

Fériel Bouhadiba \*<sup>1</sup>\* *Laboratoire de recherche en culture, nouvelles technologies et développement, Tunisie*<sup>1</sup> feriel\_bh@yahoo.fr

## **Analyse musicale et culturalité : des défis posés par l'acte musical à la partition en tant qu'outil d'interprétation et d'analyse dans les traditions modales arabo-musulmanes**

### **RÉSUMÉ**

Cette réflexion s'intéresse aux rapports interactifs et coercitifs entre oralité et scripturalité et entre musical et analytique. Elle est abordée du point de vue de la spécificité de l'acte musical dans les traditions modales arabo-musulmanes en tant qu'acte enraciné dans la pratique aux niveaux interprétatif et compositionnel. À travers les degrés mobiles et le *potentiel de variabilité* inhérents à l'expression du langage modal, l'œuvre modale porte en son essence un *espace de mobilité*. Il s'agit donc de définir les deux espaces dichotomiques que sont l'*espace de mobilité* relatif aux spécificités du langage modal et l'*espace de décalage* issu de l'incapacité actuelle de l'écrit à exprimer ces spécificités au niveau des partitions et de la schématisation scalaire des modes. Une réflexion autour de l'*espace de mobilité* de l'œuvre modale implique une détermination du champ d'actualisation de la variabilité sur les plans systémique, compositionnel et interprétatif. Dès lors, la superposition de l'*espace de décalage* et de l'*espace de mobilité* mettra en exergue un écart dont l'impact sur la transmission et l'analyse musicales ne peut être évalué qu'à partir de l'identification des marqueurs culturels du langage modal et des composantes matricielles impliquées dans l'expression du ressenti modal. Cette identification nous permettra d'évaluer le positionnement didactique de la partition dans la médiation compositeur-interprète et son positionnement dans la médiation œuvre-analyse.

### **1. INTRODUCTION**

Tant au niveau compositionnel qu'au niveau de la transmission des modalités d'interprétation vocale et instrumentale, l'identité des passeurs de musique dans les traditions modales arabo-musulmanes est enracinée dans la pratique. Par passeurs de musique, nous désignons ces véhicules, ces intermédiaires permettant de transmettre la pensée et le ressenti du compositeur pour une émergence de l'œuvre sur le premier plan d'une construction se formulant et jaillissant des profondeurs de l'être et sur le second plan d'une réactualisation de l'œuvre par l'acte d'interprétation.

Sur ces deux plans — compositionnel et interprétatif — les composantes matricielles du discours modal ont ainsi été construites, façonnées, à travers les siècles, autour de deux dualités : celle du lien unissant le compositeur à l'instrument de musique par la présence de ce dernier à l'étape compositionnelle et celle du face à face dans la transmission de maître à disciple. Dès lors, l'emploi contemporain de la partition au niveau académique en matière d'enseignement musical et d'analyse, et même sur scène, nécessite une réflexion quant au statut actuel de l'oralité et à l'usage de la partition dans les cultures musicales de tradition orale.

La partition peut-elle, dans ce cadre, être le véhicule d'une culture ? Face aux défis posés par la spécificité de l'acte mu-

sical dans les musiques monodiques modales de tradition orale, l'introduction de la partition permet-elle de fixer, en tant que matérialisation écrite, l'identité d'un ressenti compositionnel, de transmettre en tant que support de l'œuvre l'identité culturelle d'une dualité compositionnelle interprétative et de porter en elle, en tant qu'outil d'analyse, les clés de la spécificité pour une analyse musicale efficiente ? En un mot, dans quelle mesure la partition ne trahit-elle pas l'essence de l'œuvre monodique modale dans les cultures de tradition orale ?

### **2. ESPACE DE MOBILITÉ ET ESPACE DE DÉCALAGE**

Par son inaptitude à la représentation de l'essence de l'œuvre modale, la partition pose la double problématique — musicale et académique — d'une médiation du compositeur vers l'interprète et de l'œuvre vers l'analyse.

Les démarches de fixation ayant abouti à un *cloisonnement* des œuvres dans le cadre des partitions et à une schématisation des modes en échelles musicales, force est de constater que ce système ne répond pas aux spécificités de ce type de musique et de répertoires. Dans le cadre des musiques modales de tradition orale, et plus spécifiquement du corpus traditionnel, la partition ne peut en effet correspondre qu'à une squelettisation de l'œuvre au même titre que la substitution des procédés scripturaux aux procédés sonores de la transmission orale dans l'enseignement académique des modes a pu vider en grande partie le mode de sa substance par l'emploi exclusif de l'échelle musicale en tant que représentation schématique statique.

Deux espaces dichotomiques sont à ce titre à mettre en exergue : un *espace de mobilité* et un *espace de décalage*.

#### **2.1 Espace de mobilité**

L'œuvre modale exprime tout d'abord un *espace de mobilité* à travers les degrés mobiles. Les musiques modales se distinguent en effet par un certain nombre de spécificités constitutives de l'identité modale dans le cadre desquelles les degrés mobiles occupent une place primordiale. Les degrés mobiles expriment ainsi à travers l'œuvre la première composante d'un *espace de mobilité*.

Nous désignons par degrés mobiles l'existence de nuances pour un même degré qui sera plus ou moins élevé selon son contexte d'émission modal, régional et phrastique. Ces nuances se situent à trois niveaux :

- Premièrement au niveau d'une différenciation entre modes pour un même degré : nous la nommerons *différenciation intermodale*. Entre le mode *Rāst* à fondamentale *do* et le mode *Bayātī* à fondamentale *ré*, le degré *mi* demi-bémol sera

légèrement différencié par une hauteur plus élevée en mode *Rāst* ;

- Deuxièmement au niveau d'une différenciation, pour un même mode, entre deux dialectes musicaux correspondant à deux régions géographiques. Le *mi* demi-bémol du mode *Rāst* à fondamentale *do* aura ainsi une hauteur légèrement plus élevée en Turquie par rapport au *mi* demi-bémol du mode *Rāst* en Egypte ;
- Troisièmement au niveau d'une différenciation mélodique au sein d'une même œuvre, pour un même mode, dans un même dialecte, entre une phrase ascendante et une phrase descendante. Dans un mode *Bayātī* à fondamentale *ré*, le *mi* demi-bémol d'une phrase descendante s'acheminant vers la fondamentale aura une hauteur légèrement moins élevée que celle d'un *mi* demi-bémol situé dans une phrase ascendante.

Les degrés mobiles constituent ainsi une particularité de l'empreinte modale et représentent à ce titre une composante essentielle à la perdurance de son identité sur le plan global des différenciations modales, sur le plan local des dialectes modaux et sur le plan spécifique des variations mélodiques. Les degrés mobiles entrent donc en jeu dans une triple détermination de l'identité de l'œuvre modale.

Auprès des degrés mobiles, l'espace de mobilité s'actualise dans un espace de métamorphose ; cet espace est celui de la latitude attribuée par la tradition modale à la fois à l'improvisation et à l'ornementation dans l'interprétation de l'œuvre.

Il ne s'agit pas là uniquement de la variabilité que confère l'insertion d'un espace préétabli dans l'œuvre destiné à l'improvisation. La métamorphose par variabilité, sur les plans improvisatif et ornemental, est également un mode d'interprétation traditionnel. Dès lors, la fixité de l'œuvre modale — particulièrement au niveau du répertoire traditionnel — se trouve être une fixité relative.

La spécificité d'une interprétation dépasse donc le cadre du toucher de l'interprète, de son empreinte sonore. Elle agit au sein même de la construction de la phrase par l'insertion d'éléments rythmiques et/ou mélodiques. À travers les degrés mobiles et l'espace de métamorphose, l'espace de mobilité est ainsi à rattacher à l'essence même du système modal sur le plan de la nature de ses éléments constitutifs et à une variabilité du discours sur le plan de l'énonciation.

Ainsi définies par leur espace de mobilité, les œuvres modales se trouvent être en parfaite osmose avec leur mode de transmission. À travers la transmission orale des spécificités modales et des corpus traditionnels, le principe de variabilité et l'aptitude à l'apport créatif par la variation transhument de génération en génération. La mobilité se transmet ainsi par l'apprentissage des nuances entre degrés mobiles et par l'acquisition d'une compétence d'improvisation et d'ornementation.

Si l'oralité, dans son rôle de médiateur du ressenti compositionnel vers la concrétisation de l'œuvre, de l'existence de l'œuvre vers son actualisation et de l'œuvre vers l'analyse des spécificités systémiques, stylistiques et culturelles, favorise cette transmission d'une dynamique de variabilité sur les plans compositionnel, interprétatif et analytique, la partition pour sa part doit-elle et peut-elle répondre à l'exigence d'une transmission du caractère mobile ou met-elle en exergue un espace de décalage entre l'essence du langage modal et sa matérialisation graphique ?

## 2.2 Espace de décalage

La partition fixe certes l'ossature de l'œuvre. Son apport pour la préservation des musiques de tradition orale face au risque de rupture de la chaîne de transmission orale est indéniable. La matérialisation graphique de l'œuvre modale se trouve toutefois confrontée à un problème de conformité entre scripturalité de l'œuvre et énonciation modale.

La notation musicale ne prend pas en effet en compte les degrés mobiles, qu'il s'agisse de la transcription d'une œuvre ou de la désignation des degrés constitutifs d'un mode.

En outre, de par l'importance des ornements et face à l'illisibilité qu'entraînerait une surcharge de la partition, la transcription ne peut englober l'ensemble des détails de l'œuvre. Un espace de décalage se crée donc entre le sonore et le visuel, entre transmission orale et transmission graphique, sur les deux plans de l'empreinte sonore et de la densité de l'œuvre.

Quel rôle donc pour la partition dans la médiation didactique et dans la médiation culturelle ?

## 3. LA PARTITION À L'ŒUVRE : MÉDIATION DIDACTIQUE ET MÉDIATION CULTURELLE

Comme nous venons de l'exprimer, degrés mobiles et espace de métamorphose participent activement à l'expression de l'identité de l'œuvre dans les musiques modales de tradition orale.

L'importance du contraste entre espaces de mobilité dans la pratique d'une tradition orale et espaces de décalage dans l'application d'un système scriptural pose donc des défis à la partition. Ces défis nécessitent la détermination des éléments clés de l'empreinte modale dans leurs rapports aux champs ouverts et aux champs de fixation des corpus.

La question qui se pose dans la transmission des musiques modales est donc tout d'abord une question d'identification : identification de l'essence de ces musiques, des marqueurs culturels de l'œuvre exprimant un ressenti modal.

Sur la base de cette identification s'achemine le deuxième plan du questionnement : la partition permet-elle la transmission — sur le plan didactique — et la mise en exergue — sur le plan analytique — de ces marqueurs culturels ?

Il y a tout d'abord lieu d'étudier le positionnement didactique de la partition dans la médiation compositeur-interprète.

Dans les musiques modales arabo-musulmanes de tradition orale, le processus compositionnel est un processus sonore et non pas un processus écrit, le compositeur composant directement par le biais de son instrument de musique. Les spécificités précédemment énoncées, relatives à l'*espace de mobilité*, sont donc présentes au niveau compositionnel à la fois à travers le compositeur concomitamment interprète et à travers le *potentiel de variabilité* de l'œuvre actualisant l'*espace de mobilité* dans les futures interprétations de l'œuvre.

Outre la présence des degrés mobiles dans le choix des modes et dans les mouvements mélodiques, l'*espace de métamorphose* est présent dès l'étape compositionnelle. Certains éléments compositionnels font en effet partie de matrices ornementales et portent donc en eux le germe de la variabilité. La variabilité n'est pas à considérer dès lors comme une action de l'interprète indépendante de l'œuvre dans sa phase compositionnelle mais comme l'actualisation d'un *potentiel de varia-*

*bilité* présent dans les composantes de l'œuvre. Ce *potentiel de variabilité* est présent dans le cadre de matrices ornementales organiques — c'est-à-dire faisant partie de la composition des phrases mélodico-rythmiques — et à travers *des matrices ornementales adjectives* émanant notamment d'une conception du silence dans les musiques modales de tradition orale.

L'écrit n'étant pas impliqué dans l'acte compositionnel, l'œuvre sonorisée à sa naissance exprime d'emblée son espace de mobilité. Dès lors, contrairement à la tradition écrite, la partition ne peut avoir qu'un rôle d'intermédiaire au second degré entre compositeur et interprètes et ne peut être considérée comme l'intermédiaire au premier degré, le médiateur officiel de la pensée et du ressenti du compositeur, comme il peut en être dans le cadre d'une œuvre composée sur partition.

Or, paradoxalement, l'académisation du savoir musical par la création de structures d'enseignement de la musique diplômantes et de parcours musicologiques universitaires, a donné à l'écrit une place prédominante dans des sociétés où la transmission musicale est traditionnellement orale. Cela a entraîné deux problèmes : un problème de simplification des énoncés et un problème de sélection des corpus.

La profusion de l'ornementation a tout d'abord nécessité une réduction de l'œuvre à son plus simple appareil lors de sa transcription. Dénudée, réduite à un état squelettique, elle n'exprime plus graphiquement qu'une ossature d'œuvre. L'oralité transmettrice du potentiel de variabilité étant en outre synonyme de multiplicité des versions de l'œuvre, il y eut nécessairement sélection en vue de la fixation des corpus traditionnels.

Alors que dans les musiques modales de tradition orale, l'œuvre n'est pas la partition, la partition devient synonyme de l'œuvre dans le cadre académique. Se substituant à l'aspect dynamique de la transmission orale permettant l'ancrage de la variabilité dans la nuance entre les degrés et dans la variabilité du contenu à travers la transmission des différentes versions de l'œuvre, l'aspect statique de l'écrit a progressivement figé les corpus traditionnels et les modalités d'interprétation.

Si l'on ne peut nier le rôle négatif de la partition dans la fossilisation des corpus traditionnels et des techniques d'interprétation, l'on ne peut non plus nier le rôle positif des transcriptions musicales dans la préservation d'un patrimoine culturel fragile, voué à la disparition en cas d'oubli et de rupture de transmission.

Si la partition peut donc être considérée comme un outil à double tranchant, c'est que l'enjeu se situe dans la méthodologie de son utilisation. Il en va de même pour l'utilisation de la notation dans l'enseignement des modes.

En vue d'un réajustement du rôle didactique de la partition et de la notation dans les musiques modales arabo-musulmanes de tradition orale, nous préconisons une révision méthodologique de l'usage de la partition dans le cadre de la médiation compositeur-interprète en situation d'apprentissage et de l'usage de la notation dans l'enseignement des modes. Cette révision s'articule sur trois niveaux : celui du contexte de transmission et de la situation d'apprentissage, celui du contenu de la partition et celui de la schématisation modale.

Sur le plan didactique et en ce qui concerne l'encodage des spécificités modales et le développement des compétences relatives à l'expression, à l'appropriation et au développement de l'*espace de mobilité* de l'œuvre, une réinstauration du rôle de la transmission de maître à disciple, du face à face et des

procédés mnémotechniques, nous semble essentielle dans le cadre académique et dans les situations d'apprentissage où la partition a pris le relais du transmetteur. Une réinstauration du rôle de la démonstration dans une dynamique de variabilité et de transmission matricielle — notamment sur le plan de la rythmique, des points d'appui et des techniques d'acheminement vers la fondamentale dans les phrases conclusives —, dans une approche comparative par rapport à la trame graphique fixée sur partition, permettrait un passage du champ restreint de la fixation vers le champ ouvert des possibilités d'énonciation du discours modal. Un basculement du rôle de la partition d'une substitution à l'œuvre à une modalité de mise en exergue des possibilités de variabilité, de développement des matrices conclusives et semi-conclusives et d'insertion de matrices ornementales serait ainsi plus à même de maintenir le continuum de l'identité du langage modal.

Sur le plan du contenu de la partition, l'encouragement d'une transcription des différentes variantes des œuvres patrimoniales, en mettant en exergue les éléments de différenciation et les techniques d'ornementation autant que possible, permettrait un transfert du rôle de la partition d'un mode de préservation schématique et d'un palliatif dévidé de sa teneur vers un mode de préservation intégrant un aspect dynamique et vers un outil de visualisation de la richesse du *potentiel de variabilité* des œuvres modales.

Une extension des signes graphiques employés dans la transcription des œuvres du corpus patrimonial et des œuvres contemporaines serait profitable à la restriction de l'espace de décalage entre réalité de l'œuvre et squelettisation de la partition. Il s'agit d'une part de l'usage de signes existants mais qui ne sont pas mis à profit, tels les signes d'abréviation notamment les différents signes d'abréviation des répétitions de notes, les abréviations du *gruppetto*, du *trille*, les signes d'accentuation, les signes relatifs aux nuances de force, etc. Cela pourrait paraître évident mais cet usage n'est pourtant pas répandu à en juger par les partitions, les manuels d'enseignement, les recueils d'œuvres que nous avons pu observer en milieu académique, en matière d'apprentissage instrumental et d'analyse d'œuvres. Ceci car dans la transition qui s'est opérée d'un processus de transmission orale qui intègre l'empreinte du langage modal ainsi que la spécificité locale dans l'ossature de l'œuvre vers une transcription des œuvres, la voie choisie pour alléger la partition de ce qui a été considéré comme des fioritures — et qui pourtant fait partie intégrante de l'empreinte modale — a été celle de la simplification des énoncés musicaux — ainsi en est-il notamment des transcriptions du *malouf tunisien* dans les recueils des *nawbāt*.

Par ailleurs, l'instauration de nouveaux signes serait utile à une transcription intégrant une partie des nuances des degrés mobiles, particulièrement celles relatives aux différenciations intermodales. Les signes + et – pourraient servir à ce titre d'indications.

En outre, la création d'une nomenclature relative aux techniques de jeu propres aux instruments traditionnels aiderait à faire état des spécificités stylistiques d'un corpus donné à travers leur interprétation instrumentale et permettrait de rendre compte de ces spécificités sur le plan de l'analyse.

Sur le plan de la schématisation modale, l'emploi des échelles scalaires dans l'enseignement académique des modes s'étant substitué à la démonstration sonore, un retour à cette dernière est indispensable. Nous proposons en outre une mé-

thode de schématisation mettant davantage l'accent sur le fonctionnement du mode par cellules *intra-dialoguantes* au sein même du mode et *inter-dialoguantes* sur le plan des rapports intermodaux et sur l'aspect dynamique des transitions modales.

Il s'agit d'une part de mettre en exergue le lien unissant les degrés d'un *jins*<sup>1</sup> fonctionnant en tant que cellule modale au sein d'un mode — c'est-à-dire en tant que sous-sphère de la sphère globale constituée par l'ensemble des degrés constitutifs du mode — et d'autre part de mettre en relief la multiplicité des voies dans lesquelles peut s'acheminer le développement modal à la fois au niveau paradigmatique des possibilités offertes dans le cadre d'un même mode et au niveau du rôle joué par ce que nous nommons les *degrés-passerelles* dans la transition d'un mode à un autre.

Nous avons développé à ce titre trois méthodes de schématisation. Une représentation spatiale intégrant au sein de la schématisation du mode en échelle scalaire un ensemble de ramifications ouvrant la voie aux possibilités de cheminements intramodal et intermodal (Figure 1), une représentation verticale présentant les possibilités paradigmatiques de développement du mode à travers un ensemble de cellules modales (Figure 2) et une représentation sphérique axée sur la mise en exergue du fonctionnement du ressenti intermodal par attirance de degrés et du rôle des *degrés-passerelles* dans les transitions modales (Figure 3) (Bouhadiba 2015, 40-47).

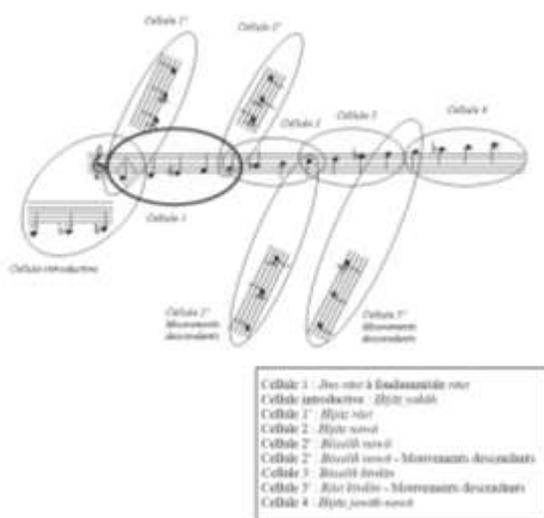


Fig. 1. Représentation spatiale. *Ajnās*, cellules ou sous-sphères de degrés interrelationnels et ressenti de consonance intracellulaire (Mode *Suznāk*).

<sup>1</sup> « Un mode est constitué d'*ajnās*. Les *ajnās* (pluriel de *jins*), représentent les configurations tétracordales, pentacordales et parfois tricordales constitutives du mode ; elles sont également nommées '*uḳūd*' (pluriel de '*ikd*'). Sur une étendue d'une octave ou d'une octave et demie, un mode est ainsi subdivisé en sous-groupes d'une étendue de quinte, de quarte ou de tierce selon le mode. Parmi ces types de configurations, la quarte est l'ambitus le plus répandu pour un *jins*. [...] Le *jam'* désigne l'ensemble des degrés constitutifs du mode. [...] Les *ajnās* sont donc les sous-groupes du *jam'* qui définit le mode et constituent à ce titre les sous-sphères de la sphère globale du mode. Ainsi sont-ils comparables à des cellules ayant chacune sa propre empreinte et dont l'alliance participe à la constitution de l'empreinte du mode » (Bouhadiba 2015, 37-38).



Fig. 2. Représentation verticale. Mode *Nahawand*.

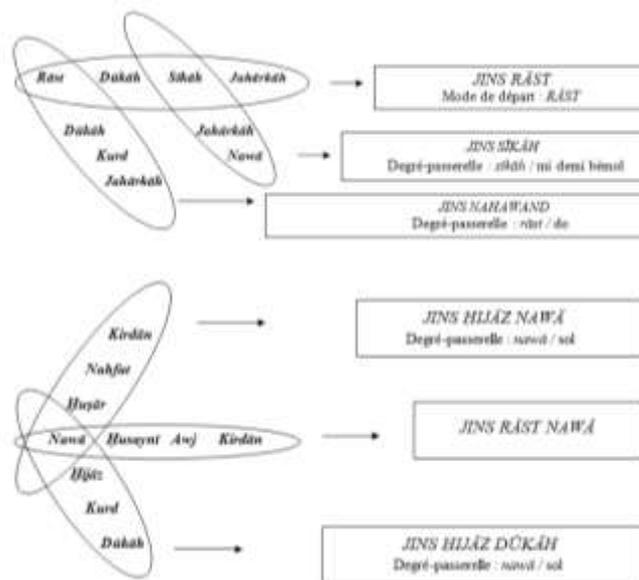


Fig. 3. Représentation sphérique. Dialectique des sphères modales : ressenti intermodal, *ajnās* et degrés-passerelles.

#### 4. CONCLUSION

Ainsi donc, sur les plans musical, didactique et analytique, dans la médiation compositeur-interprète, dans le positionnement de la partition dans la médiation œuvre-analyse musicale et plus largement analyse culturelle des spécificités du ressenti modal et dans la représentation graphique des modes, la restriction de l'écart entre *espace de mobilité* et *espace de décalage*, notamment à travers les propositions précédemment énoncées et la détermination des constituants essentiels du ressenti modal, permettrait une meilleure appréhension des composantes isotopiques du discours modal et donc une meilleure analyse des éléments constitutifs de la cohérence modale.

Il reste à noter que le développement des partitions numériques offre aujourd'hui une opportunité pour l'intégration d'éléments relatifs à l'*espace de mobilité* des œuvres modales à une échelle bien plus importante que celle de l'espace restreint de la partition tangible. L'essentiel est ici de définir les éléments relatifs à une *variabilité systémique* — c'est-à-dire relevant de la spécificité et du fonctionnement du système modal — et les éléments relatifs à une *variabilité ponctuelle* — c'est-à-dire relevant de choix individuels — et d'opérer un

choix dans les modalités distinctives de transcription de ces éléments.

Enfin l'objectif, en vue de la transmission et de l'analyse des spécificités des musiques modales arabo-musulmanes de tradition orale, réside en une optimisation de la dualité de l'oral et du scriptural, par une réhabilitation de la transmission orale — particulièrement délaissée dans le cadre académique — et une plus ample transparence de l'écrit au sens d'une meilleure visibilité du culturel. Véhiculant les mécanismes de fonctionnement de ces musiques par la transmission de l'ineffable du ressenti modal et par la durabilité du tangible, oralité et scripturalité s'associeraient ainsi pour une perdurance à la fois des corpus patrimoniaux, de l'atmosphère modale dans les œuvres contemporaines et des modalités d'interprétation.

### MOTS-CLÉS

Modalité, oralité, partition, schématisation, transmission.

### RÉFÉRENCES

- AYARI (Mondher), dir., 2005, *De la théorie à l'art de l'improvisation : analyse de performances et modélisation musicale*. Sampzon, Éditions Delatour. (Coll. « Culture et cognition musicales ».)
- BOUHADIBA (Fériel), 2015, *Du dire musical comme expression de l'être : culturalité et subjectivité compositionnelles – Neuroesthétique, poétique et sémiotique des musiques modales arabo-musulmanes de tradition orale*. Thèse de doctorat, Paris, Université Paris 1/Panthéon-Sorbonne.
- CAMPOS (Rémy) et DONIN (Nicolas), dir., 2009, *L'analyse musicale : une pratique et son histoire*. Genève, Droz/Haute Ecole de Musique.
- CHOUVEL (Jean-Marc), 2006, *Analyse musicale : sémiologie et cognition des formes temporelles*. Paris, L'Harmattan.
- D'ERLANGER (Baron Rodolphe), 1949, *La musique arabe*, t. 5 (*Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne : échelle générale des sons, système modal*). Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- HASCHER (Xavier), AYARI (Mondher) et BARDEZ (Jean-Michel), dir., 2015, *L'analyse musicale aujourd'hui/Music Analysis Today*. Sampzon, Éditions Delatour.