



LA MUSIQUE
DANS TOUS
SES ÉCLATS

Vocabulaire

Au cours de l'histoire arabe, différents termes sont apparus successivement pour définir la musique. Déjà présent à l'époque préislamique, *ghinâ'* (chant), à l'exclusion de tout autre, connote toute l'activité musicale dans son ensemble. Ce terme témoigne ainsi d'une très forte propension au chant, marque de la musique arabe de manière générale.

Emprunté aux Grecs, *mûsîqî* deviendra plus tard *mûsîqá*, et déterminera l'aspect théorique de la musique. *Mûsîqî* est obsolète de nos jours, excepté au Soudan, où il veut dire « musique ».

Dernier en date, *samâc* signifie au premier chef audition. Il sera introduit par les soufis pour englober le domaine sacré. Ultérieurement, il caractérisera chez ces derniers tout type de musique.

Également attesté dès la fin du VIII^e siècle, le mot *lahw* signifie divertissement, distraction, alors que le mot *malâhî* se rapporte aux instruments de musique. Ces deux termes seront véhiculés par les grammairiens, les lexicographes et les docteurs de l'Islam et condamnés par ces derniers. L'expression *ghinâ' mulhî* (chant qui dissipe) est souvent utilisée dans les discussions de théologiens. Il est vrai que le mot *lahw*, parmi tous ceux employés par la langue afin de gloser l'idée de musique, est le seul à être mentionné par le Coran.

À l'heure actuelle, le terme de *ghinâ'* s'est maintenu dans l'usage courant mais est généralement associé à celui de *mûsîqá*, qui a perdu son aura théorique d'antan, depuis remplacée par l'expression *mûsîqá nazariyya*. D'où le couple *ghinâ' wa-mûsîqá* très fréquent chez les contemporains. Il renvoie à l'art vocal et à la musique instrumentale qui forment ensemble le concept de musique. Au Maroc, la tradition a retenu les termes de *samâ'* pour la musique vocale avec une nette intention sacrée, et *âla* pour la musique instrumentale à prédominance profane. Dans ce même pays, le mot *tarab* désigne également la musique mais s'applique de préférence à l'art savant. ❏



Ensemble musical,
takht. Coll. Ch. P

Le langage musical

La musique arabe est essentiellement basée sur l'unisson. C'est dire que tous les participants, tant vocaux (chœur ou voix soliste) qu'instrumentaux, cheminent conjointement. Ils exposent une seule ligne mélodique. Toutefois, à certains moments, la notion d'hétérophonie l'emporte, c'est-à-dire le chevauchement des différentes entrées dues à des retards ou des avancées les unes par rapport aux autres, ce qui crée une épaisseur surprenante. Cela se remarque dans l'ouverture de la nouba marocaine. Des bribes de polyphonie ont été signalées au Yémen : elles ne remettent pas en cause l'esprit de cette musique qui demeure foncièrement homophonique et rebelle aux lois de l'harmonie.

L'unité de mesure de la musique arabe est la mélodie (*lahn*), terme déjà attesté à l'époque classique. La musique arabe est essentiellement mélodique. La mélodie s'appuie sur une métrique et est porteuse de mots : il s'agit d'habiller le vers poétique afin de le chanter. Le vers doit être clairement énoncé à travers le chant et par conséquent compris de tous. Cela n'empêche pas cet art de faire appel à l'ornementation qui surcharge le message de mélismes, le rendant parfois incompréhensible. Les volutes du chant de l'école algéroise de la tradition de la nouba et l'interprétation de la *qasîda* au Proche-Orient en sont des exemples.

En règle générale, le chanteur expose clairement le premier vers de manière directe et simple, puis il le reprend et l'ornemente, donc le surcharge. Il garantit ainsi des règles, non écrites, mais imposées par la tradition, qui veulent que le message doive être clair mais procède par deux étapes successives, l'une sémantique, l'autre musicale.

Une culture musicale où le message sémantique est compris au premier degré risque de perdre tout intérêt. Cette situation est contournée par la répétition du vers chanté : le chanteur choisit un vers du poème et s'y focalise. Il le reprend à l'infini, le brochant, le disloquant, n'en retenant que l'hémistiche puis, en le pulvérisant, ne retient en définitive que quelques mots. Il fait ainsi oublier le message initial global, le passe au second degré et privilégie l'aspect musical. Par ailleurs, il s'est développé au Proche-Orient et dans la poésie populaire chantée des formes comme la *'atâba* où le message, bien que clairement énoncé, est à comprendre au second degré et doit être décodé, car il repose sur un jeu de mots. De ce fait, il échappe littéralement à l'assistance, ce qui fait de ce courant un art de spécialistes. Ce procédé est aussi appliqué par les conteurs égyptiens de l'épopée hilalienne qui se livrent à d'étonnantes figures de style. ■



Qanûn.
Cithare sur table.
© IMA/R. H.

La rythmique

La légende veut que ce soit la démarche du chameau qui ait déterminé le premier mètre musical et fondé ainsi la rythmique. Au IX^e siècle, al-Kindî dénombre huit rythmes possédant chacun son appellation propre, où entre autres figurent le lourd premier, le lourd second, le léger lourd, le léger léger. Al-Kindî est historiquement le premier à les décrire de manière littéraire, sous le générique de 'iqâ' (rythmique).



Rik. © IMA. R. H.

Bien qu'on ait établi des parallèles entre les mètres de la prosodie et ceux de la musique, la rythmique prend une importance très grande dans la théorie, où elle développe une pensée originale mais complexe. Son unité de base est la frappe sur la percussion et le temps qui s'écoule entre deux frappes d'égale longueur : il est représenté par le vocable *tan* et symbolisé par un petit cercle. Ibn Zayla poussera la réflexion sur l'idée de durées (*azmina*) et montrera que la rythmique dérive du temps qui s'écoule.

Les noms de rythmes se multiplient. Ils sont représentés à partir de Safî al Dîn al-Urmawî et son école sous l'aspect de cercles et désignés sous le terme de cycles (*adwâr*).

Les Ottomans appliqueront la notion de cycle et la répandront sous le nom d'*usûl*. Le cycle rythmique fonde une grande partie des *muwashshah-s* du Proche-Orient. Il nécessite une mémoire exceptionnelle pour l'engrangement des différentes frappes, sous forme de distributions diverses mais itératives, entre le centre de la membrane de la percussion dite *dum* et son rebord dit *tak*, ou entre la frappe du revers (*tak*) et de la paume (*dum*) de la main sur le genou. On arrive ainsi à des cycles irrationnels de près de $160/4$, qu'il est impossible de nos jours de mémoriser.

Le XX^e siècle, qui généralise le terme d'*awzân* pour rythmique, est caractérisé par un retour à des unités simples, dont le 4 temps, qui prédomine sous le nom de *wahda* (unité). Cette même époque assiste à l'adoption de rythmes empruntés à l'Occident (boléro, tango, rumba, rock, etc.).

Vers 1965 est révélée une nouvelle nature rythmique : celle des pays du Golfe, qui pratiquent une approche radicalement différente, la polyrythmie, c'est-à-dire la superposition de plusieurs rythmes. Cette découverte révolutionnaire est à la base du répertoire du *fjéri*, ou chants des pêcheurs de perles. 🗺



Duff. © IMA. R. H.

Les formes

La théorie classique ne retient pas le terme de forme, mais lui préfère celui de composition (*ta'lif*). Composer de manière orale, c'est donner naissance à une forme. Généralement, les formes musicales sont désignées par leur appellation spécifique (*bashraf, samâ'i, lunga*). Ce n'est que dans la seconde moitié du XX^e siècle que le monde arabe empruntera à l'Occident le concept de forme, traduit littéralement sous le terme de *qâlib*.

La forme se détermine par l'art de la construction des mélodies. Au X^e siècle, al-Isfahanî signale l'emploi d'une seule mélodie, parfois de deux, plus rarement de trois, l'une pouvant devenir le refrain et donc constituer une forme à couplet-refrain. De la répétition d'une mélodie ou de l'organisation mélodique découle la forme.

Au départ, les formes poétiques s'assimilent aux formes musicales : la *qasîda*, poème monorime, est l'essence même de la musique arabe, soit sous cette appellation, soit sous une désignation autre : le *sawt* de l'époque classique, des genres traditionnels s'y rattachant : le *malhoun* marocain, le *chaabi* algérien, le *ghin'â' san'ânî*, voire le *raï* des origines l'empruntent sous la dénomination de *qasîda*.

D'autres formes poétiques naîtront et détermineront un style autre : le *muwashshah*, le *mawwâl*. Ces formes véhiculent une langue classique (*qasîda*), semi-classique (*muwashshah*) ou dialectale (*mawwal, barwal, qad*, etc.). Elles relèvent toutes de formes vocales. Bien que présentes, les formes instrumentales sont plus récentes et plus rares (*taqsîm, bashraf, tahmila, doulab*, etc.).

Parallèlement, apparaissent des formes musicales dont la terminologie est directement dérivée du vocabulaire technique ou empruntée à la rythmique : c'est le cas de la *nouba* d'Afrique du Nord, qui intitule ses différents mouvements par des appellations rythmiques et non plus poétiques : *btayhi, msaddar, insirâf, khlâs*, etc. D'autres formes musicales apparaissent tardivement : le *dawr, la taqtûqa, le qad*, etc.

Les formes musicales dans leur ensemble se regroupent en deux grandes familles : les formes métriques (*dor, taqtûqa*, etc.) et les formes libres (*layâlî, taqsîm, mawwâl, 'aroubi, qasîda du Proche-Orient*, etc.). La conjonction de pièces improvisées, donc libres, et de compositions mesurées et leurs enchaînements donne naissance à la suite. C'est la *nouba* d'Afrique du Nord qui la caractérise. La *wasla*, qui apparaît au XIX^e siècle au Machrek, en est la correspondance. C'est également le cas de la forme du *maqâm* irakien, qui fait se succéder des pièces improvisées s'enchaînant sur des compositions mesurées. ❏

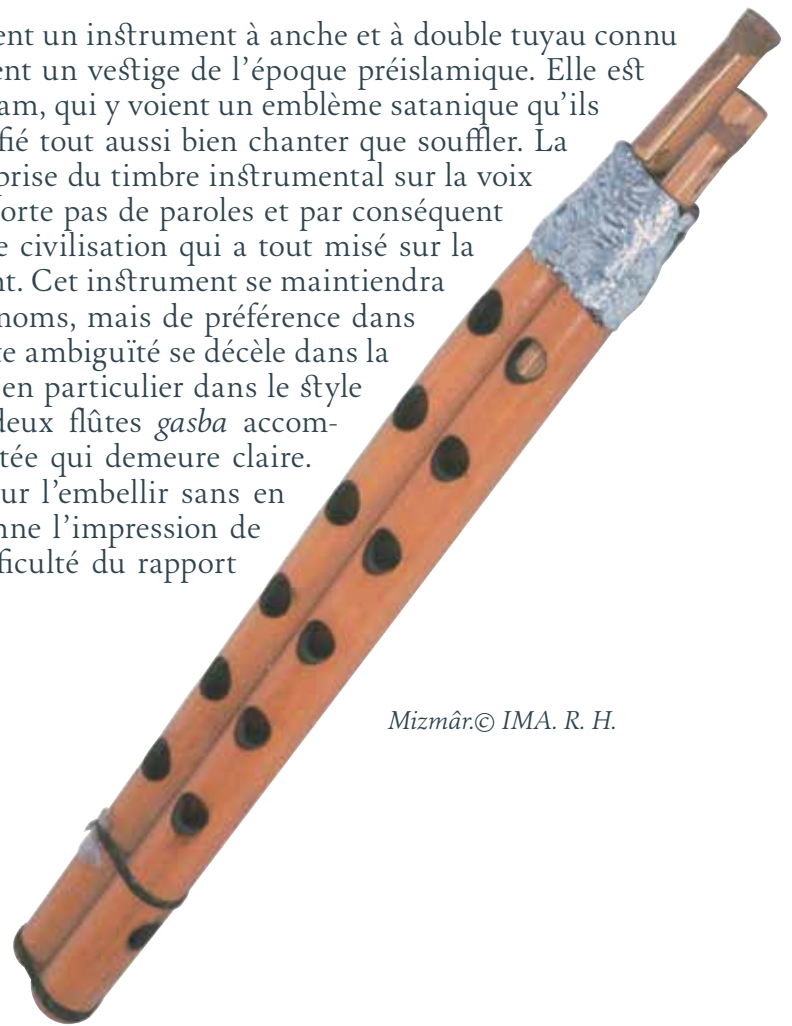


Programme du 6^e congrès arabe de musique. 1997.

Les premiers instruments : la lyre et la flûte

La lyre est le plus ancien instrument attesté dans l'histoire de la musique arabe. Des fouilles archéologiques entreprises dans la région de Najran en Arabie saoudite ont mis en évidence des dessins rupestres datant de plusieurs millénaires représentant des lyres. Parallèlement, la Mésopotamie et l'Égypte pharaonique sont les berceaux de nombreux instruments de musique où la lyre et la harpe occupent une place de choix. Dans la civilisation himyarite du Yémen, la lyre est un emblème souvent gravé sur les sarcophages ; elle est par conséquent liée à l'idée de mort. Elle correspond sur ce point aux fameuses lyres du cimetière d'Ur (Sumer). Les lyres, sous le nom de *ma'âzif*, bien que combattues ultérieurement dans les premiers siècles de l'islam, sont toujours présentes dans l'activité musicale de la Péninsule arabique et de la mer Rouge sous le nom de *tanboura* : elles servent principalement au rituel dit *zâr* et relèvent de la musicothérapie bien que certains modèles comme la *simsimiyya* se soient nantis d'un répertoire à usage profane.

La flûte du berger, ou plus précisément un instrument à anche et à double tuyau connu sous le nom de *mizmâr*, est également un vestige de l'époque préislamique. Elle est pourchassée par les docteurs de l'islam, qui y voient un emblème satanique qu'ils dénoncent : le verbe *zamara* a signifié tout aussi bien chanter que souffler. La suspicion demeure concernant l'emprise du timbre instrumental sur la voix humaine. L'instrument seul ne colporte pas de paroles et par conséquent ne peut qu'être équivoque dans une civilisation qui a tout misé sur la présence claire du logos dans le chant. Cet instrument se maintiendra dans la musique arabe sous divers noms, mais de préférence dans le domaine rural. Une réponse à cette ambiguïté se décèle dans la tradition du chant rural algérien et en particulier dans le style dit *mazouna* (région d'Oran), où deux flûtes *gasba* accompagnent et prolongent la voix chantée qui demeure claire. Les instruments ne sont là que pour l'embellir sans en affecter le message : l'ensemble donne l'impression de faire corps et de résoudre cette difficulté du rapport instrument-voix. ❏



Mizmâr.© IMA. R. H.

Le oud

De tous les instruments de la musique arabe, le *oud*, luth à manche court et sans frettes monté d'une série de cordes doubles, est considéré comme le plus parfait. Cet instrument à la sonorité sensiblement grave apparaît au VII^e siècle dans la civilisation arabe. Il est cité pour la première fois dans l'éphémère royaume de Hira, dans la basse Mésopotamie, mais son origine reste mystérieuse.

Au X^e siècle, les Ikhwân al-Safâ' définissent les proportions idéales de sa forme qui, à quelques détails près, ne variera pas à travers l'histoire. C'est à partir du oud et de ses quatre cordes originelles que la théorie de l'éthos se développe, appliquant aux humeurs, aux parfums, aux couleurs, etc. des résonances cosmiques, liant l'individu à l'instrument de la manière la plus parfaite, l'un étant le reflet de l'autre. Alors qu'al-Fârâbî projette sur le oud, comme sur les autres instruments de musique de son temps, ses recherches d'intervalles et construit sa théorie, le oud échappe en grande partie à la condamnation des instruments de musique par l'Islam. Un juriste comme l'Irakien Mawârdî justifie son existence par son approche thérapeutique, en invoquant le soulagement que l'instrument exerce auprès des malades.

Instrument d'accompagnement du chant par excellence, le oud demeure un instrument de soliste. Il n'entre pas dans le passé dans la composition des ensembles comme le montre la survivance du *chalghi baghdâdî* en Irak ; en revanche, il est présent dès le départ dans le pays d'al-Andalus dans la constitution de l'ensemble appelé à jouer la noubâ. Des termes techniques relatifs au oud passent dans le vocabulaire de la noubâ et témoignent de son importance.

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, sa nature se transforme. Le oud se libère de l'accompagnement vocal. Il mène désormais une vie indépendante et se constitue un répertoire autonome. On doit à Mounir Bachir (1930-1997) d'avoir créé le récital de oud solo à partir de 1971.

L'esthétique du oud relève de trois écoles différentes : le jeu de picorement qui donne naissance à un son grêle, témoignant d'une survivance ancienne, la marque du plectre qui en accentue le côté nasillard, signe de l'école égyptienne, et le développement de l'esthétique turque fondée avant toute chose sur la qualité du son, son volume et sa rondeur. À l'heure actuelle, le oud, déjà présent tout au long de l'histoire sur l'échiquier musical, continue d'accentuer son expansion. 📖

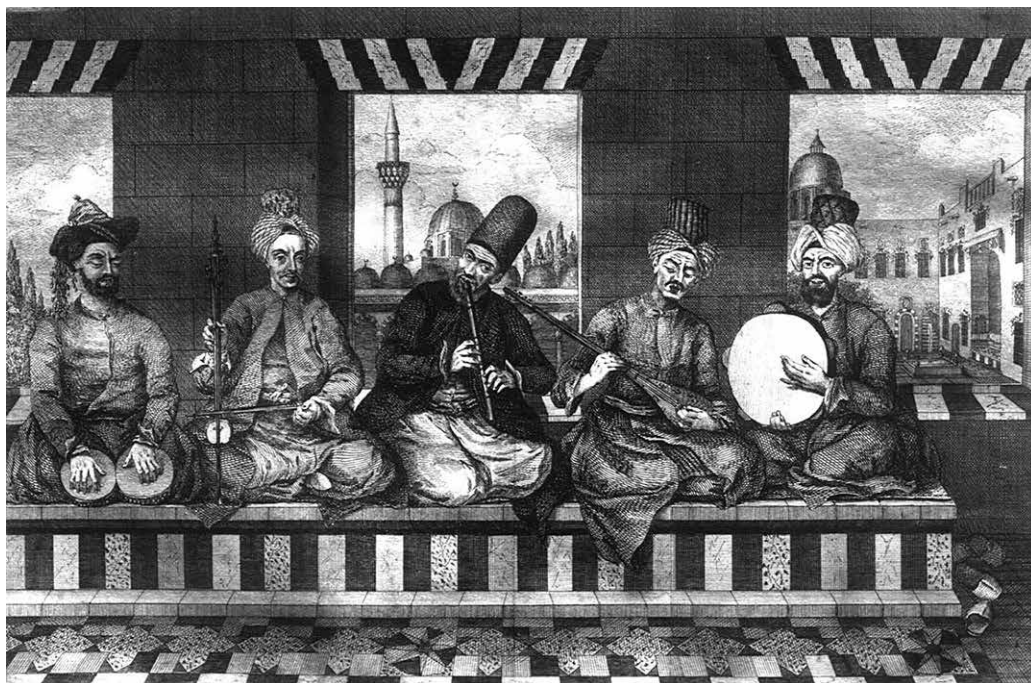


Oud. © IMA/R. H.

L'ensemble instrumental

Traditionnellement, la musique arabe relève du musicien soliste. Mais la notion d'orchestre apparaît presque immédiatement, puisque l'on cite le cas de Jamila qui, à l'orée de l'islam, réunit dans sa ville de Médine plus d'une cinquantaine de musiciennes jouant du oud. Chez les Omeyyades, une association rare consistait à rapprocher un joueur de luth d'un instrument à anche. Cette composition en forme de duo se maintiendra pendant un certain temps dans le pays d'al-Andalus.

Très vite s'instaure une différenciation nette entre formation de plein air, constituée d'instruments puissants (vents et tambours), et formation d'intimité. La première sera confiée sous le nom de *nawbat-khâné* ou *naqqârat-khâné* à des ensembles militaires ou à des ensembles chargés d'annoncer les différentes heures de la journée ou de recevoir un hôte de marque. C'est ce que l'on a appelé la « nouba du sultan ». C'est surtout un ensemble diurne. La seconde rassemble généralement des instruments à cordes. Elle se pratique à l'intérieur des maisons et constitue l'aspect nocturne. L'ensemble traditionnel de la nouba d'Afrique du Nord, qui est davantage une musique d'intérieur que de plein air, relève également de cette dernière catégorie.



Ensemble musical, *takht*. A. & P. Russel, *Natural History of Aleppo*, 1794.
© BNF. D. R.

Au XVIII^e siècle, dans la ville d'Alep, est décrit pour la première fois et en détail l'ensemble de chambre qui se maintiendra jusqu'au début du XX^e siècle sous le nom de *takht*, mot persan signifiant divan ou lit : les musiciens y prenaient place assis en tailleur. Cet ensemble de chambre constitué de 4 ou 5 instrumentistes accompagnant le chanteur s'articule autour des trois familles d'instruments : cordes, vents et percussions. Généralement, le oud arabe en est absent.

En Irak, une formation de chambre similaire, sous le nom de *tchalghi baghdâdi*, s'est perpétuée avec entre autres la présence d'une cithare sur table à baguette, *santour*, équivalent du *takht* moyen-oriental. Cet ensemble est connu pour interpréter un répertoire savant particulier à ce pays et connu sous le nom de *maqâm* irakien.

Au cours du premier quart du XX^e siècle, le *takht*, dont la cithare sur table *qanoun* est l'élément moteur, est bousculé et s'agrandit. Il donne naissance à partir des années 30 à ce que l'on appelle désormais *firqa*, orchestre plus étoffé dont la caractéristique est la multiplication des violons. La *firqa* fera appel à un instrumentarium très varié, introduisant de nombreux instruments occidentaux : contrebasse, violoncelle, guitare, bongos, etc. C'est la formation courante de l'orchestre d'aujourd'hui. 📍

La chanson (*ughniya*)

Le XX^e siècle est celui de l'éclatement des formes traditionnelles sous le coup de boutoir de la chanson, *ughniya*. Celle-ci devient le principal vecteur des médias et annonce la montée des variétés (*munawacât*). Le terme d'*ughniya*, bien que dérivé de *ghinâ'* (chant), n'est pas signalé antérieurement. C'est à l'heure actuelle le plus courant pour désigner toute forme musicale chantée. À partir de 1961, il se substitue à tous les autres, particulièrement en Égypte, pour définir une création chantée quelle qu'elle soit.



Umm Kulthûm. D. R.

La chanson est construite sur des éléments simples, couplet et refrain, voire avec plusieurs éléments mélodiques et fait appel à un soliste que sous-tend ou non un petit chœur. Chez Umm Kulthûm, la chanson prend des dimensions tout autres et récupère des formes antérieures qui sont exploitées de manière paroxystique. Ce précédent prend le qualificatif de chanson longue par opposition à la chanson courte, lot le plus courant du développement contemporain. La chanson est généralement accompagnée par un orchestre où dominent les cordes ou fait appel, depuis quelques années, au synthétiseur.

La thématique de la chanson est essentiellement fondée sur l'amour, la passion, l'attente, la souffrance causée par l'absence, l'humiliation. Elle est également appelée, à partir des années 60, '*âtifiya* (sentimentale).

D'autres contenus apparaissent et déterminent la chanson patriotique (*wataniya*), légère (*khafîfa*), ou encore la chanson politique (*ughniya siyâsiyya*), mise en valeur en Occident par Cheikh Imam. La montée du monde rural donne aussi naissance à la chanson rurale (*rîfîyya*) qui s'opposera à la chanson populaire (*ughniya shacbiyya*). D'autres sont désignées par leur origine géographique : la chanson du Golfe (*ughniya al-khalîjiyya*) ou urbaine (*bidâwi*) de Casablanca. Certains pays qui, traditionnellement, n'avaient pas véhiculé ce genre facile, l'adoptent. C'est le cas de la Mauritanie avec *loughniya ilmouritaniyya*. En règle générale, le nom du pays est choisi pour en désigner l'origine :

la chanson soudanaise (*ughniya sūdâniyya*) est l'une des grandes révélations.

Un mouvement contestataire contemporain baptisé *ughniya al-shabâbiyya* (chanson de la jeunesse), connu en Europe sous celui de *jil*, éclate en Égypte vers 1980. Il se démarque de la production des variétés, réintroduit la danse et conteste dans un premier temps, dans sa thématique, la chanson amoureuse et sentimentale qu'il fustige avec véhémence. ❏

Le statut des musiciens a beaucoup évolué à travers l'histoire. Les premiers à être cités dans les textes sont des femmes, esclaves chanteuses (*qayna*) qui semblent constituer une sorte de caste. Cet esprit survivra dans la Mauritanie d'aujourd'hui, où les musiciens (*iggiv*) constituent une authentique caste. L'esprit de caste se manifeste également au Maroc et en Algérie, parmi les Chikhâtes, qui se présentent comme une corporation détentrice de l'activité musicale et dansée. Par le passé, les musiciennes ont été commercialisées ; certaines atteignaient des prix astronomiques.

Dès la période omeyyade, le musicien fait partie des intimes de la cour. Il ne séjourne pas au palais mais est demandé à des moments précis, afin de distraire son chef le calife, dont il est toutefois séparé par un rideau. Si le calife prend plaisir à l'écouter, le musicien est récompensé sur-le-champ par une rémunération dont le montant dépend du degré de l'émotion suscitée. Cet état d'esprit se prolongera jusqu'au début du XX^e siècle où en Égypte le khédive, en Tunisie le bey entretiennent des musiciens au palais, comme le fameux Abduh al-Hâmûlî. Malgré cette accointance avec les hautes sphères du pouvoir, l'influence du musicien est nulle dans les décisions de l'état.

S'il reste dans l'esprit de beaucoup à la fois méprisé et placé au bas de l'échelle sociale, la vie du musicien a souvent été épargnée lors des guerres grâce à son statut. Safi al-Dîn al-Urmawî sera recueilli et choyé par les Mongols lors de la chute de Bagdad en 1252. Combattue par un islam rigoriste, la fonction d'instrumentiste se transforme au fil des siècles derniers par une sorte de consensus. Elle revient souvent aux chrétiens arabes ou aux juifs, alors que les musulmans s'adjugent les prérogatives du chant, qui n'est pas condamné par le canon. La satire, qui se développe dans un certain type de répertoire, est en quelque sorte une réponse au mépris que la société voue au musicien : le *chaabi* algérois n'est rien d'autre qu'une revanche du musicien sur le corps social.



Le XX^e siècle est marqué par un renversement de ces tendances : certains vont faire du musicien le véritable héraut de sa société. Le chanteur et acteur Farid el-Attrache a livré dans son film *Lahn al-Khulûd* (*Chanson immortelle*) cette nouvelle vision du musicien : celle d'un artiste accepté, adulé par la société. Il se situe en haut de l'échelle sociale et en devient le porte-parole. Cet état de choses s'est reflété dans la carrière d'Umm Kulthûm, dont les relations avec Abdel Nasser constituent un épineux dossier. 📖

Farid el-Attrache. D. R.

La répartition des tâches

La période préislamique correspond à une mainmise inconditionnelle des femmes sur l'activité musicale, sous l'aspect collectif ou duel, mais jamais en tant que chanteuse individuelle. Aux hommes revient la pratique fonctionnelle du chant du chamelier et de l'instrument à vent du berger, le *mizmâr*. Au cours de cette période, les musiciennes sont dénommées *qayna* (esclave chanteuse), plus rarement *jâriya* (esclave). La majorité des instruments de musique, dont le tambour sur cadre, *duff*, devient l'emblème, est de leur ressort.



Femme touareg jouant de l'imzad.
© H. Yacouba

Le rattachement des instruments aux femmes est également corroboré plus tardivement avec l'invention de la vièle à archet, *rabâb*, dont l'étymologie demeurée inexplicée ne cacherait qu'un prénom féminin ou décrirait la situation d'une femme trouvée en possession de cet instrument. Cet état des choses est également corroboré de nos jours dans l'*imzad* des Touaregs, pendant de la *rabâba* des Arabes, emblème de la femme. Dans le monde arabe, la vièle, *rabâba* ou *rebab*, est désormais l'apanage des hommes. En Mauritanie, la harpe *ardin* relève exclusivement des femmes, comme le luth *tidinit* appartient aux hommes : ces propriétés ne sauraient être remises en question sans un profond bouleversement social. Ailleurs, ces frontières n'existent plus ou s'estompent, sauf dans le monde rural.

L'homme en tant qu'individu-musicien n'apparaît qu'à la naissance de l'Islam, qui retient ainsi les premiers noms de musiciens et leur attribue la paternité musicale. Ceux-ci récupéreront les instruments de musique qu'ils ôteront aux femmes. La responsabilité musicale féminine, si elle s'affaiblit, ne disparaît pas pour autant. Au XIV^e siècle, l'ouvrage du Syrien Ibn Fadl Allah 'Umari, *Masâlik al-absâr fi mamalîk al-amsâr* (*Les Routes de la perspicacité vers la magnificence des royaumes*), confirme la prépondérance féminine sur l'activité musicale mais en parallèle avec celle des hommes.

Sur le début du XX^e siècle, le partage des tâches semble avoir abouti à une sorte de consensus. Aux femmes est dévolu le répertoire léger : les chansons faciles dites en Égypte *taqtûqa*, autrefois spécialité des almées, et en Algérie *zendani*. Les hommes sont dépositaires du répertoire savant, comme celui de la *qasîda*, de la *nouba* en Afrique du Nord. Ces deux répertoires ne se rencontrent pas. Cet état de choses est remis en question par la carrière d'Umm Kulthûm qui s'adjuge un répertoire essentiellement masculin et le porte à son zénith. 📖

Le *tarab* ou l'émotion

Dans l'histoire arabe, l'activité musicale est inféodée à son public et par conséquent ne vaut que par sa perception : une bonne musique est celle qui ébranle physiquement son auditeur, une mauvaise musique celle qui le laisse de marbre. Les textes anciens prodiguent des descriptions des plus étonnantes des désordres qu'engendre l'audition musicale, désordres qui se traduisent par des états psychophysiologiques relevant de la transe. C'est le phénomène du *tarab*.

De nos jours, les manifestations du *tarab* ont sensiblement évolué. On ne voit plus d'auditeurs se jeter par la fenêtre ou tomber morts sous l'effet de la musique. C'est en vertu de l'action soufie, qui na cessé de mettre l'accent sur les répercussions internes et donc psychiques du comportement, en y dénonçant sa nature première, l'emprise physiologique assimilée à l'animal. Si à l'heure actuelle l'écoute musicale entraîne toujours des débordements, ils n'ont plus rien à voir avec ceux qui, dans le passé, ont été décrits et assimilés à des effets prodigieux.

Autrefois, le rôle du musicien était de susciter le phénomène du *tarab* tout en y restant extérieur, donc hors de son orbite. Il était interdit au musicien de s'y laisser entraîner sauf à mettre en péril le discours musical. Dans le courant de ces dernières décennies, on assiste à un renversement des choses et à une revanche de l'interprète sur son public comme sur l'emprise du *tarab*. C'est le phénomène de la *saltana*, « devenir tel un sultan » : l'interprète entre dans un état quasiment second, sorte de jouissance intime et personnelle, afin de créer la musique qu'il délivre. Cet état n'est plus partagé avec son auditoire. Il devient sa propriété tant intellectuelle que morale. Le public n'y accède aucunement. Il est vrai que ce phénomène s'observe surtout dans la musique instrumentale et touche moins le chant. ❏

L'islam a connu un riche développement écrit concernant la controverse musicale et les interdits qui la frappent. Ces écrits tâchent de répondre à des questions : de quelle musique s'agit-il ? À quelle occasion peut-on faire de la musique ? Qui en fait, qui l'écoute ? En fait, il s'agit d'endiguer le désordre provoqué par la musique dans le corps social et de combattre le comportement du *tarab*. Ces questions sont regroupées sous le nom de *sama'*, rendu en français par le terme de licéité. Le *sama'* sera débattu par les docteurs de l'islam, les juristes et les soufis tout au long de l'histoire. Il s'appuie sur l'interprétation de certains versets du Coran, où le mot *ghinâ'* (chant), n'est pourtant pas mentionné. Il discute surtout du contenu des *hadîth-s*, c'est-à-dire des dits du prophète Muhammad, paroles recueillies et consignées dans des ouvrages canoniques. Certains ont trait à des situations où la pratique musicale est en jeu.



Les réponses apportées sont de deux sortes : pour certains, comme al-Ghazâlî, le chant n'est rien d'autre qu'une imitation de celui des oiseaux et, par conséquent, le censurer c'est renier la création. D'autres, comme Ibn Taymiyya, rejettent tout type de musique et exigent le retour à la cantillation du Coran, seul modèle de *samâ'* autorisé.

La polémique a porté sur les instruments de musique mais jamais la voix humaine n'a été interdite ; elle est toutefois réservée à un domaine qui la rapproche de la psalmodie. Cette polémique a été surtout contrée par la montée du soufisme, ardent défenseur de la cause musicale qui estime que la musique peut rapprocher de Dieu. Le soufisme institue la danse sacrée, *dhikr* ou *hadra*. Il ira même jusqu'à faire éclater les frontières entre sacré et profane avec le Damascain al-Nâbulî (XVII^e siècle). Pour ce dernier, le véritable *samâ'* est celui qui englobe toute la musique, quelle qu'elle soit.



Bien qu'atténuée dans la première moitié du XX^e siècle, cette question resurgit régulièrement. Un chef religieux comme Mahmûd Shaltût, autorité suprême d'al-Azhar au Caire dans les années soixante, n'a pas craint de rédiger une *fatwa* énonçant la licéité de la musique. À la même époque, l'imâm al-Jazâ'irî dénonce avec violence l'évolution de la musique et l'introduction de nouveaux instruments comme la guitare, dont il condamne systématiquement l'usage. ❏

La théorie classique

Vers la fin du X^e siècle, les écrits arabes mettent en place une réflexion généralisée sur le phénomène musical. Elle est de deux ordres : pour les uns, dont al-Kindî, les Ikhwân al-Safâ' et plus tard Ibn Bâjja au pays d'al-Andalus, la musique doit être perçue comme un phénomène parmi d'autres ; le rôle du savant ou du philosophe est de dégager des correspondances entre tous ces phénomènes par une série de passerelles qui débouchent sur la cohérence du monde. C'est ce que l'on a appelé l'éthos. La musique ne peut pas être détachée de ce qui l'entoure. Elle est un élément harmonieux dans une vision cosmique.

D'autres théoriciens, al-Farâbî et Ibn Sînâ (Avicenne), développent une pensée qui vise, à l'inverse, à soustraire le monde sonore du contexte ambiant afin de l'étudier scientifiquement selon les lois acoustiques. Les écrits qui en résultent ne sont rien d'autre qu'une vaste description tenant compte des détails les plus infimes de tous les phénomènes sonores en pratique à l'époque au niveau de l'échelle musicale étendue à deux octaves, des intervalles, des rythmes, de la composition formelle et enfin des instruments. Ceux-ci servent à l'application des théories. Ils ne sont pas examinés sous l'angle esthétique du divertissement. Il s'ensuit une approche idéaliste, qui souvent dépasse le réel, en analysant tous les cas possibles qui se présentent à l'esprit. Toutefois, cette analyse minutieuse et complexe permet pour la première fois de rendre compte mathématiquement de la fameuse tierce neutre de Zalzâl.

Le XIII^e siècle, avec Sâfî al-Dîn al-Urmawî et son école, donne naissance à la division de l'échelle musicale en dix-sept parties. Mais c'est le système de transposition qui est l'élément original de cette école. Celle-ci tâche de représenter sous forme de schémas chacun des douze modes inventoriés à l'époque sur les dix-sept intervalles de la gamme. Ce procédé relève d'un état idéal qui n'est pas toujours vérifié par la pratique. Cette démarche a été appelée plus tard école des systématistes. Il reste néanmoins, dans le discours que cette école propose, un système avec lequel la théorie contemporaine du début du XX^e siècle tâchera de renouer. 📖

Division des octaves, jâmi'al-tam, en tétracordes. Sâfî al-Dîn al-Urmawî, Kitâb al-adwâr. Source gallica.bnf.fr / BnF

The image shows two pages of a manuscript, likely a treatise on music theory. Each page contains three tables of musical intervals and frequencies. The tables are organized into sections for 'Dawlat al-Khams' and 'Dawlat al-Sab'at'. The diagrams use letters (A, B, C, D, E, F, G, A) to represent notes and numbers to represent frequencies. The text is in Arabic and includes titles like 'وإليك المنفصل لإحدى مرتبتي طبقتي الأربعة الجسدية العنقودية المنفصلة الأولى'.

La théorie contemporaine

Le XIX^e siècle voit le retour à la théorie avec l'œuvre du Syro-Libanais Mikhail Mishaqa. L'originalité de ce dernier est de prôner une division de l'échelle en 24 quarts de ton. Le traité de Mishaqa, *L'épître à l'émir Shihâb al-Dîn*, rédigé en arabe, reste cependant laconique concernant l'équidistance des 24 intervalles.

En 1906 paraît au Caire un ouvrage d'une importance capitale, *Le Livre de la musique orientale* de Kâmil al-Khulacî. Il proclame cette équidistance, devenant le chantre d'une théorie de la musique arabe pouvant déboucher sur la notion de tempérament. La réplique à cette équidistance se fait sentir lors du Congrès de musique arabe du Caire de 1932. Ses participants se divisent en deux camps : celui des Égyptiens, qui entérinent l'équidistance et celui des Syriens et des Turcs, qui la rejettent.

La pensée du Syrien Mikhâ'il Allawerdi (1904-1981) est la réponse à la théorie de l'équidistance. Dans un ouvrage laborieux et dense publié à Damas en 1947, *Falsafat al-mûsîqâ al-sharqiyyah* (*Philosophie de la musique orientale*), son auteur dénonce violemment la démarche du tempérament égal. Il dépasse le quart de ton, en développant une unité plus petite, la *dharra* (l'atome) et prouve que le système théorique demeure réfractaire à toute idée de tempérament égal.

En 1969, à l'occasion des fêtes du millénaire de la fondation de la ville du Caire, l'Égyptien Youssef Shawki (1925-1987) fait le point sur les querelles théoriques qui ont secoué le monde arabe au XX^e siècle et propose de mesurer les intervalles non plus de manière empirique mais en faisant appel à des procédés électroniques. Shawki est le plus récent théoricien de la musique arabe contemporaine. Après lui, la problématique du tempérament cesse d'être une priorité dans l'évolution de la musique arabe. 📄

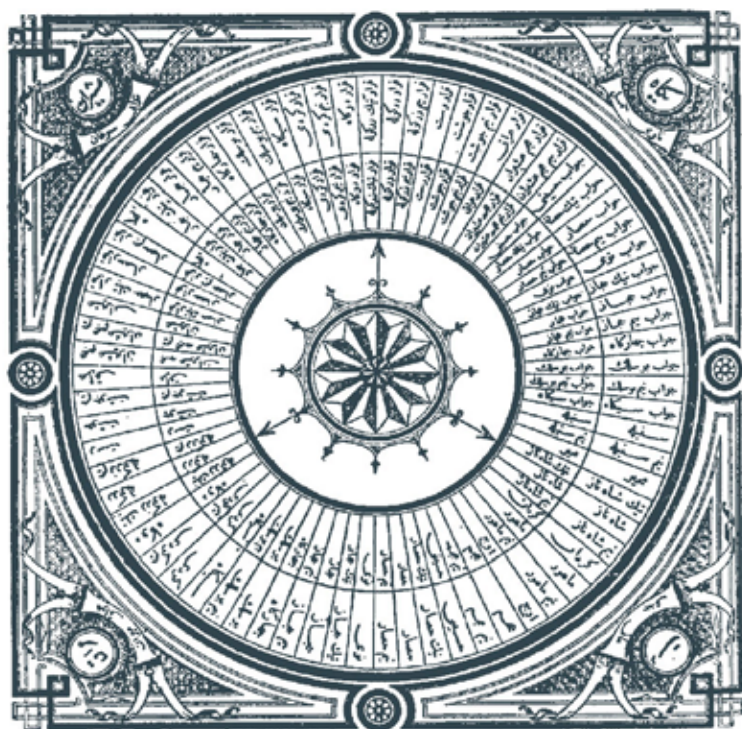


Tableau des vingt-quatre quarts de ton de Mishaqa, « Traité de la musique arabe », cité dans « Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire », Albert Lavignac, 1922. Source gallica.bnf.fr / BnF

La notation

Contrairement aux Byzantins, les Arabes n'ont pas développé de système de neumes, base d'une hypothétique notation musicale. Certains, sans chercher à faire école, ont cependant tâché de résoudre cette problématique. Le résultat en a été une figuration par des symboles de procédés relevant de l'oralité.

Des tablatures sont déjà signalées au X^e siècle dans l'ouvrage d'al-Isfahânî, *Le Livre des chants*. Elles consistent à décrire un doigté et précisent les positions successives des doigts sur le manche et les quatre cordes du luth, afin de définir une courbe mélodique. Les musicologues qui s'y sont penchés au XX^e siècle afin d'en décrypter les arcanes arrivent toutefois à des conclusions diverses.

Au XV^e siècle, Shams al-Dîn al-Saydâwî al-Dhahabî, dans un petit manuscrit, propose une véritable notation à partir d'un rectangle figurant le champ mélodique. Il se divise en 8 escaliers de couleurs différentes correspondant aux 8 notes de la gamme. Un tracé qui monte et qui descend rend compte du parcours mélodique. Mais ce travail révolutionnaire, authentique notation à sa manière, ne sera pas exploité ultérieurement.

Vers le milieu du XIX^e siècle, Mikâ'il Mishâqa dresse le corpus de tous les airs de son époque, et décrit de manière toute littéraire le parcours de chaque courbe mélodique, les notes étant représentées par des lettres. Il propose donc un véritable système de notation. Un exemple : « Jouez d'abord R, puis D, et montez ensuite jusqu'à N, vous redescendrez ensuite à R et après avoir frappé S, vous vous arrêterez sur R. » (*Épître à Emîr Shihâb.*)

Vers 1895, l'Égyptien Muhammad Dhâkir Bey introduit timidement la notation occidentale dans la musique arabe. Elle prendra une importance croissante et finira par s'imposer, tout en s'affinant par le moyen de symboles nouveaux, capables de traduire les micro-intervalles, qui n'existent pas dans le système d'emprunt.

À l'heure actuelle, la notation occidentale est monnaie courante dans le monde arabe et des recueils de chansons sont régulièrement publiés sous cet aspect. Mais cette notation ne figure qu'un squelette. Elle ne prend pas en compte les broderies, qui restent du domaine de la pratique. ❏

De la théorie à la pratique

Le musicien arabe n'a jamais fait état d'une connaissance théorique approfondie, domaine complexe qui de prime abord ne le concerne pas. Il s'est toujours contenté de perfectionner son apprentissage oral, auprès d'un maître qui lui a enseigné les rudiments de son art, sans pour autant le remettre en question par une réflexion spéculative, relevant d'une compétence de l'écrit.

Sur la fin du XVIII^e siècle, Villoteau, membre de l'expédition du général Bonaparte en Égypte, déplore l'absence de toute connaissance théorique approfondie chez les praticiens, qui jouent sans savoir ce qu'il font et sont incapables d'expliquer leur art, encore moins d'en situer les mécanismes.



Baron Rodolphe d'Erlanger, autoportrait, D. R.

Un siècle plus tard, le baron Rodolphe d'Erlanger, mécène établi en Tunisie à Sidi Bou Saïd, pense avoir trouvé un remède pour combattre cette déficience qui, à ses yeux, conduira à la décadence inéluctable de la musique : c'est de rétablir un lien tangible entre la pratique et les grands traités théoriques d'autrefois. D'Erlanger traduit donc comme il fait traduire et publie les grands traités théoriques des siècles écoulés demeurés à l'état de manuscrits et donc difficiles d'accès : les écrits d'al-Fârâbî, d'Ibn Sînâ (Avicenne), de Safî al-Dîn et d'al-Lâdhiqî sont ainsi portés à l'attention publique. D'Erlanger estime que leur accès contribuera à la résurgence et à la régénération de la musique arabe sur des bases solides et scientifiques.

À la même époque, un autre courant se développe. Il prendra une importance telle qu'il gommara les efforts de Rodolphe d'Erlanger, demeurés au niveau des spécia-

listes. C'est la multiplication de méthodes d'enseignement de la musique, de manuels de toutes sortes, placés à la disposition des élèves dans un souci strictement pédagogique prenant en compte tant l'attitude théorique que pratique, sans pour autant revenir à une réflexion fondamentale, apanage des théoriciens d'autrefois. Cette démarche s'inspire des manuels de solfège occidentaux.

De nombreuses méthodes instrumentales ou simplement théoriques (*nazariyya*) voient ainsi le jour. La méthode de oud du Syrien Fu'âd Mahfûz, publiée en quatre volumes à Damas, en est un exemple. Elle aborde à la fois des questions d'organologie, de théorie et de pratique.

Un autre courant s'est développé au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. C'est l'enseignement musical auprès des tout petits sur des bases de jeux musicaux chantés collectivement. L'Égyptienne A'isha Sabrî figure dans ce domaine comme une véritable pionnière. 📖



Salah al-Mahdi, Méthode de solfège STD, Tunis, s. d.

Civilisation arabe et Moyen Âge

Les textes d'al-Fârâbî sont traduits en latin dès le XII^e siècle : *Ihsâ' al-cUlûm* devient *De scientis*. Ce manuscrit propose une classification des sciences où la musique occupe une place de choix. Un autre écrit attribué à al-Fârâbî, *De ortu scientiarum*, situe l'étude de la musique entre l'astronomie et la physique.

L'influence de la lyrique arabe et de la poésie courtoise sur les troubadours est un sujet brûlant, régulièrement étudié, qui divise partisans du pour et du contre. La dérivation du terme de « troubadour » de l'arabe *tarab* est une hypothèse séduisante mais à ce jour non vérifiée.

La notion de suite, c'est-à-dire l'enchaînement de pièces basées sur une même unité modale et dans un ordre successif, que l'on nomme *nouba*, se développe en al-Andalus. La suite, sous la graphie de « suytte », apparaît en Occident au XVI^e siècle et correspond aussi à l'idée de pièces successives regroupées sous une tonalité. La suite donnera plus tard naissance à la symphonie.



L'apport arabe le plus tangible se fait à travers les instruments de musique, soit par le truchement d'al-Andalus, soit par celui des croisades qui, entre autres, ont rapporté les timbales (*naqqârât*, *nacaires*). *Al-Ud* donne naissance au luth européen (l'*alaude* portugais). Sur le plan des survivances traditionnelles, on constate de nos jours une multitude de legs, dont le *duff*, tambour sur cadre originairement rectangulaire, attesté sous cet aspect au Portugal et en Galicie espagnole sous le nom d'*adufe*. Le *bendir* d'Afrique du Nord, autre appellation de tambour sur cadre de plus grande dimension, est toujours présent en Espagne sous le nom de *pandero cuadrado*. Les fameux chants d'escarpolette d'Algérie, en particulier ceux de Tlemcen, connus sous le nom de *hawfî*, trouvent leur contrepartie à Malaga où ils sont appelés *columpio*. 🗺

Europe classique et monde arabe

Le souvenir de la présence arabo-berbère dans la péninsule Ibérique s'étend à l'Europe. Il se cristallise autour de la notion de *moresca*, à la fois musique et danse où les danseurs agitent des grelots noués à la hauteur des jambes. La *moresca* domine la Renaissance et la période classique, s'installant même en Angleterre sous le nom de « Morris dance ». Selon les pays, ce genre prend une tournure et des formes différentes, tant dans la musique savante que populaire, donnant naissance en Espagne à des représentations de théâtre acheminées aussi dans le Nouveau Monde (Mexique, Guatemala) sous le nom de *Moros y Cristianos*.

Giuseppe Rossini (1792-1868)
L'Italiana in Algeri
 L'Italienne à Alger
 Drama giocoso in due atti (1813)
 Livret d'Angelo Anelli
 Nouvelle production

Direction musicale Bruno Campanella
 Mise en scène Andrei Serban
 Décors et costumes Maria Draghici
 Chef des Chœurs David Levi

Mustafà Samuel Ramay
 Elvir Jeannette Fischer
 Zilma Marie José Toulou
 Nely Anthony Smith
 Lindora Bruce Ford
 Isabella Jennifer Lamson
 Tabbio Alessandro Corbelli

Programme de l'Opéra
 de Paris, Saison 1997-1998.
 D. R.

Orchestre et Chœurs supplémentaires
 de l'Opéra National de Paris

Palais Garnier
 Avril 1998: 6^e, 8, 12 (M), 14, 17, 20, 22, 25, 28
 Mai 1998: 2

Tous les spectacles sont à 18000, sauf la matinée (10 à 12)
 * Billets exceptionnellement à prix réduits: 01 42 58 81 20
 Location par correspondance à partir du 10 janvier
 par téléphone à partir du 3 mars. Prix de location par minute
 Tarif: 420 F, 400 F, 320 F, 210 F, 130 F, 60 F

Le Palais de l'Opéra
 Conservatoire des Arts
 et Métiers
 75003 Paris

35



Le monde arabe se fond dans la vision turque de l'Europe classique et des Lumières. Lulli, en composant *Le Bourgeois gentilhomme*, parodie l'ornementation du chant arabe. C'est le début des turqueries. Elle se prolongeront jusqu'au XIX^e siècle, avec entre autres *L'Italienne à Alger* (1813) de Rossini.

L'existence de la musique arabe est relatée en Occident grâce à quelques récits de voyageurs qui déjà signalent la présence d'un intervalle irrationnel, le quart de ton. Parallèlement, l'apport des Tsiganes, qui à l'époque se font appeler les Égyptiens, brouille les cartes. En 1780, Jean Benjamin de La Borde publie la première histoire universelle de la musique, qu'il intitule *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Il y consacre un chapitre à la musique des Arabes. C'est historiquement le premier du genre dans un écrit occidental.

De rares tentatives d'études de la musique arabe se font jour, en particulier en France. Parmi les travaux précurseurs, la polémique soulevée autour du manuscrit de Saydâwî al-Dimashqî al-Dahabî, qui gardera son secret malgré les essais de décryptage menés par le père Marin Mersenne pour les besoins de son *Harmonie universelle* (1636). 📖

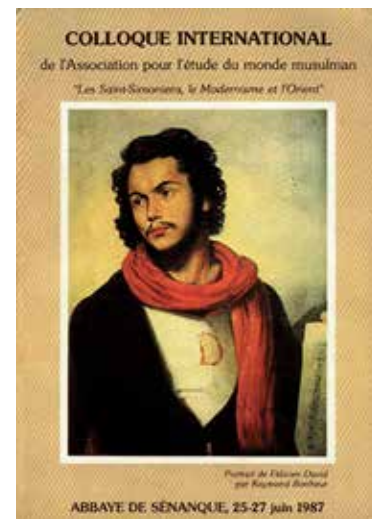
Moros y Cristianos
 en Chiquimula de la Sierra,
 Hector Abraham Pino V., Guatemala, 1983



Le romantisme à la mode de l'Orient

Coll. R. D.

Au XIX^e siècle, à la recherche de couleur locale, les compositeurs occidentaux cinglent vers l'Orient. Ils créent ce que l'on a pris l'habitude d'appeler « l'orientalisme » ou « l'exotisme ». Parmi eux, Félicien David, père de l'orientalisme, séjourne au Caire et en rapporte les esquisses d'une œuvre, *Le Désert*, qui sera saluée lors de sa création comme un événement marquant du jeune romantisme.



Coll. Ch. P.

Plus tard, d'autres compositeurs s'établissent sur place. Camille Saint-Saëns, qui mourra à Alger en 1917, s'inspire d'un Orient tant égyptien qu'algérien et laisse de nombreuses œuvres qui en soulignent l'appartenance, dont le *Cinquième concerto pour piano*, dit *l'Égyptien* et la *Suite algérienne*. L'intervalle de seconde augmentée, signe caractéristique du *maqâm hijâz*, entre définitivement dans l'atelier du compositeur occidental. L'école nationale russe (Borodine, Rimsky Korsakov) crée sa vision orientale à partir d'une documentation musicale recueillie à Alger par l'officier russe Alexandre Christianowitsch et publiée en 1863 sous le titre d'*Esquisse historique de la musique arabe dans les temps anciens*.

L'Europe du XIX^e siècle est dominée par la révélation des almées, déformation de l'arabe *câlîma*, ou savante, terme francisé dès 1785. Tout voyageur en quête d'exotisme assistera en Égypte à une danse d'almées. Celles-ci, à leur insu, tissent un lien entre le monde arabe de l'époque et l'Antiquité. La fameuse danse des sept voiles de la Salomé biblique est révélée à travers les almées. Elle n'est rien d'autre qu'une transposition d'une danse pratiquée en Haute-Égypte sous le nom de danse de l'abeille. 🐝



Coll. Ch. P.

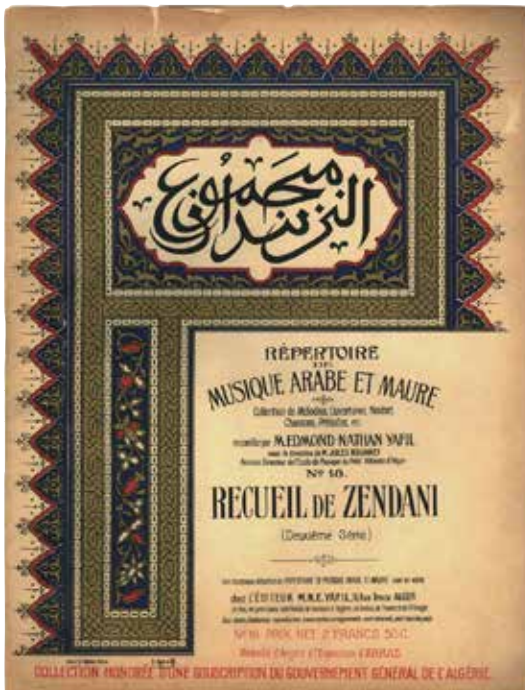
La musique arabe dans l'Europe du XX^e siècle

L'apport arabe est plus timide dans l'évolution de la musique occidentale du XX^e siècle. Il est dilué dans une vision plus large, comme le montre *Shéhérazade* de Ravel. Cet apport apparaît sous un jour péjoratif comme le rappelle l'expression « faire la nouba » ou « la danse du ventre ». Les expositions universelles permettent de renouer avec la musique vivante, mais l'accueil reste exotique et paternaliste. Le phénomène algérois Mahhieddine Bachetarzi étonne dès 1917 le public français par un concert qu'il dispense à Paris, mais ce cas reste isolé.

L'activité discographique menée par des sociétés occidentales prend corps dans le monde arabe. La firme Pathé s'octroie le quasi-monopole de la musique marocaine. Le centre principal d'enregistrement demeure Berlin, où séjournent de nombreux artistes du monde arabe.



*Hymne chérifien, disque Pathé
Coll. Ch. P.*



Coll. Ch. P.

Parallèlement, l'activité de l'édition parisienne est à marquer d'une pierre blanche avec la publication en langue française, à partir de 1930, des traités de Fârâbî, Avicenne, Safî al-Dîn, sous l'autorité du Baron d'Erlanger.

À partir de 1970, le concert de musique arabe devient monnaie courante en Europe. Mais la musique contemporaine, tournée vers la non-modalité et la non-répétition, n'a que faire du courant arabe qu'elle ignore. L'assimilation du micro-intervalle par la musique occidentale ne doit rien à la théorie arabe et le quart de ton occidental n'est pas ressenti comme le trois quarts de ton. Seul le sens de l'improvisation est retenu et intéresse le développement de la musique aléatoire.

Vers 1985, un courant inattendu fait irruption sur la scène musicale et s'installe en France où il aura pignon sur rue. C'est la révélation du raï oranais qui donne naissance au beur-raï français. Les vedettes du raï (Khaled, Cheb Mami) ou les dé-

fenseurs de l'ancien style, représentés par Cheikha Remitti, s'installent dans l'Hexagone. Le raï est absorbé par le show business qui lui imposera ses règles. Il se fraie également un chemin dans le cinéma français à partir du film de Bertrand Blier *Un, deux, trois, soleil* (1993). Différents éléments esthétiques issus d'horizons très divers tant algériens que marocains donnent naissance à un autre type de formation née à Paris : l'Orchestre de Barbès.

Alors que l'Allemagne et les états-Unis développent avec profusion l'enseignement de la danse orientale, une activité inattendue fait de Paris un autre point de convergence. C'est la redécouverte des archives de musique arabe conservées sur disques 78 tours et le souci de publication sur disque compact qui s'ensuit. Cette action incite au retour à l'ancienne tradition, celle de la fin du XIX^e siècle. Elle se développe avec beaucoup de bonheur dans la capitale française, autour de l'action de la chanteuse Aïcha Redouane, qui en devient le porte-parole. L'ensemble al-Kindî, de son côté, établit un pont entre l'Europe et le monde arabe en faisant connaître la musique arabe traditionnelle. 📍

L'influence de l'Occident sur la musique arabe



Orchestre de janissaires. Coll. Ch. P.

dernier quart du XIX^e siècle au profit du violon. Il devient l'un des instruments clés sous le nom de *kamandja*. Ce mouvement s'accroît avec l'adoption d'autres instruments : violoncelle, contrebasse, accordéon, bongos, synthétiseur et bon nombre d'autres, dont certains refluent. Ce sera le cas de la clarinette, qui disparaît au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Des méthodes d'enseignements instrumentaux comme celles vouées à la pratique du solfège tant occidental qu'oriental prolifèrent. À partir de 1968, le concert pour instrument soliste fait son apparition (*buzoq, oud, qânûn, nây*).

Une querelle éclate à propos d'un instrument roi : le piano oriental, dit en quart de ton, dont de très nombreux prototypes sont construits en Égypte, au Liban et en Syrie dans le premier quart du XX^e siècle. Bien que pensés afin de retrouver l'esprit de la musique arabe, ces pianos restent des instruments marginaux. Ils ne constituent plus à l'heure actuelle qu'une simple curiosité historique.

L'idée de l'orchestre se développe et prend corps. Elle va susciter des formations comparables aux orchestres symphoniques occidentaux. Le chef d'orchestre fait également son apparition et remplace désormais le percussionniste ou le chanteur qui, dans le passé, remplissait cette fonction. Des concertos pour instrument soliste (*nây* ou *oud*) et orchestre voient également le jour.

Forme et rythmes occidentaux pénètrent la musique arabe. La *lunga* est empruntée au monde balkanique. La valse, mais surtout le tango, la rumba, le boléro donnent naissance à des œuvres originales dont certaines se sont maintenues jusqu'à ce jour. La technique du violon tzigane se décèle également. Avec la naissance du cinéma en Égypte, une notion nouvelle fait son apparition : celle de la musique descriptive (*mûsîqâ taswiriyya*). Une volonté de développer, à l'instar de l'Occident, un répertoire strictement instrumental est perceptible. ■

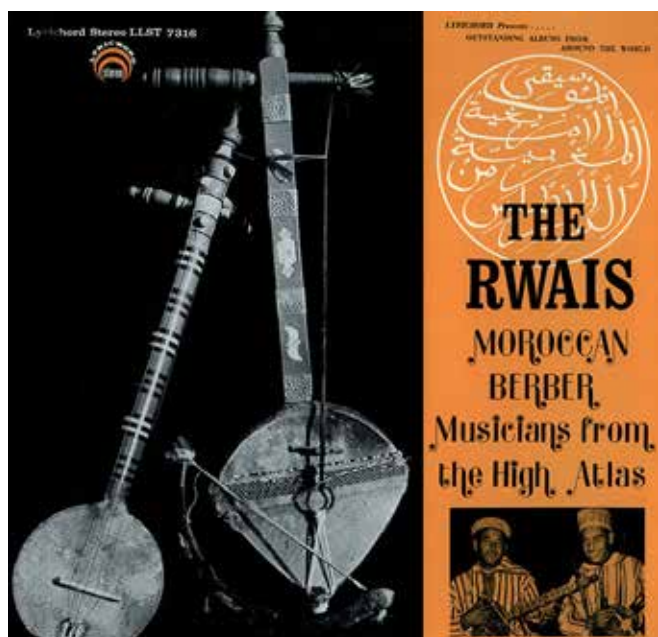
Les Berbères et les Arabes

Bien qu'intégrée dans le monde arabe, la musique des Berbères d'Afrique du Nord ne s'en est pas rapprochée et a conservé de multiples traits stylistiques originaux. La forte spécificité qui s'est maintenue dans le monde rural et surtout montagnard a préservé cette pratique de tout contact extérieur. Des musiciens professionnels existent chez les Tachelhait, sous le nom de *rwais* : ils possèdent des instruments de musique qui, bien que portant des noms dérivés de l'arabe (*lotar*, *rbeb*) ou de l'araméen (*naqous*), n'en demeurent pas moins différents dans leur facture. En Kabylie, la caste itinérante des *idhballen*, joueurs de hautbois et de tambour à deux peaux, a emprunté ses instruments comme le hautbois *zorna* au monde arabe, mais la musique demeure essentiellement kabyle. Seul le tambour sur cadre, *bendir*, se rencontre ici où là sous divers noms berbères : *tallunt*, *tagnza*, *abendyr*. Des rapprochements se sont fait sentir ces dernières décennies : au Maroc, la Berbère Najat Aatabou (née en 1960) est devenue une star de la chanson marocaine de langue arabe. En Algérie, Slimane Azem (1929-1983) a tâché de créer, parallèlement au *chaabi* algérois, un genre kabyle similaire.

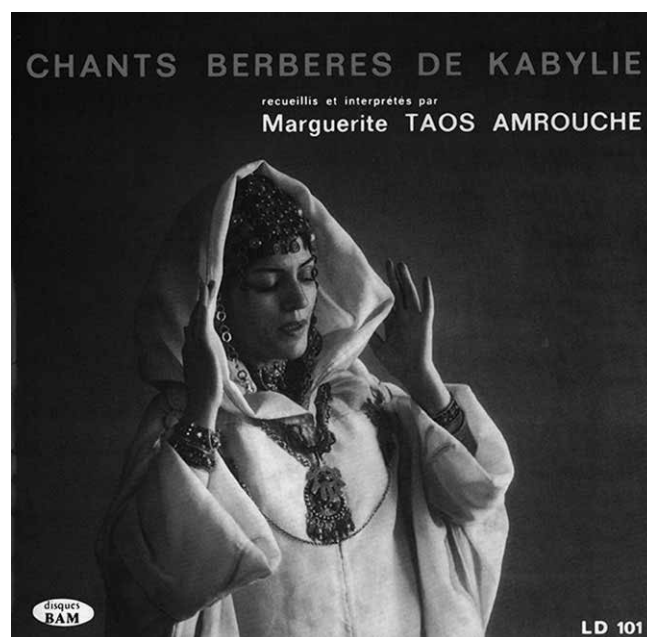
Les Berbères du Maroc ont vite attiré l'attention, dès la seconde moitié du XX^e siècle, sur des rassemblements collectifs mixtes des villages du Haut-Atlas appelés *ahwash* ou *ahidou* au Moyen-Atlas. Il s'agit d'une synthèse de chants, de poèmes et de danses qui se déroule en plein air. Le sens de l'espace se déploie avec une force musicale incommensurable. *L'ahwash* n'a cessé de soulever l'admiration générale.

Moins connue, la musique traditionnelle kabyle a surtout été révélée en Europe par la personnalité singulière de Marguerite Taos Amrouche (1913-1976) et ses chants « ancestraux » pour soliste. Elle a ainsi mis l'accent sur la notion de vedette individuelle dans une pratique autrefois collective. Toutefois, c'est la naissance de la chanson kabyle contemporaine, et en particulier la chanson d'exil, souverainement développée en France, qui en demeure le point fort. La chanson kabyle a ainsi proclamé à un niveau international son existence grâce à la fameuse berceuse *A vava inouva* (vers 1975) d'Idir (né en 1949). S'y ajoutent les chansons contestataires d'Aït Menguellet (né en 1950). 🇵🇸

Coll. Ch. P.



Coll. Ch. P.



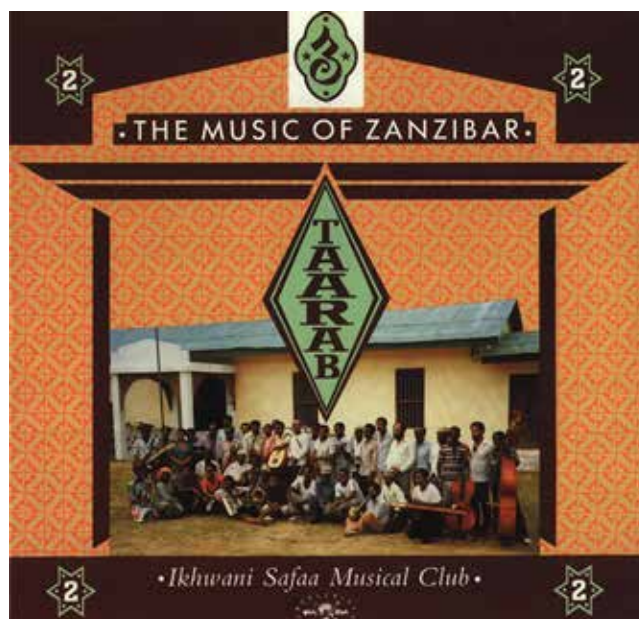
Les Arabes et l'Afrique

Les liens tissés entre l'Afrique et les Arabes sont anciens. Al-Jâhiz, dès la fin du IX^e siècle, vante les mérites musicaux et la chorégraphie des Noirs et leur supériorité sur les Blancs tandis que le musicien Ziriyâb, lui-même noir, devient un mythe. Ibn Battûta apporte sa contribution en donnant la première description historique du balafon africain.

Disséminés par le passé comme esclaves en Afrique du Nord, les Noirs de l'Afrique de l'Ouest se regroupent de nos jours au Maroc et en Algérie sous le nom générique de *Gnawa-s*, déformation de Guinée, l'une de leur patrie d'origine. Appelés *Stambali* en Tunisie, ils sont connus pour manier avec virtuosité des castagnettes de métal qui survivent, en bois, au Mali et chez les Haussa du Nigéria sous le nom de *sambani*. Les *Gnawa-s* sont regroupés en confréries et leur rituel comporte des séances thérapeutiques. Dans les pays du Golfe, les Noirs, autres descendants d'esclaves, sont dépositaires d'un rituel équivalent, le *zâr*, qui est joué sur la lyre *tanboura* et accompagné de tambours.

À la frange de l'Égypte et du Soudan, la musique nubienne est caractérisée par son échelle pentatonique ; elle a joué un rôle dans le développement de la chanson urbaine soudanaise, avec le succès de *Mambo al-sudani* (1983) de Sayyed Khalifa. Son meilleur représentant, Muhammad Mounir (né en 1954 à Assouan), a participé au développement de la chanson égyptienne dénommée *jil*.

Dès la fin du XVII^e siècle, l'influence des Arabes se fait sentir par la pénétration marocaine, qui dote les chefferies et les sultanats de l'Afrique de l'Ouest d'orchestres d'apparat défilant à dos de cheval, *kakaki*. De même, le hautbois qui, en Afrique du Nord, porte le nom d'*al-ghayta*, devient dans ces chefferies *algaita*, au Soudan, *keita*. Ces influences arabes sont aussi très vives tout le long de la côte de l'océan Indien et jusqu'au Mozambique, atteignant même les Comores et Madagascar. À Zanzibar, dans la seconde moitié du XX^e siècle, on a assisté à l'éclosion d'une esthétique de la chanson urbaine dénommée *taarab* (de l'arabe *tarab*), synthèse des courants arabe et africain. On y utilise des instruments arabes comme le *qanoun* (*ganoon*) et le luth, *hudi* en kiswahili, de l'arabe oud. 🗺



Coll. Ch. P.

Les Arabes dans l'Asie du Sud-Est

Les navigateurs partis du Yémen, de l'Oman ou du Golfe arabe sont descendus jusqu'en Asie du sud-est en touchant la Chine et les Philippines et y ont colporté de nombreuses influences. Parmi les plus notables, celles que l'on décèle en Indonésie, pays détenteur d'une musique raffinée représentée par ses orchestres de bronze dits *gamelan*. L'apport d'instruments de musique se dénote à tous les niveaux. Le *rebab*, vièle à archet, entre dans le *gamelan* de Malaisie et de Java et crée avec les métallogones qui l'entourent des liens nouveaux. Le luth arabe est adopté à Bornéo sous l'appellation de *qanbûs*, comme au sultanat de Brunai. Le hautbois *serunai*, dérivation de *sornai*, est assimilé dans la pratique savante de la Malaisie.

Dans le sud de la péninsule Arabique, le terme arabe *zaf-fa* colporte différentes significations, dont la plus importante est celle de danse. Dialectalement, il se transforme en Malaisie en *zafin* et donne naissance au *zapin*, sorte de danse populaire.

Le domaine religieux est également marqué par des coutumes acheminées du Proche-Orient. Des cérémonies de transes, dérivées du *dhikr* proche-oriental, ont cours sous des appellations diverses dont celles de *zikr*, *dabbus* ou *debus*. D'autres cérémonies font appel, comme dans l'islam arabe, à des tambours sur cadre, connus sur place sous le nom de *rebano*. Ceux-ci conservent cependant aux Maldives l'appellation d'origine, *târ*. À Java, un *gamelan* spécial du XVIII^e siècle, le *sekaten*, est réintroduit dans la religion islamique et chargé de jouer une fois par an, sur le parvis de la mosquée, à l'occasion de la fête de la naissance du Prophète. Mais c'est au niveau du chant sacré que l'influence arabo-islamique est prépondérante et permet de déceler des liens étroits. En 1987 se crée à Kuala-Lumpur un concours de récitation coranique, sous le nom de *Musabaqah Membaca al Qur'ân*. 📖



Rebab, Malaisie. D. R.

La civilisation musicale islamique

En propageant la religion de l'islam, le monde arabe va créer ce que l'on a coutume d'appeler la civilisation arabo-islamique, rencontre de différentes cultures et émergence d'éléments communs qui deviendront emblématiques. Sur le plan musical, c'est la notion de suite, série de pièces qui s'enchaînent et forment une unité, qui va en constituer le fer de lance.



Prince sur son trône, Maqamât, Al-Harîrî.
NationaleBibliothek, Vienne. D.R.

indienne et reflètent, en quelque sorte, des idées exprimées par les Ikhwân al-safâ' sur l'harmonie cosmique. Quant à l'ancienne musique indienne dite karnatique, elle s'est maintenue dans le sud du pays où elle traduit davantage l'esprit ancestral du sub-continent. ❁

Le modèle de la nouba, musique d'intérieur ou musique militaire, s'exporte et reçoit des interprétations proches partout où l'islam s'installe. C'est le *fasil* turc, le *mugham* azeri, le *dastgah* persan, le *sufiana kalam* cachemiri, le *sesht maqom* ouzbek, le *mukam* ouïgour de Chine (province du Xinjiang).

Toutes ces suites obéissent à des règles identiques fondées sur l'unité modale et la connaissance parfaite des rythmes découpés sur le tambour sur cadre qui devient prééminent : le répertoire chanté alterne avec des interludes instrumentaux ; le chant puise d'abord dans la poésie classique locale, puis fait également appel à la langue vernaculaire ; le tempo s'accélère ; l'improvisation libre s'enchaîne sur des pièces mesurées, sauf en Ouzbékistan où seules des pièces mesurées se suivent, formant différents mouvements.

L'Inde n'échappe pas à cette influence qui se concrétise par l'épanouissement de la forme dite *raga* dans la musique hindoustanie (Inde du Nord). Cet art savant et subtil, synthèse heureuse d'éléments hindouïstes et d'une vision extérieure, se développe à la cour moghole. Il a assimilé bon nombre de données qui tranchent avec les règles de l'ancienne musique