

**ESSAI SUR L'ORIGINE ET LA TRANSFORMATION
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'huître.

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 eût pas, chez eux, de musique purement instrumentale. Mais, l'un des deux principes sur lesquels reposait leur musique, la *Rhythmopée*, 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 *Koruphaios*, choryphée, 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 plainchant ôtait 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 de 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 ménestriers.

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 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, *manuductor*.

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 axiôme ils vont cherchant, compulsant, pour prouver qu'après le déluge — pour

(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 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 connût déjà l'opéra en Italie depuis longtemps.

Le premier dont il est fait mention est *Daphné*, qui fut représenté en 1597 à Florence. Octave Rinnucini 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.

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 axiôme 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.

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 cordes.

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 ces 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 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 *lyra* était commune à tous les instruments à cordes, et celle 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 extrême, 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 *t* 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 au sein du 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 *clavicymbalum*, 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 *Banduria* ; ou bien, ce rapprochement est-il dû à la ténacité d'un antiquaire qui voudrait justifier son axiôme 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 assortiment 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 un 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 soyiez 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'avez donc pas l'air d'ignorer que le dieu Pan fut mon père.

— Oh! cela, on le dit, mais personne ne peut l'affirmer. Ne jauriez 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 alors 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 vous 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 l'on ne m'a pas employé comme vous pour ce dont vous vous enorgueillez, 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 plait ? 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 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 devions, 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 le palais et la chaumière les haut-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'admets 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 ! 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 ! Eh 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 a fait pour danser.

— Et comment vous figurez-vous David dansant en 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

sés 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 *kânoun* des Arabes ?

— Précisément ; ce *kânoun*, 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 *kânoun* 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 *kânoun*, 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 permettrez 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 philologie 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 devint 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 *Méïa*, *Lsain* et quelques 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 donnerons 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*.

F^{co} SALVADOR-DANIEL.

