

WESTERN MIDDLE-EAST MUSIC IMAGERY IN THE FACE OF
NAPOLEON'S ENTERPRISE IN EGYPT:
FROM MERE EUROCENTRIC EXOTICISM, TO VERY ORGANIZED
ORIENTALISTIC EARS

STEFANO A.E. LEONI

*Conservatorio Statale di Musica »G.Verdi«,
Torino and LAMuSA, Fac. Sociologia,
Università degli Studi di Urbino »C.Bo«
E-mail: stefano.leoni@soc.uniurb.it*

UDC: 78.01

Original Scientific Paper
Izvorni znanstveni članak
Received: July 5, 2007
Primljeno: 5. srpnja 2007.
Accepted: August 31, 2007
Prihvaćeno: 31. kolovoza 2007.

Abstract — Résumé

Musical Orientalism is just a way to see, or rather to construct, the oriental otherness (or Otherness, *tout court*). According with E. Said, it is the image of the »Orient« expressed as an entire system of thought and scholarship; it's the discourse on East by the West, that in its modern, global stage, began with the Napoleonic invasion of Egypt in 1798 and coincided with modern cultural French-British imperialism just at the age of Napoleonic enterprise and his regime. Napoleon carefully prepared this Campaign, managed it with diplomatic sagacity and bore his image out as *un Mahomet d'occident*.

La Description de l'Égypte, edited by Edme-François Jomard (1777-1862), was published in Paris, from 1809 to 1826, as the result of that Campaign; among these pages we can find some musical essays by Guillaume André Villoteau, a member of the *savants* group led by Napoleon in Egypt on his flagship called *Orient*, who studied *in loco* the ethnomusical heritage. His report (*De l'état actuel de l'art musical en Égypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*) had to stick the generalities for some reason; nevertheless,

even only from reading his memoirs, the *idéologues* influence on him appears: in putting on one side preconceived theories and in referring to data acquired on the field — even though he maintains the ineluctable »orientalistic« attitude we saw underneath.

Bonaparte's landmark in preparing his Campaign were the texts by the Comte de Volney. He reposed the set of usual stereotypes facing the Eastern music too: the dream, the »oriental« imagery of the West, made with purity, weakness, effeminacy, melancholy, sin, barbarism, ambiguousness, backwardness: the warped lens through the collective imagery of the European travelers has gone on in seeing and telling the East. However, with the Egypt Enterprise, and even before, with the French post-revolutionary repercussions, something changed, they were a crossroad that transformed this collective, unconscious acknowledgement of the East in a real meaning-producing machine, to which even Ali Bey (*alias* Domènec Badia i Lebllich) would yield. He was a traveler under Arabic identity, freemason, adventurer, a spy serving the Spanish Government; he kept his

Arabic identity even when he wrote his reports and he stated he want to compile an essay on Oriental music compared to the Western one too.

Moreover, we have interesting sources, from the Count de Volney, to Alexander Dumas Sr., from an anonymous »Officer of the British Army«, to the Baron Dominique Vivant Denon, to the Private Secretary to General Bonaparte, Louis Antoine Fauvelet de Bourrienne. The 19th century opened between methodical descriptivism and ideological assumptions making the

basic universalistic mind prevailing (and thwarting any attempt of objective relationship with Arab cultural otherness) and marking the *discourse* on oriental music by the West. A *discourse* today not yet completely faded, maybe.

Key words: musical orientalism; western travelers; Napoleon; Egypt Campaign; Villoteau; Ali Bey; Vivant Denon; William Doyle; Alexander Dumas Sr.; Arabic music; music imagery

0. Basic questions

As we deal with Musical Orientalism, we often mean simply the exotic patina that several musical works by Western composers displayed from the second half of the 18th century onwards; these are fashionable orientalized waste products we find in passages, sections, or whole compositions, both instrumental and theatrical.

Actually, Musical Orientalism is just a way to see, or rather to construct, the oriental *otherness* (or *Otherness tout court*, »buscando el levante por el poniente«). As Edward Said stated, Orientalism is »a manner of regularized (or Orientalized) writing, vision, and study, dominated by imperatives, perspectives, and ideological biases ostensibly suited to the Orient«.¹ It is the image of the »Orient« expressed as an entire system of thought and scholarship; it is the discourse on the East by the West, which in its modern, global stage, began with the Napoleonic invasion of Egypt in 1798 and coincided with modern cultural French-British imperialism just at the age of Napoleonic enterprise and his regime. Napoleon carefully prepared this Campaign, managed it with diplomatic sagacity and bore his image out as *un Mahomet d'occident* — in Victor Hugo's later words — or confirming that »nous sommes des vrais musulmans«, as Bonaparte himself wrote in the Arabic version of his message to the Egyptian people (July 2, 1798).

The 20-volume *La description de l'Égypte*, edited by Edme-François Jomard (1777-1862), was published in Paris, from 1809 to 1826, as the result of that Campaign^{1a}; among these pages we can find some essays on music by Guillaume André Villoteau, a chorus singer at the Paris Opéra. One can notice other reports about this sound re-construction of Egypt, providing information on music in the Near East, or rather on the musical imagery of the Orient, clashing with the research in

¹ Edward W. SAID, *Orientalism*, Vintage Books, New York, 1979, 202.

^{1a} See: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k279983>. *Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française* par Edme-François Jomard... et al. 2e éd. Paris: impr. de C.-L.-F. Panckoucke, 1821-1830. 24 t. en 26 vol. + 11 atlas ; in-8 + in-fol.; see also the modern edition: *Description de l'Égypte*, Taschen, Köln, 1994.

the field, the real data, and furnishing that interplay with the methodological and interpretative ambiguities of Orientalism, as E. Said inferred. Villoteau, being a member of the *savants* group led by Napoleon in Egypt on his flagship called *Orient*, studied *in loco* the ethnomusical heritage, listening to the Barabras songs and associating with several ethnic groups that lived in the capital city, such as: Greeks, Copts, Armenians, Syrians (and reporting their musical customs). In addition, he collected a number of music treatises written in Arabic. For some reason, Villoteau's report (*De l'état actuel de l'art musical en Egypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*) had to stick to generalities; nevertheless, the *idéologues* influence on him is evident, even only from reading his memoirs, and is seen in his putting to one side preconceived theories and in referring to data acquired in the field — even though he maintains the underlying and ineluctable »orientalistic« attitude.

Villoteau went to Egypt with Napoleon, but Bonaparte's landmark in preparing his Campaign were the texts by the Comte de Volney. He reposed the set of usual stereotypes in facing the East: the dream, the »oriental« imagery of the West, conceived as purity, weakness, effeminacy, melancholy, sin, barbarism, ambiguousness, backwardness: the warped lens through which the collective imagery of the European travellers had viewed and then recounted the East. However, with the Egypt Enterprise, and even before, due to the French post-revolutionary repercussions, something changed; they were at a crossroad that transformed this collective, unconscious acknowledgement of the East in a real meaning-producing machine, to which even Ali Bey (*alias* Domènec Badia i Leblich) would yield. He was a traveller under Arabic identity, Freemason, adventurer, a spy serving the Spanish Prime Minister Manuel Goody (and Charles IV), then Joseph I, and then the Napoleonic regime; he kept his Arabic identity even when he wrote his reports and he stated he wanted to compile an essay on Oriental music compared to Western music, too!

Moreover, we have other interesting sources, from the Count de Volney to Alexander Dumas Sr., from an »Officer of the British Army« (Charles William Doyle) to the Baron Dominique Vivant Demon, to the Private Secretary to General Bonaparte, Louis Antoine Fauvelet de Burienne — not to mention a little note by Al-Jabarti.

The 19th century opened between methodical descriptivism and ideological assumptions, making the basic universalistic mind the prevailing one (thwarting any attempt at an objective relationship with Arab cultural otherness) and marking the *discourse* on Oriental music by the West. This is a *discourse* that has not perhaps complete faded, even today.

1. Western imagery and Oriental music

The Napoleonic invasion of Egypt in 1798 was a real turning-point for the birth of modern Orientalism and represented, as Edward Said stated,

»the very model of a truly scientific appropriation of one culture by another, apparently stronger one. [...] And ... the *Description de l'Égypte*, provided a scene or setting for Orientalism, since Egypt and subsequently the other Islamic lands were viewed as the live province, the laboratory, the theater of effective Western knowledge about the Orient«².

Previously, the view of (and the listening to) the Orient by the European intelligentsia has been the result of many perceptive *desiderata* concerning the *Other*; it was almost an archetype of *Orientalism*, the view of the East held by both the learned and the uncultivated in the West. With dozens of letters (first of all the so-called *Prester John's Letter*, or *Lettre du Prêtre Jean*), dozens of essays and reports, but also dozens of novels, accounts, tales, pictures, and so on, ready to provide an image, for fixing the canons of European imagery towards foreign cultures, nations and folk. And it was true both for the real Orient and for the »just-round-the-corner« Orient — like the exotic Spain of 19th and 20th century French musicians, of painters such as John Singer Sargent and his *Jaleo*, »false« painting that became the icon of »Spanishness«, a cover for flamenco music collections — sometimes reversing the natural, geographical coordinates.

Prester John's Letter, from the 1170s, symbolized the leading product of an operation uniting teratological views, typical of pagan naturalism and Christian culture — that wanted to trace the different and the subversive back to the riverbed of a supreme order assured by the divine will, so that it merged subjects from Pliny or from Solinus — with those of the Fathers of the Church and from the first medieval encyclopaedists, »till it outlined the map of the mysterious Prester John's realm, situated in an Orient that, during the centuries, would now be India, now Asia, now Africa, or now the El Dorado America«.³

Nevertheless, this perception of the East, fusing and confusing history and myth, would prevail throughout the centuries, because

»the West starts towards Orient to recognize and to find again, first then to find and to experience, and along the way it gives free play to every stimulus which is compressed in that wishes' store, carved out for centuries among the pages of the books. These wishes, these images, these fairies — so to say — lead those who move towards the unknown; and we actually move towards the unknown, already knowing all. [...] In fact we too populate our *terrae incognitae* with images, from time to time attractive and terrifying; we too need to cast our fairies in the cognitive empty, to reduce the mys-

² Edward W. SAID, *op. cit.*, 1979, 42-43. See also: Albert HOURANI, *Islam in European Thought*, Cambridge, 1991; Ital. transl.: *L'Islam nel pensiero europeo*, Donzelli, Roma, 1994.

³ Ida LI VIGNI, Il vaso di Pandora, l'Oriente fra Armonia e Caos, in: ROSSI - LI VIGNI - ZUFFI (eds.), *Armonia Mundi. Armonie nascoste, Asimmetrie manifeste*, Erga, Genova, 1993, 78-79.

tery, to mitigate our fear [...] John's story tells us a lot of things about the way the European West with difficulty, marked the frontiers of imagery. Among other things, John's story also talks to us about ourselves«. ⁴

The image of the Orient ends up by representing the hidden side of the European West, its alternative model, which has been essentially permanent during the centuries. All the Other, all that is non-Western, that is Prester John's realm. The quest for this mythical East is a part of the wandering that Western culture began in the Middle Ages; it is a cognitive adventure, made *in spite of* direct observation. So a misconceiving destiny has marked the relationships between West and East — and nowadays *also* between North and South: prejudices and stereotypes have dotted the history of *Other* reception by Eurocentric culture. This is true for music, too, as an identity organization factor, as a self-representation system: before we traced back the observation of musical otherness to arrogant displays of exoticism, the history of European musicography did not look after these phenomena; at worst, it saw them as a manifestation of its collective unconscious instead of a meaning-producing machine towards the musical-Other.

2. A change of mentality

This change of mentality came about during the age of Napoleon, with his Egypt Campaign, the creation of the *Institut d'Égypte*, and the enlisting of a group of adventurer *savans* («Des savans, des artistes, des ouvriers de toute les professions se réunissaient sur les bâtiments et donnaient à cette grande entreprise un air de croisade qui exaltait tous les esprits»), ⁵ when the new imperialist Europe finally listened to the Near East with the clear intention not of having a confrontation with *our* Other, but of reconstructing it, of recomposing it, of 'giving sense' to the sound that came from the other shore of the Mediterranean Sea.

We know that the *Voyage en Syrie et en Égypte* by Constantin François Chassebouef, Compté de Volney ⁶ was Bonaparte's landmark text in planning his venture; such a work was essential for the birth of the modern idea of *Orientalism*. There are some interesting statements and opinions on »Arab« music in this book (for these quotations and all the other texts of some extent, see the Appendix at the

⁴ Gioia ZAGANELLI, Introduzione, in: Gioia ZAGANELLI (ed.), *La lettera del Prete Gianni*, Pratiche, Parma, 2/1992, 23, 26. My translation.

⁵ J. Michel de NIELLO SARGY, *Mémoires secrets et inédits pour servir à l'histoire contemporaine ...*, ed. by Alph. de Beauchamp, Vernarel et Tenon, Paris, 1825, 17.

⁶ Constantin François CHASSEBOUEF, COMPTE DE VOLNEY, *Voyage En Syrie Et En Égypte, Pendant Les Années 1783, 1784 Et 1785...*, Volland, Desenne, Paris, 1787, 2 Vols.; see: <http://gallica.bnf.fr/document?O=N201553> and foll.

end of the article). De Volney stresses the difference between Western and Eastern musical behaviour: the different notation systems, the prevailing of vocal music, his disgust with instrumental music, the strangeness of »their airs«, related only with Spanish (or Moorish?) »séguidillas«, the overwhelming expressiveness of their performances, with sighs, passionate gestures, languishing eyes, tearful showing-off. He insists on the question of dance: a *must* in Western contention of Oriental life and customs: dance in the East is »a licentious representation of the most passionate love«, performed in public only by prostitutes, in a general atmosphere of the »barbarousness« he found in Syria and in Egypt.⁷ Then de Volney introduces some socio-anthropological considerations, such as that people in hot-weather countries have a natural bent for music and for fine arts because of the fact that these countries were civilized before the cold ones and have retained a memory of their past,⁸ and the »only matter in which people of the East outdo us in delicacy« is poetry.⁹

These evaluations about music and musicians in Egypt and Syria (Near or Middle East, as you wish), published in 1787, are extremely similar to those we can find in an 1808 report by Charles William Doyle, a British Army Officer, and testify to the same view in French and English imperialist culture. This text is in the form of a set of letters; here is a quotation from Letter IX:

»There are dancing-girls here, as in the East Indies, who are hired for any given time; but they are not to be compared, either in appearance, skill, or grace, to those of the East. They display their shapes in a dance precisely like Spanish fandango, except that it is even more indecent here, than as danced by the common women in Spain or Portugal. Instead of music, it is accompanied by sad inharmonious sounds from a sort of fife and hand drum; and two pieces of stick, with which they make a great noise, are meant to imitate, but are sad substitutes for the time-beating castanets. It never occurred to me that the fandango had paid Spain a visit at the same time with the Moors. ... These girls have their head-quarters at a town called *Motubes* (a Spanish sounding name by the way), where they indulge their vicious inclinations. It is impossible to be more depraved than they are, or, in general, more hideously ugly — fat, coarse, and decidedly inelegant; their manner of dancing disgustingly indecent; yet are they not only admitted into all societies, but looked upon almost as absolutely *necessary* at a marriage ceremony, where they are admired in proportion as they are indelicate! (See Sketch 8) [On p. 177 in this text]

⁷ DE VOLNEY, *op. cit.*, vol II, 401-05.

⁸ *Ibid.*, 438.

⁹ *Ibid.*, 452.

Figure 1. Sketch 8 from: Charles William DOYLE, *Non-military Journal ...*, London, 1808.

The men have a dance, which is precisely, music and altogether, the same as that which is danced by the blacks in the West Indies¹⁰.

The Private Secretary to Bonaparte, Louis Antoine Fauvelet de Bourrienne, briefly related on French music at the court of Sheik El Bekri in his *Memoirs* first published in 1829, but obviously written during the Campaign, in 1798:

»Our music produced no greater effect upon them. They listened with insensibility to all the airs that were played to them, with the exception of »Marlbrook«. When that was played, they became animated, and were all in motion, as if ready to dance.«¹¹

As indicated above, starting from 1809 and until 1826, E.F. Jomard's *La description de l'Egypte* was published, as an actual result of Napoleon's 1798 Campaign; in that Cyclopean enterprise we can find a set of musical essays by Guillaume André Villoteau. He could not report about the music of the Pharaohs, on Ancient Egypt musical practice, so he could not challenge his colleague *savants* such as the archaeologists, or the painters at worst. He had to relate to the then present-day music, Arabic music. In fact, this was the title of his most important report: *De l'état actuel de l'art musical en Egypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*.¹²

¹⁰ Charles William DOYLE, *Non-military Journal or Observations made in Egypt by an Officer upon the Staff of the British Army...*, London, 1808, 96-98.

¹¹ L. A. FAUVELET DE BOURRIENNE, *Memoirs by Louis Antoine Fauvelet de Bourrienne, Private Secretary to General Bonaparte* [1829]; Engl. transl.: *Napoleon in Egypt: Al Jabarti's chronicle of the French occupation, 1798 ...*, Markus Wiener Publishers, Princeton, 2004, 157.

¹² Guillaume André VILLOTEAU, *De l'état actuel de l'art musical en Egypte*, in: E. F. JOMARD (ed.), *Description de l'Egypte, Etat moderne*, I, Paris, 1809-1826, 607-845. I quote from the second edition of 1826 (impr. de C.-L.-F. Panckoucke, Paris, 1826), where Villoteau's essay stays in volume XIV, with independent pagination (see: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k280051>).

The first »article« of the *Premier Chapitre* (»De la musique arabe«) has the title: *Du dessein que nous avons formé en commençant ce travail, des moyens que nous avons à notre disposition pour l'exécuter, et des motifs qui nous ont déterminés à suivre le plan que nous avons définitivement adopté.* And it begins by announcing a comparative examination both of the theory and practice of Arabic music in Egypt on the basis of treatises and of listening.¹³

A little further on, Villoteau explains the aims of his paper and its limits:

»D'ailleurs, comme on nous l'a fait remarquer, et comme nous l'avons aussi très-bien senti, le plan de cet ouvrage ne permettait pas qu'on y fit entrer l'histoire de la musique arabe, et l'exposé méthodique des principes de la théorie, des règles de la pratique de cet art, avec tous leurs développemens; il ne devait contenir que le simple et fidèle récit de voyageurs qui rendent compte des recherches, des observations et des découvertes qu'ils ont faites dans le pays qu'ils ont visité.

Dans la crainte d'outré-passer ces limites, nous ne nous sommes permis que les seules réflexions qui nous ont paru indispensables pour rendre plus sensibles nos idées quand nous ne pouvions les peindre par le simple exposé des faits«.¹⁴

Egyptian music was prominent in the period from the reign of the Ptolemies to the Ayyubid dynasty (then replaced by the Mameluks in 1252); therefore, there was only ignorance on the part of modern musicians and little musical activity — only decay and carelessness for rare written evidence, such as ancient treatises.¹⁵ Accordingly, with the prevailing view of Egypt that the Campaign would promote, the evaluation on the musical treatises of pre-Ottoman tradition was positive, and underlined the role of the bridge of the Arab musicographers between Greek culture and modernity.¹⁶

Villoteau thought it would be desirable to keep these treatises in order to know in depth techniques and musical processes too strange for our musical principles — »à nos principes musicaux« — the mere listening of *routinière* practice by Egyptian musicians did not assure learning in the best possible way. This was a music that, even though originating from Greek and Persian influences (according to him), followed and renewed their most »decadent« needs; additionally: it took »l'époque de la dépravation de l'ancienne musique grecque« as its starting point:

»On dirait que la sagesse et la folie ont, à l'envi l'une de l'autre, concouru à composer la théorie de cet art chez les Arabes. On y trouve autant de rêveries absurdes sur l'origine, la puissance et les effets de la musique, et autant de recherches minutieuses, puériles et ridicules dans les règles de la pratique, qu'on y rencontre de notions sûres et de

¹³ *Ibid.*, 1-2.

¹⁴ *Ibid.*, 4.

¹⁵ *Ibid.*, 7-8.

¹⁶ *Ibid.*, 8-9.

préceptes excellens sur la partie philosophique de l'art. On ne peut y méconnaître quelques-uns des principes sur lesquels cet art jadis était fondé; mais on ne peut non plus se dissimuler que tout s'y ressent des abus qu'en ont toujours faits cette sorte de musiciens qui n'ont que la vanité de paraître savans, sans avoir jamais eu le moindre désir de travailler à le devenir, et qui, préférant une réputation éclatante à l'estime réfléchie qu'inspire le vrai mérite, cherchent plutôt à étonner dans leur art, qu'à y produire un effet utile. [...]»¹⁷

Villoteau soon revealed all his hesitations towards the oriental world, and all its commonplaces; even if his point of view seems much more circumstantial than that of his predecessors, such as Charles Fonton, for instance. Indecency, lust, lavishness, voluptuousness, and lechery are attributes of the East we find well expressed, most of all in music and dance: the arts of sound and of the body, the charmer arts, the sensuous media *par excellence*, those define our image of the Orient just with an augmented second, with a »hypnotic« rhythm.

»Il suffit d'avoir entendu chanter une seule fois aux musiciens égyptiens des chansons arabes, pour avoir remarqué les broderies dont ils en surchargent la mélodie, et avoir été révolté des accens impudiques par lesquels ils expriment les idées lascives et les paroles obscènes dont ces chansons pour l'ordinaire sont remplies; enfin pour y avoir reconnu tous les défauts que les poètes latins, et les autres écrivains qui leur ont succédé, reprochent unanimement à la musique asiatique, en nous la peignant comme variée à l'excès, n'étant propre qu'à inspirer la mollesse et la volupté, ou à exprimer l'agitation des sens excités par la luxure«.¹⁸

But Villoteau was a French Revolution child, a man acculturated in the Age of Enlightenment, a *savant*. He was strongly influenced by the *idéologues*, a group of French thinkers whose aim was to study the origin and formation of ideas, *après Condillac*, through observation and the experimental method. He had also studied philosophy at the Sorbonne, so he was not a *mere practicer*: he looked for reason among the sense temptations, and, dealing more directly with the Arabic musical system, the French writer surprisingly (surprisingly for himself, too) states:

»[...] il s'ensuit donc nécessairement que le système de la musique des Arabes est plus régulier et plus analogue que le nôtre. Une pareille assertion nous aurait paru d'une absurdité révoltante, et nous l'aurions rejetée avec mépris, avant que nous nous fussions convaincus de son exactitude; mais aujourd'hui nous sommes forcés de l'admettre: quelque pénible que soit pour notre amour-propre cet aveu, la vérité l'exige, et nous ne pouvons le taire«.¹⁹

¹⁷ *Ibid.*, 10-12.

¹⁸ *Ibid.*, 12.

¹⁹ *Ibid.*, 111-12.

We know that Villoteau collected several Arab music treatises and jotted down a number of popular tunes over three years; he also studied the ethnomusicological heritage. The military failure of the Napoleonic exploit had repercussions on Villoteau's research, too: in 1810, returning from Egypt to France, he lost a great many songs noted during his stay. When the *Description* was published, at public expense, objections, restrictions and perhaps real censorship emerged: the »Classe des sciences morales et politiques« of the Institut d'Égypte (as emanation of the Institut de France — Institut National des Sciences et Arts) was abolished for political reasons and Villoteau was not allowed to reproduce or to translate the ancient treatises, nor to refer to the connections between music and society, nor to describe the effects of music on the human body. His report had to concentrate on generalities; nevertheless — as we have said above — the influence of the *idéologues* appears from his record in referring to first-hand data, actually acquired in the field; even if the reading of these data is debunked by his »orientalistic« attitude, and, on the other hand, is then inevitable substance. In spite of this, as A. J. Racy emphasises just at the beginning of his *Making Music in the Arab World*:

»... Villoteau observed that Arab music evoked powerful emotions. [...] he described a typical performance that he and his team had attended. As he noted, when the religious singers prolonged certain syllables, rendered their melodic creations with lavish embellishments, and repeated some passages several times at the request of the ecstatic listeners, they provoked bursts of enthusiastic exclamations and highly impassioned gestures. Admitting his lack of appreciation for the music, and even his team's annoyance at what to them seemed a bizarre display of passion and unreasonably extravagant praise for the performers, Villoteau declared that the phenomenon he had witnessed was integral to the musical disposition of the Egyptians. He stated that such responses were difficult for outsiders to comprehend or appreciate, adding that "it is pointless to pass an absolute judgment against the taste of a whole nation."²⁰

So, Villoteau position really wavers between social and ethnologic interests and some strongly Eurocentric statements, that we can find — for example — in the first *article* of Chapter Two (»De la pratique de la musique parmi les Égyptiens modernes«):

»Accoutumés au plaisir d'entendre et de goûter, dès la plus tendre enfance, les chefs-d'œuvre de nos grands maîtres en musique, il nous fallut, avec les musiciens égyptiens, supporter tous les jours, du matin jusqu'au soir, l'effet révoltant d'une musique qui nous déchirait les oreilles, de modulations forcées, dures et baroques, d'ornemens d'un

²⁰ A. J. RACY, *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, 1; quoting from Villoteau's is on p. 209.

goût extravagant et barbare, et tout cela exécuté par des voix ingrates, nasales et mal assurées, accompagnées par des instrumens dont les sons étaient ou maigres et sourds, ou aigres et perçans».²¹

Nevertheless, we can get accustomed to this music, as to a drink disgusting at first, and then appreciated as a delicious one; on the other hand, in some relativistic way the Egyptians, too, were disgusted by Western music:

«Les Égyptiens n'aimaient point notre musique, et trouvaient la leur délicate; nous, nous aimons la nôtre, et trouvons la musique des Égyptiens détestable; chacun de son côté croit avoir raison, et est surpris de voir qu'on soit affecté d'une manière toute différente de ce qu'il a senti; peut-être n'est-on pas mieux fondé d'une part que de l'autre. [...] Nous avons connu en Égypte des Européens remplis de goût et d'esprit, qui, après nous avoir avoué que, dans les premières années de leur séjour en ce pays, la musique arabe leur avait causé un extrême déplaisir, nous persuadèrent néanmoins que, depuis dix-huit à vingt ans qu'ils y résidaient, ils s'y étaient accoutumés au point d'en être flattés, et d'y découvrir des beautés qu'ils auraient été fort éloignés d'y soupçonner auparavant; elle n'est donc pas aussi baroque et aussi barbare qu'elle le paraît d'abord».²²

The point is to present and represent us in connection with the »others«. This involves the knowledge and the image of the identities, we can structure the idea of the »West« and of the »Rest« as a discourse about the Other (and obviously about ourselves); and a »discourse is always implicated in power«: a discourse, in such a sense, is an ideology, a thought system, a political vision of reality. In particular: Orientalism becomes »a political vision of reality whose structure promoted the difference between the familiar (Europe, the West, »us«) and the strange (the Orient, the East, »them«)«.²³

²¹ G. A. VILLOTEAU, *op. cit.*, 114-15.

²² *Ibid.*, 115-16.

²³ P. SARASINI, *How are representations of musical 'others' historically and politically implicated?*, Queen's University, Belfast, 1998 (at: <http://www.geocities.com/CollegePark/Quad/2271/OTHER.HTM>): »Inevitably, a critical re-examination of Western history discloses how Western representations of 'other' cultures often conformed to and supported specific political agendas, and reminds one of the profound wounds that such representations can inflict on humankind. Historically, the concept of the 'West' as opposed to the 'Rest' took shape in response to the challenge of Islam, as Europe began to become synonymous with Christendom. The idea, introduced from the Enlightenment, is obviously arbitrary as it presents the 'West' (a much differentiated entity) as homogeneous. Moreover, as Foucault indicates, it produces a particular type of knowledge about a subject and attitudes towards it. If »knowledge is power«, it is evident that »the knowledge won by the first systematic explorers [...] opened the way to the age of western hegemony« (Roberts 1985: 194). Foucault would argue that the discourse of the West about the Rest had deep influence on the way in which the West behaved towards the Rest within the framework of the colonial project. 'Discourse' in this sense is thus a synonym for what sociologists call 'ideology' (i.e. a way of talking, thinking or representing a particular subject or topos) for the following reasons:

According to Edward Said, we can regard »Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient«²⁴ and the late eighteenth century as its very roughly defined starting point:

»Orientalism, therefore, is not an airy European fantasy about the Orient, but a created body of theory and practice in which, for many generations, there has been a considerable material investment. Continued investment made Orientalism, as a system of knowledge about the Orient, an accepted grid for filtering through the Orient into Western consciousness, just as that same investment multiplied — indeed, made truly productive — the statements proliferating out from Orientalism into the general culture«.²⁵

In the same years, Baron Dominique Vivant Denon, a real apparatus-man, harshly described musical practice in Egypt. Denon had had important diplomatic appointments in the previous years, and in 1804 he will be appointed by Napoleon to the important office of director-general of museums (and, obviously, of the Musée Napoleon, then called the Musée de Louvre), which he filled until the Restoration in 1815. At Bonaparte's invitation he joined the expedition to Egypt, and thus found the opportunity of gathering the materials for his most important literary and artistic work. He accompanied General Desaix into Upper Egypt, and made numerous sketches of the monuments of ancient art.

In his *Voyages dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes de Bonaparte en 1798 et 1799. Par Vivant Denon et les Savants attachés à l'expédition des français*, there are also small but accurate statements on music, revealing both his shrewd

a) discourse is always implicated in power;

b) it is one of the systems through which power circulates the knowledge that is produced by discourse;

c) its validity and scientific status are enforced by those who have the power to generate it.

Deviously, the discourse of 'the West and the Rest' did not represent an encounter between equals. An example of this 'regime of truth' is presented in Said's study of Orientalism.« And, Edward W. SAID, *op. cit.*, 45: »Orientalism, this typically western aptitude, tinged with *nuances* in thousands, becomes »a political vision of reality whose structure promoted the difference between the familiar (Europe, the West, 'us') and the strange (the Orient, the East, 'them')«.

²⁴ Edward W. SAID, *op. cit.*, 3. And more: »My contention is that, without examining Orientalism as a discourse, one cannot possibly understand the enormously systematic discipline by which European culture was able to manage — and even produce — the Orient politically, sociologically, militarily, ideologically, scientifically and imaginatively during the post-Enlightenment period. Moreover, so authoritative a position did Orientalism have that I believe no one writing, thinking, or acting on the Orient could do so without taking account of the limitations on thought and action imposed by Orientalism. In brief, because of Orientalism, the Orient was not (and is not) a free subject of thought and action. This is not to say that Orientalism unilaterally determines what can be said about the Orient, but that it is the whole network of interests inevitably brought to bear on (and therefore always involved in) any occasion when the peculiar entity »the Orient« is in question.« (*Ibid.*)

²⁵ *Ibid.*, 6.

and arrogant view of that land and of its inhabitants during an expedition that would turn out to be a political and military farce; nevertheless, he made a successful attempt to arrogate the Egypt (the ancient one and the following one) as a mythical, imaginative, historical, *discursive* entity. There is much more imperialistic »truth« and sound »political incorrectness« in these few lines on music and dance than in pages and pages of poor reports: only cacophonies, dissonances, unpleasant and repugnant sounds, weak and lax intervals, excessive and unnecessary embellishments charm the Arabs, whose music is a kind of delirious expression and is meaningless.

»[...] la seconde mesure étoit déjà une cacophonie aussi désagréable pour des oreilles bien organisées qu'enchanteresse pour celles des Arabes. Ce que je remarquai, c'est que le coryphée reprenoit toujours le même chant avec l'importance et l'enthousiasme d'un improvisateur inspiré, et, quand ses nerfs sembloient ne pouvoir plus supporter l'exaltaion de l'expression qu'il vouloit y mettre, le chœur venoit à son secours, et toujours avec la même dissonance; les violons, plus supportables, jouoient ensuite des refrains, où un peu de mélodie étoit noyé dans des ornements superflus: la voix nasarde d'un chanteur inspiré venoit ajouter encore à la fastidieuse mollesse des semi-tons du violon, qui, évitant sans cesse la note du ton, tournoit autour de la seconde, et terminoit toujours par la sensible, comme dans les seguidilles Espagnoles: ceci pourroit servir à prouver que le séjour des Arabes en Espagne y a naturalisé ce genre de chant: après le couplet, le violon reprenoit le même motif avec de nouvelles variations, que le chanteur déguisoit de nouveau par un mouvement pointé, jusqu'à faire perdre entierement le motif, et n'offrir plus que le délire d'une expression sans principe et sans rythme: mais c'étoit là ce qui ravissoit toujours de plus en plus les auditeurs.«²⁶

As to dance, here are the stereotypes long sedimented in the centuries: voluptuousness, lust, indecency, sexual ostentation by the dancers (here always masculine ones), and repulsion, decorum, decency, and aloofness on the part of Western observers:

»La danse, qui suivit, fut du même genre que le chant; ce n'étoit ni la peinture de la joie ni celle de la gaieté, mais celle d'une volupté qui arrive très rapidement à une lasciveté, d'autant plus dégoûtante, que les acteurs, toujours masculins, expriment de la maniere la plus indécente les scenes que l'amour même ne permet aux deux sexes que dans l'ombre du mystere [...] Leur danse fut d'abord voluptueuse; mais bientôt elle devint lascive, ce ne fut plus que l'expression grossiere et indécente de l'emportement des sens ...«.²⁷

²⁶ V. DENON, *Voyages dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes de Bonaparte en 1798 et 1799. Par Vivant Denon et les Savants attachés à l'expédition des français*, 2 vols. folio, with 141 plates, Paris, 1802, 71-72 (see: <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-35469>).

²⁷ *Ibid.*, 72 and 82.

Another interesting, but positive, report on the experience of sound during Bonaparte's Campaign in Egypt, comes from the renowned Alexandre Dumas' *Mes Mémoires*. Of course Dumas père would be born only in 1802, five years after these events, but here he related his father's — General Thomas-Alexandre Dumas — impressions. In Chapter XI, he describes the »politically correct« meeting of Bonaparte, in the just captured Alexandria, with a delegation of Arabs. This was close rapport between French Army music and an Arab ensemble, treated with only slight haughtiness by Dumas. Of course, this was an ode to correctness, and the Arabs were startled but liked French music, while Bonaparte (both the Chief of the Frenchmen and the *Mahomet d'occident*, as we know) appreciated and praised the performance of the Alexandrian musicians:

»Au milieu du repas, la musique réunie de trois régiments d'infanterie fit éclater tout à coup le *Chant du Départ*. Quoique l'explosion fût à la fois terrible et inattendue, pas un des Arabes ne tressaillit, et chacun continua de manger, malgré l'effroyable tintamarre que faisaient ces cent vingt musiciens. Lorsque l'air fut fini, Bonaparte leur demanda si cette musique leur plaisait. Oui! répondirent-ils; mais nous avons la nôtre, qui vaut mieux. Bonaparte désira alors entendre cette musique, si supérieure à la musique française. Trois Arabes quittèrent aussitôt le repas; deux prirent des espèces de tambours, l'un qui ressemblait à la boutique d'un marchand d'oublies, l'autre à un potiron coupé par la moitié; le troisième s'empara d'une espèce de guitare à trois cordes, et le concert arabe commença, faisant gravement concurrence au concert français. Bonaparte leur adressa de grands compliments sur leur musique, leur fit donner la récompense promise, et, de part et d'autre, on se jura amitié«.²⁸

Besides the professional reports by Villoteau and Denon we can find, more or less from the same period of time, some suggestions by a very special personality mentioned above: Ali Bey (i.e. Domenèc Badia i Leblich, Barcelona, 1766 — Damascus, 1818), traveller, Freemason, adventurer, and spy serving Spanish Prime Minister Manuel Godoy (and Charles IV), then Joseph I, and afterwards the Bonaparte regime.

Ali Bey el-Abbassi is the name of this uncommon traveller, who went through Maghreb and the Middle-East countries under self-assumed Arab identity; he showed surprisingly broad training, and a set of competences affording him the capability to draw maps and to skilfully write about flora, fauna, social and religious life, geology, architecture, archaeology, military technique and — what is the most important for our purposes — on the music of the countries he explored.²⁹

²⁸ Alexandre DUMAS Sr., *Mes Mémoires*, at: <http://www.dumaspere.com/pages/biblio/chapitre.php?lid=m3&cid=11>

²⁹ Jaume AYATAS, *Antologia de textos per a la història de les músiques a Catalunya, València i Balears*, Escola Superior de Música de Catalunya, at: <http://www.esmuc.com/musicologia/antologiatextos>.

Here are some fragments from his *Voyages d'Ali Bey El Abbassi en Afrique et en Asie pendant les années 1803, 1804, 1805, 1806 et 1807*,³⁰ concerning his stays in Tangier, Tripoli and Alexandria, describing with remarkable accuracy several characteristics of the sound landscape with an »Orientalist« view that is forthrightly Eurocentric; Badia's evaluation is hard and *tranchant* about the unpleasantness he perceived listening to these pieces of music which he compared — *more solito* — with clumsy cries, with the *charivari* and so on.³¹

Badia, in a fit of methodical descriptiveness, shows the intention of writing a complete essay on »la musique orientale comparée à la musique d'Europe«; it would have been one of the first works of this kind, at the same time as Villoteau's one, dated 1809. However, although he did not write that essay, his reports are intriguing all the same, even when he describes circumcision ceremonies:

»Derrière ce groupe vient une musique composée de deux musettes qui jouent à l'unisson, et qui n'en sont pas moins discordantes, et de deux ou plusieurs tambours d'un son rauque: orchestre bien désagréable pour toute Oreille habituée à la musique européenne, comme, par Malheur, étoit la mienne. [...] Derrière ces quatre ministres se trouvoit un groupe d'une vingtaine d'enfants de tout âge et de toutes les couleurs, qui jouoient aussi leur role, comme nous le verrons bientôt; et, à quelques pas de distance, un orchestre comme celui don't j'ai parlé exécutoit des airs discordants. [...] En meme temps la musique se faisoit entendre avec fracas; les enfants qui étoient assis derrière les ministres se levoient à-la-fois en poussant de grands cris, et attiroient l'attention de la victime vers le toit de la chapelle en l'indiquant avec le doigt.«³²

It is interesting to note that a man who studied in-depth Arab customs and language, who took up Arab identity, who would sign his records under that pen name, still had such Western-conformist ideas on music. Admittedly, here and there in his book we can find certain more technical evaluations, revealing the precise musical knowledge of this versatile Catalan, and even ethnomusicological

³⁰ ALI BEY, *Voyages d'Ali-Bey el Abbassi (Domingo Badia y Leyblich) en Afrique et en Asie [Texte imprimé]: pendant les années 1803, 1804, 1805, 1806 et 1807 / (rédigé par Roquefort)*, Impr. de P. Didot, Paris, 1814, 4 vols., at: <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-103585,103586,103587,103588>. See also, for Ali Bey biography: www.webislam.com/numeros/2000/00_7/Ali_Bey_Vida.htm.

³¹ Stefano A. E. LEONI, L'Oriente: tutta un'altra musica. L'oltre-Bosforo come catalizzatore dell'immaginario musicale occidentale alle soglie dell'età moderna, *Musica/Realtà*, 75 (2004): 99-119; IDEM, Guillaume André Villoteau e Ali Bey (ovvero Domènec Badia i Lebllich): le orecchie dell'orientalismo imperialista, *Musica/Realtà*, 78 (2005): 29-47; IDEM, L'Orient: toute une autre musique. Quand la musicologie de l'Ouest regardait au-delà du Bosphore. Paradoxes apparent dans l'espace sonore non-européen. Imaginaire et mémoire musicale: entre orientalisme et exotisme, in: M. LACCHE, (ed.), *L'imaginaire musical entre création et interprétation*, 31-58, L'Harmattan, Paris, 2006; IDEM, Orecchie occidentali per cerimonie musicali orientali tra Settecento e Ottocento: Fonton, Villoteau, Badia i Lebllich, in: *Atti VII Convegno della Società per gli Studi sul Medio Oriente, »Spazio privato, spazio pubblico e società civile in Medio Oriente e in Africa del Nord«*, Catania, 23-25 febbraio 2006, forthcoming.

³² ALI BEY, *Voyages d'Ali-Bey el Abbassi ...*; vol. I, cap II, 14 ff. [Tangier, April 1803].

ambitions (but our reader may easily value their ideological basis, of course): nevertheless the point of view is actually Eurocentric, orientalist in a structured sense of the word: »Arabs« are »the Others«, and Ali Bey's discourse is clear and anthropologically defined. Ali Bey knows and decodes (he presumes) Arab music just as he knows and »recounts« the Orient: the discordance, disharmony, din, lack of tuning and lack of notation that are the characteristics of this music, defective and imperfect by nature and culture. Nothing but a *charivari*, and this recalls the later judgement on Oriental music pronounced by the great composer Hector Berlioz in the second half of the nineteenth century: »They call music that which we call *charivari*«. ³³

»La musique à Tanger a peu de quoi flatter les oreilles les moins délicates: qu'on se représente deux grossiers musiciens armés de musettes, qui, voulant jouer à l'unisson avec des instruments qui ne s'accordent pas, prennent chacun un mouvement différent; ils n'ont point d'airs arêtes, parcequ'ils ne sont jamais notés, et qu'ils s'apprennent tous de mémoire. Il arrive ordinairement que l'un des musiciens entraîne l'autre selon son caprice, et que le second se voit force de suivre, comme il peut, celui qui presse le mouvement. Cela produit un effect exactement semblable à celui d'un mauvais orgue pendant qu'on travaille à l'accorder. Malgré cette épouvantable mélodie, la force de l'habitude est telle, que je parvins à m'accoutumer à ce charivari; je fis même des progrès si grands dans cette musique, que je parvins à débrouiller quelques uns des airs les plus en vogue, que je notai en caractères de musique européenne. Ces airs, auxquels il est très difficile d'ajouter une basse, sont presque toujours dans le ton de ré. Je donnerai un essai de la musique orientale comparée à la musique d'Europe.« ³⁴

We can find no substantial changes when Badia, who — in spite of his Ali Bey identity — is Spanish (and he listens to music as an *afrancesat* from Barcelona) gives the account of the performances given for him on more than one occasion by the Turkish Captain Pasha's *fasyil* instrumental group in Alexandria; *fasyil* is a suite similar to the Arabic *wasla*, as here we can read, after a digression on a circumcision ceremony in Egypt:

»Cette musique est comme celle de Maroc: point d'harmonie, une mélodie detestable, et des hauts cris au lieu de chants: voilà ce qui touché les habitants jusqu'aux larmes. La musique turque, quoique du même genre que la musique arabe, est un peu mieux composée, puisqu'on y trouve au moins quelques cadences bien terminées. Le capitaine pacha de la Porte Ottomane, qui étoit alors à Alexandrie, avoit la bonté de m'envoyer son orchestre tous les six ou huit jours; ce qui me mit à portée de pouvoir l'apprécier. Cet orchestre de la chambre de son altesse est composé de cinq musiciens et d'un *schaoux* ou commandant, qui les accompagne toujours: ils jouent de quatre instru-

³³ Quoted in: Amnon SHILOAH, *Music in the World of Islam: a socio-cultural study*, Scolar Press, Aldershot, 1995, XIII.

³⁴ *Ibid.*, chap. IV, 45 ff. [Tangier, April 1803].

ments, qui sont un psaltérion, qu'on frappe avec des petites haguettes, et don't le chevalet du milieu est placé de manière que les cordes donnent sur la gauche l'octave du ton qu'elles donnent sur la droite; une viole d'amour, montée de six cordes, et accordée dans la progression *ut, mi, sol, ut*; une espèce de hautbois d'un son très doux, et analogue au basson, ou, pour mieux dire, au *cor anglois*; enfin deux petites timbales accordées à la quinte, au lieu de l'être à la quarte, comme en Europe, et qu'on frappe doucement avec le bout des doigts: le cinquième musicien chante, et ne joue d'aucun instrument. [...] Les instruments étoient accordés d'avance, et, à mon signal, ils commençoient un *adagio*, dans lequel un des instruments suivait le theme; les deux autres faisoient une basse continue, et jouaient *pianissimo*; les petites timbales se taisoient. Jusque-là c'étoit tolérable, et meme agrééable dans quelques parties; mais bientôt on commençoit un *andante* ou un *allegro*, dans lequel les petites timbales avoient leur partie: c'est alors que les voix et les instruments faisoient de vains efforts pour se mettre à l'unisson, et que me pauvres oreilles, accoutumées à entendre une harmonie régulière, payoient l'amende des jouissances qu'elles s'étoient données en Europe.³⁵

So, pity his poor Western ears! Being in the Middle East is something like making amends for having experienced pleasure with European music: among barbarians and primitives.

However, the doubt has crossed our minds that these are not one-way reports; the use both Badia i Leblich and Villoteau (and Denon, too) make of negative epithets and terms of abuse must be perhaps read as Ivan Kalmar does, referring to Edward Lane, the great »Orientalist« who wrote a few years after our authors:

»Lane's use of words like 'foolish' and 'disgusting' is another example of his 'Western confidence' but it would be wrong to conclude that he thought that Egyptians were foolish or disgusting in general. Quite to the contrary. Chapter XIII ('Character') opens with the statement that the Egyptians are endowed, in a higher degree than most other people, with some of the more important mental qualities; particularly, quickness of apprehension, a ready wit, and a retentive memo [...].³⁶

Let us come back to Said's quotations and recall them: Orientalism was (and still is nowadays) a Western manner to influence and dominate the East, a meaning-producing machine based on an essentialist assumption arguing that each culture is such a unique entity that it cannot be described by the discourses of other

³⁵ *Ibid.*, Vol. II, chap. 10, 196 ff. [Alexandria, 1806].

³⁶ Ivan Davidson KALMAR, *Bible, Harem, Empire*, forthcoming, quoted with the author's permission from: <http://www.chass.utoronto.ca/~ikalmar/426/426syll.htm?>; for E. Lane see: Edward William LANE — Jason THOMPSON, *An Account of the Manners and of the Customs of the Modern Egyptians: The Definitive 1860 Edition*, 5th ed., American University in Cairo Press, Cairo-New York, 2003, 276 and 56-57; see also: Edward William LANE — Jason THOMPSON, *Description of Egypt: Notes and Views in Egypt and Nubia*, American University in Cairo Press, Cairo, 2000. See Lane's texts on-line at: <http://dspace.rice.edu/handle/1911/9174>; <http://dspace.rice.edu/handle/1911/9176>.

cultures. Non-Western cultures cannot fit into the rational, centred structures of Western culture; but Western culture could make its image of the Orient, functional to imperialistic connivances and starting as a »machine« just on the occasion of, and in connection with, Napoleon's invasion and intellectual appropriation of Egypt in 1798.

»Yet the military failure of Napoleon's occupation of Egypt did not also destroy the fertility of its over-all projection for Egypt or the rest of the Orient. Quite literally, the occupation gave birth to the entire modern experience of the Orient as interpreted from within the universe of discourse founded by Napoleon in Egypt, whose agencies of domination and dissemination included the Institut and the *Description*«. ³⁷

On the »Arab« side, it is true, we have the precious Al-Jabarti's *Chronicle*, one of the few examples of the Other's view on the Napoleonic expedition; but it is very sparing about sound suggestions, referring, in any case, to native practices, not to the western, French world.

The »discourse« on the Other is almost purely a Western discourse:

»The (French) Şârî 'Askar sent instructions to the Katkhudâ 'l-Bâshâ and the Qâdi and to the Shaykhs who were members of the Council and high officials and so forth, to present themselves the next morning. He rode forth with them accompanied by his procession, decorations, troops, *drums and pipes*, to the Palace of Qantarat al-Sadd, and the dam was cut in their presence. [...] and when Thursday arrived, which was the Yawm al-Mawlid, the Şârî 'Askar sent his band of drummers to the house of al-Bakrî, beating their drums throughout the day«. ³⁸

APPENDIX: TEXTS

- from: *Voyage en Syrie et en Egypte* by Constantin Francois Chassebouef, *Compte de Volney*:³⁹

»L'on n'en peut pas dire autant de la musique. Elle ne paraît pas antérieure au siècle des kalifs, sous lesquels les arabes s'y livrèrent avec tant de passion, que tous leurs savans d'alors ajoutent le titre de musiciens à ceux de médecin, de géomètre et d'astronome; cependant comme les principes en furent empruntés des grecs, elle pourrait fournir des observations curieuses aux personnes versées en cette partie. Il est très-rare d'en trouver de telles en orient. Le Kaire est peut-être le seul lieu de l'Égypte et de la Syrie, où il y ait des chaiks qui connaissent les principes de l'art. Ils ont des recueils

³⁷ E. W. SAID, *op. cit.*, 87.

³⁸ *Napoleon in Egypt*, 49 and 51.

³⁹ Constantin François CHASSEBOUEUF, COMPTE DE VOLNEY, *Voyage En Syrie Et En Égypte, Pendant Les Années 1783, 1784 Et 1785...*, Volland, Desenne, Paris, 1787, 2 Vols.

d'airs qui ne sont pas notés à notre manière, mais écrits avec des caractères dont tous les noms sont persans. Toute leur musique est vocale; ils ne connaissent, ni n'estiment l'exécution des instrumens, et ils ont raison; car les leurs, sans en excepter la flûte, sont détestables. Ils ne connaissent non plus d'accompagnement que l'unisson et la basse-continue du monocorde. Ils aiment le chant à voix forcée dans les tons hauts, et il faut des poitrines comme les leurs pour en supporter l'effort pendant un quart-d'heure. Leurs airs, pour le caractère et pour l'exécution, ne ressemblent à rien de ce qui est connu en Europe, si ce n'est les séguidillas des espagnols. Ils ont des roulades plus travaillées que celles des italiens mêmes, des dégradations et des inflexions de tons telles qu'il est peut-être impossible à des gosiers européens de les imiter. Leur expression est accompagnée de soupirs, et de gestes qui peignent la passion avec une force que nous n'oserions nous permettre. On peut dire qu'ils excellent dans le genre mélancolique, à voir un arabe la tête penchée, la main près de l'oreille en forme de conque; à voir ses sourcils froncés, ses yeux languissans, à entendre ses intonations plaintives, ses tenues prolongées, ses soupirs sanglottans, il est presque impossible de retenir ses larmes, et des larmes qui, comme ils disent, ne sont pas amères: il faut bien qu'elles ayent des charmes, puisque de tous les chants, celui qui les provoque est celui qu'ils préfèrent, comme de tous les talens celui qu'ils préfèrent est celui du chant. Il s'en faut beaucoup que la danse, qui, chez nous, marche de front avec la musique, tiende le même rang dans l'opinion des peuples arabes: chez eux cet art est flétri d'une espèce de honte; un homme ne saurait s'y livrer sans déshonneur, et l'exercice n'en est toléré que parmi les femmes. Ce jugement nous paraîtra sévère; mais avant de le condamner il convient de savoir qu'en orient la danse n'est point une imitation de la guerre comme chez les grecs, ou une combinaison d'attitudes et de mouvemens agréables comme chez nous; mais une représentation licentieuse de ce que l'amour a de plus hardi. C'est ce genre de danse qui, portée de Carthage à Rome, y annonça le déclin des moeurs républicaines, et qui depuis, renouvelée dans l'Espagne par les arabes, s'y perpétue encore sous le nom de fandango. Malgré la liberté de nos moeurs, il serait difficile, sans blesser l'oreille, d'en faire une peinture exacte: c'est assez de dire que la danseuse, les bras étendus, d'un air passionné, chantant et s'accompagnant des castagnettes qu'elle tient aux doigts, exécute, sans changer de place, des mouvemens de corps que la passion même a soin de voiler de l'ombre de la nuit. Telle est leur hardiesse, qu'il n'y a que des femmes prostituées qui osent danser en public. Celles qui en font profession s'appellent raouâzi, et celles qui y excellent prennent le titre d'almé, ou de savantes dans l'art. Les plus célèbres sont celles du Kaire. Un voyageur récent en a fait un tableau séduisant; mais j'avoue que les modèles ne m'ont point causé ce prestige. Avec leur linge jaune, leur peau fumée, leur sein abandonné et pendant, avec leurs paupières noircies, leurs lèvres bleues et leurs mains teintes de henné, les almé ne m'ont rappelé que les bacchantes des porcherons; et si l'on observe que chez les peuples, même policés, cette classe de femmes conserve tant de grossièreté, l'on ne croira point que chez un peuple où les arts les plus simples sont dans la barbarie, elle porte de la délicatesse dans celui qui en exige davantage. L'analogie qui existe des arts aux sciences, doit faire pressentir que celles-ci sont encore plus négligées, disons mieux, elles sont entièrement inconnues. La barbarie est complète dans la Syrie comme dans l'Égypte; et l'équilibre qui a coutume d'exister dans un même empire, doit étendre ce jugement à toute la Turquie. En vain quelques personnes ont récemment réclamé contre cette assertion; en vain l'on a parlé de collèges, de lieux d'éducation et de livres, ces mots en Turquie ne représentent pas les mêmes idées que chez nous»⁴⁰

»Toujours chantant, et répondant par versets à l'un d'eux qui commande, ils exécutent tous leurs mouvemens en cadence, et doublent leurs forces en les réunissant par la mesure. L'on a dit à ce

⁴⁰ DE VOLNEY, *op. cit.*, vol. II, 401-05.

sujet que les peuples des pays chauds avaient un penchant naturel à la musique; mais en quoi consiste cette analogie du climat au chant? Ne serait-il pas plus raisonnable de dire que les pays chauds que nous connoissons, ayant été policés long-temps avant nos froids climats, le peuple y a consacré quelques souvenirs des beaux arts qui y ont jadis régné? Nos négocians reprochent souvent à ce peuple, et sur-tout à celui des campagnes, de ne pas travailler aussi souvent, ni aussi long-temps qu'il le pourrait. Mais pourquoi travaillerait-il au-delà de ses besoins, puisque le superflu de son travail ne lui rendrait aucun surcroît de jouissances? à bien des égards l'homme du peuple ressemble au sauvage; quand il a dépensé ses forces à acquérir sa subsistance, il se repose: ce n'est qu'en lui rendant cette subsistance moins pénible, et en l'excitant par l'appât de jouissances présentes, que l'on parvient à lui donner une activité soutenue; et nous avons vû que l'esprit du gouvernement turk est l'inverse de cet esprit».⁴¹

»Quelquefois, pour ranimer cette assemblée silencieuse, il se présente un chanteur, ou des danseuses, ou un de ces conteurs d'histoires, que l'on appelle nachid, qui, pour obtenir quelques paras, récite un conte, ou déclame des vers de quelqu'ancien poète. Rien n'égale l'attention avec laquelle on écoute cet orateur; grands et petits, tous ont une passion extrême pour les narrations; le peuple même s'y livre dans son loisir: un voyageur qui arrive d'Europe, n'est pas médiocrement surpris de voir les matelots se rassembler pendant le calme sur le tillac, et passer deux ou trois heures à entendre l'un d'eux déclamer un récit que l'oreille la moins exercée reconnaît pour de la poésie au mètre très-marqué, et à la rime suivie, ou mêlée des distiques. Ce n'est pas le seul article sur lequel le peuple d'orient l'emporte en délicatesse sur le nôtre. La populace même des villes, quoique criailleuse, n'est jamais aussi brutale que chez nous, et elle a le grand mérite d'être absolument exempte de cette crapule d'yvrognerie, qui infeste jusqu'à nos campagnes; c'est peut-être le seul avantage réel qu'ait produit la législation de Mahomet: joignons-y néanmoins la prohibition des jeux de hasard, pour lesquels les orientaux, par cette raison, n'ont aucun goût; celui des échecs est le seul dont ils fassent cas, et il n'est pas rare d'y trouver des joueurs habiles. De tous les genres de spectacle, le seul qu'ils connaissent, mais qui n'est familier qu'au Kaire, est celui des baladins qui font des tours de force, comme nos danseurs de corde, et des tours d'adresse comme nos escamoteurs».⁴²

- from: *De l'état actuel de l'art musical en Egypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*, by G. André Villoteau:⁴³

»Nous nous étions persuadés d'abord, pendant quelque temps, que, pour mettre les lecteurs à portée de juger par eux-mêmes de l'état actuel de la musique arabe en Égypte, ainsi que de la justesse de nos observations, il était à propos de joindre à la description que nous en ferions, le texte arabe et la traduction en français des divers traités de la théorie et de la pratique de cette musique, que nous avions rapportés avec nous de ce pays. Notre dessein était d'y joindre, sous forme d'un commentaire, les résultats de l'examen comparatif que nous en avons fait, pour éclaircir les endroits obscurs et

⁴¹ *Ibid.*, 438-39.

⁴² *Ibid.*, 452-53.

⁴³ G. A. VILLOTEAU, *De l'état actuel de l'art musical en Egypte*, in: E. F. JOMARD (ed.), *Description de l'Égypte, Etat moderne*, I, Paris, 1809-1826, 607-845. I quote from the 1826 second edition (Impr. de C.-L.-F. Panckoucke, Paris, 1826), where Villoteau's essay forms part of volume XIV, with independent pagination.

*difficiles du texte, à l'aide des notions que nous avons acquises de cet art pendant trois ans et demi que nous n'avons cessé chaque jour de l'entendre et de le voir pratiquer, ou de nous entretenir avec ceux qui l'exerçaient».*⁴⁴

»Article III. Du peu d'importance que les Égyptiens attachent à l'étude et à l'exercice de l'art musical, et du peu qu'ils savent de cet art.

La musique, qui, de temps immémorial, avait été cultivée avec succès en Égypte, qui y avait fleuri avec tant d'éclat sous les Ptolémées, sous les Romains, sous les khalifes sarrasins, surtout sous les Ayoubites, qui en faisaient leurs délices, et qui en favorisèrent les progrès et en protégèrent l'exercice d'une manière si distinguée, cet art si aimable et si consolant n'est plus regardé, en ce pays, que comme une chose futile, indigne d'occuper les loisirs de tout bon musulman. Ceux qui l'exercent, avilis dans l'opinion, sont rejetés dans la classe méprisable des saltimbanques et des farceurs. Aussi n'y a-t-il plus, parmi les Égyptiens, que des gens entièrement dépourvus de ressources, sans éducation, et sans espoir d'obtenir dans la société la moindre considération, qui se déterminent à embrasser la profession de musiciens; et les connaissances de ceux-ci en musique ne s'étendent pas au-delà du cercle de la routine d'une pratique usuelle qu'ils n'ont ni la volonté ni les moyens de perfectionner. Ne sachant ni lire ni écrire, ils ne peuvent étudier les traités manuscrits sur la théorie de leur art.

*Ces traités, fort rares, que personne ne comprend aujourd'hui en Égypte, ne se rencontrent plus que dans les bibliothèques d'un très-petit nombre de savants, qui les y conservent par pure curiosité; ou bien, ayant été confondus dans les ventes avec d'autres manuscrits de nulle valeur, ils se trouvent par hasard, chez les libraires, souvent même à leur insu, sous des tas de paperasses de rebut qu'ils laissent pourrir dans la poussière ou manger par le vers et par les rats».*⁴⁵

»Il est évident néanmoins que les traités originaux ont dû être composés par des savans musiciens, poètes et tout-à-la-fois philosophes: il est probable même que ces ouvrages remontent au temps des khalifes. Ce qui nous porte à le croire, c'est qu'ils sont écrits pour la plupart en prose, d'un style élevé et sentencieux; que quelques-uns sont composés en vers; qu'ils sont en général remplis de réflexions profondes, qui annoncent des connaissances étendues et variées, et que leurs auteurs paraissent très-familiers avec les traités des philosophes et des musiciens grecs qu'ils se plaisent à citer».⁴⁶

»Les divisions et subdivisions des tons de la musique arabe en intervalles si petits et si peu naturels, que l'ouïe ne peut jamais les saisir avec précision très-exacte, ni la voix les entonner avec une parfaite justesse; la multitude des modes et des circulations ou gammes différentes qui résultent de la combinaison de ces sortes d'intervalles; tout annonce que cette espèce de musique est née de la corruption de l'ancienne musique grecque et de l'ancienne musique asiatique.

On dirait que la sagesse et la folie ont, à l'envi l'une de l'autre, concouru à composer la théorie de cet art chez les Arabes. On y trouve autant de rêveries absurdes sur l'origine, la puissance et les effets de la musique, et autant de recherches minutieuses, puériles et ridicules dans les règles de la pratique, qu'on y rencontre de notions sûres et de préceptes excellens sur la partie philosophique de l'art. On ne peut y méconnaître quelques-uns des principes sur lesquels cet art jadis était fondé; mais on ne peut non plus se dissimuler que tout s'y ressent des abus qu'en ont toujours faits cette sorte de musiciens qui n'ont que la vanité de paraître savans, sans avoir jamais eu le moindre désir de travailler à le devenir, et qui, préférant une réputation éclatante à l'estime réfléchie qu'inspire le vrai mérite, cherchent plutôt à étonner dans leur art, qu'à y produire un effet utile. Tels étaient, vers le temps de

⁴⁴ *Ibid.*, 1-2.

⁴⁵ *Ibid.*, 7-8.

⁴⁶ *Ibid.*, 8-9.

la décadence de l'empire romain, les défauts de la musique et ceux des musiciens. Les philosophes et les poètes de ce temps, soit chrétiens, soit païens, ne cessent de s'en plaindre amèrement. Or, on sait qu'alors on ne connaissait en Égypte, en Arabie et en Europe, que l'ancienne musique grecque, mais corrompue et dépravée: c'est donc là une des sources d'où est découlée la musique des Arabes, lorsque, devenus conquérans par fanatisme, ils se furent rendus maîtres d'une partie de l'Afrique, de l'Asie et de l'Europe [...].⁴⁷

- from: *Voyages dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes de Bonaparte en 1798 et 1799. Par Vivant Denon et les Savants attachés à l'expédition des français*, 2 vols. folio, with 141 plates, Paris, 1802, 71-72, by V. Denon.⁴⁸

Célébration de l'Anniversaire de la Naissance de Mahomet. ... La fête fut proclamée dans un quart-d'heure; la ville fut illuminée, et les chants de piété furent unis à ceux de l'alégresse et de la reconnaissance.

Après souper, nous fûmes invités à nous rendre dans le quartier du premier magistrat civil, où nous trouvâmes dans la rue tout l'appareil d'une fête Turque: [...] d'un côté, il y avoit une musique guerrière, composée de petits hautbois courts et criards, de petites timbales, et de grands tambours albanais; de l'autre, étoient des violons, des chanteurs; et au milieu, des danseurs Grecs, des serviteurs chargés de confitures [...].

Dès que nous fûmes placés, la musique guerrière commença: une espee de coryphée jouoit deux phrases de musique que les autres répétoient en chœur à l'unisson; mais, soit faute de mouvement dans l'air, soit manie de le broder, la seconde mesure étoit déjà une cacophonie aussi désagréable pour des oreilles bien organisées qu'enchanteresse pour celles des Arabes. Ce que je remarquai, c'est que le coryphée reprenoit toujours le même chant avec l'importance et l'enthousiasme d'un improvisateur inspiré, et, quand ses nerfs sembloient ne pouvoir plus supporter l'exaltaion de l'expression qu'il vouloit y mettre, le chœur venoit à son secours, et toujours avec la même dissonance; les violons, plus supportables, jouoient ensuite des refrains, où un peu de mélodie étoit noyé dans des ornements superflus: la voix nasarde d'un chanteur inspiré venoit ajouter encore à la fastidieuse mollesse des semi-tons du violon, qui, évitant sans cesse la note du ton, tournoit autour de la seconde, et terminoit toujours par la sensible, comme dans les seguidilles Espagnoles: ceci pourroit servir à prouver que le séjour des Arabes en Espagne y a naturalisé ce genre de chant: après le couplet, le violon reprenoit le même motif avec de nouvelles variations, que le chanteur déguisoit de nouveau par un mouvement pointé, jusqu'à faire perdre entierement le motif, et n'offrir plus que le délire d'une expression sans principe et sans rythme: mais c'étoit là ce qui ravissoit toujours de plus en plus les auditeurs. La danse, qui suivit, fut du même genre que le chant; ce n'étoit ni la peinture de la joie ni celle de la gaieté, mais celle d'une volupté qui arrive très rapidement à une lasciveté, d'autant plus dégoûtante, que les acteurs, toujours masculins, expriment de la maniere la plus indécente les scenes que l'amour même ne permet aux deux sexes que dans l'ombre du mystere».⁴⁹

⁴⁷ *Ibid.*, 10-12.

⁴⁸ V. DENON, *Voyages dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes de Bonaparte en 1798 et 1799. Par Vivant Denon et les Savants attachés à l'expédition des français*, 2 vols. folio, with 141 plates, Paris, 1802.

⁴⁹ *Ibid.*, 71-72.

»Tournée dans le Delta — Almés ... il étoit tard, notre intérêt se reporta sur l'autre curiosité; nous demandâmes en consequence aux cheikhs de nous faire amener des almés, qui sont des especes de bayaderes semblables à celles des Indes: ... la presence d'un general, et sur-tout de deux cents soldats, leverant les obstacles ... Elles avoient amené deux instruments, une musette, et un tambour, fait avec un pot de terre, que l'on battoit avec les mains: ellés étoient sept; deux se mirent à danser, les autres chantoient avec accompagnement de castagnettes, en forme de petites cimbales de la grandeur d'un écu de six livres: le mouvement par lequel elles les choquoient l'une contre l'autre donnoit infiniment de grace à leurs doigts et à leurs poignets. Leur danse fut d'abord voluptueuse; mais bientôt elle devint lascive, ce ne fut plus que l'expression grossiere et indécente de l'emportement des sens; et, ce qui ajoutoit au dégoût de ces tableaux, c'est que dans les moments où elles conservoient le moins de retenue, un des deux musiciens don't j'ai parlé venoit, avec l'air bête du Gilles de nos parades, troubler d'un gros rire la scene d'ivresse qui alloit terminer la danse. [...] Malgré la vie licencieuse des almés on les fait venir dans les harems pour instruire les jeunes filles de tout ce qui peut les rendre plus agréables à leurs maris; elle leur donnent des leçon de danse, de chant, de grace ...».⁵⁰

- from: *Mes Mémoires*, by Alexandre Dumas Sr.:

»Bonaparte les reçut tous dans un grand salon donnant sur la mer, leur fit distribuer ses proclamations traduites en arabe, et leur offrit un repas dans la préparation duquel on eut soin de ne blesser en rien les coutumes du pays. ?Ils acceptèrent avec satisfaction, s'accroupirent et commencèrent à tirer à pleines mains, chacun de son côté. ?Au milieu du repas, la musique réunie de trois régiments d'infanterie fit éclater tout à coup le Chant du Départ. ?Quoique l'explosion fût à la fois terrible et inattendue, pas un des Arabes ne tressaillit, et chacun continua de manger, malgré l'effroyable tintamarre que faisaient ces cent vingt musiciens. ?Lorsque l'air fut fini, Bonaparte leur demanda si cette musique leur plaisait. ?Oui! répondirent-ils; mais nous avons la nôtre, qui vaut mieux. Bonaparte désira alors entendre cette musique, si supérieure à la musique française. Trois Arabes quittèrent aussitôt le repas; deux prirent des espèces de tambours, l'un qui ressemblait à la boutique d'un marchand d'oublies, l'autre à un potiron coupé par la moitié; le troisième s'empara d'une espèce de guitare à trois cordes, et le concert arabe commença, faisant gravement concurrence au concert français. Bonaparte leur adressa de grands compliments sur leur musique, leur fit donner la récompense promise, et, de part et d'autre, on se jura amitié».⁵¹

- from: *Voyages d'Ali-Bey el Abbassi (Domingo Badia y Leyblich) en Afrique et en Asie ...*, by Ali Bey:⁵²

»J'ai dit que c'est à la fête du mouloud que les Maures font circoncire leurs enfants: cette operation, qui se fait publiquement hors de la ville dans la chapelle don't j'ai parlé, est une fête pour la

⁵⁰ *Ibid.*, 82.

⁵¹ Alexandre DUMAS Sr., *Mes Mémoires*, at: <http://www.dumaspere.com/pages/biblio/chapitre.php?lid=m3&cid=11>

⁵² ALI BEY, *Voyages d'Ali-Bey el Abbassi (Domingo Badia y Leyblich) en Afrique et en Asie [Texte imprimé]: pendant les années 1803, 1804, 1805, 1806 et 1807* / (rédigé par Roquefort), Impr. de P. Didot, Paris, 1814, 4 vols.

famille du neophyte. Pour se rendre au lieu du sacrifice, on réunit un certain nombre de garçons qui portent des mouchoirs, des ceintures, et même des baillons suspendus à des baton ou des roseaux, en manière de drapeaux. Derrière ce groupe vient une musique composée de deux musettes qui jouent à l'unisson, et qui n'en sont pas moins discordantes, et de deux ou plusieurs tambours d'un son rauque: orchestre bien désagréable pour toute Oreille habituée à la musique européenne, comme, par Malheur, étoit la mienne. [...] Derrière ces quatre ministres se trouvoit un groupe d'une vingtaine d'enfants de tout âge et de toutes les couleurs, qui jouoient aussi leur rôle, comme nous le verrons bientôt; et, à quelques pas de distance, un orchestre comme celui don't j'ai parlé exécutoit des airs discordants. [...] Ensuite on amonoit l'enfant. Dans le même moment il étoit saisi par l'homme vigoureux chargé de le recevoir, et qui, après lui avoir retroussé la robe, le présentoit au coupeur pour le sacrifice. En même temps la musique se faisoit entendre avec fracas; les enfants qui étoient assis derrière les ministres se levoient à-la-fois en poussant de grands cris, et attiroient l'attention de la victime vers le toit de la chapelle en l'indiquant avec le doigt. Étourdi par ce bruit, l'enfant levoit la tête, et dans ce moment le ministre, saisissant la peau du prepuce, tiroit fortement, et la coupoit d'un coup de ciseaux. [...] Le tapage des enfants et de la musique m'empêchoit d'entendre les cris des victimes, même à leur côté; ...»⁵³

»La musique à Tanger a peu de quoi flatter les oreilles les moins délicates: qu'on se représente deux grossiers musiciens armés de musettes, qui, voulant jouer à l'unisson avec des instruments qui ne s'accordent pas, prennent chacun un mouvement différent; ils n'ont point d'airs arrêtés, parcequ'ils ne sont jamais notes, et qu'ils s'apprennent tous de mémoire.

Il arrive ordinairement que l'un des musiciens entraîne l'autre selon son caprice, et que le second se voit force de suivre, comme il peut, celui qui presse le mouvement. Cela produit un effet exactement semblable à celui d'un mauvais orgue pendant qu'on travaille à l'accorder. Malgré cette épouvantable mélodie, la force de l'habitude est telle, que je parvins à m'accoutumer à ce charivari; je fis même des progrès si grands dans cette musique, que je parvins à débrouiller quelques uns des airs les plus en vogue, que je notai en caractères de musique européenne. Ces airs, auxquels il est très difficile d'ajouter une basse, sont presque toujours dans le ton de ré. Je donnerai un essai de la musique orientale comparée à la musique d'Europe.

Il est impossible que ces joueurs de musettes puissent jouir d'une longue existence, vu la dépense extraordinaire qu'ils font de leurs forces en jouant de leurs instruments: leurs joues s'enflent extrêmement; et malgré un cercle de cuir qui les couvre deux ou trois pouces autour de la bouche, ils jettent beaucoup de salive; leur ventre est roide par l'expansion forcée et violente du vent qu'ils emploient, ce qui indique combine ils doivent fatiguer.

J'ai déjà dit que ces instruments sont toujours accompagnés d'un gros tambour, don't le son rauque se fait quelquefois entendre toutes les quatre ou cinq minutes, mais qui, plus communément, est frappé d'une minute à l'autre, excepté dans une espèce d'air où il marque des coups réguliers plus rapprochés.

Les musiciens accompagnent ordinairement les mariages, les circoncisions, les compliments de félicitation et les fêtes des Pâques; mais ils ne sont point admis dans les mosquées, et leur art n'entre pour rien dans aucun acte du culte. Ils craignent peut-être, comme le disoit un voyageur, de réveiller l'Éternel en sursaut»⁵⁴

»Le culte est plus simple et plus mystique à Maroc; il est ici plus composé et plus pompeux. Le vendredi, à midi, la cérémonie commence par plusieurs chanteurs qui entonnent des versets du coran.

⁵³ *Ibid.*, vol. I, chap. II, 14 ff. [Tangier, April 1803].

⁵⁴ *Ibid.*, chap. IV, 45 ff. [Tangier, April 1803].

L'imam monte à sa tribune particulière, qui n'est autre chose qu'un escalier, comme à Maroc, avec la différence qu'ici elle est en pierre, et que là elle est en bois. Il recite une prière à voix basse, en face de la muralille: se tournant ensuite vers le peuple, il chante un sermon avec les memes tremblement ou cadences, les agreements et les cadenzas de certaine chanson espagnoles qu'on appelle polo andalous. Une partie du sermon est variable, et le prédicateur la chante en lisant son manuscrit; l'autre partie, qui est toujours la meme, se débite de mémoire, avec quelques priers et autres formulas d'usage qu'il chante sur le meme ton. [...]

Pendant le Ramadan, on n'entend pas les trompettes funèbres en usage à Maroc; toutes les nuits on illumine les galleries des minarets, et le muddens chantent de longues priers».⁵⁵

»Les musulmans, ici comme dans les autres endroits, sont dans l'usage de fêter la circoncision de leurs enfants; ils font cette cérémonie à tout âge, jusqu'à celui de douze ans, mais plus communément dans la première enfance. Les neophytes sont promenés solennellement dans les rues, bien vêtus, sur des chevaux richement ornés, et precedes de hautbois et de tambours.

Cette musique est comme celle de Maroc: point d'harmonie, une mélodie detestable, et des hauts cris au lieu de chants: voilà ce qui touché les habitants jusqu'aux larmes.

La musique turque, quoique du meme genre que la musique arabe, est un peu mieux composée, puisqu'on y trouve au moins quelques cadences bien terminées. Le capitain pacha de la Porte Ottomane, qui étoit alors à Alexandrie, avoit la bonté de m'envoyer son orchestre tous les six ou huit jours; ce qui me mit à portée de pouvoir l'apprécier.

Cet orchestre de la chamber de son altesse est composé de cinq musiciens et d'un schaoux ou commandant, qui les accompagne toujours: ils jouent de quatre instruments, qui sont un psalterion, qu'on frappe avec des petites haguettes, et don't le chevalet du milieu est placé de manière que les cordes donnent sur la gauche l'octave du ton qu'elles donnent sur la droite; une viole d'amour, montée de six cordes, et accordée dans la progression ut, mi, sol, ut; une espèce de hautbois d'un son très doux, et analogue au bassoon, ou, pour mieux dire, au cor anglois; enfin deux petites timbales accordées à la quinte, au lieu de l'être à la quarte, comme en Europe, et qu'on frappe doucement avec le bout des doigts: le cinquième musicien chante, et ne joue d'aucun instrument.

Chaque fois que cet orchestre venoit chez moi passer la soirée, le schaoux commençoit par me faire un compliment de la part de son altesse: les musiciens s'asseyoient en demi-cercle à terre devant mon sofa, le schaoux à leur tête. Les instruments étoient accordés d'avance, et, à mon signal, ils commençoient un adagio, dans lequel un des instruments suivoit le theme; les deux autres faisoient une basse continue, et jouient pianissimo; les petites timbales se taisoient. Jusque-là c'étoit tolerable, et meme agreeable dans quelques parties; mais bientôt on commençoit un andante ou un allegro, dans lequel les petites timbales avoient leur partie: c'est alors que les voix et les instruments faisoient de vains efforts pour se mettre à l'unisson, et que me pauvres oreilles, accoutumées à entendre une harmonie régulière, payoient l'amende des jouissances qu'elles s'étoient données en Europe.

Après un quart d'heure de ce charivari, le chant cessoit, les instruments continuoient de jouer: enfin les timbales se taisoient aussi, et on reprenoit un adagio semblable au premier. Après ce morceau, les musiciens me faisoient une reverence, et le premier acte étoit fini. On leur servoit du café. Ils donnoient ensuite un second acte, avec les memes ceremonies, et en tout point semblable au premier. J'applaudissois à leur talent musical, et leur faisois quelques questions. Enfin, après avoir recommandé au schaoux de presenter mes remerciements à son altesse, je leur donnois une petite gratification; et ils s'en retournoient fort contents. Cette scène se renouvela plus de vingt fois pendant la residence du capitain pacha à Alexandrie».⁵⁶

⁵⁵ *Ibid.*, Vol. II, chap. 2, 29-30. [mesquita of Tripoli, Nov. or Dec. 1805].

⁵⁶ *Ibid.*, Vol. II, chap. 10, 196 ff. [Alexandria, 1806].

Sažetak

ZAPADNE GLAZBENE SLIKE SREDNJEGA ISTOKA U SVJETLU NAPOLEONOVA
POHODA NA EGIPAT: OD OBIČNE EUROCENTRIČNE EGZOTIKE DO VRLO
ORGANIZIRANIH ISTOČNJAČKIH UŠIJU

Glazbeni orijentalizam je samo način kako se vidi ili, bolje, konstruira istočnjačka Drugotnost. Prema E. Saidu, radi se o slici »Istoka« artikuliranoj kao cjeloviti sustav mišljenja i znanosti; to je diskurs Zapada o Istoku koji je na svojem modernom globalnom stupnju započeo s Napoleonovom invazijom na Egipat 1798. godine i koji se podudara s modernim francusko-britanskim kulturnim imperijalizmom upravo u razdoblju Napoleonova pothvata i režima. Napoleon je pažljivo pripremio ovaj pohod, vodio ga je diplomatskom mudrošću i iz njega je proizveo sliku samoga sebe kao »zapadnoga Muhameda« (Victor Hugo).

Opis Egipta (La Description de l'Égypte), što ga je uredio Edme-François Jomard (1777-1862), objavljen je u Parizu između 1809. i 1826. kao rezultat toga pohoda. Na njegovim stranicama nalazimo nekoliko napisa o glazbi Guillaumea Andréa Villoteaua, člana skupine učenjaka koju je Napoleon poveo u Egipat na svojem admiralskom brodu zvanom *Orient*, koji je na licu mjesta proučavao etnomuzikološku baštinu. Njegov izvještaj *O sadašnjem stanju glazbene umjetnosti u Egiptu, ili povijesni i opisni izvještaj o istraživanjima i promatranjima glazbe u toj zemlji (De l'état actuel de l'art musical en Egypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays)* morao se držati općenitosti i to iz nekoliko razloga. Ipak, već iz samog čitanja njegovih sjećanja vidi se utjecaj ideologâ na nj: s jedne strane stoje teorije pune predrasuda, a s druge strane postoji iznošenje činjenica prikupljenih na terenu, pa makar je i u tome autor zadržao neizbježan »orijentalistički« stav koji se nazrijeva u pozadini.

Bonaparteovo uporište u pripremi ovoga pohoda bili su tekstovi grofa od Volneya (Comte de Volney). Tu se također nudi niz uobičajenih stereotipova u odnosu na glazbu Istoka: san, »orijentalni« dojmovnik Zapada što se sastoji od čistoće, slabosti, feminiziranosti, melankolije, grijeha, barbarstva, dvosmislenosti, zaostalosti — kroz kolektivni imaginarij europskih putnika nastavio se iskrivljenih leća u promatranju Istoka i pričanju o njemu. Međutim, s egipatskim pothvatom, pa čak i prije njega, s posljedicama u poslijerevolucionarnoj Francuskoj, nešto se promijenilo: bila su to raskrižja koja su transformirala to kolektivno i nesvjesno poznavanje Istoka u stvarni pogon što je proizveo značenja kojima će popustiti i jedan Ali Bey (alias Domènec Badia i Leblich). Bio je to putnik skriven pod arapskim identitetom, slobodni zidar, pustolov i špijun u službi španjolske vlade, a svoj je arapski identitet zadržao i kad je pisao izvještaje, tvrdeći da želi sastaviti napis o istočnjačkoj glazbi u usporedbi sa zapadnjačkom.

Nadalje, u posjedu smo zanimljivih izvora kojima su autori grof od Volneya, Alexander Dumas otac, neki »časnik britanske armije« (Charles William Doyle), baron Dominique Vivant Denon, te privatni tajnik generala Bonaparte, Louis Antoine Fauvelet de Bourienne. Devetnaesto stoljeće protegnulo se između metodičkog opisivanja i ideoloških pretpostavki, ali je u zapadnjačkom diskursu o glazbi Istoka ipak prevladao i odlučujuće ga označio temeljni univerzalistički duh (ometajući svaki pokušaj objektivnog odnosa prema arapskoj kulturnoj Drugotnosti). Taj diskurs nije možda ni do danas sasvim izbljedio.