

"Tableau Comparatif des Musiques du Monde Musulman" (*L'Asie Centrale et ses Voisins*), Paris, INALCO, (:185-198). 1990

Tableau comparatif des musiques d'art du monde musulman

Jean During, CNRS, Paris

Résumé

Le propos de cette communication est de situer les unes par rapport aux autres les grandes traditions de musique d'art du monde musulman arabo-irano-turc. Bien que l'ethnomusicologie fût d'abord appelée musicologie comparée, les musiques sont rarement présentées de manière comparative. Soit on les aborde chacune isolément, soit on les réduit toutes sous le même label fallacieux de "musique orientale". Il semble désormais possible de faire la synthèse de nos savoirs morcelés, de dégager des lignes de démarcation et de faire apparaître les grandes relations existant entre ces traditions historiquement et culturellement solidaires.

Les études consacrées à l'art de l'Orient ou de l'Islam font généralement apparaître l'unité et la diversité des formes d'expression plastiques de ces entités culturelles. Nous avons tous des idées assez claires des contrastes entre miniature persane et moghole, calligraphie arabe et persane, architecture ottomane et arabe, etc. Mais curieusement, bien que l'ethnomusicologie fût un temps appelée musicologie comparée, les musiques sont rarement présentées de manière vraiment comparative. Soit on les aborde chacune isolément (et de surcroît, souvent coupées de leurs racines historiques), soit, en s'appuyant sur certaines affinités superficielles, on les réduit toutes sous un label fallacieux tel que "musique orientale" voire "musique arabe". Le temps est peut-être venu de faire la synthèse de nos savoirs morcelés, de dégager les grandes lignes de démarcation, et de faire apparaître les grandes relations existant entre ces traditions

historiquement et culturellement solidaires. Le propos de cette communication est donc de situer les unes par rapport aux autres les traditions de musique d'art du monde musulman arabo-irano-turc. Les éléments et la méthodologie esquissés ici sont susceptibles de développements et d'affinements, mais on n'en donnera ici qu'un aperçu accessible aux généralistes.

Mais sur quoi repose le concept d'entité culturelle évoqué ici? Pourquoi ne pas parler de "musiques d'Asie" et inclure par exemple la Mongolie ou l'Indonésie ? Notre choix n'est pas tout à fait arbitraire dans le mesure où les musiques englobées peuvent se définir par les caractéristiques suivantes :

- elles sont monodiques, modales, à dominante heptatonique ;
- elles distinguent des catégories modales ou compositionnelles (*maqâm*, *tubu'*, *dastgâh*) désignées par des noms propres spécifiques ;
- elles utilisent des cycles rythmiques diversifiés, ainsi que des rythmes non mesurés ;
- elles empruntent au moins une partie de leur terminologie et de leur taxinomie à la langue arabe et/ou persane et se réclament de quelques grands théoriciens comme Fârâbî, Ibn Sînâ, Safîuddîn.

La meilleure illustration de ce que fut à une époque cette unité culturelle est donnée par les musiciens de cour. Les chroniques du IXe au XVIIe siècle montrent que la musique d'art avait une vocation internationale qu'elle a complètement perdue de nos jours. Il n'y avait pas de traditions nationales, mais des écoles différentes, comme celle d'Alep, de Bagdad, de Mashhad, de Samarqand.

Mais pourquoi s'en tenir aux musiques d'art, sans prendre en compte les musiques populaires ? D'une part parce que ces musiques populaires étant moins bien moins connues, il est difficile d'en avoir une vue synthétique ; d'autre part, parce qu'elles ont souvent conservé

des caractères archaïques spécifiques et irréductibles, alors que toutes les musiques d'art de ces mêmes cultures ont, dans une certaine mesure, été modelées selon certains concepts communs. Face à la diversité des musiques populaires, il faudrait aussi restreindre le champ comparatif à des aires culturelles moins vastes. Enfin parce qu'il y a moins d'évidences de circulation et d'échanges entre les peuples au niveau des musiques populaires qu'à celui des musiques d'art. Il n'en reste pas moins qu'une étude comparative du folklore musical de l'Asie devra être entreprise un jour.

Notre grande famille musicale constitue une remarquable continuité à travers trois zones d'influences : arabe, turque et iranienne, au sens le plus large, couvrant une aire allant du Maroc au Xinjiang. Toutefois ce découpage ne se plaque pas tel quel sur la réalité, pour quelques raisons évidentes :

1) Le concept de "monde musulman" est en fait plutôt limité à l'influence des civilisations arabe, persane et turque et ne recouvre pas nécessairement l'appartenance "confessionnelle", car d'une part il ne s'étend pas à l'Afrique noire ou à l'Inde, et d'autre part, on trouve des représentants de cette culture parmi les chrétiens, les israélites et les zoroastriens.

2) Ce concept ne recouvre pas non plus parfaitement la réalité "ethnique", certains représentants de ces traditions étant Grecs, Juifs, Arméniens, Tsiganes, etc. (D'ailleurs, les théoriciens musulmans reprisent en partie l'héritage des Grecs, tandis que les Juifs, de leur côté, comptèrent aussi des théoriciens).

3) En conséquence, les limites de cette famille ne sont pas rigoureusement précises et débordent le monde musulman (Israël, Arménie, Inde...). Du point de vue musical, on peut y inclure une partie de la musique grecque et certaines formes balkaniques. Par

contre, on laissera de côté la Mauritanie et l'Afrique noire, ainsi que l'Indonésie.

4) La position de l'Inde du Nord est un peu particulière dans cet ensemble. Bien que sa musique ait absorbé beaucoup d'éléments du Moyen-Orient et qu'elle ait été perpétuée en majorité par des musulmans, elle se rattache à une tradition spécifique différente dont la théorie s'est développée indépendamment et sur des bases originales. De même, l'actuelle musique d'art de l'Afghanistan a son origine dans celle de l'Inde du Nord. Cependant, même si l'Inde du Nord se réclame actuellement exclusivement de la culture hindouiste, l'approche historique montre bien la part considérable de la contribution persane au sens large.

Malgré ces restrictions et nuances, on est donc fondé à parler, au moins en ce qui concerne la musique, d'une "entité culturelle arabo-irano-turque et islamique". Cette entité remonte loin dans le passé puisqu'un Fârâbî distinguait déjà d'un côté les musiques "naturelles", englobant à peu près le continuum que nous décrivons, de l'autre les musiques "non-naturelles" telles que les pratiquent les "Ethiopiens, les nomades turcs, les races slaves" (*Kitâb al-Musîqî al-Kabîr*, trad. d'Erlanger," La Musique Arabe," Paris, 1930, :38).

Que comparer ?

Comparer deux artefacts n'a de sens que si l'on peut affiner le point de vue synthétique et établir des relations de "niveau à niveau". Les niveaux dont la superposition constitue un artefact n'apparaissent pas tous dans la perception globale et intuitive qui d'ordinaire fonde un jugement comparatif. On est souvent étonné de constater que certaines personnes trouvent des similitudes frappantes là où tout semble différent à d'autres ; cela tient sans doute à la perception de certains niveaux au détriment d'autres. Le processus d'identification

est très complexe et introduit beaucoup de données analysées à notre insu. Par exemple, si j'entends un bref fragment mélodique dans un rythme non mesuré joué sur l'instrument 'ūd en notes bien détachées et sur un débit rapide, il m'est possible d'identifier immédiatement cette musique comme appartenant au Proche ou Moyen-Orient. La présence de 3/4 de tons ou l'utilisation d'un registre très étendu me permet d'écarter l'Azerbaïdjan ou l'Arménie. Tous ces niveaux doivent être dégagés par l'analyse et pris en compte, même s'il n'apparaissent pas tous aussi pertinents dans l'évaluation du taux de ressemblance. La part de subjectivité qui interfère dans le jugement vient souvent de ce que l'on ne prend pas en compte tous les éléments. Par exemple, le fait que l'on puisse jouer un air uzbek dans une suite arabe implique seulement qu'il y a une certaine compatibilité entre les lignes mélodiques et les cycles rythmiques de ces traditions respectives. En dehors de cet élément, de nombreux traits contribuent à distinguer cet air uzbek des airs arabes, tels que l'ornementation, la coloration acoustique, une manière de souligner le rythme, etc. Enfin, même au niveau de la mélodie seule, il est rarissime que des pièces importées, même "recyclées", ne conservent pas quelque chose qui les distingue des musiques où l'on cherche à les intégrer. Il y a là un défi à l'analyse musicale.

Dans un premier temps, il nous faut classer tous ces paramètres en soulignant les traits les plus représentatifs. D'autres classements sont sans doute possibles, compte tenu de la difficulté d'isoler certains niveaux.

Matériau acoustique :

-instrumentarium. (~Ex. : luths à long manche en Iran, Asie Centrale ; 'ud à manche court en Turquie et pays arabes ; cymbalum

(*santur*) de l'Irak à l'Asie Centrale et Kashmir. Pas de flûte droite *ney* en Asie Centrale et Azerbaïdjan ;)

-timbres sec (ex. : mus. arabe) / résonant, métallique (Iran) ;

-registre : grave /aigu. (Ex. : grave en Turquie, aigu en Iran, Azerbaïdjan)

-système d'intervalles. Intervalles "naturels" (tons et demi-tons) : Asie Centrale, Inde ; non naturels (3/4 de tons) : Iran, monde arabe. Système commas limas : Turquie, Azerbaïdjan) ;

-gammes et modes. Prépondérance de certaines gammes. (Ex. : Bayâti ou Shur en Anatolie, Iran et monde arabe ; Segâh en Azerbaïdjan et Xinjiang ; pentatonique seulement au Maghreb et Asie Centrale).

Formes élémentaires :

-ambitus restreint (Azerbaïdjan, Iran)/ étendu (Turquie, Uygurs) ;

-mouvements conjoints (monde arabe, Iran, Azerbaïdjan, Tadjik-Uzbeks) /disjoint (Turquie ; Uygurs) ;

-ligne mélodique descendante/ascendante (descendante dans les chants populaires turcs, kurdes, de Kashgar) ;

-structures symétriques, rosaries, cadences question/ réponse (ex. : Iran) ; non -symétriques (ex. : Turquie) ;

-thème et variation (ex. Afghanistan, Inde).

Style

-notes détachées (ex. monde arabe, Iran, Uygurs)/liées (Tadjiks-Ouzbeks, Turquie) ;

-notes "vides" (Turquie, Tadjiks-Ouzbeks)/remplies, technique du "riz" (Iran, Azerbaïdjan, monde arabe, Uygurs) ;

-diphonie, polyphonie. Ex. : *dutâr* d'Asie centrale, *sâz* turc populaire ;

- tempo, débit : rapide (Iran, Azerbaïdjan)/lent (Turquie, Tadjiks-Ouzbeks) ;
- détail des ornements typiques :
 - agissant sur les hauteurs (ex. notes tirées vers le grave : Uygurs, Ouzbeks) ;
 - sur le timbre : (technique vocale jodel, *tahrir*: Irak, Iran, Azerbaïdjan) ;
 - agissant sur le rythme (*riz*, *dorâb*) ;
 - broderies (introduisant d'autres notes et motifs) : monde arabe, Uygurs).

Formes complexes ou macro formes :

- Développement global ascendant/descendant ;
- ligne mélodique descendante (ligne uygur, chansons turques) ;
- organisation du répertoire de compositions. Ex. de suites : *âyin mevlevi* et *fasil turcs*, *nuba* du Maghreb, *Muqâm uygur*, *Shash maqâm tadjik-ouzbek*, *radif* persan, etc. ;
 - structure modulaire et variabilité de la combinaison d'éléments (*radif* persan, *muqam* âzeri).
 - organisation de la performance. (Ex. : *accelerando* continu en Afghanistan, Inde, Kashmir ; *discontinu* : Uygurs, Maghreb) ;
 - cycles rythmiques de même type. (Ex. : Turquie et monde arabe, Kashmir. Asie Centrale : cycles impairs ; Iran, Azerbaïdjan : cycles courts) ;
 - rythmes non mesurés (rares chez les Tadjiks-Ouzbeks) ;
 - improvisation : (Ex. : pas d'improvisation en Asie Centrale, peu au Kashmir ; beaucoup dans les musiques turque, arabe et persane) ;
 - *taqsim* (improvisation de rythme non mesuré) ou non ;
 - compositions (anciennes/nouvelles)

-constitution de l'orchestre : petits ou grands ensembles ;
soliste/orchestre ;
-danse ou non.

En dehors de ces traits, la comparaison peut porter sur des aspects qui ne sont pas livrés dans le message acoustique. Par exemple, la gestuelle, les concepts théoriques, la taxinomie des modes ou des cycles rythmiques, la classification des genres, le statut des musiciens, etc.

Commentaires des cartes

Nous avons dressé des cartes montrant les affinités entre différentes cultures, pour quelques niveaux particulièrement significatifs : les instruments, les formes musicales, les rythmes. Pour avoir une vision précise, il faudrait dessiner beaucoup de cartes mettant chacune en évidence les relations concernant d'autres niveaux. La confrontation de ces trois niveaux permet déjà de distinguer trois grandes aires : Turquie, monde arabe, Iran/ Asie Centrale/ monde indien. La première aire comporte le sous-ensemble Iran-Caucase-Irak.

1) Nous voyons que la musique turque et la musique arabe du Proche-Orient sont très proches par les traits suivants :
-identité (ou similitude) des intervalles, du répertoire modal (*maqâm*), des cycles rythmiques, des formes. Prépondérance de la forme *taqsîm* ; organisation en suites (*fasil, maqâm al-'irâqî*) ; instrumentarium.

Cela tient à l'influence ottomane, en particulier au XIX^e s., bien que de nos jours ces deux traditions divergent du point de vue du style d'interprétation. Seul le *maqâm al-'irâqî* se distingue nettement par la forme globale de la performance et ses instruments.

2) Coupée de longue date monde turc et arabe (exception faite du Kurdistan et de l'Irak), les musiques de l'Iran et de l'Azerbaïdjan forment une unité originale. Toutefois, de nombreuses affinités sont décelables entre la performance libre âzeri ou arménienne (*muqâm*) et le genre équivalent arabe ou turc (*taqsîm*), surtout sur des instruments semblables. L'attitude des Azeris est significative : ils s'intéressent à la musique turque et arabe mais pas à celle d'Asie centrale. Les Persans se détachent un peu plus du monde arabe et turc par l'organisation du répertoire, le style d'interprétation et la ligne mélodique.

Cette aire se démarque de la première entre autres par ses instruments et ses sonorités.

Les points communs entre musique persane et âzeri s'opposent à ceux du monde turc et arabe: -réduction de l'ambitus, -polarisation sur le pentacorde ("genre", *jens*) plutôt que sur l'octave entière, possibilité d'identification immédiate des modes, -lignes mélodiques constituées essentiellement de notes conjointes, -simplicité des rythmes de base (4/4, 6/8, 3/4), -brièveté des compositions, -adaptation d'airs de danse, -timbre, port de voix et techniques vocales identiques à ceux du chant populaire, -ensembles instrumentaux restreints (duos, trios), -limitation des genres et formes musicales, etc.

3) Une troisième groupe réunit Tadjiks, Ouzbeks et Uygurs. Leurs points communs importants sont :

-l'instrumentarium original, les intervalles naturels (pas de 3/4 de tons), l'absence quasi-totale d'improvisation, l'organisation du répertoire canonique en "suites" de pièces mesurées qui peuvent être jouées par des ensembles.

Le clivage entre l'Asie Centrale et le monde arabe et persan est donc net en ce qui concerne la musique d'art. Cependant, bien que la musique turque se rattache à ce dernier, les musiques uygur et turque possèdent des traits communs significatifs (tels que les rythmes *aqsaq*, l'ambitus des mélodies, certains modes, l'importance des luths à long manche, le port de voix). Ces traits apparaissent de manière encore plus frappante entre les chansons populaires de Kashgar et Khotan et celles de Turquie, alors qu'elles n'ont pas d'équivalent parmi les Iraniens, Azeris et même les Uzbeks d'Urss. Quant à l'organisation uygur en suite de pièces fixes, elle rappelle celle de la *nuba* andalouse et de l' *âyin* mevlevi, deux formes d'origine très ancienne pratiquement disparues dans le reste du monde musulman.

Les Uygurs se détachent aussi des Ouzbeks et Tadjiks et se rapprochent des Turcs par leur sens extraordinaire de la modulation ; toutefois leur manière de faire alterner des modes pentatoniques et heptatoniques est unique dans cette grande famille musicale et les distingue définitivement de tous leurs voisins.

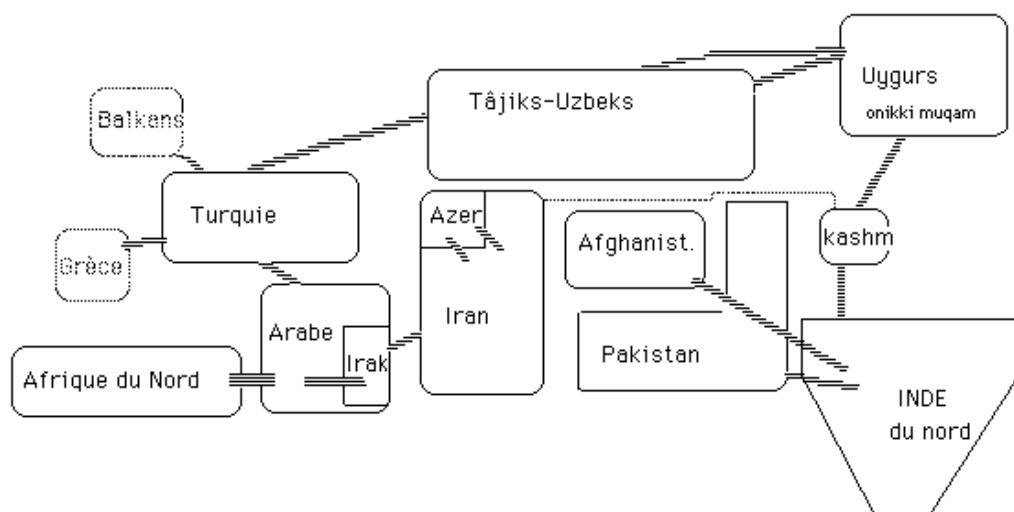
4) L'Afghanistan se situe à part, du moins depuis la disparition du style persan encore en usage à Herât au début du siècle. Sa musique d'art actuelle se rattache à celle de l'Inde, y compris par ses éléments théoriques. La musique classique du Pakistan ne se distingue pas de celle de l'Inde du Nord. Enfin le Kashmir constitue une enclave persane ancienne et indianisée. Son système se réclame de traités safavides qui n'ont plus cours en Iran depuis plusieurs siècles. Par sa proximité géographique, on ne s'étonnera pas que le "Maqâm" Kashmiri présente des affinités de ligne mélodique et de style de performance avec le *Muqâm* uygur.

Bien que nous n'ayons pas pris en compte les nuances entre les écoles (par ex. Turquie, Syrie-Liban, Egypte), il reste qu'à l'intérieur des trois ou quatre zones définies, un musicien pourra toujours communiquer avec ses collègues et sera apprécié. Par exemple, un persan avec un âzeri, un turc avec un égyptien. Eventuellement les zones 1 et 2 présentent une certaine perméabilité. Par contre, la démarche d'un artiste ouzbek risque de demeurer hermétique, ou en tout cas "exotique" pour un artiste irakien. De même un Afghane de Herât appréciera bien plus un *khiyal* indien qu'un *ghazal* persan, surtout s'il joue de la musique d'art. Enfin, il y a de curieuses affinités ponctuelles, comme entre la nouba arabo-andalouse et le *Onikki muqâm* ouyghur, aux deux pôles de cet univers. Les Uygurs eux-mêmes en sont conscients et intrigués. On voit donc que les frontières sont parfois très perméables, parfois très hermétiques, et que pour le moins, les affinités que l'on trouve dans les arts plastiques et l'architecture ne reflètent pas ou plus celles de la musique actuelle. Cela tient peut-être au fait que les monuments témoignent du passé alors que ces tableaux ne représentent que la situation actuelle et ne tiennent pas compte de l'évolution historique de ces traditions. Or, on sait que les musiques turque, arabe, persane et sans doute centre asiatique étaient autrefois moins différenciées que de nos jours. Il existait probablement, jusque vers le XVIIe s., une sorte de musique savante internationale obéissant à des règles techniques assez voisines, notamment en ce qui concerne les intervalles, les modes, les cycles rythmiques et les formes de composition.

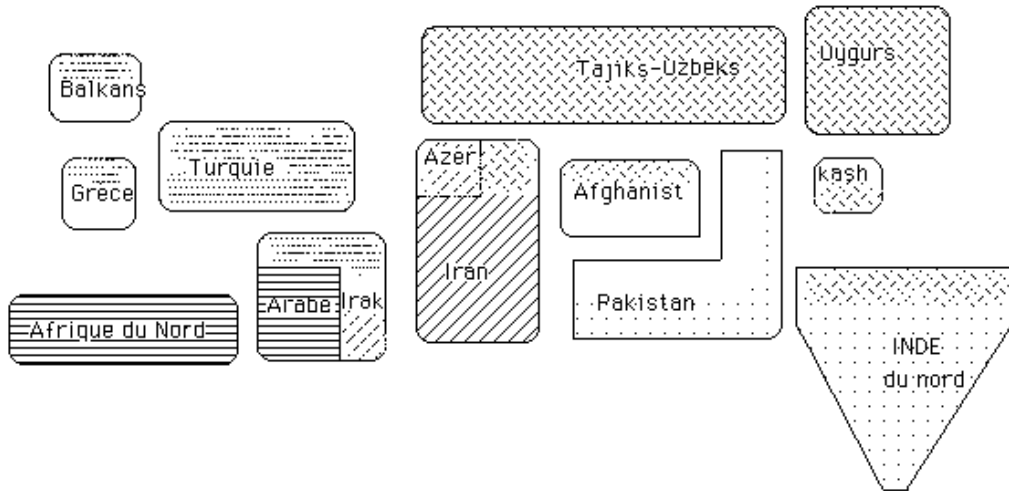
Pour conclure ce bref aperçu, il faut souligner qu'un tableau synthétique a toujours quelque chose d'arbitraire et de réducteur, et que si l'on prend en compte certains niveaux particuliers, la carte sera forcément modifiée. Ceci impliquerait de multiplier les cartes, mais

conduirait à brouiller la perspective globale, tout comme une division excessive en sous-ensembles finirait par nous ramener au point de départ. Malgré les limites de ce type d'approche, elle semble néanmoins défendable, ne serait-ce que parce qu'elle nous oblige à nous interroger, dans une perspective synchronique et diachronique, sur la nature et éventuellement les causes des différences et des affinités entre les cultures et leurs pratiques musicales.

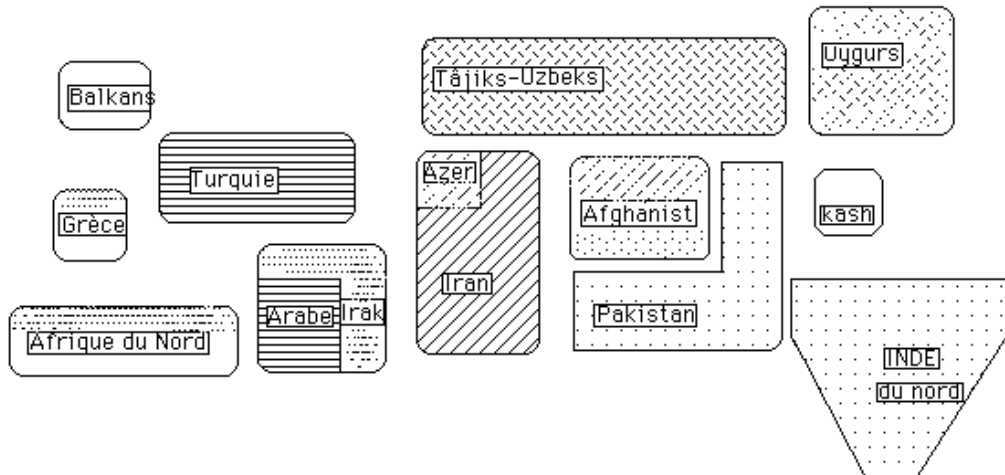
TABLEAU GENERAL



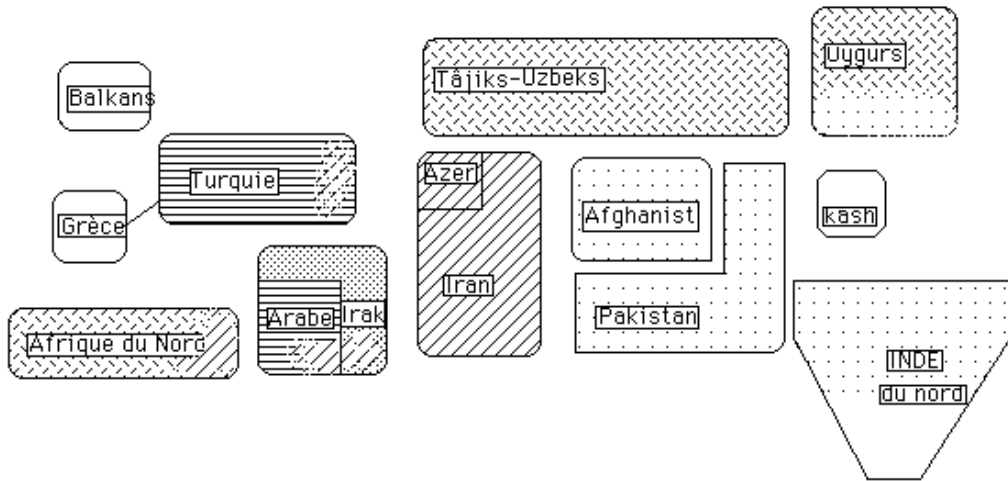
INSTRUMENTARIUM



RYTHME



FORMES



Familles musicales

