

LA MUSIQUE ARABE

SES RAPPORTS AVEC LA MUSIQUE GRECQUE ET LE CHANT GRÉGORIEN.

Historia, quoquo modo scripta, placet.

(V. les nos 31 et 32 de la *Revue Africaine*)

CHAPITRE III.

Modes des Grecs et des Arabes.— Ton du plain-chant.— Les Arabes ont quatorze modes.— Résumé historique.— Quatre modes principaux : *Irak*, *Mezmoum*, *Edzeil*, *Djorka*. — Chanson faite par les Kabiles lors de leur soumission en 1857.— Quatre modes secondaires : *L'sain*, *Saïka*, *Meïa*, *Râsd-Edzeil*.

I

Chacun des sept degrés de la gamme pouvant servir de point de départ pour une des gammes de la musique des Arabes, ils auront donc sept gammes ou modes différents. Cependant, si on interroge à ce sujet un musicien indigène, il répondra sans hésiter, que leur système musical en compte quatorze. Demandez-lui d'en faire l'énumération et il n'arrivera à en nommer que douze. J'ai cherché longtemps, et sans résultat, à connaître les deux autres. Du reste, il m'a été impossible de constater l'existence de ces deux modes, après l'analyse que j'ai dû faire des chansons écrites par moi sous la dictée des musiciens arabes. Je suis donc forcé de borner mon énumération aux douze modes dont on m'a donné les noms, et dont les différentes qualités s'adaptent parfaitement au caractère spécial de chaque chanson. Mais avant de faire cette énumération, et pour éviter les répétitions, il est utile de retracer ici un résumé historique qui nous aidera dans nos appréciations.

II.

A l'époque de l'invasion des Barbares, les arts et les sciences

trouvèrent un refuge dans le Christianisme. La religion nouvelle avait emprunté aux Hébreux, leurs psaumes, et aux Gentils, leurs chansons. Mais l'exagération signalée par l'union des instruments avec les voix pour l'exécution des chants religieux, et aussi l'emploi de certains modes particuliers aux représentations théâtrales des Romains, appelaient une réforme sévère.

Ce furent saint Augustin et saint Ambroise qui l'entreprirent, le premier, à Hippone, le second, à Milan. Tous deux firent un choix parmi les chansons jugées dignes d'être chantées dans les temples, et ce choix se porta principalement sur celles qui appartenaient aux plus anciens modes des Grecs.

Plus tard, saint Grégoire continua cette œuvre de réforme nécessitée par une nouvelle invasion de ces modes-déjà prohibés et que les Hérésiarques voulaient introduire dans le chant religieux. Mais, en même temps qu'il réformait et codifiait ce chant, qui a conservé son nom, saint Grégoire augmenta le nombre des modes, ou plutôt il autorisa leur emploi des deux manières usitées autrefois par les Grecs, c'est-à-dire, dans les deux proportions *arithmétique* et *harmonique* (1). Chacune des tonalités posées par les premiers réformateurs devint ainsi le point de départ de deux modes différents. Enfin, on divisa ces modes en principaux et plagaux ou supérieurs et inférieurs, chacun ayant un point de départ qui lui était propre, c'est-à-dire une des sept notes de la gamme.

Dans toutes ces réformes, le principe des deux demi-tons placés invariablement du *mi* au *fa* et du *si* au *do*, avait été respecté; il semblait qu'il dût l'être toujours. Mais, par suite de l'introduction du système harmonique, l'oreille se familiarisa, dans la musique moderne, avec le déplacement des demi-tons subordonné au changement de la tonique; et, comme les tendances de l'ancien système subsistaient encore, il résulta de la lutte qui s'établit alors un chant qui ne tient à rien, n'appartient à aucune époque, et ne soutient notre harmonie qu'à la condition de changer sa mélodie, de telle sorte que les Musiciens ne l'acceptent pas comme musique et que nous doutons que saint Grégoire pût jamais le reconnaître s'il revenait parmi nous.

(1) L'octave est divisée arithmétiquement, quand la quarte est au grave et la quinte à l'aigu.

Dans la division harmonique, c'est le contraire qui a lieu.

Cette étude pourra-t-elle venir en aide à ceux qui désirent ramener le plain-chant dans la voie dont il n'aurait pas dû s'écarter? C'est un peu dans ce but que je placerai ici les différents modes des Arabes en regard des modes Grecs et des tons du plain-chant qui y correspondaient, heureux si je peux ainsi apporter ma pierre dans une œuvre de restauration recommandable à tous les points de vue.

III.

Examinons d'abord les quatre modes principaux les plus usités :

1° Le mode *Irâk*, correspondant au mode *Dorien* des Grecs et au *premier ton* du plain-chant ayant pour base le *ré*.

Il est sérieux et grave, propre pour chanter la guerre et la religion.

Presque tous les chants du rite Hanefi sont sur ce mode. On en trouvera un exemple dans l'espèce de chant religieux dont les premières paroles sont : *Allah ya rabbi sidi*. Il y a dans ce chant une expression mélodique que ne désavouerait pas un compositeur moderne.

2° Le mode *Mezmoum*, correspondant au mode *Lydien* des Grecs, et au *troisième ton* du plain-chant ayant pour base le *mi*.

Il est triste, pathétique, efféminé et entraîne à la mollesse (1).

Platon avait banni le mode lydien de la république.

C'est sur ce mode que se joue la danse connue à Constantine sous le nom de *Chabati*, danse lente et voluptueuse dont le mouvement se concentre dans les torsions de la taille.

Sur ce mode aussi, se chantent presque toutes les chansons d'amour, parmi lesquelles je citerai celle bien connue qui commence ainsi : *Mâda djeridj*. Notons aussi la chanson faite par les femmes de Bou Sada en l'honneur du bureau arabe : *El-biro ya mléh*.

Dans le plain-chant, le troisième ton a conservé ce même carac-

(1) J'ai retrouvé presque constamment ce mode en Espagne dans les chansons populaires.

tère, mais son emploi devient plus rare de jour en jour. On s'en sert encore dans quelques diocèses pour les litanies de la Vierge.

3° Le mode *Edzeil*, correspondant au mode *Phrygien* des Grecs, et au *cinquième ton* du plain-chant ayant pour base le *fa*.

Ardent, fier, impétueux, terrible, il est propre à exciter aux combats. Son emploi est presque spécialement affecté aux instruments de musique militaire (1).

« Timothée excitait les fureurs d'Alexandre par le mode Phrygien, et les calmait par le mode Lydien » (Rousseau).

C'est principalement chez les tribus guerrières de l'Algérie qu'on rencontre le mode *Edzeil*. Les Kabiles l'emploient fréquemment, ce qui explique leur usage presque exclusif des instruments à vent.

Citons plus particulièrement la *danse des Zouaoua*, dont le caractère correspond bien à l'idée qu'on se fait de cette tribu vaillante qui a donné son nom aux zouaves.

La chanson que les Kabiles firent sur le Maréchal Bugeaud a le même cachet fier et sauvage qu'on retrouve jusque dans quelques chansons amoureuses, telles que celle de *Sidi Aiche*. Il semble, en effet, que ce soit là le seul mode dont l'emploi convienne à un peuple qui se vantait d'avoir toujours été libre et ne s'est soumis que récemment à la domination française.

Une autre chanson qu'ils firent lors de la conquête de la Kabylie par M. le Maréchal Randon, en 1857, me paraît digne d'être citée en entier. La voici telle qu'elle a été traduite par M. Féraud, interprète de la division de Constantine :

Le Maréchal allant combattre a fait arborer son étendard ;
Les soldats qui le suivent, munis de toutes armes, sont habitués à
la guerre ;
Infortunés Kabiles qui n'ont pas écouté les conseils ; ils vont être
asservis !
Les Aït-Iraten, surtout, étaient prévenus depuis longtemps ;
Le Kabile n'avait obéi ni à l'Arabe ni au Turc ;

(1) On attribue à ce mode la qualification de *Diabolus in musica* qui appartenait réellement au mode *Asbein*.

Le mode *Asbein* n'était pas employé dans le chant grégorien. La dureté du mode *Edzeil*, provenant du triton qui en forme la base (*fa-sol-la-si*), lui a fait donner à tort une qualification qui n'est applicable qu'au mode *Asbein*, ainsi que le prouve la légende que je cite et qu'on peut constater dans la *danse du Djinn* (Voir le chapitre VI).

Mais le Roumi, guerrier puissant, vient s'établir dans son pays;
Il y construit le fort du Sultan; c'est là qu'il habitera.
Aït l'Hassen a été enlevé de force;
Tant mieux pour lui, car les enfants de Paris font toujours ce qu'ils
promettent.

L'étendard des généraux éblouit d'éclat;
Tous marchent pour une même cause et vers un même but;
Chacun d'eux porte les insignes du grade sur les épaules;
Les Zouaoua vaincus se sont soumis;
Les colonnes étaient campées sous Zibert.
Le canon tonnait,
Les femmes mouraient d'épouvante;
Les chrétiens, ornés de décorations, avaient ceint leurs sabres;
Et lorsque le signal a été donné, chacun a couru au combat;
Mezian a été rasé jusqu'aux fondations;
Que ceux qui comprennent réfléchissent (1).

Je n'ai pu résister au plaisir de citer ces strophes dont l'éner-
gique naïveté témoigne, mieux que ne pourraient le faire de
longs discours, de ce qu'est devenu cet esprit d'indépendance si
célébré des montagnards du Jurjura.

Je reprends, maintenant, mon travail musical au point où je
l'ai laissé pour faire cette citation toute exceptionnelle, puisqu'elle
ne peut avoir, au point de vue où je me suis placé, qu'un
intérêt secondaire.

4° Le mode *Djorka*, correspondant au mode *Eolien* des Grecs
(quelques auteurs disent Lydien grave), et au *septième ton* du
plain-chant ayant pour base le *sol*.

Ce mode est grave et sévère; il semble résumer en lui les
qualités de deux des précédents (Irak et Edzeil), dont on a quel-
quefois de la peine à le distinguer.

Dans le plain-chant, on confond journellement le cinquième ton
avec le septième, quant aux rapports des intervalles.

Rousseau, parlant de son origine, dit que son nom vient de
l'Eolie, contrée de l'Asie Mineure, où il fut primitivement
employé.

C'est du mode Eolien que Burette a traduit en notes l'*hymne à
Némésis*.

On retrouve ce mode partout dans la musique arabe, où il
exprime les sentiments les plus divers. Sévère dans les marches
militaires de la musique de Tunis, marches qu'on croirait basées

(1) V. sur ce chant, le 2^e volume de la *Revue Africaine* (1857-1858),
p. 331, 413 et 500.

sur notre système harmonique, n'était l'absence de la sensible (fa naturel); triste avec celui qui chante : *Ya leslam ha hedabi*; tendre et plaintif dans l'*Amaroua* de Tizi-Ouzou et dans la chanson des *Beni-Abbès*, tandis qu'à Constantine il accompagne la danse voluptueuse du *Chabati*, en chantant *Amokra oulidi*; il saura encore donner une grâce naïve au *Guifsaria* des Kabiles, et son influence s'étendra jusqu'au chant du *mueddin* qui appelle à la prière les fidèles croyants.

En vain, je voudrais donner une idée du charme que les Arabes trouvent dans l'usage de ce mode; en vain, je citerais les chansons avec leurs différents caractères. Protée musical, le mode *Djorka* revêt toutes les formes, prend toutes les allures. Je ne saurais mieux le faire apprécier qu'en indiquant son emploi dans le plain-chant pour toutes les fêtes solennelles.

IV.

Les quatre modes suivants ont, avec les premiers, une ressemblance due, tant à la reproduction des tétracordes qu'à la division arithmétique sur laquelle ils sont basés. Ce sont les quatre tons *inférieurs* du plain-chant. Les voici dans le même ordre que les précédents :

5° Le mode *L'sain*, correspondant au mode *Hyper-dorien* des Grecs, et au *deuxième ton* du plain-chant ayant pour base le *la*.

Il emprunte quelquefois la gravité religieuse du mode *Irak*, comme dans le *Gammara* de Tunis, ou encore dans cette plaintive chanson qui commence ainsi : *Ami sebbah el ahbab*.

C'est sur ce mode que les Kabiles chantent la chanson de Sébastopol, qu'ils appellent *Stamboul*. L'emploi de ce mode tient à ce que cette chanson, malgré son titre, n'a rien de guerrier. C'est la plainte d'un jeune guerrier que l'amour empêche d'aller défendre l'étendard du prophète.

L'emploi fréquent de ce mode chez les Maures et les Arabes a fait dire que presque toutes leurs chansons étaient en mode mineur (1). Ce serait, en effet, la reproduction de notre gamme

(1) Voir la chanson mauresque d'Alger, intitulée *Chebbou-chebban*, gravée avec un accompagnement de piano qui reproduit le rythme des tambours. (Chez Richault, éditeur de musique, boulevard Poissonnière)

mineure s'il y avait une note sensible, mais le chant arabe ramène obstinément le sol naturel dans le mode *L'sain*.

6° Le mode *Saika*, correspondant au mode *Hyper-Lydien* des Grecs et au *quatrième ton* du plain-chant ayant pour base le *si*.

Son emploi est très-rare et aussi son caractère mal défini. On le confond assez souvent avec le mode *Mezmoum* dont il dérive.

7° Le mode *Méïa*, correspondant au mode *Hyper-Phrygien* des Grecs, et au *sixième ton* du plain-chant ayant pour base le *do*.

Selon Plutarque, ce mode est propre à tempérer la véhémence du Phrygien. En effet, bien qu'il participe du mode *Edzeil* dont il a quelquefois la férocité, il conserve un caractère de grandeur et de majesté, même chez les Kabiles, qui l'emploient dans quelques-unes de leurs chansons populaires. *El ou mouïma ou lascar* que chantent les femmes pour encourager les guerriers au combat, et la chanson des Beni-Mansour sont dans ce mode.

Dans le plain-chant, le cinquième et le sixième tons semblent aujourd'hui n'en former qu'un seul.

Il serait curieux de rechercher par quelles gradations on a successivement abandonné toutes ces gammes, usitées alors dans la musique profane comme dans la musique sacrée, pour ne conserver, dans la première, que la gamme du sixième ton du plain-chant.

C'est à ce point de vue qu'il serait bon d'étudier surtout la musique des Espagnols, non pas celle des 15^e et 16^e siècles, comme on l'a fait déjà, mais bien celle des chansons populaires. Dans ces chansons, où l'on reconnaît facilement le caractère arabe imprimé par sept siècles de domination, dans ces *Cãnas*, *Jácaras*, etc., doit se trouver la transition du principe ancien au principe nouveau, le germe de la révolution musicale qui donna naissance à l'harmonie, révolution dont Gui d'Arezzo fut le premier apôtre.

J'essaierai, en parlant des instruments, de donner quelques indications sur ce sujet (voir le chapitre suivant).

8° Le mode *Rasd-edzeil*, correspondant au mode *Hyper-mixolydien* des Grecs, et au *huitième ton* du plain-chant ayant pour base le *ré*, octave du premier.

Ce mode offre un mélange singulier, un résumé des autres et principalement du mode *Edzeil*, auquel il donne une teinte lugubre. On le dit propre aux méditations sublimes et divines.

Les chansons écrites dans ce mode ne se distinguent de celles du premier et du troisième que par les terminaisons et des détails qu'il serait beaucoup trop long d'énumérer ici.

Tels sont, en somme, les huit premiers modes de la musique arabe. Tous sont basés sur chacune des sept notes de la gamme, sans déplacement des demi-tons.

(A suivre)

SALVADOR DANIEL.

