

## Aksak : les catastrophes d'un modèle

Jérôme Cler

---



**Édition électronique**

URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/831>  
ISSN : 2235-7688

**Éditeur**

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 décembre 1997  
Pagination : 60-80  
ISBN : 2-8257-0579-9  
ISSN : 1662-372X

**Référence électronique**

Jérôme Cler, « Aksak : les catastrophes d'un modèle », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 10 | 1997, mis en ligne le 06 janvier 2012, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/831>

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2016.

Tous droits réservés

---

# Aksak : les catastrophes d'un modèle

Jérôme Cler

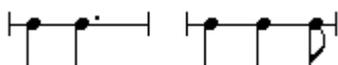
---

## 1. Quelques rappels

### 1a. L'aksak défini par la pulsation ou par la battue bichrone ?

- 1 Je voudrais revenir sur ma présentation générale du rythme aksak que la *Revue de Musicologie* avait jugé bon de publier en 1994. Il s'agissait alors d'une « mise à plat » descriptive d'un champ d'étude qui, passant par l'évocation d'objets concrets rencontrés sur un terrain anatolien et regroupant quelques données de seconde main, tentait de définir une fonction rythmique. Cette fonction ne s'applique qu'à des structures périodiques. Dans ce cadre, elle peut se définir de deux manières :
  - 1. soit un rythme combinant des valeurs brèves constantes avec des longues également constantes, il sera dit aksak si pour une brève valant 1, la longue vaut 1,5 (resp. 2 et 3, en tant que valeurs relatives) ;
  - 2. soit une période de  $n$  pulsations, avec  $n \geq 5$  ; cette période sera dite aksak si ses pulsations sont groupées par 2 et par 3.
- 2 La question est de savoir si, de 1. à 2., il s'agit toujours de la même fonction. En effet, dans le premier cas, on conçoit deux « blocs » de durée, deux unités valant respectivement 2 et 3, sans que ces nombres soient explicités par un striage régulier. Le problème qui se pose alors est : comment penser ce rapport, quel est son fondement ? Peut-on observer des pratiques où la norme d'agencement des longues et des brèves soit 3.2, sans que jamais soit explicité un striage, ce que l'on appelle également un « monnayage » qui révélerait une pulsation sous-jacente ?
- 3 En fait, dans la plupart des cas, la valeur longue apparaîtra dans la même pièce tantôt telle quelle, tantôt monnayée en « brève+ demi-brève » :

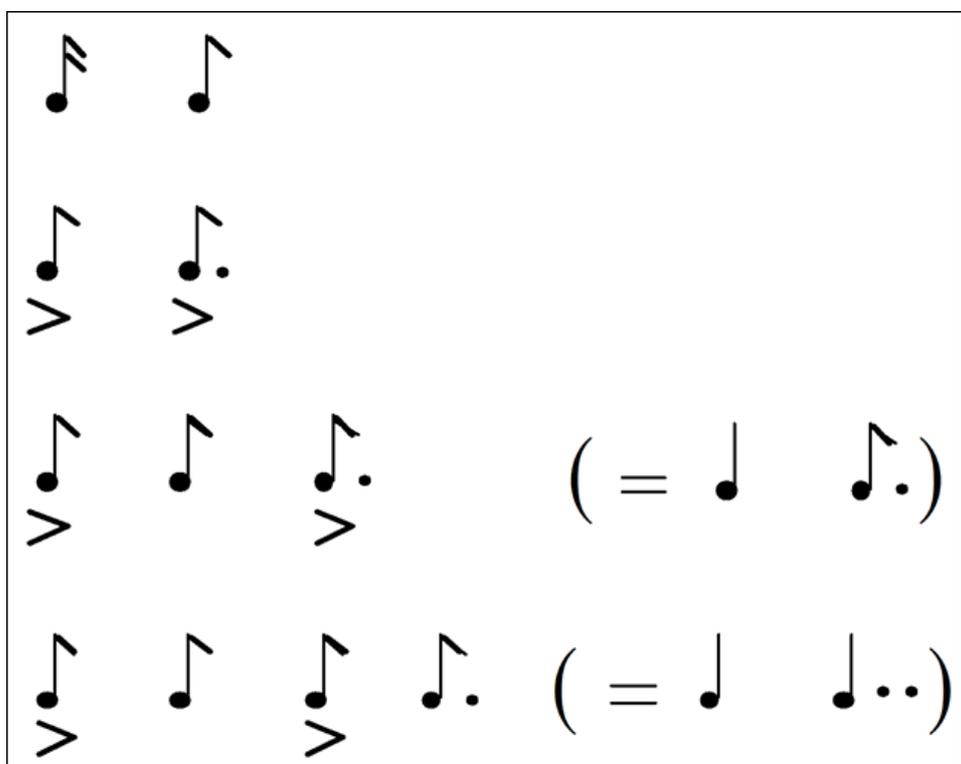
Fig. 10



## 1b. Superpositions et inclusions

- 4 De sorte que la bichronie 3.2 apparaît aussitôt comme subordonnée à celle en 2.1, que le solfège occidental pratique couramment. De même, à 3.2 peuvent à leur tour être subordonnées d'autres bichronies, comme 4.3 ou 5.4, dans le cas des rythmes aksak les plus courants, rapides et marqués par une accentuation sur deux temps :

Fig. 11



- 5 Il y a inclusion successive de bichronies de nature différente : on va de 2.1 à 3.2, et éventuellement, de 3.2 à 4.3 ou à 5.4. C'est un système arithmétique très satisfaisant pour l'entendement, et qui repose sur des observations de terrain. Reste à savoir si d'autres extensions sont possibles, au-delà, et si l'on peut imaginer des structures inclusives plus complexes où, par exemple, la bichronie 4.3 engendrerait d'autres rythmes<sup>1</sup>.
- 6 Pour que ce système soit appréhendé comme tel, à l'état pur, nous avons ensuite établi que l'aksak devait obéir à une stricte cométrie, c'est-à-dire excluait toute intrication : il s'agissait bien d'un polyrythme (« tout rythme est polyrythme », dit Pierre Lusson), mais en aucun cas de ce qu'on appelle une « polyrythmie ». L'univocité du processus rythmique au sein de la période est un constituant essentiel de l'aksak : derrière tout cela se profile l'idée, somme toute très schématique, selon laquelle l'aksak aurait pour emblème la formule 2+3, et la polyrythmie, le « 3 sur 2 » du triolet. Cométrie, superpositions, d'un côté, contramétrie, intrications, de l'autre. Là encore, il est très

satisfaisant pour l'esprit d'opposer ainsi deux systèmes rythmiques et d'être reconduit à des nombres simples, le 2 et le 3, qui deviennent comme les éléments primordiaux de tout rythme périodique et mesuré.

- 7 Si maintenant sont envisagées des structures périodiques « non-striées » composant des valeurs longues et des brèves sans autre moyen de dégager leur quantification que la mesure par une machine de type sonagramme, il reste à prouver que ces valeurs sont absolument arithmétiques, que le flux, *rhythmos*, se fonde bien sur *arithmos*, le nombre, que l'*homo musicans* peut effectivement distinguer des valeurs absolues avec une précision telle que 3.2 se différencie de 4.3 aussi bien que de 2.1, et même à des tempi très rapides.
- Alors que dans la pratique occidentale, fondée sur une écriture prescriptive, le rapport longue/brève (♩ ♪) n'est jamais réductible à 2.1, mais peut varier de 1,5.1 à 2,5.1, à quoi bon transcrire par 2.1, 3.2, ou n+1.n, le rapport brève/longue d'une musique de tradition orale où c'est l'acte-même qui importe, avec toute la multiplicité de ses composantes, psychologiques, kinesthésiques, sociologiques, etc.? Je renvoie bien sûr à la problématique explicitée dans ce même volume par Jean During.
- 8 Je proposerai maintenant de revenir sur le système rythmique local que j'avais présenté dans l'article déjà cité (Cler : 1994) ; mais cette fois, je m'interrogerai sur la validité d'une écriture que j'admettais alors comme allant de soi.

## 2. Territoire rythmique : un modèle culturel

- 9 Un territoire limité, Masit, dans les montagnes du Taurus occidental, à 1500 m. d'altitude. Un vallée fermée, entourée de montagnes, où l'habitat est dispersé en petits hameaux, résultat de la sédentarisation de groupes turkmènes semi-nomades, – et plus anciennement nomades.
- 10 Sur ce territoire réduit, un grand nombre de musiciens sont au service d'une activité communément partagée qui constitue sans doute, fêtes religieuses mises à part, l'expression la plus haute de la sociabilité villageoise : la danse.

### 2a. Genres

- 11 Les villageois distinguent deux grandes catégories, dans le répertoire de danse qu'ils considèrent comme le plus « autochtone », auquel et par lequel ils s'identifient : les airs *ağır*, c'est-à-dire lents, et les airs *kırık*, « cassés ». Cette seconde catégorie, dont il est généralement admis qu'elle s'applique à tout air mesuré par opposition aux airs longs (*uzun hava*), rend compte dans le vocabulaire régional, d'un vécu chorégraphique du rythme : *kırık* dénote la rapidité, aussi bien que le caractère aksak, boîteux.
- 12 Ces airs *kırık* se divisent à leur tour en deux catégories, dont l'une, au tempo le plus rapide, est nommée *peşrev* (alors associé à l'idée d'un « balancement » binaire « chiffrable » en 4+5), ou *teke zortlatması* (le « saut » du bouc), et que je nommerai, pour simplifier, *teke* ; la seconde, de loin la plus répandue, est de tempo vif, mais plus fluide : tempo que je désignerai, comme le font les Conservatoires de musique traditionnelle en Turquie, du nom de *sipsi*.

- 13 Mon article de 1994 s'appuyait sur le constat qu'une même structure aksak, sur un même territoire, pouvait exister à tous les tempi, ce qui peut se représenter par une « machine à synthétiser ce système aksak », comme suit<sup>2</sup> :
- soit une unité *u* de pulsation ;
  - *niveau 0* (pulsation) : série U de 9 impulsions isochrones.
  - *niveau 1* (battue) : opérateur « accentuation ».
- 14 Il superpose à la série U une série S composée de trois groupes de 2 et d'un groupe de 3.
- *niveau 2* : opérateur « initialisation du cadre perceptif » : il « ordonne » pour chaque pièce musicale, sans changement possible au cours de la performance, la série S en : 2.2.2.3, 3.2.2.2, 2.3.2.2, 2.2.3.2 (par ordre de fréquence statistique d'apparition).
  - *niveaux suivants* : se superposent à ces deux premiers niveaux d'autres opérateurs comme la percussion sur la table d'harmonie du luth, les pas de la danse, le timbre, la mélodie, effets dont la résultante constitue le rythme.

## 2b. Considérations sur le tempo

- 15 Le tempo d'un air de danse est fixé une fois pour toutes pour l'ensemble de la communauté villageoise, condition indispensable à la danse, ce qui exclut par ailleurs toute possibilité d'accélération progressive du tempo au cours d'une même performance<sup>3</sup>.
- 16 Dans ces conditions, le constat le plus marquant, dans cette analyse d'un répertoire territorial, était que l'unité *u* pouvait prendre toutes les valeurs métronomiques comprises entre 35 et 460 battements/m.
- 17 Mais ce constat s'applique à l'ensemble du territoire anatolien. En réalité ce continuum possible des tempi n'est jamais exploité comme tel sur un territoire donné (village, unité géographique ou « géo-musicologique »), mais bien plutôt segmenté en classes, ce qui donne, en valeurs métronomiques :
- *ağır zeybek*, lent :  $35 < u < 80$
  - *sipsi*, vif :  $220 < u < 250$
  - *teke*, rapide :  $440 < u < 500$ .
- 18 Il s'avère aussitôt qu'un rapprochement est possible entre *sipsi* et *teke*, tous deux caractérisés comme *kırık*, et dont les tempi respectifs varient du simple au double, alors qu'entre les *zeybek* et les *kırık*, la distance est très grande.
- 19 La conclusion de toutes ces observations était que « la catégorie aksak est un système d'organisation du cycle rythmique généralisable à tous tempi, et non pas nécessairement perceptible comme 'rythme boîteux'. » (Cler, 1994 : 195), et qu'il existait, dans l'« inconscient collectif musical », une structure profonde, – le *niveau 1*, – défini comme une forme *a priori*, intemporelle, latente ou patente, qui pouvait s'« incarner » à n'importe quel degré du continuum de tempi défini ci-dessus.
- 20 S'il en est ainsi, cette structure se perçoit alors différemment dans chaque classe :
- *ağır zeybek*, lent : apparaît comme une longue période de neuf « mesures » binaires, groupées 3.2.2.2 ; ce sont à la fois la danse et l'articulation mélodique, qui révèlent cette structure. De plus, la même articulation mélodique propose une segmentation 5.4. Ici, l'unité *u* est au premier plan, pour la perception.
  - *sipsi*, vif : équilibre entre le niveau 0 et le niveau 1, qui peuvent être tous deux matérialisés par l'assistance, au cours d'une performance. Le tempo modéré permet indifféremment de « suivre » la période selon les neuf pulsations, ou comme « quatre temps » (



: c'est pourquoi il était aisé d'appliquer les différents niveaux d'analyse, ou superposition d'« opérateurs », de 0 à  $n$ , aux airs de danse dits de tempo *sipsi* : ce tempo moyen permettait en effet de dégager un ensemble de structures, sur la base d'une pulsation explicite :

- coexistence de la segmentation en 2.2.2.3, avec une segmentation en 4.5 ;
  - poids particulier de la cinquième pulsation qui apparaît comme l'instant d'un *climax* ;
  - caractérisation générale de la période comme un processus dynamique, avec condensation des événements de la première à la cinquième pulsation, tension, suivie d'une détente ;
  - *teke*, rapide : ici, l'unité  $u$  n'est plus perceptible en tant que telle, seule l'organisation en « quatre temps » (qu'il faudrait alors écrire 1.1.1.1,5), ou en « deux temps » (2.2,5) est perçue au premier plan.
- 21 Ce système rythmique se présente donc comme homogène, parfaitement cohérent, et permet des transcriptions « à neuf temps », 9/2 pour les *zeybek*, 9/8 pour les *sipsi*, 9/16 pour les *teke*, comme il est d'usage en Turquie dans les institutions qui collectent le folklore. Cette cohérence donne un modèle culturel clos, auto-suffisant, auquel toute une communauté s'identifie, dans une unité géographique donnée. De plus, il est possible de valider ce modèle et le bien-fondé de ces transcriptions : en jouant, à partir de l'écrit, les différentes pièces dans les villages où elles ont été collectées, elles se révèlent parfaitement dansables, acceptées par la collectivité<sup>4</sup>.
- 22 Récapitulons : nous avons proposé une analyse par niveaux successifs dont chacun met en œuvre un opérateur qui informe le niveau neutre des pulsations. Un dernier opérateur interviendrait alors « après coup », celui du tempo, à savoir l'assignation d'une valeur fixe à l'unité  $u$  qui avait été considérée comme indifférente. De sorte que toutes les propriétés dégagées « quelle que soit la valeur de  $u$  » ne pouvaient que confirmer l'unité et la cohérence du système.
- 23 Reste à savoir si cette belle unité n'a pas été obtenue par une certaine violence épistémologique et si, précisément, l'assignation d'une valeur à  $u$  ne doit pas intervenir très tôt dans la mise en œuvre des divers opérateurs. En effet, le *niveau 2* qui initialise le cadre perceptif, et désigne un « premier temps », permet d'inventorier quatre formes, par permutations des groupes de 2 et de 3. Ainsi, on a : 2.2.2.3, 3.2.2.2, 2.3.2.2, 2.2.3.2. Nous avons vu (1994 : 194) que « le tempo détermine en partie l'ordre de succession des groupes de 2 et de 3 pulsations » : ainsi, pour les *zeybek* lents, prédominance de la forme 3.2.2.2 ; pour les *sipsi*, de la forme 2.2.2.3, etc. : il semble donc indispensable, avant même de déterminer comment s'initialisera le cadre perceptif, de fixer la valeur de  $u$ .
- 24 Mais on peut aller encore plus loin car, si au tempo ultra-rapide du *teke*,  $u$  ne peut plus être perçue au premier plan, c'est que le *niveau 0* n'a de validité que du point de vue théorique abstrait, ou dans le contexte d'un espace *graphique* strié : alors l'assignation d'une valeur à  $u$  doit précéder toute analyse, et l'unité théorique du système est brisée : malgré la validité du modèle culturel, nous nous retrouvons devant des formes indépendantes les unes des autres.
- 25 Je voudrais maintenant laisser de côté le « point de vue de l'un », qui était le mien en 1994, et revenir du côté du multiple, c'est-à-dire reprendre en compte tout ce qui pourrait manifester un écart par rapport à la cohérence, en confrontant le modèle culturel à ses conditions matérielles d'effectuation : contextes de la pratique, et variables instrumentales. Je m'aiderai, pour la mesure des périodes et des segmentations, du logiciel « SoundEdit Pro », avec une incertitude relative de  $\pm 1$ cs. près. Je ne répéterai pas

les présupposés méthodologiques détaillés plus haut par Jean-Pierre Estival, également valables ici. De même pour les observations concernant l'« évolution des réalisations », que je puis m'appropriier exactement dans les mêmes termes.

### 3. La différenciation

#### 3a. Les conditions matérielles de la pratique musicale

- 26 Mon premier constat sera qu'à un tempo donné, avec un agencement instrumental différent, et dans contexte différent de la performance, correspond un rythme différent. Pour commencer, je considérerai comme admis la définition de l'aksak par le « 2+3 » ainsi que le modèle culturel de *niveau 1* (2.2.2.3), mais je vais les confronter aux finesses de la pratique instrumentale, puis aux mesures mécaniques. Il existe trois contextes distincts de pratique musicale :
1. Pratique collective et festive : couple *davul / zurna* (grosse caisse / hautbois) : tout un village, sur une de ses places, est alors destinataire du « message » musical.
  2. Pratique intime « de voisinage », lors de réunions à la maison, dans une pièce : jeu en solo, - *üçtelli*, - en duo, -*üçtelli* + violon (tenu vertical), ou bien *üçtelli* + *sipsi* (petite clarinette de roseau), - ou encore en trio (*üçtelli*, violon, *sipsi*).
  3. Pratique intime et solitaire, au *üçtelli*, petit luth à trois cordes.
- 27 Tout d'abord, les situations 1 et 2 ont pour commune finalité de faire danser ; mais autant la seconde est liée à une acoustique de l'*espace clos*, et de la proximité, timbres ténus et discrets, autant la première n'a affaire qu'aux *extérieurs*, mobilisant une grande puissance sonore.
- 28 De plus, le premier contexte est le seul où apparaît une percussion autonome, alors que dans toute autre pratique instrumentale, la percussion est intégrée au jeu du luth (coups sur la table d'harmonie), ou confiée au danseur, qui s'accompagne de claquements de doigts ou entrechoque des cuillères.
- 29 Enfin le cas n° 3, plus rare, consiste en un travail « méditatif », auto-suffisant, sur le répertoire de danse usuel et mobilise une technique instrumentale très fine.

#### 3b. Tempo de *sipsi*

##### 1. *Üçtelli* solo

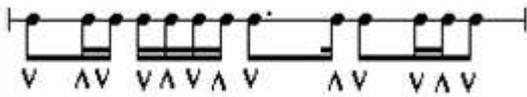
- 30 Le *üçtelli* est un petit luth à trois cordes très commun dans cette région ; on en trouve un dans presque chaque maison, qu'au moins un homme de la famille sait jouer.
- 31 Il se joue sans plectre, et la main droite qui pince les cordes dispose d'au moins trois techniques, produisant trois timbres différents :
- « pincé » : l'index pince la, ou les corde(s) vers le haut (coup inverse :  $\Lambda$ )
  - « frotté » : toute la main descend (coup droit :  $V$ ) en « insistant », ou en « s'attardant » légèrement (parfois, au point que les quatre doigts tour à tour frottent la corde, produisant presque un effet de *rasgueado*).
  - « roulement » : alternance fluide de coups droits et inverses ( $V \wedge V \wedge$ ). L'accentuation d'un temps sera toujours produite sur un coup droit, généralement allongé, induisant une figure dactylique (Fig. 12 a).

Fig. 12 a.



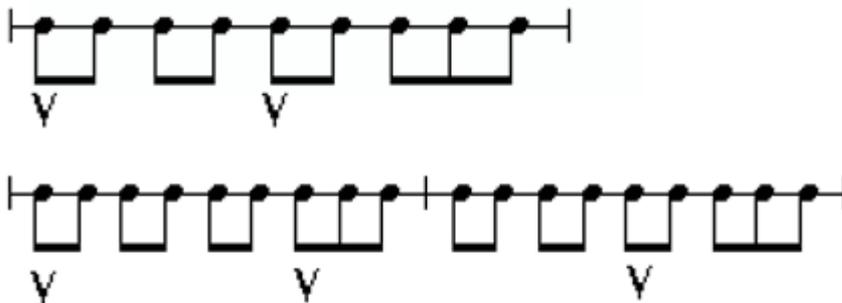
- 32 C'est pendant le jeu en « roulements » que le musicien peut frapper la table du revers de l'index à l'occasion d'un coup droit, pour accentuer la période de claquements percussifs secs. Cette technique se comprend comme « orientée » vers un danseur, virtuel ou réel (contexte n° 2).
- 33 Par contre, dans le contexte « méditatif » (n° 3), le *üçtelli* se joue sans effets percussifs ; simplement, le musicien accentue certains temps du cycle au moyen d'un « frotté », le reste faisant alterner les deux autres techniques, avec prédominance de « roulements » ; le « pincé » intervient le plus souvent sur le « groupe de trois » (V Λ Λ).
- 34 Considérons les airs de tempo moyen *sipsi* : dans ces airs, les cycles mélodiques reposent sur 1, 2 ou 4 (= 2x2) périodes. Les phrases mélodiques les plus longues seront construites sur dix-huit pulsations, éventuellement redoublées.
- 35 Au *üçtelli*, s'il est joué pour faire danser, le musicien superpose la percussion à la seule technique du « roulement » (Fig. 12 b).

Fig. 12 b.



- 36 Chaque période est donc bien individualisée par cet éternel retour des mêmes accents percussifs. Elle s'accompagne d'une explicitation de la battue, par le danseur, et de la pulsation, par la régularité des 9 coups droits.
- 37 Le jeu « méditatif », destiné à la seule construction sonore, pour soi ou pour contenter un auditoire, se structurera par les retours du timbre « frotté ». Or ces retours réguliers informent la période sur des segments plus longs que la percussion, ou même sur deux périodes.

Fig. 13



- 38 Dans ce cas, c'est la phrase mélodique d'ensemble énoncée comme un « flux », qui prédomine sur le marquage d'une structure métrique : au lieu de mettre en relief des événements internes à la période, le musicien travaille sur une période plus ample, ou

« macropériode », qu'engendrent à la fois les spécificités de la mélodie et les contraintes matérielles du jeu instrumental.

## 2. Davul / zurna

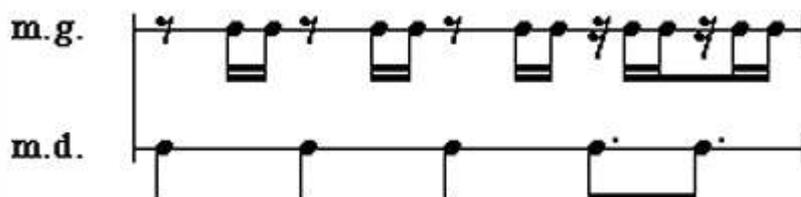
- 39 Le jeu du couple *davul / zurna* affecte lui aussi le modèle culturel, d'une autre manière : le *davul* peut en effet introduire dans la période une contra-métricité qu'on croyait jusqu'alors exclue du domaine aksak.
- 40 Le *davul*, grosse caisse bi-face, se joue avec un maillet qui frappe sa face antérieure, tenu par la main droite dont le mouvement est ample, et mobilise tout le bras ; à la main gauche, tenue tout près de la peau postérieure, une baguette fine qui produit les ornements sur un timbre clair : opposition de timbres exprimée couramment par les termes *dum/tek*.
- 41 Dans le cas de certains airs de tempo *sipsi*, joués pendant des fêtes de mariage, le maillet ne joue que les trois premiers accents forts, laissant la suite (les cinq intervalles théoriquement restants) aux ornements de la baguette (main gauche), ce qui donne (Fig. 14a) :

Fig. 14 a.



- 42 Le mètre est développé comme un « processus » culminant à la cinquième pulsation, et qui « colle » à la danse.
- 43 Or, par moments, les quatre accents sont présents, mais de telle façon que le groupe final de trois pulsations apparaît sous une forme binaire (« duolet », Fig. 14 b). Une telle présentation du « groupe de trois » peut s'interpréter comme une *variante contramétrique* de la forme ternaire « commune ».

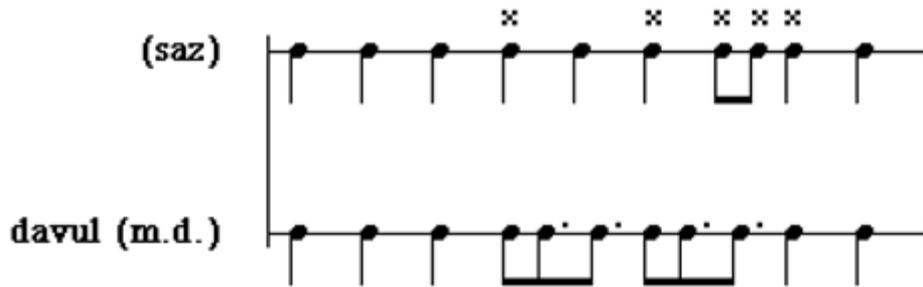
Fig. 14 b.



- 44 Le même effet sera produit avec les *zeybek*, dont la lenteur permet un travail « à l'intérieur » de la période, créant même un décalage par rapport à la danse. C'est bien sûr tout le charme de cette danse, que ce *déhanchement* régulièrement répété, que ces anticipations légères du *davul* sur les figures complexes décrites par le danseur. Les deux lignes de la fig. 15 permettent de comparer les appuis de la danse, que suivent fidèlement

les accents percussifs d'un *saz*, à la « syncopation »<sup>5</sup> de l'accompagnement sur *davul* (ne sont notés que les coups de maillet -*dum*).

Fig. 15.



- 45 Mais cette contra-métricité n'affecte jamais qu'un segment de la période, et ne contredit pas la structure globale. La battue en elle-même n'est pas affectée par ce jeu rythmique, et c'est donc toujours dans son cadre que l'on « pense » le rythme ; à la différence de Cuba, où c'est plutôt au niveau global de la période qu'il y a travail.

### 3c. Tempo de *teke*

#### 1. *Üçtelli*

- 46 Dans le tempo le plus rapide, celui qu'on a nommé *teke*, nous avons vu que la pulsation *u* avait tendance à disparaître de l'horizon perceptif, car théoriquement trop courte (environ 140 ms.) : sur le *üçtelli*, le geste qui permet de jouer ce rythme peut mettre en évidence le monnayage du groupe de trois (Fig. 16 a). Or il se produit ici un fait exceptionnel, à savoir que le « groupe de trois » final commence par un coup inverse ( $\Lambda$ , 7<sup>e</sup> pulsation théorique), – ce qui ne saurait se produire, habituellement, sur un accent de battue. Il en ressort une grande fluidité rythmique : mais quand le joueur de *üçtelli* marque la percussion<sup>6</sup> (Fig. 16 b), l'articulation des gestes de la main droite change (avec, cette fois, un coup droit (*v*) sur la 7<sup>e</sup> pulsation théorique). Donc sur le même instrument, nous avons déjà deux configurations fort différentes, d'un point de vue kinesthésique, de la même battue, – c'est-à-dire deux rythmes différents :

Fig. 16 a.

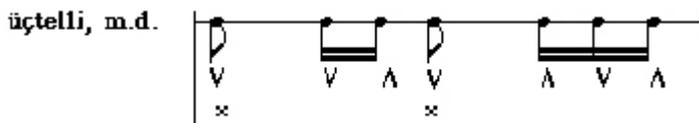
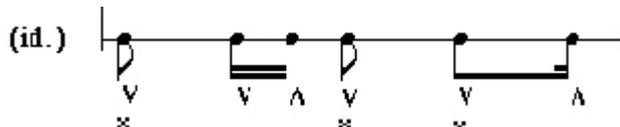


Fig. 16 b.



## 2. Davul / Zurna

- 47 Pour cette même classe de tempo, la segmentation proposée par le *davul* peut être de trois types :

Fig. 17 a. *davul* : « 4.5 »

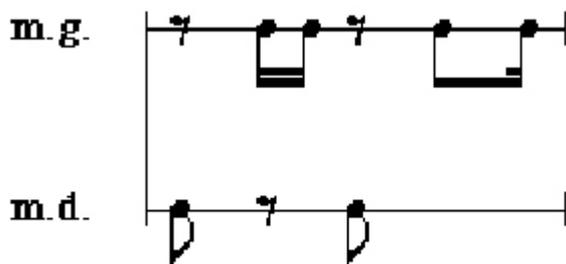


Fig. 17 b. *davul* : « 4.2.3 »

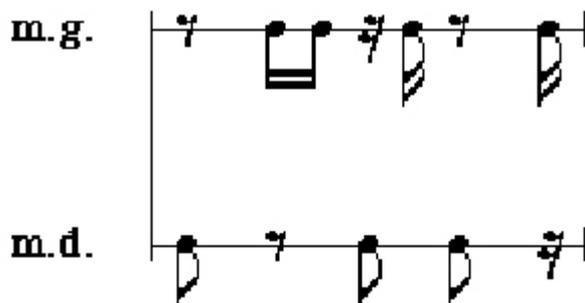
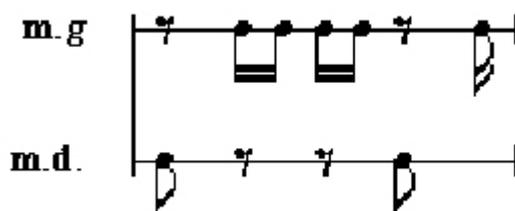


Fig. 17 c. *davul* : « 6.3 »



- 48 Cette fois la structure 2.2.2.3 ne se trouve explicitée ni sur le *üçtelli*, ni au *davul/zurna*.

## 3d. Conclusion partielle

- 49 Tous les exemples précédents montrent que le *niveau 1* d'analyse, défini par « l'opérateur accentuation », et imposé par le modèle culturel comme la forme 2.2.2.3, produit généralement, *en acte*, une autre forme. On a en fait l'impression que toutes les possibilités sont explorées, et que le procédé majeur de la performance, du point de vue rythmique, est une différenciation limitée : dans chaque « genre », et pour chaque dispositif instrumental, plusieurs modes de segmentation se superposent au modèle, qui,

s'il n'est pas explicité comme tel, représente une structure latente, un cadre *a priori* au moins implicite (ce que j'appelais « mètre », et « schème métrique ») (Cler 1994).

- 50 Reste à savoir si les mesures physiques des segmentations de ce mètre confirment son invariance et son omniprésence.

## 4. Mesures du temps

### 4a. Première classe d'airs de danse : tempo moyen

- 51 A l'aide du logiciel SoundEdit Pro, j'ai effectué des relevés systématiques sur un ensemble d'airs de danse de tempi *sipsi* et *teke* sur des instrumentations différentes : -*üçtelli* seul, trio (*üçtelli*+violon+*saz*), *davul/zurna*.

- 52 Il s'agissait de vérifier, quand la pulsation n'était pas nettement explicitée, donc surtout dans l'instrumentation *davul/zurna*, si les proportions du modèle aksak étaient réalisées.

- 53 Soit un air *sipsi* présentant 4 segments, comme suit :

abcd  
2 2 2 3

- 54 Il s'agit de vérifier si :

- $a = b = c$ ,
- $d/c = 3/2 = 1,5$ ,
- et  $c + d/a + b = 5/4 = 1,25$ .

- 55 Quels que soient le dispositif instrumental et les interprètes, la période globale des airs de tempo *sipsi* vaut entre 250 et 270 ms.

- 56 Les valeurs de a, b, c, d doivent, selon le modèle aksak, représenter respectivement 22,2, 22,2, 22,2, et 33,3 % de la période : ce qui se vérifie sur les versions jouées au *davul/zurna*, même quand le dernier segment (d = 33,3 %) n'est pas explicité et que la période n'est accentuée que sur trois frappes du maillet.

- 57 De légères distorsions apparaissent entre les trois premiers segments, mais elles ne suffisent pas à modifier leur rapport à la longueur totale de la période. Par contre, elles nous renseignent sur la nature du « processus » rythmique, en relation avec la structure mélodique qu'il sous-tend. Il faut alors considérer l'étendue du cycle : par exemple, si celui-ci est construit sur quatre périodes, c'est au niveau de cette macrostructure mélodique que les phénomènes seront récurrents. Par exemple, dans les trois premières périodes du cycle, le segment c pourra être légèrement plus long que a et b, alors que dans la dernière, conclusive, il sera au contraire raccourci. Dans ce cas, c'est le rapport à la « mélodicité » qui doit être pris en compte dans l'analyse du rythme.

- 58 Dans les versions pour *üçtelli*, et particulièrement quand l'index frappe la table d'harmonie, ces distorsions sont plus importantes. Dans ce cas, c'est le segment b qui subit un allongement, ce qui peut s'expliquer par le fait que s'y condensent les effets percussifs :

a	b	c	d		
.	.	.	.	.	.

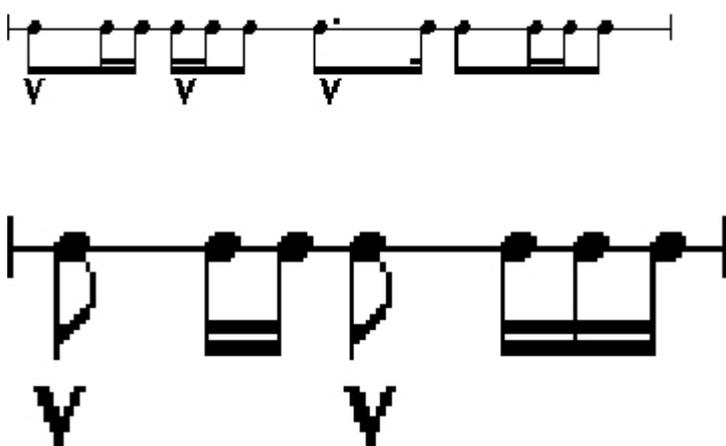
x		x		x		
21,8		22,7		20,9		34,5 (%)
21,7		23,4		21,7		32,8 (%)

- 59 Ici le « modèle » est bien *affecté* : faut-il alors considérer qu'il ne s'agit que de modifications imperceptibles, et négligeables ? Ou s'agit-il là de ce qui donne à chaque air de danse son « sel » particulier ?
- 60 Nous nous trouvons ici à la croisée des chemins, entre l'option « réductrice » de l'analyse, qui reconduit le concret à une forme abstraite, correspondant à une représentation du temps strié, et l'option du concret, qui rend compte d'abord du divers : ces deux approches restent conciliables à ce tempo, puisque la pulsation se retrouve toujours, quand bien même des paramètres d'ordre kinesthésiques ou expressifs peuvent l'affecter légèrement.
- 61 Il y aurait beaucoup à dire, à cet égard, au sujet de l'introduction massive des synthétiseurs et des boîtes à rythme, qui font danser dans les fêtes de mariage selon le striage régulier du temps, sans nulle distorsion interne des rapports de durée entre segments. Une modification substantielle est apportée à la pratique de la danse : programmés d'avance, les airs de danse ne peuvent plus être l'objet d'un choix ou d'une « recherche » de la part des danseurs.
- 62 En effet, quand c'est l'homme qui joue et non la machine, on commence par une phase de « recherche » : un danseur demande au musicien un air, sur un tempo déterminé, et lui en fait souvent essayer plusieurs, avant de trouver celui qui lui conviendra, et qui le mettra en mouvement. Il ne suffit pas de reconnaître une battue pour se mettre à danser : ce qu'il faut, c'est un rythme, à savoir un « consolidé » mètre-mélodie : ce « sel » particulier à chaque mélodie. De plus, il y a là une identification affective, dans le sens où le danseur s'approprie souvent l'air qu'il veut danser, en l'associant à un lieu, ou à une personne, généralement de sa parenté. Enfin, la compétence particulière du musicien entre également pour beaucoup dans ces interactions. Or personne ne peut nier l'existence d'un « swing » dans le jeu instrumental, que la boîte à rythme supprime. Si c'est ce « swing » et les propriétés mélodiques de chaque air, qui poussent à danser, pourquoi les éliminer de nos analyses, et nous contenter d'une réduction métrique qui ne donne rien de plus que la boîte à rythme ?
- 63 Un exemple : un motif dactylique ( - u u ) n'est jamais mesurable comme « 50 %-25 %-25 % », mais pourra facilement prendre la forme « 57 %-20 %-23 % ». Faut-il considérer que ces différences avec le modèle écrit « idéal », et considéré comme descriptif, ne méritent pas plus de commentaire que les aléas du moment et du lieu, et relèvent de l'ordre de l'interprétation ? On peut répondre à ce jugement qu'il est subordonné à un *a priori* métaphysique sur l'immutabilité des formes pures – la fleur « absente de tout bouquet » dont parle Mallarmé. Mais si l'ethnomusicologue veut procéder avec l'attention scrupuleuse du naturaliste, c'est sur la fleur concrète qu'il s'attachera à travailler, non sur un concept abstrait.

#### 4b. La relation entre *teke* et *sipsi*

- 64 Il est fréquent que les danses soient enchaînées sous forme d'une suite, de la plus lente à la plus rapide. Les transitions ne se font jamais par « fondu » d'un air à l'autre, mais toujours par une brève pause.
- 65 Quand un air de rythme *sipsi* est suivi d'un *teke*, les valeurs fondamentales ne changent pas : le « neuf temps » devient un « quatre temps et demi ».
- 66 Un exemple significatif est joué au *üçtelli* par un musicien qui passe du *teke* au *sipsi*, après une pause. Après changement, il n'y a pas de ralentissement, car le geste de la main gauche sur le manche, le contour et le rythme mélodiques restent les mêmes ;

Fig. 18 : *Sipsi* suivi de *teke* : les valeurs ne changent pas.



- 67 Dans ce cas, le modèle d'une unité *u* expansible à souhait n'est pas valide ; il semble plutôt que l'unité reste, d'une pièce à l'autre, cette « croche » qui vaut entre 290 et 320 ms.
- 68 Ainsi la conception du rythme qui se révèle à travers ce constat est strictement horizontale, au sens d'une linéarité du temps musical qui s'auto-développe au sein de la période, mais toujours se « reterritorialise » en tant que cycle, dans la répétition stricte : c'est en cette antinomie entre la linéarité, la dynamique horizontale de l'aksak, et la « clôture » de la forme indéfiniment répétée que consiste la force de ce rythme.

#### 4c. *Teke*

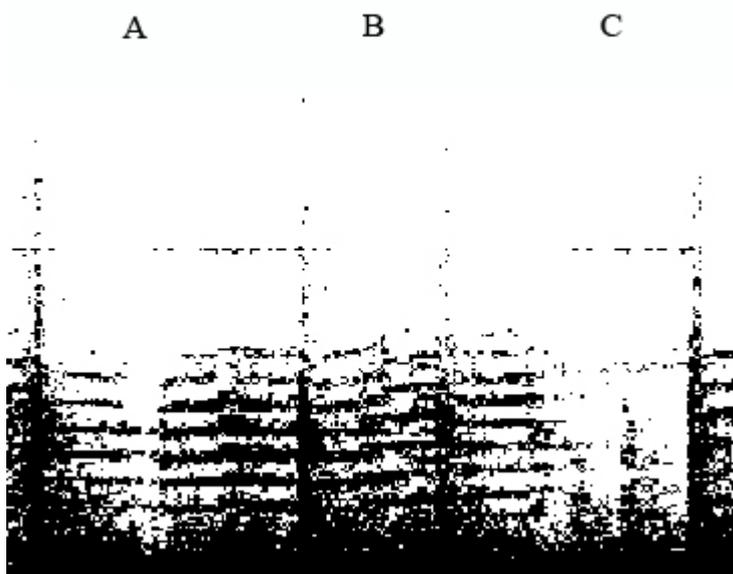
- 69 Un grand nombre de mesures faites sur le rythme *teke* tendent à confirmer le modèle aksak en 2.2.2.3, surtout quand il est joué par un musicien soliste, au *üçtelli*, au violon ; ainsi dans l'exemple qui vient d'être mentionné :
- 70 Pour une période totale valant entre 137 et 141 cs., les valeurs « idéales » se vérifient. Toujours sur le même schéma, soit :



l'instrumentation qui rend la succession la plus conforme au modèle 2.2.2.3 est celle de la vièle ou du violon :  $d/a = d/b = d/c = 1,5$ ,  $a = b = c$ , etc.

- 71 Mais l'exemple le plus significatif est celui où le couple *davul-zurna* articule le rythme en trois frappes fortes et inégales, segmentant le cycle en *longue-brève-longue*, mais de telle façon que la deuxième longue est légèrement plus courte que la première :

Fig. 19 : *Teke* battu sur trois temps.



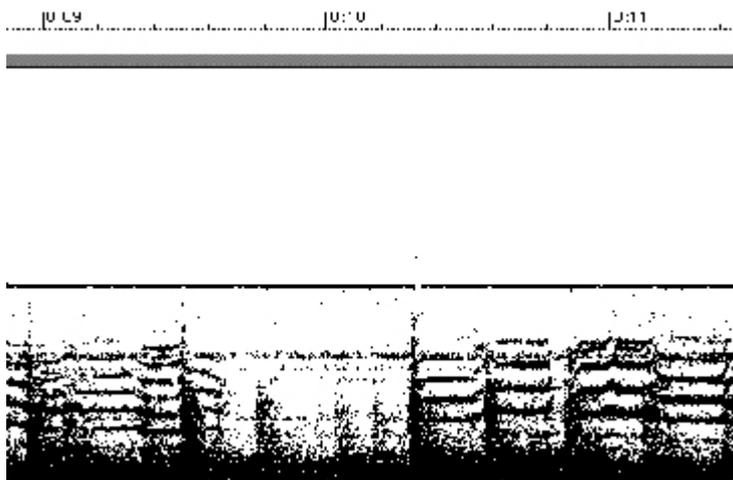
- 72 Soit A, B, C, les trois segments rendus manifestes par le logiciel SoundEdit Pro : tout au long de la pièce jouée, la longueur respective de ces segments est variable : cela donne par exemple, sur quatre cycles :

A		B		C	
(ms)	(%)	(ms)	(%)	(ms)	(%)
560	40,2	290	20,8	540	39
550	40,5	300	22	510	37,5
560	41,1	290	21,3	510	37,5

- 73 Pour obtenir à partir de là une quantification de type solfégique, il faut établir que B n'est « pas loin » de valoir la moitié de A ; mais que déduire à propos de C ? le rapport C/B varie entre 1,8 et 1,7. Donc C ne vaut ni 2 B, ni 1,5 B, seules valeurs admissibles dans une logique solfégique occidentale ou aksak.
- 74 Telles sont les limites de la réduction à des valeurs solfégiques : au prix d'une certaine violence, ce rythme apparaîtra soit comme un cinq temps (2.1.2) écourté, soit comme un *teke* allongé.

- 75 Dans le premier cas, pourraient exister alors cinq pulsations « latentes », mais rendues irrégulières pour des raisons encore mal définies.
- 76 Or précisément, les mêmes musiciens ont joué juste après un autre aksak, à deux coups de maillet cette fois (longue-brève), mais où la valeur brève (env. 550 ms.) est très proche du B ci-dessus, et la durée globale du cycle équivalente à celle de l'exemple précédent (env. 1350-1400 ms.). Le rapport entre le segment long et le bref, dans ce cas, varie entre 1,46 et 1,49 : soit une valeur très proche du rapport aksak  $3/2$ , – bien que la longue soit toujours légèrement plus courte que dans le modèle idéal.

Fig. 20



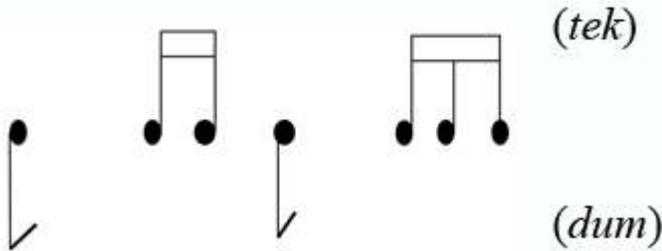
- 77 Le rapport entre longue et brève est ici compris entre 1,4 et 1,5 ; mais surtout, à certains moments de la réalisation, le maillet « actualise » une pulsation, de telle façon que le cycle est divisé en cinq segments égaux (resp. 280, 290, 270, 280, 270 ms.) : la « réduction » écrite la plus acceptable ici n'est-elle pas celle de l'*aksak premier 2.3*, avec une pulsation valant 280 ms., c'est-à-dire, en termes de solfège, une pulsation à la croche avec la valeur métronomique de 214 croches/minute ?
- 78 Dans ce cas, est-il possible d'assimiler les deux exemples, – le premier apparaissant alors comme une variante atypique du second ? La réponse doit être immédiatement négative, au moins pour deux raisons :
1. à aucun moment, dans l'exemple à trois temps inégaux, n'est explicitée une quelconque pulsation régulière ;
  2. La présence des trois coups de maillet est un invariant, qui ne subit jamais de modification.
- 79 Enfin, j'ajoute une troisième raison, qui n'engage que mon expérience du terrain : je n'ai jamais entendu, dans cette région, de « cinq temps » actualisé par trois coups de maillet (sous forme 2.1.2)...
- 80 Nous continuons donc à chercher le sens de ce segment C plus bref que A, cette fois non plus à l'aide de la machine, mais en travaillant avec les musiciens eux-mêmes, qui, rappelons-le, ne parviennent jamais à ralentir volontairement un tempo. Nous nous bornons alors à faire entendre la pièce jouée au *zurna-davul* et à la faire reproduire sur le luth *uçtelli*, puis sur une *darbukka* (instrument peu utilisé dans les villages, et représentant davantage les traditions urbaines).

- 81 Au *üçtelli*, la division en trois segments inégaux disparaît, pour laisser place à une autre structure, à quatre temps cette fois, comme suit :

U U U -

- 82 Et surtout, la longue finale (équivalant au segment C de l'exemple *davul-zurna*) est « monnayée » de façon ternaire, de sorte que l'on y retrouve plus aisément le modèle recherché.

- 83 Quant à la *darbukka*, elle propose :



- 84 L'important, dans ce cas également, est l'apparition du groupe ternaire final, qui met en évidence une pulsation jamais actualisée tout au long du cycle, et correspondant à une double-croche (au métronome : • = env. 400).
- 85 Ce passage par une autre instrumentation nous a donc permis de rejoindre notre modèle aksak : mais cela suffit-il à déclarer que cette turbulence observée dans le jeu du *davul* est réductible au modèle de trois segments groupés 2.4.3 ?
- 86 J'ai pu encore enregistrer la même mélodie, jouée par des musiciens d'une région voisine (Burdur), selon la formule désignée « 6.3 » dans la figure 17c. Là encore, les mesures restent loin de confirmer notre modèle : le groupe de trois est toujours « trop long », étiré de 10 % en moyenne par rapport à la valeur attendue.
- 87 Nous voici donc, prenant en compte les conditions d'exécution, tant sur le plan de l'*organon*, que sur celui des interactions sociales impliquées, face à un modèle éclaté, offrant tantôt des coïncidences avec la « forme » pure, abstraite, tantôt des distorsions, des transformations au sens étymologique du mot. L'étude détaillée de ces « versions » distordues nous permet de trouver bon nombre de cas, où la rapidité du tempo, – qui était l'ancrage théorique premier de la réflexion de Brailoiu sur l'aksak, – transforme le modèle : ainsi, un autre *teke*, joué au *üçtelli* solo, cette fois, où la longue, qui devrait représenter 33,3 % de la période, atteint jusqu'à 43 %, alors qu'à d'autres moments du cycle, elle ne vaut que 31 : dans ce cas précis, où seul l'index pinçant les cordes marque la structure de la battue (sur quatre temps), les justifications sont d'ordre mélodique : les valeurs les plus allongées quand le groupe de trois n'est pas monnayé, les plus abrégées quand la mélodie se précipite. Mais il s'agit là de variations au cours de la même pièce, qu'on pourrait appeler « expressives » dans le contexte d'un jeu sans finalité conative (=visant à faire danser).
- 88 Par contre, la distorsion, dans l'exemple analysé précédemment du *davul* (fig. 18) varie très peu au cours de la pièce, et s'adresse à des danseurs présents sur la place.
- 89 Il faudrait reprendre toute la description de ces rythmes en fonction des présents constats, et revenir, avec une extrême attention, sur les données matérielles, dispositifs instrumentaux, etc. : on ne saurait traiter de la même manière des événements d'accentuation qui « font corps » avec le geste mélodique (luth), et un dispositif en duo où la percussion est séparée.

- 90 Faut-il intégrer à notre propos la notion de « pulsation irrégulière » que défend Jacques Bouët en ce volume ? Ou bien considérer avec Jean During que le rythme en forme d'ellipse, « cercle à 2 centres » serait devenu « ovoïde », à trois centres ?

## 5. Éléments d'interprétation

- 91 Nous avons effectué un curieux trajet : nous avons analysé un répertoire selon des normes solfégiques, en considérant que l'analyse correcte devait aboutir à une transcription correcte. Le système de transcription obtenu est validé par la communauté musicienne objet de l'enquête, et se révèle opérant pour la communauté des musicologues turcs travaillant sur leur propre culture.
- 92 Puis nous reprenons le travail sur le répertoire en laissant de côté le striage du temps musical imposé par l'écriture solfégique, et en fixant notre attention sur l'« écriture directe » du sonagramme : le modèle culturel est toujours présent, se confirme dans le travail avec les musiciens interrogés, mais il s'avère :
- 1. qu'il ne peut plus s'accommoder de l'écriture ;
  - 2. que si réellement tout s'organise selon la loi aksak (2.2.2.3), l'accélération du tempo, ou un certain dispositif instrumental, n'en produit pas moins une « catastrophe » au sens où on entend ce mot depuis René Thom...
  - 3. Que, du coup, est entérinée l'existence d'au moins un modèle cognitif autre que le modèle culturel.
- 93 Outre le fait que la réduction de ce modèle culturel à sa transcription en neuf temps ne relève peut-être que d'un procès de « légitimation » au sens de Bourdieu, nous pouvons raisonner sur ces différences en invoquant des causes matérielles, liées aux conditions de performance : kinesthésiques (l'ampleur du mouvement qui frappe le *davul*), ou sociologiques (interactions : jouer sur la place du village, pour une grande collectivité), etc. On aurait alors une explication fonctionnaliste, qui s'appuierait sur une prise en compte rigoureuse, et aussi complète que possible, de paramètres très fins. Mais cela ne nous donnerait pas encore le moyen d'interpréter les événements.
- 94 Si nous reprenons à notre compte la « trinité du rythme » dont Pierre Sauvanet expose la théorie dans son article ci-dessus, nous dirons qu'ici, – où la périodicité, dans son évidence, ne pose pas problème, – c'est une tension entre *structure* et *mouvement*. qui est en jeu.
- 95 *Structure* : les deux modèles, *clave* et « aksak à neuf temps » recourent la notion de « schème métrique » qui était proposée dans notre article (Cler : 1994). En effet, il s'agit bien de *skhèma*, la forme statique, saisie dans sa permanence, et hors-temps, – puisqu'elle pouvait s'incarner à différents tempi : en quoi cette notion était aussi une allusion, *mutatis mutandis*, au schématisme kantien<sup>7</sup>, « représentation intermédiaire entre l'intelligible et le sensible ». Cette notion de schème permettait d'identifier la cohérence du système à une unité territoriale : sur un territoire donné, *une* formule, polie par les musiciens de chaque génération, diversifiée en ce que l'on nomme un répertoire. Il y a donc, dans cette exploitation d'une même structure métrique, resserrée ou étirée, comme un « condensé » territorial, qui nous renvoie à la « ritournelle territoriale » de Deleuze-Guattari (1980).
- 96 En somme, ce schème n'est que la structure de la battue (niveau 1 de l'analyse), qui s'actualise pour un territoire donné dans un rythme. L'agencement schème-tempo-

mélodie est tel que ce système territorial est immédiatement identifiable. Dans les villages où sont effectués les relevés et enquêtes ici présentés, l'articulation accentuelle (percussions sur la table d'harmonie), la texture sonore des agencements instrumentaux, l'économie modale, tout signale immédiatement un lieu d'origine, la vallée de Masit, ou la région tout entière.

- 97 Mais bien plus encore, le « schème métrique » en question existe dans toute la Turquie, où il est souvent qualifié de « rythme national ». Sa nature de schème engendrerait donc dans un territoire global, – qui comprend les Balkans, faut-il le rappeler, – un nombre incalculable de variantes « micro-territoriales » ou de milieux (villageois, urbain, « populaire » et « classique », etc.), dont la singularité, localement, se marque par des traits *rythmiques*, au sens défini plus haut, – temps, dynamique, timbre, mélodicité.
- 98 Nous sommes donc du côté de la structure, et celle-ci se double d'un contenu idéologique, d'un discours, elle fait système au sens où « tout se tient ».
- 99 *Mouvement* : à travers l'élasticité du modèle, distorsions et transformations, c'est le mouvement, c'est-à-dire la vie du rythme, – sa rythmicité. Et bien sûr, nous excluons de comprendre cette « vie » comme une marge de liberté laissée à la réalisation du modèle (comme on opposerait le *rubato* au *tempo giusto*). Ce qui doit être pensé, soumis à des validations expérimentales, c'est bien plutôt la coexistence de ce modèle, – construit *a posteriori*, – avec un ou plusieurs modèles cognitifs distincts (comme le cercle tracé au compas et celui dessiné à main levée par la brodeuse tadjike, cf. Jean During ici-même).
- 100 D'une certaine façon, contre le temps strié, discret, nommé, tout notre effort devra s'attacher désormais à penser le continu. Se répète le vieux débat, sur l'étymologie de *rhythmos*, entre la « cadence des flots » contestée par Benveniste dans son célèbre article (1966), et « la manière particulière de fluer », qu'il lui opposait ; et c'est la nature de ce « flux » qui requiert à présent toute notre attention.
- 101 La perspective de recherche suggérée ici ouvre ainsi sur deux démarches conjointes : l'une, pragmatique, comprenant la mise en place de protocoles d'expérimentation, et tâchant de rendre compte de la « pensée analogique » qui régit ces processus rythmiques, sous forme de *fonctions* ; l'autre, davantage tournée vers les concepts, – style, territoire, *concept* de rythme, etc., – relevant plutôt d'une esthétique générale ou d'une ethnologie de l'affect.
- 102 Peut-être cette double postulation, qui se présente à chaque pas dans la recherche sur le rythme, entre rythme-fonction et rythme-concept, est-elle l'origine de la plupart des errances des musicologues en cette matière.

---

## BIBLIOGRAPHIE

ACOSTA Leonardo, 1989, *Del tambor al sintetizador* La Habana : Editorial Letras Cubanas.

ALÉN Olavo, 1986, *La música de las sociedades de tumba francesa en Cuba*. La Habana : Casa de las Americas.

- ALVAREZ VERGARA R.E., 1989, *Caracterización de las agrupaciones de rumba en la ciudad de La Habana*. La Habana : Instituto Superior de Arte, Facultad de Música, trabajo de diploma.
- AROM Simha, 1985, *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique centrale*, 2 vol. Paris : SELAF.
- ASSAYAG Gérald, 1996, « Problèmes de quantification et de transcription en composition assistée par ordinateur », in *Musique & Mathématiques*. Lyon : Colloque GRAME : 91-105.
- BENGTSSON Ingmar *et al.*, 1972, « Sound Analysis Equipment and Rhythm Research Ideas at the Institute of Musicology in Uppsala », in *Studia instrumentorum popularis II*. Stockholm : Musikhistoriskamuseet : 53-76.
- BENVENISTE Emile, 1966, « La notion de 'rythme' dans son expression linguistique », in *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard : 327-336.
- BRAILOIU Constantin, 1973, *Problèmes d'ethnomusicologie*, textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget. Genève : Minkoff Reprint.
- CANÉVET G., 1991, « Les profils psychoacoustiques », in *Genèse et perception des sons*. Publications du LMA/CNRS.
- CARPENTIER Alejo, 1985, (1946) *La Musique à Cuba*. Paris : Gallimard.
- CHATELAIN Daniel, 1996, « La tumba francesa », *Percussions* 45 : 39-49.
- CLER Jérôme, 1994, « Pour une théorie du rythme aksak », *Revue de Musicologie* 82 : 181-210.
- CROOK Larry, 1982, « A Musical Analysis of the Cuban Rumba », *Latin American Music Review* 3 (1) : 92-123.
- CROOK Larry, 1992, « The Form and Formation of the Rumba in Cuba », in *Salsiology, Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*. New York : Greenwood Press : 29-42.
- DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, 1980, *Mille plateaux*. Paris : Editions de Minuit.
- DONNIER Philippe, 1988, « Le flamenco ou le temps falsifié », *Analyse musicale*, 2e trimestre.
- ENGLAND Nicholas M., 1964, « Symposium on Transcription and Analysis : an Hukwe Song with Musical Bow », *Ethnomusicology* VIII-3.
- ESTIVAL Jean-Pierre, 1996, « Nouveaux enjeux ou continuité historique ? La rumba, un exemple afrocubain », *Cahiers de musiques traditionnelles* 9 : 201-223.
- FIANNACA M., 1992, *Percussions, Les congas, Rythmes* Lyon : Maurice Sonjon.
- GOODY Jack, 1979, *La raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*. Paris : Les Editions de Minuit.
- GOODY Jack, 1994, *Entre l'oralité et l'écriture*. Paris : PUF.
- GRASSO GONZALEZ N., 1989, *Folklore y profesionalismo en la rumba matancera*. La Habana : Instituto Superior de Arte, Facultad de Música, trabajo de diploma.
- HANDEL S., 1989, *Listening - An Introduction to the Perception of Auditory Events*. Mass. : MIT Press.
- HELFFER Mireille, 1994, *Mchod-Rol, les instruments de la musique tibétaine*. Paris : CNRS Editions.
- LEON Argeliers, 1974, *Del canto y el tiempo*. La Habana : Editorial Pueblo y Educación.
- LÉVI STRAUSS Claude, 1962, *La pensée sauvage*. Paris : Plon.
- NETTL Bruno, 1964, *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York : The Free Press of Glencoe.

ORTIZ Fernando, 1981, (1951) *Los bailes y el teatro de los Negros en el folklore de Cuba*. La Habana : Editorial Letras Cubanas.

ORTIZ Fernando, 1984, (1935) *La clave xilofónica de la música cubana*. La Habana : Editorial Letras Cubanas.

ORTIZ Fernando, 1993, (1950) *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana : Editorial Letras Cubanas.

PÉREZ FERNANDEZ Rolando Antonio, 1986, *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. La Habana : Ediciones Casa de Las Américas.

ROUGET Gilbert, 1970, « Transcrire ou décrire ? chant soudanais et chant fuégien », in *Echanges et communications, mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*. Paris : Mouton : 677-706.

ROUGET Gilbert *et al.*, 1981, « Ethnomusicologie et représentation de la musique, études réunies et présentées par Gilbert Rouget », *Le Courrier du CNRS*, hors série n° 42.

VINUEZA Maria Elena, 1988, *Presencia Arará en la música folclórica de Matanzas*. La Habana : Ediciones Casa de las Américas.

## NOTES

1. Voir dans le même volume l'article de Jacques Bouët pp. 107-125.
2. Je m'inspire ici d'un article de Philippe Donnier, « le flamenco ou le temps falsifié », *Analyse Musicale*, 2<sup>e</sup> trimestre 1988, p. 31.
3. En particulier, durant le travail d'enquête sur le répertoire, il est impossible de faire jouer une pièce plus lentement, ce qui pour nous est un moment important de la pédagogie musicale. A l'injonction « joue plus lentement », il est répondu une version plus simple, moins ornée de la pièce, mais d'un tempo rigoureusement identique.
4. Je fais là référence à ma propre expérience d'instrumentiste, ayant appris ce répertoire d'abord à Paris, avec Talip Özkan, grand maître du saz, selon une méthode solfégique à l'occidentale (« compter », 1-2, 1-2, 1-2, 1-2-3, lentement puis en accélérant, etc.). Cet apprentissage fut validé dès mon premier séjour sur le terrain, puisque je pus faire danser, moi aussi, des villageois chez qui je n'avais jamais séjourné auparavant.
5. C'est du reste uniquement au sens d'un semblable décalage, qu'un paysan turc parlera d'*aksaklık*, irrégularité.
6. Je fais remarquer au passage que le schéma de percussion, ici, est le même « dactyle » que pour le tempo *sipsi* cf. plus bas, 4.2.
7. Cet emprunt relevait bien sûr de la méthode du « bricoleur » cher à la *Pensée sauvage*, et non de celle de l'« ingénieur ».

---

## AUTEUR

### JÉRÔME CLER

Jérôme CLER, 38 ans, normalien, agrégé de Lettres Classiques, a poursuivi parallèlement à des études littéraires une recherche personnelle sur la musique, à travers la pratique de la guitare flamenca en Espagne, puis des luths de Turquie (*saz, tanbur*) en suivant l'enseignement de Talip Özkan à Paris. Détaché au CNRS (URA D 1540, « Mondes turcs et iraniens à l'époque moderne et contemporaine », Strasbourg), il achève une thèse de doctorat consacrée à la pratique et au système musical d'un ensemble de villages du sud-ouest de la Turquie.