



HAL
open science

La prééminence de l'enregistrement sur la notation dans la sauvegarde de la musique populaire arabe

Rachid Cherif

► **To cite this version:**

Rachid Cherif. La prééminence de l'enregistrement sur la notation dans la sauvegarde de la musique populaire arabe. Université de Sfax; Institut Supérieur de Musique de Sfax; Unité de Recherche Analyse du Discours Musical. *The Dialectic of Text and Discourse: Problematics of Musical Transcription and Documentation*, Imprimerie CONTACT, pp.93-100, 2018. hal-04180639

HAL Id: hal-04180639

<https://hal.science/hal-04180639v1>

Submitted on 23 Aug 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Public Domain

La prééminence de l'enregistrement sur la notation dans la sauvegarde de la musique populaire arabe

Rachid Cherif *

rachid.cherif2@gmail.com

« Un des aspects marquants de la musique, de la parole ou de tout autre événement sonore, est leur comportement dans le temps, leur évanescence : sitôt perçus, ils disparaissent, ne laissant dans la mémoire que des traces fugitives. L'entraînement et une écoute répétée permettent peut-être de les reconnaître, de les mémoriser et même de les reproduire, mais il reste extrêmement difficile d'"en parler" ». (Udo Will, 1999, 9) (1)

Introduction

L'interprétation d'une musique de tradition orale est une création constamment en mouvance. Et quoi qu'il en soit, dans les musiques de traditions orales, les moyens ou techniques

* Universitaire et chercheur en musique et musicologie.

d'écriture disponibles ne peuvent déboucher que sur des résultats limités voire trompeurs. Car les partitions nous renseignent plus sur la forme que sur le contenu. Cependant, avec l'enregistrement, les partitions restent toujours valables et d'un intérêt non négligeable pour contribuer à la sauvegarde et faciliter l'apprentissage.

L'objet de notre étude est de montrer la prééminence de l'enregistrement sur la notation et de traiter la question de la sauvegarde de notre musique populaire. Ainsi une question se pose : faut-il systématiquement transcrire tout ce qui a été enregistré ? Certains estiment qu'il est possible de tirer beaucoup d'informations d'une pièce, d'un style, de tout un corpus en repérant ses traits spécifiques après des écoutes nombreuses et attentives, d'où la nécessité d'enregistrer plusieurs versions d'une même pièce.

1- La transcription de la musique populaire arabe : apport et limites

« Une notation, quelle qu'elle soit, n'est pas faite en elle-même d'éléments plus ou moins précis et parfaits. Elle est toujours fonctionnelle, en rapport avec une pratique donnée. Le système de notation le plus détaillé peut bien s'avérer insuffisant par rapport au type de musique ou au système de transmission qu'il est censé représenter ». (Nicola Scaldaferrri, 2007, 637) (2)

Il est à noter que l'interprétation d'une musique de tradition orale est une création constamment en mouvance et c'est pour cette raison que, pendant la transcription, il faut prendre une certaine distance par rapport à la musique surtout quand il s'agit de chansons en vogue. En même temps, on ne peut produire une transcription qui soit à la fois destinée à la reproduction et à l'analyse. Et, dans le cas de la transcription

destinée à l'analyse, jusqu'où faut-il aller ? Faut-il faire une transcription qui essaie d'enregistrer tout ce que repère l'oreille ou bien une transcription qui se fonde sur les traits pertinents du système étudié ? En somme, la transcription devrait nous permettre de définir la richesse modale et rythmique ainsi que les caractéristiques ornementales et esthétiques.

La musique populaire arabe est homophone, basée sur une gamme composée de tons entiers, de demi-tons et de micro-intervalles. L'échelle générale des sons de cette musique est susceptible de donner naissance à plusieurs modes mélodiques. Dans tous les cas, il ne s'agit pas d'une certaine succession d'intervalles ou d'une simple échelle. Il s'agit d'une musique qui est fondée essentiellement selon une esthétique de ligne horizontale faite de sons successifs et de formules mélodico-rythmiques constituant les modes populaires qui se caractérisent par des ambitus limités, par une hiérarchie des degrés et par des ornements spécifiques qui dépassent les possibilités techniques des moyens de la transcription.

La notation permet de représenter les sons par des symboles graphiques. Pour traduire les hauteurs des sons dans une transcription, on utilise un système de notation adopté par les Arabes et qui est celui de la musique occidentale avec, toutefois, quelques modifications, comme par exemple : le demi-bémol (♭) placé avant une note l'abaisse approximativement d'un quart de ton et le demi-dièse (♯) placé avant une note l'élève approximativement d'un quart de ton. L'usage de cette notation a été utile puisqu'elle nous a permis d'obtenir des transcriptions qu'on utilise dans la reproduction et l'enseignement musical des répertoires traditionnels. Pour ce qui est de la musique populaire, la transmission et l'apprentissage se font surtout par l'oralité. Les supports écrits sont rarement utilisés. De surcroît, les transpositeurs sont obligés de simplifier les tournures mélodiques pour offrir des transcriptions lisibles et exécutables. De cette manière, la majorité des ornements sont négligés d'où l'importance des enregistrements sonores et de la tradition orale qui restent un appui indispensable dans la pratique de la musique populaire.

Dans la musique populaire arabe, le rythme est considéré comme un support métrique donné à la mélodie par une succession de périodes de durée égales formées par une structure rythmique répétitive. Pour traduire les rythmes en partitions, nous avons adopté la notation occidentale. Ainsi, pour fixer la durée de chaque battement, on se sert des signes ordinaires : noire, noire pointée, croche et double croche. Les silences sont désignés par des signes de silence correspondants (soupir, demi-soupir et quart de soupir). Ce système de transcription permet de préciser, d'une part, la nature des battements et le nombre d'unités par mesure, et d'autre part, l'emplacement et la durée des silences et des temps forts ou faibles. Nous insistons sur deux types de battements fondamentaux : sourds d'une part, clairs et sonores d'une autre. Pour indiquer les battements sourds - dits « *dum* », nous utilisons des notes dont les hampes sont dirigées vers le haut et pour les battements clairs et sonores - dits « *tak* », les hampes seront dirigées vers le bas.

Il est à noter que le but de cette transcription est de donner une idée de la structure fondamentale du rythme et non pas de son style d'interprétation car une présentation rythmique facilement compréhensible à l'écoute peut devenir une structure extrêmement complexe quand elle est transcrite. Dans ce sens, Issâm Al-Mallah a précisé que la virtuosité du percussionniste arabe repose sur le fait qu'il n'est pas enchaîné à la notation, celle-ci pouvant entraver le mouvement et la liberté du musicien si elle constitue son unique support de jeu. (1992, 171) (3) Les variations dépendent de la virtuosité dans le jeu des instruments de percussion. Elles se font par une ornementation, appelée *hashw* ou *ta'mîr* (remplissage) pour reprendre les termes de Mahmoud Guettat (1980, 288) (4).

Par ailleurs, nous constatons qu'aucune transcription ne peut saisir l'essence du style de la musique populaire. Il est à noter que c'est une tâche difficile et même si nous nous efforçons à la réaliser nous aurons une transcription infidèle de la réalité mélodique. D'ailleurs, au sein des formations musicales populaires, les musiciens n'utilisent jamais de

partition. En tout cas, une partition n'a de sens que si elle est alliée à une perception établie à travers la tradition orale. « Et même dans un cadre contextuel aussi riche, les interprétations d'une même partition peuvent être très différentes ». (Judit Frigyesi, 1999, 71) (5)

Néanmoins, ces difficultés ne doivent pas réduire l'intérêt que doivent porter les ethnomusicologues à la transcription - que ce soit rythmique ou mélodique - pour l'analyse et la reproduction. Les transcriptions sont tout à fait utiles, pour faciliter, dans un premier lieu, l'accès à la musique populaire arabe et, dans un deuxième lieu, pour disposer d'un outil pédagogique qui peut être utilisé dans l'enseignement musical. En même temps, il faut préciser que « pour décoder l'écrit, il faut connaître la correspondance entre le symbole graphique et le son mais aussi le contexte et la pratique à laquelle il fait référence ». (Nicola Scaldaferrri, 2007, 636) (6) Dans ce sens, il faut donner beaucoup d'importance à la transmission orale et auditive qui est indispensable pour la maîtrise, la compréhension et l'apprentissage de la tradition musicale. Et pour donner une idée panoramique de l'apport et des limites de la transcription, nous dirons qu'on ne devrait pas sous-estimer l'apport de la transcription comme un aide-mémoire qui peut servir l'enseignement voire l'échange et la sauvegarde.

2- L'enregistrement comme moyen de sauvegarde par excellence

La question de l'enregistrement tient une place de choix dans la vie musicale puisqu'elle change l'attitude du mélomane ainsi que celle du musicien et des ethnomusicologues par la possibilité de réécouter autant de fois que l'on désire la même chose hors du contexte temporel de la prestation musicale, ce qui permet d'identifier les passages les plus critiques et de transformer le document sonore en partition « fiable ». De même, les techniques et le matériel nécessaire sont à la portée,

donc il est possible, de nos jours, de faire les enregistrements soi-même. Pour montrer l'importance des enregistrements, Sylvie Bolle nous rappelle que :

« Le développement de technologies d'enregistrement sonore [...] permettra de perfectionner le travail descriptif et le plus objectif possible en ethnomusicologie. Il s'agissait d'étudier, grâce à des analyses musicales acoustiques, les détails des caractéristiques des techniques vocales, et de décrire les timbres de la voix, la dynamique des sons. Avec l'analyse de documents sonores, sont élaborées des théories sur la répartition des styles musicaux et sur l'histoire de la musique ». (2007, 209) (7)

Ainsi, nous devons prendre conscience de l'intérêt des documents sonores se rapportant au patrimoine musical populaire qui sont diffusés par les maisons d'éditions ou appartenant à des collectionneurs. Ces documents sont très précieux pour la sauvegarde et l'accès à toute une culture musicale fragilisée par les mailles de la tradition orale. En citant Levy, Jaques Viret nous rappelle que « lorsque l'écrit a cours dans une culture traditionnelle, il n'est qu'un auxiliaire de la tradition orale ». (1999, 75) (8) Cette constatation s'applique rigoureusement à la musique populaire arabe car non seulement nous considérons l'enregistrement comme un moyen de sauvegarde par excellence puisqu'il traduit « fidèlement » la tradition, mais contribue également à l'apprentissage. Dans ce sens, nous pensons à la nécessité d'établir une banque de données numériques pour réunir ou associer les travaux ethnomusicologiques effectués d'une façon disparate afin d'identifier d'éventuels points communs entre différentes régions et exploiter la richesse de la matière sonore.

« En inventant les systèmes d'écriture, l'homme se dota de moyens lui permettant de fixer les sons, par nature si

insaisissables ». (1999, 9) (9) Ainsi, il faut accorder beaucoup d'importance à la collecte des enregistrements. Dans ce sens, en citant Bartók, Udo Will nous précise que « c'est probablement l'enregistrement qui nous permet de nous rapprocher le plus de la musique si nous devons choisir un moyen pour la conserver ». (Ibid., 29) Bartók est catégorique sur ce plan, il va jusqu'à écrire que « la seule notation véritable est le sillon sonore sur le disque lui-même ». (Ibid.) Ce qu'on peut étudier et qui, de fait, est caractéristique de la transmission orale dans la musique populaire tunisienne, c'est la « tendance à la variation » ; d'où la nécessité d'enregistrer plusieurs versions d'une même pièce.

« L'enregistrement a modifié radicalement les conditions de l'écoute de la musique. Le développement rapide de l'industrie du disque a fait de l'enregistrement le principal vecteur de la musique pour le public [...]. Non seulement l'amateur n'a plus besoin d'être lui-même musicien, ou d'être en société pour entendre la musique, mais il dispose d'un répertoire quasi illimité ». (Julien Dubruque et Olivier Mabilie, 2011, 94) (10)

Ainsi, il convient d'encourager la production de copies accessibles afin de contribuer à la préservation et à la divulgation des spécificités du répertoire populaire. Cet objectif peut être atteint, notamment en encourageant la diffusion sur Internet pour le bénéfice des générations présentes et futures à une grande échelle. Et il semble que l'on puisse affirmer, comme l'a fait Sylvia L'Ecuyer quand elle a écrit que des exemples démontrent bien la prodigieuse ouverture opérée par l'Internet qui rend accessible non seulement la musique, mais aussi ses outils de production et les sources d'information spécialisées pour l'étudier et la comprendre. (2007, 284) (11) En somme, les activités de préservation par le biais de

l'enregistrement ont pour effet d'accroître le potentiel d'accès à la musique populaire.

« Avec l'apparition de l'écriture, le support, jusque-là mémoire, devient manuscrit ; avec l'imprimerie, on passe à la partition et, avec l'enregistrement, au disque, à la bande et à la mémoire numérique. Ce passage de la tradition orale/auditive à un système de représentation symbolique, puis à la fixation directe du son, montre un renforcement et un perfectionnement progressif des possibilités de représentation et de conservation de la musique avec tout ce que cela implique. (Nicola Scaldaferrri, 2007, 638) (12)

Conclusion

En guise de conclusion, nous dirons que nombreuses sont les cultures qui utilisent des techniques traditionnelles pour préserver leur patrimoine musical. Il s'agit surtout de la tradition orale comme mode de transmission et de sauvegarde. En revanche, nous rappelons qu'il est légitime d'attribuer à la notation de la musique populaire une importance ne serait-ce que comme outil « auxiliaire » pour l'apprentissage. Il faut rappeler la prééminence de l'enregistrement sur la notation. Dans ce sens, nous rappelons les propos de Richard Middleton qui a écrit que « toute découverte de significations musicales nécessite d'abord que les conditions d'audibilité soient réunies ». (2004, 777) (13) Ainsi, avoir des enregistrements est très bénéfique voire indispensable pour les apprenants ainsi que pour les musiciens.

¹ WILL, (Udo), « La baguette magique de l'ethnomusicologue : Repenser la notation et l'analyse de la musique », Cahiers de musiques traditionnelles, n°

-
- 12 : noter la musique, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, Georg, 1999, p. 9
- ² SCALDAFERRI, (Nicola), « Pourquoi écrire les musiques non écrites ? Esquisse d'une anthropologie de l'écriture de la musique », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 5 : L'unité de la musique, Jean-Jacques Nattiez, Arles /Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2007, p. 637
- ³ AL-MALLAH, (Issâm), « Rythmes arabes : Entre notation et pratique », *Musique arabe, le Congrès du Caire de 1932*, Actes du colloque sur les documents du premier Congrès sur la musique arabe, Le Caire 1932, tenu au Caire du 25 au 28 mai 1989, sous la responsabilité scientifique de Scheherazade Qassim Hassan, Le Caire, CEDEJ, 1992, p. 171
- ⁴ GUETTAT, (Mahmoud), *La musique classique du Maghreb*, Paris, Sindbad, 1980, p. 288
- ⁵ FRIGYESI, (Judit), « Transcription de la pulsation, de la métrique et du "rythme libre" », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 12 : *Noter la musique*, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, Georg, 1999, p. 71
- ⁶ SCALDAFERRI, (Nicola), « Pourquoi écrire les musiques non écrites ? Esquisse d'une anthropologie de l'écriture de la musique », op. cit., p. 636
- ⁷ BOLLE, (Sylvie), « Folklore et folklorisation : la construction de l'autre et de soi », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 5 : L'unité de la musique, Jean-Jacques Nattiez, Arles /Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2007, p. 209
- ⁸ VIRET, (Jaques), « La notation du chant grégorien : écriture et oralité, des rapports problématiques », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 12 : noter la musique, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, Georg, 1999, p. 75
- ⁹ WILL, (Udo), « La baguette magique de l'ethnomusicologue : Repenser la notation et l'analyse de la musique », op. cit., p. 9
- ¹⁰ DUBRUQUE, (Julien) et MABILLE, (Olivier), « Enregistrement », *Éléments d'esthétique musicale : Notions, formes et styles en musique*, Christian Accaoui, Arles / Paris, Actes Sud / Cité de la Musique, 2011, p. 94
- ¹¹ L'ECUYER, (Sylvia), « Musique classique, musique populaire et musique du monde sur Internet », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 5 : L'unité de la musique, Jean-Jacques Nattiez, Arles /Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2007, p. 284
- ¹² SCALDAFERRI, (Nicola), « Pourquoi écrire les musiques non écrites ? Esquisse d'une anthropologie de l'écriture de la musique », op. cit., p. 638
- ¹³ MIDDLETON, (Richard), « L'étude des musiques populaires », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 2 : Les savoirs musicaux, Jean-Jacques Nattiez, Arles /Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2004, p. 777