

LA MUSIQUE ARABE

Ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien.

Historia, quoquo 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 l'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 ou jouent de routine, sans savoir le plus souvent dans quel mode est l'air qu'ils exécutent (1).

(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 que ce souvenir, même des meilleures et des plus célèbres composi-

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 à Alexandrie, puis en Espagne, où j'ai trouvé encore dans les chansons populaires les traces de la civilisation Arabe. Enfin, possesseur d'environ 400 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 13^{me} 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.

tions 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 romancero ou l'Arâni lorsqu'il spécifie les genres de compositions musicales qu'il nomme si fréquemment dans ses pages.... (D^r PERRON — *Femmes Arabes depuis l'islamisme*. Ch. XX)

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 étant l'inventeur des noms des notes pour lesquels il prit la première syllabe de chacun des vers de l'hymne de St-Jean.

Or, antérieurement à Gui d'Arezzo les lettres arabes étaient usitées 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'enten-

dons 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* ?

Evidemment 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 rejetions 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 conséquent 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 marche de la musique, et ils comprendront les beautés mélodiques et harmoniques de nos opéras.

(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.

Agissons en sens inverse : reportons-nous avec eux à ce *Discont*, 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 entendant l'unisson du Chant Grégorien ?

Et St-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.

Ecoutez 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.

Rhythmopée 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 St-Augustin, les St-Ambroise, les St-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 musiciennes, 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'émetts, 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 I^{er}.

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 :

Soc. — Quel est l'art qui réunit au jeu des instruments le chant et la danse ?

Alc. — Je ne saurais le dire.

Soc. — Réfléchis à ce sujet.

Alc. — Quelles sont les divinités qui président à cet art ? Les Muses ?

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

Alc. — Celui de musique.

Soc. — C'est cela même.

Hermès définit la musique : *la connaissance de l'ordre 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.*

(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. (D^r PERRON. — *Femmes Arabes depuis l'Islamisme*)

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

(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 saepe visus constitisse secundum harmoniam.*

maient une des branches principales de l'enseignement dans les universités fondées à dater du IX^m^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.

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 produisirent 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 chacune 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 aux 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 citharâ et organo* — tandis que les païens citent Mercure et Apollon, nous devons rappeler que Moïse, le législateur hébreu, avait été élevé en Egypte, là même où Pythagore avait étudié. D'ailleurs, les rapports établis entre les Juifs et les Egyptiens, 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 rabiniques 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 encore 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

n'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.

DANIEL SALVADOR.

La suite au prochain numéro.
