

L'oreille mondiale et la voix de l'Orient

par Jean During* (Paris, France)

À notre époque, avec la propagation intensive de la musique par les médias, les musiciens de toute origine sont plongés dans une ambiance musicale planétaire qui modifie peu à peu leur perception. Cette communication veut évaluer les risques de perte et éventuellement les chances de gain auxquels sont exposées les traditions du monde musulman, et examiner le degré de conditionnement que subit le public. Ce premier bilan porte sur les changements constatés au cours de trois décennies de recherche sur le terrain.

Du matin au soir, nos oreilles baignent dans des sons musicaux, que ce soit dans le taxi, dans les ascenseurs, les magasins et restaurants, à la radio à la télévision, ou provenant des répondeurs téléphoniques ou des jouets. Tous ces sons obéissent à des normes qui sont à la fois celles de l'Occident et de l'Extrême-orient, et qui ne tiennent aucun compte des autres cultures. Le risque pressenti, c'est que les spécificités des musiques traditionnelles finissent par être gommées, entraînant soit leur disparition, soit leur intégration à la musique dominante, ce qui est déjà le cas pour beaucoup d'entre elles qui alimentent la *World music*.

Les préjudices déjà causés et prévisibles affectent les formes, ainsi que la performance et l'écoute, d'une façon qui conditionne les goûts et le discernement du public. La quasi totalité des formes musicales propagées intensément par des supports médiatiques ont en commun, entre autres :

- d'utiliser exclusivement des échelles tempérées ;
- de favoriser les gammes pentatoniques (via la pop anglo-saxonne, chinoise, et africaine) ;
- de recourir à l'harmonisation et la polyphonisation ;
- de tourner presque exclusivement en 2 ou 4 temps ;
- la mécanisation (métronomisation) de la pulsation ;
- l'absence de rythme non mesuré ;
- de privilégier les sons électroniques ;
- d'étendre au maximum le spectre acoustique (notamment dans le registre grave) ;
- de limiter la durée des compositions de 3 à 5 minutes ;
- de recourir très peu à l'ornementation ;
- d'inciter à une écoute à un niveau sonore très élevé, avec un maximum des fréquences basses.

Examinons quelques-uns de ces points.

* Directeur de recherches, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris.

Intervalles

Le congrès du Caire a suscité un grand débat sur les intervalles, mais en 60 ans, la gamme tempérée a écrasé beaucoup de nuances d'intonation dans le monde musulman et ailleurs. Dans les années soixante déjà, des musicologues comme Alain Daniélou et Gilbert Rouget dénonçaient la perte esthétique engendrée par l'universalisation de la gamme tempérée. De nos jours, le tempérament égal s'est imposé en Afrique noire, éliminant les systèmes équipentatoniques. Sous l'influence russe, il a gagné l'Ouzbékistan et l'Azerbaïdjan, et sous l'influence de l'Inde, l'Afghanistan et le Tadjikistan.

Ce Congrès nous fournit l'occasion de rappeler à tous ceux qui sont concernés par cette question, que les musiques maqâmiques du monde musulman, avec leurs subtiles nuances d'intervalles, ont vocation d'être un bastion de résistance à l'uniformisation des intonations. Il ne s'agit pas seulement des 'trois quarts' ou 'cinq quarts' de ton, mais des nuances touchant les tons et les demi-tons, comme dans les modes ouzbeks, ouïgours, indiens ou maghrébins qu'il est dommage de réduire au tempérament égal en utilisant par exemple la mandoline ou l'harmonium. (On veut bien admettre que le système arabo-andalou est diatonique, mais il est douteux qu'il fût tempéré avant l'ère coloniale et l'apparition d'instruments occidentaux.)

Quelques mouvements de restauration se font sentir, heureusement, ici et là : le ton neutre réapparaît notamment en Azerbaïdjan et à Herat. Après avoir cherché durant des années les traces de ce 'trois quarts' de ton dans la musique d'Asie centrale, j'ai découvert à Samarqand, le dernier maître qui le pratiquait encore (et de façon consciente puisqu'il parlait de *chârak parde* : '1/4 de ton'). Paradoxalement, l'Orient a adopté la gamme occidentale pour apparaître moderne, tandis que l'Occident réproouve ce choix et privilégie les intonations authentiques.

[Exemple 1. chant et tanbur par Farhîd Qôri, Samarqand¹]

En examinant son grand luth, le *tanbur*, on constate que la plupart des frettes sont "fausses" et que même l'octave n'est pas à sa place. Les connaisseurs font remarquer que les tanburistes placent souvent les frettes essentielles (quarte, quinte, octave) un peu plus haut afin de pouvoir tourner autour de la note, la prendre par en dessous, puis glisser vers une autre. Ainsi, dans ce genre d'instrument, la note n'est jamais "donnée", elle est à produire et à ajuster, comme sur un violon. D'où l'impression d'étrange "fausseté" qui fait le charme des enregistrements remontant à un siècle.

Les « notes »

La question des intervalles nous conduit à nous interroger sur le concept de note. La musique serait-elle faite de *notes* ? autant dire qu'une arabesque est faite de points. Il se trouve souvent en Asie intérieure des musiciens qui rejettent le principe des frettes sur un instrument, même lorsque ces frettes sont mobiles. Dans bien des styles

¹ C'est à l'audition de ces intonations et ce style d'un autre âge, que Radio France et le Fonds Suisse de Développement, me donna les moyens d'enregistrer tout son répertoire à des fins de propagation, et d'un tirer un CD commercialisé : *Farhîd Qôri Halimov/ Chants Classiques Tadjiks*, Ocora, Radio-France, Paris, 2007

instrumentaux, ce n'est pas la hauteur fixe qui est essentielle, mais le *mouvement*, le *geste* qui conduit d'une hauteur à l'autre.

Dans certains styles, comme celui du *setâr* persan, bien que les frettes soient ajustées selon les critères acoustiques courants, le toucher est d'une telle complexité que le concept de note, propagé par les théoriciens de l'Ouest comme de l'Est, perd son sens. Ce qu'on entend alors n'est pas une "succession de hauteurs" qui se laisserait représenter sur une portée musicale, mais un déferlement de sons dont la position hiérarchique est constamment à revoir : telle attaque indiquant une hauteur (on peut dire ici « une note ») est précédée d'une attaque plus forte dans le grave, balaye un ou deux autres sons au passage, tandis que la « note » mise en relief semble dégringoler pour se perdre dans un registre plus bas ; aussitôt la corde grave résonne à nouveau, mais pas comme une note, plutôt comme un martèlement rythmique.

Il suffit de tenter de transcrire une de ces interprétations pour se rendre compte qu'elle est totalement irréductible à une partition standard. De plus, à chaque performance du même air, l'interprétation peut varier considérablement.

Ces considérations valent aussi pour certains styles de jeu comme celui du *tanbur* kurde, du *dotâr* du Khorasan, voire de *târ* persan.

[Exemple 2 : Setâr persan par Yusof Forutan²]

Mes distingués collègues pensent peut-être que je ne fais qu'énoncer des banalités, mais il faut bien admettre qu'à force d'imaginer ou de représenter la musique comme faite de « notes », on a perdu bien des secrets d'interprétation. De là l'hésitation de beaucoup de musiciens traditionnels : peut-on vraiment transcrire cette musique, et à quoi servent les notations ? Je réponds : oui, elles sont utiles en général, mais beaucoup de musiques ne se font pas en alignant des notes les unes après les autres. Dans certains cas, le mouvement des mains et des doigts est plus important et le recours à la vidéo est bien plus utile pour la transmission que l'usage des notations ou même des enregistrements audio. Dans cette optique j'ai réalisé environ 8 heures de vidéos avec sept maîtres traditionnels ouzbek et kirghiz. Voilà un bon usage des techniques médiatiques³.

L'ornementation

Le concept de *note* apparaît lorsqu'on dépouille la mélodie pour en retenir l'ossature (*ostakhân* en persan), ce qui se passe couramment dès lors que l'on réunit plusieurs instruments. Or, il faut rappeler ce point : la plupart des grandes musiques du monde musulman sont par essence un art de soliste, de duo, voire de trio ; elles ne sont pas conçues pour de grands ensembles. La nouba arabo-andalouse fait ici figure d'exception. À leur source historique, nous trouvons un maître, rarement un duo, jamais un trio : Ziryab, Es'hâq al-Mawsili, Tansen, Bârbad, et plus récemment Leviche Babakhanov, Turdi Akhond, Atâ Jalâl, tous chantaient seuls ou avec une percussion, en

² Ce maître iranien étonnant a été enregistré à la fin de sa vie (m.1979) par le Centre de Préservation et de Propagation de la Musique Iranienne. On peut l'entendre dans une publication récente : *Radif of Persian Music on Setâr, Interpreted & Performed by Ostâd Yusef Forutan*. M.CD-171. Three CD with accompanying notes. Téhéran, Mahoor Institute of Culture and Art, 2004.

³ Documents rares et malheureusement inédits faute de moyens de diffusion.

s'accompagnant de leur luth. Quant aux peuples nomades d'Asie, ils s'en tiennent à un soliste, au maximum à deux (Turquie, Turkménistan, Kazakhstan, Kirghizstan).

Les disques anciens, les miniatures, ainsi que les sources de l'âge d'or de la musique de cour à Bagdad illustrent ce principe : la performance implique rarement plus de trois personnes : 2 instruments et une percussion, pour soutenir un chanteur (qui souvent joue l'un des instruments). La formule consacrée en Azerbaïdjan, tout comme le *Maqâm al-'Iraqî*, obéit à ce principe⁴.

Si la nouba maghrébine réunit de grands ensembles, c'est que le jeu instrumental et l'ornementation vocale sont moins compliqués qu'en Orient, et qu'à la place, on pratique l'art de la broderie au point de produire du contrepoint à l'état natif.

Mais comment en vient-on à constituer des orchestres, et qu'est-ce qui se passe lorsqu'on passe d'une configuration minimale à de grands ensembles ?

Il y a de bonnes raisons de penser que les prémisses de la mondialisation de la musique se trouvent dans le *passage du village à la ville*, de la province à la capitale, du nomadisme à la sédentarisation. Les grandes lignes de la mondialisation se dessinent dans le milieu urbain, dans les capitales, notamment celles qui sont le siège d'un pouvoir fort et centralisant.

Il faut imaginer des musiciens de province et des campagnes qui se retrouvent dans des grands centres urbains, loin de leur public d'origine ; ils sont contraints de s'adapter au goût local, de rejoindre des collègues venant d'autres traditions, et de constituer des ensembles. Le seul fait de passer d'une musique destinée au solo ou au duo, à des performances en groupe implique d'importantes adaptations que l'on peut résumer ainsi :

- Pour jouer "proprement" ensemble, il faut d'abord s'accorder, et adopter des *hauteurs moyennes*, ce qui conduit à effacer les particularités modales locales et à créer des standards universels. Il arrive souvent qu'un air provenant d'une région soit intégré au répertoire classique dominant, transfert dans lequel, le plus souvent, il perd quelques subtilités de rythme et d'intonation.
- Lorsqu'on joue à plusieurs, il est prudent de standardiser l'interprétation et de *simplifier l'ornementation*, faute de quoi les effets caractéristiques de chaque instrument risquent en se superposant, de produire du désordre et de la confusion.
- Le rythme aussi doit être rationalisé.
- Une fois l'orchestre constitué, l'exécution de mélodies dépouillées de leur ornementation, équilibrées à des normes métronomiques, aux intonations gauchies par souci de "justesse", comment faire pour leur donner vie ?

On multiplie les *contrastes* : passages *forte*, passages *piano*, *tutti*, *solì*, etc. On développe la vitesse, la *virtuosité*, et pour mettre du sentiment, on use et abuse du *vibrato* à l'occidentale (du type violon). Ces trois traits caractérisent la tendance dominante dans beaucoup de musiques musulmanes marquées par l'Occident. On peut y ajouter les intervalles tempérés, la polyphonie et la pulsation isochrone. Le temps manque pour s'attarder sur ces points et en donner des illustrations. Je retiendrai néanmoins la question du rythme.

⁴ Un luth (*tar*), une viole (*kamancha*) et un chanteur jouant la percussion. Toute la musique légère iranienne n'utilisait pas d'autres instruments. Le *Maqâm al-'Iraqî* également se faisait avec cette configuration, le cymbalum remplaçant la viole. Chez les Ouïgours d'Ili, ce sont deux luths, le *tanbur* et le *dutar* qui accompagnent le chant, la percussion étant proscrite dans le genre "classique".

Rythme

Sur ce plan, le monde musulman a aussi un grand rôle à jouer dans la résistance à la banalisation. Les rythmes carrés, à 4 temps faciles à saisir, tendent ici aussi à éclipser les rythmes plus subtils qui ont été mieux préservés dans les traditions régionales ou populaires. Dans les systèmes dits classiques, tant arabes qu'occidentaux ou indiens, la théorie du rythme repose sur le concept de *pulsation à intervalles isochrones*, et de ce fait, est loin de couvrir la richesse des pratiques. Ce point a été négligé par les musicologues mais quelques-uns de mes collègues français et moi-même avons fait des percées théoriques décisives, aussi je voudrais m'y arrêter un peu, à travers quelques exemples.

Le cas de la musique professionnelle baloutche (sud de l'Iran et du Pakistan) est exemplaire. J'ai montré que les mesures qui ressemblent à une valse sont en fait composées de trois temps inégaux, allant en s'accélération dans chaque mesure. Le 5/8 prolonge légèrement le premier et le troisième temps, le 7/8 s'approche de 8/8, etc. Il a fallu des heures de test avec un maître baloutche pour mettre en évidence ces finesses, avec l'aide d'un ordinateur. Il est remarquable qu'aucun Baloutche ne peut jouer de son instrument s'il est accompagné par des versions simplifiées de ces rythmes apparemment à 3, 5 ou 7 temps⁵. Dans beaucoup de cas, ces rythmes sont difficiles pour les natifs eux-mêmes. En voici deux exemples.

[Exemple 3 : chanson ouïgoure manquée⁶]

[Exemple 4 : suite de chansons du Badaxshan⁷]

À noter aussi que ces fines nuances permettent difficilement de faire jouer plus de deux instrumentistes ensemble, et encore moins de programmer une boîte à rythme, d'autant qu'au cours de la performance, ces rythmes s'accélèrent parfois insensiblement, et en même temps changent légèrement de proportions.

Chez les Baloutches s'agit de formes conçues pour deux instrumentistes, dont l'un produit la mélodie sur la viole et l'autre l'accompagnement sur le luth rythmique. Dans le genre épique (*shervandi*) réunissant un chanteur, une viole et 2 *tanburag*, les rythmes sont nettement plus réguliers, en 6/8, 10/8 7/8 et 4/4. Dès que le nombre de musiciens augmente, il y a un risque de simplifier le rythme en le ramenant à un nombre N de pulsations régulières. Pourtant, dans certaines cultures, les participants, même nombreux arrivent très bien à rendre des nuances rythmiques si fines qu'aucune écriture solfégique ne parvient à les rationaliser. Voici un exemple tiré du *Onikki muqam* ouïgour (le Douze maqâm), l'équivalent de la nouba au Turkestan chinois :

⁵ Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle, *Cahiers des Musiques Traditionnelles*, 1997 (:17-36).

⁶ La chanteuse s'accompagne elle-même au luth *dutar*, dans un rythme boiteux subtil et déroutant. Mais au milieu de la chanson elle perd le rythme et ne parvient à le retrouver qu'avec l'aide de deux musiciens plus qualifiés qui lui expliquent qu'il s'agit d'un 9 temps rapide, en fredonnant la mélodie. Cet exemple a été choisi pour montrer que ces rythmes sont difficiles même pour des natifs et des professionnels. J'ai souvent assisté à des épisodes du même genre chez les Baloutches de Karachi.

⁷ Tiré du CD *Badakhshan, musique des Tadjiks*, UNESCO-Auvidis, Paris, 1993. Texte de présentation et enregistrements de Jean During).

Uygur muqam
Panjgah ikkinci dastan naghme

[1] transcription uygur

7 [2]

13 autres essais

19 [3]

25 autres essais

[Exemple 5 : *Ikkinçi dastan naghme, maqâm Panjgah*⁸]

Les Ouïgours ont noté cet air (exemple 5 : [1]), mais sans parvenir à rendre la réalité de ce qui est chanté, pas plus que les autres tentatives de notation que j'ai tenté de faire ([2] & [3]).

Les rythmes mesurés quelque peu complexes ne sont pas les seuls menacés. Dans le processus de mondialisation et de normalisation aux standards universels, le rythme libre, non mesuré, "improvisationnel" a du mal à trouver sa place. Une raison en est qu'il est difficile à deux musiciens ou chanteurs d'exécuter synchroniquement et à l'unisson des compositions aux contours rythmiques élastiques, non assujettis à la pulsation et donc non quantifiables. En conséquence, de telles mélodies se prêtent difficilement à la transcription musicale, donc à la transmission, puisqu'elles varient même d'une performance à l'autre. Quelles qu'en soient les raisons, le fait est que l'improvisation, ainsi que les formes non mesurées ont été rejetées comme irrationnelles et incompatibles avec la modernité, aussi bien par les Soviétiques que par les Egyptiens⁹.

En ce qui concerne les risques de perte esthétique au niveau du rythme, une des causes pourrait bien être les diverses tentatives de théorisation dues à des auteurs arabes et persans comme Safiuddîn Urmawî ou même Fârâbî, aussi bien qu'à des Indiens ou des Occidentaux. Aucune de leur théorisation ne permet de prendre en compte la fluidité de certains rythmes et de certaines intonations. Malgré tout, on enseigne partout que toute musique est « faite de notes » et que tout rythme repose sur des « unités »

⁸ Interprétation collective, enregistrée à Urumqi en 2006.

⁹ Salwa el-Shawan note que la fondation d'un nouvel ensemble, nommé *Firqat al-Musiqa al-Arabiyyah*, en 1967, a causé plusieurs changements dans l'interprétation de la musique arabe dont l'un consistait à supprimer l'improvisation. "Traditional Arab Music Ensembles in Egypt since 1967 : the Continuity of Tradition within a Contemporary Framework ?", *Ethnomusicology*, xxviii/2, 1984 : 276).

isochrones marquées par une pulsation. Or ni les notes ni les pulsations ne sont « données » a priori, et dans beaucoup de cas, les notes comme les rythmes ne sont que des abstractions, ou une manière de représentation spatiale, comme c'est le cas des *adwâr* rythmiques et modaux

Conclusion

La mondialisation n'est pas seule responsable des phénomènes d'aplatissement et finalement d'uniformisation de la musique. Des processus de *globalisation relative* sont repérables en d'autres temps, ou encore à notre époque mais dans un espace restreint et à une échelle plus modeste. Ainsi les Chinois pratiquent depuis des siècles la récupération et la normalisation (sinisation) des mélodies des provinces et des minorités. Beaucoup de grandes musiques se sont constituées par la déterritorialisation et le reformatage de traditions locales. Enfin, certaines traditions musicales « impérialistes » se sont imposées sur un large espace. C'est le cas de la musique ottomane qui a dominé la Méditerranée et, à l'ère des média, celui de l'Égypte qui s'étend vers le Maghreb, ou encore de l'Inde en Asie centrale.

Ainsi, le modèle esquissé ici fonctionne aussi bien aux débuts de la civilisation musulmane qu'à l'ère pré-moderne. Il se traduit notamment par ces traits :

- décontextualisation, déterritorialisation ;
- tendance à l'uniformisation, standardisation, effacement des différences, des spécificités ;
- élaboration et propagation d'une langue commune ;
- abaissement du niveau afin de toucher davantage de public ;
- et en conséquence, polémique entre les partisans de la tradition et de la modernité, phénomène qui n'est pas du tout un propre à notre époque, mais remonte à l'Antiquité.

Tous ces traits se retrouvent à l'ère moderne, mais le processus est formidablement amplifié par les supports médiatiques et des moyens de diffusion d'une efficacité jamais connue. Or c'est aussi l'efficacité de ces moyens qui suscite, *a contrario*, une réplique certainement plus forte que dans le passé. De tous côtés, se manifeste le souci de résister à l'effacement des singularités, à l'aplatissement des cultures, de promouvoir l'authenticité de l'objet et de retrouver les conditions d'une authenticité du sujet musiquant. L'illustration la plus frappante en est la revitalisation du modèle de transmission *maître / disciple* qui a cours actuellement en Asie Centrale (alors même qu'il disparaît en Iran), au point que des séminaires internationaux sont consacrés à ce thème. Un autre exemple de résistance est, ou fut, celui de l'Iran, qui, à contre-courant de la modernité, a longtemps placé l'improvisation au-dessus de la composition, comme l'activité créatrice ultime, au point de consacrer des artistes qui *jamais* ne jouent autre chose que des improvisations personnelles, mesurées ou non ¹⁰.

Quant à la quête de l'authenticité de l'objet, elle s'est amorcée en Europe avec la récupération des instruments et des intervalles disparus : clavecin, luth, clavicorde, gammes de Zarlino, de Pythagore, etc.

¹⁰ Dans le style "d'audience populaire", les cas exemplaires, entre les années 1960 et 1975 en furent Farhang-e Sharif (et ses imitateurs), Jalil Shahnâz et Ahmad Ebâdi. L'autre réaction fut la promotion du *radif* canonique, un genre essentiellement non mesuré, servant de modèle à l'improvisation et à la composition.

Comme cela arrive fréquemment, la globalisation et la perte de la singularité suscitent un mouvement de réaction et de retour sur le local. Ou du moins, le local ou l'autochtone tel qu'on l'imagine, mais peu importe. Ainsi, après s'être hâté d'adopter les intonations "universelles", les Azerbaïdjanais ont peu à peu redécouvert les intervalles anciens. Depuis quelques années, certains joueurs de luth (*târ*) ont multiplié les frettes sur leur instrument, afin de restituer de fines nuances qu'ils avaient décelées dans les versions locales, populaires ou anciennes de certains airs. C'est au point que certains comptent sur leur luth plus de 25 frettes à l'octave.

À mesure que les singularités sont dissoutes ou récupérées, des mouvements se dessinent pour *restaurer* une authenticité du sujet et/ou de l'objet. La lutte est inégale en raison de la différence des moyens engagés, mais une sorte d'équilibre écologique s'établit parfois. Le public finit par suivre, de plus en plus demandeur de musiques intouchées, restituées dans des conditions compatibles avec leur environnement naturel, commentées, éclairées, traduites, recontextualisées.

La mondialisation n'est donc pas un processus irréversible, et quels que soient les avantages que l'on peut y trouver, les musiciens ne sont pas forcés de jouer son jeu.

J'ajouterai que nous autres, ethnomusicologues, ne sommes pas tenus de suivre la mode des *urban studies* et de traiter des musiques de variété dans des ouvrages qui d'ailleurs n'intéressent que nos collègues. L'étude de l'objet musical, dans toute sa complexité, sa force ou sa beauté n'est pas une affaire de mode, car elle touche à la fois le large public des musiques traditionnelles et ceux qui la pratiquent.