

AU NOM DE DIEU, LE CLEMENT, LE MISERICORDIEUX

DE L'INFLUENCE DE LA MUSIQUE TURQUE
SUR LA MUSIQUE ARABE

Nous avons toujours essayé d'éviter l'emploi du mot "influence" d'une culture sur une autre et nous avons préconisé pour le remplacer, "greffe". Car dans le mot "influence" il y a un aspect péjoratif, ce mot étant utilisé pour désigner le peuple dominant.

Si nous prenons l'exemple du colonialisme français en Afrique du Nord, il en ressort que la France a tant fait pour que la culture Française s'implante et remplace la culture locale. Le résultat a été insignifiant. Au contraire, la culture française a subi l'influence de la culture arabe et ce, sans aucun effort ou programme de la part des arabes colonisés.

Nous pouvons citer à titre d'exemple l'art culinaire puis nous rencontrons plusieurs plats Nord-Africains au menu des restaurants. Les mots tels que : toubib, inchallah, kif-kif etc ... sont utilisés dans la littérature, les pièces théâtrales et les chansons françaises. Le terme "couscous" par exemple est très ancien, en Afrique du Nord. Il fut mentionné avec les termes "burnous" et "halk errouous" (coupe des cheveux) dans les récits des généraux arabes qui avaient conquis l'Afrique du Nord.

Dans la mode vestimentaire, les pantalons arabes sont en vogue chez les femmes européennes.

Pour ce qui est de l'adoption de mots français par la culture arabe, nous avons essayé durant les années trente, sur la rive sud de la Méditerranée de nous opposer à ce phénomène car il fallait à tout prix sauvegarder l'identité culturelle.

En ce qui concerne les relations musique Turque et musique Arabe, nous devons commencer notre étude par la première période : celle d'avant la présence Islamique en Turquie et jusqu'à la conquête de Constantinople par le sultan Mohamed El Fateh, la seconde période étant celle d'après cet événement.

Pour la première période, nous n'avons pas beaucoup de documents, mais nous savons toutefois que les premiers contacts de la Turquie avec l'Islam ont commencé au premier siècle de l'Egire - c'est à dire au septième siècle de l'ère Chrétienne -. La présence du tombeau du compagnon du prophète Saydouna AYOUB EL ANSARI - plus connu sous le nom de AYOUB SULTAN - sur les remparts d'Istambul, est un fait significatif.

D'autre part "Kitab Al Aghani" d'Abou Al Faraj El Asbahani nous fournit des éléments assez intéressants.

Cet ouvrage nous présente l'un des chanteurs les plus réputés au premier siècle de l'Egire. Il s'agit d'Ibnou Souraij qui est né à la Mecque, à la douzième année de ce Premier siècle, d'un père Turc. Incontestablement, Ibnou Souraij a subi l'influence de son père du point de vue de sa formation culturelle et artistique.

Ce même ouvrage nous présente une autre figure de la musique arabe, pour la même période. Il s'agit de Moslem Ibnou Mahrez El Mecqui qui voyagea en Perse et au "Cham" (Byzance) et qui apprit au cours de ses voyages les musiques de ces deux pays.

Il crée ensuite sa propre école qui se caractérise par le chant Ramal et l'évolution du chant arabe par le passage du chant à une strophe au chant à deux strophes.

Ces chants sont connus jusqu'à nos jours dans la plupart des pays islamiques. Nous les retrouvons sous le nom de "Doubeit" ou "Mathnawi" au moyen orient, ou encore sous le nom de "Al Abyat" en Tunisie, et sous le nom de "El Bayten" au Maroc. Nous pouvons donc considérer que les compositions d'Ibnou Mahrez représentent les premiers fruits du contact des musiques arabe et turque.

La période Abasside, selon le même ouvrage, a connu un flûtiste Turc : Barsoum Ezzameur qui était d'un niveau musical tellement élevé qu'il tint lieu de jury pour les plus grands chanteurs et compositeurs de l'époque Abasside, en l'occurrence Ismaïl Ibnou Jamaâ et Ibrahim El Maoussouli.

Dans son jugement sur les deux artistes, Barsoum avait répondu qu'El Maoussouli représentait un jardin renfermant des fruits - mûrs et verts - de toute saveur, alors que Ibnou Jamaâ était un récipient de miel : nous dégustons du miel de tous ses chants, El asbahani rapporte même que Barsoum avait prononcé le mot "assal" avec l'accent turc.

L'historien Ibnou Fadhloun raconte dans son manuscrit édité en Syrie en 1978, qu'il avait été envoyé, par le Khalif Al Moqtader Billah (décédé en l'an 320 de l'Egire), à la tête d'une importante délégation culturelle et avait visité plusieurs pays dont la Turquie. Ce contact culturel doit avoir laissé ses traces dans les deux cultures Turque et Arabe, et la musique est le premier art qui subit cette interpénétration culturelle. Nous constatons parmi les éléments turcs qui se sont intégrés dans la musique arabe, le mode Rast dans sa version turque. Ce mode qui est connu en Egypte sous le nom "Rast Turque" et utilisé dans les finales des "saouïs" est réputé jusqu'à nos jours en Arabie Saoudite et aux Emirats. Il représente l'un des plus précieux éléments du patrimoine musical arabe.

La deuxième période commence le 29 Mai 1453, date de la rentrée à Constantinople du Sultan Mohamed El Fateh (mort en 1482) . Cette période représente une étape décisive, étape qui, sous l'égide sacrée de la religion musulmane, assure l'unité éternelle entre les peuples arabe et turc. Cette unité se manifeste à travers leur culture et à travers leur musique également. Grâce à cette unité culturelle, les Arts Islamiques peuvent pénétrer partout où les soldats Othomans mirent les pieds - à savoir, au centre et au sud - est de l'Europe.

Ces événements ont favorisé une interpénétration des deux langues Turque et Arabe. Ce fait se vérifie jusqu'à nos jours dans les termes d'usage quotidien et dans les chants traditionnels des deux cultures.

Nous pouvons remarquer cela dans les refrains de certains mouachaks, comme par exemple dans celui qui porte le titre "ya lasmar ya soukar" qui fut composé en Egypte sur le mode Sikah et en Tunisie sur le mode H'sin Saba et qui se termine par :

مزلو سلطانم اللو ينصرك

Nous constatons ce même phénomène dans le doublet suivant écrit en arabe et dont la deuxième partie de la deuxième strophe est écrite en Turc :

سلطان جمالك كتب من ادعي اسطر وفيرك في الفكر والحنى ما يخطر
وحق من قال : آدم في الجنان انظر (حق جلال نبى بونيا نايك تر)

Nous remarquons également l'emploi de mots turcs ou arabes dans les "Taranoumets" des chants des deux cultures. Il s'agit de mots utilisés pour compléter les phrases musicales, des mots tel que : yalil et ses dérivés : ya lalli, ya lalal en arabe, ou Aman, Afendem, Dfanem en Turc.

D'autres mots turcs sont employés dans la musique arabe pour désigner un mode connu "Boussaleh" ou une forme musicale "Douleb", ou un rythme "Aksak", pour l'accord des instruments "Douzen" ou encore pour qualifier l'aspect de la voix : "Kabe" (grave) , "Tiz" (aigu) etc ...

Cette interpénétration avait été favorisée d'autre part, par l'héritage dont avait bénéficié la culture turque au temps des Ottomans. Héritage précieux puisqu'il était constitué des manuscrits des grands philosophes et maîtres de la musicologie des périodes Omeyyade et Abasside, depuis El Kindi au IXe siècle, jusqu'à Sayffouddine El Armaoui au XIIIe. Les manuscrits comprenaient également ceux de Abdelkader El Mârâghi et ceux de son petit-fils Abdelaziz qui avait écrit un ouvrage : "Nakaouet El Adouar" pour le Sultan Othman Souleyman le magnifique, au XVIIe siècle.

A ce propos, nous avons eu le privilège de consulter plusieurs de ces manuscrits à la bibliothèque Soleymanie, parmi lesquels celui de l'ouvrage "Ach Chifa" d'Ibnou Sîna, annoté par son auteur.

D'autre part, la musique turque a gardé jusqu'à nos jours l'emploi des termes utilisés dans les manuscrits Islamiques qui sont écrits soit en arabe, soit en Turc ou même en Perse.

Parmi ces termes, nous notons les principes de division du ton en : Fadhla, Baquia, Moujannah saghir, moujannah Kabir et Tanini ; Contre ces principes s'étaient élevés les critiques du musicologue Turc Raouf Vakta Bey, et ce, au cours des travaux du Premier Congrès de la musique arabe organisé au Caire en 1932 par Le Roi Fouad.

Le premier chant Turc Othman qui fut adopté par la plupart des pays Arabes et Islamiques est "ETTAHALIL". Cette composition chante l'unicité de Dieu et ses louanges. Elle n'a cessé depuis d'être utilisée dans les mosquées, à l'occasion des grandes fêtes musulmanes ou à l'occasion de funérailles. Elle a, du reste, été mise en musique par le compositeur Turc Mustapha EL ITRI (1610 - 1711).

Nous avons eu le privilège et le plaisir de les entendre chantés par notre ami, le grand chanteur, feu Mounir Nouredine Seljouk, le 14 Avril 1972, au conservatoire d'Istanbul.

Le Doyen des musiciens Algériens, notre ami Mohamedine Bahtazi, rapporte que le Mufti d'Alger avait demandé aux psalmodiers de Coran, au XVIII^e siècle, de suivre l'exemple de ce compositeur Turc en ce qui concerne l'adaptation des Takalils sur les chants Andalous. Et ce, en vue de sauvegarder le patrimoine musical hérité des réfugiés Arabes d'Espagne.

Nous trouvons, en Tunisie, et dans d'autres pays arabes une forme de chant connu sous le nom de "Choughoul". Cette forme de chant représente l'adaptation de paroles arabes sur une musique turque ou mise en musique de paroles arabe soit par un compositeur turc, soit dans un style purement turc. Nous citons comme exemple, la pièce "Rifkan malika El Hosh", très connue en Tunisie sur le mode H'SIN AJAM et qui correspond au Cuchak Turc. Dans ce genre de chant, il est permis d'allonger les syllabes qui ne doivent pas l'être, et ce, pour le besoin de l'adaptation des paroles à la musique.

En ce qui concerne les pièces instrumentales connues dans les manuscrits anciens sous le nom de "Houssiqua Al Mahdha" (la musique pure, c'est à dire sans paroles), elles avaient été représentées par les Bachrafs Turcs. Ce mot d'origine persane, "Pichrou", est employé pour désigner "la marche à l'avant" et signifie dans la musique les ouvertures de concert.

Les Bachrafs sont composés de quatre Khanes et d'un refrain appelé "Taslim", la première de ces Khanes et le Taslim doivent être composés dans un même mode qui désigne l'identité du Bachraf.

Nous trouvons parmi les pièces instrumentales une ouverture moins importante que le Bachraf. Elle est jouée au début de la deuxième partie du concert et s'appelle "Samaï" : elle est également d'origine Turque.

Nous avons constaté qu'il existe en Tunisie et en Algérie un nombre assez important de Bachrafs et de Samaïs qui ne sont pas Turcs. Nous les avons joués devant notre ami feu Féréd Rouchenkam, Doyen de la musique traditionnelle Turque qui a confirmé nos convictions. Elles ont dû être composées soit par des musiciens Turcs installés dans l'un de ces deux pays en tant que membres de la Nouba du Pacha - connus par la suite sous le nom de Tabel El Bacha et qui représente l'ensemble musical "Mehter" de l'armée Ottomane - soit par des musiciens tunisiens ou algériens influencés par la musique turque et par la musique andalouse.

La deuxième hypothèse est la plus probable étant donné que ces pièces reflètent les modes, les ornements et les rythmes de la musique andalouse en même temps que ceux de la musique turque.

Mohamed Errachid Bey, troisième roi de la dynastie Husseinite de Tunisie, d'origine Turque (1722 - 1773 de l'Egire, 1710 - 1759) se préoccupa du patrimoine musical en encourageant la composition dans la forme et le style turcs. Il établit également la forme de la Nouba Tunisienne composée de pièces Andalouses et locales, et l'avait embellie par l'insertion de petites pièces instrumentales appelées "Farigha" - c'est à dire, vide, absente de paroles - entre les pièces chantées - Il leur créa d'autres ouvertures appelées "H' Saddar" puis une deuxième ouverture moins importante appelée "Touchia".

Il créa également une autre forme de suite de chants et lui donna le nom de 'M'Haï' - suite copiée sur la suite Turque appelée "Facel" - Toutes les pièces de cette dernière sont de nouvelles compositions du XVIIIème siècle.

Notons que Le premier Institut de Musique Tunisienne crée en 1934 s'était donné le nom de "La Rachidia" en hommage à ce roi qui avait quitté son trône pour s'occuper de la musique et unifier toutes les minorités - Berbères, Arabes, Turques, Andalouses - par le biais des chants et de la musique.

Nous avons eu l'honneur de transcrire ces pièces instrumentales - Les Bachrafs - lorsque nous dirigeons l'Institut de la "Rachidia" en 1949 et de les éditer en 1960 dans le cadre de nos occupations au service des Beaux Arts que nous avons dirigé au Ministère de l'Éducation Nationale.

Nous avons également entendu en 1960 des fragments de Bachrafs Lybiens Nous les avons enregistrés pour "Radio Tripoli" d'un Zornafi (joueur de Zorna), feu Ali Haddad, et d'un Tabbel feu Mohamed Chaglab. Ces deux derniers nous confirmèrent les avoir appris des derniers Noubas du Pacha Turc avant l'arrivée des Italiens 1911 en Lybie.

Les Bachrafs Nord Africains ne répondent pas aux normes des Bachrafs Turcs. Ils se composent de Khanas qui se succèdent (sans refrain) en rythme lent, le plus souvent en quatre, et se terminent par une partie accélérée nommée "Harbi" (guerrier), en rythme vif de 6/8. Sur ce rythme, les joueurs de zorna, de violon ou même de clarinette peuvent faire montre de virtuosité en improvisant. Ceci nous rappelle ce qui se fait jusqu'à nos jours dans les Konas Turques par les virtuoses tel que notre ami Mustapha Kanderli.

Nous avons également constaté que le harbi du Bachraf Tunisien nommé Nawassi est composé sur un rythme libre. Ce phénomène n'est apparu dans la musique occidentale qu'au début de ce siècle. Nous remarquons aussi que le patrimoine musical tunisien comporte un certain nombre de pièces instrumentales composées dans le style et le rythme du Samaï Turc.

Nous citons à titre d'exemple le Samaï Rast Edhil à trois rythmes qui sont :

- 1 - Samaï de 10 temps
- 2 - Khafig de 6 temps
- 3 - Khaïm de 3 temps accélérés et Samaï El Kebir qui était le plus répandu à tel point que celui qui ne le savait pas par coeur ne pouvait être considéré comme musicien.

Dans les pays arabes du moyen-orient, les musiciens n'ont cessé de jouer les bachrafs et samaïs turcs et ce, malgré la tension politique qui est apparue, après la première guerre mondiale, entre la Turquie et certains pays Arabes Orientaux.

Ainsi plusieurs orchestres Egyptiens, Syriens et Irakiens ont enregistré, sur disque, des pièces de compositeurs turcs de la fin du XIXème et du début de notre siècle.

Parmi les pièces, nous comptons les oeuvres de Osman Bey qui était chef de l'Harmonie du Sultan et qui est décédé en 1885, celles de Aziz Dede Efendi maître du grand musicien Syrien Ali Derwich et décédé en 1905, de Tatiou Efendi décédé en 1913, de Jamil Bey décédé en 1925 et enfin celles de Assam Bey décédé en 1929.

Ces orchestres arabes avaient été dirigés d'abord en Egypte par Mustapha Ridha Bey - d'origine Turque - fondateur du conservatoire de musique orientale du Caire puis par Ali Arrachidi.

Les pièces avaient été enregistrées par le célèbre trio : Mohamed El Kassabji, Sami Chama et Abdelhamid El Koudhabi.

Même le professeur Mohamed Abdelwahab avait lui aussi enregistré, au début de sa carrière, avec son orchestre, le Bachraf Rast de Assam Bey et le Samaï Chad Arabane de Jamil Bey Tombouri.

Ces pièces turques avaient été également éditées dans les pays arabes, notamment dans le recueil du musicien syrien Taoufik Essabagh et dans la méthode du luth du musicien Egyptien Abdelmonâm Arafa. Cette dernière oeuvre comportait également un résumé de la vie de ces compositeurs.

Ces Bachrafs Turcs se caractérisent, comme nous l'avons dit précédemment, par leur composition de quatre Khanes - ayant le même nombre de mesures intercalées par un taslim (refrain) dont le rythme ne doit pas être inférieur au mokhame en 16/4. Ces Bachrafs prennent le nom du mode de la première khane et du Taslim.

Le Samaï, bien qu'il rejoigne le Bachraf dans sa composition de quatre Khanes et du Taslim, se différencie de celui-ci par ses trois premières Khanes, par son taslim en rythme Samaï Thaquil de 10/8 ainsi que par sa dernière khane composée en rythme accéléré. Elle s'appelle, en Tunisie, "Harbi" (guerrier).

LES PIÈCES INSTRUMENTALES TURQUES EN AFRIQUE NORD

Les pièces instrumentales Turques sont parvenues en Afrique du Nord en plusieurs étapes. Pour la Tunisie, elles sont arrivées en premier lieu au début de ce siècle par l'intermédiaire de l'orchestre de la chanteuse "Taïra". Grâce à elle, nous avons fait connaissance avec le Samaï "Ouchaq" de Aziz Dede Efendi.

En deuxième lieu viennent les réfugiés Lybiens - en l'occurrence les musiciens Bardaa Meimoun et Dhafar - qui, à l'occasion de la guerre Italo-Lybienne de 1911, nous ont apporté le Bachraf Rast de Tatiou.

Enfin en troisième lieu après la première guerre mondiale, grâce à des musiciens Egyptiens tel que Ahmed Ferouz. Ce dernier s'était établi chez le musicien luthier Abdelaziz Jemaiel pour créer le Premier Club de Musique Orientale. Ce club se composait notamment de Mustapha Bouchoucha, Mohamed El Agrebi, Mustapha Kahia - tous trois de mère Turque - qui ont enrichi leur répertoire turc avec le Samaï Husséini de Tatiou.

Ce club devint le lieu de rencontre de tous les musiciens venus d'Orient. A ce titre, il reçut le Kanouniste Egyptien Ibrahim El Ariane pendant les années vingt. Ce dernier leur enseigna son premier essai de composition dans les formes turques avec son Samaï Arabi (en mode Bayati) qui n'était qu'un simple exercice pour ses élèves.

Cet exercice se caractérise par le non changement du rythme de la dernière Khane et par son inspiration du samaï nusseini de Talious.

Par la suite, arriva le flux de disques Egyptiens avec les enregistrements de pièces Turques arabisées dans leur exécution par les musiciens cités ci-dessus. Parmi ces enregistrements nous citons Les Bachrafs et Samaïs Quarjghar, Homayoun, Saba etc ... ce qui contribua à l'enrichissement du répertoire de la musique turque au sein du club de la musique orientale de Abdelaziz Jemaïl, puis à la propagation de cette musique en Tunisie par l'intermédiaire des professeurs tels que : Hedi Chennoufi, Abderrahmane El Mahdi, Hédi Gueman.

Ceux-ci l'inculquèrent à leurs élèves, puis cette musique se propagea en Algérie et au Maroc.

Il put ainsi rapprocher davantage les musiciens Tunisiens de la musique Turque dans tous ses détails d'exécution. Ceci fut fait grâce à ses cours et grâce aussi aux émissions radiophoniques qu'il donnait avec la participation de Mustapha Bouchoucha au luth, Abdelaziz Jamaïel au violon et Brahim Salah au Kanoun.

Ce dernier avait pu acquérir davantage le style Turc dans son jeu à l'occasion de sa participation aux concerts donnés dans les restaurants parisiens avec le Kanouniste Turc Yacoub Efendi. Celui-ci était accompagné de son collègue Ali Sriti qui acquit le style Turc dans son jeu du luth.

Grâce à toutes ces acquisitions, les musiciens Tunisiens avaient pu franchir le seuil de la production musicale dans les formes Turques précitées et dans un style nouveau très tunisifié.

La production musicale vit le jour avec le professeur Chali Meftak avec son Samaï du mode H'sine et le professeur Mohamed Triki avec ses Samaïs des modes Mazmoum, Asbahan et Irak.

Par la suite, vint notre génération. Nous avons nous-même composé quelques Bachrafs, et une trentaine de Samaïs. Plusieurs musiciens nous avaient suivi sur cette voie. Nous citons en particulier les professeurs Srarfi, Channoufi, Zghonda, Abderrahman El Mahdi, Rebaï, Slaïti, Sfaxi, Mamā et Jouini entre autres.

Etant donné les relations très étroites unissant le patrimoine musical arabe et les formes de la musique turque, nous avons organisé en 1976, dans le cadre de l'Académie Inter-Arabe de Musique, un concours de composition musicale dans les formes pré-citées. Le premier prix avait été décerné à notre ami feu Abdelghani Chaâbane, chef d'orchestre à "Radio Beyrouth" pour un remarquable Samaï du mode Rauati.

Pour ce qui est du chant, le patrimoine turc s'était enrichi du style Andalous. Cela apparaît dans son chant connu sous le nom "Charki". D'autre part, étant donné que la ville d'Istanbul était capitale de l'Empire Ottoman, elle était devenue le lieu d'affluence de tous les artistes et hommes ^{de} culture arabes et musulmans venus présenter au calife leurs meilleures productions. Cela permettait à ces artistes de s'imprégner de la musique turque.

Parmi ces artistes nous citons : Abdou El Hamouli et M'hamed Osman d'Egypte, Othman El Maoussouli d'Irak, Ali Dermich de Syrie, Mohsen Dhafer de Lybie et Ahmed Ettouili de Tunisie.

C'est ainsi que prit forme la greffe des deux musiques. Cela incita les compositeurs des différents pays arabes à mettre en musique des Mouachahs, des poèmes, ou des Daours arabes dans des styles, modes et rythmes turcs et ce, tout en gardant les ornements de leur propre musique.

Nous citons parmi ces pièces, le Mouachah Egyptien "Iskini Errah" de M'hamed Osman dans le mode Hijaz Car, les Mouachahs Tunisiens "ya La Kaoumi Dhayaouni" et Zarani Mounayati" dans le mode chahinaz inconnu jusqu'alors dans la musique arabe.

Nous remarquons également l'utilisation de certains rythmes turcs dans les nouvelles compositions arabes tels que :

- 1 - Le "Jorjina" dans plusieurs mouachaks arabes - à savoir : "Ma Kountou Adri Ma El Hobbou",
- 2 - Le rythme "Aksak" dans le mouachak Syrien "Mahtiali"
- 3 - Le rythme "Nawakhl". Dans le mouachak Egyptien "Ijmaou Bil Corb" du mode Ajam ouchaïran presque pas utilisé dans le patrimoine arabe. Nous avons constaté de même l'utilisation de deux rythmes dans le même chant, chose qui caractérise le style turc et ce, dans plusieurs mouachaks dont le mouachak tunisien "Ila Kam dha ya ghazel".

En ce qui concerne les instruments de musique, la Turquie et les pays arabes emploient tous deux le Luth dans l'exécution des oeuvres de leur patrimoine musical traditionnel. Et ce, dans ses deux formes : orientale et maghrébine. Cette dernière prend alors le nom de "lauta" en Turquie et en Grèce, et de "Kobza" en Roumanie.

La Turquie et les pays arabes font usage aussi du Kanoun. Celui-ci se caractérise dans les pays arabes par opposition du Kanoun Turc par sa taille ainsi que par l'exécution des morceaux de musique sur deux octaves en même temps.

Les Turcs et les Arabes ont également en commun l'utilisation du Naï. Cet instrument était lié à la confrérie de Mawlana Jellal Eddine Erroumi décédé en 672 de l'Egîre (1273). Le Naï avait été introduit en Afrique du Nord en commençant par la Tunisie en 1930, par notre maître feu Ali Derwich ancien élève d'Aziz Dedeh Efendi membre de la dite confrérie.

La coutume exigeait que chaque virtuose du Naï de cette confrérie lègue ses instruments au musée Mawlana dans la ville de Konia qui est le plus important musée de cet instrument.

Le Naï présente la particularité d'avoir sept différentes variétés se distinguant par leur taille, leur tonalité et leur nom qui sont : Daoud, Chah, Mansour, Kiz Naï, Moustahsen, Souaïradeh et Boulahenk.

La culture Turque rejoint celles de l'Irak et de l'Iran pour ce qui est de l'utilisation du Ceintour. Cet instrument avait été introduit dans la plupart des pays du Balkan et est utilisé dans la musique de ces pays jusqu'à nos jours. Tout comme elle rejoint la culture Syrienne et Grecque pour ce qui est de l'emploi de l'instrument appelé Bouzouk (ou Bouzouki en Grèce). Ce dernier instrument s'est introduit dans le patrimoine musical de ces deux pays et il est gardé avec fierté malgré les divergences politiques qui opposent les régimes.

Par ailleurs, la Turquie garde jolousement un instrument de musique qui avait été cité dans les anciens ouvrages musicaux de la civilisation Arabo-Islamique en particulier dans le livre des chants (Kitabou Al Aghani) d'Abou El Faraj El Asfahani (Xe siècle) : Il s'agit du Tambour. Cet instrument avait été évoqué par le poète Abou El Fakh El Hassen Essindi surnommé "Kouchagem" mort à Bagdad en l'an 350 de l'Egire (soit en 962 de l'ère Chrétienne). Ce dernier nous a expliqué la forme et la composition de cet instrument, son accord et même sa méthode d'exécution.

جيدہ ضعف سائبرہ	مخطف الخصر أجوف
پشتکي هجره اجبرہ	لفظہ لفظ عائق
عدلا من مقاديرہ	ذو لسانين فوقہ
فاتر اللحن ساجبرہ	انطقته يد ا مری*
ما جرى في خراطيرہ	نحکى عن ضميرہ

Bien que cet instrument ait totalement disparu dans les pays arabes, il en reste une variante à Khorassan, en Asie Centrale Soviétique.

La Turquie a gardé également une variété de Rabab par son Kamanché qu'elle avait introduit dans les pays Balcaniques. Elle a également introduit la clarinette occidentale dans l'exécution des oeuvres de son patrimoine musical. Elle avait opéré sur cet instrument certaines modifications, ce qui lui permet d'exécuter les petites divisions du ton qui caractérisent un grand nombre de modes Arabo-Turcs. Ceci avait été suivi par certains musiciens arabes.

Il serait profitable de généraliser cette pratique dans tous les pays arabes en organisant des stages dirigés par l'un des meilleurs musiciens Turcs : en l'occurrence, notre ami Mustapha Kanderli connu aussi par sa virtuosité dans l'utilisation de cet instrument.

En conclusion, nous remarquerons qu'il est impossible de dissocier les musiques Arabes, Turque, Persane ou même Indoue. Toutes ces musiques appartiennent à la grande famille de la civilisation musulmane, pareille à un bouquet de roses d'une même origine mais se distinguant par les odeurs et les couleurs tout en restant unies par un lien divin.

L'étude de cette musique rejoint, sur ce point, celle des Arts Populaires de ces mêmes peuples et vient, par la même, renforcer leurs liens tissés, à travers les siècles par toutes les générations passées.

Docteur Salah El Mahdi

