

LA MUSIQUE ARABE (I)

Le voyageur qui parcourt l'Orient est vite frappé par la place que le peuple donne au chant et à la musique dans la vie. Le climat tout d'abord invite à chanter. La nature orientale impressionne davantage les sens. La vie est plus libre : une grande partie s'en passe au dehors, exempte des exigences de la civilisation européenne. On y a moins de besoins et on emploie plus de temps à se divertir.

A ces raisons, d'ordre externe, il faut aussi ajouter les dispositions naturelles des Orientaux qui, comme tous les peuples de l'Antiquité, appliquent le chant et la mesure à tous les actes de la vie, de la prière aux travaux les plus divers, comme ceux du puits ou du porteur d'eau, du terrassier, du muletier, du vendeur ou de la ménagère tournant la meule. On sait aussi la place considérable qu'occupe la musique bruyamment rythmée dans les fêtes populaires ou familiales.

Ce goût est uniforme chez les divers peuples parlant arabe. La musique orientale se présente partout avec les mêmes caractères fondamentaux, et les mêmes divergences la séparent de la musique européenne.

L'Oriental fait de la musique le principal de ses divertissements et ne se soucie point de la considérer comme une science ou un art à étudier suivant les principes. Il n'existe d'ailleurs en dehors des hautes spéculations des célèbres El Farabi et Safi-Eddine, pas ou presque pas de traités ou de manuels permettant de vulgariser les théories qui ne figurent dans aucun programme d'enseignement et qui ne se transmettent que de mémoire.

Depuis quelques années, un mouvement se produit dans la plupart des pays islamiques pour assurer la conservation des œuvres avec leur pureté pour les protéger à la fois des déformations de la routine et surtout de l'envahissement de regrettables imitations de l'art occidental. A côté des foyers de Syrie, d'Egypte et du Maroc, la société tunisoise « Rachidia », placée sous le vocable du bey Rachid, protec-

(1) Extrait d'une conférence donnée le 11 mai 1948, en la Salle de l'Alliance Française à Tunis.

teur des arts, a vu ses nobles efforts couronnés de bienfaisants résultats.

Quelle idée générale avons-nous de la musique arabe ? La mélodie, monotone, souvent triste, se développe suivant les modulations vagues, sans analogies avec l'art occidental.

Pendant que le joueur d'instrument prélude sur les cordes du luth ou canoune, la tonalité s'accuse et s'affirme par une répétition de notes rapides, évoluant autour des sons principaux. Tandis qu'on essaye de construire une gamme au moyen de ces éléments noyés dans un luxe de trilles, de roulades, de dégradation de tons et de modulations sans fin, tantôt répétées d'une manière monotone, parfois subitement rompues par la brusque succession d'un mode différent, le chanteur commence une mélodie qui semble tout d'abord rebelle à l'analyse. A mesure que ce chant se poursuit, la voix s'élève et se renforce; le mérite du chanteur est d'atteindre des cordes très élevées. Ce n'est évidemment qu'après un long exercice que l'organe peut se plier aux réelles difficultés de cette exécution.

La coutume est que les assistants interrompent l'artiste par des ah ! de satisfaction ou des exclamations telles que « Allah te secoure ! », « qu'Il conserve ta voix ». Peu à peu les auditeurs s'associent au chant, soit en marquant le rythme de la tête ou de la main, soit en redisant le refrain après chaque couplet, soit en manifestant par leurs attitudes le sentiment de la passion qu'exprime cette musique, — non comme la nôtre par des procédés savants et recherchés — mais d'une manière accessible à tous et en parfaite harmonie avec leur caractère. On se rend compte de l'impression de jouissance et d'excitation de la sensibilité de l'assistance arabe : elle est comparable à l'enivrement d'une boisson qui assoupit la vivacité des émotions, d'un opium qui conduit à une rêverie voisine de la tristesse.

L'auditeur aryen, lui, déconcerté dans ses habitudes, ne trouve au premier abord dans cette musique qu'un charivari dénué de toute mélodie, de tout rythme. il ne ressent en tout cas qu'une impression d'étrangeté.

A quoi convient-il d'attribuer l'éloignement que la musique arabe inspire à l'Européen ? Est-ce à l'accent nasillard du chanteur, au caractère indécis que donne à la mélodie l'absence de note sensible, à ces tiers de tons qui semblent être une gamme traînée ? D'où vient ce contraste de sensations, frénésie chez les uns, désappointement chez les autres ?

Cela tient d'abord évidemment à une différence de tempérament et de caractère propre à la race, et aussi de langage.

La musique en effet est un langage. Or, si tous les hommes ont un langage, ils ne parlent pas tous la même langue : et les divers systèmes musicaux sont comme les divers dialectes, éloignés les uns des autres du langage musical.

Tandis que les langues aryennes se montrent riches en voyelles, flexibles, sonores à ce point que l'échelle des sons parlés a, comme

l'a dit un auteur, la régularité d'une gamme musicale — aussi claires dans le son des syllabes que précises dans les significations des racines et de leurs flexions — les langues sémitiques rapportent tout à l'articulation de la consonne et restent dépourvues des nuances délicates des voyelles. Les sons n'étant pour ces peuples, que l'élément accessoire du langage, le vocalisme est peu varié sur le prolongement de l'articulation consonnale.

Mais à côté de cette question de latitude, de climat, de race, de langage, nous voyons qu'il y a dans la difficulté de saisir la musique arabe surtout une question d'habitude.

En musique comme dans les autres arts, l'habitude a force de loi. Comment arrivons-nous à admirer aujourd'hui des œuvres musicales qui, hier encore, ne nous disaient rien ? Ce que cherche l'amateur de musique sous toutes les latitudes c'est la variété, la nouveauté, c'est-à-dire le progrès. Et cette connaissance, cette pratique, de la musique ne peut s'acquérir utilement que par quelques notions théoriques fondamentales qui servent de guide à notre éducation artistique.

Le même problème se pose à propos de la différence entre la musique européenne d'aujourd'hui et celle d'autrefois. Cette différence ne peut se définir d'un mot : elle ne deviendra que peu à peu sensible par l'analyse des œuvres successives. Nous suivons une ligne qui fuit comme celle des eaux. Devant le passager les vagues succèdent aux vagues et l'horizon se dérobe, mais un jour on aborde enfin à de nouveaux rivages et l'on s'aperçoit que la mer est traversée.

Tout amateur poursuivant son éducation musicale a dû mettre un certain temps pour s'accoutumer à Bach avant de l'admettre, pour comprendre et apprécier la polyphonie du XVI^e siècle, enfin pour suivre et admirer le chant grégorien. Il a dû en faire autant à l'égard de la musique contemporaine, de l'impressionisme ou du néo-classicisme.

Ainsi l'Européen qui veut essayer de goûter, tout au moins de comprendre, la musique arabe a besoin d'une accoutumance plus ou moins prolongée pour arriver ainsi à distinguer la mélodie sans avoir repéré le point de départ (ce que nous appelons la note tonique) et pour arriver à fixer son attention sur les tambours qui accompagnent pour découvrir le rythme.

Des quatre éléments qui la constituent : mélodie, rythme, harmonie et timbre, la musique moderne — entendons la plus récente — donne la plus grande place à l'harmonie et au timbre.

Les badauds — ceux qui en politique comme ailleurs ne sont habitués à penser que par autrui — répètent parmi tant de formule « la mélodie a fait son temps, le règne de l'harmonie est venu ». Or, il n'y a entre harmonie et mélodie ni rivalité ni querelle : en musique tous les chemins peuvent mener au cœur.

La musique arabe, comme d'ailleurs celle des Grecs et des peuples de l'Antiquité ou aujourd'hui celle encore des Extrêmes-Orientaux, laisse de côté le développement polyphonique des voix et des instruments et ne consiste que dans la mélodie et dans le rythme.

Mais, grâce à la pluralité soit des gammes soit des modes, elle peut parler plus de langues que la nôtre : le genre d'expression est différent, il n'est pas moindre.

La musique arabe, vocale ou instrumentale a pour règle l'unisson.

Comme l'a rappelé Camille Bellaigue à propos de la musique grecque antique, l'unisson peut être une cause de monotonie mais pas nécessairement de faiblesse.

Sur une scène ou dans une salle moderne, écoutez aujourd'hui soit un chœur fugué de la passion selon St Mathieu de Bach, soit le chœur de l'arrivée du Cygne de Lohengrin, ou encore le dernier finale des Maîtres Chanteurs, et que demain en un jour de prière ou de fureur, la foule entonne le *Crédo* liturgique ou la *Marseillaise*, alors vous déciderez si la plus grande puissance est du côté de la polyphonie ou de l'unisson.

La mélodie arabe a sur la nôtre, de précieux avantages. Non seulement elle peut tout ce que peut notre mélodie, mais elle dispose de ressources que celle-ci a perdues. Notre mélodie ne procède que par tons (genre diatonique) ou bien par demi-tons (genre chromatique). Les Extrêmes-Orientaux ne connaissent que ces fameux tons entiers dont nos auteurs contemporains ont usé et abusé encore.

La mélodie grecque antique partageait le demi-ton lui-même en deux intervalles égaux et cet emploi du quart de ton constituait le genre enharmonique. La musique arabe comprend entre une octave et l'autre non pas douze, mais *dix-sept* intervalles. Ainsi par la délicatesse et la ténuité de la ligne la mélodie arabe surpasse la nôtre.

Des peuples éminemment sensibles, comme le sont les Orientaux, et capables d'apprécier de minces intervalles, introduisent des altérations de sons chantés, issues des altérations de sons vocaliques, dans la division de l'échelle musicale qu'ils nuancent, nous allons le voir d'une façon qui n'est pas conforme aux habitudes européennes.

Les accentuations propres à la langue modifient le sens auditif d'une manière telle qu'il en résulte chez les individus une corrélation intime entre la tonalité et l'idiome qui lui correspond. Et cette musique paraît, comme la langue elle-même inintelligible à quiconque n'y est pas initié.

A propos de cette musique, Ernest Renan compare cette dégradation de tons aux nuances indiscernables du cou de la colombe.

L'auditeur européen moderne, non suffisamment préparé, ressent en écoutant la musique orientale ou cette musique grecque antique (telle que l'on est parvenu à la reconstituer) une impression quasi de faux qui ne disparaîtra qu'avec une longue habitude.

CONSTITUTION DE LA GAMME ARABE

La formation historique de la gamme arabe a fait et fait encore l'objet d'études de haute érudition, notamment sur le calcul des vibrations (El Farabi, Safi-Eddine, Dom Parisot, moine bénédictin, Salvator Daniel et les traductions d'Erlanger) : nous n'avons ni l'intention ni la possibilité de nous y attarder. Bornons-nous à rappeler cette syn-

thèse de Safi-Eddine : « La variété des tons, très grande en théorie, a été beaucoup réduite dans la pratique. »

À la suite de systèmes superposés et de complications toujours croissantes dans la construction de l'échelle mélodique, les musiciens arabes du XIII^e siècle ont arrêté de répartir l'Octave en dix-sept degrés ce qui correspond non exactement mais à peu près à des tiers de tons. Ces simplifications ont été pour ainsi dire codifiées en 1830 par un musicien de Damas, Michel Meshaka.

SYSTEME MODAL

Un second privilège de la mélodie arabe par rapport à la nôtre consiste dans la pluralité des modes.

Le mode a été exactement défini par Gevaert « le système des intervalles compris entre le son final et les autres sons employés dans la mélodie, indépendamment du degré absolu d'acuité ou de la gravité de tous les sons. » La subordination de tous les sons d'une mélodie à un son fondamental est un principe rigoureusement nécessaire et basé sur l'impérieux besoin de l'oreille. Nous ne pouvons goûter une succession de sons, nous ne pouvons même l'entendre sûrement sans le rattachement par l'esprit à un point de départ fixe, à une tonique.

Or, nos modes, jadis nombreux, ne sont plus que le majeur et le mineur. La musique européenne moderne n'opère le repos final que sur deux degrés de l'échelle type : *ut* et *la*. Au contraire dans la musique arabe comme chez les Grecs de l'Antiquité, la terminaison peut tomber sur chacun des sons de la série diatonique et c'est précisément de ce repos final sur le ton terminé qui distingue les modes les uns des autres.

Ainsi, par une mystérieuse conformité, le dernier moment décide, en quelque sorte, de l'être sonore, comme il fait des êtres vivants, des êtres moraux que nous sommes, et qu'il ne faut, suivant le mot de Sophocle, appeler nul homme heureux avant sa mort — on ne saurait non plus, avant qu'elle ne s'achève, définir le caractère, l'expression et la personnalité d'une mélodie.

Le mode est une des parties de la musique où l'expression que les Grecs appelaient l'« éthos », le caractère psychologique ou sentimental, a le plus d'importance : les divers systèmes d'intervalles affectent diversement l'esprit et l'âme des auditeurs. Grâce à la pluralité de modes, la mélodie arabe peut se teindre de plus de couleurs ou parler plus de langues que la nôtre, ce qui représente pour elle un trésor différent, plutôt qu'inégal à celui conquis en Europe par le progrès moderne de la polyphonie et de l'instrumentation. Le mode est constitué par une combinaison d'intervalles de diverses longueurs. Les musiciens arabes ont ainsi groupé les sons de la gamme pour en former des genres et à l'aide de ceux-ci, des modulations types. Afin de combiner les sons de manière à satisfaire l'oreille, et en même temps l'émission vocale, ils ont distingué trois espèces d'intervalles : le grand, le moyen et le petit, déterminés respectivement par

quatre, trois ou deux degrés et avec ces trois sortes ils ont constitué douze genres d'ailleurs susceptibles de se multiplier avec des degrés supplémentaires.

Dans le système européen, toutes les successions de notes prises sur un degré quelconque de l'échelle se ramènent au mode majeur ou au mode mineur.

Le système modal est différent; chacun des degrés de la gamme diatonique peut en principe servir de note finale à un mode dans lequel les intervalles sont combinés d'autant de façons différentes.

Cette élaboration des modes remonte à la musique grecque, ou peut-être plus avant dans l'histoire de l'Antiquité. Signalons en passant que le caractère des modes était celui des peuples dont il portait le nom. Nous retrouvons ces modes dans la musique liturgique hébraïque, en consultant les savants travaux de reconstruction de Naumbourg, de S. David et autres, dans le plain-chant romain à travers les réformes de Saint Ambroise, évêque de Milan, de son disciple Saint-Augustin et du Pape St Grégoire. La musique arabe possède un très grand nombre de modes généralement ramenés à quatorze, dont nous essayons d'énumérer les douze plus généralement connus avec la correspondance aux modes grecs et romains.

Il existe d'abord quatre modes dits supérieurs ou principaux :

عراق *IRAK*, qui correspond au mode dorien des Grecs, le mode grec par excellence qu'on employait dans les chants religieux destinés à fortifier les sentiments de pudeur, à dissiper la paresse et qui convenait de préférence aux hommes distingués et doués d'un grand esprit. Il correspond également au premier ton du plain-chant romain et a pour base le ré.

مزمون *MEZMOUN* (lydien, 3^e ton romain, *mi*). Platon l'avait banni de sa « République » et, après lui les moralistes et les législateurs en interdisent l'usage comme énervant, sensuel, contraire aux bonnes mœurs. Triste, pathétique, efféminé, il entraîne à la mollesse, il se retrouve dans certains chants populaires d'Espagne.

الذيل *EDZEIL* (phrygien, 5^e romain, *fa*). Ardent, généreux, fier, impétueux, véhément, propre à exciter au combat, on l'emploie pour des airs guerriers et dans des chants *ka-byles*.

جرقة *DJORKA* (éolien, 7^e romain, *sol*). Grave et sévère, un des plus usités, s'étend jusqu'au chant du muezzin. C'est celui qui ressemble le plus au nôtre, moins la note sensible.

Puis les modes inférieurs ou plagaux :

لحين *LHSAIN* (hypodorien, 2^e romain, *la*). Chez les Grecs il avait, dit-on, le privilège d'apaiser l'âme, de procurer un sommeil agréable, de provoquer des larmes et il était employé par ceux qui imploraient en musique un secours con-

tre les dangers, la calomnie, la servitude. Plaintif et tendu il est propre à exprimer une joie saine.

صِيكَة *SAIKA* (hypolidien, 6° romain, si). Rarement usé, il dérive du mezmoun, avec lequel on le confond facilement.

مَاية *MEIA* (hypophrygien, 6° romain, do). Exprime la grandeur, la majesté, la véhémence, se retrouve en Espagne.

رَاسَ الذَّيْلِ *RAS-EDZEIL* (hypomixolydien, 8° romain, ré à l'octave). Sérieux, même lugubre, il est propre aux méditations sublimes et divines.

Enfin les modes dérivés ou mixtes, qui accompagnent d'ordinaire la danse furieuse :

رَمَل مَاية *REMMEL-MEIA*, dérive du 7.

لَحْسَيْن صَاحَا *LHSAIN SETAH*, dérive du 5.

زَيْدَان *ZEIDAN*, dérivé du 1.

اصْبَعَيْن *ASBEIN*, dérivé du 2, le fameux « diabolus in musica ».

Ce mode est appelé du diable, et voici pourquoi : Lorsque le démon eut été précipité du ciel, son premier soin fut de tenter l'homme. Pour y réussir, il recourut à la musique et à la révélation des chants célestes, privilèges des phalanges divines. Mais Dieu qui voulait le punir, lui retira la mémoire et le démon désormais ne sut enseigner aux hommes que ce seul mode, dont l'effet est si extraordinaire.

Il nous fournit l'occasion d'indiquer l'influence du mode sur tout un morceau, même sur toute une œuvre en empruntant un exemple à une œuvre française bien connue : « Carmen », de Georges Bizet, où le compositeur prend le soin de nous aviser qu'il a utilisé ce mode arabe.

On se rappelle, en effet, qu'il y a dans Carmen et dès l'ouverture on l'entend, une phrase singulière : elle reparait sans cesse au cours de la partition, dont elle est comme l'essence et l'âme. Tous ceux qui sont familiers avec l'œuvre, connaissent ces quelques notes étranges, qui toujours annoncent Carmen ou la suivent; mélodie obstinée et fatale qui prend tous les mouvements et toutes les expressions, tour à tour, plaintive ou railleuse, âpre comme un sanglot, ou sifflant comme un coup de fouet. Son effet strident est dû à la succession de deux quarts conjointes dont chacune a pour type la première quarte descendante de notre gamme chromatique mineure : c'est le mode *asbein* des arabes ou mode du diable.

L'étrangeté, la beauté sinistre de cette phrase provient de cet intervalle inattendu de seconde augmentée qui sépare les deux croches médianes du groupe : Do dièse, Si bémol, Sol dièse, Fa naturel.

Ce simple et court emploi d'un thème caractéristique expressif et heureusement trouvé, suffit à mettre une sorte de continuité et d'unité dans la partition; la mort planera sans cesse.

Par suite de cette assimilation rigoureuse des modes à des sentiments déterminés et aussi en raison de leur application constante

à des poésies dont le sens leur est approprié, l'oreille et l'esprit s'habituent à entrer dans le sentiment du mode entendu.

LE RYTHME

Après la mélodie, le second élément de la musique arabe est le rythme, c'est-à-dire le mélange des sons forts et des sons faibles à certains intervalles de durée. — Nous venons de dire le second élément. Mais ne serait-ce pas le premier ?

On peut douter si dans la constitution, dans l'être même de la musique, la prédominance appartient au rythme ou à la mélodie. Les Grecs de l'Antiquité estimaient le rythme le plus nécessaire à la beauté de la poésie, de la musique et de la danse. Suivant Aristoxème, qui avec Pythagore a le plus étudié la musique comme science et comme art, le rythme est le principe mâle qui doit commander à la mélodie, principe féminin.

Son caractère essentiel est de donner le mouvement, la vie, à l'élément sonore, à la mélodie, qui, privée de son concours, n'aurait ni le même charme ni le même intérêt.

Gevaert écrivait au siècle dernier : « Le rythme est, dans les chants des différents peuples, un élément plus persistant que les formes mélodiques et il pousse ses racines jusqu'au plus profond du sentiment national. » Si le contour mélodique de la musique grecque antique nous demeure inconnu, nous pouvons en juger par le rythme seul.

Jean d'Udine rappelle que les pages des grands maîtres consacrées par une vogue universelle sont précisément celles où le rythme et la mélodie, également unis, se prêtent mutuellement aide et assistance. Repassons en effet nos souvenirs et nous trouverons que les plus beaux passages de Wagner sont ceux les plus réguliers de structure. La musique de Debussy, follement goûtée par beaucoup d'amateurs de bonne foi, est la plus systématiquement amélodique de toutes, mais c'est la plus rigoureusement rythmée; elle rattrape en mouvement ce qui lui manque en ligne.

Prenons deux airs bien différents mais également connus de tous : « Au clair de lune » et « La Marseillaise » : en conservant les paroles, retirons leur, tour à tour, le rythme et la mélodie. Lequel de ces deux éléments, demeuré seul, sera le plus efficace ? Tous les grands maîtres de l'art dramatique et symphonique ont admirablement compris quelle puissance et quelle variété d'effets on peut obtenir par l'emploi de rythmes bien déterminés.

Reportons-nous maintenant aux grands maîtres. Nous retrouvons des exemples classiques, de disposition des longues et des brèves : le pied de la poésie grecque et latine dans les symphonies de Beethoven : le trochée, — . , dans l'Héroïque; l'anapeste, .. — , dans l'Ut mineur; la dactyle, — . . , dans l'Allegretto de la Septième et l'iambe, . — , dans le premier mouvement de la Neuvième.

Pour en revenir à la musique arabe, le principal mérite du chanteur arabe consiste dans les variantes improvisées dont il orne la mélodie. Mais il sera accompagné par des instruments à percussion produisant à eux seuls ce qu'on a appelé parfois harmonie rythmique et dans laquelle les combinaisons étranges, les « divisions discordantes » semblent amener à dessein opposition avec la mélodie.

C'est l'une des parties les plus intéressantes et les plus difficiles à saisir dans cette musique. Cela a fait dire à tant d'écrivains que les arabes n'avaient pas le sentiment de la mesure. Et cependant, c'est un point essentiel de leur musique. Plus le rythme est persistant, plus son action devient intense. Les instruments rythmiques de percussion ont, en dehors de tout but musical, une valeur incitatrice extraordinaire.

Le chanteur se passera volontiers d'un instrument chantant — violon — ou luth, mais il exige l'instrument à percussion frappant la mesure. A son défaut il s'en créera un. Ses pieds marqueront les temps forts sur le plancher, tandis que ses mains exécuteront toutes les divisions rythmiques possibles sur un morceau de bois. Il lui faut son accompagnement rythmique, sa vraie, sa seule harmonie.

Chez les arabes, le rythme ternaire offre plus de charme, bien que celui à deux temps égaux se rencontre aussi. L'habitude d'entendre peut seule faire saisir les divisions du rythme.

Il sera dès lors possible à l'Européen, dédaignant cet accompagnement en sourdine, de distinguer une phrase mélodique souvent tendre ou plaintive comme accent, parfaitement rythmée en elle-même et susceptible d'être écrite avec notre gamme et accompagnée par notre harmonie, surtout si le chanteur a choisi une de ces mélodies populaires dont l'étendue ne dépasse pas quatre ou six notes.

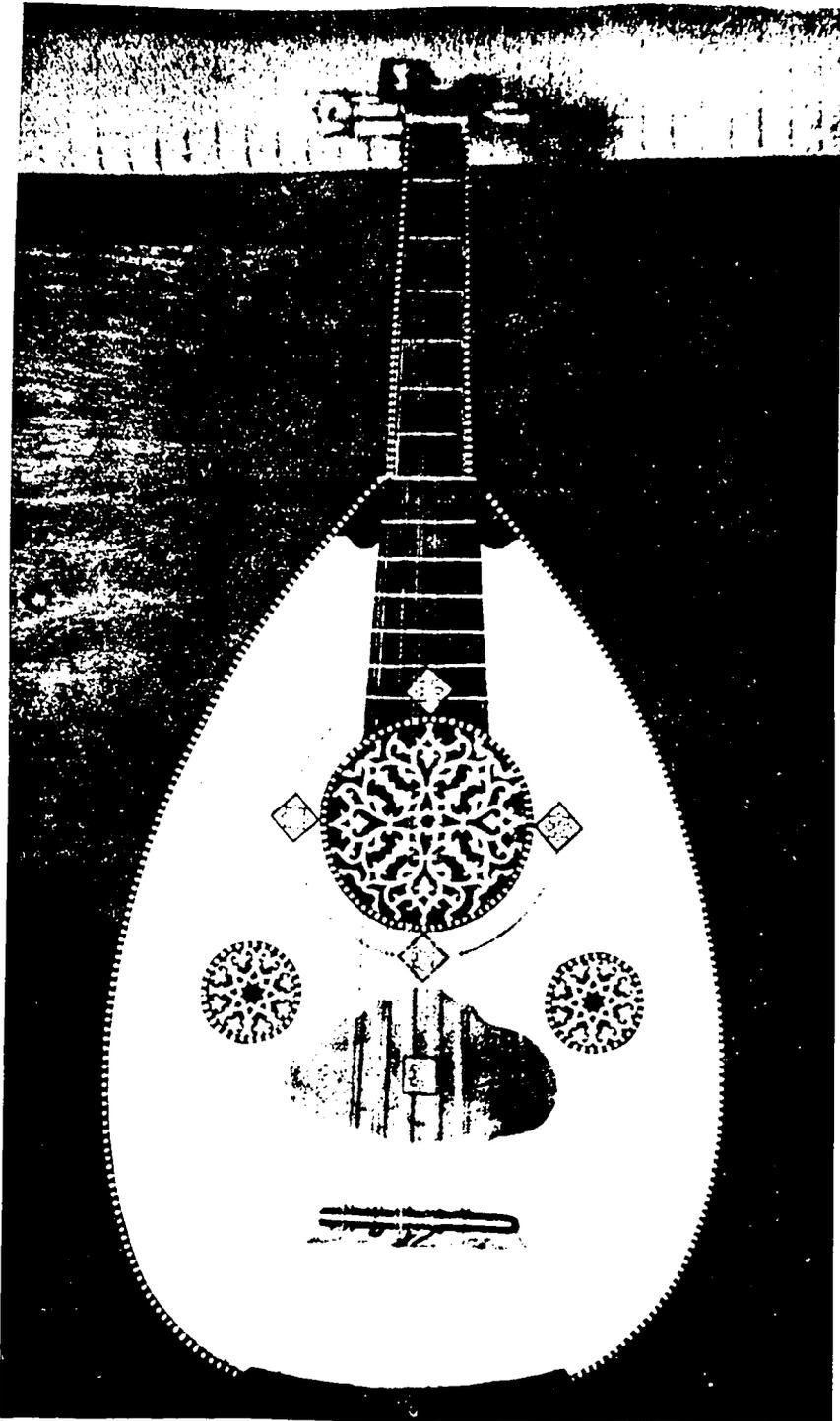
Un trait remontant à un millénaire dans l'histoire nous donne encore une idée de l'importance, de la difficulté du rythme dans la musique. On rapporte, en effet, que Charlemagne ayant fait venir de Sicile des chanteurs destinés à instruire la Chapelle de son palais, les Francs ne purent arriver, paraît-il à rendre « ces sons tremblants et battus, certaines intonations languissantes, le trémolo brisé et plaintif alternant sans autre transition du forte au piano », autant d'ornements musicaux que les arabes ont conservé soigneusement.

Toutes ces considérations montrent l'exercice et la patience qui sont nécessaires pour saisir le rythme de la musique arabe.

STRUCTURE DU MORCEAU

Après la constitution de la gamme, des modes et le soutien du rythme, essayons d'avoir une idée de la structure du morceau.

Toute composition arabe repose sur un chant et un accompagnement rythmique. Le motif, très simple est coupé par une ritournelle et orné à chaque reprise d'une *glose*, en d'autres termes d'enjolivements, de fioritures, et de variations dont le nombre peut paraître ex-

**AOUD**

(obligeamment prêté par M. Mustapha Bouchoucha)

(Photo E. Montefiore)

cessif et où le goût de l'exécutant se donne libre carrière, sans s'écarter cependant de certaines règles. Il est difficile d'analyser ces improvisations brillantes où le thème reparait sans cesse, toujours reconnaissable. S'il nous fallait, à la rigueur, trouver un terme de comparaison, nous le chercherions dans certaines œuvres au clavecin de J.-Sébastien Bach et de Haendel, dans quelques-unes de ces chansons ou sarrabandes, où un thème de quelques mesures est repris avec des traits rapides, notes d'agrément, « groupetti », qui enrichissent la mélodie sans la dénaturer.

Si le chanteur est accompagné du violon, du rebab avec un nombre égal d'instruments à percussion, ce ne sont plus de simples mélodies populaires que l'on entendra, mais un morceau complet appelé « noubah » que nous ne traduirions qu'imparfaitement par cantate.

Dans le curieux et intéressant essai paru à Alger, en 1805, Daniel Salvador en a donné l'analyse suivante : « La Noubah », ensemble typique, se compose d'une introduction en récitatif, suivi d'un premier motif à un mouvement modéré qui s'enchaîne dans un second d'une allure plus animée; puis un retour du premier motif quelquefois sur un rythme différent et enfin une péroraison allegro vivace, touchant sur un point d'orgue qui semble rappeler le récitatif de l'introduction. »

« D'ordinaire, l'introduction a un accent de tristesse plaintive, de douce mélancolie, parfaitement en rapport avec le genre d'interprétation que lui donnent les Arabes. Pour le chanteur, c'est un mélange de voix mixtes et de voix de tête, et la répétition de chaque phrase en récitatif sur les cordes graves du violon ou du luth vient encore augmenter cet effet. »

« Le récitatif du chanteur est précédé d'un prélude exécuté par les instruments chantants et destiné à indiquer le mode dans lequel doit être rendu la chanson. »

« Ce prélude obligé de tous les concerts arabes, appelé « bachraf », reproduit d'abord la gamme ascendante ou descendante du mode dans lequel va s'exécuter le morceau. Puis il indique les transitions par lesquelles on pourra passer accidentellement dans un autre mode — soit les tétracordes semblables appartenant à deux modes différents, — soit par l'extension donnée en haut et en bas de l'échelle du mode principal avec les notes caractéristiques de la glose dont nous parlions plus haut. Le bachraf indique ainsi les sons caractéristiques du mode, ceux dans lesquels on doit revenir plus souvent, et ceux dont on ne doit user qu'avec modération. »

« La chanson commence : la dernière note du récitatif prolongé sur le violon, sert de signal aux instruments à percussion et de point de départ pour l'intonation de la mélodie ».

« Quel que soit le mode auquel elle appartienne, la chanson entraînera la voix en montant ou en descendant depuis la dernière note du récitatif jusqu'à la première note de la chanson. »

« Le premier couplet offrira un chant simple et de peu d'étendue : la mélodie paraîtra facile à saisir, abstraction faite de l'accent guttural du chanteur et des combinaisons rythmiques frappées sur les instru-

ments à percussion. Le violon fait alors sa ritournelle en ajoutant à la mélodie les enjolivements qui constituent la partie essentielle de son talent, tandis que le luth continue invariablement le thème. Puis le chanteur reprenant l'air principal commence à orner ses terminaisons, ses cadences, avec une série de petites notes; il s'anime à mesure que le sujet se développe. Bientôt aux petites notes viennent se joindre les fragments de gamme traînée, sans régularité apparente et cependant sans altération de mesure puisque le thème est joué et chanté souvent aussi, mais toujours à l'unisson, par les autres musiciens, tandis que les instruments à percussion frappent uniformément le rythme commencé sur le premier couplet de la chanson. »

L'oreille européenne sera frappée par deux faits : l'absence de la note sensible et la répétition constante d'un air de deux sons fondamentaux sur lesquels repose l'idée mélodique dont la monotonie est détruite par la multiplicité et l'originalité des variantes.

INSTRUMENTS

Les instruments de l'orchestre se divisent en deux classes :

- 1.) à vent et à cordes, destinés à préluder et à rappeler le motif principal.
- 2.) à percussion, dont le rôle est de marquer les divisions rythmiques et de remplacer la basse sous le chant.

A vent :

قصة *GOSBA*, flûte à trois trous : elle donne quatre sons et soutient la voix du chanteur en répétant constamment le thème.

جواك *DJOUAK*, flûte plus moderne à sept trous, donnant l'octave complète.

غيطة *RAITA*, musette à anche (cf. Espagne Gaïta).

A cordes :

كمنجة *KEMANDJAH*, violon à 4 cordes par quintes.

رباب *REBAB*, boîte bombée à 2 cordes mises en vibration par un très petit archet recourbé.

كوتيرا *KOUITRA*, guitare à 8 cordes avec un bec de plume.

قانون *KANOUN* (correspond à Kinnor des Hébreux), harpe de 75 cordes tendues sur une boîte harmonique en bois d'érable, recouverte d'une peau séchée comme celle d'un tam-

bour. On pince les cordes au moyen de petites baleines ou de becs de plume, fixés à l'index et au médium de chaque main par des anneaux.



KANOUN

(obligeamment prêté par M. Bouchoucha) (Photo E. Montefiore)

A percussion : دف DEF

طار TARR, espèce de tambour de Basque.

الطبل ET-TBAL, timbales de différentes dimensions, blousées aux deux baguettes.

داربوكة DARBOUKA et BENDIR, instruments les plus ordinaires et les plus employés.

La musique arabe a déjà retenu l'attention de quelques musiciens d'Occident, lesquels ont étudié des disciplines avec des objectifs variés.

Les uns, en effet, se sont proposés de recueillir et de fixer au moyen de l'écriture des chants qui ne se transmettaient que par tradition vocale. La bonne volonté de la plupart d'entre eux ne les a pas empêchés de commettre une erreur initiale en s'efforçant d'utiliser pour cela notre portée moderne à cinq lignes, qui faite pour noter seulement les tons et les demi-tons, ne permet point de marquer les intervalles intermédiaires. Le système de notation chiffrée serait à l'évidence scientifiquement plus exacte mais aussi combien difficile à lire pour celui qui ne bénéficie pas d'une longue spécialisation. Peut-être encore arriverait-on à une solution plus pratique en se servant de la portée à quatre lignes du plain-chant grégorien qui laisse beaucoup plus de souplesse.

D'autres se livrant à des spéculations artistique plus élevées ont souhaité ou même réalisé certaine interprétation entre les musiques arabes et européenne.

M. Daniel Salvador, lui, s'est demandé s'il n'y aurait pas à côté de nos modes, « majeur et mineur », d'autres emprunts à faire du système mélodique, et s'il ne serait pas possible d'appliquer à l'harmonie moderne de nouvelles combinaisons appropriées à la gamme de chaque mode sans altérer le caractère de la mélodie.

Avant lui, au début du XIX^e siècle, en 1815, l'Autrichien Reicha avait rêvé de cette fusion entre nos lois musicales et la mélodie antique et, dans un recueil assez rare d'exercices d'école, « dédié à Haydn », expose tout au long le mérite de son innovation, puis, joignant l'exemple au précepte, il avait composé d'après ce système, renouvelé des Grecs, plusieurs fugues à deux sujets avec cadence, à la dominante, à la deuxième, à la troisième de la tonique.

Si l'on veut relire ces bizarres compositions, où l'oreille est si peu ménagée, on reste convaincu que notre harmonie ne peut en aucune façon se plier ni aux mélodies grecques antiques ni aux cantilènes arabes, qui en sont l'écho affaibli.

Il y a plus d'un demi-siècle, M. Bourgault-Ducoudray, compositeur et musicologue, dans sa « *Thamara* » représentée à l'Opéra, a tenté avec beaucoup de conscience d'écrire tout un tableau du deuxième acte sur les mélodies et les rythmes antiques ou orientaux, en y ajoutant une harmonie et une orchestration modernes. Malheureusement les spectateurs peu aptes à apprécier tant d'efforts cessent généralement d'écouter. Aujourd'hui encore les postes radiophoniques de Buda-Pesth et même d'Italie et de France nous offrent de temps à autres des œuvres du même genre. Hélas ! encore combien d'entre les meilleurs amateurs ont le courage d'écouter et de ne point tourner le bouton ?

Passons enfin au troisième groupe. Des musiciens européens, et non des moindres, ont voulu ou cru faire de l'exotisme en empruntant des chants arabes authentiques pour les transcrire sur des sujets orientaux. Les vieux maîtres, eux, ont ignoré, peut-être dédaigné, la lumière d'Orient : interprètes sublimes de la Bible ou de l'Evangile, ils n'en interprètent que l'esprit et le décor les touche peu. Il n'y a pas

un trait de couleur locale dans les répons de Palestrina. Les oratorios de Bach et de Haendel n'ont presque rien de pittoresque, encore moins d'exotique. Dans la « Création » même, si descriptive qu'en soit la musique, Haydn ne s'est pas demandé si le paradis terrestre se trouvait en Autriche ou en Mésopotamie, et dans Eve plus que la première levantine, il a vu simplement la première femme.

Mais direz-vous, et Mozart de la délicieuse « Marche Turque » et des cantilènes langoureuses de l'« Enlèvement au Sérail » ? Et Beethoven des « Ruines d'Athènes » ? Oui, certes, mais cela n'évoque-t-il pas, bien moins que l'Orient véritable, plutôt le jeune turc de la fameuse galère ou de la Cérémonie du « Bourgeois Gentilhomme », la patrouille du Harem ou la sauterie du Carnaval ? N'a-t-on pas justement plaisanté l'arbitraire de Saint-Saëns qui fait chanter les Hébreux sur des chants chrétiens et les Philistins sur des modes pseudo-arabes ?

Pourquoi, malgré nous, pensons-nous à M. Balourdin, parisien, touriste nouveau riche qui ne manque jamais de se faire photographier à Tunis avec une chéchia sur la tête. Combien avons-nous admiré le tact, l'aisance de notre Henri Rabaud qui, dans son délicieux « Marouf », a su éviter tout excès d'exotisme et surtout la moindre impression de pastiche et de pacotille ?

Jules Lemaître avait raison et comprenait tout ce qu'il y a dans l'exotisme de délicieux et de mélancolique à la fois lorsqu'il écrivait : « Tandis que nous imaginons de nouveaux aspects de l'univers, il arrive qu'une fois bien rentrés dans ces visions, nous y sommes mal à l'aise et vaguement angoissés, nous y sentons le regret nostalgique des visions connues, familières, et que l'accoutumance nous a rendues plus rassurantes. »

Et surtout nous ne pouvons sympathiser avec ce qui est bâtard, avec ce qui est faux-orientalisme, souvenir de ces fâmeuses almées de la Rue du Caire, de l'Exposition de 1889. Aimons ce qui est simple et pur. Rendons grâce, dans cet ordre d'idées, aux utiles efforts et les efficaces résultats de la Rachidia pour purifier les œuvres musicales arabes de tant de souillures importées de l'Occident, car de notre côté, nous n'aimons pas ces styles prétendus composites qui ne sont que d'affreux amalgames : nous ne pourrions pas nous faire à l'idée de motifs Louis XV ou d'arabesques venant charger les marbres du Parthénon.

Dans son livre, classique, sur « l'expression dans les Beaux-Arts », Sully-Prudhomme répudie énergiquement pour tous les arts — et pour la musique surtout — le principe du beau exclusivement objectif et spécifique, et ne conçoit pas un musicien qui charmerait l'oreille sans jamais émouvoir l'âme. La sympathie joue infailliblement un rôle dans la musique et cette sympathie ne peut naître si l'on a pas connaissance de cette musique.

Des personnes qui habitent un pays, à plus forte raison si elles y sont nées et où les familles sont établies depuis des générations, sont

sans excuse de demeurer dans l'ignorance de la vie de celles qui les entourent.

Ce n'est pas seulement une question de courtoisie, simple politesse, mais une nécessité sociale. Des gens, d'origine diverse, appelés à vivre côte à côte, doivent — dans tous les domaines — faire l'effort de compréhension, s'ils veulent apporter chaque jour des assises plus sûres au support mutuel, à la sympathie réciproque, à la paix des âmes.

Raoul DARMON.