

S. I. M.

REVUE MUSICALE MENSUELLE



III^e Année 1907 Sem. I

Annemarie Schnase, Publisher

120 Brown Road, Scarsdale, N. Y. 10583

Réimpression, 1968



LA MUSIQUE RUSTIQUE ARMÉNIENNE

L'AUTEUR DE LA CHANSON POPULAIRE

Demandez au paysan Arménien le nom de l'endroit où telle chanson a pris naissance ; qu'il le sache ou non, il vous nomme un village. Demandez le nom de celui qui l'a composée ; il désigne le chanteur en vogue de ce village ; quand vous vous adressez à celui-ci, il donne un autre nom ou hausse les épaules. Le nom de l'auteur est connu dans les chansons qui ont pour sujet l'histoire d'un homme déchiré par une hyène, ou noyé dans la mer, ou étouffé par la bourrasque, ou assassiné, ou dont la fille a été enlevée, etc. De pareilles chansons sont composées par les *goussans* (les poètes-chanteurs) ordinaires, errants et incultes ; après avoir narré l'évènement, ils mentionnent leur nom dans le dernier couplet. Mais lorsque avec le temps la chanson vieillit, on oublie le nom ou on le confond avec celui d'un autre chanteur, car c'est la chanson elle-même qui intéresse le paysan et non point son auteur ; l'auteur, c'est lui aujourd'hui, demain ce sera un autre. La faculté de la composition est pour lui un don naturel ; tous les paysans savent, tant bien que mal, composer et chanter des chansons. Ils apprennent l'art de la composition au sein de la nature, qui est leur école infallible.

Les Arméniens des villes appellent rustiques, villageois, les chants populaires, et ils ont raison, car c'est le paysan que crée la chanson, qui compose l'air ; dans la composition d'une chanson, chaque paysan a sa part.

COMMENT LE PEUPLE COMPOSE DES CHANSONS

L'année dernière j'étais allé en villégiature au monastère de Haridj (dans le Chirak, à 28 verstes d'Alexandropol, sur l'Aragatz). C'était lors des fêtes de la Transfiguration ; des pèlerins en foule étaient arrivés. Les jeunes paysannes, les nouvelles mariées et les garçons dansent, improvisent des chansons et chantent, comme il est de coutume aux pèlerinages. J'étais déjà sur le toit dallé du bâtiment, crayon et papier à la main, et j'attendais l'arrivée des chanteuses. Cette fois, je devais y assister dès le commencement, ce qui ne m'avait pas été possible jusque là, car on commence la danse en pleine nuit et lorsque j'arrivais le matin, je n'entendais que des chansons déjà composées. J'ai vu et senti alors combien je m'étais trompé.

Tout d'abord, quatre personnes s'avancèrent et formèrent la ronde. Elles firent quelques tours, en silence, à pas symétriques, vers la droite, comme il est d'usage au début de la danse. La meilleure chanteuse du groupe se mit à chanter le refrain suivant :

« Amann Tello, Tello !
Sirounn Tello, Tello ! »

« Pitié, Tello, Tello! Charmante Tello, Tello! » sur l'air que voici :



Le chœur le répéta identiquement, et la coryphée chanta la première partie de la chanson et le premier vers du refrain :



le chœur le répéta ; la coryphée chanta la deuxième partie de la chanson et le deuxième vers du refrain, avec une petite addition :



Sous l'effet de l'animation, l'air se développa peu à peu, se modifia de la façon suivante :

The image displays a musical score with eight numbered sections, each consisting of two staves of music. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody evolves from a simple sequence of notes in section 2 to a more complex and rhythmic piece in section 8. Section 2: Two staves, first staff starts with a quarter rest followed by quarter notes G4, A4, B4, A4, G4. Section 3: Similar to section 2 but with more complex rhythmic patterns. Section 4: Introduction of eighth notes and sixteenth notes. Section 5: Further rhythmic complexity with eighth and sixteenth notes. Section 6: More intricate rhythmic patterns, including some beamed eighth notes. Section 7: Continued development of the rhythmic and melodic motifs. Section 8: The most developed and complex version of the melody, featuring a variety of rhythmic values and melodic intervals.

Aux 6^{me}, 7^{me} et 8^{me} formes la mesure changea, car le mouvement de la danse s'était accéléré. Au moment où la 8^{me} forme était chantée, un deuxième groupe entra dans la danse, au cours même du chant. Une nouvelle coryphée passa à la tête de la danse. Se font coryphées les jeunes filles ou les garçons doués d'une belle voix et connus pour leur talent de chanter ; quand un de ces coryphées s'avance, le précédent lui cède la place et se tient à sa gauche.

La seconde coryphée changea d'air, et chanta, plus haut d'un degré, la première partie :



L'air se développa de la manière suivante :

10

11

12

Ici entrèrent dans la danse quelques autres jeunes filles et femmes mariées ; la coryphée fut encore remplacée. La nouvelle chanta, plus haut :



et l'air, dans le cours de la danse, prit cette forme :



Tout à coup elles se mirent à appeler une jeune fille qui regardait debout à distance ; on l'amena et on en fit la coryphée. La danse fut un moment interrompue, jusqu'à ce que cette jeune fille fût entrée. Elle était la meilleure chanteuse et danseuse du village.


Suivant l'usage, elle fit bien des manières pour accepter l'invitation, tout en brûlant, au fond, du désir de chanter et de danser.


La danse atteignit à sa plus grande animation. La coryphée, de sa belle voix, modula l'air en donnant au chant une nouvelle vigueur :





L'air subit les modifications suivantes, dont chacune à sa beauté spéciale.

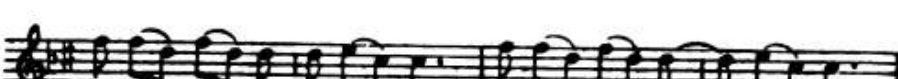


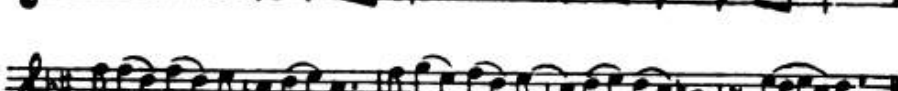
17 

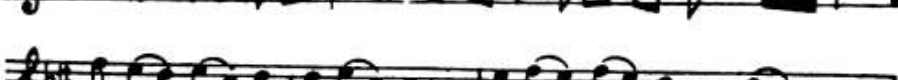



18 

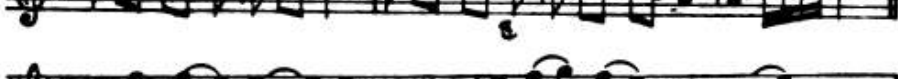



19 



20 



21 



Les chansons suivantes furent formées sous l'influence du motif principal de cette chanson. Mais à mesure que l'air changeait, les chansons s'en écartaient. On pouvait facilement remarquer que la mesure de la plupart des chansons chantées ce jour-là, était le trochée : - -, l'iambe - -, ou un mélange des deux : - - - - et - - - - -.

Ce jour là, j'ai noté trente-quatre nouvelles chansons. Cela suffit pour montrer de quelle manière naissent les chansons rustiques, et comment, au même moment, elles se multiplient et se développent.

La danse prit fin. Sur ma demande, les jeunes filles ont chanté la première chanson, mais sur l'air de la dernière cory-

phée. Lorsque j'ai voulu leur rappeler la manière dont les coryphées précédentes chantaient, elles n'attachèrent aucune importance à la question de création personnelle, puisque la première chanteuse du village, grâce à sa voix souple et à ses dons naturels, avait donné à leurs balbutiements une expression artistique et complète ; elles objectèrent : « Ce que nous chantions n'était pas bien ». Elles s'étonnaient même de voir un « Vardapet (1) chanteur » s'intéresser à des choses futiles. Une chanson, on la chante, et puis c'est tout ; à quoi bon s'occuper de savoir qui l'a chantée, où, quand et comment ?

Au village, tous savent chanter, tant bien que mal, car ils prennent part au chant et à la création des chansons. Mais personne ne sait qui a « noué » la chanson, car tous ensemble la composent. Personne ne sait où il l'a lui-même composée, car on peut partout composer des chansons. Personne ne sait comment il l'a composée, car la création des chants est une faculté spontanée. Personne ne sait quand il a inventé une chanson, car chaque minute entraîne avec elle une disposition nouvelle. L'un fournit l'occasion, l'autre la formule, et à l'instant, sous l'impression momentanée, la parole et la mélodie, la poésie et la musique, s'élançant simultanément du cœur et de l'esprit du peuple, d'une façon tout instinctive, sans aucune préparation. Celui d'entre eux qui est homme de goût, met au point la chanson, lui donne le cachet local, y fait resplendir, en vives couleurs, le véritable esprit du paysan. Une fois qu'une chanson est toute faite et prête à être chantée, ils ne savent pas eux-même par qui elle a été créée, quand, où et comment elle a pris naissance.



CREATION INDIVIDUELLE DES CHANSONS.

Un autre jour, dans la même année, j'ai entendu un chant poignant s'élever d'une rue attenante au couvent de Haridj. Aussitôt je suis monté sur le toit. En face, sur le toit de sa maison, une jeune fille assise, roule des boulettes de bouse (2) et chante :

(1) Docteur.

(2) Dans les villages d'Arménie on emploie comme combustible la bouse de vache séchée.

22 a

May-rik djann, intch é-ne kou balénn, — mayrik —
 djann, may-rik — djann, — har-tou imm ha - lénn

A peine avait-elle lancé la dernière syllabe, arriva une deuxième jeune fille, et elles se mirent à causer. Quelques instants après, la nouvelle venue partit ; l'autre continua :

22 b

Mayrik djann, akh intch é-nèmm, akh intchéuèmm, akh intch é-nèmm;
 may-rik — djann, an-ter toghir kou ba-lénn, mayrik —
 djanr, anter toghir kou ba lénn; vay, vouy, vouy, vay, vouy, vouy!

Tout à coup, une vieille femme, en colère, cria à la jeune fille de descendre. Celle-ci rentra immédiatement.

J'ai longtemps tendu l'oreille, mais je n'ai plus entendu chanter.

Le texte de la chanson révèle l'état d'âme de la jeune fille. L'adolescente au service d'autrui pour un morceau de pain, songe, en travaillant, à sa mère qu'elle avait perdue, comme, on me l'a dit, dès son jeune âge ; elle se rend compte de l'amertume du sort de l'orpheline, et, d'un mouvement spontané, elle exprime sa douleur en chantant une chanson désordonnée, image de son âme.

Si d'autres jeunes filles, orphelines comme elle, avaient entendu ce chant, il aurait assurément exprimé le fond de leur cœur, elles auraient pris part, selon la mesure de leur douleur, à cette tristesse et à son expression musicale.

Au bout de quelque temps, ce chant serait oublié ou il n'en resterait qu'un vague souvenir. Car pour le paysan, la

création des chants est un acte aussi ordinaire et naturel que l'est pour nous la conversation journalière. Si nous ne notons pas ce qu'on dit aujourd'hui, ou bien si nous ne prenons pas soin de le retenir dans notre esprit, nous ne nous en souviendrons pas ensuite, ou tout au plus, il n'en demeure que les grandes lignes.



VARIATION DES AIRS.

Les airs populaires arméniens comportent cinq sortes de variation : de *dimension*, de *mesure*, de *diapason*, d'*air* et d'*ornement*.

La variation de dimension se divise en trois groupes : longue et brève, complète et incomplète, simple et complexe.

La longue



et ses variations



23c

diminuent de dimension, lorsque le refrain est rejeté :

24a

et forment de nouvelles variations :

24b

24c

24d



La brève



augmente de dimension, lorsqu'il s'y ajoute un nouveau fragment ou un refrain, qui prend naissance des figures caractéristiques de l'air :



Le complet



devient incomplet, lorsque tombe une des deux phrases musicales indispensables :



L'incomplet



est complété par le chanteur doué :



Le simple



devient complexe, lorsque des refrains similaires ou dissemblables, avec des ornements divers, enrichissent l'air et forment un ensemble nouveau :



Ici, la répétition variée de petites phrases ayant un sens analogue donne une expression séduisante et fine aux figures musicales, notamment aux figures lyriques. Quant aux refrains ayant une formation différente, ils rafraîchissent l'air.



La variation de *mesure* se divise en deux groupes : mesure simple et mesure complexe.

Simple, lorsque la mesure paire



devient impaire :



ou l'impair



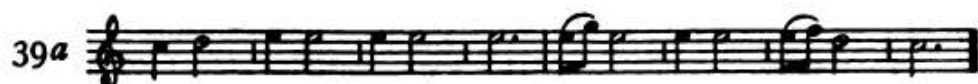
devient paire :



La mesure complexe



devient simple impaire :



ou simple paire



La mesure complexe est régulière, lorsque la simple



prend une forme complexe symétrique et uniforme, partiellement :



ou entièrement :



ou, comme à l'ordinaire, seulement dans la première phrase musicale. Les figures :



montent d'une seconde :



ou la figure



monte d'une tierce :



La figure



monte d'une quarte.



La variation de l'air se produit, lorsque les tons et les demi-tons de la gamme changent de position, partiellement :





qui devient :



ou entièrement



qui devient :



La variation d'*ornement* comporte de nombreuses modifications. Par exemple : 50 a, 50 c etc.

Les variations croissent et se développent dans la bouche du paysan, tout comme les contes. Une chanson, quand vous l'entendez d'une deuxième personne, est déjà modifiée. Chacun y met son cachet personnel, puis la passe à un autre, et la chanson subit ainsi constamment des changements nouveaux. Lorsqu'une nouvelle chanson paraît et attire l'attention, elle devient rapidement populaire et fait oublier l'ancienne.



GENRES DU CHANT RUSTIQUE.

La musique rustique arménienne comprend des soli et des chants choraux.

Le solo est chanté par un homme ou par deux. Dans le premier cas, un seul homme chante une chanson en entier ou partiellement.

Deux personnes chantent en solo les divers couplets de la même chanson, tour à tour, par alternance, sur le même air ou sur un air différent.

Cette manière est d'usage ordinairement dans les chansons satiriques, amoureuses et toutes celles qui par un chant alterné reproduisent les répliques de personnes se querellant, ou bien exprimant l'amour dont elles brûlent, etc.

Le chant choral a trois formes : simple, complexe et mixte.

La forme simple se produit lorsqu'un groupe chante seul la chanson d'un bout à l'autre.

La forme complexe se produit lorsque deux personnes, deux groupes, ou une personne et un groupe chantent sur le même air, mais en s'unissant par anneaux ou par nœuds, de la manière suivante : l'un commence le chant et achève la première phrase musicale ; l'autre la répète ; mais au dernier pied rimé le premier chanteur s'unit au second jusqu'à la fin de la phrase, puis chante seul la deuxième phrase ; au dernier pied rimé de celle-ci, l'autre chanteur s'unit au premier et répète la deuxième phrase en entier ; au dernier pied rimé, le premier chanteur s'unit encore au second, et ainsi anneau par anneau, ils forment une chaîne d'un bout à l'autre de la chanson

Parfois à un chœur s'unit un chœur d'un autre village, et, chacun gardant son indépendance, ils rivalisent entre eux en se donnant la réplique.

Dans ce cas, en même temps que chaque chœur chante de la manière susdite, les groupes du chœur alternent entre eux et forment la chaîne.

Les formes complexes sont plutôt propres aux chansons de danse.

La forme mixte se produit quand le solo et le chant choral se succèdent sans alternance régulière. On chante de cette façon les chansons de charrue et les chansons qui accompagnent le battage du blé.

TRACES DE POLYPHONIE.

Bien que la musique populaire arménienne ignore la polyphonie, il y a souvent des cas qui révèlent des vestiges de chant à deux voix.

Quand le premier chanteur commence le chant si haut que l'étendue des voix moyennes est dépassée, ou si bas que les voix élevées ne peuvent chanter à l'unisson, ceux qui se trouvent exclus ainsi conduisent leur voix de manière à ce que leur chant forme un accompagnement harmonique à celui du premier.

53 a

La vennassek la vennassek immJa - ri;
La vennassek
immJa - ri; imm si-ré-lou va - te m'assek
La vennassek immJa - ri;
immJa - ri;
immJa - ri. immJa - ri; imm si-ré-lou va - te m'assek immJa - ri.

Notons les deux airs l'un sous l'autre, nous obtenons encore un chant à deux voix.

53 b

La vennassek la vennassek immJa - ri;
La vennassek immJa - ri;

Le R. P. KOMITAS.

Traduit par A. TCHOBANIAN.