

LE PONT SUPÉRIEUR - SPECTACLE VIVANT
BRETAGNE - PAYS DE LA LOIRE
L'UNIVERSITÉ DE BRETAGNE OCCIDENTALE



MÉMOIRE DE MASTER
Artiste des musiques traditionnelles

**MÉTRIQUE POÉTIQUE ET LANGAGE
MUSICAL DANS LA TRADITION LETTRÉE
ARABE DE L'ORIENT**

Gaspard DELOISON

Septembre 2022

« L'étude de la poésie en tant que logos et mots est le propre du philologue et du grammairien. En tant que paroles imagées, elle est considérée sous deux rapports, son étude revient au rhéteur et au psychologue. Considérée au point de vue de la mesure et de ses causes, et d'une façon générale, son étude revient au musicologue. »

— Avicenne

AVANT PROPOS

J'ai découvert les musiques du Moyen-Orient d'abord par la pratique de l'improvisation. J'étais alors fasciné par le *taqsīm*, la forme d'improvisation non mesurée dans laquelle les musiciens solistes expriment leur connaissance des modulations mélodiques. Je me suis procuré un 'ūd et je me suis rapidement concentré sur l'étude des nombreuses échelles musicales, des modulations mélodiques et des variantes régionales. La pratique de cet instrument et l'intérêt pour ces modes (les *maqām*-s) m'ont amené à rencontrer des musiciens pratiquant la musique classique arabe, la musique classique persane et les musiques de Turquie. C'est essentiellement à travers ces rencontres que j'ai appris à jouer le 'ūd.

Commençant à me sentir à l'aise dans les répertoires de pièces instrumentales composées, il m'apparut un jour essentiel d'étudier plus profondément le répertoire chanté. En effet, dans les traditions musicales citées ci-dessus, même si le répertoire instrumental est conséquent, le répertoire vocal prédomine et il est vraisemblable que certaines formes et techniques instrumentales dérivent de formes et de techniques vocales. J'ai obtenu une bourse de compagnonnage FAMDT/ADAMI dans la perspective d'étudier la suite vocale en vogue dans les pays arabes du Proche-Orient jusqu'au début du XXI^e siècle : la *waşla*. À l'occasion de cette bourse, nous avons aussi abordé la pratique du *taqsīm* avec mon professeur lyad Haymour. Il m'a alors expliqué que les « anciens » avaient une connaissance aigüe de la poésie et qu'ils utilisaient des éléments rythmiques issus de la grammaire poétique pour construire leurs improvisations. Or, je voyais encore le *taqsīm* comme une forme improvisée non rythmée. Le *taqsīm* aurait donc une structure rythmique importante, voire indispensable pour ces « anciens ». Néanmoins, lyad m'a avoué ne pas connaître concrètement lui-même la manière dont ces anciens faisaient le lien entre la poésie et leur pratique musicale. Il a ajouté que les musiciens d'aujourd'hui ont perdu ce lien, ce qui ne les empêche pas par ailleurs à jouer dans un « style ancien ».

Cette prise de conscience a fait écho à une autre situation d'apprentissage dont j'ai fait l'expérience en Iran, lors de cours particuliers sur le répertoire canonique de la musique classique iranienne (le *Radif*). Ce

répertoire de plusieurs heures de musique est normalement transmis de maître à élève par l'oralité. Afin de me faire mémoriser des passages qui me posaient des difficultés de placement rythmique, mon professeur me récitait des vers en persan. Ne parlant pas persan moi-même et ne connaissant pas les vers qu'il me récitait, j'imagine que l'effet recherché ne fut pas aussi fructueux qu'avec un étudiant persanophone, mais je réalisai alors que la langue, et la poésie en particulier, pouvait servir de support à la mémorisation de rythmes complexes.

C'est ainsi que j'en suis venu à m'intéresser au lien qu'entretiennent la musique et la poésie sur le plan rythmique. Bien que l'étude de la relation entre le rythme poétique et le rythme musical puisse embrasser une aire culturelle très vaste — en particulier, les musiques de cour du monde musulman : musiques ottomanes, iraniennes, khédiviales, etc —, dans le prolongement de la bourse de compagnonnage sur la suite de musique classique arabe *waṣla*, je souhaite fixer les contours de mon mémoire à la musique classique arabe du Proche-Orient.

TRANSLITÉRATION DES CARACTÈRES ARABES

ب b	ق q
ت t	ك k
ث ṭ	ل l
ج ğ	م m
ح ḥ	ن n
خ ḫ	ه h
د d	و w
ذ ḍ	ي y
ر r	
ز z	
س s	<u>Voyelles longues :</u>
ش š	ا ā
ص ṣ	و ū
ض ḍ	ي ī
ط ṭ	
ظ ḏ	<u>Voyelles courtes :</u>
ع ʿ	- a
غ ğ	- i
ف f	- u

LISTE DES SYMBOLES ET ABRÉVIATIONS

C	Consonne
V	Voyelle
u	Syllabe brève
-	Syllabe longue
–	Syllabe surlonge
x	Syllabe brève ou longue
O	<i>ḥarf mutaḥarrīk</i> ou frappe
/	<i>ḥarf sākin</i>
•	Silence ou résonance
+	Silence
DUM	Frappe grave et résonnante
TAK	Frappe aigüe
s	Silence
<i>ḥ</i>	Nombre de pulsations dans la cantilation coranique



Cet icône indique que le lien souligné le précédant donne accès à une source sonore

TABLE DES MATIÈRES

AVANT PROPOS.....	V
TRANSLITÉRATION DES CARACTÈRES ARABES	VII
LISTE DES SYMBOLES ET ABRÉVIATIONS.....	IX
INTRODUCTION	1
1. Réflexions initiales.....	1
2. Les contours du sujet de recherche.....	2
2.1. La métrique classique arabe : ilm al-‘arūd	2
2.2. La musique lettrée arabe de l’Orient	3
2.3. La Naḥda	3
3. Problématique	5
4. Les sources à la base de ce travail	6
PREMIÈRE PARTIE : LA MÉTRIQUE POÉTIQUE AU SERVICE DES PREMIERS OUTILS D’ANALYSE MUSICALE.....	10
1. Quelques éléments fondamentaux de la théorie de la métrique arabe ancienne	11
1.1. La notion de ḥarf.....	11
1.2. La notion de paradigme.....	14
2. Une description des cycles rythmiques par itération.....	17
2.1. Le cercle comme mode de représentation.....	17
2.2. Un rythme itératif	19
3. Rythmes et pratique instrumentale chez les auteurs du Xe au XIIIe siècle.....	22
DEUXIÈME PARTIE : UNE PRATIQUE MUSICALE INSPIRÉE PAR LA MÉTRIQUE POÉTIQUE	26
1. De la modification des mètres à la modification des rythmes	26
2. Le développement des cycles rythmiques.....	31
2.1. L’évolution de la notation rythmique du XIIIe siècle à nos jours.....	31

2.2.	D'autres rapports de proportionnalité	33
2.3.	Une proposition de notation quantitative par développement des attanīn	37
3.	La pratique du taqsīm	41
3.1.	Le taqsīm mursal	42
3.2.	Le taqsīm muwaqqa'	47
TROISIÈME PARTIE : LES RAISONS DE L'ÉVOLUTION DU LANGAGE MUSICAL AU DÉBUT DU XXE SIÈCLE		50
1.	Évolutions des pratiques artistiques de 1870 à 1930	50
1.1.	Du salon à la scène	50
1.2.	Naissance de nouveaux médias	53
1.3.	Les musiques d'État	55
2.	Une quête de modernité	58
2.1.	L'influence de la musique occidentale	58
2.2.	La querelle des anciens et des modernes	59
2.3.	Une entreprise de normalisation : le Congrès du Caire	62
3.	Développement d'une musicologie arabe et renouveau des pratiques musicales	70
3.1.	Changer la musicologie du maqām « de l'intérieur »	70
3.2.	De nouvelles pratiques musicales	72
CONCLUSION		80
GLOSSAIRE		82
ANNEXE 1 : CYCLES MUSICAUX DE ŞAFIYU-D-DĪN AL URMAWĪ - KITĀB AL-ADWĀR - LIVRE DES CYCLES MUSICAUX (1287)		84
ANNEXE 2 : MÈTRES POÉTIQUES		85
BIBLIOGRAPHIE		87

INTRODUCTION

1. Réflexions initiales

La langue arabe possède la particularité d'être composée de syllabes de longueurs variables, dépendant du nombre de consonnes et de la présence ou non d'une voyelle longue. La déclamation d'un texte, poétique ou non, fait donc naître des rythmes par combinaison de ces syllabes de durées différentes.

Jusqu'au premier tiers du XX^e siècle, il semble que la musique classique arabe du *Mašreq*¹ et d'Égypte ait entretenu un lien très fort avec la poésie classique arabe. La mise en musique de ces textes, porteurs d'une certaine organisation métrique — ou rythmique ? — codifiée par un ensemble de règles, devait alors obéir à un système de contrainte important. Dans l'ensemble des formes vocales, qu'elles soient cycliques ou non, composées ou improvisées, le respect de la prosodie s'imposait.

Alors que le rapport entre la métrique poétique et le répertoire vocal est évident, c'est en grande partie sur le répertoire instrumental que je souhaite porter mon attention, afin d'étudier quelles sont les formes musicales d'influence poétique ou les héritages de la métrique dans le jeu instrumental.

Les questions suivantes sont à l'origine de ce mémoire :

- Les formes instrumentales classiques (*bašraf*, *samā'i*, *taħmila*, *dulāb*, *tāqšim*) se structurent-elles selon des règles de métrique poétique ?
- Comment le phrasé instrumental s'inspire t-il de la métrique poétique ?

¹ *Mašreq* signifie « levant », par opposition à *Magreb*, qui veut dire « couchant ». Il désigne ici l'aire géographique regroupant les actuels Irak, Palestine, Jordanie, Liban, Syrie et Égypte.

- Comment définissait-on les rythmes ou l'articulation avant l'utilisation de la partition occidentale ?
- Quel lien entretiennent les musiciens d'aujourd'hui avec la métrique classique ?
- Comment adopter ou s'émanciper de ces règles pour continuer à créer avec une perception du rythme emprunte de métrique poétique ?

2. Les contours du sujet de recherche

2.1. La métrique classique arabe : *ilm al-'arūd*

La métrique poétique à laquelle ce mémoire fait référence, *'ilm al-'arūd* en arabe, est celle définie par le grammairien al-Ḥalīl (718-791) au VIII^e siècle. On parle alors de métrique *ḥalīlienne*. Elle définit les règles des rimes, les nombres de pieds et leur nature. Les textes qui suivent ces règles sont dits « ordonnés » et peuvent ainsi être considérés comme relevant de la poésie ; au contraire, les textes qui échappent à ces règles, selon les grammairiens classiques, sont dits « dispersés » et correspondent à ce que l'on appelle « prose ». Les éléments fondamentaux du mètre arabe sont le vers, l'hémistiche, le pied (ou paradigme) et le noyau bisyllabique. Le passage d'un niveau à l'autre se fait par groupement ou concaténation des éléments.

Al-Ḥalīl décrit les mètres en usage empiriquement avant lui et proposa un système de codification avec des règles strictes à l'instar du science. Or, ces règles connaissent en pratique de nombreuses exceptions et certains mètres sont purement théoriques.

Par la suite, cette science métrique s'est ensuite diffusée dans une grande partie du monde arabe, ainsi que dans les poésies des cours ottomanes et persanes.

Bien que al-Ḥalīl et d'autres théoriciens dans son sillage furent connus pour leur connaissance de « la science musicale », il ne nous est parvenu aucun de ses écrits sur la musique. Les auteurs de ce que nous appellerons l'Âge d'or des théoriciens du *maqām* reprendront pour partie des concepts de la grammaire poétique pour définir le rythme musical.

2.2. La musique lettrée arabe de l'Orient²

J'ai choisi de focaliser mon étude sur les productions musicales d'Égypte et du *Bilād aš-šams*³ (Liban, Syrie, Jordanie, Palestine) dans les premières années de la production discographique (1905-1940). Je choisis cette aire géographique car les premiers enregistrements attestent d'échanges entre les musiciens de cette région. En raison de l'abandon progressif, chez les poètes, des règles de métrique classique à partir des années 1930⁴ et, chez les musiciens, du répertoire en langue vernaculaire (classique)⁵ à la même période, il apparaît que la période des premiers enregistrements discographiques sur 78 tours peut être qualifiée de période de transition sur le plan artistique.

2.3. La *Naḥḍa*

Au XIX^e siècle, l'Égypte en particulier, et le Proche-Orient arabe (actuels Égypte, Syrie, Liban et Palestine) de manière plus générale, connaît une forme de « renaissance » culturelle. Le terme *naḥḍa*, que l'on peut traduire par « essor » désigne cette période d'évolutions sociétales, politiques et artistiques. Les sources de ces changements sont multiples. La présence de la France entre 1798 et 1801 lors de la campagne d'Égypte du général Bonaparte aurait, d'une part, distillé l'esprit des Lumières et de la République en Égypte et, d'autre part, aurait participé à la déstabilisation politique du pays, menant à l'arrivée au pouvoir de Méhémet Ali en 1805. C'est grâce au soutien du peuple et des oulémas que cet officier ottoman d'origine albanaise parvient à gouverner l'Égypte jusqu'en 1848, officiellement comme vassal du Sultan ottoman, mais agissant en réalité de manière indépendant, voire en rivalité avec la Sublime Porte. Ses descendants poursuivront sa politique de modernisation de l'Égypte jusqu'à

² Terme emprunté à Nidaa Abou Mrad

³ Que certains appellent « la grande Syrie » ou « le Levant »

⁴ Avec l'avènement de la forme libre, dont les pionniers sont Badr Shakir al-Sayyab et Nazik al-Mala'ika

⁵ Époque de la fin de la *Naḥḍa*, caractérisée par un développement des formes *dawr*, *mawwal* et *ṭāqṭūqa* qui donneront naissance à la grande chanson égyptienne.

la création du Khédivat⁶ d'Égypte en 1868. Voulant faire de l'Égypte la nouvelle puissance de la région face à un empire ottoman en déclin, une politique d'embellissement du Caire et de soutien aux musiciens sera menée sous le règne du Khédivé Ismail Pacha. C'est ainsi que l'Égypte deviendra une terre d'accueil pour les musiciens levantins (El Abdallah, 2020, p. 108).

La musique à laquelle ce mémoire fait référence s'appuie en grande partie sur des fondations posées lors de cette période de la deuxième moitié du XIX^e siècle, c'est pourquoi certains musicologues parlent « d'école khédiviale ». Musicalement, cette école est caractérisée par la suite musicale *waşla* et l'ensemble musical *taht*. La *waşla* connaît des variations régionales mais s'organise toujours comme un enchaînement de pièces composées et de pièces improvisées, toutes dans un même mode musical *māqām*. On y retrouve des pièces d'inspirations instrumentales ottomanes, et de nouvelles formes vocales et instrumentales arabes développées lors de cette période : les *mūwaşşah*-s issus de la tradition aleppine, les improvisations vocales *layali*, la forme semi-improvisée *dawr*, et la forme instrumentale alternant improvisations et refrain composé *taḥmilah* sont quelques exemples d'innovations musicales de l'époque.

La *waşla* est indissociable du *taht*, l'ensemble musical qui interprète cette suite. Cet ensemble est composé de 3 à 5 musiciens et d'un chanteur. Les instruments les plus courants dans le *taht* sont le *'ud*, le *qānūn*, le *kamān*, le *nāy* et le *riqq*. Chaque instrument est joué par un seul musicien qui interprète ses propres variations d'une mélodie et le style d'interprétation de l'ensemble conduit à un phénomène d'hétérophonie⁷.

⁶ Le Khédivat d'Égypte était un État tributaire autonome de l'Empire ottoman. Le khédivat fut créé par un firman du 8 juin 1867 par lequel le sultan Abdulaziz conféra à son vassal, Ismail Pacha, le titre de khédive.

⁷ Système intermédiaire entre l'homophonie et la polyphonie, issue de la superposition simultanée des variations d'interprétation d'une même mélodie par différents musiciens.

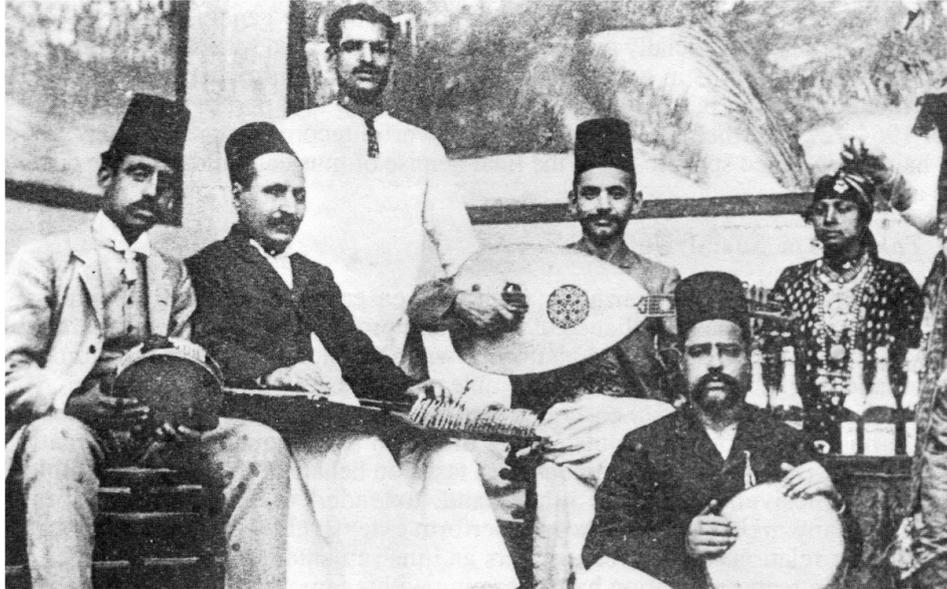


Fig. Un ensemble taht, accompagnant des danseuses, au tournant du XX^e siècle (Racy, 2007, p. 61)

L'esthétique musicale khédiviale se perpétue bon an mal an jusqu'aux années 1930-1940. L'avènement simultané du 78 tours, du cinéma et de la radio, ainsi que les changements de société remettront complètement en question cette école. Dans ce travail de mémoire, cette période charnière dans la construction de la musique arabe moderne m'apparaît essentielle car elle est à l'origine du développement de nombreuses formes musicales et de styles d'interprétations particulièrement influencés par la poésie classique.

3. Problématique

Je souhaite analyser le lien qu'il peut, ou qu'il a pu y avoir entre la métrique poétique et le rythme musical, en confrontant deux approches : l'étude de textes théoriques anciens et l'analyse de l'évolution du lien métrique/rythme dans la pratique musicale, au cours de certaines périodes de l'histoire.

Les premiers théoriciens de la musique arabe, entre le IX^e et le XIII^e prenaient appui sur la métrique arabe pour analyser et décrire la musique. Ensuite, les rares écrits musicologiques jusqu'au XX^e siècle ne font plus mention de ce lien avec la métrique poétique. En parallèle, les termes

musicaux ont évolués. Par exemple, les rythmes et les modes décrits par les auteurs les plus anciens ne sont plus en usage aujourd'hui.

Pourtant, des témoignages d'instrumentistes du début du XX^e siècle attestent d'une influence du langage poétique sur leur jeu instrumental, en particulier dans la forme improvisatrice du *taqsīm*. A contrario, aujourd'hui, certains musiciens issus de cette tradition témoignent que l'improvisation instrumentale a perdu son lien avec la métrique poétique. Il semble aussi que la description des cycles rythmiques ait beaucoup changé au cours de l'histoire. Entre l'époque des premiers théoriciens de la musique et le siècle dernier, nous parlons bien sûr de cultures très différentes mais ces époques partagent la même organisation des règles de métrique poétique et les musiciens lettrés arabes d'Orient revendiquent le lien avec ces « anciens ».

Voici donc la problématique qui guidera ce travail :

Comme le rapport qu'avaient musiciens lettrés arabes d'Orient à la métrique poétique classique a-t-il évolué, jusqu'au premier tiers du XX^e siècle ?

À travers cette question principale, j'étudierai comment la connaissance de la métrique poétique peut nourrir la création instrumentale et quelles sont les limites de l'analogie entre rythme et mètre. Je tenterai aussi de comprendre quels ont été les facteurs d'évolutions artistiques, et où se trouve le point de rupture dans la transmission de la musique, entre les musiciens du début du XX^e et les musiciens contemporains. Enfin, nous verrons comment les musiciens contemporains s'emparent de cette question.

4. Les sources à la base de ce travail

Nous aborderons ce sujet de recherche par le biais de la musicologie de l'Âge d'or des théoriciens du *maqām*, de la musicologie contemporaine, mais aussi l'histoire des pratiques et de la production artistique et la grammaire poétique classique arabe.

L'ÂGE D'OR DES THÉORICIENS DU *MAQĀM*⁸

Du X^e au XIII^e siècles, les premiers « musicologues » arabes se sont attachés, dans un premier temps, à décrire les sons et, dans un deuxième temps, à définir des éléments de langage permettant d'analyser la musique. Dans la lignée de la philosophie grecque, et en particulier des travaux de Pythagore, ces premiers acousticiens et musicologues arabes décrivent les éléments rythmiques à l'aide d'un vocabulaire propre à la grammaire et à la description des mètres poétiques. Pour la plupart, ces auteurs mentionnent très peu la musique de leur époque et ne nous permettent pas de nous faire une idée suffisamment précise de ce qui pouvait être joué et chanté par les musiciens de leurs temps. Cependant, Şafiyu-d-Dīn al Urmawī, au XIII^e siècle, nous donne les premières transcriptions intelligibles de pièces musicales.

MUSICOLOGIE CONTEMPORAINE

Différentes branches de la musicologie contemporaine se sont intéressées au lien entre le rythme musical et la métrique poétique. Nidaa Abou Mrad a conçu un modèle d'analyse de sémiotique musicale basée, entre autre, sur des éléments de métrique poétique en ce qui concerne la description rythmique. Dans son sillage, Tarek Abdallah utilise ce modèle pour analyser une improvisation d'un joueur de *'ūd* du début du XXI^e siècle.

Par ailleurs, en dehors de ce mouvement de sémiologie musicale arabe, certains musicologues ont décrits, par le biais de la métrique poétique, des constructions rythmiques de musiques culturellement proches de la musique classique arabe : Jean Lambert revisite la notion d'*aqṣāq* en l'appliquant au répertoire de la musique classique de Sanaa au Yemen. Des musicologues turcs et iraniens font aussi usage du vocabulaire de la métrique poétique pour décrire le rythmes de la musique classique ottomane et de la musique classique persane.

⁸ Nous reprenons ici l'expression d'Amine Beyhom pour désigner la période allant du X^e au XIII^e siècles.

HISTOIRE DE LA PRODUCTION MUSICALE

Entre les premiers auteurs médiévaux et les musicologues contemporains, peu de travaux et de sources nous permettent de saisir les évolutions de la pratique musicale et de son langage. Par ailleurs, au cours du XX^e siècle, la production musicale a considérablement changé en Egypte, et dans les pays du *Bilād aš-šams*, et avec elle, les manières de jouer. Afin de comprendre ce qui s'est joué au début du XX^e siècle, ce mémoire s'appuiera sur la thèse de Frédéric Lagrange portant sur les musiciens et les poètes de l'époque de la Nahda.

Un événement a été fondateur dans la construction d'une musique panarabe. Il s'agit du congrès du Caire de 1932. Organisé à l'initiative du roi Farouk, et regroupant d'illustres musiciens du monde arabe et des musicologues européens, l'enjeu était de répertorier l'ensemble des pratiques musicales du monde arabe afin de trouver des éléments stylistiques communs. L'ambition de l'Egypte, à l'époque, était de développer une nouvelle musique à diffuser dans l'ensemble du monde arabe. Les travaux de Bernard Moussali et Jean Lambert sur les archives de ce congrès nous permettront de comprendre les évolutions de la production musicale durant cette période charnière.

GRAMMAIRE ARABE

La compréhension des éléments fondamentaux de la « science » poétique semble centrale pour étudier les parallèles entre la théorie métrique classique et la théorie des rythmes. Les concepts-clés de la théorie métrique seront donc présentés ici de manière synthétique afin de comprendre comment cette conception des mètres poétiques peut éventuellement induire une conception particulière du rythme en général. L'essentiel des notions de métrique poétique qui seront employé dans ce mémoire proviennent des travaux Bruno Paoli.

LES ARCHIVES DES PREMIERS 78 TOURS

Des exemples musicaux issus des archives des premiers enregistrements phonographiques serviront autant que possible à illustrer les concepts décrits. Pour cela, les éditions anthologiques et le podcast « *Rawdat el balabil* » de la fondation AMAR ont été des sources importantes.

Ces exemples pourront être accompagnés de transcriptions en notation solfégique occidentale. Ces transcriptions n'aspirent pas à rendre fidèlement les nuances des archives et ne remplaceront pas une écoute attentive. Elles permettront cependant de comprendre comment les éléments rythmiques peuvent être mis en lien avec des éléments de métrique poétique.

DES ENTRETIENS AVEC DES MUSICIENS CONTEMPORAINS

Afin de connaître les perspectives de création que ce travail de recherche peut ouvrir et pour étudier la relation qu'entretiennent les musiciens avec la métrique poétique aujourd'hui, il me semble opportun de recueillir le témoignage de musiciens compositeurs contemporains. En plus d'échanges informels avec mes formateurs lyad Haimour et Tarek Abdallah, deux entretiens semi-directifs ont été réalisés avec Mustafa Said et Kamilya Jubran. S'inscrivant tous les deux dans une démarche de composition de musique arabe contemporaine, et ayant étudié la musique lettrée arabe de l'Orient, leur recherche musicale est radicalement différente, entre autre sur le plan rythmique.

Certaines pièces de ces artistes me semblent particulièrement intéressantes dans la mesure où elles illustrent des intentions compositionnelles très différentes dans leur rapport à la métrique poétique. Comme pour les archives, certaines transcriptions solfégiques accompagneront l'analyse de ces pièces, quand cela semblera opportun.

PREMIÈRE PARTIE : LA MÉTRIQUE POÉTIQUE AU SERVICE DES PREMIERS OUTILS D'ANALYSE MUSICALE

L'ambition de cette première partie est de définir les éléments du langage rythmique propres à la musique classique arabe. Depuis le début du XX^e siècle, le recours à la partition occidentale devient de plus en plus systématique mais d'autres modes de représentation du rythme ont existé et les premiers théoriciens se sont souvent appuyés sur la grammaire poétique pour décrire les rythmes. Je chercherai donc à exposer ces notions sans nous reposer sur la notation rythmique occidentale, afin de pouvoir définir ce que pourraient être les unités émiques⁹ du langage rythmique de la musique classique arabe.

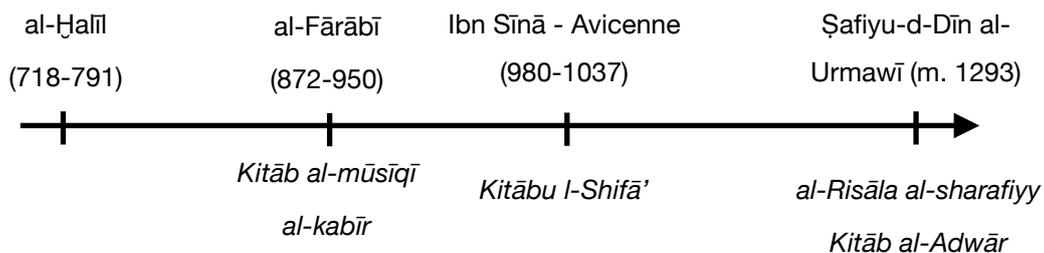


Fig. Principaux auteurs sur la musique dans le monde arabe entre le IX^e et le XIII^e siècles

⁹ « émique » : se référant au système musical vu par ceux qui y contribuent ; à opposer à « étique » : entendu d'une oreille étrangère.

1. Quelques éléments fondamentaux de la théorie de la métrique arabe ancienne

1.1. La notion de *ḥarf*

Dans la grammaire classique arabe *ḥalīlienne*, la notion de syllabe n'existe pas. L'élément élémentaire à considérer d'un point de vue phonétique est le *ḥarf*. Le *ḥarf* désigne les consonnes, chaque consonne pouvant être suivie ou non d'une voyelle courte, dite *ḥaraka*. Les caractères de l'alphabet arabes qui composent un mot sont des *ḥarf-s*, les voyelles courtes n'étant, elles, pas écrites. Le *ḥarf* peut alors se trouver dans deux états principaux :

- le *ḥarf* mû (*mutaḥarrik*) : il est suivi d'une voyelle. Il constitue alors l'attaque du phonème. On le note ainsi : ○
- Le *ḥarf* quiescent ou inerte (*sākin*) : il n'est pas suivi d'une voyelle. Il constitue alors la coda du phonème. On le note alors ainsi : /

Par exemple, le rythme du mot *katabtu* (« j'ai écrit ») est composé de quatre caractères : deux *ḥarf-s mutaḥarrik-s* (*ka-ta*), suivi d'un *ḥarf sākin* (*b*) puis à nouveau d'un *ḥarf mutaḥarrik* (*tu*). On le noterait donc ainsi : ○ ○ / ○

Pour les linguistes arabes, la base de toute analyse consiste à distinguer le *ḥarf* (la consonne que l'on écrit) de la *ḥaraka* (la voyelle qui ne s'écrit pas). Les trois voyelles longues, ou « lettres de prolongation », que sont [ā], [ū] et [ī] s'écrivent. Elles sont donc considérées comme étant des *ḥarf-s*. Le *ḥarf* est en fait une conception essentiellement graphique.

En revenant à une approche syllabique où « C » indique les consonnes et « V » les voyelles, l'arabe classique compte alors trois types de syllabes :

- CV : syllabe brève notée u
- CVC (ou CVV)¹⁰ : syllabe longue notée -
- CVCC (ou CVVC) : syllabe surlongue notée : —

Par exemple, le mot *katabtu* se découpant ainsi : *ka-tab-tu*, soit CV-CVC-CV, en notation quantitative, son rythme est donc : u-u

Notons cependant que la plus petite unité de l'analyse métrique est la syllabe longue. En effet, une syllabe brève ne peut être prononcée à l'état isolé. La consonne quiescente est pensée comme un arrêt dans le mouvement. Avicenne, dans le livre des Mathématiques (*Kitābu š-šifā*) nous en explique la raison :

« Lorsque la voix émet une consonne quiescente, elle est comme contrariée dans son mouvement. Quand elle cherche à émettre une autre consonne quiescente, elle reprend momentanément son mouvement pour rencontrer un autre empêchement. Or, il est difficile pour tous les organes d'agir de cette façon; tandis qu'ils peuvent sans peine soutenir une action continue. L'action n'est pas pénible tant qu'elle se poursuit. »
(Erlanger, 1935, p. 178)

La phonologie occidentale moderne modélise la syllabe comme étant composée de deux parties : l'attaque et la rime, cette dernière pouvant elle-même être décomposée en un noyau suivi d'une coda. Comme le dit Bruno Paoli, le *ḥarf* serait alors la limite, la frontière, initiale ou finale, de la syllabe (2008, p. 75).

¹⁰ CVV correspond à l'association d'une consonne et d'une voyelle longue. C'est pourquoi ces voyelles longues sont aussi appelées « voyelles de prolongation ».

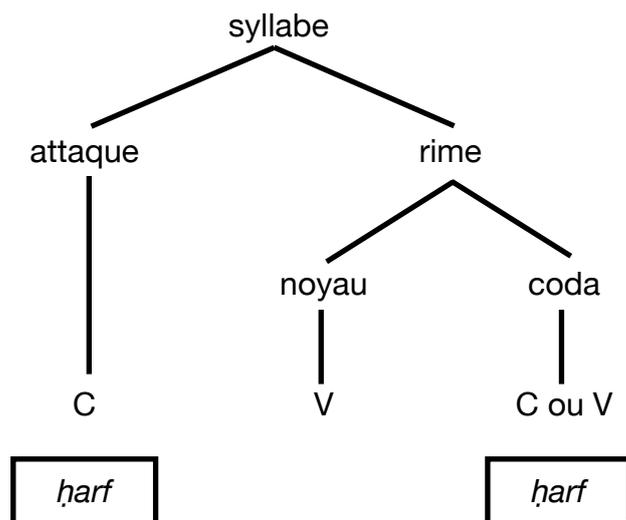


Fig. Comparaison entre la notion de syllabe et celle de ḥarf

En musique, la notion de ḥarf est à associer à ce que les premiers théoriciens arabes appellent la « frappe » (*naqra*). Dans la plupart des traités, la frappe peut être pensée comme l'attaque d'une corde ou d'une percussion. Bruno Paoli évoque cette correspondance entre ḥarf et frappe :

« Il existe un rapport étroit entre rythme poétique et rythme musical, du moins dans la façon dont ils sont traités par les théoriciens arabes : le ḥarf mutaḥarrik et la ḥarf sākin correspondent respectivement, dans la description des rythmes de la musique arabe, à la frappe, ou à la percussion (naqra), et à l'absence de frappe ou pause. » (Paoli, 2008, p.78)

Ainsi, c'est la notation en vigueur pour la quantification des ḥarf-s qui a servi de base pour la quantification des rythmes dans les premiers traités arabes sur la musique. Le symbole « O » illustre l'endroit de la frappe, et le symbole « / » est remplacé par « • » pour désigner le silence, « O » et « • » durant le même temps.

Par ailleurs, nous avons vu que la plus petite unité de l'analyse métrique est la syllabe longue. Chez al-Kindī (vers 796-873), al-Fārābī (872-950), Avicenne (980-1037) et al-Urmawī (m. en 1294), la première unité

rythmique définie est une syllabe longue qui imite le son de la frappe : l'onomatopée « *tan* » (تن). Elle s'écrit alors ainsi : ○ •

Partant de là, d'autres onomatopées permettent de faire entendre différentes valeurs rythmiques¹¹ :

- *tan* (تن) : ○ •
- *tana* (تَنَ) : ○ ○ (*ta* et *na* sont ainsi des frappes deux fois plus courtes que *tan*)
- *tān* (تَان) ou *tanān* (تَانَان) : ○ • •
- *tanānān* (تَانَانَان) : ○ • • •

1.2. La notion de paradigme

Avant de caractériser le rythme poétique par les paradigmes qui le composent, il est essentiel de définir ce que Bruno Paoli appelle les « unités métriques minimales ». Dans le *Livre des cycles musicaux* (*Kitāb al-adwār*, 1287), Ṣafiyu-d-Dīn al-Urmawī, le premier auteur du monde arabe à avoir mis en place un système d'écriture de la musique intelligible, utilise ces unités métriques pour définir les différentes durées de frappes. Trois catégories, chacune subdivisée en deux, constituent l'ensemble de ces unités métriques minimales :

- Le *sabab* : léger et lourd (*ḥafīf* et *ṭaqīl*)
- Le *watad* : réuni et séparé (*maḡmū'* et *mafrūq*)
- La *fāṣila* : petite et grande (*ṣuḡra* et *kubra*)

¹¹ Des différences existent entre les auteurs cités. al-Fārābī utilise principalement le *tan* pour localiser l'attaque et écrit systématiquement le rythme à l'aide des symboles « ○ » et « • ». Le *tan* peut ainsi être associé à des durées variables au sein du même cycle rythmique. Avicenne et al-Urmawī, quant à eux, adoptent une notation plus systématique (avec *tan*, *tanān*, *tanānān*, etc.) pouvant ainsi remplacer les symboles « ○ » et « • ».

Les *fāṣila*-s sont souvent omises de ce système car elles sont une combinaison des deux autres unités métriques minimales. Voici comment sont définis les *sabab*-s et *watad*-s :

- *sabab* :
 - Léger : O/
 - Lourd : OO
- *watad* :
 - Réuni : OO/
 - Séparé : O/O

Tout discours poétique peut être décomposé par ces quatre unités métriques minimales. Comme nous l'avons vu, al-Urmawī s'en sert essentiellement pour définir des durées de frappes. Ainsi, le *sabab* léger correspond à *tan* (O •), le *sabab* lourd à *tana* (OO) et le *watad* à *tanān* (O • •). Les deux *watad*-s ne sont pas différenciés dans la théorie rythmique d' al-Urmawī, mais nous verrons que cette unité minimale peut apparaître très souvent sous la forme de rythmes à deux frappes dans la pratique d'improvisation appelée *taqsīm* : le iambique (O O •) et le trochet (O • O).

En grammaire classique arabe, le paradigme est une combinaison de *ḥarf*-s. Ces paradigmes, que l'on appelle aussi « pieds », sont dérivés de la racine verbale ف - ع - ل : *fa'ala* (فعل). Cette racine verbale de trois caractères est dérivée en 8 paradigmes : *fa'ūlun*, *fā'ilun*, *mafā'ilun*, *mustaf'ilun*, *fā'ilātun*, *maf'ūlātu*, *mufā'alatun* et *mutafā'ilun*. Chaque modèle de vers est composé de deux à quatre paradigmes. C'est ainsi l'élément qui permet de définir au mieux la nature d'un vers dans la grammaire classique arabe.

Les paradigmes poétiques correspondent donc à 8 combinaisons des *sabab*-s et des *watad*-s. Le schéma ci-dessous illustre les correspondances rythmiques entre les différents niveaux d'analyse exposés jusqu'ici.

Paradigmes <i>taf'īla-s</i>	<i>fa'ūlun</i> [u-]- OO/O/	<i>fā'ilun</i> -[u-] O/OO/	
	<i>mafā'ilun</i> [u]-- OO/O/O/	<i>mustaf'ilun</i> --[u-] O/O/OO/	<i>fā'ilātun</i> -[u]- O/OO/O/
	<i>maf'ūlātu</i> -[u] O/O/O/O	<i>mustaf'i / lun</i> -[u]- O/O/OO/	<i>fā'i / lātun</i> [u]-- O/OO/O/
	<i>mufā'alatun</i> [u-]uu- OO/OOO/	<i>mutafā'ilun</i> uu-[u-] OOO/OO/	

Unités métriques minimales	<i>sabab ḥafīf</i> - O/	<i>watad maḡmū' (réuni)</i> [u-] OO/	<i>fāšila šuḡra (petite)</i> uu- OOO/
	<i>sabab taqīl</i> uu OO	<i>watad mafrūq (séparé)</i> [u] O/O	<i>fāšila kubra (grande)</i> uuu- OOOO/

Syllabes <i>maqṭa'</i>	Courte u /	Longue - O/	Surlongue - O/O
----------------------------------	------------------	-------------------	-----------------------

ḥarf	Mû <i>ḥarf mutaḥarrik</i> O	Quiescent <i>ḥarf sākin</i> /
-------------	-----------------------------------	-------------------------------------

2. Une description des cycles rythmiques par itération

2.1. Le cercle comme mode de représentation

Le rythme poétique de la poésie classique arabe est cyclique. Chaque vers suit le même modèle métrique et se termine par une rime commune. Al-Ḥalil illustre les modèles de mètre en cinq cercles. Sur chaque cercle, en partant d'un point différent, on obtient des mètres différents. L'ensemble des mètres poétiques sont rassemblés selon cette logique dans l'Annexe : Mètres poétiques.

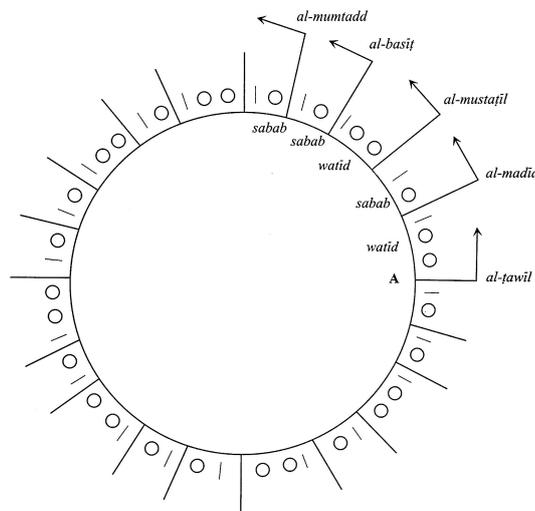


Fig. 5ème cercle de la métrique poétique

al-Urmawī illustre lui-aussi les cycles rythmiques sous la forme de cercles composés des paradigmes. Par exemple, le rythme *ṭaqīl ṭanī* (lourd second) est illustré ainsi (Erlanger, 1938, p. 168):

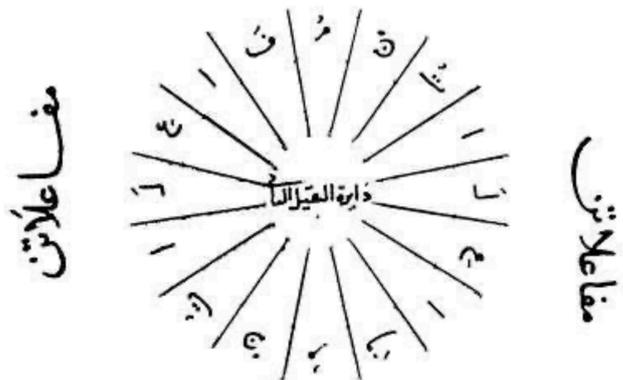


Fig. Cycle du rythme *ṭaqīl ṭanī* chez al-Urmawī

Dans son discours, en dehors du cercle, al-Urmawī précise comment ce rythme doit être frappé par rapport au paradigmes.

ma	fā		'i	lā		tun		ma	fā		'i	lā		tun	
o	o	·	o	o	·	o	·	o	o	·	o	o	·	o	·

On remarque que, pour ce rythme, les frappes correspondent parfaitement à la position des consonnes. Cependant, ce n'est pas toujours le cas. Un même paradigme métrique peut donner lieu à plusieurs manières de frapper le rythme. Par exemple, les rythmes *Lourd-Ramal* et *Hazağ* utilisent tous les deux le même paradigme *fa'ilātun*, mais avec deux organisations de frappes différentes :

Rythme *Lourd-Ramal* :

fa	'i	lā		tun		fa	'i	lā		tun		fa	'i	lā		tun		fa	'i	lā		tun	
o	·	·	·	o	·	·	·	o	·	o	·	o	·	o	·	o	·	o	·	o	·	·	·

Rythme *Hazağ* :

fa	'i	lā		tun	
o	o	o	·	o	·

Notons que le cas du rythme *Lourd-Ramal* est une exception. La plupart des rythmes sont composés de frappes marquant chaque syllabe. D'ailleurs, ce rythme porte le nom d'un mètre poétique très courant en poésie classique : le *ramal*. Ce mètre poétique est justement composé de trois fois le paradigme *fa'ilātun*, ce qui pourrait expliquer pourquoi c'est sous cette forme que le rythme a été défini par al-Urmawī. Néanmoins, cela ne semble pas pouvoir être généralisé. Un rythme portant le nom d'un mètre poétique n'a pas systématiquement la même structure. Par exemple, le mètre *hazağ* se décompose ainsi : *Mafā'ilun Mafā'ilun*. On peut alors s'interroger sur la relation entre un cycle rythmique et un mètre poétique portant le même nom. Le rythme *hazağ* sert-il à accompagner de la poésie sur le mètre *hazağ* ? Ont-ils une origine commune ? Les théoriciens ne nous donnent malheureusement pas d'informations à ce sujet.

2.2. Un rythme itératif

Avicenne, dans l'article « De la poésie et des mètres poétiques » (Erlanger, 1935, p. 212), propose une méthode pour composer des mètres. Pour lui, une poésie doit présenter un « logos imagé » (i.e. un propos), des phrases respectant un même rythme, étant divisées en deux hémistiches, et se terminant par la même rime.

Il ajoute que le rythme de la déclamation ne peut accepter que la valeur étalon (correspondant à la syllabe courte) et son double (la syllabe longue). Les syllabes ne peuvent donc pas être allongées davantage au risque de créer une pause dans le mouvement.

Avicenne définit alors différentes « mesures rythmiques » pouvant être employées dans la composition des mètres :

- Le binaire léger : OO• (*tanā*)
- Le ternaire léger : OOO•
- Le quaternaire léger : OOOO•
- Le quinaire : OOOOO•
- L'hexamètre : OOOOOO•

Par un procédé qu'Avicenne appelle « élimination », il remplace une frappe O par un silence • dans les mesures quaternaire et quinaire et dans l'héxamètre. Le quaternaire pourra alors se trouver sous deux formes plus classiques :

O	O	•	O	•
fa	'ū		lun	
U		-		-

ou :

O	•	O	O	•
fā		i	lun	
	-	U		-

En effet, il n'est pas de « bon goût » d'enchaîner trop de syllabes brèves. Pour éviter cela, on procède alors à une ou deux éliminations dans les mesures longues. Par ailleurs, Avicenne introduit des conditions de proportions mathématiques à respecter lorsqu'on associe deux formules différentes.

À titre d'exemple, voici comment Avicenne combine la formule quaternaire OO•O• avec l'hexamètre OO•O•O• :

○	○	•	○	•	○	○	•	○	•	○	○	•	○	•	○	○	•	○	•	○	•
fa	'ū		lun		ma	fā		'ī		lun	fa	'ū		lun	ma	fā		'ī		lun	
U	-		-		U	-		-		-	U	-		-	U	-		-		-	

ou :

○	○	•	○	•	○	○	•	○	•	○	○	•	○	•	○	○	•	○	•	○	•
fa	'ū		lun		fa	'ū		lun		fā	'i	lun		fā	'i	lun		fā		fā	
U	-		-		U	-		-		-	U	-		-	U	-		-		-	

On voit alors que dans la composition des mètres, Avicenne permet de répéter une syllabe longue plusieurs fois de suite, comme pour ajouter des pieds (les deux *fā*-s à la fin de la deuxième ligne), et qu'il utilise des paradigmes qui ne sont pas mentionnés dans le modèle classique de al-Ḥalil (*mafā'ilun*). Cet exemple illustre alors bien la liberté avec laquelle ces formules métriques peuvent être combinées en réalité.

Les rythmes décrits par les auteurs anciens ne sont, soit plus joués, soit plus appelés par leur nom à partir du XVIIe siècle. Il est intéressant de noter par contre que la procédure itérative de description des rythmes semble bien correspondre à la manière dont les cycles rythmiques ont évolué dans le temps, pour devenir parfois très longs. Curt Sachs explique quelle est cette conception par itération, si différente de la conception rythmique occidentale par division :

« *Le rythme oriental progresse d'une note de x unités de longueur vers une note de y unités de longueur. La somme x et y détermine le modèle métrique qui doit être réitéré. Les valeurs*

additives revêtent deux aspects complémentaires : la métrique et l'accent. Tout ceci constitue une distinction claire entre les deux membres qui détermine le schéma rythmique. »¹²

La conception rythmique arabe est donc itérative. Les cycles rythmiques se construisent par combinaisons d'unités métriques minimales, ou, en prenant une autre focale, par combinaisons des paradigmes poétiques. C'est ainsi qu'au cours de l'histoire, les musiciens partageant cette conception rythmique ont pu créer des cycles rythmiques étonnement longs (jusqu'à 48 pulsations dans les *mūwaššāḥ*-s de la musique classique syrienne, 128 pulsations dans les pièces instrumentales de la cour ottomane). L'ensemble de ces représentations et de ces notations permettent de décrire les cycles rythmiques par l'ordonnancement des frappes. Voyons maintenant comment la question du rythme dans la pratique instrumentale est abordée par les auteurs médiévaux.

¹² SACHS, Curt, *Rhythm and tempo*, Columbia University Press, 1988

3. Rythmes et pratique instrumentale chez les auteurs du X^e au XIII^e siècle

Les notations rythmiques présentées jusqu'ici sont essentiellement quantitatives : elles ne font pas de différence entre les différentes frappes. Pourtant, les auteurs définissent bien différentes natures de frappes. Habib Yammine, auteur d'un article sur l'évolution de la notation rythmique dans la musique arabe, évoque à ce propos al-Fārābī :

« La notation d'al-Fārābī est purement quantitative ; elle met en valeur les notions de durée et de période rythmique sans indiquer la différence entre les frappes fortes et les frappes faibles. Cependant, l'auteur distingue dans son discours sur la génération des rythmes trois types de frappes (naqarāt, sing. naqra) sans les expliciter par aucun signe. Néanmoins, il les nomme : forte (qawyya), douce (layyna) et une intermédiaire (mutawassita) entre la forte et la douce. » (Yammine, 1999)

Les trois frappes (forte, intermédiaire et douce) correspondent bien aux techniques de percussions du Proche-Orient, où la main droite marque les frappes fortes et intermédiaire, que l'on nomme DUM et TAK, et la main gauche remplit avec des frappes douces.

Al-Urmawī évoque en particulier comment le luthiste peut marquer ces rythmes :

« Tu pourras d'un coup de plectre, souligner chaque motion des sabab, watad et fāṣilah-s »

« Les percussions affectent un mouvement circulaire : le plectre se dirigeant vers le bas pour battre le "ta" de chaque sabab (tana), et vers le haut pour battre le "na" » (Erlanger, 1938, p. 551)

Chez al-Urmawī, il n'y a pas de mention de la frappe intermédiaire. Le coup de plectre vers le bas, naturellement plus fort, permettrait donc d'accentuer chacune des syllabes tandis que le coup de plectre vers le haut marquerait le *ḥarf* quiescent dans les syllabes longues. Sans doute appelle-t-il cette frappe « mouvement circulaire » car la main, sur un rythme *tana*

tana, dessine des cercles dans l'espace. En notant le coup de plectre vers le bas par « ∨ » et vers le haut par « ∧ », voici ce que dit al-Urmawī :

○	•	○	•
ta	na	ta	na
∨	∧	∨	∧

On peut supposer cependant, que dans certains cas, ce mouvement puisse se répéter même lorsque le rythme écrit n'indique pas de nouvelle frappe :

○	•	•	•	○	•	•	•
ta	na	nan		ta	na	nan	
∨	∧	∨	∧	∨	∧	∨	∧

Dans ce cas, le deuxième coup de plectre vers le bas, situé sur un *nan*, devrait être une frappe douce, voire une frappe intermédiaire mais ce cas n'est pas abordé par al-Urmawī. Dans la technique moderne du luth, la frappe circulaire est presque systématique sur les valeurs de note longues. Le luthiste entretient la note en la rejouant et applique ce qui est décrit dans ce dernier exemple.

Enfin, dans le cas d'un rythme ○ • • , nous pouvons imaginer plusieurs combinaisons de coups de plectres :

- Celle suggérée par al-Urmawī, non usitée dans la technique moderne du luth :

○	•	•	○	•	•
ta	na	na	ta	na	na
∨	∧	∧	∨	∧	∧

- Celle que l'on retrouve le plus souvent dans la technique du *'ūd* aujourd'hui :

○	•	•	○	•	•
ta	na	na	ta	na	na
∨	∧	∨	∨	∧	∨

- Celle que l'on retrouve très couramment dans les techniques de luth de la musique classique iranienne :

○	•	•	○	•	•
ta	na	na	ta	na	na
∨	∨	∧	∨	∨	∧

- Ou encore, par suppression d'une frappe douce, une formule que l'on entend beaucoup dans les improvisations *taqsīm* :

○	•	•	○	•	•
ta	na	na	ta	na	na
∨		∧	∨		∧

Chez les auteurs qui utilisent principalement les paradigmes de la métrique poétique pour décrire les rythmes (Avicenne et al-Urmawī principalement), il n'est pas fait mention de la qualité des frappes. On a vu que l'absence de frappe dans le rythme peut être marquée par un coup de plectre vers le haut mais nous ne savons pas si les différentes frappes d'un même rythme doivent être jouées de manière identique ou non. On peut cependant imaginer que la frappe marquant le début d'un paradigme soit plus forte (DUM) et que les autres syllabes soient marquées par des frappes faibles (TAK). En effet, en déclamant un mètre poétique, il est naturel d'accentuer chaque paradigme. Par exemple :

DUM	TAK	•	TAK	•	DUM	TAK	•	TAK	•	TAK	•	•
fa	'ū		lun		ma	fā		ṭ		lun		lun

Tenant compte de ce que nous avons dit concernant la frappe circulaire, nous pouvons faire l'hypothèse que, dans la pratique, il existait bien trois qualités de frappes : la frappe forte (DUM), la frappe intermédiaire (TAK) et la frappe faible qui marque les « • ».

Dans cette dernière partie liée à la pratique instrumentale des cycles rythmiques chez les auteurs anciens, nous avons commencé à faire un certain nombre d'hypothèses et de projections. L'enjeu n'est pas tant de

développer une pratique instrumentale historiquement informée, comme ce peut être le cas dans le milieu de la musique ancienne occidentale, mais plutôt d'explorer ce qu'implique l'association d'une conception des cycles rythmiques fondées sur des paradigmes métriques et de ces quelques descriptions de la technique instrumentale. Dans la partie suivante, nous explorerons plus en détail comment l'on peut s'emparer de ces notions à des fins créatrices.

DEUXIÈME PARTIE : UNE PRATIQUE MUSICALE INSPIRÉE PAR LA MÉTRIQUE POÉTIQUE

Chez les auteurs anciens, nous avons vu que la déclamation et l'analyse métrique relèvent des compétences du musicien. Ainsi, l'analyse du rythme musical se fait par le biais d'éléments de langages communs à la grammaire classique arabe¹³. Cette conception du rythme conduit à la construction de cycles rythmiques par un processus itératif.

Dans cette deuxième partie, je souhaite explorer comment cette conception itérative basée sur des éléments de métrique poétique peut permettre, d'une part, d'analyser des répertoires auxquels nous avons accès aujourd'hui, et d'autre part, de développer d'autres manières de jouer et de transmettre ces musiques. Cette partie propose donc une ouverture vers des musiques partageant cette même approche du rythme afin de voir comment elles peuvent, nourrir la création contemporaine de la musique lettrée arabe de l'Orient.

1. De la modification des mètres à la modification des rythmes

Les éléments de la métrique poétique classique que nous avons abordés en première partie conduisent à la définition de seize mètres classiques. Ces mètres sont définis par une succession de paradigmes poétiques. Par exemple, le mètre *Basīṭ* sera défini ainsi :

mustaf'ilun fā'ilun mustaf'ilun fā'ilun

¹³ Pour en découvrir plus sur les premières « transcriptions » musicales arabes, écouter l'épisode « 080 - Music Documentation » du podcast "Rawdat al-Balabel" : <https://www.amar-foundation.org/080-music-documentation-1/>

Mais, comme le précise Mahmoud Guettat :

« Ces huit pieds [les paradigmes], ou *uṣūl*, sont loin d'être suffisants car il existe aussi des *furū'*, ou dérivés, qui sont très nombreux et très variés. Ils sont engendrés par les différentes possibilités ou altérations nommées « *zihāfāt* » (relâchement) ou « *'ilal'* » (maladie). Seul l'aspect extérieur du mètre est touché par ces altérations et non sa structure rythmique, qui trouve son expression dans la succession des consonnes mues et inertes. »

(Guettat, 1980)

Il convient alors de distinguer trois niveaux d'analyse (Paoli, 2008, p. 80):

- Le **mètre abstrait** : il décrit les seize mètres (*aṣl* pl. *uṣūl*) répartis sur cinq cercles
- Le **modèle de vers** : par différents procédés de transformation appelées '*illa-s*, 67 modèles de vers (*far'* pl. *furū'*) découlent des mètres abstraits
- Les **exemples de vers** qui découlent de ces modèles de vers, par d'autres modifications facultatives appelées *ziḥāfa-s*.

LA MODIFICATION DU NOMBRE DE PIEDS¹⁴

La représentation des mètres poétiques sous forme de cercles ne correspond pas complètement à la réalité. Les premières modifications majeures de ces mètres résident dans la suppression de certains pieds. En effet, de nombreux mètres abstraits de trois ou quatre pieds sont dans la pratique amputés d'un pied. Ainsi, les mètres *hazaġ*, *muḍāri'*, *muqtaḍab*, *muġtatt*, *madīd* présentent tous un pied de moins que ce que la représentation en cercle suggère. Enfin, d'autres mètres peuvent apparaître sous leur forme complète ou sous une forme amputée d'un pied.

¹⁴ Les pieds sont ce que nous avons désigné par « paradigmes poétiques »

LES 'ILLA-S

Les 16 mètres abstraits peuvent connaître deux autres types de modifications : les 'illa-s et les *ziḥāfa*-s. Les 'illa-s, à la différence des *ziḥāfa*-s, sont obligatoires, c'est-à-dire que, si elles affectent un vers donné, elles doivent s'appliquer à tous les vers du poème. Les 'illa-s ne concernent que le dernier pied de l'hémistiche et le dernier pied du vers et peuvent consister en un « ajout » ou un « effacement ». On observe des ajouts d'un *ḥarf* et des effacements de un à trois *ḥarf*-s. Les paradigmes peuvent ainsi s'en trouver considérablement modifiés.

LES 'ZIḤĀFA-S

Les *ziḥāfa*-s ne sont pas obligatoires et peuvent donc s'appliquer dans un vers d'un poème mais pas dans les suivants. Ils n'affectent que les *sabab*-s, ce qui donne aux *watad*-s ([u-] et [-u]) le rôle de « repères » dans le mètre.

« Prenons un exemple : le premier pied d'un vers de rağaz, dont la forme de base est mustaf'ilun (- - [u-]), peut être, dans un vers donné, réalisé tel quel, sans subir de modifications ; ou comme mafā'ilun (u- [u-]), avec effacement du deuxième ḥarf, ou abrègement de la première syllabe ; ou encore comme mufta'ilun (-u [u-]), avec effacement du quatrième ḥarf, ou abrègement de la seconde syllabe ; ou, enfin, comme fa'ilatun (uu [u-]), avec application simultanée des deux processus d'effacement de ḥarf ou d'abrègement de syllabe. » (Paoli, 2008, p.104)

Dans un poème, le mètre abstrait n'apparaissant presque jamais, c'est essentiellement la position des *watad*-s qui révélera l'identité du mètre. On peut donc en conclure que les *watad*-s, peut-être davantage que les *sabab*-s, sont les unités les plus stables de la métrique classique¹⁵.

¹⁵ C'est pourquoi les métriciens arabes appelaient le *watad* « pieu de tente ».

Notons que les théoriciens cités en première partie évoquent déjà des procédés de transformation des rythmes analogues à ceux appliqués aux mètres. Par exemple, le *tamhīr* que décrit Al-Fārābī semble regrouper l'effacement et un type de monnayage transformant un *sabab ḥafīf* (-) en un *sabab taqīl* (uu) :

« Le tamkhīr, c'est la manière de raccourcir ou monnayer les durées longues d'un rythme en y ajoutant des frappes supplémentaires afin de donner une impression d'accélération et de légèreté au rythme. » (Yammine, 1999)

Mettant les paradigmes poétiques au centre de son traité sur la musique, Avicenne évoque aussi ce procédé d'effacement. Il précise cependant que cela doit être manié avec bon goût, sans définir cependant ce qui relève de ce bon goût :

« Ce procédé peut plaire au sens naturel en donnant l'impression d'une chose inattendue, fugitive, d'un allègement ; mais il ne plaira pas dans le cas où cet allègement inopiné ne convient pas et où le mouvement de la mesure tend vers la gravité » (Erlanger, 1935, p. 181)

Citant Al-Fārābī, Jean Lambert (2016, p. 49) parle d'un autre procédé de modification des rythmes appelé *tikrār al-iza* consistant à la répétition d'une partie d'un rythme. Partant d'un rythme composé d'une partie de 4 unités (*tananan*) et d'une partie de 3 unités (*tanan*). Par application du *tikrār al-iza*, nous obtenons soit *tananan tananan tanan* (4+4+3) en répétant la première partie, soit *tananan tanan tanan* (4+3+3) par répétition de la deuxième partie.

Quant à la nature du *watad* dans la musique, il semblerait qu'il ait un rôle analogue à celui que la métrique poétique lui donne. Jean Lambert lui trouve la même stabilité dans le répertoire lettré du Yémen. En étudiant un répertoire chanté sur un mètre poétique classique, il constate que c'est précisément sur le *watad* que le chanteur placera des mélismes, allongeant

la syllabe longue, et donnant ainsi plus d'importance à cette unité métrique qu'aux autres. Nous remarquerons aussi que les *watad*-s jouent un rôle de premier plan dans l'art du *taqsīm* (voir le paragraphe La pratique du taqsīm).

L'ensemble des transformations appliquées aux modèles de mètres trouvent alors des analogies plus ou moins directes dans la science du rythme. Par ailleurs, le « monnayage » permet d'ajouter des frappes tout en gardant la même carrure rythmique, tandis que l'« allongement mélismatique » peut modifier considérablement la durée des syllabes longues. Par application de ces différentes modifications, le nombre de paradigmes poétiques se trouve multiplié et les possibilités de combinaisons rythmiques décuplées.

2. Le développement des cycles rythmiques

2.1. L'évolution de la notation rythmique du XIII^e siècle à nos jours

Au XV^e siècle, les deux auteurs al-Širwānī et d'al-Lāḏīqī reprennent les notations et les rythmes décrits par les auteurs cités dans la Partie I. Le lien avec les paradigmes *tafa'il* n'y est pas systématique. C'est alors les syllabes *tan*, *tana*, *tā* qui servent d'unités de notation de ces cycles rythmiques. Par ailleurs, ces auteurs décrivent de nouveaux rythmes, plus longs, pour certains encore présents dans la musique lettrée arabe de l'Orient du début du XX^e siècle. D'après Habib Yammine, ils sont « *un témoignage saisissant de la fusion musicale entre les cultures orientales (arabe, iranienne et turque) et de l'apparition des longs cycles* » (Yammine, 1999, p. 11). Al-Lāḏīqī décrit ainsi le cycle *ṭaqīl* à 48 temps et le *šāh darb* à 96 temps ; al-Širwānī le *ḡār darb* à 30 temps et le *šāh darb* à 48 temps.

Il faut attendre le début du XIX^e siècle pour qu'une notation quantitative du rythme voit le jour. En effet, depuis al-Fārābī, nous savons qu'il existe différentes qualités de frappes mais les auteurs anciens se concentraient davantage à noter le temps entre chaque frappe que leur qualité. L'anthologie des *muwwaššah-s*¹⁶ de Šihāb al-Dīn (1795-1857), intitulée *Safīnat al-mulk* (Le vaisseau royal), est le premier ouvrage à faire mention des onomatopées utilisées aujourd'hui pour définir la qualité des frappes : DUM pour le son grave et résonnant au centre de la peau et TAK pour le son aigu et sec sur le bord (ou sur les cymbales). Par exemple, il cite ainsi le rythme *šambar*, encore en usage au début du XXI^e siècle :

taktaktum tum tumtumtak tak taktaktak tum tak tum tak taktaktum

Le baron d'Erlanger, avec l'aide du musicien syrien šayḥ 'Alī al-Darwīš, en livre une transcription en notation occidentale au début du XX^e siècle que nous donnerons en exemple ci-dessous (Erlanger, 1959, p. 105).

¹⁶ Le *muwwaššah*, à l'origine une forme poétique multi-mètres de l'époque de l'Andalousie arabe est aussi une forme musicale chantée caractérisée par la variété de ses rythmes.

Au XX^e siècle, différents systèmes de notations apparaissent. Nous verrons que le début de ce siècle a marqué un tournant dans la pratique musicale au Proche-Orient arabe dans la Partie III. Deux notations tentent de faire une synthèse entre l'approche quantitative des anciens et l'approche qualitative. Il s'agit de celles du musicien šayḥ 'Alī al-Darwīš d'Alep et du musicien cairote Kāmil al-Ḥulaṭī (Yammīne, 1999, p. 12).

'Alī al-Darwīš reprend les symboles issus de la métrique poétique {O, /, •} surmontés de points pour en qualifier la durée. Ils signifient respectivement les qualités de frappes suivantes : {DUM, TAK, silence}. Kāmil al-Ḥulaṭī, quant à lui, utilise une notation basée sur une grille composée de carrés nommés *ḥāna*-s. Chaque carré représente l'unité élémentaire de temps. À l'intérieur des carrés, *tum* et *tak* désignent des frappes tandis que les symboles / et + symbolisent des silences de différentes durées.

Voici un comparatif du rythme *šambar* tel qu'on le trouve chez les auteurs sus-mentionnés (1 : Šihāb al-Dīn / 2 : Kāmil al-Ḥulaṭī / 3 : 'Alī al-Darwīš) :

1	tak	tak	tum		tum	tum	tum	tak		tak	tak	tak	tak											
2	tak	+	tak	+	tum	+	+	+	tum	+	tum	tum	tak	+	+	+	tak	+	tak	+	tak	+	+	+
3	/	•	/	•	○	•	/	•	○	•	○	○	/	•	•	•	/	•	•	•	/	•	/	•
1	tum		tak		tum		tak		tak	tak	tum													
2	tum	+	+	+	tak	+	+	+	tum	+	+	+	tak	+	+	+	tak	+	tak	+	tum	+	+	+
3	○	•	•	•	/	•	/	•	○	•	•	•	/	•	•	•	/	•	/	•	○	•	•	•

Fig. Tableau comparatif de différentes notations du rythme *šambar*

À travers ces différentes évolutions de la notation, on remarque que la qualité des frappes sur la percussion a pris progressivement plus d'importance au cours de l'histoire, tandis que le lien direct avec les éléments de métrique poétique s'est amoindri. Cependant, des éléments

graphiques, tels que les symboles {O, /} initialement utilisés dans la qualification des *ḥarf-s*, se retrouvent encore dans les notations du début du XX^e siècle. La représentation sous forme de cercle a, quant à elle, été abandonnée. Nous ne ferons pas l'inventaire des différentes notations modernes mais aujourd'hui la tendance est à la généralisation d'une notation utilisant la graphie rythmique occidentale ; le lien avec la métrique et la prosodie est ainsi rendu complètement invisible.

2.2. D'autres rapports de proportionnalité

Jusqu'ici, les exemples d'analyse rythmique utilisant les éléments de métrique poétique se basent sur un rapport {syllabe courte / syllabe longue} de 1 pour 2. En effet, le *sabab ḥafīf* (O/) équivaut à la syllabe longue tandis que le *sabab taqīl* (OO) équivaut à deux syllabes courtes, les deux types de *sabab-s* étant égaux en durée.

Pourtant, nous constatons que dans certains contextes, en prosodie comme en musique, le rapport de 2 : 1 pour distinguer les syllabes longues des syllabes courtes n'est pas une généralité.

La récitation de la prose coranique est un domaine d'application dans lequel le respect de la métrique quantitative *ḥalīlienne* a été institué. La science garantissant la bonne diction du Coran s'appelle le *taḡwīd*¹⁷. Elle définit un système de règles touchant en particulier à l'orthoépie, que Frédéric Lagrange définit ainsi :

« La juste réalisation des phonèmes et l'observation de règles phoniques particulières qui ne s'appliquent qu'au Coran (emphatisation et désemphatisation, assimilations diverses, allongements « secondaires » des voyelles longues et de certaines voyelles brèves) » (Lagrange, 2008)

¹⁷ Terme synonyme de « perfectionnement », « amendement », « embellissement ».

Cette rationalisation de la récitation prévoit la durée que doit prendre chaque syllabe en fonction de son emplacement dans le flux prosodique. Cette durée varie de 1 à 6 pulsations notées *ḥ* (*ḥaraka*):

- CV : 1 pulsation
- CVC (ou CVV) : 2 pulsations
- CVVC : 3 pulsations
- CVVC se terminant par un *hamza*¹⁸ : de 4 à 6 pulsations

Compte tenu de la porosité entre les milieux artistiques et religieux dans certaines branches de la musique lettrée arabe d'Orient¹⁹, il y a de fortes raisons de penser que les musiciens étaient, pour certains, formés à la science du *tağwīd* et appliquaient ses règles dans des contextes musicaux (par exemple, dans l'improvisation vocale). C'est ainsi que le musicologue libanais Nidaa Abou Mrad (2005, p. 42) arrive à la conclusion que, dans le cadre de l'improvisation non mesurée, le rythme peut être abordé par le biais de la métrique « *sur un mode distinctif oppositif qui est qualitatif plutôt que quantitatif* », les syllabes courtes correspondant à la valeur rythmique la plus courte du flux musical, et les syllabes longues pouvant prendre différentes longueurs. Nous pouvons donc, en suivant ces règles, aborder le discours rythmique avec des rapports plus souples entre les syllabes courtes et longues que celui (de 1 pour 2) donné par la théorie *ḥalīlienne*. Dans cette approche, il convient alors de distinguer dans un flux musical les éléments courts des éléments longs, ce qui nous ramène à la distinction que fait Avicenne entre le mouvement d'une part, et les arrêts imposés par les syllabes courtes d'autre part.

¹⁸ Le *hamza* (ء) : lettre représentant un coup de glotte

¹⁹ On attribue couramment au compositeur égyptien de confession juive Dawūd Ḥusnī (1870-1937) cette formule : « Je ne crains aucunement que ne se perde l'authenticité de la musique égyptienne tant qu'est présent le Coran, dont la langue est l'arabe, et dont les versets ont été fixés sur des modes orientaux »

Dans d'autres traditions musicales lettrées arabes, dans les formes vocales mesurées²⁰, on constate que le rapport entre syllabes longues et syllabes courtes n'obéit plus majoritairement au rapport 2 : 1, mais 3 : 2.

Par exemple, Jean Lambert (2016, p.29) décrit comment un texte poétique classique est mis en musique dans le cadre de la musique de mariage à Sanaa au Yemen. Il s'agit de la chanson « Yā min sanā l-bāriq » de Sāleh 'Abdallāh al-'Antarī . Le mètre poétique est une forme *saṛī'* écourté :

Yā	min	sa-	nā l-	bā-	riq /	ḥa-	kā	mab	sa-	mek
–	–	u	– /	–	–	u	– /	–	u	–
Wa-	mā-	ṭi-	reh	yiḥ-	kī	du-	mū-	ī		
–	–	u	– /	–	–	u	– /	–		

Le rythme poétique suit donc majoritairement le paradigme --u-. Jean Lambert montre que la chanson suit le cycle qu'il nomme *das'a* à 11 temps. Ce cycle est en réalité composé de quatre appuis, subdivisés ainsi : 3+3+2+3. En théorie rythmique occidentale, on dirait qu'il y a deux temps ternaires, suivi d'un temps binaire puis d'un temps ternaire. On remarque alors que la poésie et le cycle rythmique se superposent presque parfaitement. Le cycle rythmique restant inchangé lors de la chanson, et le mètre poétique n'étant pas uniquement sur le paradigme --u-, des monnayages apparaissent pour faire coïncider le rythmes de la poésie avec le cycle *das'a* à 11 temps. Ce qui est notable dans cet exemple est que la syllabe longue correspond à 3 temps tandis que la syllabe courte correspond à 2 temps. Cette organisation rythmique de la prosodie conduit à des cycles de type *aqṣāq*²¹. Le répertoire lettré du Yemen donne de nombreux exemples de constructions rythmiques de ce type.

²⁰ où le rythme rentre dans un cycle régulier.

²¹ Le terme aksak (ou *aqṣāq*) désigne, d'après Constantin Brailoiu, un cycle rythmique à pulsation bichrone. La pulsation peut ainsi prendre deux durées différentes, généralement divisible respectivement en deux et trois.

Pour expliquer ce processus, Jean Lambert reprend le concept de *giusto* syllabique introduit par Constantin Brailoiu dans le cadre de certaines formes chantées de Roumanie. Le *giusto* est un « *mouvement régulier, uniforme, par opposition à rubato* »²². Il qualifie un mouvement rythmé, même si la pulsation peut prendre plusieurs durées, comme dans les cycles *aqṣāq*. Le terme « syllabique » indique que « *les effets rythmiques ont pour unique principe la qualité variable de la syllabe* »²³. Pour préciser que la qualité de la syllabe, dans le contexte de la musique lettrée arabe, dépend principalement de sa durée au sens métrique, et donc, du caractère quantitatif de la prosodie arabe, Jean Lambert parle alors de « *quanto syllabique* » (2012). Le « *quanto syllabique* » est donc un mouvement rythmique régi par la métrique poétique. Contrairement à Brailoiu qui excluait toute autre proportion que 2 : 1 dans le *giusto* syllabique, le *quanto* syllabique du Yemen exploite majoritairement des pulsations de rapports 3 : 2.

La cantilation coranique et ces exemples de musique du Yemen nous montrent que le rapport de proportions entre les durées des syllabes longues et courtes n'est pas immuablement fixé à 2 : 1. Dans une démarche de création et d'innovation, nous pourrions alors imaginer reprendre le concept de *quanto* syllabique avec d'autres types de rapports (3 : 1 ; 4 : 3 ; etc). Associé à des processus d'allongement de certaines voyelles, de décalage de la mélodie par rapport au premier temps du cycle rythmique, ou à d'autres formes de monnayage que nous pourrions voir en 2. Analogies entre grammaire poétique et grammaire musicale, les possibilités de création de cycles rythmiques liées à la métrique poétique semblent encore nombreuses.

²² BRAILOIU, Constantin, « Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain », *Annuario musical*, vol VII, rééd. 1973, *Problèmes d'ethnomusicologie* (textes réunis et préfacés par G. Rouget), Genève, Minkoff, 153-194, 1952

²³ *ibid.*

2.3. Une proposition de notation quantitative par développement des *attanīn*

Nous avons vu que les systèmes de notations des cycles rythmiques arabes ont été nombreux et qu'ils ont progressivement abandonnés les paradigmes *tafa'il* ou les onomatopées imitant le son de la frappe, alors que ce sont deux des éléments sur lesquels les premiers musicologues du monde arabe se sont appuyés pour décrire les rythmes. Dans ce paragraphe, je souhaite proposer deux systèmes de « transcriptions », ou de « transpositions » des rythmes, pour les cycles rythmiques d'une part, et pour l'articulation instrumentale d'autre part.

LES UṢŪL

Il convient ici de distinguer deux notions importantes en ce qui concerne le rythme : le cycle et le phrasé. Jusqu'au paragraphe précédent, notre étude s'est focalisée essentiellement sur la définition de cycles rythmiques. Nous l'avons vu, ces cycles sont caractérisés par leur caractère répétitif. Les frappes peuvent être de qualités variables que nous appelons aujourd'hui DUM et TAK dans le monde arabe. En ce qui concerne ces cycles, appelés *uṣūl*, l'enjeu de la notation est de déterminer la durée entre chaque frappe et leur nature. Pour cela, nous pensons que la notation occidentale du rythme, largement diffusée dans la transmission de la musique lettrée arabe d'Orient, est un outil servant les mêmes buts. Cette notation a donc toute sa légitimité. Cependant, dans les situations de transmission par oralité, l'usage des paradigmes poétiques comme première étape de mémorisation des durées semble être particulièrement adapté.

Par la suite, comme ce fut le cas dans la pratique du *meṣk* en musique ottomane décrite par Cem Bahar (1992), ou comme c'est le cas dans l'apprentissage des *muwwaššah-s*, le rythme peut être frappé sur les mains (par exemple : le DUM, paume contre paume ; le TAK, dos de la main contre la paume de l'autre). La mélodie peut ainsi être chantée tout en gardant comme repère le cycle rythmique.

Prenons l'exemple du rythme *Bamb*.

The image shows two staves of music in 8/4 time. The top staff consists of six quarter notes on a single line, with labels 'DUM' under the first, 'TAK' under the second, third, and fourth, and 'DUM' under the fifth and sixth. The bottom staff consists of six quarter notes on a single line, with lyrics 'fā - 'i - lun ma - fā - 'i - lun fa - 'ū - lun' written below them. The lyrics are aligned with the notes: 'fā' under the first, 'i' under the second, 'lun' under the third, 'ma' under the fourth, 'fā' under the fifth, and 'i' under the sixth, with 'lun' appearing at the end of the line.

Fig. Cycle rythmique *Bamb*

Voici une proposition de séquence de transmission de ce rythme par oralité :

1. Mémorisation des paradigmes :
fā'ilun mafā'ilun fa'ūlun
2. Synchronisation des frappes avec les mains :
fā'ilun mafā'ilun fa'ūlun
3. Mise en place de la qualité des frappes (DUM et TAK)

LE PHRASÉ ET L'ARTICULATION

Le cycle rythmique est à distinguer du « phrasé ». Le phrasé désigne plutôt ce qui se passe au niveau microscopique. Nous pouvons aussi parler d' « articulation ». C'est donc la manière dont le musicien va segmenter son discours pour lui donner une direction (comme dans une phrase) et le rendre intelligible. Notons que ces notions peuvent concerner les chanteurs aussi bien que les instrumentistes. Elles méritent d'être abordées autant dans les formes musicales mesurées que dans les formes non mesurées. Par exemple, le cycle rythmique *Bamb* ne sera presque jamais joué tel qu'il a été écrit ci-dessus. Par le jeu des nuances, des qualités d'attaques, du redoublement, du décalage et de la suppression de certains accents, on peut ainsi donner de multiples versions de ce même cycle rythmique.

Je me concentre ici sur le phrasé et l'articulation dans le jeu du "ūd". Dans le cas de la musique que nous étudions dans ce mémoire, il semble que le degré premier de la connaissance de l'articulation consiste à

Les valeurs précédentes peuvent être associées aux onomatopées {nu, na, ni, nan} pour décrire les attaques vers le haut. Les mouvements circulaires se noteront donc ainsi : *tunu, tini, tana, tannan*. Nous pourrions utiliser d'autres formules pour décrire des phrasés ternaires :

Tan-nā-tan تَنَاتَن	tan		nā		tan	
tan-tā-nan تَنَاتَان	tan		tā		nan	
tan-tā-nan تَنَاتَان	tān				tan	
ti-ni-ti تِنِيْتِي	ti	ni	ti			
ti-ti-ni تِيْتِيْنِي	ti	ti	ni			
tī-nī تِيْنِي	tī		tī			
ta-na-ta تَنَاتَا	ta	na	ta			
ta-ta-na تَاتَانَا	ta	na	ta			
tā-ta تَاتَاتَا	tā	ta				
tu-nu-tu تُونُونُو	tu	nu	tu			
tu-tu-nu تُونُونُو	tu	tu	nu			
tū-tu تُونُونُو	tū	nu				

Fig. Formules de phrasés ternaires

À travers plusieurs exemples, nous avons vu que la conception du rythme à travers le prisme de la métrique poétique a conduit au développement en longueur des cycles rythmiques par des processus itératifs, et que, par modification des rapports de proportionnalité entre syllabes courtes et longues, elle permet de décrire des réalités musicales très différentes. Cela nous a donc conduit à reprendre et à adapter des outils mnémotechniques afin de transmettre et d'étudier d'une part les cycles rythmiques avec les paradigmes *tafa'il*, d'autre part le phrasé et l'articulation avec les *attanīn*. À titre personnel, ils ouvrent aussi la voie vers une autre manière de créer des formules rythmiques et d'articuler un discours musical. Je propose maintenant d'explorer jusqu'où nous pourrions pousser l'analogie entre la grammaire poétique et la grammaire musicale, soit pour comprendre l'existant, soit pour ouvrir d'autres voies vers la création.

3. La pratique du *taqsīm*

La musique instrumentale est proscrite de la cantillation coranique. Cependant, elle est autorisée dans le genre de la *qaṣīda mursala* : une forme de cantillation d'un poème religieux ou profane en alternance avec des improvisations instrumentales, en guise d'échos²⁶. Le terme *mursala* renvoie à l'absence de mesure. D'après Nidaa Abou Mrad (2015, p. 42), cette forme d'improvisation non mesurée, en réponse à la cantillation, pourrait être l'une des influences importante de ce que nous appelons aujourd'hui *taqsīm*.

Le terme *taqsīm* signifie en arabe : division, partition, partage, morcellement. La première occurrence dans un contexte musical de ce terme remonte au XVII^e siècle et provient de sources ottomanes²⁷. Dans le monde arabe, c'est le compositeur Kāmil al-Ḥulaī qui le mentionne en premier, en 1904, dans sa description de la suite musicale *waṣla*. À l'époque, d'après cet auteur, le *taqsīm* n'apparaissait que dans le cadre de la *qaṣīda mursala* et avait pour rôle premier d'accompagner le chanteur²⁸. Des années 1900 aux années 1930, le *taqsīm* s'est considérablement développé grâce à la production phonographique jusqu'à devenir une forme musicale indépendante du chant.

²⁶ Cette forme est attestée depuis l'Âge d'or des théoriciens du *maqām* (X^e-XIII^e siècle) sous la désignation de *našīd*. On retrouve aujourd'hui encore des formes musicales analogues dans le Moyen-Orient musulman. L'*avāz* iranien en est une parfaite représentation.

²⁷ FELDMAN, Walter Zev, 2001, « Ottoman music », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. Sadie (éd.), Londres, MacMillan.

²⁸ « De la manière actuelle du chant en Égypte : Le commencement se fait par des *bašraf*-s, car ils s'identifient à l'origine (et ils sont l'oeuvre des musiciens d'Istanbul), puis par les *muwaššah*-s, qui en constituent les dérivés, même s'ils sont anciens [...], et après les *muwaššah*-s le chanteur chante une *qaṣīda* ou un *mawwāl*, tandis qu'il est enchanté par le jeu d'un instrument comme le *'ūd* ou le *qānūn* – ce jeu se dénommant *taqsīm* ».

Ce terme désigne aujourd'hui tout type d'improvisation instrumentale dans les musiques liées au *maqām*²⁹. Nous pouvons le diviser en deux sous-parties :

- Le ***taqsīm mursal*** : non mesuré, il connaît deux grandes formes :
 - Le *taqsīm istihlāl* : introduction instrumentale auquel Tarek Abdallah donne le nom de *taqsīm* expositoire (2015).
 - La *tarğama* : réponse instrumentale improvisée dans le cadre de la *qaṣīda*
- Le ***taqsīm muwaqqa'*** : mesuré, généralement sur les cycles *bamb* ou *aqṣāq*.

3.1. Le *taqsīm mursal*

D'après Tarek Abdallah, le *taqsīm mursal* est « l'art de découper le temps » et correspond à une procédure de macro-segmentation. En effet, dans un *taqsīm mursal*, l'artiste procède par « fragmentation d'un modèle en ses éléments constitutifs, afin de les réorganiser à son goût » (During, 1987, p. 33). L'improvisation est donc « découpée » en plusieurs séquences de tailles variables se terminant par une cadence nommée *qafḷa* suivie d'un silence.

Nous pouvons ajouter que, dans certains cas, et en particulier dans le style de jeu des musiciens du début du XX^e siècle dans le Proche-Orient arabe, cet « art de découper le temps » correspond aussi à une « micro-segmentation ». En effet, comme le suggère Nidaa Abou Mrad, « le phrasé instrumental de cette forme, en l'absence de toute parole explicite chantée, reflète par son débit microrhythmique les idiosyncrasies métriques de la langue arabe, méritant totalement la désignation de cantillation instrumentale » (2004).

²⁹ Le terme *maqām* désigne en arabe « chemin » ou « voie ». Il caractérise l'échelle musicale utilisée, ainsi que les progressions mélodiques et modulations. Le même terme est employé dans diverses traditions musicales du Moyen-Orient : *makam* en musique ottomane, *maqām* en Iran, *mugām* en Azerbaïdjan, etc.

Les auteurs médiévaux sur la musique analysent le mouvement à travers l'opposition entre l'« évolution » (*intiqāl*) et l'« arrêt » (*iqāma*). L'évolution consiste à un déploiement de la mélodie tandis que l'arrêt désigne la répétition d'une même note. Cette opposition se rapproche de deux phrasés de cantillation opposés (Farija, 2015) :

- Le *'irsāl* : type de phrasé syllabique, plutôt horizontal proche de l'« arrêt » (*iqāma*)
- Le *tanḡīm* : type de phrasé mélismatique similaire à l'évolution (*intiqāl*)

C'est dans ces moments d'arrêts — que nous pouvons aussi qualifier de bourdons rythmiques — que les *'ūdistes* du début du XXe siècle montrent le plus clairement que les unités de métriques poétiques sont aussi constitutives du langage instrumental. Tarek Abdallah dénombre trois types d'arrêts :

- l'*iqāma* simple à répétition (ISR) : répétition de la note
- l'*iqāma al-muḍa'afa* (IM) : répétition de la note à l'octave
- l'*iqāma al-muḍa'afa* à caractère métrique (IMCM) : IM qui exprime un paradigme métrique de type *tafa'il*.

Pour illustrer ce dernier type d'arrêt, Tarek Abdallah prend pour exemple l'un des premiers *taqsīm*-s de *'ūd* enregistré sur 78 tours. Il s'agit A-s-Suwaysī dans l'ensemble Odeon en 1905. Il note que le *taqsīm* commence par 6 IMCM sur le paradigme métrique *fa'ūlun*.



Fig. *taqsīm bayyātī* - Odeon 31012 - 1905 - A-s-Suwaysī

D'après Tarek Abdallah, deux unités métriques sont particulièrement utilisées par les musiciens du début du XX^e siècle : les pieds *fa'ūlun* (u--) et *fā'ilun* (-u-). L'exemple suivant montre un usage classique du deuxième pied en incipit de l'improvisation. La basse marque le plus souvent le début du pied tandis que les coups de plectre accentués (vers le bas) marquent les autres syllabes.

fā - 'i - lun fā - 'i - lun

Fig. 3ème séquence *taqsīm rast* - Odeon 45984 - 1921 - Dawūd

[Husnī \(0:45\)](#)

D'autres 'ūdistes utilisent cette IMCM de manière moins classique avec des combinaisons de coups de plectres plus variées. C'est le cas par exemple, dans la longue première séquence de ce *taqsīm nahāwand* de Šahāta Sa'āda. Le pied *fā'ilun* (-u-) est parfois remplacé par *fa'ilun* (uu-). Par ailleurs, la basse peut être jouée au milieu du pied, les accents marquant le début.

fā - 'i - lun fā - 'i - lun

i - lun fā - 'i - lun

fā - 'i - lun fā - 'i - lun fā - 'i - lun

Fig. *Taqsīm nahāwand* - Polyphon - Šahāta Sa'āda

Le « découpage » du temps dans le *taqsīm* expositoire peut aussi se faire dans les phases de développement (équivalent au *tanjīm* de la cantillation). Une technique propre à cet instrument est particulièrement utilisée dans ce cadre. Il s'agit des *tarǧī'āt* (bourdons). Décrite dans un traité anonyme du XVe siècle³⁰, les *tarǧī'āt* ont « pour rôle de mettre en exergue la structure métrique des séquences improvisées » (Abdallah, 2015). Pour illustrer ce procédé, voici la première séquence d'un *taqsīm* de al-Qaṣabǧī :

Fig. *Taqsīm* dans le *māqām hiǧāz* de al-Qaṣabǧī

Enfin, sur les instruments à cordes, et sur le *'ud* plus particulièrement, la segmentation du discours se fait essentiellement par l'ordre des coups de plectres et des accents. Il est ainsi fréquent d'entendre des musiciens

³⁰ « Faire un *tarī'i*, c'est dans le langage conventionnel des joueurs d'instruments à cordes, spécialement les luthistes, faire en sorte que le mouvement de la mélodie s'effectue sur les notes d'une corde — le *hādd* par exemple (la 5e) qui reçoit alors le nom de *sāyir al-tarǧī'ah* (corde de mouvement de la *tarǧī'ah*) — et après chaque battement de plectre, ou un certain nombre de ces battements sur cette dernière corde, on en imprime un autre à une autre corde toujours libre, le *bam* par exemple (la 1ère) à laquelle on donne alors aussi le nom de *lāzim a-t-tarǧī'ah* (corde fixe de la *tarǧī'ah* = bourdon), et aussi celui de *rāǧī'* (corde de retour) ». (Erlanger, 1938, p. 245-246)

n'utilisant pas les deux techniques évoquées ci-dessus. C'est alors dans la hiérarchie des coups de plectres que la métrique pourra se faire entendre³¹. La séquence d'introduction du *taqsīm* en *māqām raṣd* du joueur de *ṭanbūr*³² Muḥyiddīn Ba'yūn en est un exemple frappant. Le mètre qui semble d'ailleurs en être l'ossature n'est pas constitué d'un des deux pieds dont Tarek Abdallah fait mention concernant la technique de l'IMCM, il s'agit cette fois du pied *mafā'īlun* (u---) :



Fig. *Taqsīm dans le māqām raṣd de Muḥyiddīn Ba'yūn* 

Ces différents exemples illustrent que certaines techniques instrumentales permettent de « macro-segmenter » le texte (l'*iqāma*, les *tarǧī'āt*, l'accentuation). Cependant, un même pied (ou paradigme) métrique peut correspondre à différentes réalités rythmiques, une fois joué sur l'instrument. Des unités de langage musical stéréotypées peuvent en être issues mais chaque interprète peut introduire une nouvelle manière de « réciter » un mètre poétique. Entre la musique et la structure rythmique (ou métrique), se joue alors la même chose qu'entre la langue et la métrique dans ce que décrit Bruno Paoli :

« Le mètre définit la structure interne de chaque période, alternance plus ou moins régulière de syllabes brèves et de syllabes longues. [...] Cette structure est mise en mouvement par le rythme, ou la polyrythmie, de la langue qui, basé sur des parallélismes non codés, varie plus ou moins d'un vers à l'autre. Le rythme du vers est donc, sous un aspect formel, le mouvement créé par la dialectique vivante et constamment renouvelée du mètre et de la langue » (Paoli, 2008, p. 24)

³¹ Pour en entendre une belle illustration, écouter l'épisode « 187 – Taqsīm Practice 3 » du podcast “Rawdat al-Balabel” présenté par le *ūd*iste Mustafa Said : <https://www.amar-foundation.org/187-taqsīm-practice-3/>

³² Le *ṭanbūr* est un luth à long manche à 2 cordes doublées.

3.2. Le *taqsīm muwaqqa'*

Lorsque le *taqsīm* s'appuie sur un cycle rythmique joué par les percussions ou d'autres instruments mélodiques, il est appelé *taqsīm muwaqqa'*, ou *taqsīm* mesuré. Au début du XX^e siècle, un cycle rythmique est privilégié pour ce type d'improvisation : le rythme *bamb* (ou *waḥda*), on parle alors de *taqsīm 'ala al-waḥda*. Ce type d'improvisation serait probablement dérivée de son homologue chanté : la *qaṣīda 'ala al-waḥda*. Le terme *waḥda* désigne ici un rythme à 4 temps qui peut connaître des variantes en fonction des contextes. Dans le cas du *taqsīm* instrumental, il désignera plutôt le rythme *bamb*. D'après Mustafa Said³³, ce rythme dériverait du mètre *ṭawīl* (*fa'ūlun mafā'ilun*). Lors de notre entretien, voici comment il l'interprète :

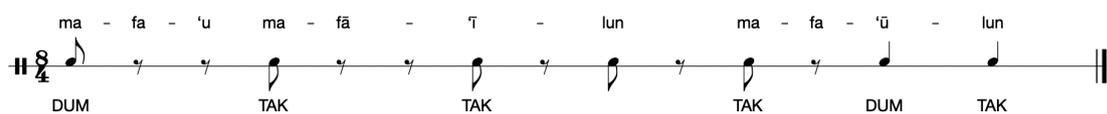


Fig Cycle rythmique bamb, typique des *taqsīm 'ala al-waḥda* 

D'autres cycles rythmiques ont pu servir de support à l'improvisation : le *a'raj*, le *dārij* ou le *maqsūm*³⁴. D'après Mustafa Said, tous ces cycles rythmiques correspondent à un mètre ou à un pied de métrique poétique. Comme nous l'avons vu, il est possible de formuler les cycles rythmiques par successions de pieds de type *tafa'il*, mais l'improvisateur peut très bien jouer sur d'autres formules rythmiques. De la même manière que pour le *taqsīm* expositoire, le musicien segmente son discours en marquant des silences entre chaque séquence. Cependant, les techniques évoquées ci-dessus sont rarement employées. Le rythme des phrases est ainsi directement imprimé par le mouvement mélodique, avec un recours restreint des bourdons.

³³ <https://www.amar-foundation.org/109-the-taqsīm-3/>

³⁴ Pour entendre différents types de *taqsīm*-s mesurés, nous conseillons d'écouter l'épisode « 111 The Tasqim-5 » de "Rawdat al-Balabel" : <https://www.amar-foundation.org/111-the-taqsīm-5/>

Pour donner un autre exemple, voici comment Mustafa Said mémorise le rythme *a'raj*.

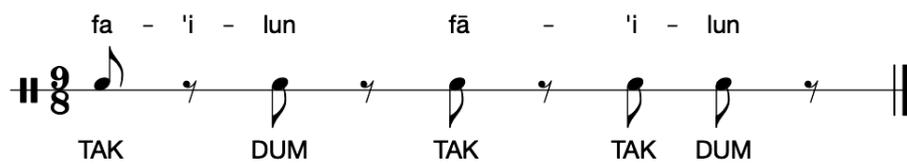


Fig. Cycle rythmique a'raj 

Voici comment il aborde le *taqsīm* mesuré :

« Je fais comme si je composais un poème. Il y a un cycle. Je fais les divisions comme s'il y avait un *baḥr*³⁵. Mais je dois faire ce *baḥr* sur le cycle. [...] Par exemple, si j'ai un *baḥr* de 21 temps sur un cycle de 4 temps, j'utilise le *taḡwīd*. [...] Pour les finales, le finis toujours sur un -lun du cycle, soit sur *fa'ilun* (UU-), soit sur *fā'ilun* (-U-) »

Bien que soumis aux contraintes imposées par le cycle rythmique, le *taqsīm muwaqqa'* consiste, comme le *taqsīm mursal*, à la division du temps, au même titre que la cantillation. Des procédés d'allongement de certaines syllabes longues et la direction des phrases mélodiques permet alors de s'adapter au cycle.

Dans cette partie, j'ai exposé différents aspects d'une conscience rythmique qui se baserait sur la métrique poétique. Cela correspond, en tant qu'artiste-musicien et pédagogue, à quelques chantiers de recherche que j'ai choisi de vous partager. Nous avons vu comment les modifications appliquées aux mètres poétiques peuvent trouver un écho dans la pratique musicales, tant dans les improvisations que dans la compositions des cycles rythmiques. J'ai aussi proposé une méthode de transmission des éléments rythmiques basée sur les paradigmes ou sur les *attanin*. Cette

³⁵ Le *baḥr* désigne le mètre poétique

volonté de recréer un lien avec la métrique nait surtout d'un manque que j'ai ressenti dans mon parcours de musicien. C'est donc par la recherche artistique que je tente de le combler.

TROISIÈME PARTIE :

LES RAISONS DE L'ÉVOLUTION DU LANGAGE MUSICAL AU DÉBUT DU XX^E SIÈCLE

En avant-propos, j'ai raconté comment ce sujet de recherche a commencé à m'intéresser. Mon professeur m'indiquait avoir conscience d'un lien entre rythme musical et métrique poétique tout en m'avouant ne pas avoir bénéficié de la transmission de ce savoir. L'esthétique moderne du *taqsīm* et le rapport aux cycles rythmiques a considérablement changé et semblent s'être éloigné de la métrique poétique. Cette partie vise à comprendre quelles évolutions de société et de pratiques artistiques ont conduit à l'abandon progressif de cette perception particulière du rythme musical. Nous prendrons donc un peu de distance par rapport aux questions grammaticales et musicologiques abordées jusqu'ici pour analyser ce qui apparaît être une période de transition sur les plans sociaux, politiques et artistiques.

1. Évolutions des pratiques artistiques de 1870 à 1930

1.1. Du salon à la scène

Lors de la période khédiviale, les musiciens professionnels jouaient essentiellement dans le cadre de salons organisés par l'aristocratie cairote. Cette élite comprenait un ensemble de familles dont certains membres occupaient des situations élevées dans l'appareil bureaucratique d'État ou dans l'armée. Elle comptait aussi de grandes familles marchandes et des représentants de l'aristocratie religieuse des '*ulamā*' (oulémas).

Au XIX^e siècle, une soirée de musique khédiviale s'organisait alors dans la salle de réception d'une riche demeure. Le public invité était exclusivement masculin. L'ensemble *taḥt* commençait à jouer vers dix

heures du soir, après que tout le monde ait beaucoup mangé et bu (y compris de l'alcool). Le groupe de musiciens était engagé pour jouer plusieurs suites *waşla*, entre lesquelles des baladins ou des comiques divertissaient les convives. Les chanteurs et musiciens étaient d'ailleurs reconnus pour leur bonne compagnie et leur habileté pour distraire l'assemblée en dehors des moments musicaux. Une soirée finissant à l'aube était ainsi synonyme de soirée réussie. La rétribution des musiciens se faisait sous forme d'un cachet négocié entre le meneur du *taht* et l'organisateur.

Par ailleurs, certains musiciens bénéficiaient du mécénat du pouvoir khédivial. Les rentes étant réservées à quelques heureux élus et permettaient rarement de vivre. Elles ne suffisaient pas à fidéliser les musiciens qui trouvaient de meilleures offres dans les cénacles.

Les musiciens profanes souffraient d'une mauvaise réputation. Ils étaient le plus souvent issus de milieux populaires et constituaient un groupe social d'une grande mixité (de classes, de religions, d'âges). La source de leur mauvaise réputation était principalement leur liberté des mœurs. Le sexe, l'alcool et la drogue constituaient le trio de vices courant dans le milieu musical cairote³⁶. Cependant, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, ces musiciens tendent à gagner en respectabilité. Ils adoptèrent le costume européen et les bonnes manières et passèrent progressivement du statut de saltimbanques au statut d'artistes bourgeois.

La musique pouvait aussi être pratiquée par des femmes. Ces chanteuses et musiciennes, qu'on appelle « almées », se produisaient dans le cadre des mariages pour un public féminin. Si le maître de maison voulait assister au concert, elles jouaient alors derrière un rideau. Leur

³⁶ Ainsi s'insurge le musicologue Hulaï : « Le chanteur ne doit pas absorber de substances enivrantes avant ou au cours du chant, car cela le rend incapable de suivre correctement le rythme, ou l'amène à proférer des paroles qui n'ont pas leur place dans un *maglis*, alors même qu'il est le point de mire de tous les regards (...) Le chanteur ne doit pas se déplacer au milieu de son concert pour aller chercher de l'alcool au buffet, au point de finir par vomir... » (cité par Frédéric Lagrange, (1994, p. 87))

répertoire se composaient de chansons « *dont la thématique évolue entre l'exaltation des charmes de la mariée et les douceurs de l'amour* »³⁷.

Les salles de réception des riches cessèrent d'être les seuls lieux de consommation de la musique. Des nouveaux espaces s'ouvrirent : les cafés chantants (qui devinrent les cafés-concerts, suivant le modèle parisien), les casinos (buvettes au bord du Nil), et le théâtre. Alors que le concert était un événement exceptionnel pour l'essentiel du peuple égyptien, il devint un produit de consommation accessible à tous ceux ayant les moyens de s'offrir un billet d'entrée. Les musiciens qui jouaient dans les salons se mirent aussi à jouer dans ces nouveaux lieux de consommation et leur art se trouva confronté à un public tout autre. Face à la multiplication de l'offre de spectacles, ce nouveau public, par ses choix, influa ainsi sur la pratique artistique.

L'un des événements les plus marquants de la vie musicale cairote des années avant-guerre est l'arrivée des femmes sur scène. Accompagnées par des instrumentistes masculins, elles ré-interprétèrent essentiellement le répertoire des almées et choisirent qu'on les nomme désormais *muṭriba* (chanteuse, féminin du terme utilisé pour les hommes *muṭrib*). Ces chanteuses développèrent aussi un nouveau répertoire de chansons légères, en dialecte égyptien : la *ṭaqṭūqa*. Avec le développement des scènes musicales accessibles au public, une nouvelle musique que Frédéric Lagrange qualifie de « variété » émergea. L'ensemble instrumental fut alors adapté avec l'ajout de la percussion *darbūka*, les formes musicales évoluèrent et les textes se « popularisèrent ». L'emploi du dialecte égyptien dans la chanson devint incontournable.

Les premières expériences de théâtre égyptien commencèrent dans les années 1870. Il s'agissait à l'origine essentiellement d'adaptations de grands succès du théâtre occidental (Molière, Shakespeare). La musique y tenait un rôle central et des chanteurs célèbres consacrèrent une grande partie de leur carrière à cette nouvelle forme artistique. Des formes

³⁷ Lagrange, Frédéric, p. 39

musicales comme le *mūnūlūġ* (monologue) et les *alḥān* (airs) se développèrent sur la base de formes préexistantes³⁸. Par la suite, le théâtre chantant donna naissance à des opéras et opérettes.

1.2. Naissance de nouveaux médias

En parallèle des évolutions de la scène musicale, plusieurs bouleversements provinrent de la naissance de nouveaux média : le disque 78 tours, le cinéma et la radio.

LE 78 TOURS

À partir de 1903, l'irruption du disque commerciale concurrença le concert public. Les grandes entreprises de disques européennes et américaines décidèrent, dès les premières années du XX^e siècle, de partir à la « conquête de l'Est » enregistrer des musiques du Japon et de l'Inde dans un premier temps, de l'empire Ottoman et de l'Égypte dans un deuxième temps. Ainsi, la compagnie américaine Zonophone est la première à venir enregistrer en Égypte, dès son rattachement à Gramophone. C'est à partir de 1907 que les compagnies de disques parviendront à joindre les grands noms de la scène musicale de l'époque avec les campagnes de la compagnie allemande Odeon, entre autres. Face au succès public de ces premiers disques, les compagnies d'enregistrement se succéderont et donneront même des succursales au Proche-Orient.

Témoignage vibrant de la production musicale de cette époque, ces enregistrements, par le format et leur succès, ont aussi eu une grande influence dans les évolutions musicales du début du XX^e. Premièrement, la durée d'enregistrement sur chaque face, d'environ 4 minutes, a conduit à un morcellement de la longue suite *waṣla*, qui, elle, durait parfois jusqu'à une heure. Les pièces longues devaient alors être raccourcies ou enregistrées en deux temps. Deuxièmement, la qualité des enregistrements ne permettait pas de capter l'ensemble du spectre sonore avec la même fidélité. Ainsi, certains instruments se trouvèrent davantage mis en avant. Troisièmement,

³⁸ Le *mūnūlūġ* (monologue) s'appuie ainsi sur la forme de la *qaṣīda* tandis que les *alḥān* (airs) s'inspirent du *muwašṣaḥ* syrien. C'est le musicien et compositeur syrien Ḥalīl al-Qabbānī qui l'introduit en Égypte à partir de 1984.

la musique instrumentale, qui jouissait d'un fort succès à l'étranger, a connu une promotion importante durant cette période, ce qui conduisit certains instrumentistes à jouir d'un statut équivalent en prestige à celui des grands chanteurs. Certaines formes instrumentales comme l'improvisation en solo *taqsīm* se développèrent considérablement et devinrent indépendantes de la suite musicale *waṣla*. L'ensemble de ces éléments fait dire à Frédéric Lagrange que le 78 tours a agi comme un « miroir déformant » de la réalité musicale de l'époque.

Alors que les premiers 78 tours ne mettaient en valeur que le répertoire « savant » de l'école khédiviale, les disques des années 20 et du début des années 30 ont progressivement donné plus de place à la « variété ». Loin d'être un reflet de la vie musicale, l'industrie du disque fut aussi le moteur d'une transformation sociale du milieu des musiciens. Ainsi, trois changements majeurs eurent lieu au sein de la communauté des musiciens :

- Le financement passa du mécénat au salaire versé par les compagnies de disques
- La notion de droit d'auteur fit son apparition, et avec elle, le statut du compositeur
- Le public changea, passant des cénacles à l'homme de la rue.

Les années 1930 marquent le déclin du disque 78 tours, face à l'émergence de deux média concurrents : la radio et le cinéma.

LA RADIO

Les premières radios apparurent en 1924 en Égypte. Permettant de donner accès à des morceaux de durées plus longues et bénéficiant des progrès techniques de l'enregistrement électrique, la radio se popularisa rapidement. Les premières stations promurent largement les chansons légères de type *ṭaqtūqa* qui délaissa peu à peu les polissonneries et la thématique sociale pour se concentrer sur le thème du « mal d'aimer ». Ce nouveau média participa alors grandement au développement de la chanson de variété. En 1932, le roi Fouad 1^{er} signa l'interdiction des radios

indépendantes et donna à la radio d'État le privilège du monopole dans la promotion d'une musique nouvelle.

LE CINÉMA

L'année 1932 marqua la naissance du cinéma parlé, et avec lui, de la comédie musicale. Dès cette première année, les vedettes montantes de la chanson se mirent en scène dans ce genre nouveau. Ainsi, l'astre de l'Orient Um Kalthoum, le jeune Farid Al-Atrache, ou encore Muhamed Abdel Wahab³⁹, tous issus de l'école khédiviale, participèrent dès la première année à l'essor de la comédie musicale égyptienne.

Dans ce genre nouveau, c'est la musique des opérettes et la musique de variété qui servit de modèle. Les scènes de danse devinrent rapidement incontournables. Les formes à refrain furent privilégiées et la place du chanteur mise au premier plan, dans la mesure où ces « stars » de la chanson occupaient les rôles principaux.

En 1935, le riche banquier Ṭala'at Ḥarb crée les studios Miṣr qui, avec des moyens de production équivalents à ceux des studios hollywoodiens, permettront à l'Égypte de se doter d'un formidable outil de *soft power*, et en même temps, de participer à l'émergence d'un *star system* offrant des débouchés professionnels importants pour les jeunes chanteurs, chanteuses et danseuses de l'époque.

1.3. Les musiques d'État

Très rapidement, l'État égyptien, comme d'autres nouveaux États de la région mirent tout en oeuvre pour contrôler l'ensemble de ces nouveaux média. L'Égypte, devenant indépendante en 1922, sera précurseuse dans cette démarche.

« Les raisons d'un tel contrôle [des médias] tiennent à la volonté des élites de ces États fraîchement créés et avides de modernisation d'acter leur indépendance envers les anciennes puissances mandataires qui se sont imposées au nom de l'oeuvre

³⁹ J'ai choisi d'emprunter l'orthographe occidentale la plus utilisée pour la transcription de ces artistes, plutôt que la transcription rigoureuse adoptée jusqu'ici, pour faciliter la lecture.

civilisatrice. Il s'agit également pour ces jeunes États de rattraper ce qu'ils considèrent être la marche du progrès, et de se doter d'une identité en justifiant leur singularité » (El Abdallah, 2020, p. 109)

Ainsi, le roi Fouad 1^{er} ordonna l'interdiction de tout autre station de radio que la station d'État. La chanteuse Um Kalthoum devint la chanteuse officielle du régime. Avec elle, un nouveau genre s'imposa : la grande chanson égyptienne *uḡniya*. Accompagné d'un orchestre se situant entre l'orchestre occidental et le *taḥt* traditionnel, la *uḡniya* reprend la forme longue de la suite *waṣla*, mais s'inspire aussi de la nouvelle variété égyptienne, avec ses rythmes issus de musiques populaires et de musiques à danser. De nouveaux métiers de la musique furent créés : le compositeur met en musique un texte écrit par un librettiste, joué par des musiciens d'orchestre et interprété par une chanteuse. Synthèse des élans modernistes et conservateurs, cette grande chanson égyptienne s'adapta aux changements de régimes politiques et devint une pièce centrale dans la politique de rayonnement culturel et de diffusion des idées depuis l'Égypte vers l'ensemble du monde arabe. Ainsi en fut-il d'autres grands noms de la musique égyptienne, comme le chanteur et compositeur d'opérette Sayyed Darwish, issu lui aussi de l'école khédiviale, d'abord reconnu comme innovateur du langage musical, puis comme représentant du peuple :

« Par la suite, pour des raisons liées au règne de Gamal Abdel Nasser, l'image de Sayyed Darwish est une nouvelle fois remaniée. De son intérêt pour l'innovation, l'expressivité et les opérettes, on l'associe avant tout aux airs communautaires, corporatistes, dont son théâtre regorge et qui reflète la pluralité de la société égyptienne d'avant la révolution. » (El Abdallah, 2020, p. 123)

Ailleurs, dans le monde arabe, on constate le même phénomène d'émergence d'une musique d'État avec l'accession des pays à leur indépendance. La musique devint ainsi le vecteur d'une nouvelle identité nationale. La Syrie, par exemple, mit davantage en valeur son patrimoine

« ancestral » avec les *muwaššah*-s à partir de 1949 avec la création de la radio d'État. Le Liban, dans une situation moins conflictuelle avec l'ancien colonisateur, soutint la démarche des frères Rahbani et de la chanteuse Fayrouz dans la synthèse des musiques rurales libanaise, de la nouvelle musique égyptienne, et de la musique aleppine à travers des arrangements obéissant aux canons de la musique classique occidentale⁴⁰. En Irak, l'État mit d'abord en valeur le répertoire classique occidental à l'ouverture de l'Institut des Beaux-Arts et de la Musique, puis du *'ūd* irakien, représenté par les frères Mounir et Jamil Bachir⁴¹.

Au tournant du XX^e, en lien avec les évolutions politiques, sociales et culturelles, la musique connut plusieurs bouleversements. Le changement des lieux de consommation de la musique et de ses publics fit naître de nouvelles pratiques artistiques. L'émergence des nouveaux médias agit comme un « miroir déformant » de la réalité de la production scénique, et participa à la création de nouveaux statuts (celui de célébrité, de compositeur, etc.). Et enfin, les nouveaux États-Nations du Proche-Orient arabe s'emparèrent de cet arsenal médiatique pour mettre en avant ce qui devait représenter la nouvelle musique de la Nation. À travers toute cette période, une véritable quête de la modernité s'installa.

⁴⁰ Les débuts de Fayrouz se firent d'ailleurs dans le cadre du festival de musique classique occidentale de Baalbek

⁴¹ Dans la lignée de leur professeur, le *'ūd*iste de tradition ottomane Sherif Muhiddin Haydar, ces musiciens adoptèrent une posture en rupture avec la tradition en s'inspirant de la musique classique occidentale. Ils sont les auteurs de *caprices* pour *'ūd* et les inventeurs du récital pour *'ūd*.

2. Une quête de modernité

2.1. L'influence de la musique occidentale

Dès la fin du XIX^e siècle, la musique occidentale fut très représentée au Caire. Plaisir de l'élite européenne, elle trouvait aussi l'aristocratie égypto-ottomane au sein de son public. Le goût pour les cultures françaises et italiennes servaient de dénominateur commun aux esprits « éclairés » (Lagrange, 1994, p. 61). Les poètes de la *Nahda* étaient d'ailleurs nombreux à s'être formés en France. Méhémet Ali Pacha, le premier, institutionnalisa la présence musicale occidentale en ouvrant, dès 1924, plusieurs écoles de musique, où des professeurs allemands et français enseignèrent la musique militaire occidentale.

A partir de 1869, sous le khédivé Isma'il Pacha, l'Opéra s'installa au Caire. Quelques années plus tard, une commande fut passée à Verdi d'écrire un opéra sur un livret d'Auguste Mariette : *Aïda*, une intrigue amoureuse entre une esclave éthiopienne et un officier égyptien au temps des pharaons. Bien que dédié au peuple arabe, cet Opéra ne trouva une audience que chez les occidentaux et les ottomans vivants en Egypte :

« La curiosité du public égyptien pour la première d'Aïda était telle que les places étaient réservées deux semaines en avance. Quand je parle de public égyptien, je parle particulièrement des Européens. Les Arabes, même les riches, ne goûtent guère notre genre de théâtre : ils préfèrent les miaulements de leurs propres chants et la frappe monotone de leurs tambourins à toutes les mélodies passées, présentes et futures. C'est un parfait miracle d'apercevoir un fez dans le théâtre du Caire » (Filippo Filippi, cité par Lagrange, 1994, p. 62)

C'est d'abord par l'influence des pratiques musicales et dramatiques que l'influence de la musique occidentale prit place dans le champs de la musique arabe. La naissance du théâtre chanté que nous avons évoqué (Voir 1.1. Du salon à la scène), donnant naissance à l'Opéra et à l'Opérette ouvrit la voie à de nouvelles formes musicales et, en particulier, à une

nouvelle démarche compositionnelle : le figuralisme et l'expressionnisme. La musique y est alors utilisée pour illustrer un propos, planter un décors ou souligner des émotions.

Dans ces genres dramatiques, l'emploi d'un orchestre occidental, puis d'un piano, devint la norme (Lagrange, 1994, p. 229). L'ensemble traditionnel *taht* était présent, mais doublé par ces ensembles occidentaux mélangeant musiciens égyptiens et européens formés à l'interprétation de partitions. Le compositeur de l'oeuvre pouvait avoir recours à un arrangeur européen pour ces parties orchestrales. Avec ce type d'ensemble instrumental, les compositeurs se soumettaient à de multiples contraintes : les *māqām*-s à quart de tons étaient proscris, les cycles rythmiques trop complexes échappaient aux facultés de lecture des musiciens d'orchestre, et les improvisations vocales ne trouvaient qu'un maigre soutien auprès des musiciens non initié à cet art.

Ces premières expériences plus ou moins heureuses de syncrétisme eurent cependant raison de ces difficultés car c'est précisément un orchestre calqué sur le modèle de l'orchestre à cordes qui dominera la scène musicale à partir des années 1930 avec le genre de la grande chanson égyptienne et sa principale représentante Um Kalthoum. Ailleurs dans le Proche-Orient arabe, au Liban et en Irak en particulier, nous avons vu l'influence importante de la musique occidentales dans les musiques d'États.

L'élan réformateur qu'a connu le milieu musical dans les années 1920 et 1930 se mit en tension avec la tradition et les partisans d'une certaine « authenticité ».

2.2. La querelle des anciens et des modernes

En 1911 et 1912, la mort des deux grands dépositaires de la tradition vocale de l'école khédiviale, Manyalawwi et 'Abd al-Ḥayy, marqua la fin de la l'ère de la formation par l'imprégnation (Lagrange, 1994, p. 238). Dans le même temps, une première école de musique arabe s'ouvrit au Caire, sous l'impulsion du '*udiste* Manṣur 'Awaḍ et du violoniste Sami al-Ṣawwa. Utilisant la notation occidentale, l'école fondée en 1907 s'attachait aussi à la

transmission de connaissances théoriques sur les modes et les cycles rythmiques. La théorie musicale arabe naquit à cette même période et les professeurs de cette école s'improvisèrent théoriciens, par soucis pédagogiques, en publiant chacun leur méthode instrumentale⁴².

La première revue de musicologie arabe vit le jour en 1920 : « *Rawḍat al-balabil* » (Le jardin des rossignols). Dirigé par Iskandar Šalfūn, cette revue à vocation pédagogique, associée à une nouvelle école de musique, s'attacha à transmettre le legs du répertoire égypto-ottoman en transcrivant systématiquement les pièces en notation de solfège occidental et en faisant l'analyse des échelles modales et des cycles rythmiques. La musique contemporaine égyptienne y était absente. Afin de mettre fin au chaos, dû au fait que chaque praticien prétendait détenir la véritable version de chaque pièce, cette revue se donna pour objectif de convaincre les musiciens de sortir de l'ignorance en adoptant l'usage de la notation et de fixer ainsi un modèle unique et authentique de chaque pièce. Cette démarche scientifique permettrait aux musiciens d'enfin parfaire leur réputation :

« *L'Égypte de la Naḥḍa ne pouvait conférer le statut de "ilm" [intellectuel] qu'à celui qui faisait partie de la sphère de l'écrit. L'école khédiviale n'ayant pas théorisé sa démarche, elle ne relevait pas de la connaissance.* » (Lagrange, 1994, p. 127)

Ces premières tentatives de formalisation d'une théorie musicale trouva une opposition chez les praticiens. Deux camps s'opposèrent alors : les anciens d'une part, protecteurs d'un répertoire authentique, et les modernes d'autre part, avides de renouvellement du langage musical.

À côté de ces écoles inspirées par le modèle européen⁴³, un groupe d'aristocrates amateurs fonda le *Nadī al-mūsīqā aš-šarqī* (Club de musique oriental). D'après Frédéric Lagrange, ce club donne l'impression de s'être volontairement coupé du milieu des musiciens professionnels (1994, p.241).

⁴² C'est d'ailleurs dans sa méthode de violon que Sami al-Šawwa mentionne le lien entre le *taqsim* et les *tafa'il*-s.

⁴³ Notons d'ailleurs que la première école de musique du Caire est la *madrasat al-alātiyya*, une école de musique militaire française et allemande ouverte en 1834 (Lagrange, 1994, p.61)

En 1918, il reçut le soutien du roi Fu'ad et se transforma en Institut national de musique. L'ensemble de ces écoles n'était composé que de professeurs instrumentistes, attachés à la partition et à la conservation la plus fidèle possible d'un répertoire qualifié de « savant ».

Cette omission du chant dans les programmes pédagogiques de ces nouvelles écoles marqua une rupture avec le milieu des musiciens professionnels. En effet, les évolutions musicales en cours suivaient l'impulsion donnée par les nouvelles formes vocales et par les jeunes chanteurs et chanteuses. Ces musiciens professionnels se regroupèrent en un syndicat, soutenu par la presse et la production discographique, et défiant les jugements des intellectuels égyptiens et étrangers. Ainsi, le chanteur Dawud Ḥusnī attaque le rapport du musicologue allemand Curt Sachs, suite à un rapport qu'il fit pour la presse nationaliste :

« Le Docteur [Sachs] a ignoré la musique théâtrale, qui représente le progrès moderne en matière chant et se distingue du traditionnel et de l'habituel (...) [cette musique] représente notre époque et illustre le développement auquel nous sommes parvenus dans notre marche vers la civilisation moderne. »

(Lagrange, 1994, p. 231)

Pour eux, il était urgent de débarrasser l'Égypte de son ottomanité. Alors que l'on parlait jusque là de « musique orientale », l'enjeu était de faire naître le concept de « musique arabe ». A cette époque, chacun attendait une réforme de la musique. L'Institut prônait un retour aux sources et une interprétation plus « respectueuse » d'un répertoire-type ancien, tandis que le Syndicat défendait une rénovation du langage avec une ouverture vers d'autres formes artistiques. D'après Philippe Vigneux (1992), « *une ligne de fracture [traversait] à la fois l'état social, les attributions, les qualifications et l'espace musical lui-même* », séparant l'Institut du Syndicat. Nous la représentons ci-dessous :

Syndicat	Institut
Gens du peuples, sheykh-s, effendi-s	Aristocrates, beys, pachas
Professionnels	Amateurs
Analphabètes	Lettrés
Lieux de perdition	Espaces de moralité

Au coeur de cette querelle entre les anciens et les modernes et dans cette période de grands changements dans le monde musical, les deux camps s'accordèrent sur la nécessité d'une réforme. La musique occidentale, par sa « modernité » pour les uns, et par sa « scientificité » pour les autres, constituait un modèle pour une grande partie des musiciens⁴⁴. Le roi Fu'ad missionna alors un comité réunissant essentiellement des représentants ou des proches de l'Institut, des musicologues occidentaux, et des figures importantes des musiques d'autres pays arabes pour statuer sur la nature de cette réforme : le congrès de musique arabe du Caire.

2.3. Une entreprise de normalisation : le Congrès du Caire

Organisé par le ministère de l'instruction, le Congrès de Musique Arabe du Caire (CMAC) eut lieu en 1932 et se fixa comme objectifs principaux (Al-Shawan Castelo-Branco, 1992) :

1. Enregistrer et répertorier un échantillon de compositions musicales reflétant l'état actuel de la musique dans les pays participants
2. Répertorier, systématiser, analyser et comparer les *maqām-s* (modes), *īqā-s* (rythmes), les formes vocales et instrumentales connues en Egypte et dans les autres pays du Moyen-Orient
3. Mesurer les intervalles de l'échelle musicale arabe et déterminer leur influence sur le style musical
4. Définir la forme de notation la plus appropriée à la musique arabe

⁴⁴ Notons, qu'ailleurs aussi, la musique classique occidentale inspirait les musiciens arabes. En Irak, le *'udiste* Šerif Muhyiddin Haydar composa dès 1923 un *Caprice* noté sur partition occidentale, et ouvrit la voix à une nouvelle forme de virtuosité instrumentale.

5. Dresser la liste des instruments de musique arabes et recommander l'exclusion de ceux jugés « inappropriés »
6. Faire le bilan de l'enseignement musical en Egypte et proposer des plans pour son avenir
7. Répertorier les manuscrits anciens de musique et les publications existantes sur l'histoire de la musique arabe.

Dans la lignée des premières orientations pédagogiques de l'Institut, le comité organisateur du CMAC aspirait à donner à la « musique arabe » le statut d'une science. Il était alors urgent de déterminer des règles régissant cette « science », afin, d'une part, de pouvoir développer une didactique propre à l'enseignement de cette science, et d'autre part, de redorer le blason d'une musique entachée par la mauvaise réputation de ses acteurs et de ses lieux de production. Il fallait alors suivre la marche du progrès en suivant les schémas généraux du progrès européen. Selon la pensée de l'époque, le monde arabe avait connu son apogée durant l'Âge d'or des théoriciens du *maqām* et avait ensuite décliné jusqu'à cette période de renaissance. D'illustres musicologues occidentaux, Béla Bartók, Curt Sachs, Erich M. von Hornbostel, Robert Lachmann et le baron Rodolphe d'Erlanger, furent invités pour participer aux débats et garantir la pertinence des décisions prises par le Congrès. Davantage intéressés par la préservation des musiques que par leur transformation, et par les musiques rurales plutôt que par les musiques citadines, ces musicologues furent l'objet d'un imbroglio :

« C'est précisément sur ce point [la musique universelle] que s'est noué le malentendu entre, d'une part, les musicologues européens, qui examinaient la musique arabe sous l'angle anthropologique, soucieux de conserver leur objet d'étude "en l'état", et, d'autre part, les participants arabes, qui ont cherché à fuir avant tout le préjugé de "non-scientificité" associé à leur musique, et ont préféré adopter une approche nouvelle au travers de questions comme l'harmonie, la division de l'octave en vingt-

quatre intervalles chromatiques égaux ou encore le piano oriental. » (El Abdallah, p. 122)

La présence de ces musicologues définit en partie les objets d'étude du Congrès. Cherchant à analyser et à comparer des musiques dans leur état le plus « authentique », les récentes évolutions liées au théâtre chanté et à l'utilisation d'instruments occidentaux furent négligées. Les enregistrements commandités par le CMAC reflètent une diversité de pratiques musicales entre le Maroc et l'Irak, en passant par la Turquie, mais en ce qui concerne la musique égyptienne – qui jouissait d'une forte production –, il apparaît que la musique de « variété » y est parfaitement absente, et que la tradition khédiviale est représentée par un chanteur et un *taħt* livrant une interprétation dénuée de sens de l'improvisation et de la variation, alors que c'est précisément un trait stylistique qui définit cette musique (Abou Mrad, 2016). Une telle interprétation permettait de faciliter l'un des objectifs du congrès : la fixation d'un répertoire-type à des fins pédagogiques.

Les débats du CMAC trouvèrent un écho dans la presse locale, qui se faisait la porte-parole des musiciens du Syndicat ne pouvant pas participer aux débats. Voici la déclaration du *'ūdīste* et compositeur al-Qaṣabǧī dans le journal Al-Sabâh :

« Malheureusement, je n'ai reçu jusqu'à ce jour aucune invitation à participer au Congrès et il apparaît que le copinage a eu sa part dans cette affaire. On a ignoré certains musiciens et il semblerait que mes collègues membres du Syndicat n'aient pas reçu d'invitation pour la simple raison qu'ils ont annoncé dans les pages d'Al-Sabâh qu'ils refuseraient de participer si le Syndicat n'était pas officiellement invité. La raison pour laquelle on ne m'a pas invité jusqu'à maintenant est due à la franche opinion dont je vous ai fait part et qui les a fâchés car ils détestent la franchise. Néanmoins, abstraction faite de cela, j'attendais qu'ils reviennent à la raison. Ce Congrès va recevoir des représentants des pays d'Orient et ceux-ci doivent entrer en contact avec les musiciens

d'ici pour juger de leurs compétences. Or, ils vont d'ores et déjà penser que la bande de musiciens de l'Institut sont les seuls musiciens de notre pays. » (Muḥammad al-Qaṣabġī dans *Al-Sabāh*, n° 285 du 11/03/1932, p. 48) (Vigreux, 1992)

Des questions soulevées lors du CMAC restent emblématiques aujourd'hui, comme l'adoption d'une échelle à 24 quarts de ton égaux, sur le modèle de l'échelle chromatique à 12 demi-tons occidentales. Introduite par les modernistes et les fabricants de « pianos arabes », cette proposition s'est vue refusée par les musiciens turcs et les musicologues occidentaux. Cette idée n'a cependant pas empêché certains musiciens de scène d'utiliser des instruments à clavier (accordéon, piano). En ce qui concerne notre sujet d'étude, le CMCA constitue un moment charnière car il définit les répertoires-type et les orientations pédagogiques qui se diffuseront d'abord en Egypte, puis dans une bonne partie du Proche-Orient arabe.

Le répertoire égyptien mis en avant dans les sessions d'enregistrement du CMCA provient de la tradition aleppine du *mūwaššah*. Alors en voie de disparition dans la production musicale, ce répertoire colle avec les attentes de l'Institut : les *mūwaššah*-s montrent une grande diversité de modes et de rythmes et se prêtent bien à une interprétation fixe et à la transcription, car ce sont des pièces où l'improvisation n'a que très peu de place. Ainsi, le Šheyḥ Darwīš al-Ḥariri enregistra l'ensemble de son répertoire de *mūwaššah*-s sur 23 disques 78 tours (Lagrange, 1992, p. 250). Quelques *dawr*-s et *mawwal*-s furent aussi enregistrés mais dans des interprétations « nues », dépourvues d'improvisation, où l'on décèle l'intérêt didactique qui anime les chanteurs. Par ailleurs, notons qu'aucune suite de la musique khédiviale *waṣla* n'a été enregistrée lors du CMAC alors que les moyens techniques l'auraient permis. Là encore, d'après Frédéric Lagrange, c'est le caractère improvisatoire de la plupart des pièces composant la *waṣla* qui l'a rendait inapte à servir d'objet d'analyse et de didactique.

C'est le ministère de l'instruction qui eut la charge d'organiser ce congrès. En effet, l'enseignement musical fut introduit comme élément de base dans les programmes scolaires des écoles maternelle d'Alexandrie et

du Caire (Roy, 1992). Le recueil du congrès liste les recommandations donnée par la commission à l'Éducation Musicale :

1. L'éducation musicale en Egypte devrait être généralisée, obligatoire à tous les niveaux de l'enseignement
2. Afin de former les professeurs nécessaires à un tel programme, des instituts de musique ouverts aux hommes et aux femmes devraient être fondés.
3. Le programme de ces instituts devrait inclure la musique arabe à côté des arts musicaux européens.
4. Des instituts spécialisés dans la formation de musiciens créateurs devraient être fondés.
5. Des cycles d'études gratuites devraient permettre d'élever le niveau des amateurs enseignant actuellement la musique dans les écoles. (Roy, 1992)

Ces délibérations portent essentiellement sur l'éducation musicale dans le cadre scolaire. Le CMAC avait l'ambition de poser les bases d'une nouvelle musique d'État et l'instruction dans le cadre scolaire était une pièce importante de cette entreprise. On constate que les recommandations suggèrent la création d'institut enseignant la musique arabe, en même temps que la musique occidentale. Une autre commission était chargée de faire des choix concernant l'échelle musicale. Elle devait aussi définir si la notation occidentale serait officiellement adoptée, et sous quelles conditions. Les délibérations de cette commission ont validé l'utilisation de la notation solfégique, sous condition d'ajouter des symboles pour définir plus précisément la hauteur des sons.

A l'époque, conscients des enjeux politiques et artistiques, une partie du milieu musical et de la presse était hostile au projet éducatif du Congrès :

« Le programme musical conçu par Al-Hifnî Effendî [l'organisateur du CMAC] est en fait un projet purement occidental, pour ne pas dire une réplique en miniature de celui aujourd'hui en vigueur dans les écoles de musique allemandes. Un tel programme nous convient-il en Egypte après que le

Congrès ait émis sa décision finale ? » (Al-Rādiū, n° 63 du 24/06/1932, p. 6) (Vigreux, 1992)

« La musique est don, âme, règles, art et science. Le don seul n'a aucune valeur et le musicien doué qui s'appuie uniquement sur son don n'existe pas. Aussi, le développement du don est chose indispensable à la vie de la musique en général. Or le théâtre lyrique est le seul moyen de développer ce don. »

« – Et maintenant, que pensez-vous du Congrès de Musique et quels résultats en attendez-vous ?

– (Réponse avec un sourire après une longue hésitation) Je lui souhaite le succès, c'est tout ce que j'ai à déclarer à ce sujet.

– Et sur son utilité et ses résultats ?

– Je pense qu'il fera de la musique d'écoute une musique fixe reposant sur des bases et des fondements ; qu'il étudiera ce qu'on a déjà tant étudié et lui trouvera une solution définitive, comme par exemple la fixation de l'échelle musicale orientale.

– Et le problème de la notation ? Ne formez-vous pas le vœu que nous ayons une notation orientale qui protège nos chansons de la cacophonie dont elles sont victimes du fait de la transmission orale ?

– Nul doute que le Congrès décidera si cette notation est apte à être arabe ou doit être changée (...). » (entretien de Muhammad 'Abd al-Wahhāb à Al-Sabāh, n° 286 du 18/03/1932, p. 8-9) (Vigreux, 1992)

Force est de constater aujourd'hui que c'est bien le modèle institutionnel européen qui a commencé, dès cette période, à dominer le paysage de l'enseignement musical dans le Proche-Orient arabe. Les instituts se sont transformés en conservatoires et l'on y enseigne, jusqu'à maintenant, la musique arabe et la musique classique occidentale avec une base commune. Les compositions instrumentales ont pris de plus en plus

de place vis à vis des formes improvisées ou semi-improvisées, à tel point qu'un nouveau répertoire d'*études* pour instruments orientaux s'est développé. La notation européenne a commencé à servir de support à l'enseignement et le récital instrumental soliste a été inventé. Ce modèle s'est répandu dans une bonne partie du Proche-Orient arabe par la suite.

Cette période des années 1920-1930 semble être une période charnière dans l'évolution du milieu musical en Egypte. Période de foisonnement avec la création de nouvelles scènes musicales, de nouveaux publics et de nouveaux médias, elle fut aussi une période de retour aux sources. Tout le monde était attaché à l'idée du progrès. On prit aussi conscience du pouvoir que peut avoir la musique dans la création d'une identité nationale. On devait promouvoir une musique à l'identité forte, pouvant rivaliser avec la « grande musique » classique occidentale et se donner les moyens d'éduquer le peuple à cet art nouveau.

Pour revenir au lien entre la métrique poétique et le rythme musical, deux éléments fondamentaux semblent être remis en question durant cette période : la nature de la transmission et la place de l'improvisation. Dans ce bouleversement, les modalités de transmissions de la musique changèrent grandement. L'apprentissage devint plus technique et davantage porté sur l'analyse. L'usage de la notation occidentale fixa de nouvelles bases didactiques et les dispositifs de transmission orale perdirent du terrain. Ainsi, le recours à des exemples poétiques pour définir des rythmes n'était plus justifié puisque la partition donnait déjà le rythme.

Par ailleurs, tout le milieu musical se détourna peu à peu de l'improvisation (du *taqsīm* en particulier) pour se concentrer sur des formes composées qui purent atteindre la durée des symphonies européennes. L'improvisation n'a pas disparu mais elle est devenue un élément mineur dans la pratique musicale alors qu'elle en constituait le cœur dans l'école khédiviale. Compte tenu du lien étroit entre les formules rythmiques utilisées dans les formes improvisées et celles propres à la poésie — et, plus largement, à la langue — arabe, on peut imaginer que le lien poésie/rythme

fût fortement dégradé à la suite de cette période, en ce qui concerne la pratique instrumentale essentiellement.

Cependant, alors que les musiques promues par les États ayant obtenus leur indépendance ont suivi un schéma analogue à celui que semble dessiner le Congrès du Caire, des musicologues et des artistes, depuis plusieurs années, tentent de trouver une autre voie pour inventer une musique arabe contemporaine.

3. Développement d'une musicologie arabe et renouveau des pratiques musicales

3.1. Changer la musicologie du *maqām* « de l'intérieur »

Depuis quelques années, on constate une évolution de la recherche musicologique arabe. Alors que le début du XX^e siècle marque le début de l'institutionnalisation de l'enseignement musicale et de la presse musicale, c'est l'ethnomusicologie orientaliste qui avait le monopole de la littérature scientifique sur la musique arabe. Le baron d'Erlanger a traduit les principaux ouvrages de l'Âge d'or des théoriciens du *maqām*. Le musicologue britannique Henry George Farmer étudia cette période dès les années 1920. Dans le même temps, le musicologue orientaliste Jules Rouanet affirmait : « *La musique arabe est faite d'arabesques successives...* » ou encore « *La musique arabe est faite de redites, comme les autres arts musulmans* » (Rouanet, 1922, p. 2937-2939). Malgré tout l'intérêt que pouvaient porter ces chercheurs sur leur objet d'étude, c'est en grande partie en utilisant les codes de la musique occidentale qu'ils ont pu décrire les musiques du Proche-Orient arabe. Il en a été ainsi pour l'ensemble de l'ethno-musicologie des débuts. Directeur du Centre de Recherche sur les musiques arabes et apparentées (Beyrouth- Liban), Amine Beyhom dresse un tableau sombre de la musicologie arabe :

« *Le bilan de la musicologie arabe des siècles derniers est consternant : nous avons abdiqué nos spécificités, fui nos responsabilités et trompé tous ceux qui, naïvement, attendaient de nous des encouragements à persévérer dans une voie nécessaire et évidente, la compréhension et le développement de notre musique. En place de cette démarche, nous nous sommes enfermés dans le schéma dominant/dominé : du temps des califes et de la splendeur du Bagdad de "l'Âge d'Or", l'empire arabe a assimilé les cultures dominées et favorisé une synthèse, ou un syncrétisme, des musiques sous sa domination, résultant en ce que nous appelons aujourd'hui la musique d'art arabe ; depuis, et avec la décadence de cet empire, l'avènement de l'empire*

ottoman et jusqu'à la décolonisation, nous n'avons fait que du suivisme culturel et théorique » (Beyhom, 2007, p. 20)

Aujourd'hui, la musicologie arabe s'étudie encore autant — voire plus — dans les pays occidentaux que dans le monde arabe. Bien que l'ethnomusicologie s'intéresse autant aux questions anthropologiques, sociologiques que musicologiques, les outils d'analyse de la discipline restent, d'après Amine Beyhom, encore trop influencés par la musicologie de la musique occidentale. Il milite pour changer la musicologie du *maqām* « de l'intérieur » (Beyhom, 2019). Pour cela, il propose une « révolution » sur quatre axes :

1. Changer la terminologie : éviter ou remplacer certains termes connotés (gamme « naturelle », quart de ton, etc.)
2. Changer les outils : récuser la notation écrite occidentale comme outil principal d'analyse, réaffirmer l'importance du terrain et de la relation directe avec les musiciens
3. Changer les concepts : revisiter les concepts de « consonance », de « musique d'art », de « musique populaire »
4. Changer les mentalités et les attitudes

Nombre d'articles cités dans ce mémoire proviennent de la *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*. C'est l'université Antonine à Beyrouth (Liban) qui édite depuis 2007, avec Geuthner cette revue spécialisée. Nidaa Abou Mrad, membre du comité de rédaction et instigateur de ce projet, est un chercheur libanais qui, avec l'appui de musicologues occidentaux, ouvre une nouvelle voie pour la musicologie arabe. S'intéressant particulièrement au langage musical, il développe un modèle « d'analyse sémiotique modale » et propose une interprétation des premières pièces écrites de la musique arabe⁴⁵ (au XIII^e siècle). Parallèlement, la fondation AMAR est créée en 2009 au Liban sous l'impulsion de Kamal Kassar. Elle se fixe 4 objectifs : (1) Conserver la

⁴⁵ Ensemble de Musique Classique Arabe de l'Université Antonine, Musique de l'époque abbasside, Paris, Inédit, 2005 

tradition musicale arabe enregistrée et imprimée, à l'aide des technologies contemporaine ; (2) Soutenir la recherche universitaire et la documentation scientifique ; (3) Intégrer ces traditions musicales et leurs pratiques dans les programmes éducatifs ; (4) Organiser la médiation culturelle pour faire connaître ces traditions au grand public⁴⁶.

En pleine ébullition, la musicologie vit un renouvellement opéré par ses praticiens. On assiste alors à ce que Jean-Jacques Nattiez qualifie d' « *éclatement de la musicologie* » (Nattiez, 2006). Pour reprendre les notions de ce musicologue, auparavant l'ethnomusicologie arabe analysait la musique à travers des unités étiques, alors que ce nouveau mouvement l'analyse à travers ses unités émiques⁴⁷. C'est donc en se basant sur des éléments culturels propres à la culture d'origine de leur musique d'étude qu'ils interprètent le fait musical ; un fait musical duquel ils sont par ailleurs aussi des acteurs en tant que musiciens, interprètes ou compositeurs.

3.2. De nouvelles pratiques musicales

Depuis une quinzaine d'année, une nouvelle impulsion à la recherche musicologique et à la création artistique contemporaine vient donc des praticiens eux-mêmes. Nombreux sont ceux qui se définissent comme musiciens/chercheurs. Citons par exemple Tarek Abdallah, à la fois titulaire d'une thèse de musicologie et auteur/interprète de l'album *Wasla* . Dans cet album, il s'inspire de la suite vocale *waşla* et en donne une version contemporaine instrumentale, en inventant de nouveaux cycles rythmiques. Nidaa Abou Mrad, depuis 1996, compose ce qu'il appelle des « oratorio soufis », réunissant des compositions instrumentales et vocales sous la forme de suites musicales proches de la *waşla*⁴⁸.

⁴⁶ <https://www.amar-foundation.org/about/>

⁴⁷ Les unités étiques sont repérées par une personne étrangère à la culture, tandis que les unités émiques sont celles dont on peut démontrer la pertinence par rapport à la culture étudiée

⁴⁸ Une bonne partie de sa discographie est disponible à l'écoute sur sa page Youtube : <https://www.youtube.com/channel/UC97UkO70-vRw5PIDtKfZ2jw>

Concernant la relation qu'entretiennent les musiciens contemporains au rythme, deux témoignages que j'ai recueillis ont particulièrement nourri ce travail : ceux de Mustafa Said et de Kamilya Jubran. Je propose ici d'en faire une synthèse.

KAMILYA JUBRAN

Chanteuse et *'udiste* originaire de Palestine, Kamilya Jubran apprend la musique égyptienne des années 1960 et de la grande Syrie avec son père. Elle intègre le groupe *Sabreen* en 1981 et participe à la composition de chansons modernes palestiniennes. Elle quitte ce groupe et la Palestine en 2002 pour se consacrer à une carrière en soliste qu'elle poursuit aujourd'hui. Elle renouvelle alors sa manière de composer : « *En arrivant à Paris, je revisite tout ce que j'ai appris, avec d'autres textes et avec un autre traitement. Là je découvre d'autres poètes qui écrivent en prose. Comme Hassan Najmi, un poète marocain. Ça me donne beaucoup plus de liberté* ». Souhaitant mettre en musiques des poètes contemporains, elle travaille aussi avec Salman Masalha, un poète palestinien spécialiste de la poésie pré-islamique, une poésie suivant des règles métriques « classiques ».

Je souhaite me concentrer sur l'analyse des chansons mettant en musique ces formes poétiques « métrées », plutôt que sur les poèmes en prose, non que la prose soit dénuée de rythme, mais la présence, dans la poésie en vers, de cycles et d'une ossature métrique se prête mieux à notre sujet. Kamilya Jubran considère qu'elle entre dans la musique par la chanson. Elle ne compose pas de pièces purement instrumentales. Dans le travail de composition, elle s'appuie donc naturellement sur le rythme induit par le texte, mais elle le manipule de sorte qu'il ne se fasse pas entendre de manière trop régulière :

« Je prends ma liberté : je me permets de faire des collages, de la dissection. Je travaille avec les micro-éléments qui créent la musique. Pour moi, un tafa'il ça suffit. Je n'ai pas besoin de toute la phrase. Ça me permet de créer un rythme qui n'est pas forcément celui de la poésie. »

Dans la chanson 'Suwar' sur l'album 'Makan' , bien que le texte obéisse à des règles métriques strictes, chaque phrase musicale est traitée différemment. Le paradigme *mustaf'ilun* (| – – u – |) est certes très présent mais le cycle rythmique évolue au cours la chanson. À la lecture du texte, on remarque que Kamilya Jubran respecte la prosodie de la langue, mais le découpage des phrases musicales ne correspond pas aux vers de la poésie. Elle explique que c'est en déclamant la poésie qu'elle a abordé ces chansons : « *Ce sont des textes très rythmés. Le rythme est très présent quand on le lit. Eh bien, j'allais faire un autre rythme. Il fallait que je respire ailleurs : là où lui [le poète], il respire.* ». Ainsi, chaque transformation accidentelle du mètre abstrait peut donner lieu à des formules rythmiques nouvelles. Dans une deuxième partie, le chant semble se poser librement sur un cycle rythmique joué au '*ūd*', comme une improvisation, Mais ce cycle ne correspond pas à un cycle que l'on pourrait qualifier de « classique ». Kamilya Jubran considère qu'elle n'a pas de relation avec « *le rythme de la poésie arabe* », comme avec les cycles rythmiques classiques ou la théorie mélodique des *maqām*-s, tout en précisant que cela fait partie de son « *background* ».

Dans la chanson 'Samt' sur le même album , le texte est découpé, des parties sont répétées pour pouvoir se plier à la contrainte du cycle rythmique joué par l'instrument. Pour chaque couplet, le traitement du texte est différent, et ainsi en est-il de l'accompagnement instrumental. Pourtant, peu d'éléments rythmiques (et mélodiques) différents sont utilisés dans l'accompagnement, ce qui donne une certaine impression de stabilité.

Depuis son arrivée en Europe, Kamilya Jubran s'inscrit dans une démarche de composition qu'elle qualifie d' « expérimentale ». La recherche qu'elle mène sur le plan rythmique marque une rupture avec son travail au sein du groupe *Sabreen*, et avec la musique lettrée arabe d'Orient plus généralement, dans la mesure où les cycles rythmiques sont peu employés. Pourtant le rythme est toujours présent. On retrouve cela dans les *taqsim* non-mesurés : il y a un rythme mais pas de cycle.

MUSTAFA SAID

Né en Egypte en 1983, Mustafa Said a étudié dès son plus jeune âge dans un *mašayih*, une école de chant coranique. Formé au 'ūd à la prestigieuse « École du 'ūd » du Caire⁴⁹, il suit aussi des études universitaires auprès de Nidaa Abou Mrad à Beyrouth. Il est membre fondateur de l'ensemble *Aşil* avec lequel il compose *Burda* : une pièce qu'il qualifie de « *Suite contemporaine de maqām arabe* ». Mise en musique d'un long poème dans une forme classique, sur le mètre *basīt* (*Mustaf'ilun Fā'ilun Mustaf'ilun Fa'ilun*), cette suite alterne des pièces instrumentales et vocales, dans des formes mesurées et non-mesurées.

En ce qui concerne la relation du rythme et du mètre poétique, les pièces vocales mesurées révèlent l'intention de Mustafa Said de varier les cycles rythmiques tout en respectant la prosodie. Ainsi, l'alternance de valeurs brèves et longues est toujours respectée. Dans le même temps, il s'est contraint à utiliser uniquement des cycles rythmiques existants :

« Je ne fais pas de rythmes nouveaux. Je fais des actions nouvelles. Dans Burda, il y a des choses sur l'accentuation sur les rythmes qui existent. Il y a de nouvelles accentuations. [...] Il y a des changements d'accentuations parce que je ne veux pas faire 'Ah' ou 'Yalali' ou 'Aman'⁵⁰. Je ne veux pas faire de tarannun. Alors je dois changer la division interne à ces cycles pour être capable d'apporter le basīt. »

Le premier chant de la pièce est composé sur le rythme le plus emprunté dans la forme du *dawr* : le cycle *waḥda sarī'a*. Par un jeu de syncopes, le rapport entre syllabes longues et brèves est parfaitement respecté au sein de chaque paradigme.

⁴⁹ Fondée par l'iraquien Nasser Shamma, cette école s'inscrit dans la continuité de l'école iraquienne et forme des musiciens virtuoses.

⁵⁰ Dans certaines formes musicales, le texte peut être entrecoupé par des interjections permettant de ce type.

Fig. Piste 2 - 1'30 - wahda sar'a  (à 1'30)

Le chant suivant expose le rythme *samā'ī taqīl*, typique des pièces instrumentales d'ouverture et très courant dans le *mūwaššah*. Ici, le découpage rythmique est plus complexe et c'est au bout de trois cycles — ou deux vers — que la mélodie se répète. Les appuis fondamentaux sont conservés au début et à la fin mais le placement mélodique est tout à fait inhabituel sur le reste de la mélodie : par exemple, il arrive que le premier temps ne soit pas accentué.

Fig. Piste 3 - samā'ī taqīl 

Plus loin dans la suite, on retrouve le même dessin rythmique que dans le premier chant, avec un cycle rythmique deux fois plus long.

The image shows two systems of musical notation for the piece 'wahda mutassawita'. Each system consists of a vocal line with lyrics, a rhythmic line with 'DUM' markings, and a 2/4 time signature. The lyrics are: 'a - lan - na - biy - yi wa - ā - lil - bay - ti wal - šu - ha - dā mus - taf - 'i - lun fa - 'i - lun mus - taf - 'i - lun fa - 'i - lun. The second system starts at measure 7 with lyrics: maw - lā - ya šal - li wa - sal - lim dā - 'i - mān 'ā - ba - dā mus - taf - 'i - lun fa - 'i - lun mus - taf - 'i - lun fa - 'i - lun.

Fig. Piste 5 - wahda mutassawita

Le même mètre est ensuite mis en musique sur le cycle *dāriğ*. Cette fois, le premier pied est accidentellement écourté pour commencer en même temps que le premier temps, mais dans ses occurrences suivantes, il est anticipé et obéit ainsi rigoureusement aux règles métriques.

The image shows two systems of musical notation for the piece 'dāriğ'. Each system consists of a vocal line with lyrics, a rhythmic line with 'DUM TAK TAK TAK' markings, and a 3/4 time signature. The lyrics are: mus-taf - 'i-lun fa-'i-lun mus - taf - 'i-lun fa-'i-lun mus - taf - 'i-lun fa-'i-lun mus - taf - 'i-lun fa-'i-lun. The second system starts at measure 5 with lyrics: mus-taf - 'i-lun fa-'i-lun mus - taf - 'i-lun fa-'i-lun mus - taf - 'i-lun fa-'i-lun mus - taf - 'i-lun fa-'i-lun.

Fig. Piste 7 - *dāriğ*

Le poème étant dans le mètre *basīṭ*, Mustafa Said le met aussi en musique sur le cycle *basīṭ*. Ce cycle très rare est construit à partir d'une

prosodie rigoureuse où la valeur courte est pensée comme unité rythmique de base, et la valeur longue comme son double. D'après lui, « *Il y a des rythmes qui viennent exactement comme dans le 'arūd : peut-être 'ramal' (fa'ilātun fa'ilātun), ou bien 'rağaz' (Mustafa'ilun Mustafa'ilun), mais ce n'est pas la base* ».

Fig. Piste 9 - rythme basit

En modifiant les rapports entre valeurs longues et brèves, en particulier en passant d'un rapport 2 : 1 à un rapport 3 : 2, avec une opération accidentelle sur le deuxième pied, le mètre *basit* se pose ensuite sur un cycle rythmique connu pour sa complexité et mis en musique dans un fameux *mūwaššah* de Sayyed Darwish : le cycle *Ḥūš rānk* appelé *ḥawšamak ḥafīf* par Mustafa Said

Fig. Piste 11 - hawšamak hafif

Enfin, la pièce se termine par un chant dans le cycle *muḥajjar*, typique, lui-aussi, du *mūwaššah*. Là encore, les accents principaux — le premier et le dernier— sont conservés mais des syncopes permettent de faire entendre le mètre dans le respect de la prosodie malgré quelques décalages par rapport aux accents rythmiques.

The image shows a musical score for a piece titled 'muḥajjar'. It is written in 12/4 time. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter and eighth notes. Below the melody, the lyrics are written: 'mus - taf - 'i-lun fa - i - lun mus - taf - 'i - lun fa - 'i - lun'. The bottom staff is a rhythmic notation with a double bar line at the beginning and end. It shows a sequence of notes: three quarter notes (DUM), a quarter rest followed by a quarter note (TAK), a quarter note (DUM), a quarter rest followed by a quarter note (TAK), a quarter note (TAK), a quarter rest followed by a quarter note (TAK), and a quarter note (TAK).

Fig. *Piste 12 - muḥajjar*

Cette analyse très succincte de la suite *Burda* montre comment Mustafa Said façonne les mélodies, en se conformant aux règles de la prosodie, aux cycles rythmiques en usage, et à l'absence d'interjections. Sa démarche diffère selon les projets musicaux mais dans cette pièce, il a adopté une démarche que l'on pourrait qualifier de « néo-classique ».

« *La morphologie de la langue arabe, c'est la même base du point de vue rythmique, quand je forme un rythme simple ou complexe, ou quand je compose une pièce vocale ou instrumentale* ». Ainsi, la science métrique est au coeur de sa perception même du rythme. À l'instar de nombreuses voix du début du XX^e siècle⁵¹, Mustafa Said s'est formé au *mašayih*. Cette formation à la récitation coranique est considérée par certains critiques comme étant un élément au coeur de l'authenticité du chant arabe (Danielson, 1990). Lors de notre entretien, il me dit que c'est au moyen de formules de métrique poétique qu'il a appris l'ensemble des cycles rythmiques. Par ailleurs, ses études l'ont mené à porter une attention particulière aux premières formes d'écriture de la musique arabe. Sa connaissance des auteurs de l'Âge d'or des théoriciens du *maqām* a sans doute aussi joué un rôle dans sa perception du rythme.

⁵¹ Oum Kalthoum, Šayḥ Yūsuf al-Manyalāwī ou Salāma Ḥiğāzī par exemple.

CONCLUSION

Des débuts de la science musicale, jusqu'à la pratique contemporaine de la musique lettrée arabe, la métrique poétique et le rythme musical sont restés très liés. Des conceptions alternatives du rythme ont existé et continuent de se développer mais il semble clair que la fidélité du rythme musical au rythme poétique est une constituante importante de cette musique. Il est fort probable que la musique vocale, qui dominait la production musicale jusqu'au début du siècle dernier, ait forgé le langage de cette musique. Les éléments de langage de la musique vocale auraient ainsi été transposés dans une bonne partie des formes instrumentales. Nous avons vu, en particulier, que la logique de construction des cycles rythmiques par un procédé itératif, et le phrasé du *taqsīm* basé sur les paradigmes poétiques partagent des similitudes avec la science métrique.

Cependant, il serait intéressant d'étudier comment les influences extérieures (persanes et ottomanes en premier lieu) ont pu, au cours de l'histoire, renforcer ce lien métrique/rythme, ou au contraire le nuancer. Par ailleurs, j'aurais pu aborder le sujet en élargissant la focale à la langue arabe. On pourrait en effet se demander, de manière plus générale, ce qui, dans le langage musical, relève du langage parlé ou écrit. Enfin, au cours de ce travail, j'en suis venu à émettre l'hypothèse que la refonte de l'enseignement musical au début du XX^e siècle (en Egypte) a joué un rôle dans la transmission d'une certaine conception du rythme et dans l'évolution des goûts et des pratiques artistiques. Cette hypothèse mériterait d'être appuyée par davantage de sources historiques sur le développement des situations instituées d'enseignement musical.

À titre personnel, ce travail m'a permis de développer de nouveaux outils pour aider à la compréhension du rythme. J'ai renouvelé mon approche de l'improvisation et les éléments métriques sont maintenant au cœur de ma pratique des *taqsīm*-s. Je souhaite poursuivre cette recherche

en me détachant de la pratique instrumentale, en pratiquant davantage le chant. Enfin, en tant qu'enseignant, les éléments de métrique poétique et les notions introduites par les premiers théoriciens de la musique me semblent pouvoir constituer des points d'appuis intéressants.

GLOSSAIRE

<i>'arūd</i>	Métrique poétique arabe codifiée par al-Ḥaḥlīl ibn Ahmad al-Farāhīdī
<i>'illa</i>	Transformation du mètre affectant le dernier pied de manière obligatoire
<i>'irsāl</i>	Type de phrasé syllabique en cantillation
<i>dum</i>	Onomatopée désignant le son grave de la percussion
<i>fālit</i>	Forme non mesurée de taqsīm
<i>ḥarf</i>	Unité élémentaire de la phonétique arabe ; équivalent à la consonne
<i>ḥaraka</i>	Voyelle brève
<i>meṣk</i>	Terme emprunté à l'art de la calligraphie. En musique, il désigne un processus de d'enseignement/apprentissage propre aux musiques ottomanes consistant à d'abord apprendre à chanter tout en battant le cycle rythmique avant de transposer la mélodie sur l'instrument
<i>muwaqqa'</i>	Forme mesurée du taqsīm
<i>mutawassita</i>	Frappe intermédiaire selon la désignation d'al-Fārābī
<i>naqra</i>	Frappe selon les premiers théoriciens de la musique arabes
<i>qafla</i>	Formule conclusive
<i>qawyya</i>	Frappe forte selon la désignation d'al-Fārābī
<i>tafā'īl</i>	Terme désignant l'ensemble des paradigmes poétiques, les différents paradigmes étant chacun identifié par une variation sur la racine du verbe fa'ala
<i>tamḥīr</i>	Processus consistant à raccourcir ou monnayer les durées longues d'un rythme en y ajoutant des frappes supplémentaires afin de donner une impression d'accélération et de légèreté au rythme
<i>Tak</i>	Onomatopée désignant le son aigu de la percussion
<i>lqāma</i>	Arrêt. Terme opposé à <i>intiḳāl</i> (évolution). Un arrêt s'effectue par répétitions des frappes de plectre sur une même note (voir Urmawi). Tarek Abdallah en distingue trois types : <ul style="list-style-type: none">- lqāma simple à répétition : répétition de la même note- lqāma al-maa'afa (multiple) : note redoublée à l'octave- lqāma multiple à caractère métrique : combinaison de notes répétée à l'octave sur des paradigmes poétiques
<i>zīr bam</i>	Technique de jeu consistant à jouer une mélodie dans le registre grave accompagnée par une corde à vide aigüe.
<i>sayr</i>	« Itinéraire modal canonique » (J. During) ; « Parcours obligé » (Bernard Lortat-Jacob).

<i>tağwīd</i>	Forme mélismatique de cantillation du Coran.
<i>tamhīr</i>	Diminution ou monnayage d'une valeur longue en deux valeurs courtes
<i>ḥaraka</i>	Valeur étalon de comptage du temps en cantillation coranique. La haraka correspond à une syllabe quiescente CV
<i>tanḡīm</i>	Type de phrasé mélismatique en cantillation
<i>taqsīm istihlāl</i>	Taqsīm expositoire. Forme de taqsīm courte introduisant une pièce ou une chanson
<i>taqsīm mursal</i>	Taqsīm non mesuré
<i>tarḡāma</i>	réponse instrumentale improvisée.
<i>tarḡī'</i>	Technique de jeu consistant à alterner des motifs mélodiques et un bourdon grave.
<i>tikrār al-iza</i>	Procédé de transformation d'un rythme consistant à la répétition d'une partie de ce rythme
<i>ziḥāfa</i>	Transformation accidentelle d'un mètre

ANNEXE 1 : CYCLES MUSICAUX DE ŞAFIYU-D-DĪN AL URMAWĪ - KITĀB AL-ADWĀR - LIVRE DES CYCLES MUSICAUX (1287)

Lourd-premier

mafā 'ilun fa 'ilun mufta 'ilun
o . . o . . o . . . o . o . . .
tanān tanān tanānān tan tanānān

Lourd-second

mafā 'ilātun mafā 'ilātun
o . . o . . o . . o . . o . . o . .
tanān tanān tan tanān tanān tan

Léger-lourd

muf ta 'ilun fa'
o . o o o o .
tan tāna tan tan

Lourd-Ramal

fa 'ilā tun fa 'ilā tun fa 'ilā tun fa 'ilā tun
o . . . o . . . o . o . o . o . o . o . . .
tanānān tanānān tan tan tan tan tan tan tanānān

Ramal

muf ta 'ilā tun fa 'ilun
o . o . o . o . o . . .

muf ta 'ilun muf ta 'ilun
o . o . . . o . o . . .

Ramal léger

muf ta 'ilun muf ta 'ilun
o . o o o o . o o o o .

Hazaj

fa 'ilā tun
o o o . o .

Fāḥitī

fa 'ilun muf ta 'ilun fa 'ilun muf ta 'ilun
o . . . o . o . . . o . . . o . o . . .

ANNEXE 2 : MÈTRES POÉTIQUES

En notant :

- "-" pour une syllabe longue ;
- "u" pour une syllabe courte ;
- "x" pour une syllabe longue ou courte ;
- "o" pour une syllabe longue ou deux courtes ;

CERCLE 1

Ṭawīl (طَوِيل) "long":

Fa'ūlun Mafā'ilun Fa'ūlun Mafā'ilun

| u - x | u - - - | u - x | u - u - |

Madīd (مَدِيد) "prolongé":

Fā'ilātun Fā'ilun Fā'ilātun

| x u - - | x u - | x u - - |

Basīṭ (بَسِيط) "étendu":

Mustaf'ilun Fā'ilun Mustaf'ilun Fa'ilun

| x - u - | x u - | - - u - | uu - |

CERCLE 2

Kāmil (كَامِل) "parfait":

Mutafā'ilun Mutafā'ilun Mutafā'ilun

| uu - u - | uu - u - | uu - u - |

Wāfir (وَافِر) "exubérant":

Mufā'alatun Mufā'alatun Fa'ūlun

| u - uu - | u - uu - | u - - |

CERCLE 3

Hazaġ (هَزَج) "vibrant":

Mafā'ilun Mafā'ilun

| u - - x | u - - x |

Raġaz (رَجَز) "tremblant":

Mustaf'ilun Mustaf'ilun Mustaf'ilun

| x - u - | x - u - | x - u - |

Ramal (رَمَل) "courant":

Fā'ilātun Fā'ilātun Fā'ilun
| x u -- | x u -- | x u - |

CERCLE 4

Sarī (سَرِيح) "rapide":

Mustaf'ilun Mustaf'ilun Fā'ilun
| x x u - | x x u - | - u - |

Munsariḥ (مُنْسَرِح) "coulant":

Mustaf'ilun Fā'ilātu Mufta'ilun
| x - u - | - x - u | - u u - |

Ḥaffif (خَفِيف) "léger":

Fā'ilātun Mustaf'ilun Fā'ilātun
| x u - x | - - u - | x u - x |

*Muḍāri' (مُضَارِع) "semblable":

Mafā'īlu Fā'ilātun
| u - x x | - u - - |

*Muqṭaḍab (مُقْتَضَب) "mutilé":

Fā'ilātu Mufta'ilun
| x u - u | - u u - |

Muḡtatt (مُجْتَتِّ) "amputé":

Mustaf'ilun Fā'ilātun
| x - u - | x u - - |

CERCLE 5

Mutaqārib (مُتَقَارِب) "continu":

Fa'ūlun Fa'ūlun Fa'ūlun Fa'ūlun
| u - x | u - x | u - x | u - |

Mutadārik (مُتَدَارِك) "rapproché":

Fa'ilun Fa'ilun Fa'ilun Fa'ilun
| x u - | x u - | x u - | (x u -) | (- peut être remplacé par u u)

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES SCIENTIFIQUES

ABDALLAH, Tarek, « L'art égyptien du *taqsīm mursal* au *'ūd* de Sayyid a-s-Suwaysī à Muḥammad al-Qaṣabġī », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 9 « L'improvisation *taqsīm* », Baabda (Liban), Editions de l'Université Antonine, 2015

ABOU MRAD, Nidaa, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 17, Genève, ADEM, p.183-215, 2004

ABOU MRAD, Nidaa, « Réécriture grammaticale générative musicale d'un *taqsīm* improvisé au violon par Sami Chawa en mode Bayyātī », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 9 « L'improvisation *taqsīm* », Baabda (Liban), Editions de l'Université Antonine, 2015

ABOU MRAD, Nidaa, « Congrès de Musique Arabe du Caire 1932 », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], n°29, Genève, 2016 (consulté le 13 août 2022).

Disponible sur Internet : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2623>

AL-SHAWAN CASTELO-BRANCO, Salwa. « Mutations dans la musique égyptienne : Une question majeure au Congrès de musique Arabe », *Musique arabe : Le Congrès du Caire de 1932* [en ligne]. Le Caire, CEDEJ - Égypte/Soudan, 1992 (généré le 20 août 2022).

Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/cedej/1997>

BEHAR, Cem, *Time, space and music*, Istanbul, Afa Publications, 1992

BEYHOM, Amine, « Entre ethnomusicologie et musicologie: Le dilemme de la musicologie autochtone du *maqām* ». *La modalité au prisme de la modernité: créativité musicale et cheminements culturels entre apports, hybridations et mutations identitaires*, actes du Congrès international de Tunis = al-Maqāmīyah min manẓūr al-ḥadāthah, 2019, pp.339-372.

BEYHOM, Amine, « Musiques savantes de l'Orient ou le temps de la reconnaissance », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 1, Baabda (Liban), Editions de l'Université Antonine, 2007

DANIELSON, Virginia, « Min al-Mashāyikh: A View of Egyptian Musical Tradition », *Asian Music*, Vol. 22, No. 1, Austin, University of Texas Press, 1990, pp. 113-127

DURING, Jean, « Le point de vue du musicien : improvisation et communication », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Bernard Lortat-Jacob (éd.), Paris, Selaf, 1987

ERLANGER, Rodolphe d', *La musique arabe*, 6 tomes, Paris, Paul Geuthner, 1930-1959

- t. I, 1930, trad. de *Kitâb al-mûsîqî al-kabîr (Le grand livre de la musique)*, livres I et II, de Abû Nasr Muhammad al-Fârâbî (872-950).
- t. II, 1935, trad. de *Kitâbu l-Shifâ'* (*Le remède*), chap. XII, Avicenne (980-1037).
- t. III, 1938, trad. de al-Risâla al-sharafiyya (Epître à Sharafu-d-Dîn) et de *Kitâb al-Adwâr (Livre des cycles musicaux)* de Safyy al-Dîn al-Urmawî (m. en 1293/4).
- t. VI, 1959, *Essai de codification des règles de la musique arabe moderne, le système rythmique, les diverses formes de composition artistique*.

EL ABDALLAH, Fadi, « L'identité et l'oubli : l'émergence des États et de leur musique dans l'Orient arabe », *L'Orient sonore, Musiques oubliées, musiques vivantes*, Arles, Actes Sud, 2020

FARIJA, Anis, « L'improvisation et la labilité mélodique comme formes d'expression du sacré : exemple de la récitation du Coran dans le style *muġawwad* », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n°9 « L'improvisation *taqsîm* », Baabda (Liban), Editions de l'Université Antonine, 2015

GUETTAT, Mahmoud, *La musique classique du Maghreb*, Paris, Sindbad, 1980

LAGRANGE, Frédéric, *Musiciens et poètes en Egypte au temps de la Nahda* [Thèse de doctorat, Paris 8], 1994

LAGRANGE, Frédéric, « Réflexions sur quelques enregistrements de cantillation coranique en Egypt (de l'ère du disque 78 tours à l'époque moderne) », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n°2 « Musicologie des traditions religieuses », Baabda (Liban), Editions de l'Université Antonine, pp. 25-56, 2008

LAMBERT, Jean, « Le 'quanto syllabique'. Métrique poétique arabe et rythmique bichrone au Yémen », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, « Sémiotique et psychocognition des

monodies modales », Baabda (Liban), Editions de l'Université Antonine, pp.19-42, 2012

LAMBERT, Jean, « Un rythme pour empêcher de danser ? Les aksaks additifs et modulaires dans la musique yéménite », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* , « Rythmes », Baabda (Liban), Editions de l'Université Antonine, 2016

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Unité ou éclatement de la musicologie, propositions pour une musicologie générale*, Quatre conférences au Collège de France en avril et mai 2006 [texte de présentation]

PAOLI, Bruno, *De la théorie à l'usage, Essai de reconstitution du système de la métrique arabe ancienne*, Damas, ifpo, 2008

RACY, Ali Jihad, « Music and Social Structure: the *Takht* Tradition of Early-Twentieth Century Cairo », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* , n°1, Baabda (Liban), Editions de l'Université Antonine, 2007

ROUANET, Jules, « La musique arabe - la musique arabe dans le Magreb », Albert Lavignac (éd.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Tome V, Paris, Delagrave

ROY, Martha, « L'éducation musicale en Egypte », *Musique arabe : Le Congrès du Caire de 1932* [en ligne], Le Caire : CEDEJ - Égypte/Soudan, 1992.

Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/cedej/1982>

SHILOAH, Amnon, *La musique dans le monde de l'Islam*, Paris, Fayard, 2002

VIGREUX, Philippe, *Introduction In : Musique arabe : Le Congrès du Caire de 1932* [en ligne], Le Caire, CEDEJ - Égypte/S'ūdan, 1992

(généré le 20 août 2022).

Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/cedej/2137>

YAMMINE, Habib, « L'évolution de la notation rythmique dans la musique arabe du IX^e à la fin du XX^e siècle », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], n°12, 1999, mis en ligne le 08 janvier 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/688>

AUTRES OUVRAGES

ZIADÉ, Lamia, 2015, *Ô nuit, ô mes yeux. Le Caire / Beyrouth / Damas / Jérusalem*, Paris, Editions P.OL.

SITES INTERNET

AMAR - Foundation for Arabic music archiving & research
www.amar-foundation.org

Maqam World
www.maqamworld.com

DISCOGRAPHIE

A Journey with Arabic 'ūd, Beyrouth, AMAR, 2020

Tanburi Muhyiddin Ba'yun, Beyrouth, AMAR, 2019

Muhammed al Qasabgi, Sultan of 'ūd, Beyrouth, AMAR, 2016

Sami al Shawwa, Prince of the violin, Beyrouth, AMAR, 2015

Asil Ensemble, *Burda*, Beyrouth, AMAR, 2015

JUBRAN, Kamilya, *Makan*, Paris, Zig zag, 2008

