

# Evolution de la Musique Arabe jusqu'au Zajal

par

Jelloul AZZOUNA

Pour les troubadours aussi bien que pour les poètes andalous du Moyen Age, les *cansos*, les *muwaššah* et les *zağal* étaient destinés à être chantés, à être mis en musique (1). La présence du *markaz* ou *estribillo* et du *simt* ou *velta* en sont la preuve. Si le côté métrique de ces compositions poétiques est très important, le côté musical l'est aussi et peut-être est-il l'aspect primordial à partir duquel naissent et s'agencent ces poèmes (2). Souvent on a tendance, surtout dans les milieux érudits, à oublier le côté musical, «comme si l'incompétence était une excuse» (3). Alors qu'«il est aujourd'hui à peu près certain que ces poètes du Moyen Age composent en même temps les *vers* et la *musique* : ceux-là s'adaptent si mathématiquement à celle-ci qu'il paraît difficile qu'il en soit autrement» (4). Leur musique était donc faite pour le vers; le troubadour était à la fois le poète des vers et le compositeur des sons. Les biographes précisent, s'agissant de Guillaume IX qu'«il savait bien composer et chanter», s'agissant de Jaufré Rudel qu'«il faisait de pauvres vers mais de belles

---

(1) Par exemple on ne peut pas «lire» correctement les *zağal-s* d'Ibn QUZMAN destinés avant tout à être chantés.

(2) Cf. ABU AL FARAJ AL ISBAHANI, *Kitâb Al Ağânî*, t. 7, Beyrouth, 1956, p. 57-58, où il est parlé d'un changement des rimes d'un poème par nécessité musicale en présence du Calife omeyyade Al Walid Ibn Yazid (mort en 744). Voir aussi, dans R. D'ERLANGER, *La Musique Arabe*, t. 3, Paris, Maisonneuve, p. 530, les commentaires de Mawlânâ Mubâarak Şah : «C'est pourquoi il faut adapter des paroles aux mélodies déjà composées».

(3) H. DAVENSON, *Les troubadours*, Paris, Seuil, 1961, pp. 77 ss., et *La Musique des Troubadours* in *Cahiers du Sud*, 1943, p. 83.

(4) N. DUFOURQ, *Memento Larousse*, 1948, t. I, p. 1015.

mélodies». Le troubadour devient synonyme de musicien, et son talent tant de poète que de musicien est pour lui sujet d'orgueil et de fierté (5).

Du côté arabisant, Julian Ribera (6) fut le premier à consacrer toute une étude à la structure musicale du *muwaššah* et à la comparer à celle des poèmes romans à strophes. Bien que loin d'être spécialiste en musique, il me semble nécessaire d'entreprendre cette étude pour tenter une clarification du problème (7). Mais avant de se prononcer sur les analogies de structures musicales qui peuvent exister entre les deux «lyriques», il paraît sage de remonter quelque peu le cours du temps et d'examiner, surtout du côté islamique, la *spécificité* de la musique arabe, les différentes étapes par lesquelles elle est passée, les influences qu'elle a subies et l'évolution qui l'a menée de la *récitation* simple durant la période pré-islamique au *chant choral* et à l'utilisation du re-

(5) Souvent la mélodie précède les paroles, le même air peut servir à plusieurs chansons. Voir à ce sujet le poème V, vers 1 à 3 de MARCABRU dans P. BEC, *Petite Anthologie de la lyrique occitane du Moyen Age. Initiation à la langue et à la poésie des troubadours*, Avignon, Aubanel, 1970, 331 p. Voir aussi LAVAUD et NELLI, *Les Troubadours, anthologie, Textes et Traductions*, Desclée de Brouwer, 1966. - Les chansonniers offrent, en plus des erreurs de copistes, des variations dans les paroles ou dans les strophes. Le rythme va donc avoir une influence nette et précise sur la forme de la chanson. C'est certainement la musique qui impose la rime et les strophes, faisant perdre ainsi au poème son caractère récitatif. L'étude de la musique des troubadours reste délicate, surtout si nous avons présent à l'esprit que seulement 1/10 de leurs mélodies nous est parvenu, alors que pour les trouvères nous en possédons les 9/10. De plus le problème de la liaison texte-mélodie est très mal connu; souvent pour un seul texte on a trouvé dix mélodies très rapprochées. Je me réfère ici aux remarques faites par P. BEC, conférence inédite du 24 juillet 1976 au Centre d'Etudes Supérieures de Culture Médiévale.

(6) J. RIBERA, *Historia de la Musica Arabe Medieval y su Influencia en la Espanola*, Madrid, 1927. P. LE GENTIL rappelle l'essentiel de cette thèse et en fait la critique dans *Le Virelai et le Villancico, Le problème des origines arabes*, 1954, p. 47 ss. Pour de plus amples renseignements, voir la bibliographie très détaillée dans R. D'ERLANGER, *La Musique Arabe*, Paris, Maisonneuve, 1930 à 1955, tomes 1 à 6.

(7) La dimension musicale ou mélodique (*sons*, message de la musique, par opposition à *mots*, message du sens) est l'une des plus pertinentes dans la lyrique du Moyen Age. Il faut l'aborder, vu son importance, même si on n'est pas musicologue, même si notre connaissance mélodique n'est pas parfaite et enfin même si notre approche est plutôt socio-poético-linguistique.

*frain* en Andalousie en plein Moyen Age. En effet, nous sommes loin avec Ibn Quzmân (mort en 1160) - dont les poèmes étaient chantés à Damas quatre mois seulement après leur composition à Cordoue - de l'époque d'Al Qâli Ismâ'il de Bagdad (901-967) qui, arrivé à Cordoue pour y enseigner la philologie, était reçu avec tous les égards et le respect dus à tout savant venant du «Grand Orient». Ziriyâb, le plus grand musicien du monde arabe occidental (entre 775 et 852?), avait été, lui aussi, reçu en Andalousie avec magnificence. L'Andalousie, grâce à cet apport constant de l'Orient, s'est constituée, petit à petit, une personnalité qui lui est propre surtout en poésie et en musique (8). Après une première période de réceptivité passive, l'Andalousie a commencé, dès Ziriyâb, à léguer au reste du monde arabo-musulman un apport original sur plusieurs plans. Elle finit par devenir un centre de rayonnement culturel international; les étrangers, même les chrétiens européens, y venaient étudier. Ce rayonnement andalou s'étendit peu à peu à tout l'Orient et à tout l'Occident.

Sur le plan poétique et musical, par exemple, c'est 'Umayr Ibn Abi al-Salt (mort en 1134 en Tunisie) qui a introduit pour la première fois en Afrique du Nord et en Egypte la nouvelle musique andalouse.

Pour l'Occident, ce sont les musulmans d'Espagne et les mozarabes qui permirent l'expansion de la nouvelle lyrique à base de musique sur les deux versants des Pyrénées et la fusion des éléments mélodiques orientaux apportés par les Arabes avec le ou les éléments mélodiques qu'apportèrent les Espagnols (9). Cette note européenne, due à l'apport mozarabe, va rendre cette musique, qui est le facteur principal de la ressemblance formelle des deux lyriques, plus accessible aux goûts des Occidentaux. Il n'est que d'évoquer la

(8) IBN HALDUN, *Prolégomènes*, Ed. du Caire, s.d., p. 583.

(9) E. L. CHAVARRI, cité par 'AMBAR, *Les premiers troubadours et le problème de l'influence arabe*, thèse ronéo., Sorbonne, 1967, p. 226 ss.

présence de chanteurs et de musiciens mozarabes dans les fêtes et les réceptions des seigneurs chrétiens du Nord de l'Espagne.

Pour essayer d'éclaircir tous ces problèmes, j'ai dû recourir à plusieurs travaux antérieurs souvent partiels et très éparpillés. J'ai essayé de les compléter et de les mettre à jour. Si je donne parfois l'impression de m'abriter modestement derrière ces travaux ou de me réclamer d'«autorités», c'est que je ne suis nullement spécialiste en musique. Il me fallait pourtant entreprendre ce travail parce que, selon mon hypothèse, la musique joue un rôle de première importance sur l'évolution indépendante et parallèle de la lyrique arabomusulmane d'une part et de la lyrique occitane d'autre part. La musique arabe est, en effet, sœur jumelle de la poésie arabe. L'idée, il est vrai, n'est pas nouvelle. Je crois devoir lui donner un relief particulier : dans ma théorie de l'évolution du vers classique arabe vers la strophe du *zağal*, la musique arabe joue un rôle capital, car c'est la musique d'abord que l'influence étrangère a très tôt poussé à évoluer, la poésie se trouvant en quelque sorte entraînée à suivre le même chemin.

En plus de ces réflexions personnelles, j'insisterai quelque peu sur les passages d'Al-Fârâbi et de Mubârak Şah portant sur le début et la finale du chant et qui mentionnent un premier *paş*, encore modeste, dans la répétition mélodique. Ces passages, à mon sens très importants, n'ont été nulle part expliqués, commentés ou signalés. Il s'agit là pourtant d'une découverte inappréciable pour la théorie de l'évolution indépendante de la prosodie arabe. Ce cadre musical du refrain paraît constituer un maillon très important dans la chaîne de l'évolution de la musique du chant primitif vers le *muwâşşah*, la preuve en quelque sorte de cette évolution. Ce sera là le sens de ma conclusion.

Quelles sont donc les constituantes spécifiques de cette musique andalouse ? Avant de traiter cette question, il faut revenir aux constituants de base, c'est-à-dire aux fondements mêmes, de l'ancienne musique arabe.

## I. LES GRANDES ETAPES DE LA MUSIQUE ARABE

### La musique pré-islamique.

Il est établi que la musique arabe, dès l'époque pré-islamique, a suivi un destin presque parallèle à celui de la poésie arabe (10).

Au départ le *ğinâ* était étroitement lié à la religion (11), par exemple les prières psalmodiées lors des circonvolutions autour de la Kaaba. Mais il était aussi et surtout lié à la vie quotidienne des bédouins de l'Arabie : le *ħudâ'*, chant des caravaniers; le *rukġânî*, chant du voyageur, le plus doux des chants arabes pré-islamiques, rappelant les psalmodies religieuses, composé sur les mètres les plus longs pour permettre les répétitions, influencé par le chant des moines chrétiens de Ĥira, au point qu'on l'appela même le chant de Ĥira (12); le *ħazağ*, au rythme à la fois poétique et musical, inspiré de la marche du chameau; le *rağaz*, autre rythme poétique et musical rapide, destiné à encourager au départ de la

(10) İBN ĤALDUN, *Prolégomènes*, ch. 32 : De l'art du chant. - «Né avec la prosodie, le chant arabe en a toujours subi l'influence... L'évolution du chant s'est donc effectuée chez les Arabes parallèlement à celle de leur poésie, chaque forme nouvelle de poème entraînant la naissance d'une nouvelle forme de chant, ou plutôt chaque forme nouvelle de chant adoptée sous telle ou telle influence exigeant, nécessitant, la création préalable d'une nouvelle forme de poème pour être définitivement admise par les maîtres de l'art», R. D'ERLANGER, *op. cit.*, t. 6, p. 153. - «Ainsi le chant naquit en même temps que la poésie... Il s'est donc lié avec la forme poétique parce que la composition musicale sert à mettre en relief le rythme poétique : les motivations du chant et de la poésie sont identiques... C'est pourquoi ces deux arts ont été appelés communément *inşâd* (récitation)... La poésie fut d'abord mesurée par le rythme avant de l'être par les mètres; le chant fut de même fixé par le rythme avant de l'être par la gamme», MUĤAMMAD LAĤBİB, *Cours dactylographié*, Conservatoire de Tunis, 1968/69, p. 16.

(11) Voir à ce propos M. LAĤBİB, *Les Etapes de la Musique arabe et tunisienne*, in *Al-ʿAmal*, 5, 6 et 8 avril 1972.

(12) M. LAĤBİB, *La naissance de la littérature artistique chez les Arabes : la poésie et le chant*, Cours ronéo., Conservatoire de Tunis, 1968-69. On dit en arabe «*anşada al şir*», chanter la poésie. «la poésie avec ses rythmes, ses intonations et ses accents toniques forts ou faibles, ses syllabes longues ou brèves, était déjà de la musique», S. JARGY, *La Musique arabe*, Paris, PUF, 1971, p. 13.

caravane le chameau à accélérer sa marche (13), chant très simple tant dans sa forme poétique que musicale, plus proche de la déclamation que du véritable chant.

Les seuls instruments connus des Arabes de l'époque semblent avoir été des instruments à percussion et quelques variétés d'instruments à une ou deux cordes, destinés à un accompagnement plutôt mélodique que rythmique. Le chanteur ne cherchait qu'à mettre en relief l'unité du vers, la rime et parfois la césure à l'hémistiche.

A la veille de l'Islam, le chant arabe va connaître sa première grande innovation grâce aux *qiyân* (filles esclaves) achetées par les riches commerçants arabes qui revenaient de Hira (influence persane) et de Gassân (influence byzantine). Ainsi s'introduisit pour la première fois le 'iqâ' ou *rythme musical* qui vient se superposer à la mesure prosodique et qui en dissocie les éléments constitutifs (14).

#### Le premier âge de l'Islam.

Cette innovation fut surtout l'œuvre de 'isâ Ibn 'Abdallah Ṭuways (mort en 710). Pour la première fois, il composa des périodes rythmiques «comportant des accents agencés avec art». Il s'agit d'une étape importante sur la voie de la musique proportionnelle. Au rythme libre du *plain chant*, Ṭuways a voulu superposer un rythme mesuré (15). Ṭuways connut une grande célébrité à Médine et son esprit innovateur fit école. Au dire des théoriciens, le rythme poétique, purement quantitatif, passait déjà au second plan par rapport au rythme musical qui eut dorénavant une priorité absolue.

Un deuxième et non moins important innovateur fut Sâ'd Ibn Misğah (mort vers 715) (16). Ancien esclave noir de

La Mecque, il se créa un style personnel, inspiré de la musique perse et byzantine (17). A deux reprises, Ibn Misğah eut l'occasion d'entendre à La Mecque des ouvriers persans (18) chanter des airs qu'il a retenus. Il adapta à ces airs nouveaux des poèmes arabes. Essayant de dépasser le cadre archaïque du chant arabe pré-islamique, il en a toutefois conservé «l'âme» en ne retenant des airs persans que ce qui ne risquait pas de choquer les habitudes, le tempérament et le goût des Arabes. Il apprit aussi à jouer de leurs instruments de musique. Devenu par la suite musicien professionnel, il entreprit un voyage qui le conduisit en Perse, et en Syrie héritière de la musique byzantine et grecque. Il se mêla aux minorités parsemées dans le monde arabe pour étudier leur musique et s'initier à leurs instruments. Il fut le maître des grands musiciens de l'époque, à qui il légua ses connaissances et ses innovations et surtout les méthodes d'adaptation des airs étrangers (19). Un des rythmes musicaux arabes (le lourd deuxième) porte même son nom. Ibn Misğah excella dans le rythme du *ramal* (20).

(17) Cf. IBN HALDUN, *Prolégomènes*, p. 427 : «Les chanteurs perses et byzantins se dispersèrent, arrivèrent jusqu'au Hîğâz, devinrent les protégés des Arabes et se mirent à chanter... Les Arabes écoutaient leurs airs et y adaptèrent leurs poèmes.» C'est le persan Našîṭ qui arriva le premier à Médine; il fut admiré par Šâ'ib Hâṭîr qui adapta la mélodie persane à la langue arabe. Ce dernier eut deux grandes disciples : 'Azza al Maylâ qui introduisit le chant rythmé et mesuré (*al-muwaqqa' wal mawzûn*) et Jamîla qui créa la première école et le premier chœur (150 *qayna*), «pour alterner avec ses soli ou soutenir son exécution : innovation d'importance si l'on pense que la pratique du chant était jusqu'alors personnelle et n'avait rien d'ordonné» (JARGY, *op. cit.*, p. 24).

(18) Ils étaient venus construire des maisons pour le compte du premier Calife omeyyade Mu'âw'ya (mort en 680) et réparèrent ensuite à la demande de 'Abdallah Ibn Al-Zubayr (mort en 693) le sanctuaire de la Kaaba à la suite d'un incendie.

(19) Parmi ses disciples citons : Ibn Surayğ (640 ? - 725), ancien esclave d'origine turque qui fut, d'après certaines versions, le premier chanteur arabe à utiliser le luth 'Ud, dont des artisans persans venus pour la seconde fois sous Ibn Al-Zubayr lui avaient appris à jouer; Al Ğarîd, ancien esclave d'origine berbère; le grand Ma'bad (mort vers 743) et le chrétien Hunayn de Hira.

(20) Les trois principaux rythmes musicaux de l'époque étaient le lourd premier, le lourd deuxième et le *ramal* (chanté pour la première fois par Ibn Muhriz). Les Arabes ne connaissaient pas encore le mode musical. Voir 'AGREBI, *op. cit.*, p. 43-44.

(13) Le rythme *hağaz* correspondrait au cinquième mode occidental. Cf. P. LE GENTIL, *op. cit.*, p. 75 ss. Sur les mètres arabes, voir EI<sup>1</sup> art. 'Arâd, p. 471-72.

(14) Voir à ce sujet J. E. BEN CHEIKH, *Les musiciens et la poésie*, in *Arabica*, t. 22 (1975-2), p. 95-152.

(15) Cf. R. D'ERLANGER, *op. cit.*, *loc. cit.*, qui se base sur *Kitâb Al-Ağânî*. Voir aussi M. A. 'AGREBI, *Regards sur la musique et le théâtre*, Ministère de la Culture, Libye, 1967, p. 44 ss.

(16) Cf. M. A. 'AGREBI, *op. cit.*, et Sadoq Rizgui, *Les Chansons tunisiennes*. Tunis, M.T.E., 1967, p. 28 ss.

Avec Ibn Misğali, nous constatons que, dès les premières années de l'islam, le souci de l'authenticité préoccupe ces premiers innovateurs (21). L'influence extérieure, souvent recherchée et sollicitée, doit être, dans l'esprit des Arabes, toujours corrigée et réadaptée au goût arabe. Bien que la quasi totalité des « esclaves-chanteuses » et même la plupart des musiciens et des compositeurs de chant de ce premier siècle de l'islam fussent d'origine non arabe, tous étaient élevés à La Mecque ou à Médine, à l'ombre des grandes familles arabes qui avaient leur éthique et s'attachaient à perpétuer leur patrimoine, aussi simple et simpliste qu'il fût (22).

Cette musique nouvelle resta donc très proche du chant primitif au style simple et plat, puisque la composition musicale ne dépassa pas encore la forme du poème et son cadre métrique. Le vers classique (23) resta la limite qui continuait de s'imposer à la mélodie.

Déjà, pourtant, certains compositeurs, pour s'affranchir de la rigidité du vers classique (le distique) ou même de l'hémistiche, avaient recouru à certains procédés : détachement et allongement à volonté des syllabes, répétitions successives du même mot « en lui adaptant chaque fois une formule mélodique différente » (24). Sous l'influence de la musique persane, riche en modulations et aux rythmes très amples, certains compositeurs adoptèrent les méliques vocaux. Ibn

Muḥriz (25) fut le premier à étendre son chant à deux vers faisant de la période mélodique l'unité de chant, à la place du *bayt* poétique trop exigü et devenu une entrave pour l'inspiration des compositeurs. Cette audace a consacré la célébrité d'Ibn Muḥriz et tous les musiciens du VIII<sup>ème</sup> siècle suivirent cette voie.

Cette nouvelle musique fut appelée « musique artistique » par opposition à la « musique primitive » des caravaniers. Ibn Muḥriz répétait : « On ne peut parfaire un rythme mélodique sur un vers unique » (26).

C'est ainsi que, sous l'influence persane, les Arabes introduisirent le *dubit* (deux vers), d'abord en musique, puis en poésie, sous forme de vers appariés ou *muzdawaj* (comme le *matnawi* persan), la rime ne changeant que tous les deux vers. Cette évolution fut la réponse aux besoins musicaux qui imposèrent à la poésie la recherche d'une nouvelle unité. Ce fut le texte poétique à rimes combinées (27).

#### Poètes et musiciens modernistes

Les poètes dits « modernistes » ont vécu dans l'entourage de la cour de Bagdad, nouvelle capitale de l'empire musulman avec la dynastie abbasside. Cette cour cosmopolite était, à tous les niveaux et surtout au niveau littéraire, très marquée par l'influence persane (28).

- (21) Ce même souci sera partagé aux périodes suivantes par d'autres musiciens et d'autres savants, notamment par Ishâq Al-Mawṣilî (767-850), le grand musicien de l'époque abbasside et chef de file de l'école classique. N'allait-il pas jusqu'à dédaigner les traités de musique grecque, fraîchement traduits en arabe par ses contemporains ? Cf. R. D'ERLANGER, *op. cit.*, t. 5, app. II, p. 377 (d'après *Kitâb Al-Ağâni*); S. AL MAHDI, *Uṣûl al-Mûsiqâ*, deux vol., Tunis, M.T.E., 1971, en particulier t. 2, p. 7 et p. 30; M. GARFI, présentation et critique de l'ouvrage précédent in *Al-Amal*, suppl. litt. du 12-11-1971; S. AL-MAHDI, *La Musique Arabe*, Paris, Le Duc, 1972.
- (22) Cf. TAHA HUSAYN, *Ḥadîth Al-Arabiya*. L'auteur y décrit la naissance, en ce premier siècle de l'islam qui a vu s'accumuler la richesse après les premières conquêtes arabes, de cette vie opulente à La Mecque et à Médine.
- (23) Le *bayt*, terme conservé par les musiciens pour désigner la partie du chant correspondant au vers.
- (24) R. D'ERLANGER, *op. cit.*, t. p. 160, ss.

- (25) Ibn Muḥriz était d'origine persane. Il voyagea en Perse et en Syrie pour y apprendre les rythmes persans et byzantins, dont il s'est inspiré dans ses compositions.
- (26) Cf. ABU AL FARAJ AL ISBAHANI, *Kitâb Al-Ağâni*, t. 1, p. 275. La mélodie commence à avoir une vie indépendante du poème, tout en restant étroitement liée à lui. On s'écarte de la métrique et du rythme de l'ode pré-islamique (*qaṣida*) et on s'achemine vers des rythmes légers et scandés : le *ragâz* (rythme vif et qui se prête admirablement à la danse), le *hajib*, et le *hazağ* (mis en vogue par le chanteur Tuways). Cf. JARGY, *op. cit.*, p. 30-33. C'est Ma'bad ensuite qui, avec ses sept mélodies, fixera les arçètres des principaux modes arabes.
- (27) Sur l'influence de Ibn Muḥriz, voir ABU AL FARAJ AL ISBAHANI, *op. cit.*, t. 1, p. 176-274.
- (28) La politique de la nouvelle dynastie trouvait en Perse ses meilleurs partisans et ses combattants.

Dans une première étape, les poètes, tel Baššâr (mort en 783), se contentèrent, dans le cadre du respect des seize mètres classiques, de limiter leur innovation au niveau des rythmes en créant des poèmes à stances. Ces poèmes, appelés *musammaʿ* (29), groupent les vers par trois ou plus, rimant entre eux. Certains comportaient «une rime fondamentale commune pour l'ensemble du poème et qui se retrouve à la fin du dernier vers de chaque stance» (30).

La strophe de quatre vers était la plus utilisée, le quatrain ou *murabbaʿ*, modèle typiquement persan, dont voici le schéma :

..... A  
 ..... A  
 ..... A  
 ..... X  
 ..... B  
 ..... B  
 ..... B  
 ..... X

Un peu plus tard, dans une seconde étape, avec un Abû Al-ʿAtâhiya (mort en 825), les poètes osèrent même en toute conscience bousculer la structure du vers classique par la création de mètres en dehors des seize traditionnels.

Ces procédés nouveaux étaient contemporains de l'effort gigantesque, entrepris à tous les échelons, pour traduire les livres scientifiques et culturels des autres civilisations, surtout les livres hindous, persans et grecs. La musique y eut naturellement sa part (31).

(29) *Musammaʿ* vient de *tasmîʿ* (litt., enfilade de perles). Le radical *simʿ* se retrouvera plus tard dans le langage technique du *muwaššah* pour désigner une sous partie de la strophe.

(30) R. R'ERLANGER, *op. cit.*, t. 6, p. 160 ss.

(31) Les peuples d'Orient ont conservé de nos jours cette musique monodique homophone ou à une seule voix. Il est à remarquer cependant que cette musique ne manque ni de raffinement ni de diversité et que le rythme y joue un très grand rôle. Dans la musique polyphonique, le rythme est assez négligé et n'arrive pas à remplir la même fonction que dans la musique monodique.

Deux écoles de musique se partagèrent à l'époque le devant de la scène.

La première fut celle des *conservateurs*, représentée surtout par la famille des Mawšîlî (32) dont Ishâq est le porte-parole le plus illustre. Cette école appliquait à la lettre les règles et les principes légués par les anciens et respectait les limites imposées.

Ishâq s'est préoccupé surtout de deux problèmes.

D'abord recueillir et enregistrer la tradition musicale arabe. Ce musicien a inventé, semble-t-il, un système personnel de notation musicale et a pu dresser la panoplie des règles musicales sans jamais recourir aux traités théoriques grecs nouvellement traduits. Il composa des recueils sur les poètes et les chanteurs, leur vie et leurs œuvres. Tous ces documents ont été malheureusement perdus. Ishâq fixa le système des futurs *maqâm*.

Il s'est ensuite consacré à adapter les influences persanes et grecques aux exigences de la poésie arabe.

Bref, cette école continuait les efforts des grands musiciens du premier siècle de l'Islam. Comme eux, elle cherchait à conserver le patrimoine arabe et à le développer en mettant en relief sa spécificité devant le cosmopolitisme de la vie nouvelle et les dangers qu'il comportait (33).

La seconde école, *moderniste*, dite «romantique», avait

(32) Ibrahim Al-Mawšîlî (734-806), son fils Ishâq (767-850) et son gendre Manšûr Zalzal. Sur les Mawšîlî, voir M.A. ʿAGREBI, *op. cit.*, p. 45 ss; S. EL-MAHDI, *op. cit.*, t. 2, p. 30 et, du même, la conférence sur la musique arabe et son évolution à travers l'histoire reproduite dans *Al-ʿAmal*, 19-2-74; JARGY, *op. cit.*, p. 34-43; J.E. BEN CHEIKH, *op. cit.*, p. 114. - L'existence de ces deux écoles, ou tendances, correspond bien à ce que nous disons par ailleurs sur l'existence de deux courants poétiques, conservateur et rénovateur, bien mis en relief par le manuscrit de Zağğâgî. Rappelons, pour la même époque, les deux écoles de grammairiens : celle de Koufa, traditionnaliste, et celle de Basrah (rénovatrice).

(33) On signale pourtant certaines innovations. Celle, par exemple, de Zalzal ajoutant deux cordes à l'ancien luth bicorde, allongeant son manche et élargissant sa caisse de résonance.

à se tête le prince Ibrahîm Ibn Al-Mahdi (779-838) (34) dont le principe fondamental fut la création libre de toute contrainte. Pour lui, la tradition peut ne pas être respectée. L'essentiel est de créer du nouveau, de s'inspirer des écoles de musique non arabes (qu'on songe à la multiplicité des peuples constituant l'empire musulman à l'époque) et de ne pas entraver l'inspiration.

C'est ainsi qu'a été posé, pour la première fois en musique arabe, le problème du *rythme évocateur* traduisant les sentiments. C'est ainsi que, pour la première fois aussi, semble-t-il, apparut la notion d'*harmonie*. On tenta d'accorder entre elles les voix différentes. Cette expérience échoua, les Orientaux ne l'ayant pas appréciée. Mais le principe même fut accepté (35).

Cette deuxième école, officiellement combattue par la plupart des penseurs et des musiciens de l'époque, allait dans le même sens que l'école littéraire dite «moderniste». Bien du temps passera avant que ne s'impose cette tendance nouvelle. Ziryâb, élève d'Ishâq Al-Mawṣilî, mais partisan du

renouveau, sera obligé d'émigrer vers la lointaine Andalousie, où il trouvera un terrain propice à ses idées neuves. Il propagera la musique arabe d'Orient. Sans négliger celle des conservateurs, il suscitera un élan créateur prêt à toutes les audaces, d'où surgira une nouvelle forme poétique, le *mu-waššah*.

#### Ziryâb et l'école de Cordoue

Ziryâb (36) fut à Bagdad l'élève du grand musicien Ishâq Al-Mawṣilî. Il dut quitter l'Orient sous la pression de son maître qui voyait en lui un rival. Après un court séjour à Kairouan, il se rendit en Andalousie, invité par le prince umeyyade 'Abd Al-Rahmân (822-852), qui avait déjà des esclaves chanteuses de Médine. Il y exerça une influence considérable, d'abord en tant qu'homme du monde (il établit les règles régissant la mode, le savoir-vivre...), ensuite et surtout en tant que musicien. R. D'Erlanger dit à ce propos «Son influence fut décisive sur la musique arabe en Espagne, qu'il enrichit d'un nouvel apport oriental».

Cet apport sera enseigné dans le «conservatoire» que Ziryâb avait fondé à Cordoue dès son arrivée. On y donnait un enseignement rationnel et progressif. Ziryâb fixa les règles gouvernant le déroulement des concerts, règles qu'on retrouve encore de nos jours dans la musique classique de tradition andalouse en Afrique du Nord. Il s'agit du système modal et orchestral des vingt-quatre *nawba* : on commence le concert par le *našîd*, chant vocalisé, rythmé ou non; puis on entame le chant sur des rythmes simples, le *basîṭ*; on termine enfin par ce qu'on appelle les *ḥarakât* (ou *hazaġât*),

(34) S. MAHDI, *op. cit.*, t. 2, p. 19 - Ibrahîm Ibn Al-Mahdi est le frère du Calife Hârûn Al-Rašîd et le fils d'une princesse persane. Pour ce musicien, il s'agissait de digérer toutes les influences, byzantine, persane et grecque, et de créer à partir de cette base.

(35) 'AGREBI, *op. cit.*, p. 46, note qu'Ishâq Al-Mawṣilî lui-même jouait en même temps sur les quatre cordes de son luth au début de chaque morceau. - On sait qu'Avicenne (980-1037) a consacré une partie de son traité *Al-Šifâ'* à l'harmonie. R. D'ERLANGER, *op. cit.*, en donne la traduction partielle dans son tome 1, et la traduction complète dans son tome 2. Préfaçant le t. 1 de R. D'ERLANGER, CARRA DE VAUX se trompe donc quelque peu lorsqu'il affirme : «D'harmonie, c'est-à-dire d'accord entre les notes jouées simultanément, il n'est jamais question». Selon H.G. FARMER, *The Sources of Arabian Music*, Leiden, Brill, 1965 (tr. arabe de Husseîn NASSAR, *Mašâdir al-mûsiqâ al-'arabiyya*, Le Caire, 1957, p. 4-5), l'homophonie a atteint chez les Arabes du Moyen Age son plus parfait développement, dépassant les réalisations de la musique sémite ancienne, grecque et byzantine. Se référant à son ouvrage *Ḥaqqâ'iq târîhiyya 'an ta'tîr al-mûsiqâ al-'arabiyya*, Londres, 1930, p. 102-112 et 329-332, FARMER ajoute : «Il n'est pas impossible que l'évolution vers la musique harmonique en Europe occidentale provienne des Arabes». Même position de S. HUNKE dans son ouvrage *Le Soleil d'Allah brille sur l'Occident*.

(36) Sur Ziryâb, voir : IBN HÂLDUN, *Prolegomènes*, p. 428, décrivant l'art de Ziryâb comme «un océan qui submergea Séville et les autres provinces arabes andalouses»; R. D'ERLANGER, *op. cit.*, t. 5, app. VI; M.A. 'AGREBI, *op. cit.*, p. 53 ss; S. MAHDI, *La Musique Arabe* et *Al-'Amal* du 19-2-74; RIZGUT, *op. cit.*, p. 33 ss.; M. LAHBIB, *Les Etapes de la musique arabe et tunisienne*; JARGY, *op. cit.*, p. 46-48; A. SALAM, *Al-ġinâ wal mûsiqâ bil Andalus*, t. 2, Le Caire, 1959, p. 99 ss.

rythmes plus ou moins complexes et de plus en plus rapides (37).

Ziryâb fut le premier à systématiser l'emploi de l'orchestre et on lui doit surtout le recours au chœur (*al-munšidin*) composé d'un groupe de chanteurs qui reprenaient avec lui certains passages du chant (38). Il ajoutera une cinquième corde au luth (39) qu'il inventa ainsi que le plectre(40). Cette innovation, comme l'a très bien expliqué R. D'Erlanger, n'avait pas pour but «l'extension de l'échelle à la double octave» - comme ce fut le cas d'Al-Fârâbi soucieux avant tout d'imiter les anciens théoriciens grecs (41) -, mais de faire du luth «un véritable instrument d'orchestre, destiné à l'exécution des compositions purement instrumentales et non pas (comme en Orient) à un accompagnement discret des morceaux de chant. Le luth maghrébin actuel, qu'on fait volontiers remonter à Ziryâb, possède ces mêmes qualités» (42).

En un mot, c'est en Andalousie et grâce à l'impulsion de Ziryâb que commence la composition musicale au sens technique du terme, dans la mesure où c'est la première fois qu'on accorde à l'orchestre un rôle non plus simplement de figurant mais d'accompagnement; qu'on fait apprendre le chant à un ensemble vocal, le chœur, alors que jusqu'à cette époque le chant n'était essentiellement qu'un chant vocal plus ou moins improvisé sur un mode et un rythme déter-

(37) Cette division, au moins dans son principe, semble avoir connu un destin universel : elle inaugure les grandes lignes de base de toute symphonie. Cf. S. MAHDI, *op. cit.*, p. 21 et p. 33, note (6), affirmant que Ziryâb fut le premier compositeur proprement dit des chants arabes connus sous le nom de *muwaššah*, poèmes à refrain dont il donne le schéma : A A B A ou B A A B.

(38) Cf. A. SALAM, *op. cit.*, p. 105. - A. AGRÉBI, *op. cit.*, p. 54, note que l'orchestre pouvait comprendre jusqu'à 100 luths et 100 flûtistes.

(39) En espagnol : *alaud*.

(40) Entre ré et sol. Les quatre cordes classiques correspondaient à do-ré-la-sol. Après Ziryâb, le luth est accordé comme suit : sol-la-ré sol (d'après A. AGRÉBI).

(41) Selon RIZGUI, *op. cit.*, p. 35, Ziryâb n'en aurait pas moins été le premier à commenter le livre de Ptolémée sur la musique.

(42) R. D'ERLANGER, *op. cit.*, t. 5, p. 387.

minés; qu'on fixe les règles du déroulement d'un concert (*nawba* au Maghreb, *wašla* au Machrek).

Ziryâb, à partir de l'enseignement conservateur de son maître Ishâq Al-Mawšili, et grâce à son génie, à sa culture vaste et variée, a introduit en Andalousie la pure tradition musicale arabe de l'Orient (synthèse des sources indo-persanes et grecques) avec un souffle nouveau et sous un jour «révolutionnaire».

Si son génie créateur avait été à l'origine de son départ de l'Orient, le terrain propice à son plein épanouissement lui fut offert par l'Andalousie. Un contexte social très diversifié (Arabes, Berbères, Juifs, etc.), un contexte politique où régnait l'émulation entre les cours de Cordoue et de Bagdad et dont le mot d'ordre était «imiter l'Orient et le dépasser» (43), soutinrent les prédispositions de Ziryâb au renouvellement et son audace à créer sans crainte de choquer la tradition. Fuyant une cour étouffante pour son génie novateur, il trouve en Andalousie un non conformisme latent qu'il encourage et qui va conduire à la création d'un nouveau genre poético musical d'aristocrates, à savoir le *muwaššah*, que le peuple récupérera sous le nom de *zağal*.

L'art de Ziryâb «fut répandu après lui par ses nombreux élèves et ses dix enfants et constitua plus tard le fondement des traditions musicales de l'Espagne musulmane. De nos jours encore, dans les villes de l'Afrique du Nord, les lettrés gardent le souvenir de Ziryâb dont le nom est resté attaché à cette musique hispano-arabe aimée de tous dans le Maghreb, et dont la tradition est encore si vivante à Tunis et Tlemcen, à Rabat et à Tanger» (44).

Ibn Haldûn (1332-1406) fut le témoin privilégié de l'engouement des habitants de l'Afrique du Nord pour l'art mu-

(43) Un exemple de cette émulation : l'écrivain Al Râzi (mort en 886), auteur de *Al-Râyât*, venu à Cordoue en 864 comme ambassadeur de son émir pour le servir aussi bien sur le terrain oriental qu'en Andalousie.

(44) R. D'ERLANGER, *op. cit.*, *loc. cit.*



sical andalou dont il décrit le transfert de Séville au Maghreb (45).

Telles furent les grandes étapes de la musique arabe depuis la période pré-islamique jusqu'à Ziriyâb, et les influences qu'elle a subies. Il convient maintenant de s'arrêter au problème de l'exécution de cette musique avant l'apparition du *zağal* : quelle était la notation musicale chez les théoriciens ? cette musique était-elle par essence monodique ou chorale ? la reprise en manière de refrain était-elle utilisée ou non et comment ? quels soins apportait-on au début et à la finale du chant ? La réponse à ces questions nous permettra de mieux saisir l'évolution qui a conduit la musique arabe de la simple récitation durant la période pré-islamique au chant choral et à l'utilisation du refrain en Andalousie en plein Moyen-Âge. Il s'agit en effet d'une évolution - j'allais dire d'une révolution - très profonde. Il serait simpliste d'en attribuer tout le mérite à la seule Andalousie et au seul Occident. Aussi ferons-nous l'effort d'en rechercher les indices précurseurs en Orient, surtout chez les théoriciens de la musique arabe, tel Al-Fârâbi.

## II. MELODIE ET LYRIQUE : LE PROBLEME DE L'EXECUTION DE LA MUSIQUE ARABE AVANT LE ZAJAL

### La notation musicale chez les théoriciens arabes

A l'époque pré-islamique, nous l'avons vu, la musique arabe était essentiellement monodique. On ne connaissait guère la musique instrumentale telle que nous l'entendons. Comme dans la musique grecque ancienne, les instruments servaient uniquement à soutenir la voix, ou plutôt à lui don-

(45) «L'art du chant domina la ville de Séville. Il fut transporté, après la décadence de cette ville, de l'autre côté de la mer en Ifriqya et au Maghreb. Il s'est répandu dans toutes les contrées où il est cultivé avec passion malgré la décadence de ces pays et leurs divergences», IBN HÂLDUN, *Prolegomènes*, p. 428.

ner le rythme (46). Le chant avait priorité absolue sur la musique instrumentale (47). Les instruments étaient d'ailleurs rudimentaires.

P. Le Gentil a rappelé, après Julian (48), que «nous ne possédons aucun spécimen de la musique arabe ancienne», entendons aucun spécimen noté ou authentique.

R. D'Erlanger cite cependant quelques airs très anciens qui, bien que ne pouvant être considérés, contrairement à l'opinion des musiciens arabes modernes, comme authentiques, nous donnent cependant une idée de ce que pouvait être la musique arabe ancienne. Un premier spécimen est un chant primitif des tribus tunisiennes descendant des Bani-Hilâl venus directement de l'Arabie en 1052, chant connu sous le nom de *ṣāḥī*. Le deuxième est un chant religieux qui pourrait être «considéré comme une survivance, un témoin assez fidèle de ce qu'était le chant des Arabes des premiers jours de l'Islamisme»; on peut estimer que son caractère religieux et l'aspect conservateur de la culture musulmane (dû aux longs siècles de décadence) l'ont préservé des défaillances de transmission. Un troisième exemple est un air simple composé à partir de la célèbre *mu'allaqa* d'Imru' Al-Qays(49).

Ces reliques du passé ne nous permettent donc point de répondre à la question : les Arabes ont-ils utilisé ou non un système de notation musicale ? Que nous disent à ce propos les œuvres des théoriciens arabes ?

Al-Ḥalil Ibn Aḥmad (mort en 787), père de la versification arabe, fut le premier à dresser la liste de ses quinze mètres classiques. Sa connaissance du rythme musical et de la phonétique l'ont guidé dans sa découverte des mètres pro-

(46) Cf. A. SCHAEFFNER, *Histoire de la Musique*, Gd. Mémento encycl. Larousse, 1948, t. I, p. 1012 ss.

(47) Cf. R. D'ERLANGER, *op. cit.*, t. 6, p. 153 ss.

(48) P. LE GENTIL, *op. cit.*, p. 47.

(49) R. D'ERLANGER, *op. cit.*, t. 6, p. 539-540 (avec transcription musicale).

sodiques (50). Ses deux traités sur le rythme et la mélodie ne nous sont pas parvenus (51).

Ishâq Al-Mawṣilî, nous l'avons vu, a rédigé des traités aujourd'hui perdus sur la musique et les musiciens. Son système personnel de notation, basé sur la tablature du luth, ne nous est pas parvenu (52).

L'ouvrage de Abû Al-Faraġ Al-Isbahânî (897-966) (53), *Kitâb Al-°Aġânî*, est avant tout d'ordre littéraire, réunissant toutes sortes d'anecdotes sur la vie, les mœurs des musiciens, sur les circonstances où furent composés les airs musicaux les plus connus, depuis la période la plus reculée jusqu'à l'époque de cette encyclopédie musicale. Il contient cependant une série de renseignements techniques sur les rythmes musicaux et sur la façon de les jouer en s'accompagnant du luth. Malheureusement la «terminologie du précieux *Kitâb Al-Aġânî* n'est pas encore expliquée, elle demeure une énigme» (54). Sans doute indique-t-elle l'emplacement des doigts sur les cordes du luth ainsi que les rythmes et même les modes, mais elle semble ignorer un des éléments les plus

importants de la notation musicale, à savoir la durée des notes et leur degré d'intensité (la tonique), ce qui semble nous condamner à ne pouvoir jamais restituer ces mélodies anciennes. R. D'ERLANGER le disait déjà : «Les noms que les musiciens attribuent aux notes indiquent leur rang dans l'échelle musicale et non leur hauteur exacte» (55). Le même auteur a tenté de dégager la signification de ces indications obscures qui, fondées sur la technique du jeu du luth (la tablature du luth), semblent avoir été la base du système modal arabe avant la vulgarisation de la conception grecque. La terminologie est celle de l'école conservatrice. Huit dénominations sont «formées chacune du nom de deux touches du luth et du mot *maġrâ* qui signifie voie». Ainsi, - c'est l'interprétation personnelle de l'auteur, «l'expression 'la corde libre dans la voie de l'annulaire' arriverait à désigner la gamme sol-la-si-do-ré-mi-fa-sol» (56).

A leur tour, les théoriciens et surtout les philosophes arabes du Moyen Age ont consacré des études, souvent très sérieuses, à l'art musical. Imbus de la culture grecque, ils considéraient la musique comme une branche des mathématiques. Leur esprit encyclopédique leur imposait de s'y arrêter. Malheureusement, leurs traités sont composés non dans le but de «codifier les règles de musique arabe», mais «en vue d'une vulgarisation des doctrines musicales grecques». Ainsi «pour avoir voulu ignorer les faits qui ne sauraient entrer dans le cadre de leur théorie préconçue, les théoriciens hellénisants du Moyen-Age ont creusé un abîme infranchissable entre eux et les artistes qui sont restés les vrais détenteurs des destinées de cet art» (57).

Mentionnons les plus célèbres traités : AL-KINDI (mort en 873), *Traité sur la Musique* (58); AL-FARABI (872-950),

(50) M. LAHBIB, *Cours d'introduction*, ronéo., Conservatoire de Tunis, 1968-69, p. 16. Encore une preuve de l'interdépendance de la musique et de la poésie arabes.

(51) Mentionnons simplement quelques autres théoriciens de l'époque ancienne : Yahyâ Ibn Abî Mansûr aurait écrit un ouvrage sur les chansons, et un autre sur l'exécution musicale instrumentale. A la même période de la dynastie abbasside, sous le Calife Al Mahdî (775-785), Ibn Marzûq aurait lui aussi rédigé un traité sur les chansons. Yûnus Ibn Sulaymân Al-Kâtib, courtisan d'Al-Walid Ibn Yazîd (743-744), serait l'auteur d'un traité des mélodies et d'un traité des chanteuses. Citons encore M. Ibn Mûsâ Şâkî (mort en 872) et deux frères, Al-Sardâhî (mort en 908), Tâbit Ibn Qurra (mort en 901), °Alî Al Mûnaġġim (mort en 922), Al-Râzî (mort en 932). Cf. RIZGUI, *op. cit.*, p. 31-32. - C'est à cette époque que fut traduit en arabe l'ouvrage sur les instruments de musique de Murustos, médecin à la cour de Byzance. Voir à ce propos le précieux dossier sur la musique arabe °*Alam Al-Fîkr* (Koweit), avril-juin 1975.

(52) R. D'ERLANGER, *op. cit.*, t. 5, app. II, p. 377. On sait que certains musiciens arabes du début du XXème s. avaient encore leur système personnel de notation musicale.

(53) R. D'ERLANGER, *op. cit.*, T. 5, app. V.

(54) *ID.*, *op. cit.*, t. I. - Selon une information reçue de Mr. S. Mahdî, le musicologue égyptien Yûsuf Chawqî prépare un ouvrage dans lequel il se propose de dévoiler le mystère des notations techniques du *Kitâb Al-Aġânî*.

(55) R. D'ERLANGER, *Mélodies tunisiennes hispano-arabe, berbère, juive, nègre*, Paris, Geuthner, 1937, p. 5.

(56) R. D'ERLANGER, *La Musique arabe*, t. 3, p. 597-600.

(57) R. D'ERLANGER, *op. cit.*, t. 5, p. X-XI. Le chœur, d'usage courant chez les Grecs, a dû pourtant s'imposer peu à peu aux musiciens arabes.

(58) Ya'qûb Al-Kindî fut choisi avec d'autres par Al-Ma'mûn comme traducteur des œuvres d'Artistote. Il aurait composé sept ouvrages touchant à la musique. Cf. *Al-°Alam*, n° 87, août 1959.

*Le Grand Livre de la Musique*, où il est traité pour la première fois de la portée musicale (59); AVICENNE (980-1037), *Aš-Šifâ'*, dont une partie est consacrée à un traité de musique (60); LES FRÈRES DE LA PURETÉ (Xème s.), *Traité sur la Musique*. SAFI AL-DIN (mort en 1293), *Kitâb Al-Adwâr* (traité des cycles musicaux) et *Épître à Šaraf al-Din* sur les rapports harmoniques (61).

Ni Al-Fârâbî, ni Al-Kindi, ni les Frères de la Pureté ne nous ont donné d'exemples d'airs notés. Nous avons vu le cas du *Kitâb Al-Aġânî*. Avicenne, dans *Al-Šifâ'*, déclare indiquer, au dessus de chacune des percussions qu'il donne, la touche qui doit fournir la note correspondante dans la mélodie (62). Malheureusement la copie qui reste d'*Al-Šifâ'* ne comporte pas ces indications.

D'après D'Erlanger, les seuls spécimens anciens de notation musicale que nous possédions seraient ceux de Safi Al-Din. Il a en effet désigné les notes par des lettres et les rythmes par des chiffres (63). H. G. Farmer indique que les musiciens arabes de la vieille école «se seraient déjà servi d'un système de notation alphabétique», mais que «nous ignorons tout des modalités d'application de cette notation».

Sâlah Al-Mahdi rappelle à ce propos (64) la correspondance musicale échangée entre Ishâq Al-Mawšîlî et Ibrâhîm

Ibn Al-Mahdi, grâce à laquelle ils avaient réussi à reconstituer à peu près les mélodies (65).

A part ce legs important, les anciens théoriciens arabes n'ont laissé aucun renseignement sur la tonique propre à chaque mode (*maqâm*), d'où l'insuffisance de tous leurs procédés de notation pour reproduire exactement une succession mélodique (66). Nous pouvons conclure, avec Marie-Louise Boellman-Gigout, qu'«il ne faut parler qu'avec circonspection des premiers procédés de l'écriture musicale : les documents sont rares, la notation difficile à interpréter, et bien que les théoriciens soient nombreux, on ignore jusqu'à quel point leurs théories de savants ont été appliquées dans l'art spontané des premiers siècles du Moyen-Age» (67).

#### La musique arabe, monodique ou chorale ?

Selon Sâlah Al-Mahdi (68), l'école orientale de musique - c'est-à-dire essentiellement Médine, La Mecque et Bagdad - était l'école de l'improvisation. Les survivances de cette école existent encore en Irak. Le chanteur, souvent, se permet toutes les improvisations (répétition, allongement de certaines

(59) Traduction complète in R. D'ERLANGER, *op. cit.*, t. 2. Al-Fârâbî est l'inventeur du *qânûn* (cithare). Le premier, il contesta les conceptions grecques attribuant, selon Pythagore, un rôle important aux astres dans le domaine musical. Pour lui, le son est un phénomène physique constitué d'ondes. Il emprunte aux Grecs la théorie de l'échelle musicale.

(60) Traduction complète in R. D'ERLANGER, *op. cit.*, t. 2.

(61) Trad. complète in R. D'ERLANGER, *op. cit.*, t. 3. *Le Traité des cycles musicaux*, écrit en 1252, est perdu; il en reste un commentaire datant de 1375 par Mubâarak Sâh. La traduction complète en est donnée par R. D'ERLANGER, *op. cit.*, t. 3, p. 527 ss.

(62) R. D'ERLANGER, *op. cit.*, t. 3, p. 256, note (62).

(63) Cf. CARRA DE VAUX, préface à D'ERLANGER, *op. cit.*, t. 1. H. G. FARMER formule le même avis dans sa préface du t. 3, du même ouvrage. Cf. M.LAHBIB, *Les étapes de la musique arabe et tunisienne*, in *Al-Amal*, 6 avril 1972. Dès le Vème siècle avant J. C., les Grecs avaient déjà utilisé le système de notation par l'alphabet. Cf. *Grand Mémento Larousse*, t. 1, 1948, p. 1013 et R. DE CONDE, *Dictionnaire de la Musique*, Le Seuil, 1961, ch. «De la notation musicales».

(64) Communication personnelle du 3-1-1972 et conférence sur *L'évolution de la musique arabe*. in *Al-Amal*, 19 2-1974.

(65) On sait que les derviches *Mawlâwî* (derviches tourneurs) avaient utilisé un système spécial de notation musicale.

(66) «Ce système de représentation graphique, basé sur les seules règles de la quantité, indique le nombre, la durée et la place exacte des battements, sans cependant en déterminer le degré d'intensité, la nuance d'accentuation. Des trois dimensions du battement rythmique, durée, hauteur et intensité, seule la première avait attiré l'attention des anciens théoriciens arabes qui avaient imaginé ce système. Pour avoir négligé les deux autres dimensions, celles qui déterminent l'accentuation - qui est pourtant un élément constitutif nécessaire de tout rythme arabe - ils ont réduit de beaucoup la valeur documentaire des rythmes qu'ils nous décrivent dans leurs traités. Ces rythmes se réduisent, en effet, pour nous à de simples séries de coups monotones sans vie et que la différence de durée n'arrive point parfois à varier sensiblement. Il est en effet des rythmes qui sont composés du même nombre de coups entrecoupés de silences de même durée; ils seraient réduits à un seul et même type de rythmes si leurs battements n'étaient pas différenciés par la nuance de leur accent». R. D'ERLANGER, *op. cit.*, t. 6, p. 15.

(67) *Grand Mémento encyclopédique Larousse*, 1937, t.2, p. 970

(68) Voir son ouvrage déjà cité *La musique arabe*.

syllabes, etc.) avec un accompagnement (69) plus ou moins discret de certains instruments, souvent le *ūd*. S. Al-Mahdi explique ainsi l'absence d'une notation musicale rigoureuse chez les Arabes des premiers siècles (70). Le besoin ne s'en faisait pas sentir. Dans *Kitāb Al-Aġānī*, l'auteur se serait alors contenté d'indiquer uniquement le rythme et la façon de s'accompagner par le *ūd*.

Cependant certains indices, très peu nombreux et souvent équivoques, laissent supposer l'existence d'une composition musicale assez rigoureuse.

C'est ainsi qu'il nous est dit, à plusieurs reprises, dans *Kitāb Al-Aġānī*, que tel ou tel chanteur, après l'exécution d'un air, le fait remonter à tel ou tel maître.

De même, on constate que, peu à peu, le rôle de l'instrument de musique s'amplifie : il ne se limite plus à un simple accompagnement, il répète ce qui vient d'être chanté.

On connaît aussi l'existence de compétitions entre compositeurs en présence des Califes Hārūn Al-Rašīd et son fils Al-Ma'mūn (71). On sait que furent créés des orchestres composés d'instruments divers exécutant le même morceau. Tout cela suggère fortement l'existence d'une composition musicale consciente, réfléchie, se transmettant fidèlement par voie orale et qui survit encore dans les traditions musicales populaires (72).

(69) «Les instruments de musique sont là uniquement pour soutenir la voix, ou plutôt pour lui donner le rythme; parfois cette partie instrumentale évolue au dessus des voix et vise plutôt à créer une ambiance sonore où le rythme a la première place», N. Durourcq, *Grand Mémento Larousse*, t. 1, p. 1013. Cf. aussi J. Beck, *La musique des troubadours*, 1910.

(70) Les instruments d'accompagnement étaient surtout : *al-mizaf* (petite harpe), *al-mizhar* (petit luth à deux cordes), *al-tamhār* (luth à manche long, à tablature en peau, de 2 à 6 cordes), *al-duff* (instrument rythmique), *nāy* (flûte).

(71) R. D'ERLANGER, *op. cit.*, t. 5, 66; °AGREBI, *op. cit.*, p. 50.

(72) S. AL-MAHDI, *Uṣūl al-mūsiqā*, t. 2, p. 7. °AGREBI, *op. cit.*, p. 45; RIZGUI, *op. cit.*, p. 30. Un tableau conservé au Musée Britannique montre que les Sumériens connaissaient l'orchestre (10 instrumentistes) et le chœur (15 chanteurs) : cf. M. GARFI, présentation et critique de *Uṣūl al-mūsiqā* de S. AL-MAHDI in *Al-ʿAmal*, suppl. litt. du 12-11-71. Rappelons qu'en Andalousie certains orchestres étaient composés de 200 instruments (100 luths et 100 cors).

Le *Kitāb Al-Aġānī* rapporte, de son côté, l'histoire de la chanteuse Jamila (morte avant 717) ouvrant une école de musique à Médine et fondant un orchestre composé de 50 chanteuses, lesquelles jouaient du luth soit en solistes, soit en duo, soit toutes ensemble et chantaient en chœur (73).

Signalons enfin une anecdote intéressante qui peut donner une idée de l'origine de la musique chorale chez les Arabes. Au cours d'une soirée bachique en présence du grand compositeur Ma'bad (mort en 743), le Calife umayyade Yazid Ibn ʿAbd Al-Malik (mort en 724) se lève pour danser avec ses courtisanes-chanteuses. Il improvise un petit poème de 7 hémistiches (trois vers et demi) et le chante en chœur avec les chanteuses tout en dansant. Fait isolé qui se serait produit dans des circonstances exceptionnelles ? Ces circonstances exceptionnelles n'était-elles pas plutôt plus ou moins coutumières, si l'on se rappelle que c'étaient les Califes et les grands qui encourageaient les chanteurs et les invitaient de très loin pour organiser leurs soirées ? Ainsi, même si traditionnellement c'est le chanteur seul qui entonne les chants, rien ne nous interdit de supposer que toute l'assemblée l'accompagne une fois la soirée bien avancée ! Suppositions sans doute, en l'absence de preuves précises. Ce fait, exceptionnellement connu, garde néanmoins toute sa valeur d'indice.

#### La reprise en manière de refrain : le début et la finale du chant.

La musique arabe aurait connu aussi, dès une époque fort reculée, le refrain. Nous disposons à ce propos d'une précieuse page d'Al-Fārābī dans *Le Grand Livre de la Musique* (74). Il s'agit du début et de la finale du chant. L'importance de cette page mérite qu'on en reproduise le passage concernant le début et celui concernant la finale du chant.

«Des mots peuvent être adaptés à ce préluce; ils appartiennent au logos dont les phonèmes sont répartis sur les notes du chant; mais ils peuvent aussi être étrangers à ce logos (75). S'agit-il de mots appartenant

(73) *Kitāb Al-Aġānī*, t. 1, p. 57; RIZGUI, *op. cit.*, p. 29.

(74) Traduction de R. D'ERLANGER, *op. cit.*, t. 2, p. 84-87.

(75) Ce seraient les *tarānim*.

au logos propre au chant, ils seront la répétition d'un membre moyen de ce logos, ou d'un, deux ou plusieurs grands membres, ou encore d'un petit membre. S'il n'y a pas dérogation aux usages du discours, les Arabes donnent à ce prélude le nom de *istihlal*, lorsque les paroles qui lui sont adaptées constituent un petit membre du logos, ou encore une portion plus grande mais inférieure à un membre moyen. Ce sera le *tašyīd* si cette portion est un membre moyen du logos ou une portion plus étendue.

Ayant emprunté au logos destiné au chant un certain nombre de membres pour accompagner les notes du prélude, ce qui reste peut ne plus suffire au chant proprement dit; une quantité de logos égale à celle qui est absorbée par le prélude, est alors nécessaire pour accompagner les derniers membres du chant. Cette quantité sera puisée dans la suite du poème qui a fourni le logos, ou encore les paroles du prélude sont elles mêmes reprises et adaptées aux dernières notes du chant afin d'éviter qu'elles ne restent vides ou que des membres mélodiques ne viennent à manquer. Les Arabes donnent le nom de *radda* (reprise, refrain) à cette portion du logos qui est adaptée au prélude et que l'on reprend à la fin du chant. Le prélude sera rythmé ou non. Est-il rythmé, son rythme devra différer légèrement de celui du chant; ce dernier sera rendu, par exemple, plus conjoint ou plus disjoint, plus accéléré ou plus lent.»

Nous constatons donc au départ la volonté de commencer le chant sur un rythme différent de celui qui sera le sien. Pour cela on emprunte une partie de vers ou un vers entier au poème pour accompagner la mélodie. La phrase mélodique, qui est déjà à cette époque assez développée et qui englobe ou dépasse même souvent deux vers du poème, exige la répétition d'une partie du vers pour qu'il y ait en définitive correspondance exacte entre le logos d'une part et la phrase mélodique de l'autre. Ce sera là le début ou la naissance du refrain ou plus exactement de la reprise en matière de refrain, selon l'expression de P. Le Gentil. Al Fârâbi poursuit :

«Quant aux finales du chant, elles sont de diverses sortes; on peut les terminer sur un phonème appartenant au logos qui accompagne le chant... Ces suppléments ajoutés à la fin des chants sont comme des appuis qui en facilitent l'arrêt. Ils se composent généralement de notes étrangères à l'échelle fondamentale du chant, c'est-à-dire empruntées à un genre autre que celui qui a servi à construire le groupe sur lequel roule ce chant... La note qui termine le chant ou l'un de ses membres est elle, en effet, commune au genre propre à l'échelle du chant et à un autre genre, il est permis la plupart du temps de choisir une note appartenant à cet autre genre pour marquer un arrêt ou encore pour lier deux membres, surtout lorsque les deux genres sont de même sorte».

Ainsi nous pouvons imaginer que, par le truchement d'une exigence musicale, à savoir la nécessité de terminer un chant sur des notes musicales différentes, voir même sur un mode différent de ce qui a servi à construire le chant proprement dit (76), les poètes qui destinaient leur poème au chant étaient amenés, pour faciliter la tâche aux compositeurs, à les terminer par une partie du logos nouvelle ou en tout cas différente de ce qui précède. Ce serait là peut-être l'origine de la *harġa* (l'ancêtre) qui sera un peu plus tard la clef de voûte de tout *muwaššah*.

Nous retrouvons alors l'éternelle loi de l'interdépendance et de l'influence réciproque de la poésie et de la musique. L'une et l'autre ont connu, presque dans toutes les civilisations le même sort, la même évolution (77), les Arabes souvent accordant priorité à la musique (78). Nous pouvons, de

(76) Surtout lors des concerts, c'est-à-dire lors d'un programme continu de soirée musicale (par exemple les *nawbât*), le musicien, pour montrer sa virtuosité, doit savoir ménager les transitions avec talent et passer d'un *maqâm* à l'autre. Cf. Samḥa Al-ḤULI, *Les traditions de l'improvisation dans la musique arabe*, in *Alam Al-Fikr*, avril-juin 1975.

(77) *Grand Mémento Larousse Encyclopédique*, t. I, p. 1012.

(78) «Règles régissant les paroles du chant : le but de l'art musical est d'aider à atteindre celui de l'art poétique, c'est pourquoi il faut adapter des paroles aux mélodies déjà composées, et aux paroles poétiques des mélodies déjà faites». Mawlânâ Mubârak ŠAH, *Commentaires* (1375) sur le *Kitâb Al Adwâr* (1252). trad. R. D'ERLANGER, *op. cit.*, t. 3, p. 530.

(79) Par exemple, dans les *Commentaires* de M.M. Šâh. Il définit ainsi la *mâyah*, gamme d'origine persane : «C'est une mélodie d'une forme spéciale où l'on va de l'avant et où l'on revient en arrière (en dépassant certaines notes)». - Pour le *zaġal*, le changement de rime du 4ème et dernier vers d'une strophe (ou bien l'estribillo qui revient à la fin de la strophe) peut correspondre au changement de sa mélodie. - La poésie des troubadours qui était chantée et qui n'était comprise que par la musique laisse deviner que le troubadour ne composait que la mélodie de la 1ère strophe et la répétait indéfiniment. Il suffit d'écouter certaines interprétations musicales des «vers» des troubadours tels que Guillaume IX et Marcabru. En un mot la structure mélodique est en rapport avec la structure organique. Mais à la strophe bipartite correspondaient deux phrases musicales. Parfois les troubadours, pour varier leur composition, reprenaient les deux phrases musicales avec une légère modification. Par exemple, dans la Chanson V, str. 7 et 8, de Jaufré Rudel («Le mal aimé»), le même vers est répété à la fin de deux strophes différentes; c'est la reprise de mélodie qui a pu entraîner ici la répétition du vers et plus généralement de la tornada. La même chose se constate pour Guillaume IX. Cette reprise de la deuxième phrase de la mélodie dans le dernier vers était, semble-t-il, généralisée à toute la production lyrique (dans les sirventes, tenson, jeu partie, romance, pastourelle, rotouenge, etc.) et épique (par exemple Chanson de Sainte Foy, 2ème moitié du XIème s.) de la Provence.

plus, affirmer que l'idée de reprise des notes musicales existe au moins chez les théoriciens de la musique arabe (79).

Les idées avancées par Al-Fârâbî se retrouvent dans les *Commentaires* de Mawlânâ Mubârak Šâh sur le *Kitâb Al-Adwâr* (80). En voici les principaux passages :

*De la façon de commencer un chant* : «Il y a plusieurs façons de faire débiter un chant : on débute parfois par une simple vocalise ou encore par un prélude composé de notes étrangères situées à l'octave, à la quinte ou à la quarte, aiguës ou graves, des premières notes du chant. Des paroles sont parfois adaptées à ces notes; on les emprunte ou non au logos qui accompagne le chant. Quand elles sont tirées du logos du chant c'est un ou deux grands membres de ce logos, ou encore un membre moyen; c'est ce que les Arabes appellent un *našîd* (prélude, improvisation non rythmés). Quand ces paroles sont une fraction du logos inférieure à un membre moyen, c'est à-dire plus petite qu'un hémistiche, ce début est ce qu'ils appellent *istihlâl*. Ces paroles peuvent être reprises au cours du chant quand le besoin s'en fait sentir. On peut aussi débiter par des paroles étrangères au logos, par exemple le mot *alâ*, ou par d'autres du même genre qui sont utilisées dans toutes les langues au début des phrases. Le prélude sera rythmé ou non; quand il est rythmé, il est préférable que son rythme diffère quelque peu de celui du chant».

Et voici ce qui est dit de la finale du chant :

«On peut encore ajouter à cette dernière note une autre étrangère à la mélodie, vide ou associée à un phonème étranger au logos; ce phonème peut en occuper toute la durée ou n'en souligner que le début ou la fin» (81).

Bien sûr, dans tout ce qui précède, nous ne trouvons pas la définition du refrain telle que nous la connaissons maintenant, ni même celle qui a été utilisée dans quelques poèmes d'Al-Šustarî. Mais nous avons là la preuve de l'existence - pour des besoins essentiellement musicaux (d'abord pour l'ornement musical) - d'une reprise en manière de refrain, certes modeste au départ et limitée à quelques mots de l'hémistiche (le *rentrement*, répétition réduite à quelques mots du texte du refrain), mais qui devient de plus en plus

(80) Trad. R. D'ERLANGER, *op. cit.*, t. 3, p. 540.

(81) La *harġa*, d'après Hartmann cité par Le Gentil, servirait de support à une mélodie qui n'est plus un simple accompagnement. La *harġa* serait donc appelée normalement à jouer le rôle de refrain. Dans certains *muwaššah*, la *harġa* est chantée par tout le monde; elle garde ainsi son caractère essentiel : pointe d'extase et de refrain pour tout le poème.

importante et qui tend à donner une entité indépendante au début et à la fin du chant et donc au début et à la fin du poème. L'étape suivante sera facile à franchir. Les poètes, inspirés du modèle musical (presque poussés par leur ambition de voir chanter leurs poèmes) et enhardis par l'existence de formes poétiques originales, strophiques et à rimes enchevêtrées, vont s'acheminer vers la composition de nouveaux poèmes qui seront appelés le *muwaššah*.

L'Andalousie, terre de marche (donc d'affrontement de civilisations), ayant recueilli la dynastie omeyyade chassée du pouvoir en Orient, va être aussi - par vocation mais surtout par émulation politique - la terre de la tolérance et de l'accueil de tous les persécutés de l'Orient. Un grand musicien - en l'occurrence Ziriyâb - va y trouver son terrain d'élection pour perpétuer la tradition musicale orientale, et surtout son champ d'expérimentation où s'épanouira son esprit créateur et rénovateur.

## CONCLUSION

La musique arabe a connu une évolution étroitement liée à celle du poème arabe. Elle a été la plupart du temps à l'origine de l'apparition de nouvelles nécessités rythmiques au niveau de la forme du poème arabe.

Bien qu'elle soit essentiellement monophonique, des étapes déterminantes ont marqué son évolution : partant du dépassement du cadre du vers classique arabe par un rythme de plus en plus ample nouvellement introduit au contact des musiciens persans et byzantins (Ibn Misġah), passant par la révolution musicale de Ziriyâb qui dégagea les fondements de la personnalité de la musique arabe andalouse par le développement de la musique savante aux rythmes bien définis et où le chœur commence à avoir un rôle important, elle finit par connaître une musique chorale proprement dite, dont les vestiges sont pieusement conservés depuis Umayya Ibn Abî Al-Salt (début du XIIème s.) jusqu'à nos jours dans les divers pays du Maghreb sous le nom de *mâlûf* ou musique de Gre-

nade, musique essentiellement chorale et où le refrain tient un rôle capital (82).

Bien que profondément enracinée dans la tradition bédouine du désert arabe (le *ḥudâ'*, chant des caravaniers), la musique arabe a su évoluer en digérant le patrimoine des pays conquis, la Perse et la Syrie, et en l'adaptant à son génie propre, dépassant et réalisant à la fois le principe acquis de la supériorité poétique arabe (83).

Elle a su ainsi conserver son cachet purement oriental. L'idéal pour tout musicien de l'Occident musulman durant les premiers siècles de l'Islam, était, tout en imitant l'apport oriental, de rivaliser avec lui.

Ziryâb et sa nouvelle école, tout en accentuant l'aspect oriental de la musique qu'ils introduisirent en Andalousie, vont, grâce aux encouragements à la création, permettre à l'apport des Berbères et des Mozarabes de marquer d'une empreinte durable cette même musique, et celle-ci va pousser à la consécration d'une nouvelle poésie strophique (*muwaššah*) et de plus en plus populaire (*zağal*).

Nous savons maintenant que la poésie en langue vulgaire, composée sur les mètres arabes classiques ou même sur les nouveaux mètres, est apparue très tôt en Orient Arabe (84), et qu'il en est ainsi de la poésie strophique. De même - quelles que soient les réserves que nous formulons quant à l'absence de notation musicale non équivoque et quant à la valeur relative de textes théoriques chez les anciens musicologues arabes, coupés pour la plupart de la pra-

tique musicale et n'ayant d'autre souci que d'adapter les textes théoriques grecs nouvellement traduits et de les imposer - nous avons dégagé, chez Al-Fârâbi en particulier, des indices sérieux qui montrent l'existence d'une évolution précoce, en Orient, de la musique arabe vers la musique chorale. Nous avons constaté aussi que ces indices précurseurs ne prirent leur ampleur qu'en cette Andalousie qui a su accueillir Ziryâb, lui permettant d'épanouir son propre génie et de préparer ainsi l'apparition d'une musique, et donc d'une poésie, fortement originales, fondamentalement orientales, mais aux particularités fortement marquées.

(82) Le premier Congrès de Musique Arabe tenu au Caire en 1932 avait recommandé le développement de ce patrimoine. En Tunisie, était créée, en 1935, la *Rašidiya*. Depuis l'Indépendance, Testour, ville andalouse, reçoit le festival annuel du *Mâlâf*.

(83) Les Arabes étaient persuadés, tout en entretenant cette croyance par divers moyens, qu'ils possédaient la langue la plus parfaite et la littérature (poésie) la plus accomplie, d'où un certain «mépris» traditionnel de toute littérature étrangère.

(84) ABU BUTAYNA, *Le Zağal arabe*, in *Al-Hilâl*, n° 270, juin 1972, p. 18-25. Les genres de poésie populaire tel que *al-qâmâ*, *kân wâ kân*, *al-mawâlyâ* etc., sont les ancêtres du *muwaššah-zağal*. Cf. IBN HALDUN, *Prolegomènes*, ch. 50 : De la poésie des Arabes et des habitants des provinces de notre époque.