

La contribution d'Antonin Laffage à la musicologie francophone du monde arabe

Mohamed Saifallah BEN ABDERRAZAK*

Cet article consacré à Antonin Laffage est dédié au musicologue tunisien Mahmoud Guettat, qui, dans maintes rencontres scientifiques et écrits (Guettat, 2004, p. 218), a émis des réserves quant à la contribution scientifique et au rôle effectif que joua le baron Rodolphe d'Erlanger dans l'élaboration des six tomes de *La musique arabe*, cette œuvre monumentale qui porte son nom. Guettat, qui n'a probablement pas tort, a toujours eu la conviction que le mérite revient, en premier, à toute l'équipe de musiciens, musicologues, historiens et traducteurs auxquels le baron fit appel.

Il est difficile de préciser, dans l'état actuel des recherches, la contribution scientifique effective du baron d'Erlanger dans ce projet. Ce dont on est certain c'est qu'il assura son financement. Erlanger réussit, en effet, à mobiliser toute une équipe d'érudits et de passionnés pour atteindre ses objectifs. Ce sont principalement : Antonin Laffage, Aḥmad al-Wāfī, Mrīdaḳ Slāma, Muḥammad Ġānim, Ṣālah al-Rafrāfī, Muḥammad Bil-Ḥassan, les traducteurs : 'Abd al-'Azīz al-Bakkūš, Moḥammad Sa'īd al-Ḳalṣī et Mannūbī al-Snūsī, l'orientaliste français le baron Carra de Vaux et l'historien Ḥassan Ḥusnī 'Abd al-Wahhāb. Il fit appel également au musicologue libanais Iskandar Šalfūn et au compositeur, musicien et théoricien 'Alī al-Darwīš al-Ḥalabī. Quant aux éminents musiciens et compositeurs tunisiens : Ḳmayyis al-Ṭarnān et Muḥammad al-Trīkī, ils eurent plus tard un rôle relativement limité. Signalons également la contribution méritée du copiste italien Charles Limonta. Outre ces membres qui œuvrèrent comme permanents ou intermittents, pour le compte du baron, d'autres personnalités (Poinssot ; Directeur des Antiquités à Tunis, Mercier ; professeur de physique au Lycée Alaoui, David Hagège ; officiant à la grande synagogue, etc.) ont été contactées pour apporter un éclairage, des explications, un avis, une lecture critique, des aides à la traduction ou

* Docteur en histoire de la musique et musicologie de l'Université Paris IV Sorbonne (1999). HDR Université de Tunis. Ancien Directeur de l'Institut Supérieur de Musique de Tunis (2008-2014). saif.abderrazak@gmail.com.

pour fournir des éléments de réponses à des questions précises ou des documents en leur possession.

Un hommage a été rendu, par Mannūbī al-Snūsī, à quatre des collaborateurs du baron à travers leurs biographies figurant en appendice du tome V. Ce sont respectivement Iskandar Šalfūn, ‘Alī al-Darwīš, Aḥmad al-Wāfī et Ḳmayyis al-Ṭarnān (Erlanger, 1949, 2001, p. 378-384). Quant au baron Carra de Vaux, à qui Erlanger confia la révision de la traduction d’al-Fārābī et de nombreuses autres tâches, il eut le privilège de préfacier le tome I de *La musique arabe*.

Dans cette liste de collaborateurs, nous avons cité, en premier, le nom d’Antonin Laffage car nous pensons qu’il fut à l’origine de l’intérêt que porta d’Erlanger à la musique arabe. Les archives papiers du baron, conservées au Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes, comportent un nombre considérable de documents (épreuves, résumés d’études, brouillons, notes, transcriptions musicales, photos d’instruments, correspondances, etc.) de la main de Laffage ou portant sa signature. L’étude de ces documents, que nous avons classés et numérisés, montre combien ce personnage, oh combien occulté, s’est investi dans cette entreprise. Tout porte à croire, d’après ces documents, que Laffage fut à la fois l’instigateur, le conseiller, l’éclaircisseur et le maître d’œuvre de tout le projet initial du Baron d’Erlanger.

Il nous paraît important de rappeler que le baron Rodolphe d’Erlanger, qui était peintre de formation et bien qu’il baignât dans un milieu familial imprégné de culture musicale, n’était point musicien et encore moins musicologue, il le deviendra plus tard. Ali Louati mentionne un texte rédigé par d’Erlanger, avant sa venue en Tunisie, où il aborde l’expérience créatrice d’une façon générale. Tentant d’établir un parallèle entre le travail du peintre et celui du compositeur, il déclara, aussitôt, qu’il lui était

« impossible d’aller plus avant dans les règles de la musique étant absolument ignorant de tout ce qui concerne cet art » (Louati, 1996, p. 79).

Louati note :

« Lors de son installation en Tunisie, le baron d’Erlanger ne devait pas porter à la réalité culturelle autochtone un intérêt autre que celui d’un peintre à la recherche de bons sujets pour ses œuvres » (Louati, 1996, p. 77).

Il considère sa rencontre, vers 1914, avec l’éminent Aḥmad al-Wāfī, comme un fait décisif qui engagea le baron sur le chemin de la découverte des traditions musicales arabes. La contribution du maître Aḥmad al-Wāfī a été des plus importantes, mais l’engagement du baron est bien antérieur à cette date. Le document portant la référence (B. 076 Dos. 02)¹ et daté du 26-8-1911 l’atteste. Nous reviendrons sur ce document insolite rédigé par Laffage et portant sa signature mais qui évoque en même temps « l’ami Laffage », comme si c’est le baron qui parle !

¹ À propos des références aux documents d’archives papier du baron d’Erlanger : les documents sont classés dans des dossiers dans des boîtes d’archives, la référence (B. 076 Dos. 02) signifie Boîte N° 076, Dossier 02. La référence (B. 140 Dos. 07 Doc.003- 004) signifie Boîte N° 140, Dossier 07, Documents 003 et 004. Nous tenons à remercier la Direction du CMAM et tout particulièrement son Directeur Sofien Feki qui nous a autorisé à exploiter certains documents d’archives et illustrations.

1. Qui est Antonin Laffage ?

Antonin-Louis Laffage naquit le 14-8-1858 à Alger (Lambert, 1912, p. 255) et décéda le 2-8-1926 à Paray le Monial, en Bourgogne (Garfi, 2006, p. 7). Il fut un artiste aux multiples facettes, peu connu des musiciens et musicologues et c'est à Christian Poché que revient le mérite d'avoir publié dans le *Dictionnaire des orientalistes* une brève biographie de ce personnage incontournable de la vie musicale en Tunisie depuis l'avènement du protectorat français jusqu'à la fin du premier quart du XX^e siècle.



Laffage est connu à travers ses innombrables compositions éditées essentiellement à Leipzig et à Paris et à travers son ouvrage en deux volumes *La musique arabe ses instruments et ses chants* qu'il publia en 1906. Le second volume qui porte sur sa mission en Tripolitaine, a été traduit en arabe par le musicologue tunisien Mohamed Garfi et publié à Beyrouth en 2006.

Antonin Laffage est également cité par Raoul Darmon dans deux de ses articles, parus dans le bulletin économique et social de la Tunisie. Dans un premier article intitulé : *Un siècle de vie musicale à Tunis* (Darmon, 1951) et dans un second article consacré à l'École de Musique de Tunis (Darmon, 1954), dont il fut l'un des principaux fondateurs. En vantant ses qualités, Darmon nota :

« Quant à Laffage, le "roi du violon", qui ne se souvient à Tunis de l'universalité de ses connaissances, de sa bonne volonté, de ce désintéressement, de cette inépuisable complaisance qui faisaient de lui le Michel Morin de l'art musical » (Darmon, 1954, p. 90).

Antonin Laffage fut à la fois : un musicien instrumentiste (violoniste, premier prix de violon du conservatoire de Lyon, altiste, organiste, xylophoniste), un compositeur d'une inépuisable fécondité (près de 500 œuvres dont bon nombre sont d'inspiration locale), un chef d'orchestre, un professeur de musique et d'instruments (violon et alto), un musicologue, un collectionneur d'instruments de musique et un éditeur (il créa en 1906 une maison d'édition et publia en plus de son propre ouvrage une trentaine de livres sur les sujets les plus divers, notamment la médecine). Il reçut de nombreuses décorations en France, en Tunisie et ailleurs :

« Officier de l'Instruction publique, Commandant du Nichan-Iftikhar, Chevalier de l'Ordre royal du Cambodge et de plusieurs autres ordres. [...] Membre de l'Académie de Florence, Médaille d'or à l'Exposition de Marseille, Grand Prix de l'Exposition de Tunis, 1911 » (Lambert, 1912, p. 255).

En 1895, il fonda avec Paul Frémaux et Alexandre Chabert une société artistique vouée à la musique française du 18^e siècle en plus d'un répertoire de chansons populaires des provinces de France. Ce même trio fonda en 1896 la première école de musique, à la demande du Directeur de l'Instruction Publique Louis Machuel. Laffage y enseigna le violon. Il enseigna la musique à l'école Jules Ferry, au lycée Carnot et au Collège Alaoui de Tunis.

Antonin Laffage connu d'intenses activités musicales et pédagogiques : auditions de ses élèves, récitals, direction d'orchestres, de sociétés musicales, saisons lyriques, concerts pour divers événements : kermesses, fêtes de charité et bienfaisance, fêtes corporatives, sportives, carnivals, commémorations patriotiques, messes en musique, mariages de notabilités, etc.

Chef d'orchestre d'opéra/opéra-comique, dans de nombreuses villes en France et en Tunisie, Laffage dirigea l'orchestre du casino municipal de Tunis, ceux des casinos de Hammam-lif et de la Goulette, pendant les saisons estivales. Il dirigea également la société la Chorale de Tunis et lança dès 1903 les rendez-vous quotidiens des Thé-Concerts dans les jardins d'hiver du Casino Municipal où il fit exécuter nombre de ses propres compositions.

2. Les publications de Laffage

Antonin Laffage publia toutes ses compositions dont bon nombre sont pour chant, violon et piano, instruments divers, fanfare, harmonie et musique religieuse, en plus de quelques œuvres qu'il harmonisa comme l'hymne beylical de Tunisie. Dans le cadre de cet article nous allons nous intéresser particulièrement au volet musicologique et revenir sur le contenu de son ouvrage : *La musique arabe, ses chants et ses instruments*.

Le premier volume (fascicule 1^e), doté de belles illustrations (chanteuse, danseuse et instruments) et qui porte essentiellement sur la musique tunisienne, comporte de nombreuses transcriptions musicales de pièces instrumentales du répertoire traditionnel citadin turco-arabo-andalous (*şgûl,başraf*), l'Hymne Khédivial d'Égypte et la Marche Hamidié (Turquie) harmonisés, chansons et airs de danse, en plus d'airs divers de rues (Appel à la prière, chant mortuaire, cris de marchands ambulants, chant de travail des pilonneurs noirs, air de danse, etc.). Certains airs, accompagnés de commentaires et d'informations précieuses, attestent d'un intérêt certain de l'auteur pour les expressions musicales locales.

Les transcriptions musicales sont précédées de notes sur les instruments de musique, la voix et les diverses combinaisons instrumentales locales. Dans ces notes, nous retrouvons un Laffage inquiet quant à l'occidentalisation de la musique arabe :

« *Quelques pays arabiques ont bien senti quelque peu le voisinage européen et leur musique s'en est modifiée : l'Égypte et la Turquie notamment.* » (Laffage, s.d., p. IV).

Il donne l'exemple de l'Hymne Khédivial d'Égypte qui

« *composé de deux motifs, se trouve dans le premier aux allures de scottish, franchement moderne ; le second motif revêt un petit cachet oriental qui fait pardonner le premier. [...] On a bien essayé pour la Musique Beylicale (Tunisie) de donner un coup de pioche au passé, idée regrettable qui appellerait une sévère critique contre le promoteur de cette transformation maladroite, car la Musique Beylicale d'autrefois était une originalité pour l'étranger au pays : elle constituait un champ très curieux d'observations ; pour l'Arabe, cette transformation lui enlevait ses derniers souvenirs d'enfance, de famille, restes consolateurs d'une partie fuyante* » (Laffage, s.d., p. IV-V).

Le second volume (fascicules 2 et 3) est un compte rendu de sa mission à Tripoli, où il se rendit en 1906, dans le but de collecter des airs qui pourraient inspirer certains musiciens européens en quête d'exotisme. Il réussit à transcrire 22 airs turcs (*şarqī*), des marches, des *başraf*, des sonneries de clairon, des chants de rues (d'hommes et de femmes, à l'occasion de cérémonies de mariages), des airs d'enterrement, un air de *magrūna* (clarinette double en roseau) entendue sur la place d'un marché, des airs de marchands de pommes de terre, d'œufs et de marchands de citrons. Au cours de son voyage, Laffage acquit, lors de son passage à Sousse et à Sfax, 17 cartes postales illustrées ayant trait à la musique arabe et dont il nous laissa une description. Il réussit également à rapporter de Tripoli 7 instruments qu'il décrit dans son ouvrage. Ce sont : trois types de *magrūna*, une *tabdāba* (tambour en gobelet), un *'ūd* à cinq chœurs doubles, une *gasba* (flûte) turque et un *qānūn* à vingt-quatre chœurs triples. Comme dans son premier fascicule, Laffage ne manqua pas d'exprimer sa déception à l'écoute de la musique exécutée en Lybie. Il nota :

« La musique musulmane se meurt et, à l'entendre, on a la sensation qu'elle est bien près de disparaître. Telle a été, en entrant chez moi, l'impression que j'ai ressentie de cette audition, qui ne fit que fortifier le jugement que j'ai reçu depuis que j'étudie le passé de cette musique en pleine décadence. Dans tous les pays de l'Orient, elle s'italianise, et les principaux hymnes, le turc, le tunisien, l'égyptien et d'autres hymnes encore ont été écrits par des compositeurs italiens » (Laffage, s.d., p. 18).

Ces cris d'alarmes et inquiétudes quant à l'avenir de la musique arabe, suite à l'influence de la musique occidentale rappellent ceux du baron d'Erlanger parus dans sa première publication : « Au sujet de la musique arabe en Tunisie, où nous retrouvons à la fois tout le savoir acquis auprès de Aḥmad al-Wāfi, concernant le rôle des confréries religieuses, et les idées, réflexions et constatations de Laffage quant à la transmission de la musique traditionnelle et au phénomène d'acculturation dont elle fut l'objet. Ainsi il nota :

« À Tunis, aujourd'hui, il nous serait impossible de faire interpréter convenablement la moindre page de musique classique ; nous ne saurions trouver cinq musiciens nécessaires pour l'exécuter. » (Erlanger, 1917, p. 3) et ajouta « Le prince abandonne son orchestre privé pour écouter une fanfare s'époumonant en vain pour trouver sur des instruments étrangers des notes qui lui écorchent les oreilles. Les palais s'écroulent, la musique se meurt » (Erlanger, 1917, p. 6).

Outre son ouvrage, composé de plusieurs volumes (Serres, 1905, p. 15), Laffage publia deux séries de six fascicules entièrement consacrés à la musique arabe (tunisienne). La seconde série a été publiée en 1911. Le quotidien *La Dépêche Tunisienne* (N° 7583, vendredi 2 Juin 1911) en rendit compte de manière élogieuse et publia les titres des 38 pièces qui composent ces six fascicules, reconnus comme étant « d'un raffinement inouï d'édition et d'une authenticité absolue ». Il est mentionné :

« Tous les bibliophiles du monde entier recherchent les travaux de notre compatriote qui poursuit avec une inlassable ténacité la restauration d'un grand art que personne n'a tenté jusqu'ici et présenté d'une manière claire,

facile, pouvant s'interpréter sur tous les instruments quels qu'ils soient, aussi bien sur le piano, la flûte, la clarinette, le violon, piston, mandoline, etc. ». Ces fascicules « constituent de précieux documents pour les historiolgues, pour les artistes amateurs d'une musique pour ainsi dire tirée de l'oubli, et que le temps ou de mauvaises transcriptions menaçaient à tout jamais de faire disparaître. » (Dépêche Tunisienne, N° 7583, 1911).

Parmi les œuvres transcrites et traduites par M. Luciani, interprète et collaborateur de Laffage :

« Prélude de Saïka. / Je suis tout à vous, ma chère, et vous à qui êtes-vous ? / Ils m'ont ravi la raison et sont partis ! / Touchia Hossaine. / Les plus belles fleurs sont sur les bords des ruisseaux. / Résigne-toi à la volonté du Seigneur. Celui qui consola Job. / Ton visage est pour moi un pré verdoyant ; concède-moi ce paradis. / Mon invité lève-toi, ranime la chandelle ! / Mon bonheur a effacé l'ennui / Ô mon cœur ! abandonne le chagrin... ».

Il s'agit, d'après l'ensemble des titres publiés, d'airs de danses, de chansons et de pièces instrumentales et vocales du répertoire du *mālūf*.

Antonin Laffage bénéficia d'une excellente réputation et acquit grâce à ses activités musicales et pédagogiques, tant vantées dans les journaux, en plus de ses participations aux actions philanthropiques une grande notoriété et une estime de toutes les communautés européennes et autochtones du pays.

3. La contribution d'Antonin Laffage à l'œuvre du baron d'Erlanger

Le baron d'Erlanger qui s'installa définitivement à Tunis en 1910 après de courtes visites d'affaires, entreprises respectivement en 1902, 1903, 1907 et 1909 (Louati, 2008, p. 36), aurait fort probablement connu Laffage au cours de soirées mondaines chez les notables du pays ou chez le résident général de France à Tunis, ou encore lors de concerts et d'opéras donnés au Théâtre Municipal ou au Politeama Rossini. Rodolphe et son épouse Bettina étaient en effet passionnés d'opéra.

À partir de 1911, tout en maintenant ses activités pédagogiques et musicales, Laffage apporta sa contribution à l'œuvre du Baron Rodolphe d'Erlanger, qui semblait-il avait au départ un grand projet encyclopédique : une étude approfondie du système musical arabe en remontant à ses origines. Dans sa première publication, Erlanger nota :

« Les Arabes ont deux systèmes musicaux bien distincts, en faveur encore. L'un est né de la civilisation asiatique, l'autre est le propre de celle du royaume des Pharaons. Les Provinces orientales de l'Empire Arabe ont adopté le système asiatique, tandis que les provinces d'Occident ont choisi l'autre, qui a fait éclore l'échelle de Pythagore » (Erlanger, 1917, p. 3).

Qui fut l'instigateur de ce projet ? Cette question nécessite une étude approfondie de l'ensemble des documents d'archives. Tout porte à croire que Laffage éclaira et alerta le baron sur l'état de la musique arabe et le conseilla d'investir son temps et son argent pour sauver cet art de toute perdition et pérenniser ainsi son nom, en lui

suggérant toute une stratégie et un plan de travail détaillé. Le document manuscrit et non daté, portant la référence (B. 076 Dos. 06) est riche d'informations concernant à la fois le plan d'un ouvrage et la manière de le réaliser. Nous y trouvons également les mêmes idées publiées par Erlanger, concernant les influences des systèmes musicaux asiatiques et égyptiens sur celui des arabes, développées par Laffage qui nota :

« Il nous semble qu'il serait utile maintenant de donner au lecteur une idée de la marche qu'a suivie la musique à travers les civilisations. Bien entendu il ne peut s'agir que d'une opinion, nous l'avons conçue au cours de nos recherches. L'Asie nous donne l'histoire la plus reculée de son art, elle se déroule pendant vingt siècles. L'Égypte de son côté semble se développer musicalement sans avoir été influencée par l'Asie. Ce n'est qu'en l'an [...] lors de l'invasion de l'Égypte par les Perses conduits par Cambyse que nous voyons le vainqueur apporter avec lui les instruments et la musique asiatique. Celle de l'Égypte est détrônée ses [??] sa pureté ne sont plus respectés. Nous voyons Platon se rendre en Égypte [...]. Conscient de la perturbation qu'avait apportée l'invasion des Perses dans les principes mêmes de la musique des Égyptiens [...] il se rend dans les temples et c'est de la bouche des grands prêtres qu'il tient l'histoire et les règles de l'antique musique égyptienne. Ce sont ces règles qu'il apporte en Grèce. Avec l'influence asiatique dans la civilisation de la Grèce, nous voyons de nouveau les commandements des Pharaons diminuer de prestige et peu à peu s'évanouir. Ce n'est que chez les arabes avec Farabi en l'an [...] que le fil perdu chez les grecs se retrouve. Ce savant [...] fait de minutieuses recherches dans les textes grecs ; il écarte toutes les plus récentes théories pour remonter au système de Pythagore qu'il rétablit... » (B. 076 Dos. 06 Doc. 015-016).

Dans une lettre, datée du 25 novembre 1917, adressée à son frère le Baron Frédéric (Freddy), Rodolphe d'Erlanger nota :

« Mon ouvrage dans son premier volume comprendra si Dieu me donne vie, l'histoire de la musique depuis sa naissance, débutant avec l'apparition de chacun de ses degrés musicaux à travers les âges (c'est là une question totalement ignorée jusqu'ici), l'histoire de la musique en Orient jusqu'à nos jours avec des exemples de chaque période à commencer de l'époque de Moïse et antérieurement ; puis un exposé de la théorie arabe chez les auteurs orientaux, enfin la façon de composer en s'appuyant sur les règles énoncées. Dans un second volume, la reproduction des principaux manuscrits des auteurs orientaux, qu'ils soient dans les éditions anglaises ou françaises, seront traduites in extenso. Enfin le dernier volume renfermera tous les exemples musicaux. C'est un travail formidable que j'ai entrepris, il me faudra des années pour l'achever. » (B. 140 Dos. 07 Doc.003- 004)

Erlanger confia à Laffage dès 1911 de nombreuses tâches :

- L'élaboration de résumés et de synthèses sur les musiques égyptienne, hébraïque, grecque, chinoise, persane et arabe. Ce travail est précédé d'une collecte d'ouvrages (en plusieurs langues), travaux anciens et articles plus récents en rapport avec ces musiques. On consulta alors ceux de Platon, Laborde, Villoteau, Fétis, Forkel, Kosegarten, Kieswetter, Christianowitch, Salvador-Daniel, Thomas Shaw,

etc.. Les listes bibliographiques réalisées par Laffage sur les musiques grecque (B. 069 Dos. 06), hébraïque (B. 153 Dos. 04) et arabe (B. 076 Dos. 04) attestent de l'ampleur de cette tâche.

- La collecte de répertoires, de données et d'informations en rapport avec la pratique de certaines traditions musicales, auprès de musiciens et de personnalités ressources.
- La transcription des répertoires musicaux collectés et la sélection des pièces (airs, chants, danses, chansons, cris de la rue, mouvements mélodiques, etc.) qui serviront d'illustrations musicales.

3.1. *Les collaborateurs de Laffage*

D'après les documents disponibles, Laffage entama ses premières investigations en 1911, aidé par 'Abd al-'Azīz al-Bakkūš (Abdelaziz Baccouch), homme de lettres et qui fut le Chef-Adjoint de l'Interprétariat à la Direction de l'Intérieur de Tunis. Al-Bakkūš réalisa un travail colossal de traduction, de révision et de correction des principaux traités et de nombreux ouvrages et articles.

Un premier noyau se forma dès 1914 avec l'arrivée de Aḥmad al-Wāfī (1850-1921), maître incontesté du répertoire arabo-andalous du *mālūf*, dans sa double dimension mystique et profane. Al-Wāfī avait également une bonne connaissance de la musique orientale et particulièrement celle de l'école syro-égyptienne, en plus d'une culture littéraire et musicale étendue aux travaux et écrits des théoriciens arabes anciens. Il maîtrisa la transcription musicale en notation alphabétique arabe et en notation occidentale. Il réalisa un travail considérable de transcription musicale.

Mrīdaḳ (Mardochee) Slāma (1870-1942) musicien, joueur de *qānūn* (qui initia le baron d'Erlanger au jeu de cet instrument) intégra l'équipe dès 1917. Il maîtrisa, à la fois, la musique tunisienne et orientale ainsi que la transcription en notation alphabétique arabe. Slāma, tout comme al-Wāfī, transcrivit un important répertoire de liturgies hébraïques, mit au point les tableaux comparatifs de *ta'amim* (accents bibliques et leurs formules mélodiques respectives) selon les divers livres de la Bible.

Muḥammad Sa'īd al-Ḳalṣī (al-Khalsi), ancien élève du Lycée Carnot de Tunis et diplômé en droit après des études à Paris et au Maroc, compte parmi les meilleurs traducteurs et érudits qui se sont joints à cette équipe.

Mannūbī al-Snūsī (1901-1966), un ancien élève du Collège Alaoui qui pratiqua plusieurs langues : l'anglais, l'italien et l'allemand, en plus du français et de l'arabe qu'il maîtrisa, se joignit à l'équipe et succéda à 'Abd al-'Azīz al-Bakkūš vers 1922. Il participa activement à la traduction, à la correction et à la rédaction de nombreuses parties des différents ouvrages.

Ṣālah al-Rafrāfī, musicien joueur de *rbāb* et de violon et élève d'Aḥmad al-Wāfī, fut probablement l'un des derniers membres permanents de l'équipe de Laffage. Il fut un excellent transcripateur qui maîtrisa à la fois la notation alphabétique arabe et occidentale et avait cet avantage par rapport aux autres transcripateurs de pouvoir réaliser des sortes de conducteurs où il spécifia le jeu de chaque partie (voix, instrument mélodique, percussion), comme l'exigeait Laffage. Ce dernier, tout en apportant sa propre

contribution, supervisait le travail de toute l'équipe et en rendit compte au Baron, qui suivit avec passion et de manière régulière tous les détails de sa progression.

Nous ne pouvons, dans le cadre de cet article, évoquer tous les travaux de Laffage pendant les quinze années passées au service du baron d'Erlanger, nous nous contentons de passer en revue quelques-unes de ses réalisations.

3.2. *Quelques documents et travaux réalisés par Laffage*

3.2.1. Enquêtes de terrain

1)- Parmi les plus anciens documents, de la main de Laffage, figurant dans les archives papier du Baron d'Erlanger, hormis les photos anciennes d'instruments de musique de sa propre collection et les cartes postales de musiciens qui datent vraisemblablement de 1905 mentionnées dans son ouvrage, celui portant la référence B. 076 Dos. 02, ce document manuscrit de sept pages, daté de 1911, a pour titre : *1^e Questionnaire*. Il s'agit d'une sorte de plan de travail, sous forme de questionnaire en 9 points avec sa propre signature et cette mention à la fin : « *Je crois que lorsque les points désignés seront pour la plupart établis et fixés nous avons de la bonne et entêtée besogne pour au moins un an* » (B. 076 Dos. 02 Doc 007).

Dans ce questionnaire, en vue d'une collecte d'informations musicologiques et organologiques, Laffage demande à rencontrer les chefs respectifs de la Musique Beylicale et de la *Nāṣīriyya*, pour recueillir des informations sur la musique exécutée par les deux fanfares qu'ils dirigent. Il souhaite également enregistrer le répertoire et les prestations d'instrumentistes, chanteurs et chanteuses, comme il l'avait fait auparavant avec un joueur de *ṭbal* (tambour cylindrique à deux peaux). Connaître les dénominations des modes en langue arabe. Acquérir des ouvrages et écrits sur la musique arabe. Enregistrer les chants sacrés de la liturgie musulmane et les cérémonies du culte.

Les questions 6 et 7 ont trait à l'organologie : Connaît-on d'autres instruments de musique autres que ceux figurant dans le musée personnel de Laffage, à savoir : *qānūn*, *'ūd*, *ṭablāt*, *bindīr*, *šqāšiq* des danseuses de cafés et ceux des musiciens noirs, divers *gašba*-s, *mizwid*, divers *gumbrī*-s, *gugayy*, diverses *šabbāba*-s, *kwītra*, diverses *darbūka*-s, divers *ṭār*-s, divers *rbāb*-s, *magrūna*, *ṭabdāba*, divers *ṭball*-s, diverses *zukrā*-s ?

La 7^e question concerne l'identification d'instruments africains que Laffage avait enregistrés au cours d'une étude antérieure. Citons parmi cette longue liste de 24 instruments :

« **Ambira**, instrument formé de tringles de fer de longueur inégale et que l'on pince avec les doigts, en usage dans la colonie Portugaise de l'Afrique occidentale, le Mozambique. **Balafo** : harmonica composé de lames de bois reposant sur des calebasses creuses et servant aux populations de l'Afrique Occidentale pour leurs réjouissances. **Ingomba**, tambour de deux mètres qui existe au Congo et en Guinée fait dans un tronc d'arbre creusé et des cordes pour obtenir la tension des membranes tout autour de la longueur de l'instrument. **Nanga**, petite harpe en usage au Congo dont les

*cinq cordes sont en fibres végétales tendues au moyen de nœuds coulants qui resserrent davantage les chevilles. **Tahona**, grande flûte recourbée percée de trois trous et ouverte aux deux extrémités (Afrique occidentale). **Oukpivé**, trompe usitée en Guinée et qui sert dans les combats guerriers.*

***Sistre**, instrument de l'Égypte antique composé de 4 verges de métal passées dans une tige de métal en forme d'aimant et un manche. On agite l'instrument qui produit des sons perçants et confus. Usité encore aujourd'hui en Abyssinie dans les églises où cet instrument fait fonction ou remplace les sonnettes dans le culte catholique » (B. 076 Dos. 02 Doc. 003/004/005/006).*

2)- Le document (B. 194 Dossier 05) comporte, entre autres, cinq pages portant le titre : *Programme d'une soirée arabe dans une maison privée*. L'auteur nota de nombreux détails relatifs à la progression et aux contenus des soirées de *mālūf*, de *Sūlāmiyya* et de *'Isāwiyya* qui se déroulaient dans les demeures privées de Tunis. Il avait pris le soin de préciser les durées de chaque soirée, de celles de ses pièces constitutives ainsi que celles des pauses et repos des intervenants.

Ces documents présentent un intérêt considérable dans la mesure où ils nous renseignent sur le contenu des programmes de ces soirées privées du début du XX^e siècle en Tunisie.

Nous proposons comme exemple « La soirée de *mālūf* ». Celle-ci comprend dans l'ordre :

« Une nūba d'une durée d'une heure, (repos 10 mn). / Un bašraf d'une durée d'une demi-heure. / Une qašīda (improvisée) avec accompagnement en solo du 'ūd, à laquelle succède un šgull (chant avec accompagnement de l'orchestre dans le même mode que celui de la qašīda), durée : ¼ d'heure (repos 10 mn). / Une deuxième qašīda et une chanson (accompagnement de tout l'orchestre), durée : ¼ d'heure (repos 10 mn). / Une troisième qašīda. / Un muwaššah (solo avec réponse de l'orchestre, les différents interprètes chantent à tour de rôle et se répondent les uns aux autres), durée : ½ heure (repos 10 mn). / Une quatrième qašīda et une chanson, durée : ¼ d'heure (repos 10 mn). / La soirée s'achève avec un fragment de nūbat al-Māya d'une durée d'une demi-heure. » (B. 194 Dos. 05 Doc 001).

3.2.2. Notes et résumés d'études

1. Notes tirées de l'œuvre de J. A. Van Aalst sur la Musique Chinoise. (B. 087 Dos. 04)

Dans ce document, daté du 22-09-1919, nous trouvons quelques données historiques sur l'évolution du système musical chinois, l'élaboration de l'échelle musicale à partir des tubes en bambou (*Lüs*) et une approche comparative entre le système occidental et le système chinois. Ce document entièrement dactylographié comporte deux tableaux et une représentation en forme de cercles concentriques tous manuscrits (écriture d'Antonin Laffage) :

- Une représentation du cycle exprimant les noms des *Lūs* (Lyu/Liu tubes en bambou) ordonnés de manière à coïncider avec les heures et les lunes concordantes. Cette représentation traduit les changements de tonalités.
 - Un tableau comparatif du système tempéré occidental et du système chinois, avec la nomenclature des *Lūs* et leurs correspondants en notes européennes.
 - Un tableau comparatif des notes de la gamme diatonique.
2. Notes tirées de l'ouvrage de Caussin de Perceval : Les musiciens arabes du 1^e siècle, 2^e et 3^e de l'Hégire, publié par la *Revue Asiatique* (B. 153 Dos. 08)

Dans la première page de ce cahier petit format, dans lequel Laffage consigna l'essentiel de ces notes, il mentionna que les informations rapportées par l'auteur sont tirées de *Kitāb al-'aġānī* (le livre des chants) d'Abū al-Faraj al-Iṣfahānī. Il est également noté :

« *Le Baron dans son chapitre sur l'histoire des Arabes peut démontrer par l'exposé suivant, en plus des sommités arabisantes qui se montrèrent dans l'Islam, les musiciens qui sont les suivants : ...* » (B. 153 Dos. 08 Doc. 001).

Il s'agit en effet de données collectées à propos de nombreux musiciens et musiciennes arabes.

Ces notes ont sans aucun doute servi à l'élaboration de la *Biographie de Musiciens Arabes*, travail non publié et auquel participa Laffage. Dans ces 44 pages dactylographiées, figurant dans le document (B. 54 Dos. 02), nous trouvons les biographies respectives de : Ṭuways, Sa'īd Ibnu Musajjah, al-Dallāl, Muḥammad Ibnu 'Ayša, Yūnis al-Kātib, Baššār Ibnu Burd, Ṣiyāṭ, Ḥakam al-Wādī, Ibnu Jāmi', Ibrāhīm al-Mawṣilī, Iṣḥāq Ibnu Ibrāhīm al-Mawṣilī, Sā'ib al-Ḳāṭir, Jamīla, 'Azza al-Māyla, Ibnu Surayj, etc.

3. Résumé de l'*Étude sur la Musique Arabe* du Père Collangettes. (B.153 Dos. 05)

Notes manuscrites, sur un cahier petit format (20 pages), résumant l'essentiel de l'étude du Père Collangettes sur la *Musique Arabe*, parue en deux articles dans le *Journal Asiatique* (Novembre - Décembre 1904 et Juillet - Aout 1906). Dans ce relevé des principales questions abordées par le Père Jésuite, avec leurs numéros de pages respectives, Laffage semble maîtriser l'ensemble des thèmes abordés (les traités des théoriciens arabes anciens, les échelles musicales suggérées par les anciens et les modernes, les genres, les intervalles, etc.). Il n'hésite pas à ajouter certains commentaires et notes explicatives, sans doute destinées au Baron d'Erlanger.

3.2.3. Les épreuves

1. Épreuve sur la musique dans l'ancienne Égypte (B. 084 Dos. 06)

Cahier comportant 44 pages manuscrites traitant de l'histoire de la musique égyptienne en trois parties :

- **L'Ancienne Égypte.** Laffage passe en revue les principaux événements historiques datant d'environ 5000 ans avant notre ère : la période où le peuple égyptien

était protégé contre toute incursion par la nature elle-même, du temps où l'Égypte était divisée tout d'abord en deux royaumes et subdivisée en Nômes ; les premières invasions datent de l'an 2230 avant notre ère avec l'arrivée des peuples pasteurs venant probablement des plateaux d'Iran. Les deuxièmes invasions des Perses sous la conduite de Cambyse (529-522 av. J. C.) et la pénétration des mœurs asiatiques. L'avènement des Ramsès et l'exode des Hébreux ; le Royaume d'Alexandre, sous Ptolémée, où les Septantes furent chargés de rechercher les documents propres à raviver les anciennes traditions d'Égypte dans l'espoir d'une renaissance.

- **Première Période.** Le sujet étant bien évidemment l'art musical de cette période de l'histoire de la civilisation égyptienne, Laffage se réfère aux auteurs grecs et latins qui reconnurent « *la pureté et la grandeur de la musique du pays des Pharaons.* ». Quant à son rôle, il nota :

« Chez les Égyptiens, la musique était considérée comme un instrument de moralisation, un moyen d'élever l'âme ; et leurs dirigeants se sont toujours déclaré les dépositaires des secrets de ses lois qu'ils conservaient jalousement, s'élevant contre toute ingérence étrangère » (B. 084 Dos. 06 Doc. 007).

Pour cette première période, il est également question de l'importance de la musique dans le discours des moralisateurs et des éducateurs des peuples. Le devoir et les privilèges des musiciens. La tradition orale est considérée comme un « *moyen infailible de propager sans danger et d'une façon invariable la connaissance de la religion, des lois, des sciences et des arts.* » (B. 084 Dos. 06 Doc.012). Cette partie consacrée à l'avantage de l'enseignement oral et à l'aversion des peuples de l'antiquité pour l'écriture est riche d'informations. Nous trouvons aussi un aperçu sur : les lois régissant l'instruction des enfants et la conduite des adultes, le rôle de la danse dans le discours, la danse et l'éducation physique, enfin la perfection des lois régissant l'art en Égypte.

- **Deuxième Période.** Pour cette seconde période de l'art musical égyptien, considérée comme celle de la décadence suite à l'invasion des Perses, les informations proviennent encore une fois de témoignages et d'écrits d'auteurs grecs et latins. L'introduction massive, par les conquérants, de nouveaux instruments a été à l'origine de l'altération de la musique égyptienne et de sa transformation. Ce fut l'une des principales causes de sa décadence. Le reste de ce chapitre est alors consacré aux instruments originaux des égyptiens (la lyre à trois cordes, le tambour, le buccin en corne de vache et la trompette) et à leurs fonctions respectives. Laffage ne manque pas d'établir le rapport et les similitudes avec ceux que nous retrouvons chez les Hébreux.

2. Épreuve sur la musique grecque

Il semble que la musique grecque ait été le thème préféré et le domaine de prédilection d'Antonin Laffage. C'est la tradition musicale qu'il maîtrisa le mieux, sans doute suite à la formation acquise au Conservatoire de Lyon. C'est également sa connaissance de la musique de la Grèce antique qui fut à l'origine de son intérêt pour l'étude des traités des théoriciens arabes anciens et pour la musique arabe qu'il a toujours considérée comme l'héritière de celle des Grecs.

De nombreux documents d'archives, relativement bien ordonnés et complets, concernant la musique grecque, constitués de brouillons, planches, épreuves manuscrites et dactylographiées, avec des transcriptions musicales (échelles, tétracordes, genres, unités métriques), forment une bonne matière à un ouvrage de vulgarisation.

Le document référencié (B. 153 Dos. 10), entièrement manuscrit, de la main de Laffage, porte le titre « Étude sur la musique grecque ». Cette étude, de 264 pages, comprend, outre l'avant-propos et le glossaire, huit chapitres :

- I- Les auteurs et préconisateurs de la musique, leur rôle, ce qu'ils firent et comment et de quelle manière le mouvement musical se dessina (de 730 à 580).
- II- Ce que fut la musique au temps de Pythagore, les innovations de celui-ci, ses successeurs et ce de 582 jusqu'à la décadence de l'art musical grec (338). II bis - De Sophocle à la conquête macédonienne (338). Période de la décadence de l'art grec de 450 à 338.
- III- Le monocorde, les échelles grecques, les modes.
- IV- La métrique.
- V- La mesure.
- VI- La notation.
- VII- Le chant et la pratique musicale des grecs. Les instruments.
- VIII- Des livres ayant paru sur la musique grecque ou y ayant trait.

Ce dernier chapitre étant une liste bibliographique de 241 titres, écrits ou parus respectivement en français, en italien, en latin, en allemand et en anglais. De nombreux ouvrages sont commentés et pour certains, Laffage mentionne le contenu des différents chapitres qui les composent.

Enfin, dans la dernière partie de cet ouvrage manuscrit, Laffage ajoute un glossaire d'une cinquantaine de pages passant en revue les différents termes techniques de la musique grecque avec significations et notes explicatives.

Outre ce travail exhaustif sur la musique grecque, nous trouvons d'autres documents non moins importants. Citons comme exemples :

- Le document (B. 153 Dos 12), qui est une planche manuscrite grand format, réalisée par Laffage, où nous retrouvons les échelles respectives des modes dorien, phrygien, lydien, hyper-dorien, hypo-dorien, hypo-phrygien et hypo-lydien. Au coin gauche supérieur, l'auteur nota au crayon : « *Modes grecs, leur application à ceux arabes, grégoriens et israélites.* »
- Histoire de la musique grecque (B. 069 Dos. 03).
- De la lyre et du monocorde (B. 054 Dos 10).
- Étude sur Ptolémée 2 siècles ap. J. C. (B. 153 Dos. 11).
- Le document manuscrit de 8 pages (B. 069 Dos. 07), daté du 26-03-1915 et signé A. Laffage, qui est une réponse de ce dernier à une lettre du Baron d'Erlanger, lui demandant informations et éclaircissements à propos des genres diatonique, chromatique et enharmonique des Grecs.

3. Épreuve sur la musique arabe et persane (B. 065 Dos. 06)

Cette étude, de 170 pages dactylographiées, comporte :

- Une introduction sur l'histoire de la musique arabe et persane.
- Partie I : La Gamme, où figure un graphique relatif au manche du *'ūd* réalisé par Laffage.
- Partie II : Des rapports des sons, de la façon de les calculer. De la consonance et de la dissonance.
- Partie III : De la composition des sons et des modes, où figure une Planche, réalisée par Laffage, avec six représentations circulaires des modes : *'uššāq, nawā, būsālik, rāst, zinkulāh* et *iṣfahān*.
- Partie IV : De la mesure et du rythme, avec également une belle représentation circulaire du premier cycle lourd, réalisée par Laffage.
- Partie V : Des instruments.
- Partie VI : Essai de notation musicale. C'est un exposé d'un système de notation de chants figurant dans les écrits de quelques auteurs persans et rapporté par De la Borde.
- Partie VII : Appréciation du système musical des Arabes et des Perses.
- Partie VIII : Aperçu de la musique actuelle des Arabes, Bédouins, Maures, Persans et Turcs.
- Appendice I : Des lois de l'harmonie. Extrait du grand ouvrage philosophique intitulé : *Achlak. Dschellaly.*, traduit en anglais du persan par Fakir Dschany Muhammed Essaad, reproduit ici de l'anglais en allemand (*Ex Oriente lux* [C'est de l'Orient que vient la lumière]).
- Appendice II : La littérature arabe et persane dans le domaine musical.
- I Indiqué par M. Kosegarten,
- II Indiqué par le baron de Hammer-Purgstall.
- Appendice III : Répertoire des instruments de musique, que l'on rencontre chez les auteurs anciens et modernes, dans les relations de voyage ou disséminés dans les dictionnaires arabes, persans et turcs ; plus une indication des différentes appellations et des termes techniques dans la musique des Orientaux.

4. Épreuve sur la musique hébraïque (B. 060 Dos. 09)

Cette étude générale sur la musique des Hébreux, d'une centaine de pages dactylographiées, est, vraisemblablement, une synthèse réalisée par Laffage à partir d'ouvrages anciens.

Dans une première partie introductive il est question de données historiques.

La deuxième partie, entièrement consacrée aux instruments de musique des Hébreux, est introduite par quelques données générales sur les sources littéraires qui ont abordé la nomenclature des instruments, leur nombre, leur forme et leur caractère.

Dans le 3^e chapitre : Des suscriptions des psaumes, il est question d'instruments de musique et de mélodies. Certains psaumes portent une indication instrumentale souvent conjecturale, d'autres désignent une mélodie, un air ou une chanson connue à l'époque.

Les deux dernières parties sont respectivement réservées au caractère intime de la musique hébraïque et à la littérature traitant de cette tradition musicale.

Dans le chapitre intitulé « Du caractère intime de la musique hébraïque », l'auteur évoque, entre autres, la notation musicale et particulièrement les accents hébraïques. Ces derniers se subdivisent en prosaïques et en métriques. Les prosaïques ne devaient servir qu'à bien lire et les métriques étaient [selon lui] de véritables notes de chant.

Cette épreuve, qui n'est pas la seule, peut être complétée du document (B. 153 Dos. 04), dont le titre est « Livres sur la musique des Hébreux ». Cette bibliographie commentée, comprend une liste de 95 ouvrages antérieurs à 1782 (en français, en italien, en latin, en anglais et en allemand) comportant diverses indications : les noms des auteurs, quelques données sur leurs contenus, l'année de leur parution et leur format.

3.2.4. Les planches, tableaux et graphiques

Antonin Laffage réalisa quelques planches renfermant soit des graphiques, soit des tableaux dans lesquels il consigna données, notes, échelles, rapports, mesures. C'est le cas des 6 tableaux, grand format, manuscrits, numérotés et intitulés respectivement : Rapport des sons (Tableau des principales valeurs acoustiques / dressé par Ant. Laffage), Rapport des sons (suite), Réflexions et observations sur les tableaux (Rapport des sons), Principaux intervalles dissonants et leurs rapports mesurés d'après la note do, Le Oude à 4 cordes doubles. (B. 063 Dos. 13)

1. Planche 006 : Principaux intervalles dissonants et leurs rapports

Dans ce tableau en quatre colonnes, Laffage dresse la liste, avec représentation musicale et rapports arithmétiques, de 14 intervalles dissonants que sont : la seconde chromatique, l'octave diminuée, la seconde mineure, la septième majeure, la seconde majeure, la septième mineure, la seconde augmentée, la septième diminuée, la quinte augmentée, la tierce augmentée, la sixte diminuée, la quarte augmentée et la quinte diminuée. Le tableau comporte également des observations, commentaires et une conclusion, le but, dit-il, étant d'indiquer les principaux intervalles dissonants « *qui s'emploient tous soit mélodiquement soit harmoniquement.* »

2. Planche 008 : Le Oude (à 4 cordes doubles).

« *Ce tableau démontre la fixation exacte des notes d'après le principe exposé par Farabi* »

Cette planche comprend :

- Un traçage des cordes du 'ūd à 4 chœurs doubles, en grandeur naturelle (58 cm) du sillet au cordier (*mocht*) ainsi que l'emplacement des 4 doigts : *sabbāba* (l'index), *wostā* (le majeur), *bincir* (l'annulaire), *khinsir* (l'auriculaire).

- Un exposé précisant l'emplacement de chaque doigt sur la corde, établi selon des rapports mathématiques et les notes obtenues en plus de celle de la corde à vide (*motlaq*).

Laffage recensa au total 17 sons obtenus par l'usage des quatre doigts en plus des cordes à vide et nous fournit la liste nominative de ces notes et leur représentation sur

portée en partant de la quatrième corde qui est la plus grave en remontant jusqu'à la première, la plus aiguë.

3.2.5. Les transcriptions musicales

Bien qu'il fut un excellent transcrip-teur et bien qu'il réalisa de nombreuses transcriptions musicales, souvent accompagnées de notes analytiques, comme c'est le cas des formules de bénédictions et de prières chantées à l'occasion de fêtes juives (*Roschachana, Pourim, Macchabées, Kippour, Soucott, Pessah, Scheboout*, etc), Laffage transcrit peu de musique arabe. Cette tâche fut confiée essentiellement à Aḥmad al-Wāfi, à Mrīdaḳ Slāma, à Muḥammad Gānim et surtout à Ṣālāḥ al-Rafrāfi. Néanmoins il réalisa en 1915 deux transcriptions importantes :

- 1) Transcriptions musicales de deux chants et d'improvisations (*istikbār*) dans des modes tunisiens avec notes du transcrip-teur. (B. 152 Dos. 10) : les deux premières transcriptions concernent des chants de chameliers et portent les titres respectifs : *Hida* (de l'époque antéislamique) et *Hida* (de l'époque islamique (Ouafi)) ; les transcriptions d'improvisations concernent les modes tunisiens : *raml al-māya, al-raml, al-nwā, al-raṣd* et *al-iṣba'ayn*. Elles sont accompagnées de notes explicatives et d'une approche analytique qui méritent d'être soigneusement étudiées.
- 2) Transcriptions de 13 préludes instrumentaux dans des modes tunisiens. (B. 157 Dos. 01) : Il s'agit d'*istiftāḥs* de *nūba* du répertoire du *mālūf* tunisien dans les *ṭubū'* (modes) suivants : *ḍīl, raṣd, raml al-māya, 'irāq, sīkāh, nawā, iṣba'ayn, raml, iṣbahān, ḥsīn, mazmūm, māya* et *raṣd al-ḍīl*. Ces transcriptions ont été revues par Ḳmayyis al-Ṭarnān et Ali al-Darwīš en août 1938. Ces derniers avaient simplement rajouté quelques signes d'altérations (essentiellement des demi-bémols) au texte musical, en plus de quelques indications de modes.

Il nous paraît important de nous attarder sur ces transcriptions musicales, à cause de leur importance et de leur précision. En effet, l'examen de ces transcriptions révèle, hormis l'absence d'altérations spécifiques aux modes arabes, des partitions très précises, claires et faciles à lire. Jamais des extraits du *mālūf* n'ont été écrits avec autant de précision et de clarté.

Laffage emploie des mesures à deux temps (2/4), bien qu'il s'agisse de préludes instrumentaux libres *istiftāḥ*. Les transcriptions comportent des indications du mouvement liées au degré de lenteur ou de vitesse dans lequel doit être exécuté l'*istiftāḥ*. Tous les préludes, hormis le *sīkāh* (probablement par oubli), portent l'indication du mouvement placé au commencement du morceau. Laffage choisit le mouvement *Allegretto*. Il emploie également, en les plaçant dans le courant du morceau, des expressions indiquant l'altération du mouvement. L'*istiftāḥ* étant une introduction libre, ne pouvant être interprétée rigoureusement en mesure, la marche du mouvement est constamment modifiée avec de fréquents ralentissements, des sortes d'accélé-rations et des retours au mouvement initial. Les expressions employées sont donc : *rall* pour *Rallentando* (pour ralentir le mouvement), *Tempo* (pour le retour au mouvement régulier du morceau), *Serré* ou *Stretto* (pour animer le mouvement).

Les transcriptions comportent également de nombreux points d'orgues, qui permettent de suspendre momentanément le mouvement. Placés sur certains degrés caractéristiques du *tba*, la durée des points d'orgue est laissée à l'interprète qui aura à rallonger ou à raccourcir ces notes spécifiques.

Soucieux de fournir à l'exécutant une partition reproduisant assez fidèlement la version dictée par le détenteur de la tradition et reflétant avec le plus de précision l'exécution de l'œuvre initiale, Laffage porte une attention particulière à l'expression en soulignant le phrasé, l'accentuation et les nuances.

- Le phrasé étant l'observation effective de la ponctuation musicale, qui confère plus de clarté à la pièce et à ses parties constitutives, le prélude est alors découpé en plusieurs dessins mélodiques ou phrases de différentes longueurs séparées, le plus souvent, par des points d'orgue et des silences de courte durée.

- L'accentuation, qui donne du relief aux mouvements mélodiques et qui permet de porter une inflexion particulière et d'articuler le texte musical, est ici indiquée essentiellement à l'aide de la liaison ou coulé. Les liaisons sont placées soit sur des groupements ou suite de notes différentes ou entre deux notes de sons différents. Dans le premier cas, elle indique qu'il faut lier la suite de notes entre elles et en soutenir le son. Dans le second cas, la liaison indique qu'il faut appuyer la première note et laisser expirer la seconde comme une syllabe muette.

- Les nuances, qui ne sont presque jamais indiquées sur les transcriptions de musique arabe traditionnelle, figurent ici sous les abréviations *p* pour *piano* et *f* pour *forte*. Il en est de même des signes indiquant les gradations d'intensité du son : *Crescendo*, *Decrescendo* et *Cres Decres*.

Notons également la présence d'ornements ou notes d'agrément dans certains préludes. Ce sont essentiellement des appoggiatures simples et doubles ainsi que quelques *gruppettos* écrits en notes très petites. Laffage fait bien la distinction entre un *gruppetto* et un groupement de triples croches.

Comme nous l'avons déjà mentionné, ces transcriptions musicales comportent de nombreuses indications que nous ne trouvons dans aucune partition de musique arabe. Nous sommes ici en présence d'un grand maître et chef d'orchestre, qui s'est longuement investi pour nous fournir ces partitions datant du début du XX^e siècle et ayant trait à la musique traditionnelle du *mālūf*.

Conclusion

Dans la collection Antonin Laffage des archives papiers du Baron d'Erlanger, nous avons regroupé tous les documents manuscrits et dactylographiés (épreuves, résumés, notes, brouillons, fiches, graphiques, tableaux, tablatures, planches, croquis, correspondances, photos, nomenclatures de notes musicales, traductions de termes musicaux, transcriptions musicales diverses, gammes, échelles, structures rythmiques, mouvements mélodiques, partitions complètes, etc.), tous de la main de Laffage et dont bon nombre porte sa signature. C'est une mine d'informations qui nous renseigne sur le travail colossal qu'il réalisa au sein de cette entreprise. Pourtant son nom ne figure dans aucune des publications du baron d'Erlanger. Certes les projets de

publication du baron et ses objectifs ont été remodelés à plusieurs reprises comme l'avait constaté Christian Poché lors de sa consultation du « Catalogue général des livres » de l'éditeur Paul Geuthner (Paris 1928-1931). Quatre années après le décès de Laffage (1926), le premier volume de *La Musique Arabe*, publié en 1930, a été entièrement consacré à *al-Fārābī* et qui « *n'est que le prologue d'une série qui devra totaliser 7 tomes.* ». Le tome 7 qui n'a pas été publié renferme nombre de thèmes et chapitres suggérés par Laffage comme

« *Musique primitive. – Chants sur les trois degrés de la lyre sacrée. – Chants sur quatre, cinq, six degrés de la gamme pentatonique. – Musique hébraïque : gamme "astrale", – Les six Mawājibs (ou lois), Déclamation des mu'allaquat – Chants en souvenir du Prophète – Chants empruntés aux Byzantins. – Chants de l'époque Abbasside. – Chants de l'Espagne Musulmane. – La musique religieuse en Afrique du Nord. La musique moderne dans le monde arabe, oriental et occidental, etc.* » (Poché, 2001, p. 12).

Les recommandations et les souhaits de Laffage ont été maintenus, après son départ, dans nombre de collections comme « La musique hébraïque », qui l'a passionné, ou « La musique des Noirs de Tunisie », qu'il a entamée, ou encore « Les traditions musicales de Tunisie », qui comporte des transcriptions musicales de cris de la rue, de marchands de fruits et légumes, de danses traditionnelles, de chansons de circonstances et de cérémonies de la vie, des chants des bédouins du Sud tunisien, de chants de minorités ethniques comme les touareg qui rappellent ceux figurant dans son premier ouvrage.

Cette mine d'informations, de documents et de travaux musicologiques mérite d'être minutieusement étudiée par une équipe de chercheurs spécialisés pour faire sortir de l'ombre ce musicologue très peu connu et mettre en exergue sa véritable contribution et son apport à la musicologie francophone du Maghreb.


Bibliographie

- DARMON, Raoul, Juin 1951, « Un siècle de vie musicale à Tunis », *Bulletin économique et social de la Tunisie* N° 53, Tunis, p. 61-74.
- DARMON, Raoul, Juillet 1954, « Le Conservatoire de Musique de Tunis », *Bulletin économique et social de la Tunisie* N°90, Tunis, p. 90-92.
- ERLANGER, Rodolphe d', 1917 : « Au sujet de la Musique Arabe en Tunisie », *La Revue tunisienne*, Tunis, Société anonyme de l'imprimerie rapide de Tunis.
- ERLANGER, Rodolphe d', 1930-2001 : *La musique arabe, Tome I, al-Fārābī -Grand traité de la musique, Kitābu al-mūsīqī al-kabīr (Livres I et II)*, Paris, Paul Geuthner.
- ERLANGER, Rodolphe d', 1937 : *Mémoires tunisiennes – hispano-arabes, arabo-berbères, juive, nègre recueillies et transcrites par le Baron Rodolphe d'Erlanger*, Paris, Paul Geuthner.
- ERLANGER, Rodolphe d', 1949, 2001 : *La musique arabe, tome 5, Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne, Échelle générale des sons, Système modal*, Paris, Paul Geuthner.

- GARFI, Mohamed, 2006, *La musique arabe, ses chants et ses instruments, par Antonin Laffage*, traduction en arabe et annotations par Mohamed Garfi, Beyrouth, *Dār wa-maktabat al-Hilāl*.
- GUETTAT, Mahmoud, 2004, *Musiques du monde arabo-musulman, Guide bibliographique et discographique, Approche analytique et critique*, Paris, Dār al-'Uns.
- LAFFAGE, Antonin, s.d., *La musique arabe, ses instruments et ses chants*, fascicule n° 1, Tunis.
- LAFFAGE, Antonin, s.d., *La musique arabe, ses instruments et ses chants. À la recherche de la musique arabe, Mission en Tripolitaine (1906)*, fascicules n° 2 et 3, Tunis.
- LAMBERT, Paul, 1912, *Dictionnaire illustré de la Tunisie : choses et gens de Tunisie*, Tunis, C. Saliba Ainé éditeur.
- LOUATI, Ali, 1996, *Le Baron d'Erlanger et son Palais Ennajma Ezzahra à Sidi Bou Saïd*, Tunis, Simpect.
- LOUATI, Ali, s.d., *Musiques de Tunisie*, Tunis, Simpect.
- POCHE, Christian, 2001, « Le Baron d'Erlanger le mécène, l'artiste et le savant », *La musique arabe*, Tome 1, Paris, Paul Geuthner.
- POCHE, Christian, « LAFFAGE Antonin », *Dictionnaire des orientalistes de langue française*. Notice consultable à l'adresse : <http://dictionnairedesorientalistes.ehess.fr/document.php?id=97>.
- SERRES, Victor, 1905, « Lettre de Tunis » (Tunis, 31 janvier 1905), p. 14-17, *Revue africaine*, publiée par la Société Historique Algérienne, N° 256, 1^e trimestre 1905, 49^e année, Alger, éd. Adolphe Jourdan.

هَذَا سَلَامٌ مَوْلَانَا أَلْبَايَ

HYMNE BEYLICAL



Harmonisé par

ANTONIN LAFFAGE.

№1. Piano seul et Piano et Chant.
 №2. Piano a quatre mains.
 №3. Musique militaire.

Prix net 2

Note de l'Auteur.
 Les paroles de F. HUARD sur l' Hymne Beylical peuvent être chantées avec les arrangements ci-dessus en la ♯, pour les № 1. 2, et en si b pour le numéro 3

Tous droits d'audition, arrangements et traduction réservés.

ANTONIN LAFFAGE, Auteur Éditeur, TUNIS.

Seul dépositaire et concessionnaire de toute la musique arabe éditée par M. A. Laffage:
 C. TRIONFO - 1 Rue d' Italie -
 - Pianos et musique. -

3060 mu



REDJEB-PACHA-MARCHE

رجب پادشاه مارش

آهنگ عسکری



موسیقی بیاضه مانوسه مکتوبه در قضاوتی شرفه در روز سه شنبه اول ماه
لا ماهی طاقه در تنظیم و ترتیب اولوب در روز جمعه پانزده ماه
تقدیم اول ماه

PAR

Antonin LAFFAGE.

PIANO NET 1f
HARMONIE, 2f

Tous droits d'exécution et d'audition réservés.

Imp. C.G. Rüden Paris.

الوطنية

3
060
Kan



الموزيكة العربية (El Mouzika elarabia)

La Musique Arabe

آلاتها وحنانها (Alatouha ou rinaiatouha)

Ses Instruments et ses Chants

1^{er} Fascicule

Tunisie.

ذکر الجنائز

Dikr jenaza.

Mélopée que chantent les Arabes aux enterrements sans discontinuer depuis le départ du corps jusqu'au cimetière.

Les chanteurs qui suivent le corps porté sur un brancard dans une bière découverte sont divisés en deux groupes et reprennent le chant tel qu'il a été transcrit.

A remarquer dès la 8^e mesure un changement de rythme provenant de ce que le second groupe attaque le chant de suite sans attendre le soupir qui s'imposerait dans la musique actuelle.

Tunisie.

Autre air d'enterrement.

Tunisie.

Musique de Karakous.

موسيقى الكركون — Mousica el Karakouz.

La transcription ci-dessous est exécutée généralement par deux ou trois personnages, l'un revêtu d'accoutrements excentriques dansant en jouant soit du Tar, soit des Chkacheks, grosses castagnettes en fer blanc et accompagné par le Tebel espèce de grosse caisse. Ce rythme reproduit intégralement ne varie pas jusqu'à la fin de la danse et procure une grande joie aux indigènes. Tous les Tunisiens ont connu le virtuose de ce genre *Salem*, une curiosité exotique de la Régence.

Allegro.

Tunisie.

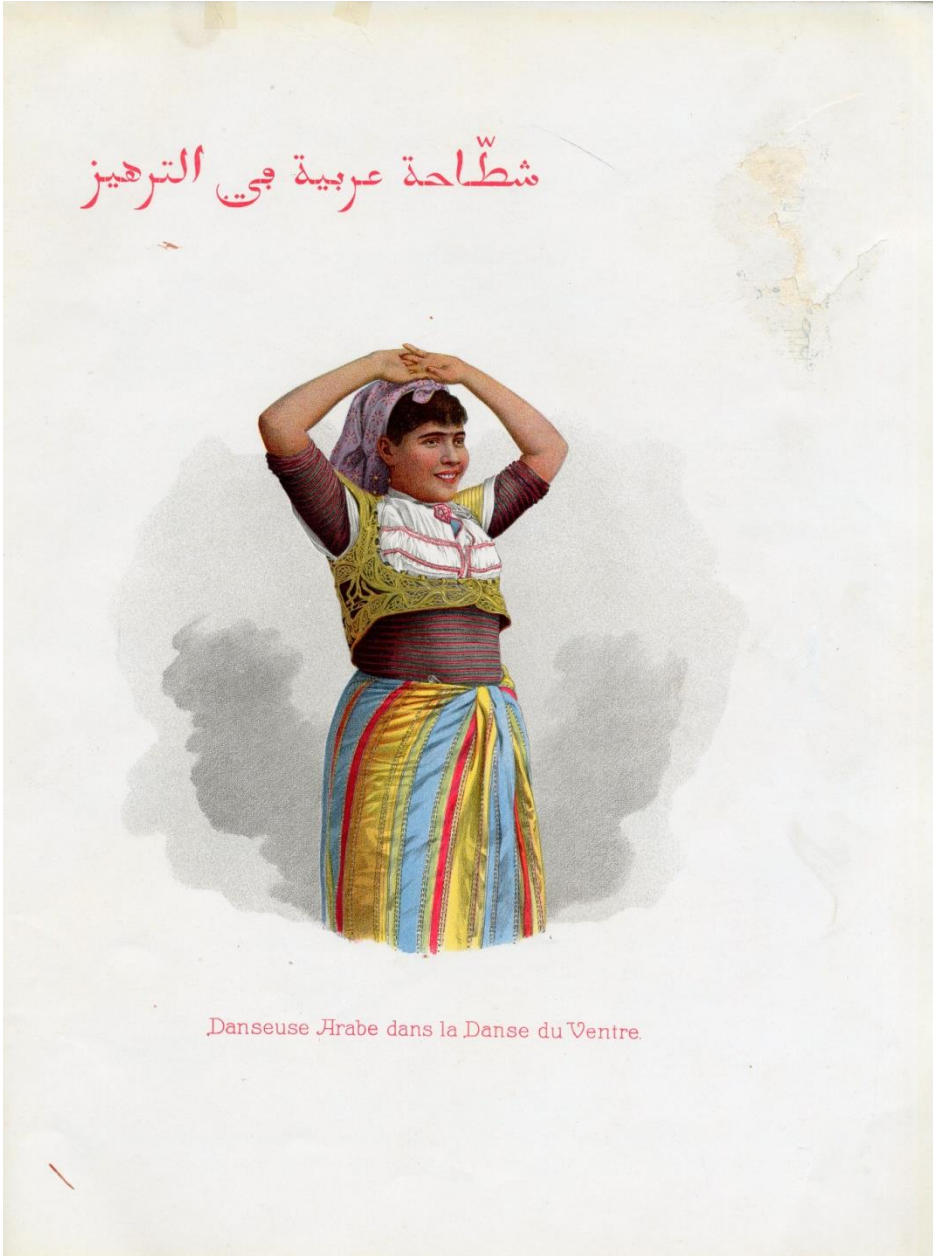
كَلَا سْتَيْسَفَاءُ — el istiska

Ceci représente une demande de pluie adressée à Dieu par un nombre considérable de musulmans. Quand il y a une sécheresse par trop prolongée les Arabes vont par la ville avec leurs bannières et font entendre ces quatre mesures qui durent tout le long de la procession.

غناية عربية بالداربوكة



Chanteuse Arabe s'accompagnant avec la Darbouka.



Cartes postales

rappartées de Souss et Ifax

ayant trait. à la Musiq. Arabe.

*(Nota) Ces cartes constituent pour moi un examen soit pour le dessin
soit pour la recherche d'instrument*



104 A Un Musicien ND. Plus



247 Mauresque ND. Plus

Les 13 préludes composant la Musique arabe tunisienne

Dil

Allegretto *Tempo* *serre* *rall* *Tempo* *Rall* *Tempo* *DC*

et le mi? *fact 11/10/11*

صع نفة زيد عم دو لزوم تكتب عم
 درجة صول التختيه

Est en Rd bar

Ramel Maya

رمل مايا

Note du transcripteur

Nous sommes mis à développer les considérations particulières sur trois points caractérisant ce mode qui auront ce que nous ne doutons nullement des remarques identiques aux premières transcrites à savoir

1. sur la tonalité
2. sur la gamme rictée particulière à ce mode, et enfin sur la modalité

Les Arabes, aussi bien que les Grecs dont ils ont emprunté et mis au jour leur système n'ont pu s'enlever pas plus ^{qu'aux} modernes du reste à voir les notes qui obligent tout système tonal. Il s'appuyait autrefois comme il s'appuie aujourd'hui sur la longue, le point fondamental quel qu'il puisse être, puis la quarte et la quinte. Ces trois notes étant justes

Dans le système arabe, reproduit des Grecs, cette observance se manifeste au premier chef, et à ce point si considéré que nous n'avons pas encore vu dans les nombreux manuscrits que nous avons

Ramel - Maya
♩ = 138

1^{er} phrase

II^e phrase

III^e phrase

IV^e phrase *rall. Lento*

V^e phrase

VI^e phrase