

LA MUSIQUE TURQUE

Les voyageurs étrangers visitant la Turquie, y entendent une musique qui diffère complètement de celle des pays occidentaux, et qu'ils jugent monotone, fausse et purement mélodique. Ce ne sont pas seulement les profanes qui affirment cela, mais encore les musiciens qui y passent quelques temps, et trouvent l'occasion de s'intéresser — quoique superficiellement — à notre art musical. Cette musique est celle des villes situées dans l'Ouest et le Sud de l'Anatolie. En pénétrant à l'intérieur du pays on rencontre des mélodies différentes. Les Turcs eux-mêmes, parlant de leur musique font cette distinction, donnant à la seconde le simple nom de « musique populaire », tandis qu'ils qualifient la première de « musique turque, à la turque, arabe, byzantine », etc... Pour en donner un exemple je peux citer la monographie de Raouf Yekta qui se trouve dans « L'Encyclopédie de la musique » de Lavignac. Il n'y est question que de l'art des sons pratiqué dans quelques villes turques. Le savant musicien y parle longuement du système sur lequel est basé cet art ; il décrit minutieusement les degrés contenus dans l'espace d'une octave ; il explique les modes et les rythmes ; mais il ne dit pas un mot sur cette autre musique dite « populaire ». Cela s'explique par le goût musical formé par une éducation classique qui ne fait considérer la musique de l'intérieur que comme l'état primitif du « grand art ».

Or, est-il juste de considérer la musique populaire avec cette légèreté ? On peut dire que cette manière d'agir est inconciliable avec l'esprit scientifique qui, au contraire, se flatte de s'intéresser à tout, espérant soulever quelque couche de poussière et d'oubli, et découvrir plus avant l'histoire de la civilisation et des habitudes de l'humanité. Si on pense à l'importance que des objets ou dessins antiques découverts dans des lieux éloignés présentent aux yeux des historiens, pour les enseignements qu'ils en tirent, on peut en conclure aisément que l'élément folklorique n'est pas à dédaigner tant au point de vue musical qu'historique. Et quand ceci s'applique à une contrée qui a été le berceau des premières civilisations humaines, toute négligence est inadmissible. J'ajouterai d'ailleurs que cette musique populaire à l'état primitif ou non, est la seule que les deux tiers des habitants de l'Anatolie connaissent.

Me proposant de faire une causerie sur la musique turque je dois donc m'étendre tant sur la musique savante que sur la musique populaire employée depuis des

millénaires dans une contrée comptant plusieurs millions d'habitants.

Aussi, je vous entretiendrai d'abord de la musique « à la turque », puis de la musique populaire.

× × ×

L'une des dénominations de l'art musical Turc, pourrait attirer votre attention et évoquer en vous quelques pages sublimes de la musique occidentale. Je veux parler du style « alla Turca » qui a été immortalisé dans les œuvres géniales de Mozart et de Beethoven. Or, ce style occidental n'a aucun rapport avec la musique connue en Turquie sous le même nom, — qui a dû lui être attribué par les étrangers habitant le pays. — L'expression « Alla Turca », et son antonyme créé par les levantins « Alla Franca » sont des termes employés couramment chez nous pour opposer aux habitudes orientales certaines coutumes et certains goûts occidentaux. Ainsi, auparavant on distinguait l'heure alla Turca qui était réglée suivant le coucher du soleil, de l'heure alla franca connue de tout le monde.

A ce propos laissez-moi vous conter qu'un musicien français de passage à Istanbul et guidé par un Arménien, s'était rendu dans un café pour entendre de la musique soi-disant Turque. Son guide lui faisant remarquer que la musique qu'il entendait s'appelait « à la Turquie » par opposition à celle venant d'Europe et dénommée « à la Franque », notre musicien crut que ceci signifiait « à la César Franck » et s'étonnait de ce que César Franck soit si connu en Turquie au point qu'on lui attribuât toute musique occidentale !

La musique « Alla Turca » n'est pas celle que les Européens désireux d'avoir une idée sur l'art turc entendent dans les cafés où ils se laissent conduire par de prétendus guides. Certes, les chansons qu'ils y entendent appartiennent au même système. Mais juger d'un art musical d'après les chansons de cafés n'est pas sérieux. Il est vrai que surtout depuis la suppression des couvents des derviches, il est devenu infiniment difficile d'entendre de la bonne musique turque. Il existe cependant, quoique rares, quelques bonnes auditions. En outre, l'édition des œuvres anciennes que le Conservatoire de Musique d'Istanbul publie depuis une dizaine d'années fournit une large documentation à ceux qui s'intéressent à l'art musical Turc. On peut affirmer que le cas de ces musiciens étrangers — qui, après un examen plus que superficiel s'autorisent à en tirer des conclusions erronées, et de cette façon,

font preuve de leur manque de sincérité — est absolument pareil au cas de ces musiciens turcs, dont j'ai déjà souligné le dédain pour le chant populaire.

× × ×

La musique Turque est basée sur un système renfermant vingt-quatre degrés dans l'étendue d'une octave. Ce système, de par l'inégalité de ses degrés constitutifs ne saurait être comparé à celui qui divise en un même nombre de degrés la même étendue, et qui est connu sous le nom de « Système de quarts de ton ». Le système turc renferme quatre espèces d'intervalles :

Le ton le plus grand, qu'on nomme *tanîni* est équivalent au « ton » des anciens Grecs. Ainsi la distance qui sépare le « do » du « ré » est une distance d'un *tanîni* ; entre le « ré » et le « mi », c'est encore un *tanîni* qui existe. Donc, du « do » au « mi » nous avons un intervalle de deux *tanînis*, autrement dit un « diton ». Un *tanîni* se compose de cinq *fazla*. Cet intervalle indivisible est le plus petit que ce système renferme. Or, ceci ne s'emploie guère chromatiquement. On l'utilise pour obtenir un intervalle diminué ou augmenté d'un *comma*.

Deux *commas* font approximativement un *bakiyye* ; trois *commas* forment un intervalle de *mücenneb mineur* ; et quatre *commas* constituent l'intervalle de *mücenneb majeur*, plus petit d'un *comma* que le *tanîni*, le ton entier, qui est formé de cinq *commas*.

Je dois tout de suite remarquer que ces intervalles ne s'emploient jamais chromatiquement, — succession dont l'ultrachromatisme n'est nullement conciliable avec l'esprit de cet art.

Il est évident qu'une musique basée sur un tel système est d'un caractère absolument différent de celui de la musique occidentale. Aussi les modes formés dans ce système en diffèrent-ils beaucoup. Pourtant, nous avons nous aussi un mode nommé « *çargâh* » qui est à peu de chose près semblable au mode majeur. Dans le mode *çargâh* la dominante est à la quinte supérieure de la tonique, la tierce en est majeure, et le septième degré situé à une distance d'un demi-ton de la tonique accuse une attraction bien prononcée, ce qui lui donne le caractère d'une vraie note sensible. Mais la différence entre ces deux modes est grande à cause de la non-concordance des degrés constitutifs de l'un et de l'autre. Quant aux divers modes qui pourraient être comparés au mode mineur, eux aussi présentent des différences, tant au point de vue de leurs degrés cons-

titutifs que de la place de leurs dominantes.

A part ces quelques modes qui évoquent d'une manière lointaine les modes occidentaux, la musique savante Turque possède plus de quatre-vingts modes bien distincts les uns des autres, chacun présentant un intérêt vraiment digne d'attention par leurs variétés mélodiques et les possibilités qu'ils renferment.

Afin de vous en donner une idée, je citerai le mode Kurdî. Son échelle est conforme à celle du mode dorien. Cette remarque permet de dire quelques mots sur l'origine du système à la turque. Il est curieux d'en remarquer l'emploi commun en Arabie, en Turquie, et en Perse, chacune de ces nations y mettant son cachet et son génie. Quels rapports musicaux peut-il exister entre ces peuples répandus du Maroc à la Perse en passant par la Turquie ? Il est hors de doute que les uns ont influencé les autres. Or, il est indéniable d'autre part que les Turcs, ont subi l'influence des Arabes et des Persans, surtout après l'adoption de la religion musulmane. Cette influence est vérifiée par la non-concordance de cette musique avec la musique des Turcs habitant l'Asie Centrale, et l'intérieur de l'Asie Mineure, et cela, malgré quelques points communs et des apparences trompeuses.

Diverses hypothèses ont été avancées en vue d'apporter quelques éclaircissements sur l'origine de cet art si raffiné en dépit de son caractère purement mélodique. La plus vraisemblable, qui d'ailleurs concorde avec les faits historiques voudrait que ce soient les anciens Grecs qui aient utilisé les premières ressources de ce système, principalement les genres chromatique et enharmonique. Ces deux genres tôt délaissés par les Grecs et plus goûtés par les peuples d'Orient, auraient été travaillés et enrichis d'autres trouvailles et seraient devenus ainsi les générateurs d'un système musical, qui, par les richesses mélodiques et modales qu'il contient, s'opposerait à l'art occidental.

Le système qui nous occupe est commun aux Turcs, Arabes et Persans ; de même qu'on ne rencontre qu'un système unique pour les diverses nations d'Occident. Mais comme je l'ai dit tout à l'heure, chaque nation y met son propre cachet ; et ainsi, on distingue la musique Turque, de la musique Arabe ou Persane, comme on distingue la musique Italienne de la musique Allemande ou Française.

Mais ici, ce sont les Turcs qui ont enrichi cette musique aussi bien par d'heureuses trouvailles modales rythmiques et mélodiques, que par des œuvres dont la profondeur de conception et la sobriété des lignes se trouvent dans l'œuvre de nos architectes.

La musique Turque possède par ailleurs une énorme variété de rythmes. On

peut diviser les rythmes, d'après leurs longueurs, en deux parties : les rythmes courts comportant ceux de 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 temps, et les rythmes longs renfermant ceux de 16, 24, 28, 32, 48, 64, et même 88 temps.

x x x

Il est difficile de déterminer exactement les tons employés par les musiciens populaires de l'Anatolie. Les différents instruments que j'ai eu l'occasion d'examiner pendant mes voyages folkloriques m'ont permis de conclure que ceci n'est point déterminable avec une justesse absolue. Néanmoins on peut établir une échelle commune qui pourrait être considérée comme d'un usage courant dans toute l'Anatolie, avec quelques différences dans les hauteurs des degrés. Elle n'est formée que de douze degrés au lieu que l'échelle savante en renferme vingt-quatre. Il est faux de la vouloir considérer comme l'état primitif de l'échelle savante. Issu d'une même origine et ayant subi plusieurs greffes qui lui ont incorporé divers systèmes, l'art savant ne pourrait d'ailleurs prétendre à une supériorité sur la musique populaire. Pourrait-on soutenir la prééminence de l'art polyphonique ou moderne sur le plain-chant du moyen-âge ? Or le cas est tout à fait identique, puisque cette musique populaire a son système, ses modes bien définis, ses rythmes et ses formes, et tout cela malgré l'ignorance des gens qui l'emploient. Ce qui lui manque, c'est l'intérêt des musiciens qui l'ont volontairement négligée.

x x x

Il est curieux de constater quelques points communs entre les mélodies de l'art médiéval et la musique de l'Anatolie. Ce n'est point le fait du hasard, puisque cette vaste contrée fut le berceau de plusieurs civilisations et influença largement la musique grecque, mère de l'art grégorien, comme je vais le montrer.

Les modes employés le plus souvent par la musique anatolienne sont : 1. Eolisti, 2. Phrygisti, 3. Doristi, 4. Iasti.

Les plus usités de ces modes sont le premier qui a comme dominante le « mi » et la finale le « la » ; et le second qui a comme dominante le « ré » et finale le « la ». Prenons d'abord le premier : cette gamme contient trois espèces de sons :

1. Les sons fixes ;
2. Les sons mobiles ;
3. Un son de remplissage.

Les sons fixes sont la quarte, la quinte, la septième et l'octave. Ces degrés constituent, pour ainsi dire, le squelette du mode. Quant aux sons mobiles : ce sont la tierce et la seconde. Au début d'une mélodie, c'est la tierce qui est employée comme un son réel, la seconde n'étant presque jamais employée, ou si elle l'est, tout à fait passagèrement. Vers la fin de la pièce le troisième degré cède

la place au deuxième, qui, à son tour, devient le son réel, le troisième ne s'employant que passagèrement.

Le seul son de remplissage de cette échelle est le sixième degré. Celui-ci ne devient jamais un son réel, et ne trouve guère son emploi que dans des cas passagers. Ainsi, suivant la direction de la mélodie, il devient tour à tour bécarré ou bémol. Parfois on l'omet complètement. Résumons ce que nous venons de dire. Au début nous aurons comme sons réels :

sol... si bémol do ré... fa sol

vers la fin :

sol la... do ré... fa sol

Il y a deux gammes pentatoniques. En effet, ce mode résulte de deux gammes pentatoniques combinées avec la dominante à la quinte, soit :

Sol la si bémol do (ré)... fa sol

Cette gamme explique suffisamment la situation absolument secondaire du sixième degré, qui n'existe ni dans l'une ni dans l'autre. Ainsi, il ne s'emploie que dans les cas suivants :

♯Bécarré : Comme note de passage ascendante ou comme broderie ou appogiature du fa ;

♭Bémol : Comme note de passage descendante, ou comme broderie ou appogiature du ré.

Vous avez dû remarquer que, dans cette gamme combinée nous découvrons une gamme de la Grèce Antique : l'Eolisti, et, ce qui nous surprend, c'est de constater une utilisation absolument semblable des degrés dans les deux musiques — ceci évidemment si on prend pour exacte la transcription des quelques rares documents de l'art antique. En effet, les mélodies écrites en mode Eolisti excluent le sixième degré, et de ce fait l'échelle est identique à celle de l'Anatolie.

Encore une remarque curieuse :

Le sixième degré du 1^{er} ton d'église pouvant être bécarré ou bémol, on peut le considérer comme un son mobile ; et ainsi on perçoit la continuation de l'Eolisti, d'une part dans la musique d'église sous le titre de « 1^{er} ton authentique », d'autre part en Anatolie sans aucun nom spécial.

Passons à la seconde gamme :

Ici encore nous relevons une échelle composée de deux gammes pentatoniques :

Sol... si bémol (do) ré... fa sol

Sol la... (do) ré mi... sol

Dans cette gamme les sons fixes sont les 1^{er}, 4^e, 5^e et 8^e degrés cette gamme ne contient pas de son de remplissage, puisque outre les 2^e et 3^e degrés, les 6^e et 7^e degrés aussi sont des sons mobiles. Dans ce mode la dominante n'est pas à la quinte, mais à la quarte. C'est le « Phrygisti » des anciens.

L'existence de ces deux modes pourrait-elle nous suggérer l'idée de la survivance de la musique Grecque en Ana-

tolie ? Non. Rappelons-nous que seul le Doristi était considéré comme le mode national des Grecs et tous les autres modes étant importés en Grèce d'autres pays, figuraient auprès de celui-ci avec la dénomination de « barbares ». Or, quelle provenance peut-on lui attribuer ? C'est bien simple : L'Anatolie est le pays de Phrygiens, des Lydiens... dont les civilisations influencèrent de beaucoup l'art grec, non seulement en musique, mais encore en sculpture et littérature — Olympos est de la Phrygie, Homère est de Smyrne...

Donc, l'Anatolie emploie ses propres modes, sa propre musique. Il ne peut y être question de la musique Grecque mais seulement de la musique Anatolienne.

Les autres modes sont peu employés. On trouvera cependant un exemple du Doristi, « dominante la », dans le chant d'Anatolie bien connu : *Sari yani* et du Doristi « dominante si » dans *Kozan oglu*.

En résumé : La plupart des chants de l'Anatolie utilisent des gammes accusant une dualité due à la présence de deux gammes pentatoniques de base, et malgré leur apparence heptatonique elles trahissent leur conception pentatonique.

La différence capitale entre les modes de l'art savant et les modes anatoliens c'est que les degrés employés par les modes de l'art savant sont tous des degrés réels, parties essentielles de la gamme ; et ceci change tout à fait l'aspect et le caractère de la musique. D'ailleurs les musiciens de l'art savant ont remarqué cette différence, mais n'ayant pu en découvrir les causes profondes ils ont classé les mélodies anatoliennes dans la catégorie des modes de la musique savante, en les affublant de l'adjectif de « montagnards ».

Pour terminer avec les modes, je peux affirmer que quelques modes de la musique savante s'apparentant aux modes de l'Anatolie sont issus de ces derniers, et se développant dans une voie tout à fait à part, sont devenus les membres d'un système rattaché à une autre conception. Ceci n'implique point qu'il faille admettre l'hypothèse selon laquelle les modes anatoliens seraient l'état primitif des modes de la musique savante. Tout ce que je viens de dire prouve assez le contraire.

Le caractère essentiel des mélodies populaires réside dans leur tendance à descendre. En effet, la plupart des chants commencent par un saut de septième ou de quinte, et après un arrêt sur la dominante tombent vers la tonique située en bas de l'échelle. Remarquez que les larges sauts d'intervalles sont les caractéristiques des mélodies pentatoniques. Dans les chants populaires Turcs cette habitude est respectée.

xxx

Les rythmes de la musique anatolienne sont dignes d'attirer la curiosité des mu-

siciens. En effet, à côté des rythmes à 2, 3 et 4 temps nous possédons une variété inouïe de rythmes. D'abord les rythmes à 5/8, à 7/8 et 7/16 présentés sous différentes formes, et leurs combinaisons, à 9/4, 9/8 et 9/16, mais présentés tout à fait différemment de ceux de l'Occident, et leurs combinaisons... Mais le plus intéressant de tous est le rythme de la danse lente des Zeybeks d'Aydin = 9/6 + 9/16 + 8/16 + 13/16.

Le chant anatolien peut d'une manière générale se diviser en deux styles essentiels : le « chant long » et « le chant brisé ». Le chant long est une mélodie à rythme libre et qui se chante à « tempo rubato ». Ce style contient plusieurs moules — si on peut les nommer ainsi — dans lesquels on verse les paroles. Chacun de ces moules a un nom qui le caractérise et le destine à une circonstance bien définie. Ainsi le « *Bozlak* » est un style destiné à des circonstances héroïques, tandis que « *Türkmeni* » ou « *Çukur ova* » se prêterait plutôt à des paroles ayant trait à la vie nomade ou paysanne. On peut compter jusqu'à une vingtaine de moules parmi lesquels on distingue les airs de plaintes funèbres chantées par les femmes pendant ou après les funérailles, habitude remontant à une époque très ancienne, dont nous relevons l'existence chez les Grecs et Hittites. Je dois dire qu'ils n'y a pas qu'un seul moule de *Bozlak*, etc... pour toute l'Anatolie ; selon les pays, on a différents moules destinés aux mêmes circonstances.

xxx

Pour compléter l'aperçu général que je me suis proposé de vous donner, je vais brièvement vous entretenir des instruments de musique.

Les instruments les plus représentatifs de la musique populaire Turque sont :

Le Zourna pour les instruments à vent ;

Le Saz ou Baglama pour ceux à cordes ;

Le Davul pour les percussions.

Le Zourna est une sorte de hautbois rustique qui possède outre l'anche double, une anche libre placée à l'intérieur. Il est toujours accompagné du Davul. Il est l'instrument favori des danseurs de presque toute l'Anatolie.

Parmi les instruments à cordes la famille des Saz ou Baglamas attire l'attention tant au point de vue historique que folklorique. Ce sont des instruments à manche long, à caisse relativement petite et à cordes pincées dont le nombre varie suivant la dimension de l'instrument. Le plus petit à deux cordes, tandis que le plus grand en possède douze. Ajoutons que ces douze cordes s'accordent par groupes de deux paires, et sont également touchées par groupes de deux paires. Ainsi, de ces cordes multiples on n'obtient que trois sons dont le plus grave est donné par le groupe du milieu. Les

deux autres groupes s'accordent à la quinte et à la quarte de celui-ci.

Une autre manière d'accorder le dit instrument consiste à mettre une des paires du groupe grave à la quinte de l'autre. De cette façon, on a trois paires qui donnent le même son, avec cette restriction toutefois qu'en jouant sur le groupe central on obtient constamment un intervalle ou une suite de quintes. Cette manière d'accorder se rencontre aussi dans l'accord des instruments possédant un nombre de cordes moindre. Pour servir d'exemple je donne l'accord de l'instrument nommé Djoura et qui a quatre cordes :

Première paire : *la*

Seconde paire : *la* et *ré*

Cet instrument si misérable présente cependant une grande richesse de ressources.

Un mot maintenant sur l'intérêt historique que ces instruments présentent :

Les fouilles qu'on a entreprises à plusieurs reprises en Anatolie nous ont fourni des renseignements nombreux à ce propos. Sur les pierres représentant les diverses scènes de la vie Hittite, on relève des groupes de musiciens portant des instruments à longs manches et à caisses relativement petite, absolument identiques aux *Saz* de nos jours. Les fouilles en fournissent de temps à autre de nouveaux exemples.

Donc ces instruments nous proviennent des Hittites, ce peuple digne d'être appelé « L'Ancêtre de la Civilisation Humaine ».

Ce fait à lui seul suffirait à prouver l'immense intérêt que la musique de l'Anatolie présente aux points de vue folklorique et historique. Par de patientes recherches et travaux scientifiques j'ai le ferme espoir qu'on aboutira à dissiper l'épais brouillard qui couvre depuis des siècles les points caractéristiques de la musique des peuples du passé.

A. ADNAN SAYGIN.

Professeur au Conservatoire d'Istamboul.

