

**CONSERVATOIRE ROYAL DE MONS**

**2010 - 2011**

**Musique Contemporaine Turque  
Inspirée par la Musique Folklorique Turque**

**SUZAN FERIDUN ILYAZ**

**MS 2 PIANO**

**CLASSE DE DALIA OUZIEL**

**PROMOTEUR: DANIEL RUBENSTEIN**

**LECTURE INTERNE: J.P. DE BACKER**

**LECTURE EXTERNE: ECE TOKATLI**

**J'adresse mes plus vifs  
remerciements à Daniel  
Rubenstein, Ece Tokatli ainsi qu'à  
Eren Aydoğan.**

INTRODUCTION .....	3
CHAPITRE 1.....	4
LES CINQ TURCS .....	4
CEMAL REŞİT REY (1904-1985).....	5
ULVİ CEMAL ERKİN (1906-1972) .....	6
HASAN FERİD ALNAR (1906-1978).....	7
NECİL KAZIM AKSES (1908-1999).....	7
AHMED ADNAN SAYGUN (1907-1991) .....	9
CHAPITRE 2.....	19
MUSIQUE FOLKLORIQUE TURQUE.....	19
STRUCTURE MUSICALE .....	20
BLACK EARTH DE FAZIL SAY.....	21
RYTHMES AKSAK (IRREGULIERS).....	22
MUSIQUE FOLKLORIQUE EN ANATOLIE .....	23
ANALYSES "D'ANATOLIE".....	24
BIBLIOGRAPHIE .....	26
ADRESSES INTERNET.....	26

## INTRODUCTION

La proclamation de la République Turque a nécessité la mise en place d'un nouvel ordre social. Ceci a mené à une nouvelle compréhension de la culture et même à créer une nouvelle culture. L'ordre du jour le plus important de la république Turque était la "modernisation". Cette politique s'appliquera certainement dans le domaine de la musique. Atatürk pensait et soutenait l'idée que la nouvelle culture de la musique de la République Turque découlait de la musique folklorique Turque. Pour ce faire, un concours est organisé et cinq jeunes musiciens talentueux sont envoyés dans différents pays européens afin d'étudier la musique. Les premiers compositeurs musiciens turcs, qui se sont d'abord intéressés à la composition, sont appelés "Les Cinq Turcs".

Avant "Les Cinq Turcs", il y a de nombreux compositeurs talentueux dans les domaines des chansons scolaires, des hymnes nationaux et de la musique douce. Chaque membre des "Cinq Turcs" part d'une idée «nationaliste», tout en profitant de la musique locale de l'époque. Pour la première génération, la révision des mélodies populaires, le passage aux notes, l'analyse et la synthèse forment des sources importantes. Ceci fut une extension du courant résultant de l'orientation initiale aux ressources nationales à la fin du 19ème siècle dans de nombreux pays de l'Europe. "Les Cinq Turcs" puis par la suite les autres compositeurs se sont influencés des airs folkloriques Turcs et du caractère modal de la musique traditionnelle pour créer des œuvres contemporains turcs. Cependant, non seulement nos compositeurs turcs, mais aussi les musiciens des pays du monde se sont intéressés à cela.

## CHAPITRE 1

### **LES CINQ TURCS**

Avec la déclaration de la République en 1923, Cemal Reşit Rey, qui étudiait la musique en Europe, est rentré en Turquie et a commencé à enseigner dans une école de musique, à Istanbul. En même temps, un certain nombre de jeunes talentueux ont été envoyés par le gouvernement dans différentes villes en Europe pour étudier la musique. Après leur retour en Turquie, le groupe qui allait plus tard être appelé *Türk Beşleri* (Les Cinq Turcs) et qui a préparé les bases pour la musique moderne polyphonique turque est apparu. L'objectif commun du groupe était d'utiliser les thèmes traditionnels de la musique folklorique traditionnelle turque avec les valeurs de la musique classique occidentale qu'ils avaient étudiées pour produire une nouvelle structure polyphonique.

Dans les phases ultérieures, chaque compositeur vise à un son plus contemporain qui interprète les couleurs de la mélodie populaire à sa façon, et au lieu de simplement bien traiter des mélodies populaires, ils ont commencé à mettre en place une synthèse par le biais de l'abstraction.

En 1826, pendant l'Empire Ottoman, il y a eu des tentatives de formation dans la musique occidentale, qui ont ensuite été suivies, dans l'ère République, en 1924, par la création de l'École des instructeurs de musique. Ce mouvement atteint son apogée en 1936, lorsque le Conservatoire d'Etat d'Ankara est fondé. Actuellement, des milliers d'étudiants sont éduqués à l'échelle nationale dans dix conservatoires disséminés dans toute la Turquie.

Les compositeurs turcs qui ont reçu leur formation musicale, soit en Turquie soit à l'étranger, utilisent très souvent, dans leurs œuvres, la structure rythmique de la musique folklorique d'Anatolie. La motivation, c'est la conscience sur la nationalité et la création d'une musique nationale comprenant des motifs traditionnels. La plupart des œuvres des compositeurs contemporains expose des mélodies de musique folklorique anatolienne, dont la plupart a un rythme irrégulier. Les échantillons que vous allez entendre sont aussi bien de cette nature.

Les Cinq Turcs sont :

1. Cemal Resit Rey
2. Ulvi Cemal Erkin
3. Hasan Ferit Alnar
4. Ahmed Adnan Saygun
5. Necil Kazım Akses

### **CEMAL REŞİT REY (1904-1985)**

Cemal Resit Rey est né à Jérusalem le 25 Septembre 1904. Son père était gouverneur de Jérusalem, et a été l'un des écrivains participant à la "Cedide Edebiyat-i" (Nouvelle Littérature). Après le rebellion de Babiali, Rey et sa famille ont été forcés de s'installer à Paris, où il a commencé son éducation musicale au Conservatoire de Paris.

Il étudie le piano avec la célèbre pianiste Marguerite Long. Forcé de quitter Paris par la Première Guerre Mondiale, il a poursuivi ses études au Conservatoire de Genève. En 1919, de retour à Paris, il poursuit ses études avec Madame Long et il travaille la composition et l'esthétique de la musique avec Gabriel Fauré, et la conduite avec Henri Defosse. En 1932, il a été nommé au Conservatoire d'Istanbul comme professeur de piano et de composition.

Choisi pour l'adhésion à l'Union Internationale des compositeurs en 1926, Rey a ensuite fondé en 1943 la première chambre d'orchestre à Istanbul. Il a dirigé cet ensemble, qui est devenu en 1945 l'Orchestre de la Ville, et plus tard nommé l'Orchestre Symphonique d'Etat d'Istanbul, jusqu'en 1970. L'un des premiers fondateurs de l'association Philharmonique à Istanbul en 1946, Rey a également été directeur et conseiller aux radios d'Ankara et d'Istanbul de 1938 à 1949. En 1985, l'année de sa mort, il a été nommé «professeur artiste» au Conservatoire de l'Université Mimar Sinan. Les compositions de Rey ont été influencés d'abord par l'impressionnisme, et plus tard par des formes occidentalisées de la musique folklorique Turque et même par la musique mystique et celle de Divan.

Certaines de ses œuvres sont: 12 Anadolu Türküsü (les 12 Chansons Folkloriques d'Anatolie, en 1925), *Enstantaneler* (en 1931), le poème symphonique;

*Karagöz* (en 1930), l'Opéra; *Cem Sultan* (en 1923), *Zeybek* (en 1926), *Çelebi* (en 1943) , Jeu Musical; *Lükiis Hayat* (en 1933), *Deli-Dolu* (en 1934), *la Première Symphonie* (en 1941), Concerto Piano (en 1946) et les changements sur une vieille chanson populaire d'Istanbul (*Kâtibim*) (en 1961).

### **ULVİ CEMAL ERKİN (1906-1972)**

Né le 14 Mars 1906 à Istanbul, Ulvi Cemal Erkin diplômé de Galatasaray, est envoyé à Paris avec une bourse d'Etat. Après y avoir passé cinq années, il a étudié à l'École Normale de Musique, où il a été un étudiant de Nadia Boulanger. Dès son retour en Turquie en 1930, il devient professeur d'harmonie et de piano à la Faculté d'enseignement de musique d'Ankara. Pendant ce temps, il a également terminé ses premières compositions, qu'il avait commencées durant son séjour à Paris. En 1932, il s'est marié avec la célèbre pianiste Ferhunde Erkin, qui est professeur de piano dans la même école et qui était la première, en Turquie, à effectuer près de trente concerts de piano.

En 1942, il a remporté le Prix des Arts du Parti Populaire de la République avec son concert de piano et, en 1946, il a mené l'Orchestre Philharmonique du Premier Ministre dans un concert composé de ses propres œuvres. Jusqu'à sa mort, Erkin a enseigné dans les classes de piano et de composition au Conservatoire d'Etat, qu'il a dirigé de 1949 à 1951.

Certaines de ses œuvres sont: *İki Dans* (deux danses, en 1930), *Konçertino* (en 1932), *Karagöz* (en 1940), *Köçekçe* (en 1943), *Birinci Senfoni* (Première symphonie, de 1944 à 1946), *Keman Konçertosu* (Concert de violon, en 1947), *Keloğlan* (en 1950), *Ninni*, *Emprovizasyon ve Zeybek Türküsü* (Lullaby, l'improvisation et le chant folklorique Zeybek, 1929-1932), *Keman ve Piyano için Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* (quatuor à cordes pour violon et piano, 1935-1936), *Duyuşlar* (Impressions, en 1937 ) et *Piyano Besli* (Cinq morceaux pour piano, en 1943).

## **HASAN FERID ALNAR (1906-1978)**

Né le 11 Mars 1906 à Istanbul, Hasan Ferid Alnar est reconnu en tant qu'un *kanuni* (utilisateur d'un instrument traditionnel turc appelé *kanun*), qui n'était reconnu que depuis une douzaine d'années. Il a poursuivi ses études de kanun au Conservatoire d'Istanbul, et a commencé à composer de la musique à l'âge de seize ans.

Il a étudié l'harmonie avec Sadettin Arel, le contrepoint et la fugue avec Edgar Manas. En 1927, avec le soutien d'Arel, il est entré à l'Académie Nationale de Musique et d'Art de Vienne, où il a étudié la composition avec Joseph Marx, et la direction d'un orchestre avec Oswald Kabasta. En 1932, il a commencé à enseigner l'Histoire de la musique au Conservatoire d'Istanbul. En utilisant les *makams* du turc dans ses compositions, Alnar a également enseigné la musique Turque pendant un certain temps.

En 1936, il est devenu chef assistant de l'Orchestre Symphonique du Premier Ministère à Ankara. Il a vécu pendant un certain temps en Autriche et en Allemagne, où il a dirigé plusieurs orchestres. En 1952, pour cause de maladie, il a renoncé à la direction des orchestres.

Une de ses œuvres préférées, connue à l'étranger, "Prélude et Deux Danses" (en 1935) contient des thèmes folkloriques. Le concert de «*Kanun*» d'Alnar (1944-1951) est reconnu comme le premier travail dans lequel un instrument traditionnel turc a été accompagné d'un orchestre occidental.

En plus des œuvres de la musique Turque, comme *10 Saz Semaisi* (1926) et *Bayati Araban Pesrev, Segah Pesrev* (1927), les travaux d'Alnar comprennent: *Orkestra için Romantik Uvertür* (Overture romantique pour l'orchestre, 1932), *Türk Suiti* (Suite Turque, 1936), *Istanbul Suiti* (Istanbul Suite, 1938), les concerts pour violoncelle, cordes et le *kanun*, qu'il a écrit entre 1943 et 1951, le *Trio Fantezi* (1929) et *Üç Türkü* (Trois chansons folkloriques, 1948) pour soprano et orchestre.

## **NECİL KAZIM AKSES (1908-1999)**

Necil Kazım Akses fait partie du groupe des Cinq Turcs, il est le fondateur et l'initiateur de la génération des compositeurs de la Musique Turque Contemporaine. Il a étudié l'harmonie au Conservatoire avec Cemal Reşit Rey. Après son diplôme d'études

secondaires en 1926, il a continué à l'Académie Nationale de Musique et d'Arts Visuels à Vienne, où il étudie l'harmonie, le contrepoint et la fugue selon Joseph Marx, et le violon avec Kleincke. En 1932, il a étudié dans la division supérieure du Conservatoire National de Prague avec Joseph Suk, et il a obtenu son diplôme en 1934.

En 1934, Akses est rentré au pays. La même année, il est nommé professeur et directeur adjoint à l'École des professeurs de musique à Ankara. Durant les deux années suivantes, il a aidé le compositeur allemand Paul Hindemith, qui a été invité en Turquie par le Ministère de l'Éducation pour la création du Conservatoire National d'Ankara. En 1936, il est nommé professeur de composition à cette institution nouvellement créée. La même année, il rejoint une expédition de recherche menée à Osmaniye, une municipalité près d'Adana, avec Bela Bartok, Adnan Saygun et Ulvi Cemal Erkin.

Dans les différentes étapes de sa carrière, Akses a également rendu services en tant qu'administrateur (ou gestionnaire) dans certaines institutions culturelles et artistiques importantes en Turquie: en 1948, il a été nommé directeur du Conservatoire et en 1949, il est devenu Directeur Général des Beaux-Arts du Ministère de l'Éducation Nationale. Il a été attaché culturel à Berne en 1954 et à Bonn de 1955 à 1957. Entre 1958 et 1960, il est directeur général du Ballet et de l'Opéra National. En 1971, il reprend à nouveau cette même position jusqu'à sa retraite en 1972.

Necil Kazım Akses est surtout connu comme compositeur de grande envergure de formes symphoniques. Ses compositions peuvent être considérées dans les différents stades de l'évolution. De 1929 à la fin des années 30, Akses a composé des œuvres pour piano telles que "Préludes et Fugues", Sonate, flûte-Sonate, Allegro Féroce, et à son retour dans sa patrie, il a composé un autre opéra en un acte intitulé *Bayönder* (Le Meneur).

La période couvrant ces années peut être caractérisée comme une période de recherche pour créer un style individuel atonale. Comme ce fut le cas avec d'autres compositeurs de sa génération, on retrouve dans les premières œuvres d'Akses les influences de la musique traditionnelle Turque et de la musique folklorique. Cependant Akses, n'a pas directement utilisé ces éléments, mais les a plutôt stylisés.

Dans les années 1940, il est entré dans une nouvelle période, dans laquelle, en particulier dans ses œuvres symphoniques, un style « Akseş » a commencé à émerger et ce style est devenu plus évident. Ce style est d'une part lié à des modes Turques mélodiquement, et d'autre part au concept d'une modalité «harmonique». A grande échelle, des œuvres telles que *Ankara Kalesi* (citadelle d'Ankara), *Ballade*, *Première Symphonie*, *le Concert de violon*, *Scherzo Sur Nevakâr Itri*, dix pièces de piano et son poème symphonique "*La paix et la guerre*" (en 1981) écrit en mémoire d'Atatürk peuvent être cités comme les compositions de cette période. Son orchestre est progressivement devenu plus dense. En commençant par "*Gazel à partir d'un Divan*" en 1976, Akseş a commencé sa dernière période de composition. Pendant cette période de maturité, Akseş a également produit des œuvres pour les solistes, la chorale et le grand orchestre. Dans ses œuvres, qui se sont amplifiées, il a utilisé de nombreuses techniques du 20e siècle, et particulièrement la musique aléatoire. Avec toutes ces caractéristiques, parmi les membres des *Cinq Turcs*, Akseş est, à juste titre, considéré comme l'artiste le plus ouvert aux nouvelles idées et aux nouvelles innovations.

En 1985, il a commencé à composer la Sixième Symphonie intitulée "*Immortal Heroes*" pour les solistes, la chorale et le grand orchestre. Il a dédié ce travail aux martyrs de Çanakkale (les Dardanelles). Cette symphonie est restée inachevée. En plus d'être compositeur, Necil Kazım Akseş, est également distingué et respecté comme le tuteur de nombreux compositeurs de jeunes générations. Akseş est décédé le 16 Février 1999 au matin, à l'âge de 91 ans.

### **AHMED ADNAN SAYGUN (1907-1991)**

Ahmed Adnan Saygun est né en 1907 à Izmir (Smyrne), une ville turque, remarquable pour sa richesse culturelle, une minorité grecque, et une tradition musicale occidentale. Saygun est fortement influencé par la vie musicale de sa ville natale, où diverses musiques occidentales, et des troupes de spectacles de musique militaire Ottomane ont souvent lieu. Saygun a pris ses premières leçons de musique à l'école primaire en étudiant l'*ud* (l'instrument traditionnel turc), le luth à manche court de l'Empire ottoman, et le piano avec Rosati, et avant tout cela, il a commencé à composer

de la musique par son auto-enseignement de l'harmonie et des connaissances de contrepoint. Il a été suggéré, en fonction de ses lettres inédites, que Saygun avait déjà décidé de devenir compositeur dès l'âge de quatorze ans, en commençant par de courtes pièces pour piano, telles que «les marches et polkas».

Le père de Saygun, un enseignant des mathématiques et un érudit des religions et de la littérature, a également eu une énorme influence sur son éducation. Il a enseigné à Saygun l'anglais, le français et les religions du monde.

Jusqu'à l'âge de seize ans, Saygun observe à la fois la chute de l'Empire Ottoman, dans lequel il est né et la fondation du nouvel Etat Turc à la suite d'une violente Guerre d'Indépendance qui a duré plus de trois années. Les nouvelles politiques sociales et culturelles, initiées par Mustafa Kemal, du nouvel Etat laïc Turc étaient basées sur l'établissement d'une "société intégrée qui mélange les valeurs fondamentales Turques avec une superposition de la civilisation occidentale".

Le facteur le plus important dans le développement de ces réformes sociales et culturelles a été le sociologue, écrivain et poète Ziya Gökalp. Par conséquent, il est très probable que les concepts révolutionnaires de la nouvelle République Turque constituent une inspiration essentielle pour les études ethnomusicologiques et musicologiques de Saygun qui ont eu lieu après 1930, ainsi que le développement de son langage musical.

Au mépris de l'arabe et du persan qui influencent l'art de la littérature et de la musique très apprécié par la classe dirigeante ottomane, Gökalp et son entourage de jeunes intellectuels nationalistes, les Jeunes Turcs, croient que l'une des premières étapes de la création d'une nouvelle culture nationale a été d'exploiter les racines de la culture populaire Turque intacte, ses légendes, ses proverbes, ses épopées, et sa poésie. Une source primaire pour une telle culture expressive devait être trouvée dans les ménestrels de l'Anatolie.

La civilisation occidentale, d'autre part, a été considérée comme le modèle le plus avancé dans l'établissement de la vraie culture et hautement développé de l'art national et pour la République Turque. Gökalp décrit comment employer les principes

européens et les techniques et comment les incorporer dans la modernisation Turque en termes de développement musical:

Comme indiqué précédemment, les années d'études secondaires de Saygun coïncident à la fois avec la chute de l'Empire Ottoman, la guerre d'indépendance Turque et la fondation de la République Turque. Après avoir terminé ses études secondaires, Saygun est devenu un professeur de musique de l'Etat turc nouvellement fondé et après avoir enseigné la musique dans les écoles primaires pendant deux années, il a été nommé comme professeur de musique de la Haute Ecole d'Izmir. Selon la politique culturelle nationale de la République Turque, Saygun, suite à sa réussite à un concours national en 1928, a été envoyé faire des études à l'étranger, grâce à une bourse d'Etat. Il a étudié trois années à Paris où il a été introduit à la fin de la période romantique, de la musique européenne et de l'impressionnisme français. Saygun a étudié l'harmonie et le contrepoint avec Eugène Borrel au Conservatoire de Paris et plus tard, il a participé à la composition de Vincent classes d'Indy à la Schola Cantorum.

En 1931, Saygun est rentré en Turquie et a été nommé comme professeur de musique dans un nouveau Collège de musique à Ankara, qui s'adresse aux enseignants de musique de formation en vertu de la nouvelle politique culturelle de la République Turque, et il a commencé à enseigner le contrepoint. En 1934, il a dirigé l'Orchestre symphonique présidentielle, puis en 1936, il a déménagé à Istanbul pour y enseigner au Conservatoire Municipal.

En 1939, il a été nommé inspecteur des Halkevleri (centres communautaires ou par traduction littérale "Maison du Peuple"), des institutions culturelles établies dans le cadre de la Révolution culturelle, et cette mission lui a permis de voyager dans le but de mener des recherches sur la musique folklorique Turque (Yener et Beken 2008), bien que ses études d'ethnomusicologie aient déjà commencé auparavant.

### **Oeuvres pour piano:**

Op.2 Suit / Suite, 1931

Op.10 /a *Inci'nin Kitabı* / Livre d'Inci, 1934

Op.15 *Sonatine*, 1938

Op.25 *Anadolu'dan* / De l'Anatolie, 1945

- Op.51 *Kucuk Seyler / Les petites choses*, 1950-1952  
Op.38 *Aksak Tartilar Üzerine On Etüd / Dix Etudes sur «Aksak» Rythmes*, 1964  
Op.45 *Aksak Tartilar Üzerine On Iki Prelüd / Douze Préludes sur «Aksak» Rythmes*, 1967  
Op.47 *Aksak Tartilar Üzerine Bes Parca / Quinze pièces sur «Aksak» Rythmes*, 1967  
Op.56 *Ballade (iki piyano / deux pianos)*, 1975  
Op.58 *Aksak Tartilar Üzerine / Sur "Aksak" rythmes*, 1976  
Op.73 *Üç Piyano için Poem / Poème pour trois pianos*, 1986  
Op.76 *İki Piyano için Poem / Poème pour deux pianos*, 1989  
Op.77 *Piyano Sonatı / Sonate pour piano*, 1990

## SAYGUN ET SES ETUDES D'ETHNOMUSICOLOGIE

La première étude complète de Saygun dans le domaine de l'ethnomusicologie est apparue dans *Türk Halk Musikisinde Pentatonizm* (pentatonisme dans la musique folklorique Turque), publié en 1936. Dans cette étude, Saygun a analysé la tendance pentatonique dans la musique folklorique Turque et a tenté de révéler d'étroites affinités entre la musique folklorique Turque et ses origines au Moyen-Asie. (Début de sonatine op.15)

Il postule essentiellement que le système à cinq tons, qui est à l'origine du Moyen Asie, est venu à travers l'Europe à la Scandinavie, à travers l'Europe Centrale à l'Écosse, à travers la Hongrie aux Balkans, en Asie Mineure et en Afrique du Nord, à travers l'Arabie au Moyen-Afrique, à travers l'Indonésie et de l'Australie en Amérique du Sud, à travers la Chine au Japon et à travers la Sibérie à l'Amérique du Nord. Cette théorie a été à la fois reconnue et critiquée par le musicologue hongrois, Szabolcsi.

En outre, le pentatonisme dans la musique folklorique, conduit à une autre étude ethnomusicologique significative qui pourrait être considérée comme un jalon important dans les études d'ethnomusicologie de Saygun, en 1936. En Novembre, l'éminent compositeur et ethnomusicologue hongrois Béla Bartók a visité la Turquie et a mené, avec Saygun, une recherche sur le terrain afin de recueillir et de transcrire des chansons folkloriques des tribus nomades appelés *Yürük* près d'Adana et d'Osmaniye. Il est à

noter qu'ils ont recueilli quelques chansons de la ville d'Ankara avant leur départ pour Adana et Osmaniye. Dans son article, publié quinze ans après la visite de Bartók, Saygun a élucidé ce qui avait incité à publier le "Pentatonisme dans la musique folklorique Turque" et comment il avait été relié à l'intérêt de Bartók en faisant des recherches sur la musique folklorique de l'Anatolie.

Il est assez clair que Saygun a été gêné par l'ignorance générale au sujet de la musique folklorique de l'Anatolie. D'autre part, et peut-être plus important encore, son intention de creuser dans la musique folklorique d'Anatolie a été déclenchée par la monographie hongroise, ce qui contredit la politique principale de la nouvelle République Turque, l'Anatolie qui indique une partie de la région arabo-persique.

Comme Talat Sait Halman le clarifie, la "République d'Atatürk a formulé la politique pour mettre fin à la domination des valeurs culturelles de l'Islam arabo-persiques dont il a cherché à remplacer les normes européennes, pré-islamique mythologie, et les arts turcs d'Anatolie" (1980: 127). On peut dire très explicitement que les efforts pour créer une nouvelle culture nationale, ressenti à travers le pays, ont donné une forte impulsion aux études d'ethnomusicologie de Saygun.

En tant que jeune compositeur de 29 ans, avec son énorme intérêt pour la recherche de la musique folklorique, Saygun a acquis de l'expérience et des connaissances cruciales de son expédition avec Bartók. Pendant leur voyage, qui n'a duré que dix jours, ils ont recueilli et transcrit 93 chansons folkloriques et Saygun a été chargé de recueillir des données sur les performances et les transcriptions de texte.

Par la suite, ces chants populaires, recueillis par Saygun et Bartók de l'Anatolie, ont été soigneusement analysées par Bartók, en fonction de leurs structures mélodiques et textuelles. Bien que Bartók n'ait pas pu obtenir à temps la publication de cette étude, qui a été publiée en 1976 par l'université de presse de Princeton avec pour titre "la musique folklorique Turque d'Asie mineure", édité par Benjamin Suchoff, le conservateur des Archives Bartok de 1953 à 1968.

D'autre part, Saygun a continué à travailler personnellement sur un projet similaire et a mis en place l'une des études les plus importantes dans le domaine de l'ethnomusicologie. Il a réexaminé les chansons folkloriques recueillies et leurs

documents et il a mené des recherches supplémentaires sur le terrain sur le même lieu. En conséquence, Saygun a fourni un travail complet, qui comprend également les manuscrits de Bartók, écrits en français.

On a l'impression que les recherches d'ethnomusicologie de Saygun ont atteint un certain niveau de compétence après la visite de Bartók en Turquie. En 1937, Saygun a publié sa deuxième recherche sur la musique folklorique des villes de Rize, Artvin et Kars; il a donné quelques informations sur les chansons folkloriques, les instruments de musique et les danses de Rize, d'Artvin et de la région de Kars). Dans cette étude, il a fourni des informations essentielles sur la musique, les instruments et les danses des trois provinces du nord-est de la Turquie.

Par ailleurs, il s'est interrogé sur les origines de la danse populaire de la région, qui est le Horon, et il a fait des comparaisons sur les différences dans la musique folklorique. L'année suivante, en 1938, Saygun a publié *Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon*, (Sept chansons populaires et une danse de Horon de la Mer Noire) basé sur ses recherches dans les archives du Conservatoire municipal d'Istanbul. Dans ce travail, qui marque l'avancement important de Saygun dans l'analyse systématique des éléments folkloriques, il attache beaucoup d'importance à l'authenticité de la musique folklorique. Ce travail a présenté à la fois un vaste inventaire de chansons folkloriques, recueillies jusqu'à cette année, et a fourni une critique de la notation musicale et de la méthode de transcription de chansons folkloriques. Il a été suggéré que Saygun a fait un grand effort pour faire face à l'authenticité des chansons folkloriques en les analysant en fonction de leur accompagnement instrumental, des paroles originales, des styles de performance et des rythmes. En outre, il a développé une nouvelle technique de transcription qui lui permet d'écrire les paroles avec des lettres spéciales qui n'existent pas dans l'alphabet et il a attiré une attention particulière aux ornements et les a distingués de l'authenticité de la chanson. Toutes ces tentatives, au coeur de l'authenticité, témoignent de la réussite de Saygun sur la poursuite de la tendance générale de recherches de musique folklorique et de la musicologie comparée des années 1930.

## PRINCIPES DE CREATIVITE DE SAYGUN

- Synthèse du Passé et Futur: des études pour l'universalisation de l'Anatolie (en termes de composition et d'ethnomusicologie)
- Modalité: l'ancien mode de Dorian (String Quartet) *Pentatonizm Hüzam, Karçığar* (Par exemple, le premier concert de piano)
- L'article intensif de contre pointal
- Tous les formes de pièces qui ne fonctionnent que rarement en tant que compositeur
- Mètre d'Aksak (irrégulier)
- Idée génératrice
- Impressionnisme (lui-même, de plus en plus affecté par un sentiment de couleur personnelle de l'impressionnisme français des expositions)
- Néo-classique (en particulier les œuvres du style baroque et les types de pièces), par exemple " Katibim Variations ".

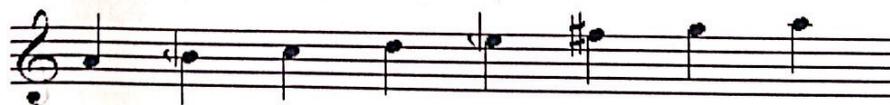
En 1938, Saygun a écrit la Sonatine, op. 15 pour piano, qui comprend un mouvement intitulé *horon* une danse qui a un rythme rapide, de l'est de la Mer Noire, où il est allé en 1937 pour y mener ses propres recherches. Le mouvement comporte plusieurs références sur le son du Horon, à savoir le mètre irrégulier de 7/8 et l'utilisation prédominante de l'harmonie quartal pour évoquer le bruit de l'instrument du *kemence* de la Mer Noire, un violon à trois cordes pour danser le *horon*. Les mètres irréguliers qui combinent à la fois les nombres pairs et impairs de battements sont très courants dans la musique folklorique Turque, et Saygun se réfère à eux comme des rythmes *aksak*; du mot turc pour "boiteux", un terme qui est en fait emprunté à la musique Ottomane classique, comme une étiquette pour différents modes rythmiques, ou *usuls*. Comme on le voit à partir de cela et des exemples par la suite, Saygun a souvent puisé dans sa connaissance d'une affinité pour la musique savante ottomane dans ses propres compositions, en dépit des appels explicites par les réformateurs de rejeter le style de musique.

**HORON:** Une danse de la région orientale de la Mer Noire. Les danseurs sont en cercle ou en demi-cercle, et ils se tiennent la main. Dans certaines versions du horon, en particulier dans les villages, les hommes et les femmes dansent ensemble. Le *kemençe* (petit violon joué comme un violoncelle), le tambour et le *zurna* accompagnent la danse (à Trabzon et à Artvin).

### D'ANATOLIE (D'AHMED ADNAN SAYGUN)

Plus tard, dans une œuvre pour piano "*Anadolu'dan*" (d'Anatolie, en 1945) Saygun continue à explorer l'utilisation des danses folkloriques comme une base pour la composition. Le titre se traduit comme "D'Anatolie», en référence à la péninsule qui est une grande partie de la Turquie. Ce travail est composé de trois danses *Meşeli*, *Zeybek*, et *Halay* et l'utilisation de rythmes aksak est prépondérante dans chacune d'elles. En outre, Saygun s'appuie sur un cadre cohérent pour modale pour la première danse - les emplacements A, B, C, D, E-plat, fa dièse, G - ce qui peut être comparé à un makam, ou le mode, dans la musique Ottomane classique, appelé *karcığar* que l'on trouve également souvent dans la musique folklorique. Pour la troisième danse, les travaux de Saygun se dirigent vers des directions plu modernistes, par exemple, en utilisant la bimodalité de juxtaposition des mélodies contrastées.

#### "Karcığar« Tune:



Hicâzî Dizisi



**ZEYBEK:** Une danse de la Méditerranée et des régions égéennes. C'est une danse en solo, mais un groupe peut danser simultanément. C'est une danse solennelle, impressionnante et noble, généralement dansée par les hommes. Elle est accompagnée par le «*bağlama*», le *divansazı* (une grande *bağlama*), le «*cura*» (une petite *bağlama*), les tambours, les *zurnas*, le tambourin, le darbouka et le *kaval*.

## Zeybek

Sostenuto e pesante (♩ = 63)

The musical score for Zeybek is presented in two systems. The first system is marked 'Sostenuto e pesante (♩ = 63)' and 'p' (piano). It consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system is marked 'mf' (mezzo-forte) and continues the piece with similar notation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

**HALAY:** Une danse de l'Anatolie centrale et du sud, accompagnée par le tambour et le zurna (une forme de hautbois). et parfois par le baglama (instrument à cordes avec un long cou et à trois doubles cordes), le kaval (Flageot) et le tambourin.

Les hommes et les femmes dansent ensemble sur une ligne droite, main dans la main, épaule contre épaule, et parfois avec les mains jetées sur les épaules les uns des autres.

(Adıyaman, Bitlis, Bingöl, Gaziantep, Elazığ)

## HALAY

Con moto (♩ = 84)

The image displays a musical score for the Halay dance. It consists of three systems of piano accompaniment. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'Con moto' with a quarter note equal to 84 beats per minute. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The first system shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system continues the melody with more complex rhythmic patterns. The third system concludes the piece with a final melodic flourish and a bass line.

## CHAPITRE 2

### MUSIQUE FOLKLORIQUE TURQUE

La richesse et la variété inhabituelle de la musique folklorique turque attirent l'attention des musicologues de partout dans le monde. La plupart des mélodies ont des origines très anciennes dans le nombre de différentes cultures turques de l'histoire de la Turquie moderne.

Chaque région a son propre air local, ses chansons et ses danses. Il y a une chanson ou une danse spéciale pour chaque événement de la vie rurale: une naissance ou un mariage, la mort d'un être aimé, le fait de semer les champs et la récolte des cultures ou les troupeaux à l'eau. Certaines chansons et certaines danses ont à faire avec un métier particulier ou un travail, et certaines ont le thème de la fertilité ou de la chance. D'autres encore expriment les sentiments intemporels de la joie d'un homme et de sa tristesse, de la nostalgie d'un exilé pour sa maison et sa patrie, l'amour et l'affection pour la personne aimée.

Les instruments joués sont encore essentiellement traditionnels et encore variés d'une région à l'autre. Ils sont fabriqués par des artisans locaux d'une grande habileté à partir de matériaux obtenus localement. Un de ceux-ci, le *saz*, avec sa vaste gamme, peut être considéré comme la plus ancienne forme du luth occidental. Le *kabak kemane*, fabriqué à partir d'unealebasse, est encore une précoce du violon. Et la Turquie a son propre cornemuse, le *tulum*.

La principale différence entre la musique polyphonique occidentale et la musique turque est que, dans la première, une échelle est divisée en douze teintes stables, tandis que dans la seconde, elle est divisée en vingt-quatre tons instables dont certains sont utilisés en fonction de la particularité de la mélodie dans la partition. Souvent, on combine le chant et la danse. Dans de tels cas, les costumes colorés, qui sont différents dans chaque région, font une démonstration spectaculaire.

## **STRUCTURE MUSICALE**

L'étude des exemples présentés, montre clairement que, la musique folklorique Turque contient une variété de différentes caractéristiques mélodiques. Généralement, quand on se rapproche des villes, la musique montre de plus en plus les *makams* (modes tures) de la musique classique Turque. La musique rurale et villageoise a une simple structure mélodique, avec moins d'influence des *makams*. Les deux contiennent cependant un système microtonal musical, ce qui est une caractéristique fondamentale de la musique folklorique.

Comme, depuis des siècles, les traditions populaires de la musique folklorique ont été transmises de génération en génération, les différences régionales sont apparues. Ces différences sont connues comme *tavir* (forme régionale): ce terme exprime la différence entre jouer et chanter parmi les artistes régionaux et *ayiks*. Toutefois, le terme *tavir* est surtout utilisé pour décrire les différences dans le style instrumental. Les différences de style de chant sont dénommés *ağız* (littéralement, bouche). Ce sont les éléments qui déterminent le caractère musical des différentes régions, et les différences entre les deux. À un certain point, ces styles déterminent aussi les structures mélodiques.

Comme la recherche de la musique folklorique turque a progressé, il est évident que la culture musicale populaire a créé sa propre terminologie. Par exemple, pour décrire la structure mélodique, le terme *ayak* est plus utilisé que le terme *makam*. Par exemples "Kerem ayagi", "Garip ayagi", "Mülstezat ayagi", "Besiri ayagi" etc. Mais il faut préciser que cela n'a pas la même signification dans toutes les régions.

Les airs folkloriques tures sont généralement compris entre 4 et 15 tons, mais leur gamme a tendance à augmenter vers la proximité de centres urbains, et à diminuer dans les régions rurales. Il ya bien sûr des exceptions à cette règle.

La musique folklorique turque et la musique classique sont l'expression des sentiments et des pensées de la population turque. Les deux sont des musiques modales (*makam*). Les rythmes montrent quelques similitudes entre la musique folklorique turque et la musique classique au sujet de leurs formes, leur classification et leur rythme. Dans la musique classique turque, chaque rythme a un nom qui contient sa

spécialité. Dans la musique folklorique turque, les rythmes n'ont pas de nom. Il faut savoir qu'ils se complètent mutuellement, et qu'ils doivent être évalués comme un tout.

L'une des chansons les plus populaires de la musique folklorique turque est la *Terre Noire* d'Aşık Veysel. Le pianiste et compositeur contemporain "Fazil Say" l'a également arrangé pour le piano. Aşık Veysel (1894-1973) est un icône de la musique folklorique turque, en particulier de la tradition *Aşık* et est l'une des personnes les plus respectées du 20ème siècle de la musique folklorique traditionnelle. Beaucoup de ses paroles sont des poèmes écrits par lui-même et sont connus par cœur (au moins en partie) par l'ancienne génération. Ses thèmes, surtout les plus tardivement célèbres, sont axés sur la mort, la vie, et, essaient de trouver un sens à la monotonie de la vie quotidienne.

### **BLACK EARTH DE FAZIL SAY**

*Black Earth* (Terre Noire) a été inspiré par *Kara Toprak*, une chanson populaire en Turquie. Le compositeur de la chanson, Asik Veysel (1894-1973), fut l'un des derniers grands ballades turcs et le dernier maillon d'une tradition millénaire. Suite à une attaque de la variole, Veysel est devenu aveugle pendant son enfance. Pour son propre plaisir, il a ensuite commencé à apprendre à jouer du *saz*, un luth turc, et à étudier la poésie. Il a fait connaissance de plusieurs poètes populaires, et, après 1928, il a voyagé avec ses chansons de village en village. Au fil des années, il est devenu un symbole culturel de la République Turque.

Dans la chanson *Kara Toprak*, Veysel décrit la solitude et la perte. Tout ce qui reste est la terre noire, la couleur du paysage de sa ville natale, qui est Sivas. Dans l'introduction et l'épilogue de la *Terre Noire*, Fazil Say imite le son du *saz* à travers sa sélection d'un effet de sourdine - une méditation sur les thèmes d'une ballade. En revanche, le folklore, le style de piano romantique et le jazz sont enlacés dans les régions centrales pour former une explosion à grande échelle. Fazil Say applique ces essais à la fois dans les concerts de musique classique et les festivals de jazz: en particulier dans les sections folkloriques, il emploie la liberté d'improvisation qui est, à la fois, inhérente à la musique folklorique et au jazz.

## **RYTHMES AKSAK (IRREGULIERS)**

Comme dans beaucoup de musiques d'Europe orientale et des régions Balkaniques, telles que la Grèce et la Bulgarie, la musique folklorique Turque utilise de nombreux comptes, en particulier pour la danse. Les comptes, tels que le 9/8, avec les neuf battements fréquemment subdivisés en 2 +2 +2 +3. Ces rythmes sont appelés par les Turcs "*aksak*", qui signifie littéralement "boiteux" ou "effondrement".

C'est probablement parce que la mesure se termine par un battement légèrement plus long, ce qui nécessite une pause dans la danse.



Le terme turc *aksak*, est emprunté à la théorie musicale ottomane, qui signifie en d'autres termes "boiteux". Il désigne un système rythmique, dans lequel les morceaux ou les séquences, exécutés dans un rythme rapide, sont basées sur la répétition ininterrompue d'une matrice, qui résulte de la juxtaposition de cellules basées sur l'alternance des quantités binaires et ternaires, comme dans deux trois, 2 + 3, 2 +2 + 3, 2 + 3 + 3, etc Les *aksaks* peuvent être classés selon la nature de leur valeur totale - qui peut être un nombre premier, pair ou impair. Ceux qui sont basés sur des nombres premiers se distinguent par le fait qu'ils sont résistants à toute division en temps égaux, alors que tous les autres peuvent être répartis selon un système binaire ou un principe ternaire. Le *aksak* de 8 valeurs minimales peut donc être l'équivalent de 2 x 4 ou 4 x 2 de temps égaux, tandis que le aksak de 9 valeurs peut être divisé en trois temps égaux. La nature asymétrique de ces derniers résultats aboutit à un haut coefficient d'ambiguïté, car le contenu peut être interprété de deux manières différentes: soit comme un *aksak* (par exemple, 2 +2 +2 +3), ou comme une matrice rythmique insérée dans un cadre métrique qui est divisible en 3 (3 x 3) - mais "syncopé". Cela signifie que le même phénomène sonore peut être perçu de différentes manières.

Cela implique que la perception rythmique fonctionne sur la base d'un code partagé au sein d'un système cognitif donné. La présentation montrera que, dans certaines sociétés traditionnelles africaines, les *aksaks* ambivalents et asymétriques ne peuvent être conçus que dans une forme, le *aksak*, tandis que les formes symétriques sont jamais reconnues comme tels. Ces deux cas illustrent la différence qui peut exister entre les *aksak* considéré exclusivement du point de vue structurel et la manière dont il est compris dans un contexte culturel donné.

### **MUSIQUE FOLKLORIQUE EN ANATOLIE**

La tradition de chanter ou de jouer la musique folklorique en Anatolie est appelée *türkü*, et la structure rythmique du *türkü* est appelée *usul* (la mode). La musique folklorique Anatolienne est probablement le facteur le plus important dans la région, reflétant 8000 années de diversités culturelle, religieuse et linguistique.

Ce qui doit être mis en évidence à ce stade c'est que, malgré la diversité de 8000 années dans la règle et la religion, la musique folklorique ne semble pas être affectée par tout cela. Pendant 8000 années, de multiples civilisations, langues et religions sont nées ; mais la structure rythmique et mélodique de la musique folklorique n'a guère changé. Par conséquent, la musique folklorique peut être considérée comme la seule tradition qui a maintenu ses motifs originaux à travers les siècles.

La musique folklorique peut être discutée en termes de:

- a) mélodie
- b) rythme
- c) instruments joués

Nous avons déjà mentionné les 8000 années de civilisations diverses, des cultures et de la tradition de la musique folklorique en Anatolie. Les instruments de musique folklorique d'Anatolie, attentivement étudiés, peuvent fournir des preuves qu'ils ont réussi à survivre jusqu'à ce moment avec seulement de légers changements. Les instruments utilisés dans la musique folklorique d'Anatolie sont essentiellement:

- les instruments de percussion: *Davul* (tambour), *Def* (tambourin), *Deblek*;
- les instruments à vent: *Zurna* (chalémie, hautbois), *Tulum* (cornemuse), *Mey* (Piye), *Cifte Kaval* (flûte double), *kaval* (flûte), *sipsi* (sifflet);
- les instruments à cordes: *Baglama - saz* (luth) et *Kemençe* (violon de la mer Noire).

La structure rythmique de la musique folklorique d'Anatolie est essentiellement formée de diverses manifestations de mesures rythmiques simples. Parmi les treize types d'échelles rythmiques, huit sont construits sur un rythme asymétrique appelé "le rythme *aksak*". Ce rythme est la caractéristique la plus distinctive de la structure rythmique de la musique folklorique d'Anatolie.

## **ANALYSES "D'ANATOLIE"**

**MEŞELİ:** La première danse de cette pièce est en 9/8, l'accent étant mis sur la 7ème croche. La danse est composée de 3 séquences barre et le thème apparaît dans la septième barre et l'accompagnement est introduit dans les 6 premières barres. Pour des raisons harmoniques, le motif de l'accompagnement évolue quand la mélodie arrive. Pendant la danse, le thème est répété 3 fois avec une dynamique et une texture. L'accompagnement sert de pont et relie les thèmes avec la texture enrichissante. A la fin, les thèmes viennent en octaves et l'accompagnement diminuent pour atteindre une fermeture silencieuse.

**ZEYBEK:** La deuxième danse, le *zeybek* commence tout de suite avec le thème à venir à l'unisson, et la structure du thème est de 2+1. La mélodie actuelle est entendue à deux reprises et la conclusion du thème est faite d'une texture rythmique semblable. Après la partie unisson, la structure la plus base harmonique est appliquée à ce thème, suivie par le 2ème thème qui est formé de la même structure rythmique et qui a la même fin. La même séquence apparaît, mais cette fois la texture est enrichie, et la partie supérieure est inscrite dans les parties unisson avec un léger retard qui rappelle un canon. En fin de compte, le thème arrive pour la dernière fois à l'unisson qui est la texture dominante de cette danse.

**HALAY:** La dernière danse est composée de 5 sections, dont la coda. Le travail est principalement polymodal. La texture de la première section ressemble à la forme d'invention. Les changements de mode et les octaves dans les répétitions évitent la monotonie. L'harmonie duelle rappelle Bela Bartok, mais les tiers suivants et les cinquièmes diffèrent en faveur de la mélodie traditionnelle turque. La deuxième section est dans un caractère différent. Une approche plus modale est visible sur cette section. L'accompagnement est principalement formé de deux harmonies, de quintes et d'octaves. L'objectif des harmonies dual est d'obtenir des couleurs similaires aux microtones utilisés dans la musique traditionnelle turque. Une ambiance différente est atteinte avec les brusques changements de rythme. L'harmonie du vivo diffère de l'autre section; elle est suivie par les sections du piu vivo, en allant à la préparation de la coda. La grande section à la fin est un essai pour changer la direction. Cependant, il finit par servir d'une vigoureuse coda avec une brillante texture pianistique.

## BIBLIOGRAPHIE

ARACI, Emre - *Ahmed Adnan Saygun : Dogu-Bati Arasi Muzik Köprüsü* (Pont

Musical entre l'Orient et l'Occident

ÇALGAN, Koral - *Duyuşlar* Ulvi Cemal Erkin

ILYASOĞLU, Evin - *Zaman içinde Muzik* (La musique dans le temps)

SAY, Ahmet - *Muzik Tarihi* (Histoire de la Musique)

## ADRESSES INTERNET

1. <http://www.bilkent.edu.tr/~MSSF/Turk/Adnan/>
2. <http://www.necilkazimakses.com/yasam-oykusu.html>
3. [http://www.turkishmusicportal.org/list\\_songs.php?type=2&lang2=en](http://www.turkishmusicportal.org/list_songs.php?type=2&lang2=en)
4. <http://gonenchongur.blogspot.com/2008/09/so-much-has-been-written-and-surveyed.html>