

695  
à Monsieur Edmond Pottier  
son bien dévoué

EDOUARD FOURDRIGNIER *Fourdrignier*

---

# MUSIQUE BOLIVIENNE

---

Extrait des *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris.*  
*Séance du 6 Décembre 1906.*

---

PARIS-VI<sup>e</sup>  
15, RUE DE L'ÉCOLE-DE-MÉDECINE, 15  
—  
1907

Bibliothèque Maison de l'Orient



135736

MUSIQUE BOLIVIENNE

PAR M. EDOUARD FOURDRIGNIER.

L'audition de différents morceaux de musique recueillis parmi des indigènes de Bolivie, au moyen du phonographe, nous a conduit à plusieurs observations<sup>1</sup>.

Il y aurait d'abord deux parts assez distinctes à faire dans les phonogrammes que nous avons écoutés :

La première comprend les airs chantés. Ce sont la plupart des mélodies à mouvement lent, d'un accent triste, soutenues par quelques accords d'instruments à cordes pincées.

Pour la seconde, les morceaux ont une allure différente et plus animée. Ils sont exécutés par des instruments de cuivre de facture européenne qui rappellent ceux de nos fanfares.

..

Le premier groupe, considéré comme étant d'inspiration indigène, possède plusieurs particularités. En dehors d'une tonalité fort peu différente de la nôtre, ces airs se caractérisent surtout par leurs mouvements. Tout en appartenant aux mesures à trois temps qui, selon les règles comprennent un premier temps fort, un second faible et un troisième moyennement fort, pour eux il arrive souvent que le premier temps fort est déplacé et qu'il se retrouve au second temps pour produire alors une syncope avec le troisième. Puis le mouvement à trois temps, par sa lenteur devient assez indécis et la mesure alors passe en deux temps toujours assez vagues. Ces mesures alternent alors et se réunissent pour composer des dessins qui s'enchaînent, pour former la phrase mélodique, à la manière habituelle des stances d'une poésie ou des vers d'un quatrain.

D'après les auteurs, les mesures à trois temps, dites de mouvement ternaire, sont celles que l'on retrouve le plus souvent dans les airs les plus

---

<sup>1</sup> *Société d'Anthropologie*, Séance du 6 décembre 1906. Présentation par M. Adrien de Mortillet, de phonogrammes rapportés d'une mission scientifique dans l'Amérique du Sud.

anciens et aussi dans beaucoup de ceux des peuples primitifs. Mais les mesures à deux temps, ayant un premier temps fort et un second faible, ainsi que leurs diverses subdivisions qui constituent le mouvement binaire, bien que considérées comme étant plus récentes, se rencontrent aussi quelquefois dans les chants anciens.

La combinaison de ces deux mouvements binaire et ternaire, assez variée et même parfois compliquée, donne le rythme mélodique aux notes plus ou moins élevées qui se succèdent pour former un air ou un morceau.

Quand on rapproche et compare plusieurs de ces airs entre eux, on y reconnaît facilement plusieurs parentés qui sont communes à tout un groupe ethnique. Puis dans cette formule générale, on peut encore distinguer quelques accentuations qui constituent, dans le langage musical commun, des idiomes en quelque sorte particuliers, afférents à chaque nationalité.

C'est ainsi, qu'en France par, exemple, nous reconnaissons facilement un habitant du Nord d'un habitant du Midi à sa manière de prononcer et de parler pourtant la même langue. Dans certaines provinces où des patois ont été conservés, on arrive même à ne pas confondre ces parlers de village à village.

Pour le rythme musical, quand il s'agit seulement de mesures à deux temps ou à trois temps et de la combinaison de ces mouvements, il n'y a pas grande difficulté pour les reconnaître et notre transcription musicale habituelle, à la rigueur, est assez suffisante.

..

Mais il y a d'autres nuances bien plus délicates qui, tout en se saisissant assez bien à l'exécution d'un morceau, ne peuvent être que fort relativement transcrites avec la manière actuelle dont se servent nos musiciens.

Ainsi dans certaines occasions, nous avons pu entendre le même morceau exécuté par des orchestres de nationalités différentes. Quoique composés du même nombre de musiciens, jouant les mêmes instruments et se servant de la même musique imprimée, nous avons pu parfois remarquer, sans être pourtant bien connaisseurs, qu'il y avait quelque chose, comme une manière différente dans leur exécution. C'est ainsi que sans trop hésiter, pour chacun de ces groupes de musiciens, nous avons pu reconnaître si c'étaient des Italiens, des Français ou des Hongrois jouant à la *darda*.

Pourtant, telle que maintenant et partout la musique est enseignée, avec les mêmes méthodes, l'emploi d'instruments d'une fabrication identique et l'interprétation presque des mêmes œuvres de maîtres pour former l'éducation musicale, on peut dire que de tous les arts, c'est bien la musique qui constitue un véritable langage universel qui se lit, s'entend

et se comprend dans tout le monde entier. Cependant, comme nous venons de le voir, il y a certaines accentuations propres à chaque nationalité qui permettent de les distinguer à l'exécution.

Mais notre enseignement actuel n'a pas toujours été ce qu'il est, les instruments ont été souvent très différents. Plusieurs même ne sont plus usités et, quaux aux œuvres à interpréter pour propager le goût, selon les temps et bien d'autres considérations, l'art musical de régions à régions s'est modifié d'une façon profonde.

Ce sont toutes ces caractéristiques qu'il nous importe de connaître et de préciser tout autrement que nos moyens habituels nous le permettent : car, même pour ceux déjà versés dans l'art musical, il ne leur est pas possible de transcrire les subtilités si minimes de ces nuances de style. Au plus, avec une certaine virtuosité, pourraient-ils les indiquer en accentuant sur leurs instruments ou par la voix certains passages.

La manière de transcrire les sons et la musique mérite donc toute notre attention : car pour atteindre des résultats nous avons besoin d'une tout autre fidélité. Une méthode autrement scientifique s'impose.

..

On voit donc, combien l'emploi du phonographe devient intéressant pour nos recherches. Il enregistre tout ce qu'il entend et qui est mis à sa portée : la tonalité des sons plus ou moins élevés d'un chant, les nuances subtiles d'une diction et pour les mouvements, le rythme qu'altère fréquemment un ralentissement ou bien une accélération. Tous ces moindres détails qui ont leur valeur pour nous se trouvent par lui fixés chronométriquement.

Comme on peut faire reproduire au phonographe plusieurs fois la même audition, en ralentissant au besoin le mouvement réel, la valeur des observations a une tout autre importance. Puis il n'est plus besoin alors pour observer d'avoir de grandes connaissances en musique, à part pour les sons qui demandent une éducation de l'oreille. Et encore bientôt, il n'en sera peut-être plus besoin puisque tout récemment on est arrivé à photographier la parole et par suite tous les sons musicaux.

Si la dictée musicale a bien sa valeur, elle est artistique ; tandis que les phonogrammes en ont une autre, qui est scientifique. Comme rapprochement, ils sont entre eux ce qu'un dessin parfait est à la photographie d'un objet qui nous renseigne souvent au delà de ce que l'œil peut percevoir.

Ajoutons encore, comme on l'admet et paraît vraisemblable, c'est qu'à leur origine, les premières modulations rythmées furent une aide, comme un besoin, pour régulariser les efforts réunis de nombreux ouvriers dans des travaux d'ensemble. Ainsi la traction d'un fardeau, l'érection d'un monument, les coups de rames en cadence d'une embarcation, le pas régulier d'une troupe en marche et aussi dans certaines cérémonies des gestes

d'ensemble, tous ces mouvements se trouvaient facilités par des chants qui précisaient un coup d'énergie.

Par la suite ces excitations cadencées se modifièrent, les paroles chantées prévalurent, la mélodie s'accrut pour former un air, la phrase musicale.

Enfin, ce que nous apprend encore l'histoire, c'est que de tous les arts, c'est la musique qui se développe le plus tard dans chaque période civilisatrice et c'est seulement, quand elle arrive à son apogée, que cet art à son tour s'y épanouit. Alors tous les sentiments de l'âme humaine s'y révèlent les instincts guerriers, l'exaltation religieuse, les joies, les tristesses, tout ce qui personnifie le caractère d'une nation se reflète dans son art musical.

L'étude de la musique d'un peuple nous offre donc de précieux renseignements pour le connaître plus intimement, expliquer ses gloires, ses faiblesses jusque même ses faits politiques. Souvent encore, nous y reconnaissons des influences, suite de rapports extérieurs ignorés qui ont parfois modifié certains côtés du caractère national.

. .

Après ces quelques observations générales, il nous sera plus facile de faire quelques remarques sur les phonogrammes concernant la musique bolivienne.

Nous n'avons que peu à nous préoccuper des modes et des tonalités de cette musique, parce que sous ce rapport, elle procède de la même manière que la nôtre. Les intervalles se composent, en effet, de tons et demi-tons bien définis, donnant la gamme chromatique classique.

Quant aux accords qui accompagnent les motifs, ils rentrent aussi dans les règles de l'harmonie qui nous est enseignée, à part quelques surprises assez audacieuses de cadences auxquelles nous sommes moins accoutumés.

Sur cette partie technique nous pouvons déjà conclure que, si antérieurement les modes étaient différents, ils ont maintenant un caractère franchement européen, que l'on peut faire remonter jusqu'à la conquête.

Ce qui s'explique très bien par les influences de notre musique importée, les cantiques et chants religieux des missionnaires du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle, les jésuites du Paraguay, région peu éloignée, qui confine la Bolivie. Or, on sait, surtout quand il s'agit de populations mélomanes, avec quelle rapidité un air s'apprend vite et devient populaire. Aussi, de la manière ancienne des modes et de la tonalité nous n'en retrouvons plus de traces certaines.

D'ailleurs les instruments nouveaux introduits, le genre guitare accordé différemment des leurs et surtout les instruments en cuivre de facture européenne ont bien vite fait abandonner les anciens. L'éducation de l'oreille est devenue tout autre.

Ce n'est donc ni dans leur harmonie, qui est une conception assez

moderne et n'a pris son essor que vers la Renaissance, presque au moment de la découverte du Nouveau-Monde, ni sous le côté mélodique que nous pouvons retrouver une origine.

Ce que l'on peut remarquer sous ce rapport, c'est qu'à des airs plus anciens, sans doute indigènes, il y a eu des adaptations de l'harmonie importée. Quand les accords étaient trop compliqués, on les a simplifiés, voilà tout.

Ainsi dans une cadence de sous-dominante puis de dominante pour tomber sur la tonique, il est rare que l'accord de sous-dominante n'ait pas disparu.

Par exemple au lieu de la marche harmonique avec accords sur la basse : fa, sol, do, nous les trouvons sur celle de : sol, sol, do.

Enfin le passage aux tons relatifs du majeur ou mineur est comme interverti par des alternances de quintes, ce qui produit des effets bizarres.

Il est encore à remarquer pour la musique en fanfare, que les accompagnements reproduisent servilement ceux qui conviennent seuls aux instruments à cordes pincées, types guitare ; c'est une imitation constante du pizzicato. Pour les airs du premier groupe dits indigènes les quelques accords toujours en pizzicato n'indiquent pas non plus que les instruments à archet, tels que les violons, aient été en grande faveur.

Quant aux autres instruments à vent comme les flûtes, les hautbois plutôt destinés à jouer un chant qu'à faire de l'accompagnement, quelques anomalies qui consistent en notes que rationnellement on devrait trouver diésées ou bémolisées et persistent à rester naturelles, elles font préjuger de ce qu'ils étaient précédemment. C'est que la tablature de ces instruments ne permettant pas de faire la note accidentée, on s'est servi alors du doigté de celle possible d'à côté.

Aux premières auditions de ces escamotages, on est un peu surpris, car on sent bien qu'il y a une faute, mais peu à peu, à force de l'entendre, on s'y habitue. C'est ainsi que l'éducation de l'oreille peut se fausser. Par la suite, cette anomalie devient une caractéristique, laissant une preuve de l'usage d'instruments moins perfectionnés seulement n'étant propres qu'à une musique moins savante que la nôtre.

Les instruments à vent et à trous peuvent, comme on le voit, donner aussi des renseignements complémentaires assez utiles pour reconnaître des influences et édifier sur une musique à modes différents de ceux pour lesquels on les a conservés.

Ces anomalies prouvent même une connaissance assez sommaire des ressources de ces instruments : car plusieurs de ces notes accidentées sortent justes et très bien en employant certains doigtés qui ne souffrent aucune difficulté. Ce qui indique bien qu'ils sont joués par routine.

Le premier groupe de morceaux indigènes, étant le moins influencé, attire donc plus particulièrement notre attention.

Ces airs n'ont pas, comme notes, une très grande étendue, la plupart ne comprennent, au plus, qu'une quinte presque toujours à tierce mineure. C'est dans l'agencement par exemple des six notes : ré, mi, fa, sol, la que nous les retrouvons tous cantonnés. Si le ton du morceau est plus ou moins haut, l'ordre des intervalles reste toujours dans ce sens. Mais il ne s'ensuit pas, comme notre règle musicale nous y invite, qu'un morceau commencé dans un ton s'y termine.

Ainsi, un des premiers phonogrammes entendus commence pour les deux premières mesures, en la mineur, retombe soudain en fa majeur et repasse en la mineur. Comme finale, il se termine à la quinte en ré naturel mineur avec l'accord de ré, fa, la sur le la; nous ne sommes pas habitués à cette finale étrange qui nous laisse dans l'attente, comme si la phrase musicale n'était pas finie.

Dans une complainte Quéchua, d'un mouvement en 4/8 alternant avec triolet de mouvement ternaire et un temps de deux notes en 2/4, le thème commence en ré majeur, passe dans son relatif si mineur. Puis, après modulations semblables se termine par un accord de quinte augmentée sur le ré [ré, fa (dièse), la (dièse)] pour cadencer en si naturel mineur [si, ré (naturel), fa (dièse)].

Cet accord [ré, fa (dièse), la (dièse)] avec son ré naturel pourrait être considéré en réalité comme un renversement de l'accord indiqué de septième sur le fa (dièse), avec sa quinte augmentée, ré (naturel) pour do (dièse).

Mais ici nous pouvons reconnaître que c'est un instrument qui en est cause; car sur les flûtes primitives, sans la clef spéciale pour donner un do (dièse), elles ne descendent qu'au ré naturel qui a été substitué pour tourner la difficulté.

D'autres exemples de ce genre seraient encore à produire. Ils indiquent les influences d'une musique étrangère et la persistance d'instruments plus anciens comme usage.

Mais c'est surtout dans les mouvements, les rythmes particuliers puis, dans ces accentuations subtiles que seul le phonographe peut enregistrer, que des observations utiles nous sont réservées. Dans les airs chantés nous retrouvons les influences de la langue parlée, la sonorité des ses expressions, les règles d'une versification qui présentent des écarts assez marqués avec les formules auxquelles nous sommes habitués.

Pour bien se pénétrer de ces différences, il faudrait dresser un tableau assez compliqué qui, bientôt sera facilité par des photographies de la parole. Cette étude est donc encore à réserver pour lui donner l'ampleur

qu'elle comporte. Quelques exemples pourront cependant en donner une idée.

Comme nous l'avons déjà fait observer plus haut, ces mélodies, au lieu, selon notre règle établie, de se composer normalement de dessins réguliers alternant pour former la phrase musicale, par suite du mouvement lent, finissent par avoir leurs mesures à trois temps qui se confondent avec les mesures à deux temps et alors les dessins n'ont plus de régularité.

Ainsi pour transcrire une complainte Quéchua, d'après son audition, on peut former son premier dessin de deux mesures à trois temps, puis de deux à deux temps qui rend assez bien le rythme. Mais cette régularité n'est pas exacte, car en se rapportant au phonographe, chronométriquement on trouve en décomposant par temps, une mesure à trois temps suivie de trois mesures à deux temps : c'est ce qui montre bien l'indécision difficile à saisir pour certains passages.

Dans une autre complainte (*Verde limencito*), le premier dessin est de cinq mesures et le second de quatre, toutes à deux temps. Mais on peut remarquer que si ces mesures à deux temps sont décomposées et battues à quatre temps, le temps fort tombe sur la deuxième de ces subdivisions et se lie avec la troisième pour former syncope. Cet effet rythmique particulier est bien connu, il est vrai, mais nous pouvons observer qu'il est très fréquent dans la musique espagnole à mouvement ternaire, où c'est encore au second temps qu'il se produit pour se lier au troisième.

Puis dans plusieurs de ces morceaux, ce qui vient contribuer à donner au chant réel un indéci dans le rythme et laisser, comme dans le vague, la mélodie et même l'à peu près des accords qui la soutiennent : ce sont des enjolivures de notes, des *gruppetti* ternaires et binaires qui compliquent encore.

Ces notes d'agrément appartiennent surtout à cette musique légère, très en vogue aux siècles derniers auprès des maîtres italiens et espagnols. La musique du *Barbier de Séville* de Rossini en est un exemple bien connu.

Cette manière a une origine assez ancienne, car elle était très goûtée au moyen âge et à la Renaissance. Le plein chant nous l'a conservée par tradition et nous pouvons nous en faire une idée, en comparant les chants rituels avec la musique moderne à la mode.

La musique des anciens Boliviens aurait-elle subi les influences de chants religieux entendus jadis dans le Paraguay? Leurs *gruppetti* en sont-ils une survivance? C'est ce que nous ignorons. Mais, d'autre part, ce qui est attesté par plusieurs auteurs, c'est que dans la péninsule ibérique, pendant l'occupation des Maures, il y eut des chanteurs et des chanteuses célèbres, qui savaient agréments ainsi leurs chants d'une façon admirable. Leur manière devait s'écarter assez sensiblement de la nôtre puisqu'ils se servaient d'une autre tonalité. Au lieu d'avoir, comme dans nos gammes, des intervalles composés de tons et de demi-tons, ils en avaient de bien plus subtiles, ayant pour base des tiers de tons.

Nous avons pu nous faire une idée de ce genre si différent du nôtre, en



entendant à nos Expositions des orchestres exotiques jouant de la musique arabe.

Sans doute que pour nos oreilles européennes cette musique laisse un peu à désirer. Mais la musique est bien aussi un langage ; il suffit d'y être habitué et de le comprendre pour y trouver des charmes, tout comme avec une autre à laquelle on est initié.

Voir dans la musique bolivienne une réminiscence d'une influence directe des Maures, c'est ce que nous ne proposons pas. Mais il est certain que, pour toutes les deux, cette superfétation mélodique des *gruppelli* n'était pas inconnue.

Mais quant à l'influence de la musique espagnole, elle est de toute évidence dans les morceaux interprétés par les instruments en cuivre. Nous y retrouvons de nombreux motifs empruntés à son répertoire. Le type boléro, fandango, la manière de l'orchestrer, les mêmes effets très particuliers aux instruments à cordes pincées que s'efforcent d'imiter les instruments à vent, cuivre et bois, qui cependant sont destinés à jouer une musique n'y ayant pas rapport.

Ce que nous avons retenu de cette audition, c'est que la musique bolivienne, si certainement elle conserve encore plusieurs caractéristiques rappelant un art déjà existant avant l'occupation, depuis elle a subi des modifications profondes qui tendent de plus en plus à la rapprocher de celle qui est usitée en Europe.

A propos des instruments en cuivre, on a fait remarquer qu'ils avaient des sons aigres et très aigus, comparés à ceux de nos fanfares. Nous croyons en trouver l'explication dans la facture des instruments qui sont la plupart d'industrie allemande.

La perce de nos instruments français n'est pas la même. La nôtre est beaucoup plus conique, tandis qu'en Allemagne, en Suisse et dans l'Italie du nord, le tube formant le corps des instruments tend à être cylindrique : c'est ce qui donne déjà des sons plus stridents.

On peut très bien s'en rendre compte en comparant les sons émis par les différents instruments en cuivre d'une fanfare. Les bugles, les altos, les basses et surtout les cors ayant des tubes conoïdes, ont leurs sons plus ronds et plus veloutés. Tandis que les cornets à pistons, les trompettes et les trombones à coulisse dont les tubes sont presque cylindriques et plus étroits ont leurs sons plus clairs et plus éclatants.

Les anciens Scandinaves, qui étaient des maîtres dans le travail des métaux et surtout du bronze, connaissaient déjà au premier millénaire avant notre ère cette particularité acoustique des tubes sonores. On peut voir, en effet, au musée de Copenhague, d'immenses instruments de musique en bronze, ayant plus de deux mètres de dimension, dont les tubes sont conoïdes.

La plupart ont à l'embouchure 6 millimètres de diamètre, tandis qu'ils

se terminent au pavillon avec un diamètre de 6 centimètres. Leurs sons, tout en étant très puissants, se rapprochent beaucoup de ceux de nos barytons et basses en cuivre.

Ces instruments sont connus sous le nom de *lour*. Le musée Saint-Germain en possède deux exemplaires.

Dans cette région du nord de l'Europe, l'art musical s'y est développé dans une très haute antiquité puisque l'on considère les lours comme étant de la seconde période de l'âge du bronze scandinave, de vers le xv<sup>e</sup> siècle avant notre ère, par conséquent bien avant l'antiquité classique. S'il y avait une origine à rechercher pour les instruments de cuivre, c'est bien vers cette contrée du nord qu'il faudrait tourner les yeux.

Une autre cause contribue encore à modifier la qualité du son : c'est la forme de l'embouchure. Plus la cuvette, où se produisent les vibrations par les lèvres, est longue et profonde, plus les sons deviennent voilés. C'est ce que nous remarquons pour les cors d'harmonie.

Plus cette cuvette, que l'on nomme *bocal*, est courte, plate selon l'expression admise, avec une étroitesse de diamètre dans le fond, plus les sons produits sont stridents, comme pour nos trompettes de cavalerie.

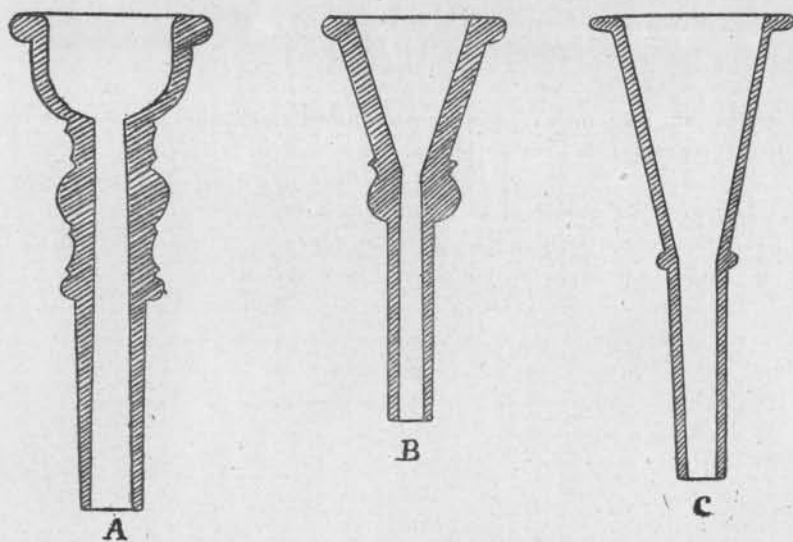


Fig. 4. — Embouchures d'instruments en cuivre (gr. rel.). — A, de trompette (sons stridents); — B, de trompe de chasse (sons puissants); — C, de cor d'harmonie (sons voilés).

Cette modification du timbre de l'instrument obtenue par une embouchure est assez saisissante avec notre clairon d'infanterie. Son tube étant

conoïde, ses sons devraient être plutôt sombres tout en étant puissants. Or, son embouchure étant à fond plat, on arrive alors à des notes très éclatantes, quoique cependant moins stridentes qu'avec la trompette.

Ce sont ces deux particularités, de la perce et de l'embouchure, qui modifient la sonorité des instruments en cuivre fabriqués en Allemagne d'avec celle des nôtres. Rien donc de bien surprenant si ceux des Boliviens sont de facture allemande, qu'ils aient des sons ayant les mêmes qualités.

Il y a peut-être encore une cause d'un autre ordre, à considérer : c'est la texture des lèvres des musiciens qui, selon la diversité des races, sont plus ou moins conformées pour un genre d'instruments.

Il en est des lèvres comme de la gorge et du gosier, tout le monde n'est pas doué par la nature pour avoir une voix de ténor. Il y a des contrées qui sont, comme on le sait, plus privilégiées pour avoir certaines voix spéciales.

Il en est de même pour les instrumentistes. Grâce à des dispositions naturelles certains naissent musiciens et obtiennent, sans effort, une appréciable virtuosité, où d'autres n'y arrivent que par exception et à force de travail.

La disposition des lèvres est donc à considérer. A notre sens, les lèvres d'un sang mêlé ne pouvant être les mêmes que celles d'un Européen ou d'un Germain, les sons produits ne peuvent être non plus les mêmes.

Or, parmi nos nationaux instrumentistes, il y en a aussi qui ont les lèvres plus ou moins avantageées. Les uns obtiennent facilement les notes élevées, ils montent sans trop d'efforts suivant l'expression consacrée. Tandis que d'autres à l'inverse descendent mieux aux notes graves, ayant une propension à lâcher les lèvres. Afin d'obvier à cet inconvénient ces derniers se servent alors d'embouchures plus étroites. Ils peuvent monter, mais la qualité du son s'en ressent, il devient aigre, moins puissant et paraît plus aigu.

C'est sans doute aussi à cette dernière cause, jointe à la facture des instruments, qu'il faut attribuer l'aigreur du son des fanfares boliviennes.

Nous pouvons ajouter incidemment, qu'en même temps que les lèvres, il faut aussi tenir compte de la dentition et du prognathisme plus ou moins accusé des races. En effet, si les vibrations sont bien dues aux lèvres, celles-ci s'appuyent sur les incisives. Une obliquité dentaire trop exagérée peut modifier l'orbiculaire des lèvres et parfois devenir un obstacle, une gêne même douloureuse pour la pression indispensable de l'embouchure.

Enfin, la capacité thoracique a également son importance afin de pouvoir retenir un volume d'air permettant de donner plus de puissance aux sons, ou de pouvoir le ménager pour soutenir assez longtemps une note.

Sans insister plus, on voit combien les éléments physiques peuvent faire dévier la propension de certains peuples dans leur goût des instruments à vent et par suite, influencer une éducation musicale. N'étant que le résultat de l'audition d'un genre de morceaux souvent écoutés, la mu-

sique de certaines races subit aussi l'action du tempérament qui leur est propre.

Dans chaque groupe ethnique, l'art musical s'y étant développé quand déjà leur culture civilisatrice était fort avancée, l'étude de leurs musiques peut donc les faire connaître plus intimement : car c'est bien en quelque sorte, l'âme de la nation qui s'y reflète.

Sans doute qu'avec certaines connaissances musicales, on peut arriver à des observations qui ne manquent pas d'intérêt ; mais avec notre méthode actuelle, ce n'est pas suffisant, nos investigations ont un caractère trop artistique. Une autre s'impose, afin de mieux saisir les détails qui nous échappent. Puis, il faudrait que ces études puissent se poursuivre, sans être nécessairement obligé d'être musicien. L'emploi du phonographe nous paraît donc tout à fait indiqué. Et quand bientôt, tout ce que cet appareil sait enregistrer pourra se lire dans des transcriptions photographiques autrement serviles que celles actuelles, des révélations inattendues sont à prévoir : car c'est alors que nos observations posséderont ce qui leur manque aujourd'hui : un caractère scientifique.

