

# Terminale musique - option facultative

## Jazz et Orient

### PLAN DE COURS

#### Définitions

##### Le jazz

Écoute 1 : extrait jazz swing

##### L'Orient

Écoute 2 : musique du proche orient

Écoute 3 : musique d'Asie

Vidéo autour du monde Arabe - éléments de compréhension

#### I - Des traditions musicales homogènes

##### 1 - La musique orientale (de tradition arabe)

Écoute 4 : Oum Kalthoum - Al Atlal (extrait)

##### L'écriture

Écoute 5 : Mohammed Abdel Wahab ou Asmahan (alternance voix/instr + bourdon)

##### La modalité

Écoutes 6 et 7 : Maqâm Bayati (sur *ré*) ou Adjam (sur *sib*), au violon oriental puis au oud.

##### L'ornementation

Écoute 8 : Rabih Abou-Khalil, *Mourir pour ton décolleté* (exemple entre deux instruments)

##### Le rythme et la mesure

Écoute 9 : Jasser Haj Youssef, *Friggya*

##### 2 - Les instruments de la musique orientale de tradition arabe

##### Le oud

Écoute 10 : Marcel Khalifé, *Caress* thème au oud

##### Le duduk

Écoute 11 : Rabih Abou-Khalil, *Mourir pour ton décolleté* (début)

Écoute 12, 13 et 14 : 3 Vidéos autour du Duduk - découverte, concert, Zygel

##### La darbouka

Écoute 15 : Vidéo démo de darbouka

##### Le bendir

Écoute 16 : Vidéo démo du bendir

##### Le violon oriental

Écoute 17 : Autour du violon oriental

##### La viole d'amour

##### Un instrument étranger : le serpent.

Écoute 18 et 19 : 2 vidéos - Autour du serpent ; Le serpent et le jazz (Zygel)

##### Pour rappel, les instruments caractéristiques du jazz

Écoute 20 : La trompette quart de ton orientale expliquée par Ibrahim Maalouf

Documentaire complémentaire sur Nassim Maalouf. <http://youtu.be/mVZsG3kl-dE>

#### II - Analyse des oeuvres au programme

##### Présentation

1 - *Caress* de Marcel Khalife

2 - *Mourir pour ton décolleté* de Rabih Abou-Khalil

3 - *Aurora* de Avishai Cohen

4 - *Friggya* de Jasser Haj Youssef

5 - *We'll Always Care About You* d'Ibrahim Maalouf

## Terminale musique - option facultative

### Jazz et Orient

#### Introduction

Extrait du bulletin officiel (programme) :

*Les cinq pièces [choisies] forment un [...] ensemble [...]. Chacune évoque de façon singulière le dialogue des cultures, celles de l'Orient et du bassin méditerranéen, et celles du jazz occidental, lui-même issu d'une histoire partant de l'Afrique noire et passant par l'Amérique du nord avant d'investir la globalité du monde occidental.*

Oeuvres de référence :

- **Marcel Khalifé**, *Caress*, in album Caress
- **Ibrahim Maalouf**, *They don't care about us*, in album Diagnostic
- **Rabih Abou-Khalil**, *Mourir pour ton décolleté*, in album Songs for Sad Women
- **Avishai Cohen**, *Aurora*, in album Aurora
- **Jasser Haj Youssef**, *Friggya*, in album Sira

Le choix des oeuvres de référence témoigne d'une approche très large de la thématique proposée. Cinq titres extraits de cinq albums différents et venant d'artistes dont les musiques s'inspirent d'univers contrastés. À travers ces choix, le corpus invite à l'ouverture et au dialogue des cultures entre orient, bassin méditerranéen, Afrique noire et du nord. Chaque artiste propose, consciemment ou non, sa vision d'une musique originale influencée par des contextes culturels aussi nombreux que variés.

Cependant, le fait de regrouper ces artistes autour d'un thème commun (le jazz et l'Orient) suggère des rapprochements esthétiques et stylistiques, que ce soit dans le domaine du jazz ou des musiques non occidentales. Sous l'angle des héritages et des perspectives, l'étude des oeuvres permettra sans doute de dégager de nombreuses constantes, mais aussi de souligner leur originalité notamment dans la manière de fusionner les langages musicaux qui ont servi de source d'inspiration.

Rappel des thématiques :

- l'œuvre et son organisation,
- l'œuvre et ses pratiques,
- l'œuvre et l'histoire,
- l'œuvre, la musique et les autres arts

#### Définitions

**Le jazz** : c'est un genre musical qui est apparu au début du XX<sup>e</sup> siècle aux États-Unis et qui prend ses sources à la fois dans la musique américaine et africaine. Comme beaucoup de musique, elle est le siège d'un métissage entre des cultures et des traditions musicales variées.

Comme toutes les musiques, le jazz a évolué au fil de son histoire, influencé par d'autres musiques telles que la musique classique européenne, la musique traditionnelle non-occidentale (musique africaine, indienne...)

Les principales caractéristiques du jazz sont l'**improvisation**, le **timbre** (le son des instruments, dépendant des modes de jeu), mais surtout le **swing** (obtenu par une articulation rythmique et un phrasé particulier).

Écoute 1 : extrait jazz swing

**L'Orient** : dans notre langage occidental, il désigne un espace géographique situé à l'Est de l'Europe, ce qui est relativement vaste puisque ce territoire s'étend jusqu'au Japon et pourrait presque représenter l'« Asie »... Plus généralement, on a pour habitude de partager ce « continent » en deux zones :

- le Proche-Orient (aussi appelé le Moyen-Orient par les britanniques) : avec les pays du sud-est du bassin méditerranéen (intégrant également le nord de l'Afrique) ; cela s'étend donc de la Libye à l'Iran, et regroupe les cultures arabes, turques et perses.

Écoute 2 : musique du proche orient

- l'Extrême-Orient : avec les pays situés à l'est du continent asiatique, de l'Inde au Japon...

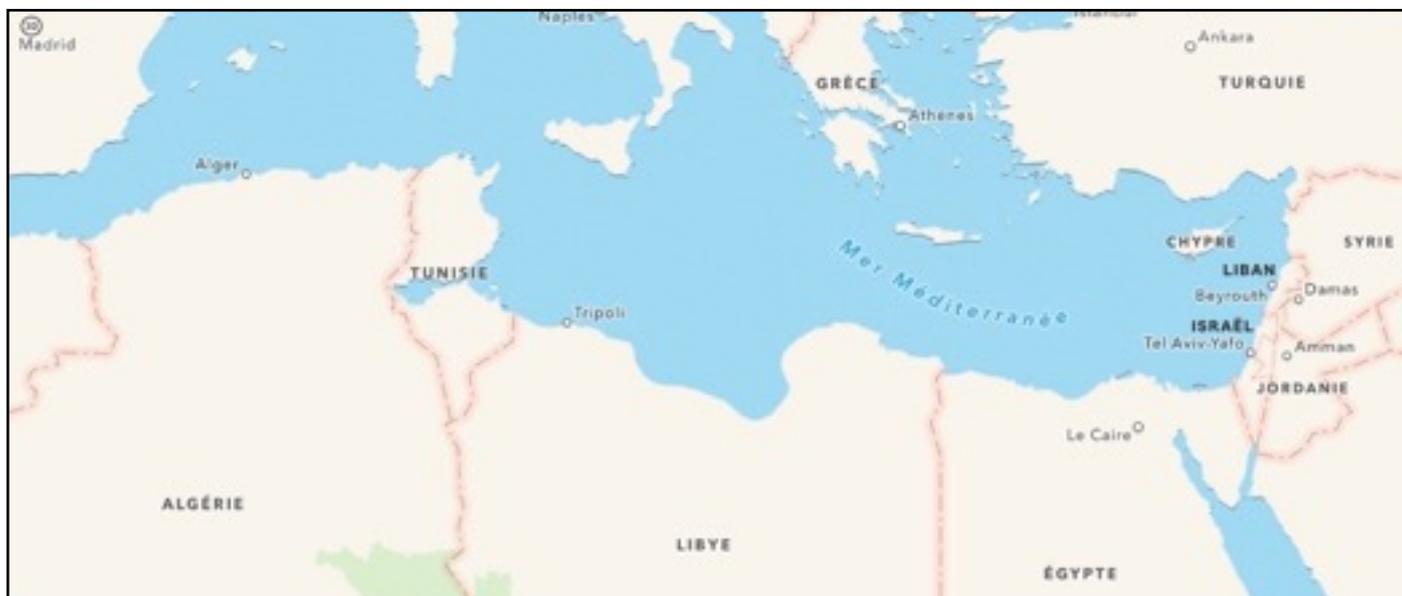
### Écoute 3 : musique d'Asie

L'approche purement géographique semble aussi large que difficile à appréhender de part l'extrême hétérogénéité du répertoire et des cultures. Cependant, pour réduire le champ d'investigation et être plus en adéquation avec les oeuvres du programme, l'idée de prendre pour point de départ les origines des musiciens retenus dans le programme, focalise l'étude autour d'un territoire : le bassin méditerranéen.

- Marcel Khalifé (1950-), Liban / Syrie
- Ibrahim Maalouf (1980-), Liban
- Rabih Abou-Khalil (1957-), Liban
- Avishai Cohen, (1970-), Israël
- Jasser Haj Youssef (1980-), Tunisie



### Vidéo autour du monde Arabe - éléments de compréhension

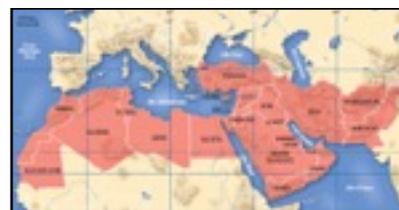


## I - Des traditions musicales homogènes

Malgré la diversité et l'immensité du territoire, le champ d'étude peut être centré autour des musiques arabes, socle commun de ces civilisations. Qu'il s'agisse des instruments, des caractéristiques mélodiques ou rythmiques, du répertoire savant ou populaire, une très grande proximité se dégage des musiques traditionnelles de ces pays qui ont des racines communes au niveau de leurs cultures et pour lesquels les échanges culturels ont toujours été nombreux.

### 1 - La musique orientale (de tradition arabe)

Elle désigne un ensemble de musiques dont les origines proviennent d'une zone qui s'étend du Proche-Orient à l'Atlantique, débordant ainsi sur l'occident (le nord de l'Afrique). Concrètement, cela représente la péninsule arabique (Arabie Saoudite, Yémen, Koweït, Émirats arabes...), l'Irak, la Syrie, la Jordanie, le Liban, mais aussi les pays islamiques d'Afrique du Nord avec l'Égypte, le Soudan, la Tunisie, l'Algérie, le Maroc et même la Mauritanie. La partie occidentale du monde arabe s'appelle le *Maghreb*, en « opposition » avec la partie orientale : le Machrek. Les sources de cette musique sont étroitement liées à de nombreuses traditions musicales venant d'anciennes cultures (perse, grecque...) qui ont



profondément influencé la culture islamique et la civilisation arabe. Cependant, l'influence du système musical indien a servi de socle unificateur à toutes ces musiques.

Ce vaste territoire, qui s'étend sur plus de 10 000 kilomètres, est le berceau de cultures et de traditions musicales très diverses, mais ces musiques ont également de nombreux points communs : la **tradition orale**, la place centrale de la **voix**, écriture **monodique** (mais hétérophonique), **l'ornementation**, **l'improvisation**, les **instruments** (notamment le *oud*), la **modalité**, le **rythme**. Une des figures emblématique de la musique arabe est la chanteuse égyptienne Oum Kalthoum (1898-1975).

#### Écoute 4 : Oum Kalthoum - Al Atlal (extrait)

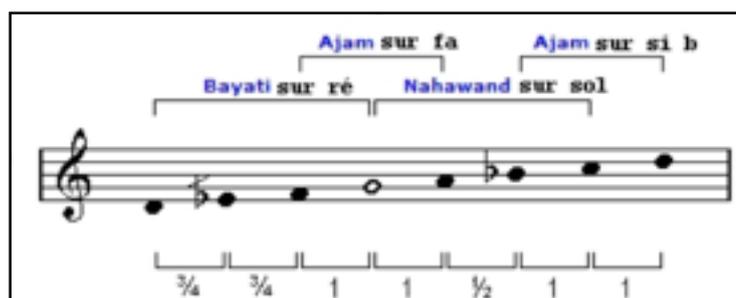
Cette chanteuse est aujourd'hui des plus célèbres car elle a porté le genre de la chanson longue à un très haut niveau artistique. En effet, la part d'improvisation (musicale et texte) est très importante et les proportions d'une chanson peuvent dépasser une heure, si l'inspiration de l'interprète le permet ! Dans ces musiques, le rapport au texte (à la poésie) est essentiel et induit un rythme mélodique qui n'est pas sans rappeler des modèles plus anciens tels que la cantilation du Coran. D'autres genres musicaux tels que la Noubas, la Qasida ou la Wasla fondent également le répertoire de la musique orientale. Ce sont des Suites d'œuvres dont la structure et le monde sont très précisément codifiées ; tout comme la chanson longue, ces suites peuvent s'étendre sur des durées importantes.

**L'écriture** : cette musique de tradition orale se caractérise par une « écriture » essentiellement mélodique (monodique, comme dans la musique occidentale médiévale), qu'il s'agisse du répertoire savant ou populaire. Ainsi, l'accompagnement joue un rôle essentiellement rythmique auquel s'ajoute une partie de basse qui renforce le mode grâce à une note pédale ou à un bourdon. Les formes traditionnelles de cette musique sont centrées autour d'une mélodie mise au premier plan et interprétée en alternance par une voix et un instrument.

#### Écoute 5 : Mohammed Abdel Wahab ou Asmahan (alternance voix/instr + bourdon)

**La modalité** : « pour faire oriental », les compositeurs occidentaux utilisent l'intervalle de seconde augmentée, caractéristiques de nombreux modes orientaux. Mais cette richesse modale, basée sur un système de modes appelés « maqâms », dépasse largement ce cliché. Contrairement à notre musique occidentale moderne qui base les modes en fonction d'une échelle de notes et une tonique (repère), le système modal des musiques orientales est plus subtil dans la mesure où la même échelle de sons maqâms peut faire référence à des modes différents en fonction des notes sur lesquelles le musicien va insister (car plus souvent jouées). De plus, certaines tournures mélodiques sont caractéristiques d'un maqâm et le simple fait de les jouer oriente l'oreille vers tel ou tel mode.

À un niveau plus technique, la musique orientale n'utilise pas, comme la musique occidentale, une gamme tempérée (partageant l'octave en 12 intervalles égaux). Elle intègre, dans ses modes, des intervalles inférieurs au découpage en demi-ton (ce qui correspond à une altération, dièse ou bémol). On parlera alors de quart de ton (aussi appelé demi-dièse ou demi-bémol ou de neuvième de ton).



#### Écoutes 6 et 7 : Maqâm Bayati (sur ré) ou Adjam (sur sib), au violon oriental puis au oud.

Sur la trompette d'Ibrahim Maalouf par exemple, un quatrième piston est ajouté ; sa fonction est d'abaisser la note jouée d'un quart de ton. Cela lui permet donc, sur un instrument moderne (mais qui a été adapté) de jouer dans un tempérament non occidental. À l'inverse, dans certaines œuvres au programme, la présence du piano

oblige les musiciens à faire des compromis face aux problèmes de justesse qu'un instrument occidental pouvait générer (cf. partie « analyse », plus bas).

**L'ornementation** : contrairement à la musique occidentale qui est partie à la conquête de la polyphonie et de l'enrichissement des accords (on parle d'harmonie ou d'écriture verticale), la musique orientale est plus horizontale et a développé un art vocal subtil capable d'exprimer la profondeur de l'âme humaine au seul moyen d'une ligne mélodique. Plus que tout autre instrument, la voix est totalement libérée des contraintes de tempérament, et peut s'accorder avec n'importe quel contexte modal. Au-delà de la ligne mélodique principale, c'est un véritable jeu d'ornementations, généralement improvisé par l'interprète et qui s'articule autour de « trilles » ou « vibrato », « appoggiatures », « glissando », « port de voix » ou variations rythmiques. L'art d'ornementer peut alors être très complexe voire sophistiqué, et devient en quelque sorte une signature personnelle de l'interprète. Plus largement, cette tradition d'ornementation peut se

rapprocher des traditions de récitation coranique et de chants religieux (appel à la prière du muezzin) partagés par les communautés musulmanes. existe vraisemblablement

Dans certains cas, l'ornementation est même utilisée lorsqu'un instrument et la voix jouent la même mélodie ; la voix se détache ponctuellement de la ligne instrumentale pour faire entendre un ornement.

**Écoute 8 : Rabih Abou-Khalil, Mourir pour ton décolleté (exemple entre deux instruments)**

Dans la tradition musicale orientale (arabe, indienne) comme dans le jazz, les musiciens ont pour habitude de rejouer les mélodies (thèmes) en ajoutant des variations ou des ornements et chaque morceau fait obligatoirement l'objet d'improvisations plus ou moins longues, certaines oeuvres d'une durée de 10 minutes peuvent parfois atteindre une heure.

**Le rythme et la mesure** : très influencée par la musique orientale et la musique ottomane, la musique arabe se distingue par une écriture rythmique d'une grande richesse. Contrairement à la musique occidentale, la mesure à 4 temps et la pulsation régulière ne sont pas un cadre récurrent, bien au contraire. Cette complexité métrique se manifeste par des fréquents changements de mètre (chiffres indicateurs qui donne l'unité de pulsation et le nombre de pulsation par mesure), par l'utilisation de mesures à 5, 6, 7 temps (voire plus), par une subdivision de la pulsation qui peut varier d'un instant à l'autre (binaire <-> ternaire).

**Écoute 9 : Jasser Haj Youssef, Friggya**

À ces caractéristiques d'écriture s'ajoutent plusieurs éléments qui viennent enrichir la matière sonore :

- une utilisation abondante des syncopes (appelés aussi « contre-temps), apportant dynamisme et vivacité à la musique,
- des accents déplacés, évitant d'appuyer les temps forts et d'alourdir la musique, apportant ainsi une certaine énergie,
- une ornementation rythmique de la mélodie, improvisée par l'interprète et qui ajoute une grande virtuosité.

L'ornementation et les diminutions rythmiques (utilisations de valeurs brèves) témoignent d'un souci permanent d'éviter la monotonie de



la ligne mélodique ; par comparaison, ce travail ornemental de sculpture mélodique très poussée dans le détail n'est pas sans rappeler la riche ornementation si caractéristique de l'architecture orientale, musulmane ou arabo-andalouse telle qu'il est possible de la voir dans des exemples tels que les grandes mosquées ou le Palais de l'Alhambra à Grenade (cf. détail ci-dessus).

Le temps musical est donc riche de variété, y compris au sein d'une oeuvre : il peut s'étirer jusqu'à diluer les repères rythmiques (temps lisse) ou à l'inverse être marqué de façon très prononcée (de façon régulière ou non) et resserré (temps pulsé, strié).

Pour aller à l'essentiel, la musique orientale de notre programme se rapproche étroitement de la musique arabe. Essentiellement vocale (liée à la poésie pour le répertoire savant), elle est également très influencée par la cantilation du Coran, surtout au niveau mélodique. Généralement monodique (parfois hétérophonique), l'ornementation est très importante et diffère d'un interprète à l'autre. L'improvisation et la modalité (maqâm) sont également deux autres éléments qui, avec la richesse rythmique, fondent l'identité de cette musique.

## 2 - Les instruments de la musique orientale de tradition arabe

Essentiellement mélodique, la musique orientale est largement centrée autour de la voix et la plupart des instruments utilisés ont un rôle d'accompagnement. Généralement, ils appartiennent à trois grandes familles : les instruments à cordes pincées, à vent, et les percussions.

Au niveau de la sonorité même des instruments, on relèvera une certaine prédilection pour des timbres voilés (voix d'A. Cohen, timbre du duduk ou du bendir) et riches en harmoniques (cf. point commun avec le jazz), mais aussi (et de façon moins systématique) des sonorités chaudes et douces (oud et serpent, voir plus bas).

**Le oud** est un instrument ancien, ancêtre du luth occidental, mais avec un manche plus court et dépourvu de frettes. Contrairement à d'autres instruments à manche, le oud (et le luth) se distingue par sa caisse piriforme et son chevillier fortement recourbé vers l'arrière. Généralement jouées avec un plectre (mais pas seulement), les cordes sont doublées, ce qui fait un total de 10 ou 14 selon les instruments. Celles-ci sont majoritairement accordées en quarts (sauf dans le grave) et permettent d'obtenir une tessiture de deux octaves et demie, du *ré* grave jusqu'à sol.

Dans la musique orientale, le oud incarne un certain raffinement, comparable au piano dans la musique occidentale. Il a généralement un rôle d'accompagnement, mais de façon plus structurelle, il permet d'assurer les basses pour assoir le maqâm et participe également à l'animation rythmique de l'ensemble instrumental.

Instrument polyvalent, il est également en mesure d'assurer la partie mélodique (le thème) et d'improviser dans un jeu de question réponse.

**Écoute 10 : Marcel Khalifé, *Caress* thème au oud**

De nombreux instruments orientaux sont proches du luth « arabe » ; globalement la forme reste la même et les différences se situent principalement sur la longueur du manche, la taille de la caisse, le nombre de cordes et le fait qu'elles soient doublées ou non, la présence de frettes (mobiles ou non...). Voici quelques exemples : le saz, le setar (et non la sitar), le tanbûr, ou dans d'autres régions du monde, la balalaïka, le banjo, un bouzouki...

Cependant, cet instrument se rapproche, au niveau du timbre, des instruments à cordes pincées ou frappées tel que la mandoline, le cistre, le berimbau, le cymbalum, le ukulélé ou le charango, dont les modes de jeu diffèrent (jeu avec les doigts, les ongles, un plectre, un bâton, des baguettes).



**Le duduk** (aussi doudouk, à gauche), « cousin éloigné » du hautbois occidental, est un instrument d'origine arménienne à anche double ; sa tessiture est beaucoup plus grave et réduite que le hautbois, avec une étendue d'une douzième seulement, pour les instruments traditionnels. Son timbre très caractéristique, à la fois mélancolique, sensuel et méditatif, est utilisé par Rabih Abou-Khalil dans *Mourir pour ton décolleté*, dont la partie de duduk est interprétée par G. Dabaghyan.

**Écoute 11 : Rabih Abou-Khalil, *Mourir pour ton décolleté* (début)**

Cette sonorité douce peut devenir plus nasillarde si le musicien souffle plus fort. Il a pour fonction l'accompagnement des chants et des danses traditionnelles, ainsi qu'un rôle privilégié dans les grandes cérémonies (mariages, funérailles). Dans de nombreuses musiques, la partie de duduk est jouée par deux musiciens, l'un assurant un arrière-plan sonore (bourdon par exemple, avec la technique de la respiration continue), et l'autre improvisant des mélodies très richement ornementées.

**Écoute 12, 13 et 14 : 3 Vidéos autour du Duduk - découverte, concert, Zygel**

À l'écoute des extraits, on peut entendre que l'instrumentiste est capable d'altérer les notes par le souffle et le glissando expressif obtenu peut dépasser le demi-ton. De même, le vibrato semble être un élément important dans l'expression mélodique, se rapprochant ainsi de la voix. Aujourd'hui, l'instrument perd de sa popularité dans le milieu rural, mais des musiciens professionnels le mettent en avant dans des concerts afin de conserver ces traditions musicales. En 2005, « le duduk et sa musique » sont portés par l'UNESCO au patrimoine culturel immatériel de l'humanité. En fonction des lieux, les instruments à anche double ont des noms, des formes et des sonorités sensiblement différents : ghaita, zurna... Ils sont parfois joués avec la technique de la respiration continue.

**La darbouka** (ou derbuka) : c'est un petit tambour de facture assez simple et qui se compose d'un corps en terre cuite, c'est à dire argile (ou en bois, voire en métal pour des fabrications plus contemporaines) dont la base est ouverte. Cette classe de résonance accueille en son sommet une peau tendue « membrane unique » (chèvre, mouton, poisson) qui sera frappée avec les deux mains étant donné que l'instrument est maintenu horizontalement entre le coude et la cuisse (contrairement au djembe qui est posé sur le sol).

La technique de jeu est assez raffinée et offre une palette sonore assez large grâce à une diversité d'attaques : avec la paume de la main (à plat ou en creux), avec un ou plusieurs doigts, le doigt entier ou simplement le bout... L'endroit où l'impact est donné est également très important, permettant d'obtenir un son clair et sec (proche du cercle



extérieur) ou un son plus grave et avec plus de résonance (au milieu de la peau). Enfin, grâce à une pression exercée par une main à différents endroits de la peau, il est possible de modifier la hauteur (vers l'aigu). Le plus souvent, la main droite fait les sons graves (appelés « doum »), alors que la main gauche, plus virtuose avec un jeu plus précis des doigts, fait entendre des sons clairs et plus incisifs (« tak »).

#### Écoute 15 : Vidéo démo de darbouka

Il existe de nombreuses variantes de la darbouka avec des tailles, des matériaux (pour le corps et la peau) et des formes légèrement différents ; de même l'orthographe, comme le nom peut varier d'un pays à l'autre : darrabukka, zarb, dombak, dounbak, deblek.



**Le bendir** (se rapproche du mizâne, du târ, ou du daf...) est un instrument à percussion composé d'un cercle de bois (assez grand : 40-50 cm) sur lequel est tendue une peau (de chèvre ou de brebis). Sous la peau, à l'intérieur de l'instrument, deux cordes sont tendues d'un bord à l'autre à l'autre du cadre et passent en son milieu). La structure en bois est percée d'un orifice dans lequel le percussionniste introduit son pouce (main gauche) afin de maintenir efficacement l'instrument. Ainsi, avec cette main, il joue plutôt du bout des doigts tandis que la main droite, plus mobile, offre une palette de sons plus variés.

Étant donnée la large surface de peau, le bendir produit plutôt des sons graves si l'on frappe pleine peau (l'interprète contrôle la résonance en étouffant ou non la peau) ; en revanche, un jeu du bout des doigts, proche du cercle offre une palette de sons plus dynamiques (sur le même principe que la darbouka).

L'instrument est généralement utilisé dans un répertoire profane (accompagnant un instrument à anche double), mais il arrive qu'il participe à

des musiques religieuses. **Écoute 16 : Vidéo démo du bendir**

**Le violon oriental** : contre toute attente, le violon n'est pas seulement l'instrument de la musique classique par excellence, mais aussi celui de la musique orientale. Cela dit, la technique de jeu entre les deux cultures n'est pas la même puis qu'initialement, le violon oriental est joué verticalement (posé sur le genou). Autre différence significative, l'accord de l'instrument, différent là aussi puis que l'accord occidental *sol, ré, la, mi* (de la corde grave à la corde aiguë) est remplacé par *sol, ré, sol, ré*, ce qui permet de jouer plus facilement les quart de ton, propres aux modes (maqâm) de la musique orientale. De plus, l'absence de frète permet à l'instrument de pouvoir s'adapter très précisément à la justesse voulue par l'interprète, mais le manche étant assez court, les écarts de placement des doigts de la main gauche pour des intervalles aussi petits que le quart de ton sont de l'ordre du millimètre.

La technique d'archet, très développée et codifiée dans la musique occidentale, est assez libre dans la musique orientale ; la musique et l'ornementation étant généralement improvisée, il est difficile de déterminer à l'avance la direction de l'archet.

#### Écoute 17 : Autour du violon oriental

**La viole d'amour** : dans certaines oeuvres de son album *Sira*, Jasser Haj Youssef joue de la viole d'amour. Un instrument ancien comme le serpent, qui, après avoir disparu, fait sa réapparition dans des répertoires nouveaux tels que la musique orientale.

Appartenant à la famille des violes (comme la viole de gambe), cet instrument connaît sa plus belle période à l'époque baroque puis disparaît progressivement au profit de la famille des violons.

Cet instrument secret et intimiste a une sonorité hypnotique obtenue par la mise en résonance de cordes « sympathiques » (qui ne sont pas mises en vibration par l'archet, mais par la vibration des autres cordes) qui ajoutent une réverbération naturelle à l'instrument.

Généralement dotée de 7 cordes de jeu (avec archet) et de 5 à 7 cordes sympathiques (situées sous le manche et traversant le chevalet) qu'il est possible d'accorder avec les chevilles. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la viole d'amour voyage et est appréciée dans la musique savante turque, on la retrouve sous le nom de *sînekemani*.



**Un instrument étranger : le serpent.** C'est un instrument à vent construit en bois (gainé de cuir) ; percé de 6 trous dans un premier temps, il sera perfectionné par l'ajout de clés lui permettant d'élargir sensiblement sa tessiture déjà assez étendue (plus de 2 octaves). L'émission du son se fait grâce à une embouchure qui se rapproche de celle du trombone. Cela dit, il s'en éloigne par son timbre beaucoup plus doux et envoûtant. Les origines du serpent sont assez imprécises, mais il est vraisemblable qu'il s'agisse d'un instrument occidental, voire typiquement français. Un ouvrage du début du XVII<sup>e</sup> siècle le décrit de façon très précise, mais son invention ne semble pas beaucoup plus ancienne. Généralement utilisé à l'église pour soutenir le chant grégorien, il intègre également des formations d'ensembles à vent et des fanfares militaires. Très présent en France, il disparaît progressivement au XIX<sup>e</sup>, remplacé par le cor et le tuba dont les sonorités plus brillantes et plus puissantes correspondent davantage à la mode de l'époque et aux grandes formations romantiques.

Écoute 18 et 19 : 2 vidéos - Autour du serpent ; Le serpent et le jazz (Zygel)

Aujourd'hui, grâce aux travaux de recherches musicologiques, le serpent fait son retour grâce aux redécouvertes de musiques anciennes que l'on interprète sur instruments d'époque. Ce retour de l'instrument lui permet de s'immiscer dans des musiques qu'il n'avait jamais côtoyé, comme le jazz par exemple. Ainsi, interprété par Michel Godard (un de ses grands défenseurs), il s'associe harmonieusement au duduk dans Mourir pour ton décolleté, et sincère naturellement dans le répertoire oriental, comme si il l'avait interprété pendant des millénaires.



### Pour rappel, les instruments caractéristiques du jazz :

Dans les oeuvres au programme, d'autres instruments, qui nous sont plus familiers, s'ajoutent à notre champ d'étude : la **trompette**, la **contrebasse**, le **piano**, la **batterie** et le **vibraphone**. Il appartient clairement à la tradition jazz avec laquelle nous sommes plus familiers ; inutile d'entrer autant dans le détail de chaque instrument, excepté pour la trompette d'Ibrahim Maalouf.

En effet, par rapport à une trompette issue de la tradition occidentale « classique », elle a subi une modification essentielle, à savoir l'ajout d'un 4<sup>e</sup> piston (joué avec l'index de la main gauche). Celui-ci est destiné à abaisser n'importe quelle note jouée d'un quart de ton, afin de s'approcher plus finement de justesse les différents maqâms. Selon Ibrahim Maalouf, cette idée d'adapter la trompette à la musique orientale viendrait de son père (Nassim Maalouf), qui a fabriqué les premiers modèles à la fin des années 60. Cette trompette à quart de ton est donc une opportunité pour Ibrahim Maalouf d'associer jazz et orient.



Écoute 20 : La trompette quart de ton orientale expliquée par Ibrahim Maalouf

Documentaire complémentaire sur Nassim Maalouf.  
<http://youtu.be/mVZsG3kl-dE>

## II - Analyse des oeuvres au programme

### Présentation

Les interprètes et compositeurs des oeuvres du programme peuvent être classés en trois générations successives. Tout d'abord, les libanais **Marcel Khalifé**, né en 1950, et **Rabih Abouh Khalil**, né en 1957, faisant figure de précurseur dans la mise en place d'un métissage entre jazz et Orient. Reconnus au niveau international, ces deux artistes du oud ont composé de nombreux albums d'une grande richesse et d'une grande variété. Un peu plus tard le contrebassiste israélien **Avishai Cohen**, né en 1970, s'inscrit en continuateur de cette lignée stylistique entre jazz et Orient, mais avec une musique plus ancrée dans le répertoire du jazz. Au cours de ses différents albums, il témoigne également d'une grande ouverture

musicale, intégrant à ses interprétations et à ses compositions des éléments issus de multiples traditions musicales. Dès à présent, il apparaît que la frontière entre orient et occident n'est pas placée au même endroit en fonction des artistes, penchant tantôt vers le jazz, tantôt vers l'orient.

Enfin, dernière génération représentée par le tunisien **Jasser Haj Youssef** et le franco-libanais Ibrahim Maalouf, tous les deux nés en 1980. J. H. Youssef est un jeune violoniste qui a également redécouvert la viole d'amour baroque (plus grave et au timbre chaleureux et rond). Avec l'un ou l'autre des instruments, son jeu, très expressif, revient aux racines de la musique orientale pour cordes frottées (cf. rebab) avec une ligne mélodique très vocale et des jeux rythmiques complexes. Quant au trompettiste **Ibrahim Maalouf**, élevé dans une double culture, il incarne brillamment ce pont imaginaire qui relie l'occident avec l'orient ; sa formation instrumentale classique fusionne avec un instrument nouveau, conçu à la fin des années 1960 par son père, et qui permet d'altérer les notes (un quart de ton plus bas) afin de se rapprocher des hauteurs nécessaires à l'exécution des modes orientaux, les maqâms. Mais, à l'image de Miles Davis, Ibrahim Maalouf ne se contente pas de relier ces deux cultures, puisqu'il n'a cessé d'inscrire sa musique dans la contemporanéité, intégrant des influences de la musique actuelle (avec Michael Jackson dans l'œuvre au programme), ou tout dernièrement dans sa collaboration avec Oxmo Puccino, rappeur français d'origine Malienne.

## 1 - *Caress* de Marcel Khalife

Marcel Khalife est né non loin de Beyrouth au Liban, ville dans laquelle il étudie le oud avant d'y enseigner. Il compose de nombreuses chansons directement inspirées du poète Mahmoud Darwich (célèbre poète palestinien). Sa musique se caractérise par un mélange habile de la musique arabe et des instruments occidentaux (piano, voire orchestre symphonique), intégrant également des influences d'autres styles tel que le jazz. En 2005, il est nommé « artiste de l'UNESCO » pour la paix en « reconnaissance de son engagement fervent et généreux en faveur du patrimoine musical » et de la cause palestinienne.



**La formation** : *Caress* fait appel à une formation de 4 musiciens avec oud, piano, contrebasse et vibraphone (ou darbouka, congas ? petites percussions ; un seul musicien, mais techniques de studio). Ici, le oud est accordé dans le tempérament égal, de façon à s'accorder avec le piano et le vibraphone (impossible à ajuster). Marcel Khalifé (oud), Rami Khalifé (son fils, piano), Peter Herbert (contrebasse), Bachar Khalifé (son fils, vibraphone, percussions).

**Le caractère** est assez sensuel (cf. titre), mais toujours tonique et pas langoureux ; le jeu de répétitions du thème et de l'accompagnement des improvisations apporte à l'extrait un caractère enivrant.

**La structure** : à l'image de la tradition jazz, l'œuvre se découpe en 3 parties : thème - Improvisations - thème (solo entrecoupés par un « pont » ou « riff » qui installe le mode et assure les transitions).

	Thème	Improvisations			Thème
<b>Minutage</b>	0'00	1'49	4'45	6'07	7'05
<b>Mélodie</b>	oud	vibraphone	piano	contrebasse	Oud
<b>Éléments d'écoute</b>	Thème en 4 phrases avec refrain : A, B, A, C, A, D, A, C	solo le plus long, basé sur <i>do</i> , solo très mélodique, beaucoup d'ornements	solo très mélodique et virtuose, quelques notes en dehors du mode	jeu assez libre et mélodique, parfois virtuose et hors mode, répétition de courts motifs.	Retour écourté avec B, A, C, A ; fin assez inattendue sur <i>do</i> Maj (ambiguïté de mode)

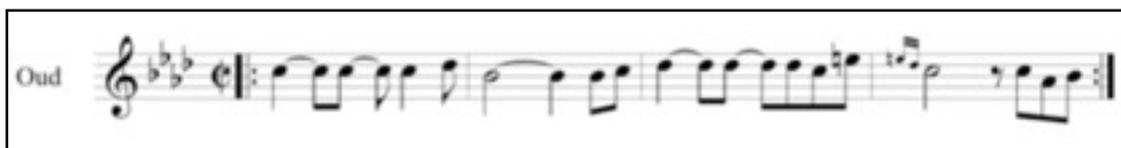
**Le thème** : l'œuvre débute sur une présentation du thème qui se caractérise par de nombreuses répétitions de notes (caractéristique de la musique arabe). Il se décompose en 4 phrases musicales (A, B, C, D) dont la première joue le rôle d'un court refrain.

	A	B	A	C	A	D	A	C
<b>Minutage</b>	0'00	0'19	0'28	0'37	0'47	1'05	1'24	1'33
<b>Répétition</b>	2 + 2	2	2	2	4	2	2	2
<b>Éléments d'écoute</b>	Oud seul puis accompagné	mélodie un peu plus aiguë	thème A varié, accords différents	mélodie descendante	thème A initial, accords flamenco ; puis impro piano	notes répétées, accentuation rythmique piano	thème A varié	mélodie descendante

La partie A du thème est d'abord présentée de façon monodique au oud seul (sur *do*), avant d'être répétée avec un soutien du piano, de la contrebasse et de la darbouka. Dès les premières notes, l'ambiguïté modale est bien présente : la note de référence semble être la première (*do*), mais la suite montrera qu'il pourrait également s'agir de la 5<sup>e</sup> note de la gamme (de *fa*). En revanche, *do* est la note repère des parties d'improvisations, ce qui donne une nouvelle perception du mode (à partir de *do*), et la fin s'achève sur *do* ; l'ambiguïté est conservée jusqu'au dernier moment.



Thème A initial au oud, jouant le rôle de refrain.



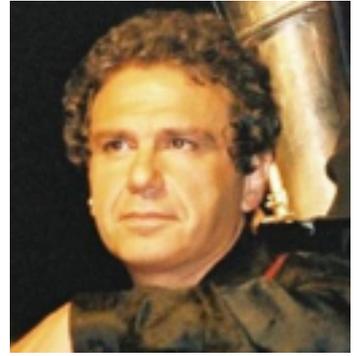
Les quatre phrases du thème sont assez mélodiques mais le nombre de notes utilisés (pour chaque phrase) est assez restreint. En effet, chaque note est répétée de façon insistante, ce qui est une caractéristique de l'écriture mélodique orientale ; le meilleur exemple est peut-être celui de la phrase D (1'11). Les différents retours du refrain (A) montre une variation au niveau mélodique, mais aussi dans l'accompagnement qui change les harmonies pour des accords plus proches du jazz occidental (en *fa m*, enchaînement *IIb - V - I*, avec un *fa m*, *solb M*, *do M*) puis sur base flamenco (*fa m*, *mib M réb M*, *do M*). Ainsi, ce thème s'appuie sur le principe de répétition / variation propre à la musique orientale.

À ce refrain s'ajoutent 3 autres mélodies : B, C, D dont les apparitions sont en alternance avec le thème A, et à l'exception de la phrase C qui conclut l'exposition du thème, avant les improvisations.

**Au niveau rythmique**, la mesure est à 4 temps réguliers (4/4), dans un tempo modéré et assez stable . L'énergie rythmique qui se dégage de l'oeuvre est obtenue par les nombreux contre-temps et syncopes qui interviennent autant dans le thème que dans les improvisations. De plus, dans l'accompagnement, les accents rythmiques déplacés en dehors des temps forts sont assez fréquents. Le piano, la contrebasse et les percussions frappées animent de façon constante et entretiennent la vivacité de l'oeuvre.

## 2 - Mourir pour ton décolleté de Rabih Abou-Khalil

Né au Liban en 1957, Rabih Abou-Khalil grandit à Beyrouth où il commence très jeune à étudier le oud. Après ses 20 ans, poussé par la guerre, il s'installe en Allemagne et poursuit ses études musicales dans une formation classique, découvrant la culture musicale occidentale. Ainsi, naissent de nombreux échanges avec des musiciens européens avec qui il collabore dans ses compositions, à la frontière entre deux cultures. À partir de 1982, Rabih Abou-Khalil enregistre son premier disque, « Compositions and Improvisations », puis d'autres opus voient le jour : « Bitter Harvest », « Between Dusk and Dawn »... ou encore « Blue Camel » qui reçoit de nombreuses récompenses. Sa musique se démarque par une inventivité au niveau rythmique, mêlant avec habileté différentes mesures irrégulières (à 7, 9, ou 11 temps). À l'image de Miles Davis, il sait s'entourer de talents et sous sa direction, des musiciens des cultures musicales les plus diverses fusionnent dans un univers sonore inouï, et témoignent d'une volonté de construire en pont entre deux univers : l'occident et l'orient.



**Le caractère** : calme, douce et sereine, cette musique est assez envoûtante et sensuelle (timbre du doudouk). Mise en parallèle avec le titre ?

**Les instruments** : ce qui attire l'oreille dans cette musique, c'est le timbre. Dès les premières mesures, les couleurs instrumentales surprennent par leur singularité et leur sensualité. Le Doudouk et le serpent fusionnent au niveau mélodique, accompagné par le oud et la batterie (importance des parties métalliques avec cymbales... ajout d'un tambour sur cadre ?). Tandis que le jeu du oud reste souvent discret et en arrière-plan (voire absent), la batterie, utilisée avec des balais soutient la partie mélodique intégralement assurée par le doudouk. Le serpent, quant à lui, passe alternativement d'un jeu mélodique (double du doudouk) à un rôle d'accompagnement (cf. ostinato, partie d'improvisation)

**La structure** : une fois de plus, l'organisation des différentes parties est assez complexe et surprenante pour des oreilles occidentales. Tandis que les instruments assurent l'unité au niveau du timbre, l'oeuvre témoigne d'une grande créativité aux niveaux mélodique et rythmique. Ainsi, le découpage de l'oeuvre obéit à une structure en 3 grandes parties, avec une longue improvisation (au doudouk) pour la partie centrale, se rapprochant ainsi de l'organisation rencontrée dans la plupart des standards de jazz.

	Thèmes	Improvisation	Thèmes
<b>Minutage</b>	0'00	2'53	5'59
<b>Éléments d'écoute</b>	Ensemble de 4 thèmes avec retour du premier.	Longue improvisation au doudouk, ostinato de serpent, pédale de oud	retour écourté des thèmes A' (6'05), D (6'27) et A (6'49).

Plus précisément, les thèmes obéissent à une organisation assez imprévisibles, mêlant répétition et renouvellement mélodique.

	A	B	C	A'	D	A
<b>Minutage</b>	0'00	0'42	1'03	1'25	1'49	2'13
<b>Éléments d'écoute</b>	doudouk solo puis mélodie doublée au serpent, avec ponctuations sur cymbales.	mélodie descendante au oud et au serpent reposant sur un rythme de syncope, puis ajout du doudouk	mélodie plus mobile avec des rythmes irréguliers plus rapides (accélération) basés sur des mesures à 5 temps.	retour du thème A avec quelques variations mélodiques	2 phrases : la première, ascendante, construite sur des syncopes et la 2 <sup>e</sup> sur des descentes de croches régulières.	retour du thème A, comme au début, mais tout de suite avec doudouk et serpent.

**Au niveau de la mélodie**, elle est généralement d'écriture conjointe avec par moment des notes répétées. Plusieurs modes s'enchainent au cours des 4 thèmes, avec une surprenante fluidité : le mode de *la* sur *sol* pour le thème A

Puis ajout de la seconde augmentée dans la 2<sup>e</sup> phrase dans la deuxième phrase du thème A.

Le mode de *si* (?) assez rare fait une apparition sur *sol* pour le début du thème D.

Enfin, le mode Hijaz sur *do*, pour la partie centrale (improvisation).

À la fin de l'oeuvre (6'05), le retour des thèmes est écourté : seuls les thèmes A et D sont entendus et de légères modifications interviennent, notamment dans le jeu de la batterie.

**Rythme et durée** : le temps musical est plutôt suspendu étant donné la lenteur du tempo. De plus, des rythmes assez longs viennent régulièrement ponctuer la mélodie ou l'improvisation. Les mélodies dont la rythmique est parfois complexe et syncopée obéissent toutefois à une carrure de deux mesures (à l'exception du thème C). Les mesures irrégulières (ou asymétriques) installent une ambiguïté entre une pulsation binaire et une pulsation ternaire et donne l'impression d'accents déplacés (cf. thème B ou C). À l'inverse, la partie improvisée fait entendre une structure rythmique régulière structurée autour d'un ostinato au serpent et une pédale au oud (animée rythmiquement) . Dans cette partie improvisée, l'animation rythmique est soutenue par la batterie dont le jeu s'intensifie en fonction de la progression de l'improvisation mélodique. Le jeu de la batterie, avec les balais, fait entendre de nombreux accents décalés, entre tradition jazz et orientale.

**L'improvisation** : elle est entièrement assurée par le duduk. L'interprète signe son improvisation par des ornements très nombreux et par la présence d'un vibrato assez ample. Une grande finesse d'émission sonore lui permet de fondre les sons dans le silence et même si l'étendue de l'instrument n'est pas très

importante, la richesse mélodique, rythmique et les modes de jeu (glissandi) offrent une palette expressive assez large, soulignée au mixage par une réverbération et un écho léger. De plus, la richesse du mode et des motifs mélodiques caractéristiques renforcent la variété mélodique.

**Synthèse** : cet extrait associe des instruments éloignés dans leurs cultures (époques ou zones géographiques). Étrange alchimie musicale sur le papier, cette oeuvre fait pourtant preuve d'une grande cohérence, fusionnant les timbres, les rythmes, traditions musicales et plus largement les cultures. La batterie (emblème du jazz), le oud, le doudouk et les maqâm (pour la musique orientale), et le serpent (ancien instrument de la musique occidentale), le métissage est osé mais convainquant et d'une grande richesse expressive et poétique.

### 3 - *Aurora* de Avishai Cohen

Contrebassiste et compositeur jazz israélien, né en 1970, non loin de Jérusalem, il fait ses débuts en tant que pianiste, mais se tourne ensuite vers la basse électrique, influencé par Jaco Pastorius. À l'âge de 22 ans, il s'installe à New York et étudie la musique dans des écoles prestigieuses. Très vites, ses racines s'imprègnent des musiques qu'il découvre et se mélangent dans des compositions « multi-culturelles » : arabo-andalou, jazz (son et phrasé), musique savante XX<sup>e</sup>, folklore Yiddish, chant en **ladino** (espagnol traduit mot à mot de l'hébreu, langue revendiquée chez certains juifs...). Plusieurs albums voient le jour : « Adama » en 1998, « Dévotion » en 1999 ou « Colors » en 2000 ; mais en 2003, Avishai Cohen fonde son propre label (Razdaz Records) et sort, la même année, un nouvel album « Lyla ». Les sorties s'enchaînent et en 2009, il grave son album « Aurora » qui inclut la chanson au titre éponyme (10<sup>e</sup> titre de son 11<sup>e</sup> album) au programme du bac. Sa carrière se poursuit avec de nombreuses collaborations avec des musiciens d'envergure internationale et venant de traditions musicales très variées.



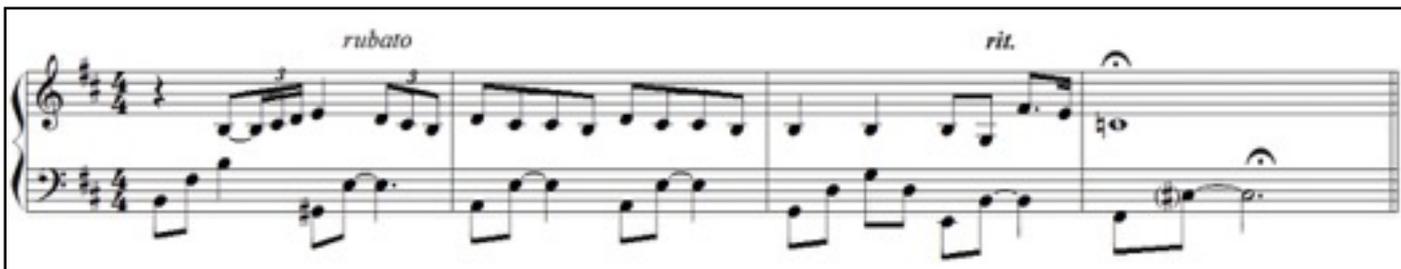
**Le caractère** : cette musique se caractérise par un climat calme et rêveur, presque méditatif, voir mystérieux et dont la douceur incarne à merveille le titre choisi. À aucun moment, ce climat serein ne sera brisé, y compris dans les improvisations.

**La formation** : une fois de plus, les instruments utilisés dans cette oeuvre sont emblématique de notre thème, le jazz et l'orient. La contrebasse d'Avishai Cohen côtoie le piano, le oud et de quelques percussions et éléments de batterie (notamment caisse claire avec balais) . Le thème est principalement assuré par la main droite du piano, doublé par le oud ; la contrebasse et la main gauche du piano accompagnent la mélodie par des accords « classiques » et sans complexité. Enfin, les percussions interviennent ponctuellement en toute discrétion, soulignant la structure de l'oeuvre.

**La structure** : elle est assez claire avec deux thèmes clairement distincts qui reviennent régulièrement, l'accompagnement du 2<sup>nd</sup> thème étant le matériaux de base de l'improvisation centrale. Mais encore une fois, la forme habituellement utilisée dans le jazz est malmenée et dépasse largement du cadre pré-établi. La présence de deux thèmes tout d'abord n'est pas tout à fait commune : ils apparaissent de façon symétrique au début et à la fin du morceau. En revanche, l'improvisation est uniquement basée sur les accords du second thème (B). Peut-être Avishai Cohen cherche-t-il de nouveaux horizons formels, aurore d'une ère nouvelle ?

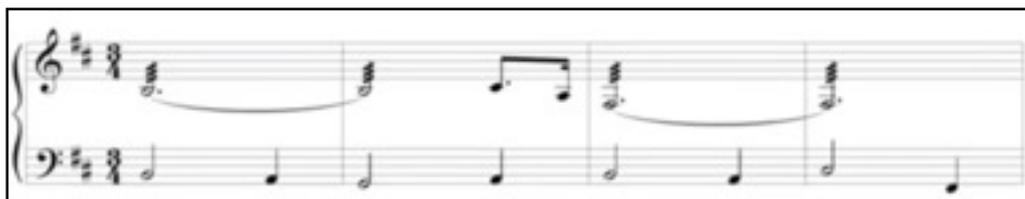
	Thèmes A et B	Thèmes A et B	Improvisation	Thèmes B et A
<b>Minutage</b>	0'00	1'03	2'06	3'14
<b>Éléments d'écoute</b>	Thème A : piano et oud, puis thème B (ajout de la contrebasse et des percussions)	idem avec reprise du thème B (la 2 <sup>e</sup> fois, au piano sans le oud).	Improvisation à la contrebasse uniquement, à partir des accords du thème B, accompagnement piano et percussions.	Retour du thème B en premier, dans la continuité de l'impro, puis du thème A (3'32), joué par le piano et le oud

**Les thèmes** : ils sont au nombre de deux et de nombreuses différences les animent. Le premier est assez long et se compose de 4 phrases mélodiquement distinctes, mais avec une fin qui se ressemble (au niveau du rythme et de la mélodie). Tandis que les deux premières phrases (A1 et A2) sont assez proches, les



deux dernières (A3, A4) diffèrent davantage. Encore une fois, le thème est construit de façon assez conjointe (sauf A3) et les notes répétées, caractéristiques de l'écriture orientale sont récurrentes (cf. A4). À certains moments, la mélodie du thème A sort du contexte tonal (notamment A3) pour toucher furtivement quelques notes « étrangères » aux harmonies et à la tonalité proposées, ce qui apporte une couleur si singulière. Avishaï Cohen maîtrise l'écriture harmonique et l'on peut supposer que ces études musicales lui ont permis de découvrir les subtilités d'écriture des grands compositeurs comme Ravel, Satie ou Prokofiev. Notons également la liberté rythmique (rubato) avec laquelle ce thème est joué et qui constitue un réel défi pour celui qui souhaiterait le noter avec précision ; peut-être s'agit-il plus simplement d'un thème improvisé et mémorisé, transmis de façon orale sans avoir à se préoccuper des questions de notation musicale ?

À l'inverse, le second thème est beaucoup plus simple et épuré : quelques notes tenues jouées en trémolo et un motif rythmique pointé qui rappelle le thème A. Il est plus particulièrement constitué de 2 courtes phrases ressemblantes, la seconde se terminant dans un mouvement ascendant, à l'inverse de la première.



Contrairement aux autres oeuvres au programme, Avishaï Cohen ne fait pas appel aux modes orientaux et semble privilégier une échelle plus classique se rapprochant du mode mineur (avec les degrés mobiles des différentes variantes).

Le retour des thèmes B (écourté) et A conclut l'oeuvre dans une présentation en tout point conforme avec l'exposition initiale, au niveau mélodique et au niveau des deux instruments qui interviennent, à savoir le piano et le oud.

	Thème A	Thème B	Thème A	Thème B
<b>Minutage</b>	0'00	0'46	1'03	1'48
<b>Éléments d'écoute</b>	Le thème A se compose de 4 phrases : A1 (0'00), A2 (0'11), A3 (0'23) et A4 (0'35). Le ta est joué au piano et oud, sauf pour A3, piano seul. A3 est aussi plus audacieux au niveau mélodique.	thème B (ajout de la contrebasse et des percussions), en 2 phrases courtes et ressemblantes excepté la fin : B1 (0'45) et B2 (0'56).	Retour à l'identique du thème A.	Retour du thème B à l'identique, mais il est joué 2 fois. À la reprise, le piano est seul avec les percussions (transition vers l'improvisation).

**L'improvisation** est uniquement assurée par la contrebasse, à partir des accords du thème B qui est joué en arrière-plan par le piano. L'accompagnement des 3 premiers chorus est réalisé par le piano et les percussions, puis dans le 4<sup>e</sup> chorus, le oud entre progressivement en doublant le thème B. Comme pour le

reste de l'oeuvre, le jeu de la contrebasse est uniquement en pizzicato (tradition jazz) et se base essentiellement sur le mode pentatonique mineur, caractéristique du jazz. Le solo est un peu plus animé mais ne sort pas du climat mis en place depuis le début de l'oeuvre. L'improvisation s'étend sur un ambitus assez large et fait entendre quelques techniques de jeu assez traditionnelles pour la contrebasse avec par exemple des glissandi et un vibrato parfois prononcé. Au niveau du phrasé rythmique, Avishaï Cohen a un jeu swing tout en étant légèrement devant le temps (upbeat), y compris dans les thèmes (notamment pour le thème B).

**Synthèse** : contrairement aux autres oeuvres étudiées plus haut, il semble évident que *Aurora* s'inscrit davantage dans la tradition jazz qu'orientale. Encore un fois, le oud apporte une couleur singulière et les thèmes ont une vocalité proche la musique orientale, mais les éléments évoquant le jazz dominent largement : contrebasse en pizz, harmonies classiques subtiles au piano, batterie, phrasé jazz, tonalité ou mode non oriental. Mais au-delà de la lettre, peut-être que c'est dans l'esprit que s'expriment les plus profondes traditions musicales qui font les origines d'Avishaï Cohen ?

#### 4 - *Friggya* de Jasser Haj Youssef

Né en 1980 en Tunisie, Jasser Haj Youssef est violoniste, musicologue et compositeur. Très jeune, il commence à étudier le violon oriental, puis le violon classique puis, quelques années plus tard, il obtient de nombreux prix et concours. Il complète sa formation d'interprète par une formation musicologique, étudiant les relations entre le jazz et les musiques traditionnelles arabes. Depuis 2003, sa carrière devient internationale et il joue avec des artistes de grande envergure issus d'univers musicaux très différents : jazz, classique, musique ancienne, musique indienne, malienne... En 2012, il sort son premier album « Sira » qui tente de faire dialoguer les deux univers qui ont forgé sa personnalité : le jazz et les musiques d'Orient.



*Friggya*, au programme du bac, est la 8<sup>e</sup> piste de l'album qui en compte 16. Aujourd'hui, Jasser Haj Youssef, en dehors de ses activités de compositeurs, musicologue et interprète, il se consacre également à la pédagogie dans le cadre de conférences ou de Master Class, avec une volonté de transmettre son savoir et d'ouvrir les cultures les unes aux autres.

**Le caractère** : l'oeuvre évolue constamment et se compose de plusieurs parties assez différentes. Un caractère envoûtant se dégage de cette musique, mais avec une dimension plus intérieure (méditative), calme et sereine pour la première partie de l'oeuvre, tandis que la seconde partie s'ouvre davantage dans une dynamique obsédante et plus extravertie ; toutefois, ce changement d'atmosphère est très progressif et s'inscrit dans un élan continu.

**Les instruments** : Jasser Haj Youssef, au violon, s'entoure d'un quatuor de musiciens chevronnés dont les cultures musicales sont assez variées. Pour réussir son tour de force d'unifier dans une même oeuvre et de façon équilibrée le jazz et la musique orientale, il fait appel au piano, à la batterie et à des percussions orientales (darbouka et bondir ou tambour avec cadre en bois). À première vue, et si l'on met de côté les percussions orientales, cette formation n'est pas surprenante dans le domaine du jazz. Même si le oud est le grand absent de cette formation, le jeu du violon (grâce aux modes et à l'ornementation) apporte la couleur orientale, tandis que le piano, la contrebasse et la batterie se chargent de la partie jazz.

**La structure** : contrairement aux autres oeuvres du programme, *Friggya* s'éloigne du schéma habituel des standards de jazz puisque l'oeuvre fait entendre deux thèmes non ré-exposés et une improvisation. Ce musique de Jasser Haj Youssef est conçue dans une progression continue dans laquelle l'ensemble des paramètres du son sont mis en jeu afin d'arriver à l'explosion finale. Plus précisément, cette progression se fait de façon assez graduelle, par paliers successifs et autour desquels les pôles tonals changent à intervalle de quarte, et dans un tempo qui va en accélérant.

Les 3 grandes parties de cette oeuvre sont précédées d'une introduction et suivie d'une conclusion mais qui laissent l'oeuvre se dérouler dans un seul souffle.

	Introduction	Thème A	Thème B	Improvisation	Coda
Minutage	0'00	0'32	3'27	4'40	6'11
Pôle	<i>la</i>	<i>la</i>	<i>ré</i>	<i>sol</i>	<i>sol</i>
Éléments d'écoute	Caractère suspendu et improvisé, longue mélodie autour de <i>la</i> au violon, beaucoup d'ornementation, accompagnement piano, + qlq percussions et contrebasse furtive	Poursuite des éléments de l'intro. Thème A esquissé, donnant l'impression d'une improvisation. Reprise du thA à 2'14 sur un rythme lent et régulier, plus cadré. Accélération à la fin.	Thème B joué au violon, plus virtuose et dans un tempo plus raide. Répété une 2 <sup>e</sup> fois à l'octave supérieure (4'04) avec batterie	Improvisation au piano dans un esprit oriental et jazzy, le violon, la contrebasse et les percussions accompagnent	Motif de coda en lien avec les thèmes, jeu à l'unisson du piano et du violon, nuance <i>ff</i> .

**Les thèmes :** dans la première partie de l'oeuvre, le piano, la contrebasse et la batterie tiennent la partie d'accompagnement, intervenant ponctuellement par touches discrètes (accords, trémolos, notes répétées), tandis que le violon, au premier plan, esquisse le thème A par un travail motivique et d'ornementation subtile. Ce premier élément thématique d'une grande inspiration est centré autour de *la*, mais l'ambiguïté modale est totale, cela dépend peut-être des oreilles qui l'écoute : pour certains, il s'agirait d'un mode *mi* sur *la* (mode dit phrygien, rapport au titre ?). Qu'importe le mode, pourvu qu'on ait l'ivresse musicale ? (Musset revisité).

The image shows a musical score for Violon in 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff starts with a whole rest followed by a series of eighth notes. The second staff continues with eighth notes and includes a triplet of eighth notes. The third and fourth staves continue the melodic line with various ornaments and rests. Chords are indicated above the staves: A7sus4(b9), Am/E, Dm(b13), Am/C, Dm, Gm7, C, Bb, A7sus4, Am/E, Dm(b13), Am/E, Dm, C, Bb, A7sus4.

Ce thème A se caractérise par une grande souplesse rythmique (faisant alterner des notes tenues et des groupes de notes plus rapides), par des intervalles globalement conjoints, et par un ambitus moyennement étendu (un peu plus d'une octave). L'expression est donnée par les nombreuses ornements, les modes de jeu (le vibrato et les glissandi), mais surtout par les longues respirations du violoniste. Progressivement, le jeu d'accompagnement s'intensifie pour aboutir au thème B.

Essentiellement basé sur une rythmique irrégulière (mesure à 10 croches, réparties en 3-2-2-3 sur 4 temps) appelée Jurjina, le thème B est beaucoup plus tonique. Très abondamment ornementé, il est centré sur un groupe de 5 notes ne dépassant pas l'intervalle de quinte, l'intérêt étant de travailler mélodieusement sur cette partie de l'échelle. L'ambiguïté modale est toujours de mise, mais la note pôle est maintenant centrée autour de *ré*. L'insistance sur la partie inférieure de l'échelle pourrait laisser supposer qu'il s'agisse d'un mode Bayati sur *ré* (sous sa forme

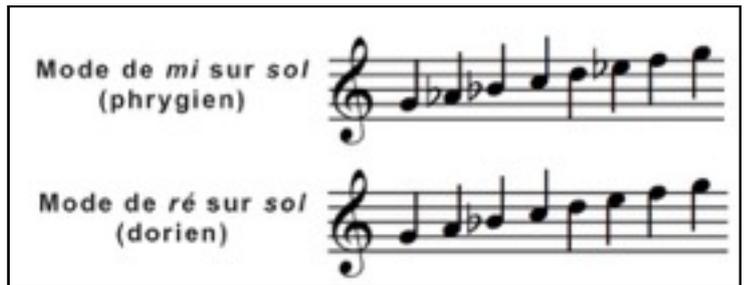
The image shows a single staff of music in 4/4 time, illustrating a rhythmic pattern. The notes are quarter notes, and the rests are quarter notes. The rhythm is 3/4 3/4 1 1 3/4 3/4 1 1 1/2 1 1 3/4 3/4.

de l'échelle).

Ce thème B est ponctué par quelques accords au piano et rythmé en arrière plan par le bendir. Les accords joués au piano évitent habilement certaines notes que Jasser Haj Youssef peut ainsi jouer de façon non tempérée (sans entrer en conflit avec le piano) et apporter à cette musique cette couleur orientale si particulière. Dans un deuxième temps, il est joué à l'octave supérieure par le violon en double cordes (avec pédale de *ré*) et avec un accompagnement plus présent, notamment avec l'arrivée de la batterie (4'00). Peu avant la fin de cette partie, le mouvement s'interrompt (à 4'25) et reprend brièvement le thème dans un tempo encore plus rapide.



**L'improvisation** : elle est consécutive à l'exposition des deux thèmes (4'40). Le changement de caractère souligne la progression de l'oeuvre qui, basée sur un rythme de danse Gnawa (danse de transe) en 6/8 (ternaire), gagne en vivacité. Celui-ci s'accompagne, comme la tradition l'oblige, par des frappements de main qui pulsent la musique. Le rôle des instruments s'inverse instantanément : le violon (en pizzicato) assure une partie d'accompagnement tandis que le piano devient soliste et improvise. Son jeu se caractérise dans un premier temps par des accords à la main gauche et des notes répétées à la main droite, mais un jeu mélodique (assez conjoint) se construit progressivement, s'étendant sur un ambitus large. Encore une fois, les débats autour du mode employé sont ouverts, mais étant donné le caractère plus jazz de l'improvisation, il serait plus opportun de pencher pour un mode occidental « tempéré » : le mode de *mi* (phrygien) sur *sol*, puis le mode de *ré* (dorien) sur *sol*.



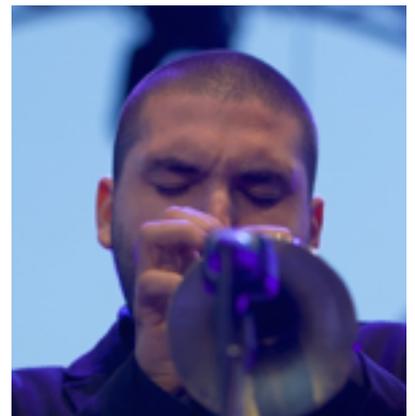
Dans un deuxième temps (5'48), l'improvisation se concentre sur un jeu plus en accords au deux mains mais avec des accents à contretemps, ce qui complexifie davantage la rythmique. La fin de l'improvisation s'enchaîne naturellement avec la coda qui fait entendre le motif de fin avant de conclure de façon énergique.

**En conclusion** : Friggya est une oeuvre emblématique de notre thématique du Jazz et l'Orient. À cheval entre la tradition orientale avec un jeu caractéristique du violon, des rythmiques issues de cette culture (aux percussions), des modes orientaux et une mélodie très vocale (notes conjointes et répétées), et la musique de jazz avec la formation trio (piano, contrebasse, batterie), modes dorien et phrygien (occidentaux) et accords enrichis, cette musique trouve le juste équilibre entre les différentes influences et les accorde à la perfection.

## 5 - *We'll Always Care About You* d'Ibrahim Maalouf,

Adaptation de *They Don't Care About Us* de Michael Jackson.

**Son parcours** : trompettiste de formation, Ibrahim Maalouf est né à Beyrouth et a grandi dans une double culture, entre le Liban et la France, baignée de musique (ses parents) et de poésie (son grand père). Au niveau musical, sa formation est essentiellement centrée autour du répertoire classique, mais très vite, il s'intéresse au jazz, genre dans lequel il s'illustre pleinement dans plusieurs albums (« Diasporas » en 2007, « Diachronism » en 2009, « **Diagnostic** » 2011, « WIND » en 2012 et « Illusions » en 2014). Dans ce dernier album, son travail s'oriente davantage vers la musique orientale dans le sens où il cherche à tirer



pleinement parti de sa trompette à quart de ton et à se rapprocher des traditions musicales de sa culture d'origine. Il recevra d'ailleurs la récompense du *Meilleur album de Musiques du Monde* aux Victoires de la musique 2014. Mais il n'a de cesse de diversifier ses influences et de découvrir de nouveaux chemins, en témoignent ses collaborations dans le monde de la chanson (avec Sting, Amadou et Mariam, Matthieu Chédid, Vincent Delerm...), du cinéma (avec notamment la BO de « Yves Saint Laurent » réalisé par Jalil Lespert), ou les musiques classique et contemporaine (avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre Symphonique de Bretagne, Orchestre de Chambre de Paris). Après avoir créé son propre label en 2006 (pour ses propres albums), il s'ouvre à d'autres artistes, notamment en 2013 avec slammeur Grand Corps Malade pour lequel il compose, réalise et produit un album. Par ailleurs, il est aussi professeur d'improvisation au CRR de Paris.

**À propos de l'oeuvre** : extrait de l'album « Diagnostic » (2011), *We'll Always Care About You* témoigne des influences musicales d'Ibrahim Maalouf. Cette oeuvre ouvre de nouvelles perspectives à notre sujet dans le sens où elle emprunte des éléments musicaux dans le domaine du jazz (trompette, improvisations...) et dans la musique orientale (modes avec quart de ton, collage de chants orientaux...), mais aussi du blues (harmonica), du rock (guitare électrique, batterie) et des musiques actuelles avec l'utilisation de techniques de studio (collage, re-recording, cf. Miles Davis). À cela s'ajoute l'hommage à Michael Jackson (voix parlées de journalistes dans l'introduction), avec l'adaptation d'une de ses chansons et le changement de titre.

**Ses musiciens** : Zalinde (batucada), Nenad Gajin, (guitare), Sedar Barcin (saxophone), Piers Faccini (harmonica), Ibrahim Maalouf (trompette, claviers, samples...)

	Intro	Thème (2x)	Solo	Question / réponse	Transition	Coda
<b>Minutage</b>	0'00	0'16	1'07	1'41	2'16	3'06
<b>Mélo die</b>	Voix, harmonica	trompette	trompette	trompette	trompette	Voix
<b>Éléments d'écoute</b>	voix parlées (plusieurs langues), impro à l'harmonica bluesy	Thème en style responsorial, ornementation orientale, rythme de batucada, motif de la chanson de (M.J.)	solo en mode « bayati », beaucoup d'ornementat°, nuance ff, nouvelle rythmique	Jeu de 6 questions / réponses improvisées ? sur le mode « bayati », ostinato guitare	succession de plusieurs motifs qui se répètent, retour au calme puis crescendo progressif	Fouillis sonores : voix, thème (en fond) et superposition de couches sonores, impro free au sax

### Structure et éléments d'analyse :

- l'introduction fait entendre des voix de journalistes commentant la mort de Michael Jackson (en anglais et en français) avec un travail de studio (collage, montage) au niveau de la spatialisation stéréophonique, apportant, avec l'accumulation des sources sonores, une impression de fouillis sonores. À 0'11, un harmonica avec un son saturé (se rapprochant du timbre de la guitare électrique) intervient sur une mélodie bluesy qui interpelle l'auditeur.
- le thème fait entendre la trompette énonçant la partie vocale du début de la chanson de Michael Jackson ; il s'agit d'une mélodie répétitive basée sur un motif descendant de deux notes. Sur chaque temps, le motif est répété par une autre trompette (montage) à l'octave inférieure (reprenant le jeu vocal de MJ) ; le timbre de celle-ci est plus saturé. Pendant l'intervention des trompettes, les voix de journalistes se poursuivent en arrière-plan.



Au bout de 4 mesures, la guitare électrique entre en jouant l'accord de tonique (mib min) sur un rythme rapide et régulier dont l'accentuation suit la partie de percussion.

Le thème s'achève sur une transition dans la quelle la trompette fait entendre le motif du pont de la

chanson de MJ. Les percussions s'absentent quelques mesures pour laisser place à des tenues de voix orientales chantées avant de revenir.



- le solo de trompette : il débute sur un rythme modéré à 4 temps, joué à la batterie de façon fortement accentuée. Les parties de guitare et de percussions du thème sont toujours présentes mais en arrière plan, tandis que d'autres lignes s'ajoutent : le solo de trompette dans un registre aigu en mode oriental (« bayati ») avec une importante ornementation, et un contrechant de trompette dans le registre grave et sur un rythme plus lent.
- question / réponse : la partie suivante fait entendre un dialogue entre la trompette solo (sur un motif improvisé assez simple) qui est répété à la mesure (4 temps) par la trompette solo et la seconde trompette mais avec des variations ornementales. Ce jeu d'échange se répète 6 fois avec de modifications progressives. En arrière plan, la batterie et la guitare poursuivent leur accompagnement sans changement.
- une partie plus calme succède à cet échange. Seuls les trompettes (toujours sur deux plans distincts) et les percussions restent présentes. Au niveau mélodique, le début de cette partie se rapproche des phrases musicales improvisées dans le jeu de question / réponse, mais au bout de quelques mesures (2'30), la trompette fait entendre à deux reprises le contrechant entendu dans la partie solo, avant de poursuivre sur un nouveau motif, plus énergique et dans un registre médium avec le retour d'une écriture en question / réponse. Le retour de la guitare électrique (2'52) fait croise à un nouveau départ, mais à 3'04, la trompette se retrouve seule pour un dernier moment calme avant la dernière partie.
- la coda est marquée par le retour des voix orientales (notes tenues), accompagnées en arrière plan des percussions, de la trompette (thème initial), de la guitare et de la batterie. L'arrivée discrète puis de plus en plus présente du saxophone à 3'18 redonne à la musique le caractère « fouillis » entendu au début de l'oeuvre et qui s'achève sur le riff de guitare souligné d'un léger écho.

**Synthèse** : dans cette oeuvre, la question de l'hommage à Michael Jackson est évident ; l'oeuvre reprend de nombreux éléments de la chanson d'origine, et étend l'universalité recherchée par Michael Jackson en intégrant dans la musique des éléments venant de cultures plus variées (favela de Rio, mais aussi orient, culture afro-américaines...) ?

N.B. : polémique de la chanson originale concernant les paroles « Jew me, Kike me » qui ont dans un second temps été masquées par des effets sonores (cf. version finale). De même, non satisfait du premier clip officiel (tourné en prison et montrant des images de misère et de violence dans le monde), Michael Jackson demande à nouveau à Spike Lee de réaliser le clip de sa chanson qui sera tourné dans les rues de Salvador de Bahia au Brésil.

## **Synthèse des oeuvres au programme : Jazz ou Musique orientale ?**

Ces oeuvres interrogent la manière dont les musiciens réussissent à mettre en place un dialogue entre deux cultures. Chacune des oeuvres, à sa manière, intègre des éléments de l'un ou l'autre des répertoires (instruments, tempérament, rythmes, mélodie / harmonie, forme...) et joue avec leurs spécificités pour innover et sortir des cadres que l'on peut entendre tous les jours. L'objectif n'étant pas de trouver un équilibre, mais une harmonie entre des influences qui parfois sont difficilement compatibles. Ainsi, certaines musiques penchent plus vers le jazz (A. Cohen) ou vers la musique orientale (R. Abou Khalil), tandis que d'autres mêlent les influences à niveau égal pour donner une musique métissée (M. Khalife, J. Haj Youssef). Enfin, en ouverture à notre thématique, la musique d'I. Maalouf qui joue la carte de l'ouverture maximale en intégrant en plus de éléments issus du blues, du rock et des musiques actuelles (collage de voix de journaliste).

L'étude de ces musiques nous invite à repenser l'approche initiale et dissout en grande partie les questions de catégorisation de ces musiques qui dépassent les genres établis et s'en écarte par leur singularité et leur richesse, le plus important étant peut-être la sincérité et la profondeur qui les animent et le message de paix et d'humanité qu'elles portent à chaque auditeur.

## LIVRES

La Musique Arabe, Salah El Mahdi, Leduc.

Musique d'Egypte, Frédéric Lagrange, Cité de la Musique/ Acte Sud.

La Musique Arabo-Andalouse, Christian Poché.

Flamenco, parcours d'un art, Eric Perez, PUL.

## SITES

<http://www.edmu.fr/p/le-jazz-et-lorient.html>

[http://www.musique-orsay.fr/bac/jazz-orient/jazz-orient\\_menu.html](http://www.musique-orsay.fr/bac/jazz-orient/jazz-orient_menu.html)

<http://www.lorientales.com/?mode=musiques>

<http://maqamworld.com>

## REMERCIEMENTS

Nicolas Martello @lias Nikkojazz

Thibault Capelle

Éric Regnier

Jérôme Brie