

FANTAISIE SUR UNE FLUTE DOUBLE,

INSTRUMENT ARABE.

(Suite et fin. Voir le n° 59)

V.

DIVERTISSEMENT.

Abandonnons, maintenant, la tonalité fixée par notre diapazon, 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 dièze 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 dièze — mi — fa

et dans le second :

mi — fa — fa dièze — 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 dièze ni par bémol, la série des demi-tons me force à reconnaître dans les quatre sons de la première série un *ré dièze*, et dans les quatre de la suivante un *fa dièze*.

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 est 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

(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°).

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 est la même pour *ré majeur* et pour *ré mineur*. La modalité est toute autre. La tonalité est fixée par le diapazon, et le diapazon n'a rien à faire avec la modalité. Il est la conséquence de notre système tonal et ne pouvaient 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'en 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 demi-tons.

En d'autres termes, les chanteurs pouvaient passer du mode dorien ou 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.

(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.

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.

VI.

CADENZA. *Ad libitum.*

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^{me} 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 diapazon, donnent les sons suivants :

si — do — do dièze — 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 plainchant, puisque ces sons 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 dorien représenté par *ré*, ou comme premier son du mode lydien représenté par *mi*.

Partant de là, les sons du tube de droite qui, d'après le diapazon, étaient

si — do — do dièze — ré — mi

devront, s'ils appartiennent au mode dorien, être représentés par

ré — ré dièze — mi — fa — sol;

au contraire, s'ils appartiennent au mode lydien, ils seront représentés par

mi — fa — fa dièze — 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 diapazon :

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 — sol — 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'utilité 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 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	=====	la — si
~~~~~		~~~~~
du 1 ^{er} tétracorde.		du deuxième.

Le mode éolien sera formé d'un seul son du premier tétra-

(1) Le signe + indique les demi-tons, dont la position varie pour chaque mode.

corde dorien *sol* et des trois sons inférieurs du deuxième, soit :

$$\begin{array}{ccc} \textit{sol} & \text{=====} & \textit{la} - \textit{si} - \textit{do} \\ \hline \text{du 1^{er} tétracorde.} & & \text{du deuxième.} \end{array}$$

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 :

$$\textit{sol} - \textit{la} - \textit{si} - \textit{do}$$

seront égaux comme sonorité à :

$$\textit{ré} - \textit{mi} - \textit{fa dièze} - \textit{sol}$$

et à :

$$\textit{ré} - \textit{fa dièze} - \textit{sol dièze} - \textit{la}$$

ce qui revient à dire qu'ils sont renfermés dans les limites des modalités dorientenne 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 dorientenne, 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^o Avec la base de la modalité dorienne :

*ré — ré dièze — mi — fa — fa dièze — sol*

2^o Avec la base de la modalité lydienne :

*mi — fa — fa dièze — sol — sol dièze — la*

3^o Avec la base de la modalité éolienne :

*sol — sol dièze — la — la dièze — si — do*

ce qui permettra de produire une division du tétracorde du genre chromatique, soit :

*mi — fa ————— sol dièze — 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 Egypte 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.

## 1.

*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 Eolien 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 Camænx  
Dicitur, et plaustri 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 chant qui s'y con-  
 » forme 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 recon-  
 » naître 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'ex-

---

(1) Raro ipse docuit sua dramata, quod voce tenui et parum firma esset. — FABRICIUS, *Bibliotheca græca*.

» primerait-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 enten-  
 » dre le morceau où le jeune homme qui se sent mourir s'écrie :  
 » *Mon cœur s'en va !* Écoutez le chant, écoutez la sympho-  
 » nie, 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 me renverra 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 même de la tragédie grecque, au moins un dérivé de ce 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 rappellerai 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 le 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 réglaient 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 accom-

pagné 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

---

(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.

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 loi de *la modalité constituée d'après la variété des séries des sons et sans tenir compte de leur degré d'acuité 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'aie essayé toutes les combinaisons possibles pour produire des sons différents.

Ai-je rempli ma tâche ?

## IV.

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.

Fco. SALVADOR DANIEL.

