

LA MUSIQUE ARABE

SES RAPPORTS AVEC LA MUSIQUE GRECQUE ET LE CHANT GRÉGORIEN.

Historia, quoquo modo scripta, placet.

(V. le n° précédent, page 32, etc.)

CHAPITRE II.

Pourquoi les Européens n'apprécient pas les beautés de la musique Arabe. — Les variantes, la *Glose*. — La musique du Bey de Tunis. — Il faut une certaine habitude, une espèce d'éducation de l'oreille pour comprendre la musique arabe. — Les Arabes ne connaissent pas l'harmonie. — Composition ordinaire d'un concert arabe. *Nouba*. — *Bécheraf*. — Caractère de la mélodie arabe. — Les Arabes ne connaissent ni les tiers ni les quarts de ton. — Variété dans les terminaisons.

I.

Écoutez un musicien arabe, la première impression sera toujours défavorable. Cependant, on citera tel chanteur comme ayant beaucoup plus de mérite que tel autre; les Arabes accourent en foule pour entendre dans une fête un habile musicien, alors même qu'il est Israélite (1); vous irez, sur le bruit de sa renommée, dans l'espoir d'entendre une musique agréable, et votre goût européen ne fera aucune différence entre le chant de l'artiste indigène et celui d'un Mozabite du bain maure. Peut-être même ce dernier aura-t-il non pas précisément le don de vous plaire, mais au moins le talent de vous être moins désagréable.

D'où vient donc cette différence de sensation ?

C'est qu'en premier lieu le principal mérite du chanteur consiste dans les variantes improvisées dont il orne la mélodie; et qu'en outre il sera accompagné par des instruments à percussion

(1) On sait le profond mépris que les Arabes professent pour les Juifs; cependant le musicien le plus recherché pour les fêtes est un juif d'Alger nommé *Youssef Eni-Bel-Kharraïa*.

C'est lui qui fut appelé pour être le chef des musiciens indigènes, dans la fête mauresque donnée lors du voyage de l'Empereur en Algérie.

produisant à eux seuls ce que j'appelle une *harmonie rythmique* dans laquelle les combinaisons étranges, les *divisions discordantes*, semblent amenées à dessein en opposition avec la mélodie.

C'est là une des parties les plus intéressantes et les plus difficiles à saisir dans cette musique, et ce qui a fait dire à tant d'écrivains que les Arabes n'avaient pas le sentiment de la mesure. Et, cependant, c'est le point essentiel de leur musique.

Le chanteur se passera volontiers d'un instrument chantant — violon ou guitare — 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.

Il sera possible dès-lors 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 cinq notes. Mais encore faudra-t-il tenir compte des variantes, puisque la beauté de l'exécution consiste dans les enjolivements improvisés par chaque musicien sur un thème donné.

Ce genre d'improvisation est connu de nos jours sous le nom de *Glose*.

La *Glose*, selon Aristide Quintilien, avait été introduite en Grèce par Timothée de Milet, ce chanteur juif dont il a déjà été question.

Ajoutons que si la réputation de ce chanteur fut grande, il eut à lutter dès le principe contre une vive opposition basée sur le fait même de ces enjolivements apportés à la mélodie.

C'est à lui que l'auteur de l'origine des rythmes fait remonter l'invention, ou au moins le perfectionnement de la poésie dithyrambique sur laquelle il plaçait ses meilleurs enjolivements musicaux.

Peu à peu, la glose étendit son empire sur tous les rythmes, soit qu'elle se modifiât elle-même, ou bien, ce qui me paraît plus probable, soit qu'elle fût devenue une habitude, une nécessité. Toujours est-il qu'on la retrouve dans la musique de

tous les peuples jusqu'à ce que, apparaissant sous le nom de *Discant*, — *discantus* — dans le chant religieux du dixième au treizième siècle, elle conduit au nouveau système sur lequel est basée notre musique, c'est-à-dire, à l'harmonie.

C'était la glose qui formait le principal point de la discussion qui s'éleva entre les chantres Francs et les chantres Italiens mandés par Charlemagne. Ces derniers corrigèrent les antiphonaires et enseignèrent aux Francs le chant Romain ; « Mais quant » aux sons tremblants, battus, coupés dans le chant, les Francs » ne purent jamais bien les rendre, faisant plutôt des chevrottements que des roulements, à cause de la rudesse naturelle » et barbare de leur gosier » (1).

Ces tremblements, ces battus, ces coupés, qui faisaient l'ornement de la musique au temps du très-pieux roi Charlemagne, avaient ce même attribut chez les Arabes et l'ont encore conservé (2). C'est là le principal obstacle à notre admiration pour cette musique, mais encore cet obstacle est-il facile à lever.

J'ai entendu la musique du Bey de Tunis, dans sa résidence princière de la Marsa. Cette musique est composée d'une trentaine d'instruments de cuivre fabriqués en Europe, tels que pistons, cors, trompettes, trombones, ophicléides, enfin tout ce qui compose une fanfare militaire. Tous ces instruments jouent à l'unisson sans autre accompagnement que le rythme marqué par une grosse caisse et deux tambours ou caisses roulantes.

Avec ces instruments, les tremblements, les battus, en un mot la *Glose* devient impossible et il en résulte pour les Européens un chant qui, bien que conservant son caractère oriental, devient facilement appréciable quant au rapport des sons entre eux. C'est à ce point qu'à Tunis j'ai pu constater une affection bien plus prononcée et plus commune qu'en Algérie

(1)excepto quod tremulos vel vinnulas, sive collisibiles vel scabiles voces in cantu non poterant perfectè exprimere Franci, naturali voce barbaricâ frangentes in gutture voces quàm potius exprimentes.

(2) J'extrait le passage suivant du livre de Félix Mornand, *La vie Arabe* :
» Ces vers érotiques étaient psalmodiés sur un air lugubre qui, par ses » chevrottements, ses intonations languissantes, et par l'absence de tout » rythme, rappelait notre plainchant. C'était une espèce de *tremolo* brisé » et plaintif, alternant, sans aucune transition, du *forte* au *piano*, et dont » le mouvement rapide était aussi peu en harmonie que possible avec » celui du chant. »

pour la musique arabe, et cela au milieu d'une population européenne dans laquelle les Italiens sont en très grande majorité.

Le même résultat est obtenu par suite d'un contact plus fréquent avec les Indigènes.

J'affirme cela d'autant plus volontiers que j'en ai la preuve dans les encouragements qui m'ont été donnés en Algérie pour cette étude de la musique arabe. Ces encouragements, je les ai dûs en grande partie aux chefs des bureaux arabes qui, par la nature même de leurs attributions, vivant pendant de longues années au milieu des Indigènes, se sont assimilés, au moins en partie, leurs usages, leur caractère, je dirais presque leurs sensations.

Il nous faut donc admettre une certaine *habitude acquise*, un certain degré d'*éducation de l'oreille*, pour comprendre le sens d'une mélodie arabe, la musique du Bey de Tunis n'étant qu'une exception, un fait isolé, et la glose régnant en maîtresse souveraine et absolue sur tous ceux qui chantent ou jouent d'un instrument depuis Tanger jusqu'à Alexandrie.

Ajoutons que ce fait de la réunion d'une musique militaire jouant à l'unisson, est assez concluant pour que nous puissions affirmer, des à présent, que les Arabes ne connaissent pas l'harmonie (1). Il est bien évident que s'ils avaient seulement l'idée

(1) « Avant l'Islamisme, la musique n'était guère qu'une psalmodie peu ambitieuse, que variait et brodait la chanteuse ou le chanteur, selon son goût, selon son émotion, selon l'effet que l'on voulait produire. Ces variations ou plutôt ces caprices, ces fioritures se prolongeaient à l'infini, sur une syllabe, sur un mot, sur un hémistiche, de telle façon qu'en chantant une cantilène de deux ou trois vers seulement, on en avait parfois pour des heures. C'est encore aujourd'hui la même méthode; la même manière: quel voyageur, quel touriste, en Égypte, n'a pas entendu chanter pendant une demi-heure et plus, sans s'arrêter, avec les deux seuls mots : *ya leyly*, ô ma nuit!

» Le timbre de la voix, sa flexibilité, ses vibrations, le sentiment qui faisait sonner ou frémir le timbre, différenciaient le mérite des chanteuses. La vivacité, la gaieté, la langueur amoureuse étaient les ressources les plus puissantes et les plus sûres; le vin et l'amour payaient les plus forts écots dans ces anciens concerts, à une voix ou à deux voix à l'unisson. »

(*Femmes arabes, avant l'Islamisme*. Ch. XXXI)

Ces derniers mots disent assez que l'harmonie n'existait pas avant l'Islamisme; *deux voix à l'unisson*. Quant aux variantes, elles sont probablement aujourd'hui ce qu'elles étaient alors.

de deux sons différents formant un ensemble agréable, on pourrait le constater mieux que partout ailleurs dans la musique du Bey de Tunis, par cela seul qu'elle est formée d'instruments européens. Mais, je le répète, l'harmonie, pour les Arabes, n'existe que dans l'accompagnement rythmique des instruments à percussion. A Tunis, ce sera le rôle de la grosse caisse et des deux tambours qui complètent le corps de musique militaire ; partout ailleurs, les instruments à cordes ou à vent joueront à l'unisson, tandis que le *Tar*, la *Bendaïr* ou tout autre instrument à percussion, propre au pays, frappera l'accompagnement rythmique, la seule harmonie qu'ils apprécient.

II.

Supposons un chanteur accompagné d'un instrument à cordes : le mélange du chant joué uniformément sur l'instrument et des variantes improvisées par le chanteur, produira une confusion que des auditions fréquentes pourront seules amoindrir et enfin dissiper.

Si l'instrument accompagnant est la *Kouithra*, le chant reviendra en forme de ritournelle après chaque couplet, avec tous les enjolivements que comporte le genre de cet instrument, c'est-à-dire, les notes répétées, comme sur la mandoline, et une profusion de *pizzicati* en sourdine exécutés en forme de notes d'agrément, par la simple pression des doigts de la main gauche sur les cordes.

Qu'on juge de l'effet produit, lorsqu'à la *Kouithra* se joindra un *Rebab* ou un violon (*Kemendjah*) monté de quatre cordes accordées presque au diapason de l'alto et nécessitant un égal nombre d'instruments à percussion, pour équilibrer les forces de l'harmonie rythmique avec celles du chant joué à l'unisson par les instruments chantants (1).

Ce ne sont plus alors simplement des mélodies populaires qu'on entendra, mais un morceau complet, connu sous la dénomination de *Nouba*.

(1) J'appelle instruments chantants les instruments autres que les tambours, qui jouent constamment le chant et rien que le chant à l'unisson des voix.

La Noubâ se compose d'une introduction en récitatif suivie d'un premier motif à un mouvement modéré qui s'enchaîne dans un second d'une allure plus animée ; puis vient un retour au premier motif quelquefois sur un rythme différent, mais toujours plus vif que le précédent, et enfin une péroraison *allegro vivace* tombant sur une dernière note en *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 mixte et de voix de tête, et la répétition de chaque phrase en récitatif, sur les cordes graves du violon ou sur le Rebab, 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 chantée la chanson.

Cette manière d'indiquer le ton au moyen d'une mélodie connue de tous, réglée à l'avance, n'a-t-elle pas la même origine que ces *Nomes* de la musique grecque, auxquels il était défendu de rien changer, parce qu'ils caractérisaient chacun de ses modes spéciaux ?

Chez les Arabes, ce prélude se nomme *Becherâf*.

Le *Becherâf* reproduit d'abord la gamme ascendante et descendante du ton, ou, si l'on aime mieux, du mode dans lequel on doit chanter ; puis il indique les transitions par lesquelles on pourra passer accidentellement dans un autre mode (1), soit par les tétracordes semblables, appartenant à deux modes différents ; soit par l'extension donnée en haut ou en bas de l'échelle du mode principal avec les notes caractéristiques de la Glose. En effet, la Glose n'est pas, comme on pourrait le croire, entièrement soumise aux caprices des exécutants. Elle est subordonnée à des règles dont il n'est permis à aucun musicien de s'écarter, s'il ne veut qu'on lui applique le proverbe usité autrefois pour les chanteurs comme pour les poètes qui passaient sans transition d'un sujet à un autre, d'un mode principal à un autre qui n'avait avec lui aucune relation : à *Dario ad Phrygium*.

(1) Le mode indiqué par le *Becherâf* correspond à nos tons diatoniques et n'exclut pas les changements accidentels.

La Glose est en quelque sorte indiquée dans le prélude par les développements donnés à la gamme, non plus en conservant l'ordre habituel des sons, mais bien en *décrivant des cercles*, comme disent les Arabes. Cette expression, *décrire des cercles*, indique qu'il faut monter ou descendre par *degrés disjoints*; mais encore faut-il que ces degrés disjoints appartiennent au même tétracorde. Ainsi : au lieu de *ré mi fa sol*, par exemple, on fera *ré fa mi sol fa ré*, et ainsi de suite, soit en montant, soit en descendant (1).

Le *Becheraf* indique aussi les sons caractéristiques du mode, ceux sur lesquels on doit revenir plus souvent et ceux dont on ne doit se servir qu'avec modération.

Tel est, dans son ensemble, ce prélude obligé de tous les concerts arabes; ses divisions, bien qu'ayant un certain rapport avec celles de la mélodie des Grecs (*Hypsis, Mixis et Petteya*) n'ont pas cependant tous les développements qu'on a donnés au sujet représenté par chacun de ces trois mots. Nous nous contenterons de noter ces rapports, sans nous y appesantir davantage, pour continuer nos observations sur la mélodie entonnée par les musiciens immédiatement après le *Becheraf*.

III.

La chanson commencée : la dernière note du récitatif, prolongée 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, le chanteur traînera la voix, en montant ou en descendant, depuis la dernière note du récitatif jusqu'à la première de la chanson.

Le premier couplet offrira un chant simple et de peu d'é-

(1) Cette expression, *décrire des cercles*, a fait penser à quelques personnes que les Arabes employaient ces figures pour écrire et expliquer leur musique. Feu M. Cotelle, drogman du Consulat français, à Tanger, savant orientaliste et musicien distingué, me fit voir, en 1856, la traduction d'un manuscrit arabe renfermant un ancien traité de musique, dans lequel on voyait des figures en forme de cercle. En effet, les Arabes se sont servis autrefois de cercles, divisés en un certain nombre de parties, servant à indiquer le rythme poétique plutôt que musical, sur lequel on pouvait composer différentes chansons; on pourrait comparer l'emploi de ces cercles à celui des *timbres* indiqués dans nos vaudevilles pour chanter des couplets sur un air connu.

tendue; la mélodie paraîtra facile à saisir, abstraction faite de l'accent guttural du chanteur et des combinaisons rythmiques frappées sur les instruments à percussion.

Mais déjà le violon fait sa ritournelle en ajoutant à la mélodie les enjolivements qui constituent la partie essentielle de son talent, tandis que la guitare continue invariablement le thème. Puis, le chanteur, reprenant le second couplet, commence à orner ses terminaisons, ses cadences, avec une série de petites notes empiétant en haut ou en bas sur l'étendue de l'échelle donnée. 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 chant est joué et chanté souvent ainsi, 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.

IV.

Ici deux faits se présentent tout d'abord :

- 1° L'absence de la note sensible;
- 2° La répétition constante d'un ou deux sons fondamentaux sur lesquels repose l'idée mélodique.

L'absence de la note sensible nous prouvera que le système des Arabes repose sur des principes tout différents du nôtre : notre oreille ne pouvant supposer une mélodie privée de la note caractéristique du ton.

Au contraire, les notes caractéristiques de la mélodie arabe se présenteront au troisième ou quatrième degré de l'échelle des sons parcourus, le dernier étant toujours considéré comme point de départ, comme tonique. Les chansons arabes étant composées d'un grand nombre de couplets séparés par une ritournelle des instruments, il devient facile de reconnaître le point de départ de l'échelle des sons parcourus.

Partant de ce principe, on trouvera alors une gamme dont le premier son sera pris indistinctement parmi les sept dont nous nous servons, mais en conservant intacte la position des demi-tons. Soit, par exemple, le *ré* pris pour point de départ, nous aurons la gamme suivante :

ré mi fa sol la si do ré

Et, selon les différents points de départ, le ton ou plutôt le mode

sera changé, mais la position des demi-tons restera toujours fixe et invariable du *mi* au *fa* et du *si* au *do*. Au contraire, avec notre système harmonique, les demi-tons se déplacent en raison du point de départ, pour se trouver toujours du troisième au quatrième degré et du septième au huitième.

Telle est la composition la plus ordinaire des gammes arabes, imitées de celles des modes grecs et des tons du plainchant.

Dès à présent, nous pouvons formuler le caractère de la mélodie arabe de la manière suivante :

UNE MÉLODIE DONT LE POINT DE DÉPART, PRIS DANS LES SEPT DEGRÉS DE LA GAMME, N'ENTRAÎNE PAS, PAR SUITE DE L'ABSENCE DE LA SENSIBLE, LE DÉPLACEMENT DES DEMI-TONS.

Enfin, en nous appuyant sur ce principe, nous pourrions écrire les chansons arabes; puis, les soumettant à un examen plus approfondi, nous reconnaitrions que les notes fondamentales se trouvent généralement au troisième et au quatrième degrés, selon le point de départ qui détermine la tonalité, et que ces notes remplissent ainsi l'office des deux demi-tons de notre système musical.

V.

Me voilà bien loin de ceux qui ont prétendu trouver des tiers et des quarts de ton dans la musique des Arabes. Cette opinion, que je déclare pour mon compte entièrement erronée, est due sans doute à l'emploi des gammes traînées dont je parlais plus haut. L'emploi de ces gammes est un des modes d'ornementation les plus usités, surtout par les chanteurs et les violonistes; et j'avouerai sans peine que c'est là ce qui me séduit le moins dans la musique arabe.

Au contraire, les terminaisons toujours variées, soit par la note supérieure ou inférieure ajoutée à celles du chant, soit par plusieurs petites notes à intervalles différents, mais toujours choisies dans la tonalité de la chanson, pour arriver à la note tenue sur laquelle retombe l'idée mélodique, ces terminaisons pour lesquelles les Arabes ont un genre tout spécial, sont une des plus jolies choses qu'on puisse imaginer.

Rien de plus délicatement orné.

La suppression ou l'adjonction d'une note, quelquefois l'interposition seulement, suffit pour donner une autre formule mélodique, un accent différent, quoique bien en rapport avec l'em-

semble du sujet, et qui prépare d'une façon toujours nouvelle, presque toujours gracieuse, le repos sur la note fondamentale.

A mesure que le nombre des couplets augmente, les variantes augmentent aussi, détruisant par leur originalité, par leur force multiple, la monotonie qui résulterait de la répétition constante d'une même phrase, jusqu'au moment où deux ou trois reprises d'une terminaison principale, faites en forme de réponse par le violon, servent d'enchaînement au second motif.

Si le violon est entre les mains d'un musicien habile, il essaiera dans ces réponses un *discant* sur les cordes graves, généralement à la quarte inférieure, préparant ainsi le changement qui devra se faire dans la tonalité.

Alors se reproduit le même genre d'exécution avec les variantes amenées progressivement jusqu'au retour au premier motif exécuté cette fois sur un rythme différent.

On comprendra comment il devient impossible de bien apprécier, au premier abord, cette musique si peu en rapport avec nos sensations, et comment aussi nous avons posé cette théorie de l'*habitude d'entendre* ou de l'*éducation de l'oreille*, comme la condition indispensable pour apprécier à sa valeur une musique si différente de la nôtre.

DANIEL SALVADOR.

(A suivre)