

FANTASIE 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 Maroquins.

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 roseau 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 ins-

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

truments 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 romain et nous assignerons aux auteurs contemporains des places équivalentes à celles qu'ont occupé, 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 *solfège de musique*, par Rodolphe;
- 6° La méthode de Galin;
- 7° Enfin, une collection de feuilletons 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 — abandonné peu à peu tous ces instruments qui, sous prétexte d'imiter la voix humaine

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 de 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 rapsodie 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 solfèges de MM ***.

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

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

Concerto, reprendra le premier, vient du latin, *cum certare*. 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'ont 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

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, *à 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 suffisent 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.
THÈME 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 toute 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'une 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'essayerai 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 les flûtes de gauche; et le Dorien, le plus »
 « grave, par les flûtes de droite. Le Phrygien, intermédiaire »
 « entre les deux, était joué par *deux flûtes*, une de chaque »
 « espèces. 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.

1^{re} 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 diapazon 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 dièze*. 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 disposé 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 diapazon; 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 d'insufflation de manière à produire l'octave et la douzième du son fondamental, soit pour les deux tubes donnant le même son lorsque les trous sont bouchés:

<i>si</i>	—	son fondamental;
<i>si</i>	—	octave du premier;
<i>fa dièze</i>	—	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 diapazon :

- 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 dièze* ;
- 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 les sons indiqués dans le tableau ci-après :

SON FONDAMENTAL.	OCTAVE.	DOUZIÈME.
1° si si fa dièze.
2° do do sol.
3° do dièze do dièze.... sol dièze .
4° ré ré la.

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 dièze* ;
- 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.
1 ^o si si fa dièze
2 ^o do do sol
3 ^o ... do dièze do dièze sol dièze
4 ^o ré ré la
<i>un ton</i>	<i>un ton</i>	<i>un ton</i>
5 ^o mi mi si

Soit trois demi-tons conjoints surmontés d'un ton.

SALVADOR DANIEL

(La fin au prochain numéro)