vous serviez à exciter au combat les preux chevaliers, je venais à mon tour les calmer en leur rappelant les chants du foyer.

La vie n'est qu'excitation, disiez-vous ; mais combien ne donnerions-nous pas de jours passés dans le trouble pour ce moment de repos que vous avez l'air de déprécier.

Laissons la guerre et les croisades, revenons en Europe. Vous êtes avec les guerriers, soit ; mais moi, dans la main de tous les Troubadours, je reste leur compagne inséparable et je chante dans les palais et la chaumière les hauts-faits de ceux que vous avez accompagnés dans la bataille.

Vous les tuez et je les immortalise ; lequel de nous deux a le meilleur rôle ?

D'ailleurs, je n'ai pas oublié ma première forme et je n'en rougis pas, car on se sert encore de moi pour former l'orgue, l'instrument religieux par excellence. Oh ! ne m'interrompez pas ; je sais ce que vous allez me dire. Vous aussi, vous avez coopéré au développement de l'orgue, j'en conviens, mais depuis quand ?

Une longue rumeur accueillit ces dernières paroles de la flûte.

Quand enfin le calme se fut un peu rétabli, j'entendis comme trois voix qui parlaient en même temps. C'était la triple clarinette qui voulait aussi établir sa généalogie, mais un *couac* qui survint fit que ses voix furent couvertes par les huées de l'assemblée.

— Silence, dit enfin un basson, silence, mes amis ; n'apportons pas la discorde là où l'on ne doit trouver que l'harmonie. Ne remontons pas si haut dans l'histoire pour établir nos droits.

C'est vrai, très bien, crièrent les clarinettes et le hautbois. Ne remontons pas si haut, c'est inutile.

Eh bien, dit le basson, cherchons quel est celui d'entre nous qui a le plus d'influence dans l'orchestre.

— Moi, moi, moi, s'écrièrent-ils tous à la fois.

— Vous ne m'avez pas compris, reprit le placide basson. Je vous demande sur lequel d'entre nous se règle l'accord dans les orchestres.

Le hautbois triomphait et déjà tous les instruments se rangeaient de son côté quand la flûte s'écria :

— Un moment. J'admet que nous sommes tous égaux devant la loi du jour, la loi du progrès, mais il y a accord et accord.

— Vous ne pouvez pas nier que ce soit moi qui donne le ton, dit le hautbois.

— Et pourquoi le donnez-vous ?

— Parce que je ne varie pas, reprit le hautbois avec malice.

— Pauvre enfant, s'exclama la flûte. Puis, elle ajouta après un silence : ignorez-vous donc que vous avez varié d'un ton depuis un siècle. Oui, un ton. Et c'est vous qui m'accusez d'être variable quand on vient de décider qu'on s'en rapportera à moi pour rétablir un diapason fixe. Ah ! Cela vous étonne ? Et bien, sachez-le, c'est à une de mes sœurs, à une flûte désormais célèbre, c'est à la flûte de Devienne qu'on va demander une règle à laquelle il faudra bien que vous vous soumettiez tous depuis le...

Ici le bruit des clefs de tous les instruments couvrit la voix de la flûte, et quand ils commençaient à s'apaiser, le maître de l'établissement venait d'entrer.

IV

A Dorio ad Phrygium

Nous comptons au nombre de nos amis un admirateur passionné de l'antiquité, qui nous a fait des remontrances amicales relativement à la pauvre petite raillerie échappée de notre plume à l'endroit des antiquaires.

— Vous cherchez le progrès dans votre art, nous disait cet ami, et pour cela vous remontez à l'antiquité ; rien de mieux. Mais, par ces

recherches mêmes, ne montrez-vous pas aussi un sentiment égal à celui que vous raillez ?

— Votre reproche serait fondé, avons-nous répondu, si nous avions formulé un blâme ; or, c'est ce que nous n'avons pas fait. Nous rions de ceux-là qui ne voient le bien que dans le passé ; mais de là à n'apprécier que le présent il y a loin, et nous cherchons à faire la part qui revient à chaque époque.

— Cependant, vous dédaignez la guitare.

— Comme instrument de notre époque, oui, puisqu'il ne répond plus à nos besoins.

— C'est-à-dire que la guitare ne vaut plus rien, qu'il faut l'abandonner.

— Non pas, mon cher antiquaire ; vous exagérez la portée de mes paroles. Loin de moi la pensée de supprimer un instrument auquel nous devons en partie l'orgue et le piano ; mais, il faut bien avouer que les ressources de cet instrument, qui a charmé nos pères, ne nous satisfont plus maintenant, et que la guitare ne nous convient pas plus que la harpe de David.

— Et si je vous prouvais que la harpe de David a servi plus encore que la guitare à la formation du piano. Vous riez ?...

— Oui, vraiment, car je ne connais d'autre rapport entre eux que l'usage qu'on en fait pour danser.

— Et comment vous figurez-vous David dansant et jouant de la harpe ?

— J'avoue que je ne me le figure pas du tout.

— Eh bien, moi qui suis antiquaire, je vais vous en donner l'explication. Vous avez dit, et avec raison, que la harpe, bien plus que la cythare, était la lyre perfectionnée. En effet, la guitare, avec ses quatre cordes, produisait jusqu'à douze sons avec le secours des doigts de la main gauche, tandis que la lyre n'en produisait qu'un pour chaque corde. Aussi, en arriva-t-on à faire la lyre de onze cordes, qui, au dire de Plutarque, s'appela d'abord *kynnira*, du nom hébraïque *kinnor* ; plus tard, à cause de sa forme, les Grecs la nommèrent aussi *trigonon*, tandis que, en commémoration de l'acte solennel où elle avait figuré dans les mains du roi David, les Pères de l'Église la nommèrent *psaltérion*.

— Tout cela ne dit pas comment on pouvait danser en jouant de cet instrument.

— Un peu de patience, et nous y arriverons. Le nom de *trigonon* ne lui fut pas donné seulement à cause de sa forme, mais aussi en raison des trois cordes qui concouraient à former chaque son.

— Mais, alors, c'était le *kânoûn* des Arabes ?

— Précisément : ce *kânoûn*, dont les soixante-quinze cordes, *accordées par trois à l'unisson*, nous ont amené à la formation du piano à trois

cordes. Quant au fait de la danse, vous savez que le kânûn n'est pas plus lourd qu'une guitare, et que les cordes, dans leur plus grande longueur, n'excèdent pas 70 ou 80 centimètres. Maintenant, appelez cet instrument kânûn, par corruption de kinnor, comme les Arabes, ou kynnira, comme les Grecs, ou psaltérion, ou encore trigonon, c'est toujours le même instrument, dérivé en ligne directe de la lyre primitive, et dont on a fait, plus tard, le *laud*, qui tenait à la fois de la lyre et de la cythare.

— Oui, le laud, dont on a fait aussi le *luth*, et qui n'est autre chose que l'*éoud*. On s'en servit dans les églises avant la réforme de saint Grégoire, pour chanter les louanges du Seigneur (laudes), et vous me permettez de croire que laud et luth...

— Prenez garde, interrompit notre ami, vous allez réveiller la vieille querelle des poètes et des musiciens.

— Comment cela ?

— Les poètes n'ont-ils pas la lyre pour attribut, ne disent-ils pas : *Je chante*...

— Cela pouvait être vrai autrefois, mais aujourd'hui...

— Il est vrai qu'aujourd'hui, tout en disant qu'ils chantent, ils ne font que parler.

— Tandis que les chanteurs sont en progrès, ils crient.

— Chut... Ne comparez pas ainsi hier et aujourd'hui, et surtout défiez-vous de la philosophie musicale ; sinon, vous pourriez, entraîné par votre ardeur philologique, dire, avec d'autres, que les *naquaires* sont des timbales, et que leur nom vient du mot arabe *nagr*, mot dont l'existence est au moins douteuse.

— A ceux-là nous répondrions ce que dit M. Fétis au sujet de l'*Histoire de la Musique*, par Stafford :

« M. Stafford a cru ne pouvoir prendre de meilleur guide que les récits des voyageurs pour la musique orientale ; mais la plupart de ces voyageurs avaient peu de notions de l'art, et, dans leur ignorance des termes techniques, ils ont donné des descriptions inexactes et contradictoires. »

Naquaires était le nom général des chansons ayant trait aux guerres des croisades. Ce mot passa dans le langage usuel et devient notre *naguères*, qui n'a eu et n'a rien de commun avec les timbales qu'on appelait *Atabal*, du vieux mot arabe. Les *atabal* ont passé aux Espagnols avec la *Gaita* ou *Raita*, dont l'origine est la même. Ajoutons que ce qui peut donner lieu à quelque confusion c'est la similitude du nom d'un instrument avec celui du mode qui lui est propre. Ainsi, chez les Arabes, la *Raita* n'était employée que pour les chants de guerre, et le mode qui lui est propre est nommé par d'anciens auteurs *Zaika* ou *Saika*. Nous pourrions citer également les modes *Méia*, *L'hsain* et quel-

ques autres propres à certains instruments qui portent le même nom.

— Dans tout cela il n'est pas fait mention du *tibia* dont vous avez parlé.

— Non, mais vous savez très bien que le fait est exact. Les premières flûtes guerrières furent faites d'ossements d'animaux et particulièrement du *tibia* qui a donné naissance à la forme évasée des pavillons de nos hautbois.

— Vous partagez donc l'opinion de certains antiquaires : *nihil novum...*

— Dans une certaine mesure seulement.

— Enfin, que prétendez-vous conclure d'une pareille étude ?

— J'en conclus :

1 - Que les modifications apportées aux différents instruments ont toujours été le résultat d'un progrès, quelquefois d'une révolution dans l'art musical ;

2 - Que l'époque où ces modifications ont été introduites est un jalon précieux pour l'histoire de la musique ;

3 - Qu'enfin l'art n'ayant pas dit son dernier mot il est bon de regarder quelquefois en arrière parce que les enseignements du passé nous montrent...

— Avouez donc que les anciens avaient du bon.

— Eh ! qui le nie ?

— Avouez-le publiquement.

— Rien de plus facile ; notre conversation servira ainsi de conclusion à ce travail.

— Au moins ménagez les transitions.

— Bast ! Puisqu'il vous faut une réparation publique nous la donnons aussi grande que possible en prenant pour titre justificatif le proverbe latin : à *Dorio ad Phrygium*.

— Vous oubliez ceux qui ne savent pas le latin ?

— Nous leur dirons que cela signifie : de Paris à Madrid — *sans transition*.

CATALOGUE DES MORCEAUX DE MUSIQUE ARABE

*Recueillis et transcrits pour chant, piano et orchestre par
Fco SALVADOR DANIEL.*

Chez Richault, éditeur de musique, 26 boulevard Poissonnière (au premier).

CHANSONS MAURESQUES D'ALGER, transcrites pour chant et piano avec paroles imitées du texte original :

- 1 - MA GAZELLE, d'après l'air arabe intitulé *Makhlas zeidan*.
- 2 - HEUS ED-DOURO. Mode *Méïa*.
- 3 - CHEBBOU-CHEBBAN. Mode *L'hsaïn*.

Ce chant est aussi publié pour chœur d'hommes avec ténor solo, hautbois ou flûte et tambour de basque.

- 4 - YAMINA. Sur l'air de la *Noûba de L'hsaïn*.

CHANSONS MAURESQUES DE TUNIS, transcrites pour chant et piano avec les paroles françaises d'après le texte original :

- 1 - LE RAMIER. Mode *Irâck*.
- 2 - SOLEIMA. Mode *Zeidan*. Les paroles de ce chant son imitées de celles de la dernière chanson de Mourakkich (l'ancien), d'après la traduction de M. le docteur Perron (*Femmes arabes avant et après l'islamisme*).

CHANSONS KABYLES, transcrites pour chant et piano avec paroles françaises, d'après le texte original :

- 1 - ZOHRA. Mode *L'hsaïn*.
- 2 - STAMBOUL. Cette chanson a été composée à l'époque de la guerre de Crimée par *Si Mohammed Saïd ben Ali Cherif*, agha des Illoulen ou Sammer et des Beni Aïdel.

M. Victor Berard, qui a bien voulu y adapter les paroles françaises, a donné la traduction complète de ce chant dans ses *Poèmes Algériens* (Paris, Dentu, libraire-éditeur).

3 - KLAA BENI ABBÈS. Ce chant est aussi publié pour chœur d'hommes avec ténor solo, hautbois ou flûte et tambour de basque.

Une autre CHANSON MAURESQUE de Tunis, en mode *Asbein*, — mode du diable — a été publiée pour chant et piano avec des paroles françaises, à Paris, chez Petit aîné, éditeur (Palais-Royal, sous l'estaminet hollandais), et à Madrid, avec des paroles espagnoles, par la senora *Dona Maria del Pilar Sinues de Marco* (chez Salazar, editor, almacenista de S.M., calle de Esparteros, n° 3).

Cette chanson est arrangée aussi en chœur pour voix de soprani, ténors et basse avec piano, violon et tambour de basque.



DU MÊME AUTEUR

Pour paraître incessamment :

1 - Un recueil d'environ quatre cents chansons mauresques, arabes et kabyles, avec paroles françaises d'après le texte original et un accompagnement de piano imitant le rythme des instruments à percussion usités chez les Arabes.

2 - Une grande fantaisie pour orchestre sur des airs arabes.

3 - La même fantaisie arrangée pour piano à 2 et à 4 mains.





Musiciens ambulants

**NOTICE SUR
LA MUSIQUE KABYLE**

MUSIQUE KABYLE

Avant d'examiner en détail la facture des chansons que nous donnons comme spécimen de la musique des Kabyles, il me paraît nécessaire d'exposer, au moins d'une manière générale, les éléments qui la composent.

J'ai déjà donné ailleurs des indications touchant la musique des Orientaux ; chez les Kabyles comme chez tous les peuples de l'Afrique, les deux seuls éléments de la musique sont la *mélodie* et le *rythme*.

L'harmonie, la science des sons simultanés, leur est complètement inconnue.

Mais, tandis que, d'après le système harmonique employé par tous les peuples civilisés, le chant se développe dans les deux seuls modes, *majeur* et *mineur*, la mélodie orientale emprunte une grande variété à l'emploi de *douze modes* parfaitement distincts les uns des autres, tant par la note qui sert de point de départ que par la position des intervalles dans l'ordre successif des tons et des demi-tons.

Ces modes divisés en trois espèces sont :

- 1 - Pour la première espèce, *irâk, mezmoum, edzeil, djorka* ;
- 2 - Pour la deuxième, *l'hsaïn, saïka, meïa, rasd-edzeil* ;
- 3 - Et pour la troisième, *rummel-meïa, l'hsaïn-sebah, zeïdan, asbeïn*.

J'ai indiqué la formation et le caractère de chacun de ces modes que les musiciens indigènes emploient selon le genre d'émotion qu'ils veulent communiquer à l'auditeur⁽¹⁾.

(1) *La Musique arabe ; ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*. Alger, Adolphe Jourdan, éditeur, 4 place du Gouvernement.

Ce travail a paru d'abord en 1863 dans le tome VII de la *Revue africaine*, livraisons 31-40.

On sait que les Grecs avaient des modes différents pour leurs représentations théâtrales, selon qu'il fallait accompagner une tragédie ou une comédie. Les Kabyles ont aussi des modes ou, si l'on aime mieux, des gammes spéciales, affectées au caractère, au genre de la poésie qu'ils veulent interpréter.

Est-ce à dire que nos musiciens d'Europe apprécieront dès l'abord cette variété et seront sensibles, comme les indigènes, à la molesse du *mezmoum*, ou à l'ardeur guerrière de l'*edzeil* ? le mode l'*hsain* les fera-t-il rire à la première audition, et leur suffira-t-il d'entendre une chanson chantée sur le mode *asbein* pour qu'ils entrent en communication avec les Djinns ?

Je crois plutôt que les personnes les mieux disposées à accueillir avec intérêt cette musique essentiellement primitive n'y trouveront d'abord qu'un charivari véritablement diabolique, quel que soit le mode employé par les exécutants. Il faut une étude soutenue pour arriver à comprendre la mélodie indigène, surtout lorsqu'elle apparaît, comme cela arrive ordinairement, ornée de tous les enjolivements qui constituent le talent essentiel des exécutants, toujours ambitieux d'obtenir le titre de maîtres, *maellem kouitra* ou *maellem kamendja*.

D'ailleurs les Kabyles, comme les Arabes, n'ont pas d'écriture musicale ; leurs chansons se transmettent à l'audition, et il n'est pas rare de constater des différences sensibles dans la manière dont on chantera la même chanson chez deux tribus voisines. Les exécutants ont apporté dans l'interprétation du texte musical des enjolivements qui, en raison même du mérite du *maellem*, ont été considérés comme faisant corps avec le texte primitif ; il devient alors très difficile de retrouver la première formule au milieu des changements qu'elle a subis.

C'est ainsi qu'on entendra une des chansons les plus populaires à Alger, *Chebbou-chebban*, chantée de deux manières différentes.

Le *Banni-banni*, qu'on chantait à Tunis en 1857, nous a été apporté à Alger quelques mois après, mais considérablement amoindri et défiguré.

J'ai recueilli cinq textes différents de la *chanson de Salah-Bey*, que les musiques des Goums font entendre dans toutes les fêtes en Algérie et dans la régence de Tunis.

Toutefois cette variété, ces divergences de texte ne portent généralement que sur les détails et ne changent en rien le mode, ni, par conséquent, le caractère d'ensemble du morceau.

Je pourrais multiplier les exemples ; il me suffira de citer la chanson kabyle n° 1, intitulée *Dadda-Ali*, que je transcris ici de deux manières sans prétendre indiquer laquelle des deux formules est originale. Dans les deux textes, d'ailleurs, le mode est le même ; c'est le mode l'*hsain*, ayant pour base le *la*, et correspondant à notre *gamme mineure avec le*

sol naturel en montant et en descendant. Le mouvement de cet air est vif, on doit l'exécuter presque comme un galop.

Le rythme d'accompagnement fait par les tambours donne un roulement continu avec quelques coups détachés fortement sur les mots qui servent de refrain. Ce rythme est indiqué à la seconde portée. Les notes marquées d'un *s F* > représentent les coups frappés sur le milieu du tambour.

Remarquons que les décompositions rythmiques de la musique arabe et kabyle offrent déjà par elles-mêmes un intéressant sujet d'étude. Le rythme indiqué au commencement d'une chanson continue pendant toute la durée du morceau.

Les chansons numérotées III, IV et XII sont en mode *irâk* ou en mode *djorka*. Ces chansons n'ayant qu'une étendue de cinq notes, il devient nécessaire d'entendre les enjolivements des flûtes pour déterminer le mode vrai ; et encore faut-il que la flûte soit jouée par un véritable artiste indigène.

Les numéros V, VI, VIII et XI sont sûrement en mode *irâk*, mode sévère employé pour les chants religieux. Les faits qui sont l'objet de ces chansons ayant, pour les Kabyles, un caractère religieux, il n'est pas étonnant de voir leurs chanteurs employer en pareille circonstance le mode sur lequel, à Alger, on chante les versets du Koran dans les mosquées du rite Hanéfi.

Le mode *irak* a pour base le *ré*. Sa gamme est formée ainsi :

ré—mi—fa—sol—la—si—do—ré.

Le plus ordinairement, on trouve comme note grave le *la*, et comme note aigüe le *sol*. La mélodie reste ainsi renfermée dans un intervalle de septième, accessible à toutes les classes de voix.

Observons bien vite que je n'ai jamais trouvé dans la musique indigène ni tiers ni quarts de tons. Cependant je joue la musique arabe avec les musiciens du pays et sur leurs instruments. Ainsi, bien qu'en opposition sur ce point avec tous ceux qui ont traité cette question, puis-je dire que je m'appuie sur une expérience personnelle ; à ce titre et dans ces conditions, les renseignements que je donne doivent avoir quelque valeur.

Ceci dit en passant, je reviens à mon sujet. La chanson n° IX, faite sur l'expédition du général Pélicissier en 1851, est toute sur le mode *edzeil*, mode *guerrier par excellence et très propre à faire parler la poudre*. Le mode *edzeil* a pour base le *fa*. Les quatre premières notes donnent le fameux triton *fa—sol—la—si* qui fut pendant longtemps la terreur des musiciens. La répétition de ces trois tons produit un effet sauvage dont la dureté est très appréciable pour tout le monde.

Presque tous les chants de guerre sont faits sur le mode *edzeil*.

La chanson n° X est un mélange des modes *edzeil* et *saïka*. Les indigènes ont ainsi des changements de modes comme nous avons des changements de tons. Le mode *saïka* ne vient ici qu'accidentellement pour terminer une phrase incidente ; le retour au mode *edzeil* se fait par la reprise du premier motif, qui sert de conclusion pour la mélodie.

Le mode *saïka* correspond à notre gamme majeure.

Les chants portant les n° VII et XV sont en mode *mezmoum*. C'est le mode lydien des Grecs, ce mode efféminé que Platon bannissait de sa république. On remarquera l'absence complète de la deuxième note de ce mode, qui a pour base le *mi*. La gamme réelle serait donc : *mi-sol-lasi-do-ré*. Quelquefois on arrive au *mi* d'en haut pour redescendre rapidement au *do* en faisant entendre le *ré* intermédiaire comme *appoggiature*. Cette étendue est très rare, la mélodie indigène ne dépassant pas, d'ordinaire, six ou sept sons conjoints. Ce n'est qu'à Tunis et à Alexandrie qu'on emploie l'octave et même la dixième. (Voir l'*Album des chants arabes, maures et kabyles*, publié chez Richault, marchand de musique, 4 boulevard des Italiens. Ces chants sont transcrits avec les paroles françaises et un accompagnement de piano qui reproduit le rythme des tambours.)

En Espagne, les vieilles chansons populaires ont presque toutes gardé l'empreinte du mode *mezmoum*. Les chants de l'Andalousie surtout offrent le caractère langoureux, particulier à ce mode, affecté le plus souvent aux chansons d'amour. À Madrid même, on peut apprécier le caractère de ce mode en écoutant la *rondella*, bien qu'on l'accompagne, à tort selon moi, avec notre mode mineur.

Il y aurait certainement des effets nouveaux à obtenir en essayant pour ces chants ce que Niedermeyer et M. d'Ortigue ont fait pour le chant grégorien ; comme c'est là le côté intéressant et sérieux d'une étude de la musique arabe, je ne puis mieux faire que je renvoyer le lecteur curieux au travail que j'ai déjà cité. Il y trouvera tous les renseignements qui ne peuvent prendre place dans cette notice.

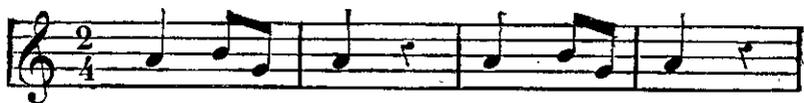
Alger, mai 1863

CHANTS KABYLES



I

DADDA-ALI.



I bis.

DADDA-ALI.

Musical score for DADDA-ALI, consisting of four staves of music in 2/4 time. The first staff is a simple melody. The second staff is a rhythmic accompaniment with eighth notes. The third and fourth staves are variations of the first staff's melody.

II

SIDI-REBBI.

Presto.

Musical score for SIDI-REBBI, consisting of two staves of music in 2/4 time. The first staff is a melody with lyrics underneath. The second staff is a continuation of the melody.

A si - di Reb — bi,
Etk ii tha sa — dith

id isel-bouan le khe - rif!
em el-bous ou - drif.

III

A-BAB-EL-LEFEDHOL.

Allegro.

Musical score for "A-BAB-EL-LEFEDHOL." in 2/4 time, marked Allegro. The score consists of six systems of music. The first system includes the tempo marking "Allegro." and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style typical of 19th-century piano music. The final system contains two boxed sections: "Pour reprendre." and "Pour finir." followed by the initials "D.G."

IV

IMMA-HANNA.

Allegro.



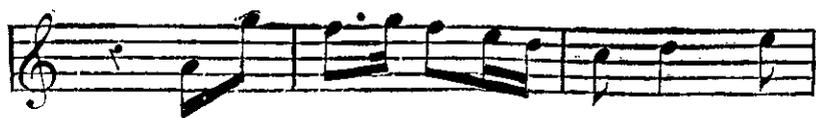
V

ERFED-ADHAR-IM-EHOZZ ADAOUI-M.

Allegro.



Segue



VI

PRISE D'ALGER. — A-IR'EF-IOU-EKKER-OUR-EGGAN.

Adantino.



VII

AIT-ERBAH.

Andantino.

Musical score for VII AIT-ERBAH. It consists of five staves of music in treble clef with a common time signature. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The second staff has a slur under the last two notes. The third staff continues the melody. The fourth staff continues the melody. The fifth staff ends with a double bar line and the marking 'D.C.' above it, with a slur under the final notes.

VIII

EXPÉDITION DU MARÉCHAL BUGEAUD DANS L'OUED-SAEL
EN 1847.

Musical score for VIII EXPÉDITION DU MARÉCHAL BUGEAUD DANS L'OUED-SAEL EN 1847. It consists of one staff of music in treble clef with a 2/4 time signature. The tempo marking 'Allegro.' is above the first note. The score includes a repeat sign and a slur over the final notes.



I X

EXPÉDITION DU GÉNÉRAL PÉLISSIER CHEZ LES MAATKA

EN 1851.

Andanito



1^{re} fois. 2^e fois.

D.C.

X

EXPÉDITION DU MARÉCHAL RANDON CHEZ LES AIT-BOU-
 ADDOU EN 1856

Moderato.

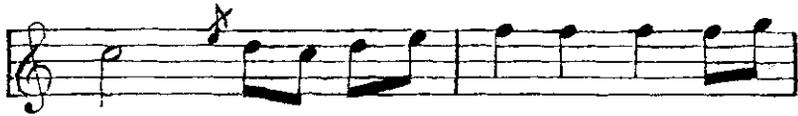
Segue.



XI

SOUSSION DE LA KABYLIE PAR LE MARÉCHAL RANDON
EN 1857.

Andantino.



XII

COMPLAINTE DE DAHMAN-OU-MEÇAL.

Andantino.





XIII

ASS-AGUI-MOUGUERER'-THAK'CHICHT'.





Segue.-----



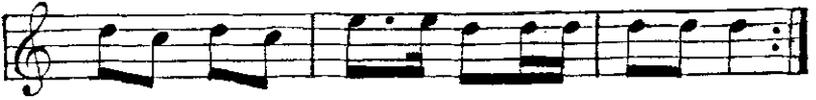
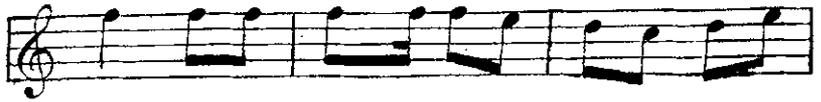
XIV

AI-AK'CHICH-ARAS, AI-ZIMER-AKSAS.



Segue.





XV

LALAM-ICHOUD-R'ER-EN-NEDIEH'.

Allegro.



FIN.

**FANTAISIE SUR
UNE FLUTE DOUBLE**

Instrument arabe

PREMIÈRE PARTIE

I

IN MODO DI RECITATIVO

Je croyais en avoir fini avec la musique arabe comparée à la musique grecque.

Voilà qu'on m'apporte un instrument bizarre, une espèce de flûte double, usitée, dit-on, parmi les Marocains.

Un moment, j'ai cru que ce pouvait être un tronçon de biniou ou de cornemuse ; mais non, il y a une embouchure. C'est bien une flûte ou tout au moins une espèce de flûte faite d'un seul morceau et sans altération visible.

Est-ce un instrument purement indigène ?

Il est certain que si les Arabes s'en servent, ce n'est que bien rarement.

On sait que la flûte indigène, grande ou petite, *guesba* ou *djouak*, est faite avec un morceau percé de trous. Or, celle-ci est en bois ; elle est formée de deux tubes, isolés dans toute leur longueur, bien que percés dans le même morceau de bois, et réunis seulement près de l'orifice supérieur. Les deux embouchures, correspondant à chaque tube, sont semblables à celles de notre flûte à bec. Le tube de gauche a trois trous ; celui de droite en a quatre. Serait-ce une imitation de la flûte double dont les anciens auteurs font mention ?

Les anciens avaient des flûtes de diverses espèces ; ils ont employé une flûte double. On voit encore sur des bas-reliefs antiques le joueur de flûte soufflant dans deux tubes qu'il tient un dans chaque main. Quelle importance faut-il accorder aux statues et aux bas-reliefs antiques, quant à la reproduction fidèle des instruments de musique usités chez les Grecs et chez les Romains ?

II

SOLO — ALLEGRETTO

Si l'on en juge par ce qui se fait de nos jours, il ne faut avoir qu'une médiocre confiance dans les renseignements que la statuaire pourrait nous donner ; peintres et sculpteurs ont en pareille matière à se reprocher plus d'une inexactitude⁽¹⁾.

Il n'est pas jusqu'au soleil qu'on oblige à se rendre complice de mensonges. Ainsi, on vend à Alger une photographie représentant un indigène qui joue de la flûte en tenant son instrument à droite comme on le fait pour la flûte européenne. Or, jamais la flûte arabe, *guesba* ou *djouak* ne se tient autrement que dans la position verticale, comme notre clarinette ou notre haut-bois, puisque c'est l'orifice même du roseau qui sert d'embouchure.

Comment oser dire pourtant d'une photographie qu'elle est inexacte ?

Evidemment, celle dont je parle ne reproduit que son modèle, mais son modèle est faux. Un jour, pourtant, on pourra se baser sur une épreuve de ce genre pour dire qu'à notre époque les Arabes se servaient de notre flûte. Et voilà comment, soit sottise, soit ignorance, parce qu'il a plu à un photographe de faire poser un indigène d'une façon absurde, on arrivera peut-être à croire que la flûte Boëhm était connue des Arabes bien avant la conquête. Qui sait si on n'affirmera pas que Boëhm n'a fait que porter en Europe un instrument arabe auquel il a donné son nom !

Bien que ce fait ne doive être considéré ici que comme une exception, heureusement fort rare, je crois plus prudent de chercher mes renseignements ailleurs que dans la sculpture.

III

ADAGIO EXPRESSIVO

Différents auteurs ont parlé du système musical et des instruments usités autrefois par les musiciens. Avons-nous donné à leurs écrits le sens qu'ils y attachaient et ne pourrait-on pas nous accuser d'avoir agi comme le photographe de tout-à-l'heure ?

Supposons pour un moment que nous avons été les Romains, et considérons Kircher, Lulli, Monteverde, Tartini, Gluck, etc., comme ayant été des auteurs Grecs. Dans cet ordre d'idées, Rossini sera

(1) V. Rich. Dictionnaire des antiquités, article *Tibia* n° 7, et article *Tibicina*. — N. de la Rédaction.

romain et nous assignerons aux auteurs contemporains des places équivalentes à celles qu'ont occupées, dans la marche des idées musicales, les anciens musiciens, théoriciens ou exécutants, depuis Pythagore, qui régla le système des tétracordes, jusqu'à Torpus, le célèbre joueur de flûte, qui eut l'honneur de compter Néron au nombre de ses élèves.

Viennent des invasions barbares ; et la musique de Gluck comme celle de Rossini tombe, pendant plusieurs siècles, dans l'oubli le plus complet. Un beau jour, on retrouve et on réunit des documents épars, au nombre desquels figurent, par exemple :

- 1 - Un dictionnaire de musique de Rousseau ;
- 2 - Des dialogues sur la musique par le même ;
- 3 - Des appréciations musicales par Diderot ;
- 4 - L'analyse d'une tragédie chantée intitulée *Don Juan* et une de ces histoires appelées alors Roman, intitulée *Le chevalier Sarti*, par Scudo ;
- 5 - Un traité, dit *sofège de musique*, par Rodolphe ;
- 6 - La méthode de Galin ;
- 7 - Enfin, une collection de feuillets de musique d'un de nos critiques du grand ou du petit format.

Avec ces documents et d'autres du même genre qu'il plaira d'y ajouter, quelle idée nos successeurs pourraient-ils se faire de notre système musical ?

En poursuivant cette hypothèse, il faudra accepter aussi que, à la suite d'un temps d'arrêt survenu après les invasions, l'art musical aura suivi une nouvelle direction ; on aura, par exemple — ceci est toujours une supposition — abandonnée peu à peu tous ces instruments qui, sous prétexte d'imiter la voix humaine n'arrivent qu'à produire des sons qui n'ont rien d'humain, pour ne garder de la musique que ce qui la fait vraiment reconnaître comme langue universelle, la voix, le chant.

Pour en arriver là, les siècles ont succédé aux siècles, mais, enfin, l'harmonie humaine s'est répandue partout ; et voilà qu'après ce temps pendant lequel on a marché, au point de vue de la musique, dans un ordre d'idées si différent de celui que nous connaissons, on retrouve nos successeurs, ceux qui ont hérité de nos connaissances, juste au point où nous en étions — théoriquement parlant — au moment des invasions.

Qu'on juge l'étonnement si l'on découvre chez eux un piano. Pauvres gens, dira-t-on, ils en sont réduits à frapper l'ivoire pour produire un son. Ils ne savent donc pas que la musique, la vraie langue, c'est la voix, le chant. Cependant, leur piano est un Érard ou un Pleyel ; leur orchestre est complet ; ils ont toute la série des Stradivarius et des Amati, des Sax et des Gauthrot, des Boëhm et des Buffet ; mais qu'est-

ce que cela auprès des chœurs merveilleux de l'humanité ! Ils prétendent même chanter, car ils ont ce qu'ils appellent des orphéons et des sociétés philharmoniques ; mais tout ce qu'ils font entendre est monotone, une éternelle rhapsodie qui ne vaut pas la peine qu'on s'y arrête.

Il arrive pourtant qu'un savant consulte les auteurs que je citais tout-à-l'heure et établit un système confus de tons et de modes, d'accidents et de clefs, d'harmonie et de fanfare, de chœur et d'orchestre, de symphonie et de concerto. Aussitôt, d'autres savants entament avec le premier des discussions interminables pour lesquelles chacun cite, à l'appui de son opinion, une phrase ou un mot d'un de ses auteurs préférés.

Ton, avait dit le premier, était la distance d'un son à un autre qui en était le plus rapproché.

Ce à quoi un autre répondra que ton était synonyme de mode puisque moduler c'est changer de ton. Et il citera à l'appui les méthodes et sol-fèges de MM ***.

La *symphonie*, dira un autre, c'était un morceau dans lequel les instruments accompagnaient les voix ; *sun-phoné* : cela venait du Grec.

Et les symphonies de Beethoven et de Haydn, venaient-elles du Grec ?

Concerto, reprendra le premier, vient du latin, *cum certure*. C'était un morceau dans lequel tous les instruments rivalisaient de puissance et d'éclat pour produire un grand effet. Exemple, répondra-t-on encore, les concertos pour un instrument principal avec accompagnement d'orchestre.

Que conclure de ce chaos d'assertions contradictoires ?

Vienne un musicien qui, tout en tenant compte de ce qu'on dit les savants, étudie cette musique sur le piano ; il y a bien des chances pour qu'il retrouve une phrase d'un menuet de Mozart ou d'une sonate de Clementi. Il aura par là un point d'appui certain pour continuer ses explorations. Mais, dira-t-on, il y a eu peut-être décadence dans le sentiment et l'interprétation artistique ; de plus il y a bien des manières de jouer du piano. Sans doute, tout cela est vrai. Aussi, mon musicien aura-t-il besoin de comparer le piano avec d'autres instruments pour établir sinon l'étendue complète du système renfermé dans les sons du piano, au moins les principes sur lesquels repose ce système.

Qu'il soit favorisé du sort, qu'il trouve une clarinette ou une flûte, et il reconstruira certainement la gamme modèle et peut-être aussi les deux modes sur lesquels repose notre système harmonique. La clarinette en *la*, comparée à la flûte, lui fera trouver la loi de la tonalité. Les touches du clavier diront : sons simultanés et harmonie. Un piston le mettra sur la voie des fanfares. Ainsi de suite pour l'ensemble.

Quand il aura classé ses observations basées sur la pratique même de ces instruments, qu'il revoie alors ce qu'ont dit de cette musique les Rousseau, les Scudo, les Rodolphe et tutti quanti, et il pourra donner sous leur vrai jour le sens de leurs théories et de leurs critiques.

Telle est au moins la marche que j'ai cru devoir suivre, moi qui ne suis que musicien, lorsque j'essayai de me rendre compte de ce qu'était la musique des Arabes comparée à celle des Grecs et au chant Grégorien ; et c'est d'après le même ordre d'idées que je vais procéder avec l'instrument qui fait l'objet de cette fantaisie⁽¹⁾.

IV

TUTTI PIU PRESTO

Si mon argumentation est bonne et raisonnable, ma flûte est une trouvaille précieuse ; car, en admettant qu'elle ne soit pas la reproduction exacte de la flûte double de l'antiquité, on peut, *a priori*, eu égard à sa conformation toute spéciale, la tenir comme procédant de cette flûte double, les anciens étant les seuls qui en aient fait mention.

En second lieu, les sons qu'elle donne étant fixes, je vais pouvoir les étudier dans toute l'étendue de l'instrument et reconnaître à quelle série de tétracordes ils appartiennent. J'aurai soin pour cela de les examiner non seulement selon leur rapport avec les sons de notre diapason, mais encore en tenant compte de la distance à laquelle ils se trouvent les uns des autres dans l'ordre ascendant.

Enfin, j'exposerai ce qu'en ont dit les anciens, je résumerai leurs observations, puis je les appliquerai de trois manières :

1 - A chercher ce que leur théorie a de conciliable avec la nature de l'instrument que j'étudie ;

2 - A vérifier et au besoin à contester, en m'appuyant sur la pratique même, les appréciations de ceux qui se sont bornés à en parler d'après les fragments théoriques ou descriptifs retrouvés dans les ouvrages des anciens, chez qui l'existence de la flûte double a été si souvent signalée ;

3 - Enfin, à établir d'une façon précise les sons qu'elle produit et les modes qui la caractérisent. ce qui devra avoir pour résultat final de faire cesser les doutes, au moins à l'égard de ces modes.

En dernier lieu, si tous les renseignements que j'obtiendrai ne suf-

(1) Curieusement, ce mot manque à ce texte publié dans la *Revue Africaine*, X^e année, n° 59. C'est à la page 386, tout à fait à la fin que la phrase se termine par « ... qui fait l'objet de cette ». Puis, plus rien à la page suivante où on a directement le sous-chapitre IV (Note de l'Éditeur).

sent pas, j'aurai recours aux joueurs de flûte arabes, et je crois pouvoir dire à l'avance que là, je puiserai des éclaircissements d'autant plus précieux qu'ils reposeront sur la pratique même de l'instrument.

DEUXIÈME PARTIE

THÈMES ET VARIATIONS

I

THÈME

Qu'était la flûte chez les anciens ? Un roseau d'abord ; puis une réunion de roseaux de différentes longueurs soudés les uns aux autres avec de la cire et formant ce qu'on a appelé la *Flûte de Pan*. Il fallait déjà un commencement de civilisation, une étude spéciale pour arriver à la flûte formée d'un seul tube de plusieurs trous, la *Flûte d'Apollon et de Mercure*.

La légende de Mydas nous retrace dès l'abord le progrès accompli. Pan ose lutter avec Apollon, dieu de la musique et de la poésie ; et Mydas pour avoir donné le prix au vieux satyre, reçoit du dieu la flétrissure attachée à l'ignorance, *les oreilles d'âne*. L'humanité tout entière subirait peut-être la peine de cette ignorance, si Mercure ne venait à son aide ; il dérobe à Apollon sa flûte qu'il apporte aux hommes en même temps qu'il leur enseigne les mesures qui la caractérisent.

Au son de cette flûte, les premiers agriculteurs chantent les louanges de Cérès dans les fêtes du printemps (Anthestéries) et l'on attribue à Bacchus l'invention d'un autre flûte qui servait à accompagner les chants des fêtes de l'automne (thesmophories).

En quoi ces chants différaient-ils, c'est ce que j'essaierai de démontrer ailleurs. Constatons seulement pour à présent ce point important, à savoir : que les chants des anthestéries étant différents des chants des thesmophories et nécessitant l'emploi de deux flûtes spéciales, il est très probable que, lors de la transformation de ces fêtes primitives en représentations théâtrales, on eut l'idée de réunir les flûtes qui accompagnaient ces chants dans une seule main comme on l'avait fait antérieurement pour les tubes de la flûte de Pan.

La tragédie antique était composée, au dire d'Athénée, de dialogue, de chant pour une seule voix appelé *monodie*, et de chœur ou *chorodie*. Le chant et le chœur étaient accompagnés par des flûtes et les exécutants interprétaient la musique composée par les poètes eux-mêmes sur les modes dorien, phrygien et lydien.

« Le mode lydien, dit Athénée, le plus aigu des trois, était joué par deux flûtes, une de chaque espèce. Les flûtes de droite — c'est toujours Athénée à qui on le fait dire — étaient à la droite de l'instrumentiste et se jouaient de la main droite. Les flûtes de gauche, à l'opposé, se jouaient avec l'autre main. »

J'avoue que j'aurai été bien étonné si les flûtes de droite avaient été à gauche et, à l'inverse ; mais passons sur ce détail.

« Le chœur, ajoute le même auteur, était toujours précédé et dirigé par un ou plusieurs joueurs de flûte. »

De tout cela, il résulte clairement que, pour l'exécution du drame antique, on se servait de deux flûtes différentes qui se jouaient l'une avec la main droite et l'autre avec la main gauche.

Quoi d'étonnant que ces flûtes, d'abord isolées, aient été ensuite réunies, puis percées dans le même morceau de bois lorsqu'on abandonna l'emploi du roseau ? Mais là n'est pas le point le plus important. Ce qu'il importait de constater, c'était la présence d'une flûte double jouant à droite dans un mode plus élevé et à gauche dans un mode plus grave.

Examinons maintenant les sons de l'instrument et voyons si nous constaterons un rapport avec ces premières indications.

II

Première variation

In modo di duetto

En soufflant alternativement dans les deux tubes sans me servir des doigts, j'obtins deux sons différents équivalant à un ton de notre système. Le son produit par le tube de gauche est le plus grave.

A l'aide du diapason normal, je constate que, en laissant toujours tous les trous ouverts, le tube de gauche donne un *si*, et le tube de droite un *do dièse*. Me voilà dès le début en contradiction flagrante avec Athénée qui attribue à la flûte de gauche les sons les plus aigus. Mais Athénée a-t-il dit vraiment cela ? Et, l'eût-il dit — ce qu'il m'est impossible de constater ici — n'est-il pas permis de croire qu'il a pu au moins commettre une erreur à ce sujet ? En vérité, si tous ceux qui, de nos jours, écrivent sur la musique, ne commettaient pas d'erreur plus grande, nous nous sentirions tout disposés à les absoudre à l'instant. Demandez plutôt à tous nos critiques du mardi.

Donc, pardonnons au coupable quel qu'il soit, Athénée ou ses commentateurs, afin qu'il nous soit pardonné à nous-mêmes si nous commettons une erreur de ce genre, et continuons notre examen.

III

Tutti

Le tube de gauche est percé de trois trous ; celui de droite en a quatre. En bouchant les trois trous du tube de gauche, j'obtiens un son qui est le *si* de notre diapason ; en bouchant les quatre trous du tube de droite, j'obtiens exactement le même son, le *si*.

Le point de jonction entre les deux doit être le son semblable produit par les deux tubes lorsque tous les trous sont bouchés. Dans chaque tube, le son varie selon la force de l'insufflation de manière à produire l'octave et le douzième du son fondamental, soit pour les deux tubes donnant le même son lorsque les trous sont bouchés :

si : — son fondamental ;

si : — octave du premier ;

fa dièse : — douzième du premier formant quinte majeure avec le second.

Examinons maintenant chaque tube séparément.

IV

DEUXIÈME VARIATION

Bariolage

Le tube de gauche donne, toujours d'après le diapason :

1 - Tous les trous bouchés *si* ;

2 - En ouvrant le trou le plus éloigné de l'embouchure *do* ;

3 - En ouvrant les deux trous les plus éloignés
de l'embouchure *do dièse* ;

4 - En ouvrant les trois trous *ré*.

Soit, quatre sons distants entre-eux d'un demi-ton.

Les deux sons extrêmes donnent une tierce mineure *si-ré*. Suivant le degré d'insufflation, on aura des sons indiqués dans le tableau ci-après :

	Son fondamental	Octave	Douzième
1)	<i>si</i> <i>si</i> <i>fa dièse</i>
2)	<i>do</i> <i>do</i> <i>sol</i>
3)	<i>do dièse</i> <i>do dièse</i> <i>sol dièse</i>
4)	<i>ré</i> <i>ré</i> <i>la</i>

Soit trois demi-tons conjoints répétés à l'octave et à la douzième.

Le tube de droite donne :

- 1 - Tous les trous bouchés *si* ;
- 2 - En ouvrant le trou le plus éloigné *do* ;
- 3 - En ouvrant les deux trous les plus éloignés *do dièse* ;
- 4 - En ouvrant les trois trous les plus éloignés *ré* ;
- 5 - En ouvrant les quatre trous *mi* ;

Soit cinq sons distants entre eux, les quatre premiers d'un demi-ton, les deux derniers d'un ton. Les deux sons extrêmes donnent une quarte mineure *si-mi*. Evidemment le tube de gauche procédait par demi-tons, mais il n'en est pas de même du tube de droite qui donne à son extrémité supérieure *un ton*.

ré—mi

Suivant le degré d'insufflation, on aura les sons indiqués au tableau ci-après :

Son fondamental	Octave	Douzième
2) do do sol
3) . . . do dièse do dièse sol dièse
4) ré ré la
<i>un ton</i>	<i>un ton</i>	<i>un ton</i>
5) mi mi si

Soit trois demi-tons conjoints surmontés d'un ton.

V

DIVERTISSEMENT

Abandonnons, maintenant, la tonalité fixée par notre diapason, et ramenons ces séries de sons au système tonal primitif, c'est-à-dire à des séries de sons prises dans l'ordre naturel, sans altération par dièse ou par bémol. Le tube de gauche, dont les sons extrêmes donnent une tierce mineure, *si-ré*, aura des équivalents, 1. dans *ré-fa* qui est la première tierce du mode dorien et du premier ton du plainchant ; 2. dans *mi-sol*, qui est la première tierce du mode lydien et du troisième ton du plainchant.

Dans le premier cas, les quatre sons produits sont :

ré—ré dièse—mi—fa,

et dans le second :

mi—fa—fa dièse—sol.

Ici, j'ai l'air de me contredire, puisque, bien que je cherche à rapporter ces sons à leur ordre naturel, sans altération par dièse ni par bémol, la série des demi-tons me force à reconnaître dans les quatre sons de la pre-

mière série un *ré dièse*, et dans les quatre de la suivante un *fa dièse*.

Ceci demande un éclaircissement, et c'est dans la manière dont les Arabes jouent de la flûte que je trouve une solution satisfaisante. Examinez nos indigènes joueurs de flûte, Biskris ou Kabiles, Arabes ou Maures, et vous remarquerez que, selon l'air qu'ils jouent, un de leurs doigts reste obstinément fixé sur le premier ou sur le deuxième trou. Or, si je tiens compte de cette observation prise dans la pratique, je constate que sur le tube de gauche percé de trois trous, en fermant alternativement le premier et le deuxième, j'obtiens deux séries bien distinctes. En fermant le premier, c'est un ton et un demi-ton correspondant à :

ré—mi—fa.

En fermant le deuxième, c'est l'inverse qui se produit : un demi-ton et un ton, soit :

mi—fa—sol

Me voilà en présence d'une nouvelle contradiction : quand j'appelle, dans le premier cas, le premier son *ré*, tandis que dans le second je l'appelle *mi*, je fais ce qu'on nomme en musique une transposition. Les anciens connaissaient-ils cette manière de procéder ? Essayons d'expliquer cela :

C'est une tendance naturelle à l'homme de juger de ce qui a été par ce qui est. En raison de cette tendance, nous comparons volontiers les modes de la musique grecque et du plainchant à nos tons ; c'est à cela que nous devons beaucoup d'erreurs communément acceptées et qu'il importe de rectifier. *Modalité* et *tonalité* sont deux choses bien distinctes et qu'on ne saurait trop séparer. La tonalité est une découverte récente comparée à la modalité, et c'est à tort que nous disons *les tons* du plainchant. Le chant grégorien et la musique grecque étaient régis par la modalité ; et l'on sait que les modes sont conformés de diverses manières, quant aux séries de tons et de demi-tons⁽¹⁾. Il en est de même pour nos modes majeur et mineur qui, appliqués à chacune de nos gammes, donnent une modalité différente, quant aux séries de tons et de demi-tons.

Au contraire, la tonalité, prise d'après le plus ou moins d'élévation du son qui sert de base, est toujours la même, quant aux séries de tons et de demi-tons qui la composent. Ainsi, par exemple, *ré majeur*, pris comme tonalité, a ses tons et ses demi-tons dans le même ordre que *mi majeur*.

De même, *ré mineur*, pris comme tonalité, a ses tons et ses demi-tons dans le même ordre que *mi mineur*. Mais entre *ré majeur* et *ré mineur*, comme entre *mi majeur* et *mi mineur*, il y a, dans les séries de tons et de demi-tons, des différences qui constituent LA MODALITÉ ! La tonalité

(1) J'ai expliqué cela en détail dans mon *Étude sur la musique arabe*, chap. IV (V. cette *Revue*, à la page 418 du tome 6).

est la même pour *ré majeur* et pour *ré mineur*. La modalité est toute autre. La tonalité est fixée par le diapason, et le diapason n'a rien à faire avec la modalité. Il est la conséquence de notre système tonal et ne pouvait exister à une époque où ce système n'existait pas. Le plus ou moins d'élévation du son qui servait de point de départ était fixé dans le principe par l'étendue de la voix⁽¹⁾. Il n'est donc pas étonnant qu'on ait pris le même son comme point de départ de deux modes différents, puisque ces différences étaient déterminées par le mode lui-même, c'est-à-dire par la série des tons et des demi-tons.

En d'autres termes, les chanteurs pouvaient passer du mode dorien au mode lydien, sans changer ce que nous appelons la tonalité, absolument comme nous faisons en passant de *ré majeur* à *ré mineur*.

Quant aux signes écrits qui servaient à exprimer ces changements chez les Grecs, ils devaient exprimer la propriété de chaque son, considéré d'après le rang qu'il occupait et non d'après son acuité ou sa gravité. Ces signes auraient leur équivalent dans les mots *tonique*, *dominante*, *sensible*, etc., que nous donnons au premier, au cinquième et au septième son de notre système tonal, quel que soit, d'ailleurs, le son plus ou moins élevé qui est pris comme tonique ou base de la tonalité.

Peut-être même est-ce là l'origine du sarcasme que les anciens appliquaient aux mauvais musiciens, à ceux qui passaient sans transition du mode dorien au mode phrygien : *a dorio ad phrygium*. Le mode phrygien étant formé de trois tons entiers ne pouvait figurer à l'état normal ni sur le tube de gauche, qui n'a qu'une tierce mineure d'étendue, ni — comme nous le verrons plus loin — sur le tube de droite dont nous savons déjà que les sons n'excèdent pas une quarte mineure. Quoi qu'il en soit de ce dernier point, on voit, dès à présent, que c'est bien la modalité qui peut nous guider et non la tonalité ; dès lors, et en tenant compte de l'observation faite sur la manière de jouer des Arabes, nous reconnaitrons comme possible sur le tube de gauche de cette flûte double l'exécution des trois premiers sons du mode dorien et du mode lydien. Nous traduirons les sons produits par ce tube, dans le premier cas, par :

ré—mi—fa,

et dans le second, par :

mi—fa—sol,

avec l'octave et la douzième qui correspondent à chaque son ; et nous n'attacherons à aucun de ces mots un caractère de tonalité qu'ils ne sauraient avoir.

(1) Dans ce sens, la lyre doit être considérée comme un instrument à sons fixes de préférence à la flûte qui, on le voit, suivait les intonations du chanteur et réglait ses sons sur ceux de la voix humaine.

VI

CADENZA. Ad libidum

La douzième des sons du mode dorien donne *la-si-do*, soit un demi-ton et un ton. Ce devrait être le contraire. Ce résultat obtenu par le renversement des sons pour la construction des modes secondaires, n'est-il pas la cause première de la modalité ? Les sons *la-si-do*, issus du dorien, correspondent aux trois premiers sons du lydien. Pour les rendre semblables aux sons fondamentaux du dorien, dont ils procèdent, il faut changer le doigt immobile du dorien et le remplacer par celui du lydien. Puisque, dans le mode dorien, la modalité change selon le degré d'insufflation, n'est-on pas autorisé à croire que le lydien et peut-être tous les autres modes ne seraient-que des dérivés du dorien ?

J'expose le fait sans prétendre l'expliquer.

VII

3^e VARIATION ET TUTTI

Allegro assai

Agissons avec le tube de droite comme nous venons de faire pour le tube de gauche.

Le tube de droite est percé de quatre trous qui, d'après le diapason, donnent les sons suivants :

si—do—do dièse—ré—mi

soit une quarte mineure ayant pour sons extrêmes *si—mi*.

J'ai dit déjà que, en bouchant tous les trous pour les deux tubes, le son est le même. De plus, je n'ai pas pu prendre pour le tube de gauche les trois premiers sons du troisième ou du quatrième modes équivalant aux cinquième et septième tons du plain-chant, puisque ces tons se trouvent à une tierce majeure de distance, tandis que les sons extrêmes produits par ce tube ne donnent qu'une tierce mineure. Le son le plus grave produit pour les deux tubes étant le même, je suis porté, dès l'abord, à le considérer comme premier son du mode lydien représenté par *mi*.

Partant de là, les sons du tube de droite qui, d'après le diapason, étaient

si—do—do dièse—ré—mi

devront, s'ils appartiennent au mode dorien, être représentés par

ré—ré dièse—mi—fa—sol,

au contraire, s'ils appartiennent au mode lydien, ils seront représentés par

mi—fa—fa dièse—sol—la.

Dans les deux cas, les sons extrêmes seront renfermés dans une quarte mineure, soit pour le premier :

ré—sol

et pour le second :

mi—la

ces deux quartes, équivalant à la première :

si—mi

que j'avais reconnue d'abord à l'aide du diapason.

Si, pour la première série de sons, je laisse le premier trou bouché, j'aurai :

ré—mi—fa—sol

soit le premier tétracorde du mode dorien formé de *un ton, un demi-ton et un ton.*

Si, pour la deuxième série, je laisse le deuxième trou bouché, j'aurai :

mi—fa—sol—la

soit le premier tétracorde du mode lydien formé d'*un demi-ton et deux tons.*

En résumé, la modalité sera alternativement dorienne ou lydienne, selon que je fermerai le premier ou le second trou.

Le tube de droite a, dès à présent, une supériorité sur le tube de gauche, puisqu'il renferme le tétracorde complet, ce qui lui permet, en variant la force de l'insufflation, de reproduire une gamme complète et même une octave et demie.

Dans le premier cas, ce sera pour la modalité dorienne :

ré—mi + fa—so—la—si + do—ré

plus la première quarte octaviée⁽¹⁾ ;

Dans le second, ce sera pour la modalité lydienne :

mi + fa—sol—la—si + do—ré—mi

plus la première quarte octaviée.

Ici, vient se placer une observation qui a sa valeur.

Puisque ce tube de droite a le même point de départ que celui de gauche et peut donner exactement les mêmes sons, quelle est l'unité du tube de gauche ?

Je traiterai cette question plus loin (voir chapitre III).

Continuons maintenant notre analyse du tube de droite.

Si les sons du tétracorde aigu, réunis à ceux du premier, produisent, comme nous venons de le voir, une gamme complète renfermée dans

(1) Le signe + indique les demi-tons, dont la position varie pour chaque mode.

une octave, un instrumentiste pourra, en variant la force de l'insufflation, produire aussi les deux modes *phrygien* et *éolien*.

Le mode phrygien sera formé des deux sons supérieurs du premier tétracorde dorien et des deux sons inférieurs du même, soit :

fa-sol (du 1^{er} tétracorde) = *la-si* (du deuxième).

Le mode éolien sera formé d'un seul son du premier tétracorde dorien *sol* et des trois sons inférieurs du deuxième, soit :

sol (du premier tétracorde) = *la-si-do* (du deuxième).

Peut-être est-ce dans ce sens qu'on doit interpréter Athénée, quand on lui fait dire que le Phrygien se joue sur les deux flûtes. Alors, il faudrait entendre non les deux tubes, mais le degré d'insufflation donné dans le même tube, produisant deux tétracordes superposés.

Il y a une autre observation à faire. C'est que le mode éolien pourra être produit sans modification dans le degré d'insufflation en conservant le son le plus grave comme base. Pour cela, il faut laisser le premier trou fermé puis ouvrir les autres en commençant par le second, continuant par le quatrième et terminant par le troisième. De sorte que, pour le troisième son, il y aura deux trous bouchés, le premier et le troisième. Alors les quatre sons que nous appellerons :

sol-la-si-do

seront égaux comme sonorité à :

ré-mi-fa dièse-sol

et à :

ré-fa dièse-sol dièse-la

ce qui revient à dire qu'ils sont renfermés dans les limites des modalités dorienne et lydienne, dont les sons extrêmes n'excèdent pas une quarte mineure. Ce n'est donc pas le son pris pour point de départ qui changera selon les modalités. Ce sera l'ordre des tons et des demi-tons qui sera modifié, et il suffirait pour le démontrer d'appliquer le raisonnement que je viens de faire aux deux premières modalités dorienne, lydienne et éolienne : les sons extrêmes ne changent pas ; c'est la position des sons intermédiaires seulement qui varie.

On peut prévoir déjà les combinaisons différentes que le mélange de ces sons appartenant à différentes modalités devait fournir. Je signalais tout-à-l'heure un son nouveau obtenu en fermant le premier et le troisième trou, ce qui nous donne, pour la division de la quarte produite par les sons extrêmes, non plus trois demi-tons surmontés d'un ton mais bien *cinq demi-tons conjoints*, qui pourront être considérés de trois manières, savoir :

1 - Avec la base de la modalité dorienne :

ré-ré dièse-mi-fa-fa dièse-sol

2 - Avec la base de la modalité lydienne :

mi-fa-fa dièse-sol-sol dièse-la

3 - Avec la base de la modalité éolienne :

sol—sol dièse—la—la dièse—si—do

ce qui permettra de produire une division du tétracorde du genre chromatique, soit :

mi—fa—sol dièse—la

c'est-à-dire un demi-ton, un ton et demi, et un autre demi-ton — ce que les Arabes appellent le mode *asbein*, mode du diable.

N'est-ce pas là, peut-être, ce qu'Athénée désigne par Phrygien ? J'ai eu déjà occasion de dire que l'on a donné à tort au mode Phrygien le nom de mode du diable à cause du triton qui le forme. Et si l'on veut, quand même, s'en rapporter à l'opinion d'Athénée, je rappellerai qu'il écrivait en Égypte vers le troisième siècle après J.-C., c'est-à-dire peu de temps avant la réforme opérée dans le système musical par saint Augustin et saint Ambroise. Or, à cette époque, déjà, les genres étaient sinon perdus au moins confondus, de telle sorte qu'on a très bien pu se méprendre sur le caractère d'un mode et attribuer ses qualités à un autre.

De même que les Arabes de l'Algérie confondent journellement le mode *Zeidan* avec le mode *Asbein*, de même aussi, dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, on a très bien pu attribuer au mode phrygien les qualités d'un autre mode oublié du genre chromatique.

Quoi qu'il en soit, la citation d'Athénée aura toujours servi à constater l'emploi sur la flûte double de trois modes distincts.

Les deux premiers sont sûrement le Dorien et le Lydien ; le troisième pourrait-être soit l'Eolien, soit un mode oublié du genre chromatique, correspondant au mode *Asbein* des Arabes et composé d'un ton et demi, placé entre deux demi-tons.

FINAL

I

Adagio declamato

En analysant les sons produits par les deux tubes, j'ai reconnu que le tube de droite donne *tous les sons du tube de gauche, plus deux qui lui sont propres.*

Si le tube de gauche n'est qu'une réduction du produit du tube de droite il devient inutile. Dès lors, à quoi bon une flûte double ? Peut-être, en reconnaitrons-nous l'utilité en recherchant dans quel cas on l'employait.

Nous savons déjà que ce ne peut être pour varier les modes, puisque les sons du Dorien et du Lydien, incomplets sur le tube de gauche, sont développés d'après le tétracorde particulier à chacun d'eux sur le tube de droite ; et que, de plus, ce tube peut donner encore un tétracorde du mode Éolien et un autre du genre chromatique. Cherchons donc ailleurs.

Dans le principe, les flûtes servaient à accompagner les chants des sacrifices en l'honneur de Cérès et de Bacchus. Ce fut Thespis qui, après avoir régularisé le chant, introduisit l'emploi des flûtes destinées à soutenir la voix des chanteurs.

Si l'on en croit Horace, ce Thespis fut l'inventeur de la tragédie concurremment avec Eschyle, comme l'indiquent les vers suivants :

*Ignotum tragicæ genus invenisse Camœnæ
Dicitur, et plaustris vexisse poemata Thespis,
Quæ canerent, agerentque peruncti fœcibus ora.
Post hunc personæ, pallæque repertor honestæ
Eschylus... (Art poétique, 275^e vers et suivants).*

De cette époque, datent les troupes de comédiens ambulants, car Thespis, ayant ajouté le geste au chant, fit monter ses chanteurs sur un char traîné par des bœufs et construit en forme de maison ; ce char servait de scène, lorsque les chanteurs devaient représenter une tragédie.

Le bon accueil fait à ces ancêtres des personnages du Roman comique amena, dans les cités importantes, la construction des théâtres, sur lesquels furent représentées les tragédies de Sophocle. Bien qu'il eût la voix faible et tremblante⁽¹⁾, on dit que Sophocle chanta lui-même, au théâtre, ses premières tragédies en s'accompagnant avec la cithare. Toutefois, les poètes cédaient généralement la place, pour l'exécution de leurs œuvres, aux chanteurs et aux joueurs de flûte et de cithare.

Selon Diomède, la tragédie était composée de trois éléments :

- 1 - Le dialogue,
- 2 - Le chant,
- 3 - Le chœur.

En quoi ces trois éléments différaient-ils, si, comme on le croit généralement, le chant et la parole étaient même chose ? Pour le dialogue, les opinions varient de telle sorte qu'il ne paraît guère possible de savoir s'il était chanté ou parlé. Qu'on me permette à ce sujet un rapprochement qui n'est pas sans importance. Dans le *Neveu de Rameau*, Diderot pose à son interlocuteur cette question :

« Quel est le modèle du musicien quand il fait un chant ? »

A quoi Rameau neveu répond :

« C'est la déclamation, si le modèle est vivant et puissant ; c'est le bruit, si le modèle est inanimé. Il faut considérer la déclamation comme une ligne, et le chant comme une autre ligne qui serpenterait sur la première. Plus cette déclamation, type du chant, sera forte et vraie, plus le

(1) Raro ipse docuit sua dramata, quod voce tenui et parum firma esset. — Fabricius, *Bibliotheca græca*.

chant qui s'y conforme la coupera en un plus grand nombre de points ; plus le chant sera vrai et plus il sera beau...

« Quand on entend *Je suis un pauvre diable !* on croit reconnaître la plainte d'un avare : s'il ne chantait pas, c'est sur les mêmes tons qu'il parlerait à la terre, quand il lui confie son or et qu'il lui dit : *O terre, reçois mon trésor !* Et cette petite fille qui sent palpiter son cœur, qui rougit, qui se trouble et qui supplie monseigneur de la laisser partir, s'exprimerait-elle autrement ? Il y a dans ces ouvrages toutes sortes de caractères, une variété infinie de déclamation ; cela est sublime, c'est moi qui vous le dis. Allez, allez entendre le morceau où le jeune homme qui se sent mourir s'écrie : *Mon cœur s'en va !* Écoutez le chant, écoutez la symphonie, et vous me direz après quelle différence il y a entre les vraies voix d'un moribond et le tour de ce chant ; vous verrez si la ligne de la mélodie ne coïncide pas tout entière avec la ligne de la déclamation. Je ne vous parle pas de la mesure, qui est encore une des conditions du chant ; je m'en tiens à l'expression ; et il n'y a rien de plus évident que le passage suivant, que j'ai lu quelque part : *Musices seminarium accentus*, l'accent est la pépinière de la mélodie. »

J'ai cité ce passage tout au long, et voilà qu'après l'avoir fait je me demande si on ne m'enverra pas le reproche que j'adresse aux musiciens et à ceux qui s'occupent de musique, de juger ce qui a été d'après ce qui est.

Devons-nous apprécier le caractère de la déclamation antique en la comparant à notre déclamation actuelle, et le chant des anciens en le comparant à notre mélodie ?

Évidemment, la forme, ou mieux, l'accent de la déclamation a dû changer à mesure que les langues se modifiaient, comme la forme mélodique a changé chez les différents peuples. Mais le principe du chant, comme le principe de la déclamation, est immuable, et nos compositeurs de musique savent très bien distinguer ce qui doit être déclamé de ce qui doit être chanté.

Les formes ont beau changer, on sera toujours forcé de tenir compte de ces différences ; et, quels que soient les moyens qu'on a employés ou qu'on emploiera, il y aura toujours, dans le drame lyrique, deux formes distinctes : le récitatif, et le chant proprement dit. Que doit être le récitatif de nos opéras, sinon la déclamation accentuée davantage à l'aide de la musique ? Je dis *que doit être*, car il me faut bien reconnaître que tous nos compositeurs n'agissent pas ainsi, mais de ce qu'ils ne le font pas, il n'en faudrait pas conclure qu'il ne faille pas le faire. Les œuvres des maîtres sont là pour montrer la voie.

J'irai plus loin : le couplet de vaudeville lui-même a été, dans le principe, un récitatif et non un chant. L'orchestre jouait l'air. L'acteur débitait son couplet rythmé. Mais les musiciens sont arrivés ; ils cherchaient

un livret d'opéra depuis plusieurs années ; et, à son défaut, ils se sont escrimés à faire des mélodies pour le vaudeville. Le couplet dit *de facture* avait seul tenu tête à cet envahissement de musiciens. Seul contre tous, il a succombé enfin devant les attaques réitérées de l'opérette. Aujourd'hui, le vaudeville n'existe plus. Les couplets ont été remplacés par des *mots* ! Obtient-on le même effet ? On retenait un couplet bien débité. On oublie le mot alors même qu'il porte.

Là est la puissance de la musique appliquée à la déclamation. Elle accentue, elle dompte la mémoire la plus rebelle et la force à retenir ; parce que, ainsi que le dit Diderot, *la ligne de la mélodie coïncide avec la ligne de la déclamation*. Dans l'antiquité comme aujourd'hui, la déclamation — bien différente du chant, qui est soumis à une mesure régulière — n'a eu pour règles que l'expression et le rythme de l'accentuation.

Et s'il me faut justifier une affirmation qui peut paraître hasardée, j'en appellerai encore à la musique des Arabes, dont les chansons sont toujours précédées d'un récitatif non mesuré. Écoutez le chanteur arabe. La flûte a fait entendre une phrase de deux ou trois notes répétées plusieurs fois pour retomber sur un son prolongé. Le chanteur commence. Suit-il un rythme, une mesure ?

Non, il récite ; tantôt il expose le sujet de sa chanson, et décrit les lieux où doit se passer l'action, tantôt il s'adresse à son auditoire, et chacune des phrases de son *chant déclamé* est interrompue par la flûte qui reprend ses deux ou trois notes pour revenir encore au même son prolongé.

N'est-ce pas là le caractère du dialogue de la tragédie antique ? Dialogue, ai-je dit ; et il n'y a qu'un chanteur. Mais Sophocle chantait lui-même ses tragédies.

Admettons que, dans ce cas, ce sera un récit ; mais si nous revenons à la chanson arabe, nous rappellerons que le plus souvent c'est bien un dialogue qu'on exécute, car à la voix du chanteur une autre voix ne tarde pas à répondre.

Interrogative ou affirmative, cette seconde voix se soumet, comme la première, à la règle d'expression donnée par les sons de la flûte ; et, quel que soit le nombre des chanteurs qui entrent en lice, les voix, sont toujours réglées par le son prolongé de la flûte.

Tout à l'heure, quand la chanson commencera, la mesure soumettra à sa loi la mélodie chantée ; les tambours frapperont le rythme en cadence ; le chant deviendra le chœur. Jusque-là, il n'est que déclamation ou récitatif, et la flûte a pour mission de maintenir ce chant déclamé dans la règle d'expression qui sera formulée par l'emploi de tel ou tel mode.

Ce récitatif, qui précède la chanson arabe, dit par une seule voix ou par plusieurs voix alternativement, et dont chaque phrase est coupée

par le chant des flûtes, n'est-il pas, sinon le dialogue privé d'action ?

Je ne saurais, quant à moi, me figurer d'une autre manière Sophocle déclamant ses tragédies en s'accompagnant de la cithare.

Si cette comparaison de Sophocle avec le chanteur arabe paraît insoutenable, surtout eu égard au petit nombre d'auditeurs qui forment le public rassemblé autour des musiciens indigènes, je rappellai qu'il y a là non une question musicale mais bien une question d'acoustique concernant la sonorité des théâtres des anciens. Je laisse à d'autres le soin d'expliquer les causes d'une sonorité que nous ne pouvons pas obtenir dans les constructions modernes, et je reviens à ma flûte.

II

Reprise du premier motif

J'ai souligné à dessein les mots *deux ou trois notes* en parlant du rôle de la flûte dans le récitatif. En effet, la conformation du tube gauche de ma flûte double semble lui assigner ce rôle. Est-ce que déjà les poètes redoutaient les empiètements des musiciens ; et prétendaient-ils ainsi les renfermer dans des limites fixées par eux ? N'est-ce pas plutôt que ce genre même de la déclamation ne nécessitait pas une plus grande extension de sons ? Les deux suppositions peuvent être justifiées ; mais là ne se bornait pas le rôle du tube de gauche.

Dans le principe, il y avait trois classes de flûte : les premières, nommées par Athénée, *parfaites et plus que parfaites*, étaient destinées à accompagner les chœurs d'hommes ; les autres, moins parfaites sans doute puisqu'on ne les qualifie pas, étaient réservées aux chœurs de femmes et d'enfants.

Athénée fait allusion ici à l'époque où les chœurs étaient composés de cinquante ou soixante chanteurs ; ce fut Sophocle qui, le premier, forma un chœur de femmes pour sa tragédie du *Tyran*. Avant lui, les chœurs étaient composés de vieillards, d'hommes et d'enfants.

Eschyle avait réduit le nombre des chanteurs à vingt-quatre ; plus tard, une loi le réduisit encore à quinze pour la tragédie et douze pour la comédie ; ces chanteurs étaient précédés d'un chef nommé choriphée, et d'un ou de plusieurs joueurs de flûte qui réglèrent les mouvements et donnaient le ton.

Les femmes ne firent qu'apparaître sur le théâtre ; d'ailleurs, le timbre de la voix d'enfant, étant le même que celui de la voix de femme, devait réduire les flûtes employées à deux seulement.

On pressent déjà que c'est particulièrement pour les chœurs de femmes ou d'enfants que le tube de gauche était employé. Avec eux, la voix n'allait pas au delà d'une tierce mineure. Les chants qu'ils avaient à

exprimer ne nécessitaient pas une plus grande étendue. Et quand leurs voix devaient se joindre à celles du chœur des hommes, elles étaient accompagnées par les flûtes et les cithares réunies. C'est ce genre d'accompagnement, dont l'invention est attribuée à Amphion, qu'on a appelé musique citharistique, et plus tard musique lyrique.

Donc, et pour terminer :

En premier lieu *le dialogue*, ou chant déclamé, était accompagné par la flûte de gauche. Cette flûte alternait avec la voix du chanteur à la manière dont en usent encore aujourd'hui les chanteurs arabes, de façon à maintenir la modalité. En second lieu, *le chant par une seule voix* ou *monodie* était accompagné par l'une ou l'autre flûte selon que le sujet comportait une extension plus ou moins grande de sons, le chant seul ayant, d'après Diomède et Plutarque, alternativement le caractère de chant dialogué ou déclamé, ou bien de monodie ou chant proprement dit.

Enfin *le chœur*, dont on sait l'importance dans la tragédie antique, était accompagné par la flûte de droite pour les hommes, et par les flûtes et les cithares réunies quand les voix d'enfants se mêlaient aux voix d'hommes. Pour le dialogue, la modalité était toujours dorienne ou lydienne, mais avec le mélange possible des deux, de façon à préparer une modalité éolienne ou chromatique⁽¹⁾. Pour le chant par une seule voix, l'emploi des deux tubes avait lieu selon l'importance et le caractère du sujet traité.

Enfin, pour le chœur ou *chorodie*, le tube de droite pouvait fournir non seulement les tétracordes des modes Dorien et Lydien, ainsi que le dit Athénée, mais encore celui du mode Eolien dont l'emploi était très fréquent, et un autre du genre chromatique correspondant aux modes *Asbein* ou *Zeidan* des Arabes.

III

PIU PRESTO

Ai-je répondu d'une manière suffisante aux questions que j'avais à résoudre ?

J'ai recherché ce que la théorie de la musique grecque avait de conciliable avec la nature de l'instrument qui m'a servi de thème.

Dès l'abord, j'ai pu reconnaître dans les sons extrêmes les limites du tétracorde. J'ai examiné les divisions de ce tétracorde, et j'en ai tiré la

(1) J'ai expliqué, en traitant de la musique arabe, comment les anciens avaient des changements de mode comparables à ce que, dans notre tonalité moderne, nous appelons des modulations, et que — soit dit en passant — nous devrions appeler des changements de tons, puisque la plupart du temps, c'est bien réellement le ton qui change et non le mode.

loi de la modalité constituée d'après la variété des séries des sons et sans tenir compte de leur degré d'accuité ou de gravité.

En effet les deux sons extrêmes donnant une quarte mineure, peuvent être considérés de trois manières :

- 1 - comme ré—sol ;
- 2 - comme mi—la ;
- 3 - comme sol—do.

En laissant le premier trou bouché et ouvrant successivement les autres, j'ai la série des sons du *mode Dorien*. En laissant le deuxième trou bouché et ouvrant successivement le premier, le troisième et le quatrième, j'ai la série des sons du *mode lydien*. En laissant le premier trou bouché et ouvrant successivement le premier, puis le quatrième et en dernier lieu le troisième, j'ai la série des sons du *mode Eolien*. Enfin, en bouchant le second trou et agissant pour le reste comme précédemment, j'ai un mode du genre chromatique correspondant aux modes *Asbein* ou *Zeidan* des Arabes.

Est-ce de ce dernier ou du précédent que veut parler Athénée, quand il cite le *Phrygien* ? C'est là un point que j'ai essayé de discuter et que l'avenir éclaircira peut-être.

J'ai satisfait, dans la mesure de mes forces, à l'obligation que j'avais contractée de vérifier par la pratique et contester, au besoin les assertions de ceux qui m'ont précédé dans ce genre de recherches.

J'ai pu, surtout, grâce à cette double flûte, établir la série des sons du système musical des Grecs et des Arabes de manière à lever les doutes non seulement pour plusieurs modes mais encore pour l'emploi des tiers et des quarts de tons, dont je n'ai trouvé trace nulle part bien que j'ai essayé toutes les combinaisons possibles pour produire des sons différents. Ai-je rempli ma tâche ?

VI

CODA

J'ai intitulé ce travail *fantaisie pour une flûte*.

Fantaisie !...

Je ne sais comment cela s'est fait, mais dès que j'ai vu cet instrument étrange, le mot de fantaisie s'est présenté à mon esprit, de sorte que les parties différentes de mon travail se sont naturellement groupées dans un ordre qui, musicalement parlant, prêtait à ce titre.

Mais qui dit fantaisie dit surtout œuvre légère, agréable, amusante... *in cauda venenum*... mon excuse est toute prête. Ma fantaisie est pour une flûte — je n'ose pas dire pour une flûte double.

Alger, août 1865

**LES CHANTS DE
LA RACE CABIRIQUE
OU GALLIQUE**

LES CHANTS DE LA RACE CABIRIQUE OU GALLIQUE

Lorsqu'on recherche les origines du peuple kabyle, deux courants se présentent.

Dans l'opinion des Arabes, Kabyle (*K'bail*) serait l'équivalent du mot latin *gentes*. Les Kabyles sont donc, à ce point de vue, la vraie population indigène du nord de l'Afrique, et ce nom de Kabyle (*K'bail*) leur aurait été donné par les Arabes envahisseurs à l'époque où il leur apportaient le Koran, vers la fin du VII^e siècle. *K'bail* en arabe signifie tribu, population villageoise.

Il paraît certain aujourd'hui que les Kabyles sont les vrais descendants des peuplades que les Carthaginois puis les Romains auraient trouvées sur les côtes de l'Afrique septentrionale et dont le nom générique était celui de *Berbers*, nom dont les Romains firent l'épithète de *Barbare*, qui fut appliquée plus tard à toutes les races conquises. Les peuplades *berbères* n'ont pas été sujettes de l'empire romain, mais elles furent pour la plupart chrétiennes. Saint Augustin était d'origine berbère ; il parlait la langue usitée dans le nord de l'Afrique, d'après lui les *Berbers* descendent de Cham par son fils Chanaan.

Telle est la première version qui a suffi et suffit encore à satisfaire la curiosité des races lettrées de l'Orient. Mais une donnée aussi vague, aussi générale, ne devait pas tarder à être complétée par les recherches des Occidentaux. Avec eux est venue une seconde version qui, sans rien retrancher à la première, la développe en la présentant sous de nouveaux aspects.

Tout d'abord le nom générique de *Berber* a attiré l'attention. (Voir les notices du baron Aucapitaine dans la *Revue africaine* et le *Journal des savants*.)

Barbare, disaient les Romains, en parlant de certains peuples, et il ne semble pas que cette épithète pût à leurs yeux être prise en mauvaise part ; bien avant eux d'ailleurs elle avait été appliquée par Homère à une langue sacrée qu'il appelle ensuite *barbare*, langue qui, dit le poète,

« a été le produit de l'étonnement et de la reconnaissance des peuples alors qu'Apollon, fils de Jupiter, perça de ses flèches divines le serpent Python. »

Cette *langue barbare*, Platon l'admire et la respecte comme une source ignorée de doctrines, un point de départ inconnu qui, selon Varon, renfermerait une philosophie antérieure à la poésie.

Quels étaient ces *barbares* dont Platon parle avec respect ?

Homère partage les hommes en deux classes, selon les langues qu'ils parlent : les hommes qui parlent *une langue barbare et inarticulée*, et ceux qui parlent une langue articulée.

Porphyre et Jamblique disent que Pythagore fut initié aux mystères de la *langue sacrée* d'où il avait tiré ses dogmes et ses doctrines. Ils ajoutent que les Dieux aiment à être priés avec les *sons barbares* qui retentissent dans les antres de la Samothrace et sur les sommets du Cythéron. Enfin, les commentateurs de Platon et d'Aristote s'accordent pour dire que les cris confus d'*Évohé* poussés dans les orgies par les Ménades et les Bacchantes appartenaient à cette *langue barbare* qui fut appelée aussi *langue sacrée*.

Cette *langue sacrée* dont, à l'imitation des Romains, nous avons fait la *langue barbare*, serait-elle simplement la langue employée, dans certains cas, par les peuplades *berbères* ? Faudra-t-il du même coup rendre à la terre barbaresque son ancien nom, qui est le vrai, son nom de *Berberie* ?

Cependant si l'on se reporte à la citation d'Homère qui dit : *langue inarticulée*, on verra qu'il ne peut pas être question pour le poète d'une langue parlée ; pour lui, langue inarticulée revient à dire langue des sons ou simplement musique. Cette opinion est d'autant plus vraisemblable que, à propos de la *langue sacrée*, on cite les cris confus poussés par les Ménades et les Bacchantes ; et cette association de mots « *cris confus* » rappelle immédiatement certaine phrase de saint Augustin qui acquiert une signification très étendue, si l'on tient compte de l'origine berbère de l'évêque d'Hippone. « *Ne pouvant trouver des paroles dignes de Dieu, dit-il, on fait bien de lui adresser des chants confus de jubilation.* »

Chants confus des chrétiens de l'Église d'Afrique et cris confus des Ménades tiennent vraisemblablement à cette *langue barbare* dont le vrai caractère nous sera indiqué d'un côté par un fragment d'une Ode d'Horace dont la traduction a été longuement controversée, de l'autre par plusieurs passages du dialogue de Plutarque sur la musique.

On y verra comment, sans être toute la musique de l'antiquité, la *langue barbare* ou *langue sacrée* a tenu dans la musique une importance considérable dont on appréciera d'autant mieux la valeur qu'on peut l'étudier sur le fait encore aujourd'hui parmi les peuplades *Berbères* que, après les Arabes, et comme eux, nous appelons Kabyles.

Le fragment d'Horace auquel on se réfère plus haut est le début de

l'ode neuvième du livre des épodes :

Quando repostum,.....

.....

.....*libam*

Sonante mistum tibiis carmen lira

Hac dorium, illis barbarum.

La lyre faisant entendre une mélodie mêlée aux flûtes ; la lyre chantant sur le mode dorien et les flûtes en mode barbare.

Qu'est-ce que ce *mode barbare* que le poète met en opposition avec le mode dorien et comment peut-on admettre que des instruments divers fassent entendre une même mélodie alors qu'ils sont accordés en deux modes différents ?

Écoutez ce que dit Plutarque sur l'emploi des différents modes ; nous y trouverons le vrai sens qu'il faut attacher à ces flûtes chantant en *mode barbare* tandis que les lyres jouent en mode dorien.

« Il faut donc concevoir, en premier lieu, dit Plutarque, que tout ce qui s'apprend en musique forme dans celui qui s'instruit, une sorte de routine ou d'habitude qui ne lui permet point encore de démêler pourquoi on lui montre telle ou telle chose. Il faut considérer, outre cela, qu'à cette première instruction l'on ne joint pas d'abord le dénombrement des divers modes ; mais la plupart apprennent au hasard, et sans distinction, ce qui leur plaît ou à leurs maîtres. Cependant ceux qui se piquent de prudence n'approuvent nullement cette conduite ; témoin les Lacédémoniens autrefois, les Mantinéens et les Pelléniens : car, ayant fait choix d'un seul mode ou tout au plus d'un très-petit nombre de ceux qu'ils jugeaient les plus propres à régler les mœurs, ils s'en tenaient à cette sorte de musique. »

« Il est manifeste, dit-il encore, que ce n'était pas sans fondement que les anciens Grecs avaient soin, sur toutes choses, d'être instruits sur la musique. Ils croyaient, en effet, qu'on pouvait par là former le cœur des jeunes gens en y introduisant une sorte d'harmonie qui pût les porter à tout ce qui est honnête ; rien n'étant plus utile que la musique pour exciter en tout temps à toutes sortes d'actions vertueuses, et principalement lorsqu'il s'agit d'affronter les périls de la guerre. Aussi les uns emploient-ils les flûtes en cette occasion, témoin les Lacédémoniens chez qui l'on jouait sur cet instrument le cantique de Castor lorsqu'ils marchaient en bataille contre l'ennemi... Les Argiens, dans les jeux qu'ils appelaient *Sténiens* mettaient la flûte en œuvre pour animer les lutteurs... C'est une loi encore présentement de jouer de la flûte dans les combats du *Penthathle*... »

Il résulte de ceci que le nombre des modes usités était très restreint ; on le comprendra sans peine si l'on se rend compte de la

facture essentiellement primitive des instruments de l'antiquité. Mais ce qui frappera davantage dans cette citation c'est l'emploi permanent des flûtes pour exciter à la lutte et à la guerre.

Sans doute Plutarque nous dira bien aussi que certains peuples allaient à la guerre au son des cithares, mais c'est l'exception ; de même aussi il cite, d'après Aristoxène (dans son 1^{er} livre touchant la musique), l'ancien Olympe comme ayant composé, sur le mode lydien, l'air de flûte qui exprimait une plainte sur la mort du serpent Python ; mais, après avoir ajouté que Platon, au III^e livre de sa République, donne l'exclusion à l'harmonie lydienne et que, bien qu'il connût l'ionnienne, il donnait la préférence à la dorienne, il cherche à expliquer l'emploi de la *trite* et de la *nète* dans le mode spondiaque, et il ajoute : « Il paraît encore, par la musique phrygienne, que cette corde n'était pas inconnue à Olympe ni à ses disciples car ils en faisaient usage, non seulement pour le jeu des instruments, mais aussi pour le chant dans les cantiques consacrés au culte de la mère des Dieux, et dans quelques autres usités parmi les Phrygiens. »

Qu'est-ce donc que cette musique phrygienne, et quel est le caractère des chants usités parmi les Phrygiens ?

C'est encore Plutarque qui va nous renseigner sur ce point :

« Alexandre, dans ses mémoires sur la Phrygie, dit qu'Olympe fut le premier qui apprit aux Grecs l'art de toucher les instruments à cordes, ce que leur communiquèrent aussi les Dactyles du mont Ida ; il ajoute qu'Hyagnis fut le plus ancien joueur de flûte ; que son fils Marsias lui succéda, et à celui-ci Olympe ; que Terpandre dans ses vers imita Homère, et dans ses chants Orphée... »

Suit une nomenclature complète des illustrations de la musique et de la poésie dans l'antiquité ; or, sous la rubrique de musiciens, il faut comprendre tous les philosophes, car tous ont reçu l'initiation phrygienne, tous ont été chercher la science et apprendre dans les sanctuaires du mont Ida *la langue sacrée* à laquelle se réfère la citation d'Horace : *illis Barbarum*.

En effet, par l'examen attentif des divers fragments du *Dialogue sur la musique*, fragments dont le sens est corroboré par différents auteurs antérieurs à Plutarque, notamment par Euclide, dans son livre sur la musique, on est conduit à constater trois points importants :

- 1 - Le mode phrygien avait un caractère spécial ;
- 2 - Son emploi était réservé à une classe de prêtres chargés d'exciter les guerriers au combat ;
- 3 - Enfin l'emploi de ce mode s'est perpétué dans la race phrygienne dont les Kabyles du nord de l'Afrique sont une des branches les plus importantes⁽¹⁾.

(1) *Origines des Berbères*, par G. Olivier, Bulletin de l'Académie d'Hippone.

Sur le premier point, « *le caractère spécial du mode Phrygien*, » le doute n'est plus permis. C'est le mode guerrier par excellence, le mode pour lequel la place que doivent occuper le 3^e et 4^e son, la *trite* et la *nète* a donné lieu à tant de controverses.

Il est le seul de son espèce, et Plutarque dit à son sujet : « Il est visible que ce n'est point par ignorance dans le mode dorien qu'ils (les Phrygiens) se sont abstenus d'employer le tétracorde qui prend sa dénomination des Hypathes (hypate-hypaton ou hypate-meson) [soit *la* ou *ré*, c'est-à-dire le dorien sous ses deux formes] puisqu'ils s'en servaient dans tous les autres modes. Mais ils le retranchaient du dorien pour mieux garder le propre caractère de celui dont ils estimaient la beauté. »

Sur le second point : « *Que son emploi était réservé exclusivement à une classe de prêtres chargés d'exciter chez les guerriers l'enthousiasme patriotique*, » les renseignements sont précis.

Il s'agit des prêtres phrygiens du culte cabirique ou gallique.

La Dercéto phrygienne, Cybèle de Phrygie, a des prêtres chez tous les peuples.

Sous le nom général de religion *orgiastique ou cabirique*, des prêtres appelés d'abord *Cabires*, puis *Galles* ou *Korybantes*, célèbrent des fêtes en l'honneur de Bacchus. On trouve les premières traces de ce culte à *Cabyra*, en Asie-Mineure.

C'est de là que partent les deux races des Galles et des Kymris, qui propagent la religion orgiastique ou cabirique.

Suivant Hérodote, les Cabires avaient un temple en Egypte, à Memphis.

Le mot hébreu *kabir* signifie grand.

En arabe, *kébir* a la même signification.

Les Phéniciens adoraient les Cabires, dont le culte fut très répandu en Grèce, au temps des Pélasges, particulièrement à Lemnos, à Thèbes et dans la Samothrace.

Tous les héros de l'antiquité : Cadmus, Orphée, Hercule, Ulysse, ont reçu l'initiation cabirique.

Énée porta en Italie le culte cabirique.

Ce culte apparaît en Grèce avec Pelops, le phrygien. C'est à dater de cette époque que l'influence phrygienne apparaît dans le développement donné au culte cabirique ou orgiastique.

Olympe, cité par Plutarque à propos de l'emploi de la *trite* et de la *nète* dans la musique phrygienne, Olympe est phrygien.

Au VII^e siècle, une émigration de *Galles*, refoulés par les Kymris, traverse la vallée du Danube et va s'établir en Asie-Mineure. C'est de là que sort la bande qui, en 280, envahit de nouveau la Grèce.

Galles et Kymris sont d'origine phrygienne.

En Grèce, on réserve d'abord le nom de *Galles* aux prêtres phrygiens qui ont établi leur principal sanctuaire à Pessinonte, en Asie-Mineure.

Plus tard, on les désigne sous le nom de Korybantes, à cause de la mitre ou tiare phrygienne qu'ils portaient dans les cérémonies ; mais on les retrouve, sous leur premier nom de *Galles*, en Syrie, dans le nord de l'Afrique et dans tout l'empire romain.

Fait important à noter, ce furent toujours, même à Rome, des Phrygiens qui remplirent les fonctions de Galles autour de la statue de Cybèle.

Dans la suite, les collèges de Flamines, institués pour la célébration des Lupecales, étaient composés exclusivement de Phrygiens.

Sous ces différents noms : Cabires ou Dactyles, Galles ou Idéens, Curètes ou Korybantes, les prêtres phrygiens chantaient ce qu'on a appelés des *Galliambes*.

Leur chant était accompagné par des flûtes, à l'exclusion de tout autre instrument. Sur ce point encore, on peut en croire Plutarque, lorsqu'il dit, à propos des chants religieux :

« Toutes les danses et tous les sacrifices qui composent le culte des dieux se font au son des flûtes, comme divers auteurs le témoignent, Alcée entre autres, dans quelques-unes de ses hymnes. »

Ce sont encore des Phrygiens qui, sous le nom de Galles ou de Korybantes, dansaient la pyrrhique au son des flûtes, en simulant un combat avec la lance ou avec le glaive.

Enfin, les bacchantes qui, au milieu de leurs cérémonies, faisaient entendre le cri d'*Évohé*, ce cri que nous savons appartenir à la langue barbare vénérée de Platon ; les bacchantes, prêtresses de Bacchus dans les fêtes des Dyonisies, importées à Rome sous le nom de Bacchanales ; les bacchantes n'étaient pas de création nouvelle ; elles existaient déjà comme prêtresses cabiriques ou galliques, sous le nom de Thyades, prêtresses du sacrifice.

Les Ménades, qui tuèrent Orphée, étaient de même origine.

Or, dans les Dyonisies comme dans les Bacchanales, les seuls instruments usités étaient les flûtes et les tambours.

On le voit, toutes les cérémonies du culte cabirique ou gallique étaient accomplies au son des flûtes phrygiennes, dont l'emploi était spécialement réservé aux prêtres. C'est ce qui explique la discrétion avec laquelle tous les auteurs de l'antiquité qui se sont occupés de musique ont parlé de la structure du mode phrygien ; leur discrétion est justifiée déjà, d'ailleurs, par la citation empruntée à Plutarque à propos des hypathes qu'on s'abstenait d'employer dans le tétracorde qui porte leur nom, et qu'on retranche du Dorien : « Pour mieux garder le propre caractère de celui dont ils estimaient la beauté. »

Cette beauté propre au mode phrygien, jointe aux restrictions qui en assuraient, en quelque sorte, le monopole aux prêtres cabires, confirment l'opinion émise à propos du rapport à établir entre le mode phrygien et la langue sacrée, et l'on peut dès à présent, sans invraisemblance, assimiler les mots de la langue sacrée à ceux de *langue barbare*, ce dernier mot étant pris dans le sens que Platon lui attribuait.

Partant de là, lorsque l'épithète de *barbare* est prise dans le sens musical et appliquée soit aux flûtes, soit au mode, comme dans le passage d'Horace cité précédemment (*hac dorium, illis barbarum*), on devra logiquement traduire barbare par phrygien ; le résultat obtenu justifie amplement cette traduction. Quant à l'emploi simultané des deux modes dorien et phrygien, il n'offre plus rien d'illogique lorsqu'on se remèmore la phrase de Plutarque à propos des Hypathes, que, selon Platon, on retrancherait du dorien pour mieux garder le caractère de celui dont ils estimaient la beauté.

Si les deux premiers points, concernant le mode phrygien et son emploi presque exclusif par les prêtres de la religion cabirique ou gallique ont été suffisamment mis en lumière, il deviendra facile de démontrer comment, au point de vue ethnologique, l'usage de ce mode s'est perpétué chez les Kabyles du nord de l'Afrique, comme chez tous les peuples qui descendent de la race gallique.

A ce sujet, il ne sera pas inutile de rappeler l'opinion émise sur les communautés d'origine des peuples celtiques, par MM. Henri Martin, de la Borderie et de la Villemarqué, lors du congrès celtique international tenu l'année dernière à Saint-Brieuc.

On a reconnu la présence du culte cabirique ou celtique ou gallique en Gaule, en Irlande, en Espagne, en Italie, partout enfin où la branche gallique de la grande famille aryenne a laissé des dolmens, des cromlechs et autres monuments mégalithiques.

M. Henri Martin affirme que les armes en pierre, trouvées dans les dolmens, n'étaient pas des armes de combat, mais bien des armes de sacrifice et de culte. Ces armes servaient à immoler le taureau dans les sacrifices, qui s'accomplissaient au son des flûtes et des tambours.

Chez les Kabyles, qui, comme on l'a vu, sont les vrais indigènes de l'Afrique septentrionale, on retrouve presque intactes les coutumes mentionnées par les auteurs qui ont parlé de la race celtique ou gallique. Tels ils étaient lorsque, sous leur premier nom de Galles, ils introduisaient la religion orgiastique à Rome vers l'an 200 avant Jésus-Christ, tels on les retrouve aujourd'hui dans le nord de l'Afrique ; en dépit du christianisme et de l'islamisme, qui ont tenté vainement de s'imposer chez eux, ils accomplissent encore les cérémonies du culte cabirique, selon le rituel phrygien.

Chaque année, au printemps, les sacrificateurs kabyles immolent un taureau en l'honneur de l'antique divinité phrygienne, et tandis que les flûtes et les tambours font entendre des mélodies dans lesquelles la bizarrerie le dispute au criard, il n'est pas rare de voir les femmes du pays, en proie à une sorte de choréomanie extatique, se précipiter sous le couteau des sacrificateurs, sans que les blessures qu'elles en reçoivent interrompent jamais leur danse effrénée, danse de Korybantes ou de Ménades, bacchanale endiablée à laquelle le son voilé des tambours ajoute un charme étrange.

Quel est le sens de cette cérémonie ? Que signifient les cris inarticulés poussés par les danseuses ? Adressent-elles, comme autrefois les bacchantes, une invocation à Bacchus ?

Expriment-elles, comme les femmes de l'extrême-Orient, leur douleur causée par la mort d'*Adonai*, l'enfant-dieu ; ou se mettent-elles, comme les *Aïssa-oua*, sous la protection de Jésus, *Aïssa* ?

Il n'importe.

Ce que nous avons à établir ici, c'est le rapport des cérémonies extérieures d'un culte quelconque avec celles du culte cabirique ou orgias-tique ; c'est aussi le caractère de la musique exécutée dans ces cérémonies qu'il importe de déterminer, et cela sera d'autant plus facile, que les cérémonies du culte auront été reconnues identiques à celles d'un culte antérieur. Or, la similitude est suffisamment établie pour qu'on puisse admettre chez les Kabyles la tradition du culte cabirique, et, par conséquent, l'emploi presque continu de la musique phrygienne.

Cette fois encore, les faits donnent raison au philosophe de la solidarité et des principes quand, après avoir reconnu que les premiers enseignements ont évidemment pris leur source dans la théocratie, il ajoute : « mais, tandis que la science, devenue laïque, s'éclaire de toutes les découvertes qui ont pour objet la recherche et l'application des lois naturelles, la tradition religieuse impose ses fictions surannées qu'elle enseigne à l'enfance et qu'elle impose à l'homme mûr attaché au souvenir de ses premières années. »

Cette tradition religieuse, transmise de génération en génération sans ingérence de la science laïque, est arrivée jusqu'à nous pure de tout alliage au milieu de la population kabyle qui a dû peut-être à la force de son enseignement théocratique, cabire ou phrygien d'avoir pu résister aux attaques réitérées des puissances et des théocraties rivales.

Il était réservé à une nation d'origine également gallique, à la nation française, de renverser la barrière derrière laquelle les Berbers étaient restés, pendant des siècles, inaccessibles aux envahissements de la civilisation. Mais, avant de se plier devant l'autorité nouvelle, les bardes galliques du nord de l'Afrique ont composé, à l'imitation de leurs

ancêtres, une série de chansons qui sont comme un dernier adieu, un suprême hommage, adressé à la déesse qu'ils avaient si longtemps adorée ; dans cet adieu devaient être exprimés bien des sentiments divers d'amertume envers le présent, de regret du passé, de colère peut-être pour l'avenir qui, rompant avec les antiques traditions, allait imposer ses découvertes nouvelles sans souci de ce qu'elles pouvaient avoir de blessant pour les habitudes antérieures.

A ce titre, les chansons dans lesquelles les indigènes font à leur manière le récit des expéditions de l'armée française, acquièrent une véritable importance. Parmi celles qui ont été publiées, il en est quatre que je signalerai tout particulièrement⁽¹⁾. C'est d'abord la chanson composée sur l'expédition du maréchal Bugeaud dans l'Oued-Sahel en 1847.

Dans cette expédition — la dernière du duc d'Isly — l'armée française obtint un succès réel par suite de la défaite des Ait-Abbès, et de la prise du village d'Azrou-Alloul, village que les Kabyles considéraient comme inaccessible. Ce renseignement explique comment la musique de cette chanson a plus d'un rapport avec celle qu'ils firent dix ans après, lors de la soumission complète et définitive de la Kabylie par M. le maréchal Randon. Battus et obligés de se soumettre, les Kabyles considèrent leur défaite comme une épreuve que Dieu leur envoie et qu'ils doivent subir sans se plaindre. D'ailleurs leurs marabouts les ont bien vite rassurés en leur disant : « votre soumission n'est pas valable aux yeux de Dieu ; elle ne vous engage à rien et vous pouvez vous soumettre sans scrupules ».

A ce point de vue l'expédition du maréchal Bugeaud en 1847, et celle de M. le maréchal Randon en 1857, donnent lieu à des chansons dont le caractère essentiellement religieux est accusé par l'emploi exclusif du mode, *irāk-dorien* ; on ne saurait même pas y trouver trace de la forme dorienne ambigüe, signalée par Plutarque et à propos de laquelle on a pu dire avec raison que le mode dorien était propre à chanter la religion et la guerre. Sans doute il faut le considérer sous l'acception guerrière dans les cas de revers, de défaite, comme nous le voyons par l'exemple de ces deux chansons. (Voir les chants numérotés 1 et 2.)

(1) *Poésies populaires de la Kabylie*, par A. Hanoteau, colonel du génie, commandant supérieur du fort Napoléon, avec les airs notés, recueillis par Salvador Daniel, Paris, Imprimerie impériale, 1867.

N° 1

Allegro.

D. C.

N° 2

Andantino.

D. C.

On pourra dès à présent se convaincre du caractère bien différent de la musique exclusivement belliqueuse des Kabyles, en comparant à ces deux premières chansons écrites dans le mode *irak-dorien*, celles qui ont trait à des expéditions dont les résultats n'ont pas été aussi satisfaisants pour la colonne française. J'ai recueilli l'une de ces chansons à Bordj-Boareridj, en 1857, au moment où l'on se préparait à l'expédition qui devait amener la soumission définitive des Kabyles. La musique de cette chanson — qui ne figure pas dans le recueil de M. le colonel Hanoteau — est écrite dans le mode *edzeil-phrygien* le plus pur, son caractère est assez tranché, et l'importance que lui donnent les indigènes est assez grande pour que je me réserve d'en reparler tout spécialement comme d'une sorte de *Marseillaise des Kabyles*⁽¹⁾.

Du reste, je signalerai le même caractère, mais exprimé avec moins d'énergie, dans la musique de la chanson faite par *Ali-ou-Ferhat*, de *Bou-Hinoun*, sur l'expédition du général Péliissier chez les Maatka en 1851. Mais, et ceci est digne d'attention, les paroles ne concordent pas le moins du monde avec l'allure guerrière de la musique. En effet, tandis que la poésie traînarde et larmoyante raconte la soumission, la musique résonne comme un chant de triomphe, elle éclate en cris de victoire d'une expression barbare, si l'on veut, mais dont on ne saurait nier la vigueur et l'énergie, surtout si on compare cette musique à celle des airs doriens, dont j'ai donné le texte. (Voir la chanson n° 3.)

N° 5 *Andantino.*

1^{re} fois 2^e fois. D. C.

(1) Consulter les *Recherches sur l'origine des Berbères*, par M.G. Olivier, Bulletin de l'Académie d'Hippone, Bône, 1866-67-86.

D'où vient cette contradiction évidente entre les paroles et la musique ? Ceci demanderait une explication très développée. Qu'il me suffise de dire que, lorsqu'ils sont dans le voisinage des Français, les indigènes de l'Algérie usent avec leurs chansons phrygiennes — et particulièrement avec celle que j'ai nommée la *Marseillaise des Kabyles* — un peu à la façon dont le roi Louis-Philippe en usait, dit-on, avec les paroles de la *Marseillaise*, que, sous prétexte de satisfaire à son titre de roi-citoyen il ajustait tant bien que mal sur l'air de la *Grâce de Dieu*.

Ainsi font les Kabyles avec leurs refrains patriotiques, non par crainte d'être compris des *roumis*, ils savent trop bien notre ignorance à l'égard de leur musique et la presque impossibilité dans laquelle nous sommes encore de présenter un arabisant capable de comprendre à l'audition le sens vrai de leur poésie chantée : mais ce qu'ils redoutent — et de ceci j'ai été le témoin dans des circonstances que je me réserve de raconter en temps et lieu, — c'est l'exaltation que ces chants produisent infailliblement chez leurs auditeurs, exaltation qu'ils ne seraient pas toujours sûrs de contenir en notre présence, et qu'en tout cas, ils ne veulent faire naître qu'autant que le moment peut leur paraître favorable. Cette conduite prudente explique la contradiction que j'ai signalée entre l'air et les paroles de la chanson d'*Ali-ou-Ferhat*. J'ajoute qu'ici le chanteur a procédé en sens inverse ; il a placé des paroles de soumission et de prière sur un air absolument phrygien. Il est vrai de dire que s'il s'incline devant le Français, en revanche il maltraite fortement l'Arabe, qu'il accuse de trahison :

*Depuis Tlemcen jusqu'à Mascara,
Le chrétien a amené des tirailleurs noirs ;
Ce sont des fils d'Arabes qu'il a surtout amassés en grand nombre.*

On a déjà compris qu'ici le poète fait allusion aux tirailleurs indigènes ; c'est une consolation pour les Kabyles, dit M. Hanoteau, de penser qu'ils ne peuvent être battus par les Français, si ces derniers ne sont pas aidés par les Arabes. Cette accusation, que les Kabyles lancent aux Arabes dans la plupart de leurs chansons, prend ici une nouvelle force, lorsqu'elle est chantée sur le mode *edzeil*. *Je crois cependant qu'il doit y avoir d'autres paroles à mettre sur cet air qui, je le répète, a bien le caractère d'une Marseillaise*, mais sur lequel on a plaqué les paroles d'une *grâce de Dieu* quelconque.

Si maintenant, on tenait absolument à savoir lequel de nous deux — de M. le colonel Hanoteau ou de moi — le chanteur a induit en erreur, je tenterai de mettre à profit l'exemple de prudence donné par les Kabyles et je chercherai mes preuves dans la chanson faite sur l'expédition de M. le maréchal Randon chez les *Ait-bou-Addou* en 1810. (Voir la chanson suivante.)



Bien que renfermant une phrase incidente en mode *saïka*, je dirai de cette chanson qu'elle est écrite *diatoniquement* en mode *edzeil-phrygien*, et je me sers de ce mot *diatonique*, pour faire comprendre que le mode *saïka* n'intervient réellement ici que d'une manière accidentelle. D'ailleurs, les paroles — que le traducteur essaye vainement d'adoucir par des notes — ont une énergie rugueuse qui fait rejeter toute idée de mode autre que l'*edzeil-phrygien*. L'immixtion du mode *saïka* ne contredit en rien cette assertion, puisque c'est sur ce mode, dérivé du *mezmoum-lydien*, que s'établit la transition du mode phrygien à ceux des genres chromatique et enharmonique. Cette assertion, formulée par Euclide, est corroborée par le témoignage de Plutarque, mais je ne sais pas qu'elle ait été prise dans son vrai sens par aucun de ceux qui ont étudié la musique des Grecs. J'ai tenté d'apporter sur cette question des éclaircissements qui sont l'objet d'un travail spécial. Laissons donc, pour le moment, Euclide et ses propositions, et revenons à notre chanson des Ait-bou-Addou.

Après l'invocation accoutumée, le poète, se prenant à partie, semble vouloir donner des garanties de sincérité. Cette précaution n'est pas inutile, car, dès le début, il indique qu'il va adresser des louanges à ses coréligionnaires, puis il ajoute :

« *Ce chant alors deviendra harmonieux
Et fera pâmer d'aise celui qui est habitué à l'entendre.* »

J'ai signalé précédemment les danses et les crises extatiques des femmes kabyles qui jouent le rôle de Korybantes dans les sacrifices du printemps. Quant au côté purement musical de la question, je renvoie à l'explication que j'en ai donnée dans mon premier travail sur la musique arabe, à propos du mode *asbein*, qui est, ainsi que je le disais tout à l'heure, le lien par lequel le mode phrygien se rattache au genre enharmonique, dont les possédés, les ardents et les extatiques du Moyen-Age ont fait le *mode du diable*, — et je reviens à ma chanson. Après cette précaution oratoire, le poète entre en plein dans son sujet :

*« Le méchant a saisi sa bannière ;
Ce Français menteur
Se dirige avec fracas vers les Ait-bou-Addou.
Combien de vous, ô Arabes, n'a-t-il pas amenés avec lui !
Il parade dans Alma-n-Tadout,
S'imaginant, le malheureux, que nous allons nous soumettre. »*

Ici encore le traducteur place une note ainsi conçue : « Les *Ait-bou-Addou* ne se soumirent pas, en effet, à la suite de ces combats (30 septembre et 4 octobre 1856) ; ce ne fut que l'année suivante, lorsque toute la Kabylie eut mis bas les armes, qu'ils firent leur soumission à la France. » Que pourrions-nous ajouter à cette explication ? Citer vaut mieux. Citons donc la fin de la chanson ; les sentiments des Kabyles y sont accusés avec une crudité qui n'est pas exempte de charme :

*« Nous demandons la ruine des Français,
Que ces chiens soient éloignés de nous !
.....
C'est une histoire lamentable, ce que nous ont fait ces hommes
couverts d'opprobre ;
En un seul jour nos cheveux ont blanchi ;
O Dieu, permets notre délivrance !
Que pour nous se lèvent des jours meilleurs !
Si nous mourions ainsi, sans consolation,
Regardez le monde comme renversé.
.....
Les Ait-bou-Addou se battent vaillamment ;
Ce sont eux qui ont vaincu les Beni-Mzab⁽¹⁾.
Les grandes capotes⁽²⁾, je n'en fais pas plus cas que du vent ;
L'ennemi les a multipliées comme la poussière de la terre ;
Ses tambours résonnent bruyamment,
Son canon répand la terreur,
Nos hommes ont porté chez lui la destruction,
Lui aussi prend donc la fuite.*

(1) Les Beni-Mzab, étant hérétiques, sont méprisés de tous les musulmans de l'Algérie. L'auteur veut donc adresser une injure aux Français en les appelant Beni-Mzab. *Note du traducteur.*

(2) Quoiqu'ils aient été bien souvent battus par elles, les Kabyles affectent un grand dédain pour nos troupes d'infanterie de ligne, qu'ils appellent *les grandes capotes*. Ils ne reconnaissent comme supérieurs à eux que les zouaves, les tirailleurs et les chasseurs à pied. Les chasseurs d'Afrique leur inspirent aussi une profonde terreur qu'ils ne cherchent pas à dissimuler. *Note du traducteur.*

A ce dernier vers, M. le colonel Hanoteau s'empresse d'ajouter en note : « Il est inutile de dire que les troupes françaises n'ont pas pris la fuite ; c'est simplement une fiction poétique destinée à flatter les auditeurs. » Fiction poétique soit, mais cette note, confirmant celle déjà citée : « Les Ait-bou-Addou ne se soumirent pas, en effet, à la suite des combats du 30 septembre et du 4 octobre 1856, » est la confirmation évidente de ce que nous avons dit relativement au caractère et à l'emploi du mode *edzeil-phrygien* dans les chansons guerrières des Berbères de l'Algérie.

Est-il nécessaire d'insister sur la ressemblance de la poésie kabyle avec tout ce que nous connaissons des peuples primitifs ! Il me suffira, je pense, de rappeler les injures que les héros d'Homère ne manquent jamais de s'adresser avant et après le combat. J'y renvoie d'autant plus volontiers, que cela me ramenant à mon point de départ, c'est-à-dire à la justification du titre cabirique et gallique dont j'ai revêtu mes chansons kabyles, je serai conduit à poser mes conclusions :

Je résumerai donc ce travail en disant :

1. Que les chants composés par les Kabyles, à propos d'expéditions récentes, sont vraiment, dans leur forme musicale, composés d'après les règles qui régissaient le mode phrygien, tel que Plutarque nous le fait connaître ;

2. Que ce mode phrygien, connu chez les orientaux sous le nom de Edzeil, y est encore usité et spécialement appliqué aux flûtes, chose que Plutarque affirme avoir été pratiquée d'une manière identique chez les Grecs ;

3. Qu'on s'en servait principalement dans les sacrifices religieux du culte cabirique ou gallique, dont les coutumes religieuses des Kabyles sont la reproduction incontestable ;

4. Qu'enfin, l'ethnographie s'appuie sur des faits assez nombreux pour qu'il soit possible d'affirmer aujourd'hui que les Kabyles sont bien les descendants de ces barbares que l'antiquité révérait, de ces barbares dont la langue sacrée, qu'elle fût cabirique ou gallique, avait chez les Grecs et a conservé, chez tous les peuples d'origine gallique, une sorte de dialecte musical vulgaire résumé dans la mélodie rythmique du mode phrygien ; et, bien que ce dialecte musical prenne, en raison de son emploi dans les modes d'un ordre supérieur — c'est-à-dire dans les modes constitués selon les normes du genre chromatique — une expression plus élevée et conforme aux propriétés spéciales de chaque genre, il ne perd cependant jamais les signes caractéristiques de son origine essentielle phrygienne, qu'on retrouve dans le *mode barbare* d'Horace et dans la *langue barbare* d'Homère.

Cette dernière affirmation pourra paraître hypothétique, et j'aurais voulu l'éclaircir au moins par quelque côté, mais on comprendra qu'il y

a là une question dont l'examen suffirait à motiver plusieurs chapitres. De cet examen, en effet, doit jaillir la lumière qui dissipera les ténèbres dont il semble que les commentateurs se sont plu à entourer les documents qui peuvent nous guider dans la recherche de la musique primitive.

Aussi, en terminant, ne saurais-je mieux faire que rappeler un point de notre histoire musicale qui porte avec lui tout un enseignement.

« Remontez à la source, » disait Charlemagne aux chantres francs, qui discutaient avec les chantres italiens sur la vraie manière de chanter.

Remontons à la source, dirai-je à mon tour ; laissons le commentateur et au besoin le traducteur, pour n'examiner que le texte original. Par ce moyen, nous arriverons vraisemblablement à adapter, à l'étude de la musique ancienne, le procédé dont l'histoire autorise l'usage dans la peinture religieuse ; alors aussi nous appliquerons, aux chansons populaires du bon pays de France, la coiffure cabirique et la robe gallique, dont je me suis cru autorisé à revêtir les chants composés par des Kabyles de l'Algérie, à propos des diverses expéditions dont leur pays a été le théâtre avant sa conquête définitive par M. le maréchal Randon, en 1857.

Remontons à la source, et nous retrouverons quelques anneaux de la chaîne que la nuit du Moyen-Age a cru rompue, mais dont la science laïque est appelée à constater la présence perpétuelle entre tous les peuples et toutes les races de cette créature souveraine qui a nom humanité.

BIBLIOGRAPHIE

VILLOTEAU (Guillaume-André), *Description de l'Égypte. Description technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux*. 1809-26.

DAVID (Félicien), *Mémoires orientales*, Paris, 1835.

FÉTIS (François-Joseph), *Bibliographie universelle des musiciens*, T. 8, Bruxelles, Cans et Cie, 1844.

SALVADOR-DANIEL (Francisco), *La musique arabe et ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*, Alger, Bastide, 1863.

CHRISTIANOVITCH (Alexandre), *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens, avec dessins d'instruments*, Cologne, Librairie Dumont-Schauberg, 1863.

SALVADOR-DANIEL (Francisco), *Album des chants arabes, maures et kabyles*, Paris, Richault, 1863.

SALVADOR-DANIEL (Francisco), « Essai sur l'origine et la transformation de quelques instruments », *Revue Africaine*, T.8 (1864), pp. 266-278.

SALVADOR-DANIEL (Francisco), « Fantaisie sur une flûte double, instrument arabe », *Revue Africaine*, T. 10 (1866), pp. 382-392 et 424-440.

SALVADOR-DANIEL (Francisco), « Ruines et monuments de la musique », *Le Ménestrel* (musique et théâtre), 33^e année, n^o 44, 1866, pp. 345-346.

SALVADOR-DANIEL (Francisco), « La musique à l'exposition universelle de 1867 », *Le Ménestrel* (musique et théâtre), 34^e année, n^o 40, 1867, pp. 316-317.

HANOTEAU (Adolphe), *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*, Paris, Imprimerie Impériale, 1867.

SALVADOR-DANIEL (Francisco), *La musique arabe et ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*, Alger, Adolphe Jourdan, 1879.

CLÉMENT (Félix), *Histoire de la musique depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Hachette, 1885.

SALVADOR-DANIEL (Francisco), *The music and musical instruments of the Arab*, (Edited with notes, memoir, bibliography and thirty examples and illustrations by Henry-George Farmer), C.S. scribner's Sons, New-York, 1915.

BARBES (Louis-Léo), « Une figure curieuse : Francisco Salvador-Daniel », *Revue Africaine*, T. 103 (1959), n^o 460-461, pp. 195-247, Alger.

TABLE DES MATIÈRES

	page
• Note de présentation (O. Ould-Braham)	5
• Mémoire de Francisco Salvador-Daniel (H.-G. Farmer)	9
• La musique arabe, <i>ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien</i>	27
• Essai sur l'origine et les transformations de quelques instruments	91
• Catalogue des morceaux de musique arabe	109
• Notice sur la musique kabyle	113
• Fantaisie sur une flûte double, <i>instrument arabe</i>	131
• Les chants de la race cabirique ou gallique	155