

## **De l'état actuel du rythme dans les musiques arabes. Conservation, évolution, création et interaction avec les autres cultures musicales.**

par Habib Yammine\* (Paris, France)

### **Introduction**

Le rythme (*al-‘îqâ’*) est un des éléments fondamentaux indispensables à la conception des musiques arabes. C’est sous son aspect cyclique (*dawr*) qu’il confère aux multiples formes vocales et instrumentales leurs structures et caractères spécifiques. Dans le cas de la musique vocale, trois éléments sont requis pour son élaboration, à noter, la poésie, le rythme et la mélodie ; et pour la musique instrumentale, c’est l’articulation du rythme et de la mélodie qui est nécessaire.

Le système rythmique n'a pas connu au courant du XX<sup>e</sup> siècle le même intérêt de la part de la recherche que le système modal des *maqâmât*. Pourtant les cycles rythmiques (*adwâr*, sing. *dawr*) participent au même titre que les autres composantes musicales à la création, à l'emprunt, à l'évolution et aux échanges interculturels.

Attentifs au rôle fondamental que joue le rythme dans la musique arabe, les théoriciens du Moyen-Âge, Al-Kindî (IX<sup>e</sup> siècle), Al-Fârâbî (X<sup>e</sup> siècle), Avicenne (X<sup>e</sup> siècle), Ibn Zayla (XI<sup>e</sup> siècle) et Al-Urmawy (XIII<sup>e</sup> siècle), l’ont mis en valeur dans leurs traités en consacrant des parties spécifiques à l’étude des cycles rythmiques au même titre que les modes.

Nous tenterons dans cette communication d’éclaircir les multiples fonctions du cycle rythmique dans la musique arabe, en tant qu’élément structurel, une marque culturelle et stylistique, et nous exposerons les changements et les mutations que certains rythmes ont connus durant le XX<sup>e</sup> siècle et connaissent actuellement à l’heure de la mondialisation, de la fusion et du métissage entre musiques arabe et occidentale.

### **I. La représentation du rythme au début du XX<sup>e</sup> siècle à travers le Congrès du Caire et le livre du Baron d’Erlanger *La musique arabe*, tome 6.**

Les documents sonores et écrits du Congrès du Caire de 1932 et le tome 6 de *La Musique Arabe* du Baron d’Erlanger fournissent des corpus rythmiques liés aux traditions musicales des pays arabes du Proche, du Moyen-Orient et du Maghreb, qui sont l’Egypte, la Syrie, l’Irak, le Maroc, l’Algérie et la Tunisie. La majeure partie des enregistrements était consacrée aux musiques citadines dites savantes, comme les *nûba-s* andalouses maghrébines, le *maqâm ‘îrâqî* et la musique d’art égyptienne de l’époque de la *Nahda*, qualifiée en Egypte de *qadîm* (ancien). L’autre partie des enregistrements présente certaines traditions de musiques populaires citadines, de musiques bédouines, rurales et de chants religieux.

Le tome 6 de *La Musique Arabe* du Baron d’Erlanger s’avère être d’un grand secours pour compléter les informations fournies par les actes du Congrès du Caire sur les

---

\* Percussionniste et ethnomusicologue, enseignant à l’Université Paris VIII Saint-Denis et à la Cité de la Musique, fondateur et directeur de l’ensemble Al-Adwâr.

rythmes arabes du début du XX<sup>e</sup> siècle. Cet ouvrage présente les fondements théoriques du système rythmique en établissant une comparaison entre les conceptions ancienne et moderne du rythme chez les Arabes, ainsi que les différents systèmes de notation rythmique que les théoriciens arabes ont utilisés depuis le IX<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'adoption du système occidental au début du XX<sup>e</sup> siècle. Il contient un important corpus de 111 rythmes décrits et analysés auquel correspond deux corpus mélodiques, en notation occidentale, illustrant les différentes formes vocales et instrumentales de « la musique arabe artistique au Moyen-Orient ». Le livre comporte également une partie consacrée aux rythmes et aux mélodies de la *nûba* tunisienne.

Il est facile de constater qu'une grande partie des rythmes du tome 6 de *La musique arabe* est d'origine turque-ottomane au même titre que les formes instrumentales *samâ'î* et *bashraf*. Ces rythmes sont le résultat d'un long échange non seulement entre la musique arabe et la musique turque, mais aussi entre toutes les musiques dont les cultures faisaient partie de l'Empire Ottoman durant plusieurs siècles.

Il faut préciser que les corpus rythmiques et mélodiques contenus dans le tome 6 ont été établis par le shaykh 'Alî al-Darwîsh (1884-1952), musicien et compositeur syrien, adepte de la confrérie soufie *mawlawiyya*. Il représente cette génération de musiciens orientaux dépositaires du riche héritage musical arabo-ottoman.

## II. L'abandon d'une partie du répertoire savant

Les événements politiques survenus au XIX<sup>e</sup> siècle, au Proche-Orient et au Maghreb, vont installer un contact direct et permanent entre l'Occident et le Monde Arabe, ce qui favorisera tout au long de ce siècle des échanges culturels qui laisseront leurs empreintes dans les deux cultures. En France apparaît le Mouvement Orientaliste dans la littérature, la peinture et la musique. En Egypte le mouvement novateur entamé à partir de 1920 est irréversible ; il a conduit à l'abandon du répertoire savant de la *Nahda* du XIX<sup>e</sup> et avec ce répertoire les rythmes qui y sont attachés. Ce mouvement s'inscrivait dans la volonté de s'affranchir de la culture ottomane, qui avait submergé les pays arabes pendant plusieurs siècles, et de construire une identité culturelle arabe en intégrant des éléments de la culture occidentale considérée comme universelle. Ceci s'imposait comme indispensable au progrès et à la modernité. On verra que les pays du Maghreb ont eu l'attitude inverse à l'égard du patrimoine andalou, une attitude protectrice et identificatrice en réaction à la colonisation.

La tradition de musique savante au Proche-Orient n'a gardé que le quart du corpus rythmique recensé dans le tome 6 de *La musique arabe* d'Erlanger. Ceci s'explique en partie par l'abandon du genre *muwashshah*, une des formes vocales de l'école savante, qui utilisait une grande variété de cycles rythmiques (ou plutôt la diversité métrique des poèmes des *muwashshahât* incitait les compositeurs à inventer des nouveaux cycles rythmiques mettant en valeur la structure métrique des poèmes). Cette forme vocale connaît un regain d'intérêt depuis les années 1970. On note également l'abandon de la forme *bashraf* d'origine ottomane et ses longs cycles rythmiques. Les musiciens égyptiens de l'époque de la *Nahda* ont substitué aux longs cycles binaires comme le *dawr kabîr* / 28 tps, *warshân* et *khafîf 'arabî* / 32 tps, *hazaj turkî* / 44 tps etc., des rythmes courts à 4 temps comme la *wahda*, le *masmûdî saghîr* ou le *dû yâk*.

### Les rythmes restants au Proche-Orient.

Les recueils de *muwashshahât* et les ouvrages théoriques édités dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, en Egypte, en Syrie et au Liban (cf. bibliographie) fixent la liste des cycles rythmiques du répertoire savant proche-oriental à une quarantaine de cycles approximativement au lieu de 111 au début du XX<sup>e</sup> siècle si l'on se base sur le tome 6 de *La musique Arabe* d'Erlanger.

Les cycles restants :

*Aqsâq turkî* 5/8, *Yuruk samâ'î* 6/8, *Dawr hindî* 7/8, *Qâtîqûftî* 8/8, *Aqsâq* 9/8, *Samâ'î thaqîl* 10/8, *Dharafât* 13/8, *Fikrah* 15/8, *Khûsh rang* 17/8, *Wahda mukallafa* 2/4, *Samâ'î dârij* 3/4, *Wahda*, *Masmûdî saghîr* et *Sûfiyân* 4/4, *Mudawwar 'arabî* et *Sankîn samâ'î* 6/4, *Nawakht* 7/4, *Masmûdî kabîr* 8/4, *'Ûyûn hawâsî*, *'Awîs* 11/4, *Mudawwar misrî*, *Mudawwar halabî* et *Mudawwar turkî* 12/4, *Murabba'* 13/4, *Muhajjar* 14/4, *Mukhammas* 16/4, *Nawakht hindî* 16/4, *Nîm dawr* 18/4, *Awfar* 19/4, *Fâkhit* 20/4, *Turrah* 21/4, *Hazaj* 22/4, *Tshanbar halabî* et *Franktshîn* 24/4, *Warsh* 26/4, *Sittat 'ashar* 32/4 (16/2), *Warshân 'arabî* et *Mukhammas turkî* 32/4, *Tshanbar kabîr* 48/4.

### III. La place du rythme dans les écoles des *nûba*-s maghrébines et les autres traditions musicales arabes.

Dans leur combat contre la culture coloniale française, les pays du Maghreb ont protégé la musique arabo-andalouse comme étant une partie de l'identité culturelle maghrébine. Elle fait partie intégrante des patrimoines culturels nationaux actuellement.

Il faut souligner tous les efforts qui sont fournis dans ce domaine pour préserver et transmettre cette tradition vivante. La création des festivals de musique arabo-andalouse, le rôle des associations, des ensembles musicaux et des conservatoires sont autant des moyens pour garder cet art vivace. Les publications anthologiques des différentes écoles et le rôle officiel dans la sauvegarde de ces musiques insistent sur l'importance culturelle, esthétique, historique et identitaire que ces musiques véhiculent.

L'élément rythmique a une place essentielle dans les *nûba*-s andalouses ; il est leur raison d'être, car il donne à la *nûba* sa forme finie. Les *nûba*-s sont structurées par plusieurs *mîzân* (rythme au Maghreb) ou mouvements fondamentaux, cinq pour les *nûba*-s marocaines et algériennes et neuf pour les tunisiennes. Chacun de ces mouvements est basé sur un cycle rythmique structurant les différents chants constitutifs (*san'ât*, *mawashshahât*, *azjâl*, etc.). D'une *nûba* à une autre, le mode et les poèmes changent, mais les structures rythmiques, leur ordre et leur hiérarchie sont invariables.

Mis à part le fait que le rythme est un élément structurel, c'est aussi une marque stylistique et culturelle. Les rythmes des *nûba*-s sont spécifiques à ces suites musicales et ne sont pas utilisés dans d'autres répertoires.

Ce constat pour les rythmes des *nûba*-s maghrébines en tant qu'élément structurel et marqueur formel et esthétique, nous le retrouvons dans d'autres répertoires citadins comme celui des *muwashshahât* orientaux, du *maqâm 'îrâqî*, du *sawt* de Bahreïn et du Koweït et du *ghinâ' san'ânî* au Yémen. C'est également le cas pour les traditions populaires chantées ou dansées, comme les rythmes du *malhûn*, de la *taqtûqa jabaliyya* et des danses berbères *ahwâsh* et *ahîdûs* au Maroc, ou encore les rythmes des genres *hawzî*, *cha'bî* et *mahjûz* en Algérie, les danses *bar'a* et *le'ba* yéménites, la *'arda* d'Arabie et les arts populaires des pays du Golfe comme le *sâmîrî* et le *khammârî*.

#### **IV. Les recherches ethnomusicologiques et les musiques traditionnelles. La mise au jour des répertoires rythmiques inconnus, riches et authentiques.**

Les recherches ethnomusicologiques au courant du XX<sup>e</sup> siècle ont permis de mettre au jour des cultures musicales jusqu'alors inconnues hors de leurs frontières régionales ou nationales.

Ces recherches ont enrichi nos connaissances en matière de rythme et ont montré la diversité et la complexité des pratiques rythmiques dans les différentes traditions musicales, urbaines, rurales, savantes ou religieuses.

Il est certain que le système rythmique arabe est basé sur le principe de la périodicité d'où son appellation de *dawr*, mais que sait-on exactement de la manière dont les rythmes sont mis en pratique ? Les différentes traditions nous permettent de dégager grosso modo deux manières de concevoir et de jouer les rythmes.

La première que j'appelle «**monocyclique**» est régie par un cycle unique, une pulsation unique et une série de variations qui viennent enrichir la structure de base.

La seconde est «**polycyclique**» ou polyrythmique, elle consiste en la superposition de plusieurs périodes ou cycles différents obéissant à une et parfois à deux pulsations différentes. Cette pratique est caractéristique des musiques populaires du Maghreb, notamment au Maroc (ex. les rythmes de la *'Ayta*, des *Haddâwa*, des *Hûwâra*, et la *daqqa marrakchiyya*, etc...), de la Péninsule arabique et du Golfe (les rythmes du *sawt*, du *khammârî* et du *sâmîrî*).

La pratique polycyclique fonctionne avec des périodes superposées et fixes. C'est l'interaction de l'ensemble des cycles avec l'opposition et le croisement de leurs frappes constitutives, des accentuations et des timbres de divers tambours qui parachèvent l'édifice rythmique.

#### **V. La chanson du film cinématographique et l'emprunt rythmique à l'Occident entre 1920-1950.**

L'entrée du cinéma en Egypte a nécessité une nouvelle manière d'organiser le discours musical. Les compositeurs se sont vite aperçu que l'esprit des formes musicales propres à la *wasla* (suite musicale) de l'école savante était incompatible avec le film cinématographique et que l'on ne pouvait pas transposer l'atmosphère d'un concert à l'écran, sans risquer de déformer le message musical au profit du film ou de servir la musique au détriment de celui-ci.

Pour servir la technique cinématographique, les compositeurs comme Abdel Wahhâb, Qasabgî et Farid el-Atrash se sont tournés vers les musiques occidentales. Pendant deux décennies, le monde arabe fut traversé par des vagues successives de chansons de danses inspirées des musiques espagnole et russe, italienne et française, américaine et cubaine, brésilienne et argentine.

Ainsi on a vu apparaître des tangos arabes comme *Marreit 'alâ beit el-habâyeb* en 1932, *Ahibbu mahmâ achouf minnû* en 1944 et *Sahirtu minhu l-layâlî* de Abdel Wahhâb, et le grand succès de Farid el-Atrash *Yâ zahratan fî khayâlî*.

Le genre d'inspiration occidentale qui a été le plus prisé par les musiciens et le public, c'est la valse, inspirée des valses viennoises. Il faut noter au passage que le rythme de la valse a des similitudes avec certaines périodes ternaires que l'on retrouve dans différentes traditions arabes, notamment le *samâ'î tâ'ir* (3/8). Sur ce rythme, la chanteuse Asmahân a interprété la célèbre chanson *Layâlî l-'uns fî vienna* (Les nuits

d'amitié à Vienne), hommage à la valse viennoise composé par son frère Farid el-Atrash, 1941 ; Laylâ Murâd a fait de même avec *'Ihnâ l-itnein* de Ryâd al-Sunbâtî, 1945 et *Anâ qalbî dalîlî* de Qasabgî en 1947. Trois grands succès des années 1940.

Toujours à la recherche de nouvelles sources d'inspiration, le musicien et chanteur Muhammad Abd el-Wahhâb va se servir du rythme de la rumba qu'il adapte au rythme *bamb* (8/8) égyptien pour composer *Jafnuhu 'allama l-ghazal* (Ses paupières enseignent le charme). Pour ce rythme, le compositeur introduira les castagnettes dans l'orchestre pour rester fidèle à l'esprit de la rumba.

D'autres rythmes sont aussi utilisés, comme la samba cubaine, le fox-trot américain dans la chanson *Yâ habîbî ta'âla l-haqnî* (Mon amour viens à mon secours), composée par Midhat 'Asim et interprétée par Asmahân, le paso doble et certains rythmes flamenco popularisés par Farid el-Atrash dans ses films, comme *'Intisâr al-shabâb* (La victoire de la jeunesse).

Il faut préciser que l'emprunt est non seulement rythmique mais aussi mélodique, instrumental et harmonique, afin de renforcer l'esprit stylistique à partir duquel s'est fait cet emprunt. On introduit dans l'orchestre des instruments rythmiques comme les castagnettes, les claves, les bongos et le triangle et mélodiques, comme le violoncelle, la contrebasse et l'accordéon.

L'emprunt rythmique à l'Occident ne s'est pas fait seulement au niveau du cycle structurant la mélodie du point de vue formel, mais aussi dans les cellules constitutives des motifs mélodiques du chant et de l'accompagnement instrumental.

Dès les années soixante-dix, une nouvelle vague de chansons occidentales dansantes déferle sur le monde arabe, poussée par les battements rapides du rock, du pop et du jerk ou par le mouvement plus soft du slow fox, du jazz et de la variété. Commence alors une phase de mélange et de fusion qui se renouvelle chaque fois qu'un nouveau genre musical apparaît en Occident.

## **VI. Les différents usages des rythmes arabes dans l'interprétation des répertoires traditionnels ou dans la création contemporaine.**

Tout en étant liés à des traditions bien déterminées, les rythmes peuvent se prêter à toutes sortes de créations musicales et peuvent accompagner certains genres dans leur migration ; ceci dépend de la volonté et de la sensibilité du compositeur. Malgré le recul de la musique d'art proche-orientale issue de l'école de la *Nahda*, des compositeurs orientaux et maghrébins ont continué, tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, à s'exercer aux deux formes du *muwashshah* et du *samâ'î* et à utiliser ainsi les rythmes qui leur sont appropriés, comme le *samâ'î thaqîl* à 10 temps par exemple.

Etant percussionniste moi-même, je contribue avec la chanteuse Aïcha Redouane et l'ensemble *al-Adwâr* à revivifier les rythmes du répertoire savant à travers l'interprétation des œuvres de l'école de la *Nahda* et des nouvelles compositions originales dans l'esprit de cette tradition.

Par ailleurs, l'attrait des rythmes traditionnels n'a pas échappé aux compositeurs contemporains en rupture avec la tradition. Ces rythmes, nous les trouvons dans des compositions pour orchestre symphonique ou pour des ensembles plus réduits de type trio ou quatuor. Dans ce genre de compositions qui marient le système modal au langage harmonique, le cycle rythmique est une marque culturelle forte qui souligne la culture d'origine du compositeur. Je cite ici les œuvres du luthiste et compositeur libanais Marcel Khalifé.

Le jazz est une destination de plus en plus à la mode depuis ces trente dernières années pour les musiciens arabes. Le métissage, là aussi est très fort ; d'ailleurs le jazz n'est-il pas une voie de métissage depuis ses origines ? Les expériences se multiplient entre musiciens arabes et jazzmen où des rythmes arabes sont utilisés soit en composition soit en improvisation, comme la *wahda* à 4 temps, le *aqsâq* à 5 temps ou le *dawr hindi* à 7 temps. On cite à titre d'exemple les expériences dans ce domaine du tunisien Anwar Brâhim et du libanais Rabî' Abou Khalil. Ces dernières années, le musicien libanais Zyad Rahbânî réarrange les chansons de Fayrouz dans le style et la rythmique du jazz.

La fusion et le métissage ouvrent une infinité de possibilités de mélange rythmique, selon la culture et la sensibilité des musiciens engagés dans cette voie.

## **VII. L'aire des musiques traditionnelles en France, ouverture et échange entre Orient et Occident.**

L'ouverture de l'Occident sur les musiques traditionnelles par la programmation des concerts et l'édition des disques ont permis de créer des contacts entre musiciens occidentaux et musiciens arabes. Du côté français, l'intérêt pour la musique arabe et les rythmes en particulier est grandissant. Différents milieux musicaux s'intéressent aux rythmes et aux instruments de percussions arabes : la musique médiévale, la musique contemporaine, le jazz et les nouveaux genres.

Pour ne prendre qu'un exemple, depuis une trentaine d'années, les musiciens médiévistes s'intéressent aux rythmes arabes dans le cadre de la recherche d'une tradition vivante comme source d'inspiration pour interpréter les chansons de troubadours et les *cantigas* de Santa Maria, lesquelles étaient accompagnées au Moyen-Âge par des instruments de percussion. Ils introduisent dans leurs ensembles les tambours sur cadres (*bendir*, *daff* et *riqq*) et la *darbûkka* pour soutenir certaines mélodies avec des cycles rythmiques issus des traditions maghrébine ou orientale. C'est une manière de réintroduire la rythmique que la musique occidentale avait abandonnée à la suite de l'invention de la polyphonie.

## **VIII. Les rythmes arabes enseignés en France.**

La transmission des rythmes arabes par l'enseignement est un canal d'échange très important entre les cultures arabes et occidentales. C'est aussi une manière d'ouverture sur l'autre à travers sa musique. Depuis l'avènement des musiques traditionnelles dans l'espace culturel français, les percussions deviennent un moyen de rapprochement entre jeunes d'origines différentes et entre pédagogues et élèves issus de l'immigration. Au même titre que les rythmes africains ou latino américains, les rythmes arabes ont leur place dans la diversité culturelle de la société française actuelle. Depuis deux décennies, des stages et des masters classes se mettent en place en France par le biais des associations culturelles, des conservatoires de musique et autres structures pédagogiques. C'est ainsi que le département de Pédagogie et Médiathèque à la Cité de la Musique de Paris a instauré des ateliers d'initiation aux percussions du monde, pour les enfants et les adultes, parmi lesquels figurent les percussions arabes.

## **Conclusion**

Ces quelques points évoqués ici révèlent l'importance que revêt le rythme arabe à plusieurs niveaux. Tout d'abord, en tant qu'élément fondamental nécessaire à

l'existence des musiques arabes, il leur procure structure et identité. Il est également un témoin précieux sur l'évolution et les changements qui surviennent à l'intérieur d'une culture donnée.

La richesse et la diversité des répertoires rythmiques arabes s'avèrent être des vraies sources d'inspiration pour de nouvelles créations musicales. Par ailleurs, la pratique du rythme est un excellent moyen de rapprochement interculturel et un langage d'échange privilégié réunissant les musiciens d'horizons divers.

Enfin les rythmes arabes sont un bon outil pédagogique pour comprendre la conception cyclique qui est partagée par un grand nombre de traditions musicales dans le monde.

### **Bibliographie**

- AYDOUN Ahmed, *Musiques du Maroc*, EDDIF / Autres Temps, Maroc / France, 2001.
- BIN ABD AL-JALIL Abd al-Azîz, *Al-mûsîqâ al-andalusiyya al-maghribiyya (La musique andalouse marocaine)*, 'âlam al-ma'rifa, Koweït, 1988.
- CEDEJ, *Musique Arabe, Le Congrès du Caire de 1932*, le Caire, 1992.
- ERLANGER Baron Rodolphe (d'), *La musique arabe, Tome 6, Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne, Système rythmique, forme de composition*, Les Geutnner, Paris, 2001.
- FARHÂN DOKHÎ Yûsuf, *Al-aghânî al-kuwaytiyya (les chansons koweïtiennes)*, Doha – Qatar, 1984.
- GUETTAT Mahmoud, *La musique classique du Maghreb*, Sindbad, Paris, 1980.
- HELOU Selim (al-), *Al-Mowachahat Al-Andaloussia (Les muwashshah andalous, origine et évolution)*, Librairie al-Hayat, Beyrouth, 1965.
- HIFNÎ Mahmûd Ahmad (al-) et SHAFÎQ Ibrâhîm, *Turâthunâ al-mûsîqî (Notre patrimoine musical)*, 4 Tomes, Le Caire.
- LAGRANGE Frédéric, *Musiques d'Égypte*, Cité de la Musique/Actes Sud, Paris, 1977.
- SAHHAB Victor, « *Al-sab'a al-kibâr fî al-mûsîqâ al-'arabiyya* » (Les sept grands de la musique arabe contemporaine), dâr al-'ilm lil-malâyîn, Beyrouth, 1987.
- AL-SHARIF Samîm, « *Al-ughniya al-'arabiyya* » (la chanson arabe), Damas, 1981.
- RAJÂ'Î Fu'âd et DARWÎSH Nadîm, *Min kunûzinâ al-halqa al-ûlâ fî al-muwashshahât al-andalusiyya (De nos trésors, premier recueil de muwashshah-s andalous)*. Alep, Matba'at al-Sharq, 1955.
- VIGREUX Philippe, *La derbouka : technique fondamentale et initiation aux rythmes arabes*, Edisud, 1985.
- YAMMINE Habib, « L'évolution de la notation rythmique dans la musique arabe du IX<sup>e</sup> siècle à la fin du XX<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n° 12, 95-121, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève, 1999.