

Je vous prévient que ce chapitre sera passablement ennuyeux et pédantesque, mais fort instructif. Qu'on se le dise.

Entièrement convaincu que Goulami était affligée d'une des plus tristes infirmités qui puissent accabler l'humanité, – infirmité plus triste encore que la cécité, car si celle-ci prive l'homme de la lumière physique, la première le prive de la parole qui est la lumière de l'intelligence, – Hodgia s'accoutuma peu à peu à se regarder comme absolument seul, et à ne se plus contraindre, en présence de son esclave, pour se livrer aux exercices de son art. Il est juste de dire aussi qu'à dater de la dernière épreuve qu'il lui avait fait subir, et dans laquelle il n'avait pas craint de porter un coup terrible à la sensibilité de la jeune fille, si celle-ci eût été moins habile et moins pénétrante, il la traita avec une certaine douceur, et lui témoigna même des égards que Goulami devait peut-être autant à sa merveilleuse beauté, à sa grâce incomparable, qu'à son exactitude et à sa soumission.

De son côté, Goulami, moins encore par la crainte de sa trahir que pour se rendre au plus tôt digne de plaire au royal amant qu'elle adorait en secret et qu'elle osait à peine nommer dans son cœur, se hâtait de profiter des leçons que son maître lui donnait à son insu, et ne négligeait rien de ce qui pouvait l'instruire autant dans la pratique de l'art que dans l'histoire et la théorie de la musique.

Hodgia était alors sérieusement occupé de recueillir les traditions des orientaux touchant l'origine de la musique; il avait consulté les livres sacrés, les poètes, les historiens, les croyances partout répandues, lesquelles se perpétuent sans altération des plus vieilles générations aux plus jeunes qui les acceptent comme une *chronique auriculaire*.

– Ainsi, se disait-il à voix haute, en se promenant dans sa salle de travail et ne faisant pas plus d'attention à Goulami que si elle n'eût été ni plus ni moins qu'un meuble de son appartement; ainsi, les traditions se dévoilent à mes regards. Il ne s'agit pas de demander à quelle époque la musique a pris naissance parmi les hommes. Cela serait parfaitement ridicule. La musique est antérieure à l'homme; elle est contemporaine de l'univers; elle préside aux mouvemens, aux évolutions des mondes qui roulent dans l'espace. Chaque grand corps, accompagné de ses satellites, produit une harmonie divine sur un mode approprié à sa masse, à ses dimensions, à l'étendue, à la lenteur ou à la rapidité de son évolution, comme aussi sur un rythme et une cadence également proportionnés à la forme de cette même évolution; mode et rythme dont ceux de notre musique, à nous, ne sont qu'une image affaiblie et imparfaite. Les plus grands philosophes de la Grèce, Pythagore et Platon, ont cru entendre cette harmonie dans leur sommeil, alors que leur âme, dégagée des liens qui l'attachent aux sens, semblait prendre son essor vers des sphères supérieures; c'est à dire qu'ils ont rêvé d'une loi de la nature dont leur intelligence leur démontrait l'existence. Un des prophètes des Hébreux s'écrie: «que la voix des mondes s'est répandue par toute la terre, et a retenti

jusqu'aux extrémités de l'univers<sup>1</sup>.» Et le Seigneur a dit à un autre prophète: «Qui assoupira l'harmonie des astres<sup>2</sup>?» Il est vrai que ce magnifique concert ne peut être perçu par nos organes infirmes et débiles; que l'homme placé au centre de la création, ne peut pas plus ouïr les vastes sons des globes qui se meuvent sur sa tête, que les bruits des insectes et de ces *infiniment petits* qui composent le monde invisible; que dans l'échelle universelle, parmi les sons du clavier illimité de la nature, son oreille ne peut percevoir qu'un point extrêmement borné, c'est à dire ce diapason qui comprend les intervalles sonores depuis le son le plus grave du tonnerre, jusqu'au cri le plus aigu du sifflement des vents; qu'au delà de cette sphère si bornée, sont deux infinis de sons: un infini au grave, un infini à l'aigu.

En parlant ainsi, Hodgja reproduisait une idée du *Songe de Scipion*, et devançait le P. Mersenne qui, dans son petit *Traité de l'Harmonie universelle* (1627), s'écrie, après avoir exprimé la même chose: «Le Verbe éternel est le GRAND ORGANISTE qui touche l'instrument harmonique de l'uni- // 204 // - vers [l'univers] et produit l'harmonie qui conserve le monde.» Cela est magnifiquement dit.

Mon Dieu! je le sais bien, vous êtes impatient d'arriver à la petite qui est là auprès de son maître, occupée à tresser des nattes de jonc pour en faire un tapis; elle est, en apparence, absorbée dans son ouvrage, mais elle joue à merveille son rôle de sourde et muette et recueille avidement chaque parole de Hodgja.

Songez aussi que Hodgja est un savant, un vrai savant hargneux et entêté, qui approfondit tout et s'appesantit sur chacune de ses découvertes. Goulami vous donne l'exemple de la docile attention avec laquelle il doit être écouté. Imitiez-la, et ne perdez pas cette occasion de connaître la véritable et miraculeuse (comme dit Rabelais) tradition de l'origine de la musique chez les Perses, tradition auprès de laquelle les fables dont nous ont bercé nos pédagogues sur Orphée, Linus, Amphion, Osiris, Hermès-Trismégiste, Orus-Apollon, etc., etc., ne sont que de la petite bière.

– Oui, poursuivait Hodgja, toujours et partout la musique a été considérée comme l'emblème de l'harmonie et de l'ordre qui président à l'univers. Les instrumens sont des symboles. Le *Monocorde*, connu dès la plus haute antiquité, fut toujours regardé comme le prototype du système de l'harmonie musicale et représentait, dans son unité, l'unité de système de l'harmonie universelle et astronomique. Le *Canon Dichorde* était l'emblème du jour et de la nuit ou des deux moitiés de l'année. Le *Tricorde*, ou lyre à trois cordes, inventée par Mercure, était le symbole des trois saisons qui partagent l'année chez les Égyptiens; la lyre à quatre cordes ou lyre de Mercure, chez les Grecs, fut, dit-on, adoptée par Orphée depuis son retour d'Égypte en

---

<sup>1</sup> *In omnem terram exiit sonus eorum, et in fines terræ verba eorum, Ps. 18.*

<sup>2</sup> *Quis en arravit cælorum rationem, et concentum cæli quis dormire faciet? Job. 38.*

Grèce, pour en faire le symbole de l'année divisée, chez les Grecs, en quatre saisons. Les Arabes, qui avaient établi aussi une correspondance entre les douze tons et les signes du zodiaque, entre les sept sons plusieurs fois répétés et les heures de la nuit, les Arabes avaient fait de leur instrument appelé *E'oud*, dont l'invention est attribuée à Platon, l'emblème de l'harmonie de toute la nature.

Mais le docteur Mahomet, fils d'Abouberk, fils de Scheroun Elmagriti, que je suppose avec de grandes raisons être né en Perse, va plus loin dans son *Traité de la science de la Musique*, publié l'an 750 de l'égire<sup>3</sup>. Il dit, dans ce livre précieux, que son but principal n'est pas tant d'enseigner l'art du chant, de tromper le temps et de recréer l'esprit, que de montrer les rapports qui existent entre les choses créées ainsi que les proportions des choses spirituelles et des choses corporelles.

La musique préexiste donc à l'homme: c'est là la croyance universelle. Mais voici la doctrine particulière des Persans, telle que je l'ai tirée de nos plus vénérables archives; elle est d'ailleurs originale et basée sur le spiritualisme le plus pur. Lorsque Dieu eut créé le monde, ou plutôt les mondes, il lui plut, avant la formation de l'homme, de tirer d'abord du néant toutes les âmes qui, dans la suite des temps, devaient, aux époques fixées par sa sagesse, venir animer les corps des mortels. Ainsi, les âmes préexistent aux corps, de même que la musique préexiste à l'homme. Lorsque ces myriades d'âmes furent créées, ce qui fut fait par un simple acte de la volonté divine, le suprême artisan eut pour agréable de les convier au magnifique concert produit par les mouvemens cadencés des corps célestes, et leurs révolutions symphoniques. Mais, comme cela a lieu dans presque tous les concerts, festivals, matinées ou soirées musicales de notre globe sublunaire, il arriva que, parmi cette multitude innombrable d'êtres spirituels qui assistaient à cette vaste symphonie, où chaque soleil, chaque sphère faisait l'office d'un instrument, les uns, et ce fut le plus grand nombre, furent saisis d'enthousiasme, les autres n'en furent que médiocrement charmés, et les derniers, en très petit nombre il est vrai, s'y ennuyèrent au point qu'ils ne purent s'empêcher de bâiller, dit-on, à la mode des esprits célestes. Et de là vient, suivant nos anciens, la différence de nos aptitudes pour la musique: art plein d'attraits pour la plupart d'entre nous, agréable à un certain degré pour plusieurs, insupportable à quelques êtres évidemment disgraciés de la nature.

Successivement, dans diverses séances, Hodgia laissa deviner à Goulami que les sept modes principaux des Orientaux sont les modes *Jeguiah*, *Achiran*, *Arak*, *Rast*, *Daguiah*, *Seguiah*, *Tchareguiah*, lesquels correspondent à nos tons d'*ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*; que les demi-tons s'appelaient les *Nim*, mais qu'outre les demi-tons, il y avait des intervalles plus petits, des quarts de ton qui, suivant les Persans, marquent le passage d'un ton à un autre par une gradation insensible, comme en considérant le spectacle du soleil couchant nos yeux passent d'une couleur à une autre par des nuances imperceptibles et

---

<sup>3</sup> L'an 1349 de l'ère chrétienne.

d'une extrême délicatesse. C'était cette partie de l'art dans laquelle Hodgia était véritablement un maître consommé, car il s'était beaucoup occupé de ce qu'on appelle la *tonalité*, et il avait fait sur ce point des découvertes importantes. À vrai dire, je n'ai vu oncques qu'il prétendît que la gamme fût un fait *indémontrable* dans son essence et dont chaque homme a néanmoins l'*idée innée*, mais ce que je sais bien et ce qui est fâcheux pour le système de la gamme innée, c'est que Hodgia fut le premier qui introduisit la gamme chez les Persans, ou du moins qui la reconstitua et qui fixa les règles de l'élévation et de l'abaissement du son dans le chant. À l'égard de la mesure, Hodgia apprit à son élève que les diverses manières de la battre s'appelaient *Oussouls*. Puis vint le tour des différens instrumens les plus usités, dont Goulami étudiait la tablature, et sur plusieurs desquels elle s'exerçait pendant les fréquentes absences du maître. Ces instrumens étaient: le *Miscal* ou flûte de *Pan*, le *Keman*, sorte de violon, diverses espèces de *tambours*, le *Qânon*, le *Zournâ*, espèce de hautbois, les *Crotales*, les *Cymbales*, le *Nây* ou *Neï*. Pour ce qui est de ce dernier, elle trouva dans les manuscrits de son maître l'opinion des Persans sur l'invention et l'ancienneté de cette flûte. Cette opinion n'est pas moins drôlatique et *miraclifique* que tout ce que nous venons de voir précédemment.

Feriaddin surnommé Atthar, je cite le manuscrit d'Hodgia, auteur de plusieurs beaux ouvrages persans, dans son livre intitulé: *Mantik Urtairy*, ou *Entretiens des Oiseaux*, fait remonter l'origine du Nây au temps de Mahomet. Ce prophète ayant un jour confié un secret très important à son gendre Ali, celui-ci se trouvant au bord d'un puits, et penchant la tête pour y regarder, répéta involontairement les paroles mystérieuses que Mahomet lui avait dites. Il ne croyait pas pour cela avoir violé l'ordre du prophète, puisqu'il n'avait eu aucun témoin. Mais Dieu qui voulut décèler l'indiscrétion d'Ali, fit croître au fond de ce puits une canne de roseau d'une hauteur prodigieuse. Un berger, que le hasard conduisit en cet endroit, coupa l'extrémité de cette canne et en fit un pipeau. Mahomet, rencontrant un soir ce berger fut fort surpris d'entendre les paroles qu'il avait con- // 205 // -fiées [confiées] à Ali, et que le roseau, mu par le souffle du berger, répétait de lui-même. Il en fit de sévères réprimandes à son gendre, qui protesta n'avoir prononcé les paroles que sur l'ouverture d'un puits au fond duquel il regardait. Le prophète lui ayant fait connaître le prodige que Dieu avait opéré pour le punir, il avoua sa faute et en demanda pardon.

Depuis ce temps-là, les roseaux ont été en grand honneur parmi les Mahométans, qui s'imaginent sans doute que ces arbustes répètent les paroles sacrées du prophète. On en fait la matière du *nây*, devenu par là un instrument consacré et le sujet d'une très belle explication mystique. Le *Mesnevi* de *Gelaleddin* ne roule tout entier que sur cet article, et les Derviches, dont les fonctions sont de tourner autour du *Nây*, ont une haute vénération pour ce livre qui, en effet, les regarde particulièrement, et dont l'auteur est un des plus grands savans de leur secte.

Mais c'à quoi Goulami s'attacha de préférence, ce fut au chant dans lequel elle s'efforça de se rendre, autant que cela était possible, égale à son maître. Elle se mit donc au fait des divers modes appropriés aux diverses parties du jour, et sentit la nécessité de se conformer à l'usage des musiciens de sa nation. Ceux-ci ayant en effet observé que les états, c'est à dire les dispositions morales et physiques de l'homme, varient, selon les influences atmosphériques, à chaque heure de la journée, ont très judicieusement établi que la musique, pour nous plaire et nous toucher, devait s'accommoder aux situations différentes dans lesquelles nous nous trouvons. C'est pourquoi ils ont divisé les tons en quatre classes: la première, pour le lever du soleil; la deuxième, pour le *Louchalour* ou deux heures avant midi; la troisième, pour le *Xyady* ou trois heures après midi; la quatrième enfin, pour *Iassy* ou quelques instans après le coucher du soleil. Goulami se régla sur cette division, et eut soin de choisir, en chantant, des airs qui se rapportaient au temps où elle les exécutait.

Goulami n'avait que très peu de progrès à faire pour se passer désormais de maître. Mais elle s'apercevait que plus elle s'approchait du moment où elle devait quitter Hodgja, plus celui-ci semblait s'attacher à elle. Il n'est plus exact de dire que Hodgja tolérait la présence de Goulami, il faut dire que cette présence lui était devenue nécessaire, comme s'il eût senti qu'un objet si charmant était bien fait pour l'inspirer. Depuis quelque temps les promenades et les absences de Hodgja étaient devenues beaucoup plus rares, ce qui contrariait beaucoup Goulami et réduisait de beaucoup le temps de ses études. Un beau matin elle remarque je ne sais quoi d'étrange et d'extraordinaire dans Hodgja; elle ne l'avait jamais vu dans une telle exaltation. De temps en temps il laissait tomber sur elle des regards tantôt profonds, tantôt rêveurs, tantôt passionnés. Tout-à-coup, d'une voix vibrante, il se mit à chanter les strophes suivantes qu'il venait d'improviser.

O toi qui es vêtue d'une étoffe à fleurs et qui portes une ceinture de cachemire!  
J'aime une beauté dont le sein est semblable à des grenades; jamais mes yeux n'ont rien vu de si gracieux.

O toi qui es blanche de la blancheur du jasmin! toi qui ne connais pas l'amour que je te porte, j'en jure par la conservation de tes yeux et de tes joues, c'est moi qui suis l'esclave, l'esclave de tes regards.

Le vin et la rose rouge semblent parler sur tes joues. Dans mes transports, je me suis écrié: Ah! que tes yeux sont pour moi un filet inévitable.

Oh! si ma gazelle me disait: Me voilà! je suis venue te trouver. Je ne te quitterai pas. Je te presserai sur ce sein orné de grenades, et tu joueras avec les nœuds de ma ceinture bordée de mille couleurs.

Après avoir chanté ainsi sur le mode *rast*, Hodgia fit un mouvement impétueux vers Goulami, puis il s'arrêta tout court, et sortit brusquement de l'appartement.

*LA FRANCE MUSICALE*, 30 juin 1844, pp. 203-205

Journal Title: LA FRANCE MUSICALE  
Journal Subtitle: None  
Day of Week: Sunday  
Calendar Date: 30 JUIN 1844  
Printed Date Correct: Yes  
Volume Number: SEPTIÈME ANNÉE  
Year: 7  
Series:  
Pagination: 203 à 205  
Issue: 26  
Title of Article: LA BIBLIOTHÈQUE MUSICALE DU DOCTEUR BIBLIOPHOBUS.<sup>4</sup>  
Subtitle of Article: Essai sur l'origine, les progrès, les transformations, les révolutions et la décadence de ma Bibliothèque. CHAPITRE IX. Suite de l'histoire édifiante d'un Chameau.  
Signature: Le docteur BIBLIOPHOBUS  
Pseudonym: Docteur Bibliophobus  
Author: Joseph d'Ortigue  
Layout: Internal main text  
Cross-reference: 12 mai 1844, 19 mai 1844, 26 mai 1844, 2 juin 1844, 9 juin 1844, 23 juin 1844, 7 juillet 1844, 4 août 1844, 18 août 1844, 1<sup>er</sup> septembre 1844.

---

<sup>4</sup> Voir *la France Musicale* des 12, 19, 26 mai, 2, 9 et 23 juin 1844. – La reproduction de ce travail est interdite. [p. 203]

