

Jérôme CLER

Pour une théorie de l'aksak

1. ÉTAT DE LA QUESTION

1.1. Introduction

Je voudrais faire état ici d'une pratique, et d'une conception du rythme qu'on désigne du nom d'*aksak*, et que j'ai été amené à rencontrer en fréquentant assidûment la musique des Balkans, et plus encore celle de Turquie ¹.

Du point de vue de la fréquence statistique, cette pratique renvoie à une zone géographique qui s'étend des Balkans au Turkestan chinois. Mais dans l'étude qui va suivre, l'important n'est pas tant la localisation géographique de ces rythmes que la représentation du temps musical qui leur donne consistance.

L'analyse des rythmes, et surtout la confrontation du « code » occidental, son solfège, avec les codes de l'*aksak*, font apparaître non seulement d'autres structures métriques faisant système, mais également une autre conception de la durée musicale. Brailoïu dit que la différence entre les deux conceptions est « essentielle ». La comparaison entre les lois du solfège occidental et celles de l'*aksak* induit-elle deux concepts différents du rythme, ou bien est-ce le même concept qui se différencie en deux composantes, l'une « occidentale » et l'autre, « aksak » ?

1. Cet article est la version remaniée d'un mémoire de D.E.A. présenté à l'Université de Nanterre (Paris X) en octobre 1992. La réflexion qu'il présente s'est développée au cours de plusieurs missions de terrain en Turquie (régions d'Acipayam, Cameli, Burdur) et au sein du séminaire R.I.T.M.O. (Rythme et Image du Temps dans la Musique Orientale, placé sous l'égide de la Société Française d'Ethnomusicologie) qui a réalisé deux entretiens filmés, l'un avec Talip Özkan, musicien et chercheur turc, l'autre avec des musiciens Tadjiks et Ouzbeks. Le travail de terrain dont il est fait question en 2. et 3. a pu être réalisé grâce à une bourse de la Direction de la Musique et de la Danse (Ministère de la Culture) obtenue en 1992.

1.2. Des musicologues bulgares à Constantin Brăilău

Béla Bartók présente en 1938 la notion de « rythme bulgare » comme une nouvelle fonction compositionnelle, à partir des travaux de musicologues bulgares et de son propre travail de collecte ². Par la suite, indépendamment de la composition, et dans un but descriptif, les ethnomusicologues ont poursuivi le travail de définition. L'article de Constantin Brăilău, « Le rythme aksak », publié vingt ans plus tard, constitue le deuxième moment important de cette recherche ³. Dans ce texte, C. Brăilău emprunte au lexique turc un adjectif qualifiant certains mètres codifiés par la théorie savante ottomane, pour en faire un substantif et une catégorie universelle de la musicologie. « Aksak », en turc, signifie simplement « irrégulier », « qui cloche », et s'applique pour nous à des rythmes qui ne reposent pas sur les multiples entiers de la valeur fondamentale.

Bartók, comme plus tard Brăilău, insiste sur la difficulté de concilier la pratique rythmique occidentale, « basée sur des mesures à 2/4 ou 3/4, et sur leur doublement ou accélération », avec celle de l'Europe orientale, caractérisée par des « mesures asymétriques », où des divisions telles que $7 = 4 + 3$, $8 = 3 + 2 + 3$, $9 = 4 + 2 + 3$, etc., imposent une toute autre conception de la durée musicale. Aussi trouve-t-on dans les propos de Béla Bartók une certaine insistance à rappeler que les musiciens professionnels occidentaux ne parviennent pas à « entrer » dans un 7/8 bulgare, en raison de processus cognitifs et de conduites culturelles qui réduisent ce mètre à notre 4/4, etc.

Avec une méthode et une terminologie distinctes, Bartók et Brăilău présentent tous deux le même réseau conceptuel, dont nous dresserons un inventaire sommaire.

Définition

Bartók donne deux définitions du rythme bulgare. Celle de Vasil Stoïn, tout d'abord, pour qui « les valeurs fondamentales des différentes mesures ne sont pas de longueur égale ; parfois, deux voire trois d'entre elles sont allongées de la moitié de leur valeur » ⁴. Bartók propose la définition suivante : « dans ce rythme, la valeur du dénominateur de la fraction indiquant la mesure est extraordinairement petite, 300 à 400 battements (MM) environ, et ces valeurs fondamentales très petites

2. Je ferai référence ici à une conférence radiophonique prononcée le 6 avril 1938, « Ce qu'on appelle le rythme bulgare ». Le texte de cette conférence a été publié dans une traduction française dans *Musique de la vie* (Paris : Stock, 1981), p. 142-155.

3. C. Brăilău, « Le rythme aksak », *Revue de Musicologie*, XXXIII (1951), 71-108 ; rééd. in : *Problèmes d'ethnomusicologie* (Genève : Minkoff, 1973).

4. B. Bartók, conférence cit., p. 148.

n'y sont pas groupées, à l'intérieur des mesures, en valeurs de même grandeur, donc symétriquement »⁵.

En fait, nous sommes en présence ici de deux approches différentes. Tandis que V. Stoïn considère comme valeurs fondamentales des valeurs inégales dont le rapport de durée est de 3:2 (♩ ♪), Bartók groupe des valeurs fondamentales égales (♩ ♪) en nouvelles valeurs, cette fois inégales (♩ ♪). Cette différence d'approches a son importance. V. Stoïn, parlant de la musique de son pays, insiste sur l'existence de durées inégales et non multiples paires les unes des autres, et la notion d'unité de temps n'est plus univoque. Bartók, parlant peut-être davantage au nom de la musique occidentale et de son écriture, décompose ces unités de temps en micro-unités égales : ce qui pour V. Stoïn est une mesure « à deux temps » inégaux, devient pour Bartók un « 5 temps » ($2 + 3/16$). D'un côté une conception qui met en avant des unités non-segmentées dont le rapport de grandeur est irrationnel ; de l'autre, un décompte d'unités plus petites, « atomes de temps ».

Braïloïu adopte pour sa part la conception continue en définissant d'emblée l'*aksak* par « l'usage constant de deux unités de durée — brève et longue —, au lieu d'une (...). Si l'on note la brève par une croche, la longue s'exprimera par une croche pointée. L'*aksak* est donc un rythme bichrone irrégulier »⁶. Cette notion de bichronie irrégulière (où le temps long n'est pas le double, « régulier » du bref, mais ses $3/2$), est au cœur même de la question : l'importance théorique de l'*aksak* tient au fait que l'intelligence musicienne puisse ne pas se contenter de « simples » rapports (2 ou 3), mais intègre aussi parfaitement le rapport irrationnel $3/2$.

Considérations sur le tempo

La conception continue de ces temps inégaux semblait liée, chez les Bulgares et pour Bartók, à la grande rapidité des pièces analysées : si le même phénomène existe à des tempi lents, selon Braïloïu, « il arrive, plus d'une fois, que les unités se subdivisent. C'est ce qui a fait prendre à certains la valeur divisionnaire pour unité réelle... »⁷ : ainsi, Braïloïu résout l'apparente contradiction entre les deux représentations, discrète et continue, de ces « rythmes bichrones ». Il faudra s'interroger sur les variations de tempo, leurs conséquences sur la perception des mètres, et ce qu'elles nous enseignent du point de vue de leur genèse, de leur production.

Importance de l'accent

Pour la division de type discontinu ($3 + 2$, $2 + 3$, etc.), le premier temps de chaque groupe de 3 ou de 2 est accentué ; si par la suite, on

5. *Ibid.*, p. 148.

6. *Art. cit.*, p. 307.

7. *Ibid.*, p. 307-308.

ne considère que les valeurs inégales (« brève » et « longue »), on peut envisager un accent de nature différente. Ainsi Brailoïu écrit que les mesures de « l'*aksak* ne prennent pas nécessairement leur départ sur un accent : un peu comme dans la rythmique antique (...), le « frappé » affecte ici de préférence les longues »⁸ ; nous verrons qu'il y a bien des accents de nature différente — et qui se superposent —, mais que le « frappé » n'affecte pas en priorité la longue.

Chant et/ou geste

« L'*aksak* appartient au domaine chorégraphique », explique Brailoïu⁹ : il le déduit de l'isométrie des systèmes *aksak*. Il est certain qu'ils s'appuient sur la gestuelle et sont toujours intégrés par le corps (danse, ou geste de l'instrumentiste), et qu'ils ne sont jamais comptés : sur quoi il convient de se pencher, surtout si l'on veut comprendre par quels processus ces rapports de durée sont intégrés. D'autre part, Brailoïu fait une comparaison avec la « rythmique antique » : de fait, qu'on s'occupe des textes chantés sur des rythmes *aksak* ou qu'on se consacre aux seules mélodies (airs de danse), les structures métriques et leurs agencements appellent souvent la comparaison avec la prosodie.

Typologie

Au terme de son article, C. Brailoïu présente un tableau de toutes les mesures « *aksak* » possibles, groupées selon des critères combinatoires, ou relevant du solfège classique : mesures simples, mesures composées, etc. Il reconnaît n'avoir pu donner qu'une vision idéelle reposant sur les définitions précédemment énoncées : « resterait à savoir dans quelle mesure la musique vivante exploite ces moyens »¹⁰.

Le travail de terrain, les descriptions locales, permettent de regrouper les mètres par familles, selon des critères établis localement et susceptibles de révéler les processus cognitifs de leur production, de quoi toute typologie à venir devra tenir compte.

2. MÈTRE ET RYTHME : UN SCHÉMA MÉTRIQUE AKSAK EN TURQUIE ÉGÉENNE

2.1. « Mesures à 9 temps » en Turquie de l'Ouest

Quels problèmes peuvent affleurer quand il s'agit de décrire une structure métrique dans un lieu précis ? Je me référerai ici à un travail

8. *Ibid.*, p. 308.

9. *Ibid.*, p. 307.

10. *Ibid.*, p. 307.

de terrain poursuivi en Turquie du Sud-ouest (communes d'Acipayam et Çameli, région de Denizli) depuis 1991 ¹¹.

D'une façon générale, on a coutume de déclarer que la « mesure à 9 temps », celle qui porte justement le nom d' « aksak » dans la théorie classique turque, est le « rythme national » de la Turquie ¹². Or il est frappant de constater que dans les régions de l'Ouest qui nous occupent, cette « mesure aksak », omniprésente à tous les tempi, constitue une norme chorégraphique, au point que les musiciens ne la désignent par aucun nom générique ¹³, alors que les mesures régulières à 2 ou 4 temps (celle à 3 temps semble absente) ont un nom générique (*düz* = plat, lisse, droit).

L'échelonnement des tempi, pour ce mètre, correspond à trois types de danse, *zeybek*, *sipsi*, *teke*, que l'on peut énumérer comme suit :

9/4 : <i>Ağır zeybek</i> (<i>zeybek</i> lent) :	♩ = 35-45
9/8 : <i>Kıvrak zeybek</i> (<i>zeybek</i> rapide) :	♩ = 80-95
9/8 : <i>Sipsi</i> :	♩ = 220-250
9/16 : <i>Teke</i> :	♩ = 440-500

Dans ces quatre cas, le schéma métrique est composé de trois groupes de deux pulsations et d'un groupe de trois pulsations (ex : 2 + 2 + 2 + 3) selon un ordre de succession qui sera précisé par la suite.

Notre analyse tâchera d'abord de recenser toutes les questions posées par le *sipsi* ; nous verrons ensuite ce que devient le schéma métrique au long de ce continuum des tempi.

2.2. Airs de danse *sipsi*

Ces airs *sipsi* tirent leur nom d'un petit hautbois dont le corps est en roseau et l'anche en écorce de pin évidée : destinés à être dansés, ils peuvent servir de support à des textes chantés. Ces airs sont des ritournelles, constituées d'une, de deux ou de quatre mesures comptant neuf pulsations : répétées indéfiniment pour les nécessités de la danse, au cours d'une même exécution ces ritournelles ne présentent pas de variantes mélodiques autres qu'ornementales.

La démonstration s'appuiera sur quatre exemples de ces airs ¹⁴ :

11. Un aperçu à peu près complet de ce répertoire régional a été présenté dans le disque *Turquie : Musique des yayla*, OCORA-Radio-France.

12. Rappelons qu'en Turquie s'est développée, à la Cour et au sein des confréries, une tradition musicale savante et/ou mystique : il n'en sera pas question ici. Seule nous intéressera la tradition régionale, territorialisée.

13. Le terme « aksak » n'est pas spécialement appliqué à la musique : nous ne l'avons entendu qu'une fois pour qualifier un rythme, cf. p. 189.

14. Les exemples transcrits ici sont tirés d'un répertoire collecté en août 1991 à Acipayam et Çameli. J'ai choisi de reprendre le système de transcription utilisé en Turquie, où la fondamentale est La ; le Si peut être légèrement inférieur au Si naturel (de sorte que les transcriptions turques le notent Si_{b3}, pour signifier



Ex. 1.



Ex. 2.



Ex. 3.



Ex. 4.

Le problème qui se pose ici, propre à la structure de ces ritournelles « minimales », est celui de l'unité mélodique : où commence-t-on ? Quel est le critère qui nous permet de placer les groupes de trois au début ou à la fin d'une pièce ?

Le plus souvent c'est la fin, à savoir le retour à la fondamentale et le repos qui en résulte, qui déterminera le choix d'un ordre : notre critère est donc mélodique et ne s'appuie pas sur une hiérarchie des accents telle que le premier temps soit obligatoirement un temps fort. Puisque dans les transcriptions de ces cycles courts il faut bien marquer des frontières métriques, la barre de mesure ne signifie pas nécessairement que le temps qui la suit est un « temps fort » plus accentué que les autres : ici, elle ne fait que transcrire sur des coordonnées spatiales la frontière métrique de l'identique qui se répète.

Cependant, même selon ce critère, certains *sipsi* à une phrase demeurent ambigus : ainsi, dans l'exemple 1 il n'y a pas, à proprement parler, de repos sur la fondamentale ; dans un tel cas, il semble préférable de s'appuyer sur le schéma métrique induit par la danse et qui procède toujours dans l'ordre 2.2.2.3.

Tous les exemples ci-dessus comportent trois groupes de deux pulsations et un groupe de trois pulsations disposés selon un ordre variable. D'une façon générale, l'étude globale de ce répertoire régional révèle que :

- les airs construits sur une seule mesure peuvent avoir, par ordre de fréquence décroissante, les structures : 2.2.2.3, 3.2.2.2 ou 2.2.3.2 ;
- ceux du type de l'exemple 2, à deux mesures (souvent la même doublée, ayant pour seule variante que le premier membre s'achève sur Sol et le second sur La), ne présentent que les structures 2.2.2.3 et 3.2.2.2 ;
- les airs de quatre mesures ne s'alignent que sur le mètre 2.2.2.3 ;
- l'ordre chorégraphique suit toujours le mètre 2.2.2.3.

La fréquence statistique des mètres 2.2.2.3 et 3.2.2.2. est sans doute à mettre en relation avec la loi de psychologie musicale selon laquelle, dans une série de sons dont certains sont accentués, ces derniers peuvent être pris indifféremment pour le début ou pour la fin d'un segment ¹⁵.

2.2. Superposition d'accents de natures différentes

Décrire un air de danse et son (ses) rythme(s), suppose que l'on ait compris par quelles interactions il se réalise. Un violoniste d'un village d'Acipayam, Mehmet Şakir, se disait gêné de jouer « à vide », sans danseurs à conduire devant lui ; cela paraît évident, mais trop souvent

qu'il est inférieur de 3 commas pythagoriciens). Enfin, sur nos transcriptions, il va de soi que les groupements () ou () supposent toujours que la première note est accentuée.

15. Cf. Paul Fraisse, *Psychologie du rythme* (Paris : P.U.F., 1974), p. 82.

l'analyse musicale ne tient pas compte de cette dimension « performative » où se tient la substance même du rythme ; c'est pourquoi nous voudrions tenter de relever les événements sur les divers plans où ils se situent, mais sans prétendre à l'exhaustivité.

Soit l'exemple 1 : la structure métrique est 2.2.2.3. Nous appellerons les accentuations de cette structure des « accents métriques », car ils constituent le schème de l'identique, par référence à l'ordre mélodique. Dans ce cas précis, l'accentuation métrique coïncide avec la battue du rythme ¹⁶.

Elle correspond aussi, nous l'avons vu précédemment, aux appuis fondamentaux du cycle des figures chorégraphiques où le groupe de trois pulsations se trouve en position finale et sert à relancer le mouvement du cycle suivant. Outre ces appuis fondamentaux, des pas intermédiaires, une articulation différente sur le dernier segment (pulsations 7, 8, 9), ou encore un ordre différent de l'alternance pied droit — pied gauche, caractériseront le style de tel village ou de tel danseur : ces divers éléments sont susceptibles de concentrer les « événements » chorégraphiques sur tel ou tel segment du mètre. Enfin, compte tenu de ces variantes locales, des variantes occasionnelles pourront être notées au cours du développement de la danse. Pour la notation rythmique de la danse, trois niveaux, au minimum, doivent être pris en compte. Tous ces événements — que nous appellerons chorégraphiques — constituent des accents propres à la danse.

Des accents d'une autre nature se superposent aux schémas précédents : sur les temps (5-6) un accent de durée ¹⁷ contraste fortement avec les valeurs brèves qui l'entourent, et induit une nouvelle structure. L'étude complète du répertoire révèle du reste que le groupe de deux pulsations qui précède immédiatement celui de trois porte presque toujours un tel accent. Enfin, les danseurs peuvent superposer des effets percussifs en claquant des doigts, ou les joueurs de *saz* en frappant la table d'harmonie avec le revers de l'index. Leur articulation varie au cours de la même exécution, mais les variantes se réduisent à deux ou trois.

En nous inspirant, d'assez loin, des travaux de Jacques Roubaud, qui distingue dans le vers plusieurs niveaux d'analyse, tous susceptibles d'un chiffrage dont il établit la méthodologie ¹⁸, nous noterons 1 et 0 la présence ou l'absence d'accent selon sa nature.

16. Il est nécessaire ici de distinguer la pulsation, isochrone, de la battue, comprise au sens étymologique de ce qui est frappé par l'assistance ou les musiciens eux mêmes.

17. La psychologie du rythme établit une corrélation entre effets d'accentuation et effets de durée : une note accentuée induit un allongement de valeur et une note longue au milieu de valeurs brèves semble accentuée. Cf. P. Fraisse, *op. cit.*, p. 82-83.

18. Voir Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français* (Paris : Ransay, 1988).

Pour une séquence filmée à Cameli sur l'air de l'exemple 1, cela donne :

Pulsations :	1 2 3 4 5 6 7 8 9
Accents métriques = battue = accents chorégraphiques fondamentaux :	1 0 1 0 1 0 1 0 0
Accents chorégraphiques :	
— territoriaux :	1 0 1 0 1 0 1 1 0
— occasionnels :	0 0 0 0 1 0 0 0 0
Somme (résultante) des accents chorégraphiques (a) :	2 0 2 0 3 0 2 1 0
— durée :	1 0 0 0 1 0 0 0 0
— percussion :	1 1 1 1 1 0 1 1 0
— percussion (variante) :	1 0 0 1 1 0 1 0 0
Somme (résultante) (b) :	3 1 1 2 3 0 2 1 0
Somme des résultantes (a) et (b) :	5 1 3 2 6 0 4 2 0

La somme des marques accentuelles permet de situer les points forts du rythme et nous indique le poids respectif, réel ou virtuel, ou, si l'on préfère, la densité relative de chaque temps de la pulsation.

On comprendra aisément que pour l'exemple 2 il y aura décalage entre les accents métriques et les accents chorégraphiques (en outre, l'éventuelle superposition d'un texte chanté peut encore provoquer un nouveau décalage).

Ce chiffrage et sa résultante permettent de hiérarchiser les accents de la série en tant que développement d'un processus mélodico-rythmique. On voit nettement que les temps 1 et 5 de la pulsation sont plus denses et induisent une division en 4 + 5.

Au stade présent de la description, on ne peut que s'approprier l'assertion de Pierre Lusson citée par Jacques Roubaud : « tout rythme est polyrythme »¹⁹.

2.3. Mètre, rythme et mélodie

La seule fois que nous ayons entendu un paysan qualifier d'« aksak » un air de danse — et le fait mérite d'être souligné —, c'était pour désigner un effet de syncope inhabituel dans les airs *sipsi* :



Ex. 5.

19. J. Roubaud, *op. cit.*, p. 75.

La cinquième pulsation de la première mesure, puis la première et la cinquième de la seconde correspondent à un silence, d'où un effet de décalage de la mélodie par rapport au mètre : le musicien qui a fait remarquer qu'il s'agissait d'un air « aksak », employant de toute évidence ce terme dans son sens courant d'« irrégulier », désignait par là un fait de rythme, un écart par rapport à la norme métrique. Cet exemple précis mis à part, il y a généralement une coïncidence stricte excluant du flux mélodique tout effet de syncope.

Le système n'admet pas de superposition contramétrique : à aucun moment 9 ne peut se concevoir comme 3.3.3 ; en aucun cas la structure 2.2.2.3 ne peut se trouver sous une autre forme (par exemple 3.2.2.2) au cours de la même pièce. On a vu également qu'à la division 2.2.2.3 s'ajoutait, latente, celle en 4.5 : le système est donc strictement cométrique, en ce sens que s'il y a superposition de structures différentes, ce sera toujours par renforcement d'un ou de plusieurs accents métriques, et par conséquent sans que cela produise le moindre effet de décalage.

En revanche, cette « rigidité » cométrique n'interdit pas que différents rythmes s'appliquent au même cadre.

a. Tout d'abord, le « groupe de trois » n'a pas la même configuration selon sa place dans le cycle mélodique : la « hiérarchie » des accents au sein du groupe de trois peut se chiffrer 100 en position conclusive, 111 (ou 000) en position initiale (ex. 2), 110 ou 101 dans les autres positions. On peut dire que ce groupe de trois est le plus souvent « monnayé » comme un allongement du groupe de deux ($2 + 1$)²⁰. C'est un groupe de deux allongé de sa moitié pour produire un léger retard, pour se démarquer d'un flux binaire (ainsi en est-il dans la danse). C'est pourquoi le musicologue bulgare Stoïan Djoudjeff considère que le mètre aksak à 9 temps doit se comprendre comme $2 + 2 + 2 + 2 + 1$, ou comme un 4 temps allongé d'un demi temps²¹.

b. Soit l'exemple 3 : il s'agit d'un cycle de $9 + 9$. Le groupe de trois pulsations possède un statut différent dans chaque mesure : « plein » dans la première, où l'arrêt sur le deuxième degré appelle la mesure suivante comme réponse ; « vide » dans celle-ci, où l'on reste sur la fondamentale pendant les trois temps. Dans des *sipsi* construits sur quatre mesures (ex. 4), les deux premières reproduisent le schéma de l'exemple 3, avec un repos provisoire sur le groupe de trois pulsations de la deuxième ; enfin, le retour à la fondamentale s'effectue toujours au troisième groupe de deux de la quatrième mesure, le repos conclusif ayant une durée de cinq temps pulsés. Ainsi, dans ce troisième exemple, il y aurait pour ainsi dire « résolution rythmique », comme il y a résolution modale.

20. Voir plus bas, 4.2.1.

21. Stoïan Djoudjeff, *Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare* (Paris : Champion, 1931), p. 187.

3. AKSAK ET TEMPO

3.1. Tempo rapide : le *teke zortlatmasi*

Dans la même région, un peu plus à l'Est vers Burdur, existe le genre dit *teke zortlatmasi*, « saut du bouc », dont le schéma métrique est comparable à celui du *sipsi*, mais dans un ordre différent :

(♩ = 460)



Ex. 6.

La rapidité du tempo est telle que l'on perçoit les quatre accents métriques, mais non la pulsation :

pulsation	1 2 3 4 5 6 7 8 9
mètre :	1 0 1 0 0 1 0 1 0
hauteur :	0 0 1 0 0 0 0 0 0
durée :	1 0 1 0 0 1 0 0 0
percussion :	1 0 0 0 0 1 0 0 0
danse :	1 0 0 0 0 1 0 0 0
résultante :	4 0 3 0 0 4 0 1 0

Il faut souligner qu'ici, l'accent de hauteur sur le Mi (troisième pulsation) n'est pas un appui chorégraphique important, c'est tout au plus un « bond » mimé par la ligne mélodique : c'est de la superposition, encore une fois, de structures différentes que proviennent tous les effets rythmiques de ces pièces. Ici, en l'occurrence, apparaît clairement le rapport 5:4, qui régit le pas de danse.

Du point de vue métrique, ce genre n'admet que deux possibilités d'ordonnancement :

ou : $\begin{matrix} [2 + 3] & + & [2 + 2] \\ [2 + 2] & + & [2 + 3] \end{matrix}$

Le schème métrique est identique à celui des *sipsi* ; le « groupe de trois » revêt toujours la forme 2 + 1, sauf en fin de phrase où il conclut

par une longue égale à $\frac{3}{2}$. Mais cette fois, le rapport 5:4 — qui existe pour les *sipsi* à un niveau d'organisation non-perçu — se trouve au premier plan, alors que l'organisation fondée sur le rapport 3:2 passe au second plan de la perception.

3.2. Tempo lent : le *zeybek*

Toute la partie occidentale de la Turquie connaît une danse de caractère guerrier, commémorant les *efer*, ou *zeybek*, bandits d'honneur qui prenaient le maquis pour défendre les villageois contre les propriétaires terriens ou les instances de l'État ottoman : ces danses sont lentes, bien qu'échelonnées sur des tempi qui vont de $\frac{3}{4}$ = 35 à $\frac{3}{4}$ = 90 ; leurs figures, très codifiées, en font les danses les plus difficiles d'approche pour le visiteur étranger.

On distingue en général les *zeybek* lents (*ağır zeybek*) des *zeybek* rapides (*kıvrak*) qui ont tendance à se rapprocher du *sipsi*. L'occidental qui écoute un *zeybek* lent sans qu'il soit dansé, n'entend qu'une succession de mesures à deux temps, avec une cellule fréquemment répétée : ($\frac{3}{4}$). En approfondissant l'analyse de ces formes, on s'aperçoit qu'en prenant ces mesures à deux temps comme unités, les *zeybek* sont tous construits sur un cycle de 9 de ces unités ($9 \times \frac{2}{8}$) :

(♩ = 45)

1 2) (1 2) (1 2) (1 2) (1 2)
d d d / D 5 /

(1 2) (1 2) (1 2) (1 2) (1 2)
6 D 7 D d 8 D 9 //

Ex. 7 : *Gireniz zeybegi*.

La phrase ci-dessus constitue un cycle complet : d et D marquent les appuis, légers ou forts, de la danse. La même phrase est répétée, au moins trois fois, pour le développement des figures de danse.

Ici deux modes d'analyse sont possibles :

1. Selon la pulsation induite par le tempo ; on a alors un cycle de 9×2 , soit 18 pulsations.

2. On peut également prendre en compte le « temps réel », déductible d'une analyse mélodique, et perçu dans l'acte — dans l'interaction des musiciens et du danseur : sur cette base, on retrouve la segmentation déjà rencontrée aux tempi plus rapides du *teke* et du *sipsi* ; la division est de $3 + 2 + 2 + 2$: la première

partie est, du point de vue de la danse, une « préparation » (par exemple, trois grands pas) de ce qui suit ; sur 4 et 5, nous assistons à la première figure ; 6 et 7 correspondent à une deuxième figure, terminée par une accélération (7 est subdivisé en deux accents chorégraphiques), souvent par un saut qui donne au temps 8 un poids conclusif particulier : le groupe qui conduit à cette conclusion (temps 6, 7, 8) est le climax des figures, exprimant la tension extrême de l'exploit. Enfin, 8 et 9 constituent une pause, une phase sans événement chorégraphique (le danseur prépare le cycle suivant).

A un tempo légèrement plus rapide, on retrouve non seulement la division en 2.2.2.3, mais aussi, très nettement celle en 4.5 :

a. première et deuxième phrase :

(♩ = 80)

(1 2) (3 4) //(5 6) (7 8 9)

b. troisième et quatrième phrase :

(1 2) (3 4) //(5 6) (7 8 9)

Ex. 8 : *Avşar zeybeği*.

3.3. Conclusions et hypothèses

Par conséquent, quel que soit le tempo, nous retrouvons plusieurs constantes :

- structure cométrique en 2.2.2.3, avec permutations possibles ;
- un poids particulier sur le dernier groupe de deux précédant le groupe de trois ;
- Une autre division accentuelle, en 4 + 5, ou 5 + 4, qui se vérifie dans la structure mélodique.

En outre, le tempo détermine en partie l'ordre de succession des groupes de deux et de trois pulsations :

<i>zeybek</i> lent : prédominance de	3.2.2.2
<i>zeybek</i> rapide : prédominance de	2.2.2.3
<i>sipsi</i> (par ordre décroissant de fréquence) :	2.2.2.3
	3.2.2.2
	2.2.3.2
<i>teke</i> (par ordre décroissant de fréquence) :	2.2.2.3
	2.3.2.2

Au niveau des structures musicales, toutes les caractéristiques décrites ci-dessus se retrouvent d'un genre à l'autre. Seuls changent la perception d'un étalon de référence et le vécu chorégraphique du cycle :

- le *teke* est perceptible comme un « deux temps » (4.5), dansé comme tel, mais monnayé en quatre temps (2.2.2.3) ; la pulsation isochrone, en neuf temps, passe au troisième plan.
- le *sipsi* est perceptible comme un « quatre temps » (2.2.2.3), dansé comme tel, et susceptible d'être monnayé en 2.2.2.2.1 ; la pulsation en 9 temps passe cette fois au deuxième plan ; mais une segmentation en deux unités de 4 et 5 est repérable au troisième plan de l'analyse.
- pour le *zeybek* rapide la pulsation isochrone en neuf temps est directement perceptible ; l'ordre des accents, au deuxième plan, segmente la phrase en 2.2.2.3 ; l'ordre mélodique, en 4.5 ;
- le *zeybek* lent n'offre à la perception qu'un cycle de « neuf temps » ou « 9 x 2 temps », que la danse et l'ordre mélodique segmentent aussi bien en 2.2.2.3 qu'en 4.5.

Dans le premier cas, celui du *teke*, on n'identifie pas immédiatement une pulsation isochrone de neuf unités : mais on perçoit comme unités minimales quatre temps dont le dernier est allongé de la moitié de sa valeur : c'est la raison pour laquelle Bartók et Brăiloiu ont plutôt concentré leur théorie de l'*aksak* sur les tempi rapides. Le problème de l'hétérochronie s'y pose immédiatement, faisant de ces rythmes un objet « étranger » pour la musicologie occidentale. On en conclut que l'*homo musicans* est capable d'agencer deux unités de temps dont l'une vaut une fois et demi l'autre, et de danser tout naturellement cet agencement.

Il faut ajouter que ce rôle du groupe de trois, consistant à démarquer le mètre par rapport à une base binaire, est déjà, à l'intérieur du mètre, et dans son développement linéaire même, un fait de rythme. Pour Simha Arom, le groupement des valeurs définit en grande partie le rythme : comme l'*aksak* (aux tempi très rapides), ne peut se subdiviser en pulsations égales, « il est impossible de différencier la “ mesure ” de l'*aksak* de son rythme »²² : les valeurs sont données d'emblée groupées. Le fond du problème est de décider si un mètre *aksak* reste « aksak » à un tempo lent, alors qu'on ne perçoit pas de rapport 3/2.

22. S. Arom, « “ A la Recherche du Temps perdu ” : métrique et rythmique en musique », *Les rythmes, lectures et théories* (Paris : l'Harmattan, 1992), 204-205.

En fait, on voit bien que sur un territoire donné, les « monnayages » possibles de ces quatre unités permettent toutes les vitesses : il y aurait donc, du côté du rythme, un schème mental qui préexisterait à toutes ces formes, ou les engloberait : ce schème comporte la battue en 2.2.2.3 et un principe de construction, — variante 4.5 — par lequel il s'articule au(x) schème(s) mélodique(s), c'est-à-dire à un traitement local du mode de Ré. Ce schème est intégré et produit corporellement par la danse, en étroite relation avec la mélodie : les figures de danse varient de village à village, et d'un air à l'autre.

Dans la mesure où, sur un même territoire, l'identité est établie ²³, ne sommes-nous pas tenus d'admettre que la catégorie « aksak » est un système d'organisation du cycle rythmique généralisable à tous tempi, et non pas nécessairement perceptible comme « rythme boîteux » ?

4. LE PROBLÈME DES PROPORTIONS

4.1. Les mètres *aksak* « premiers »

Parmi le très grand nombre de mètres caractérisés par une bichronie, c'est-à-dire associant des durées brèves valant 2 à des durées longues valant 3, en nous situant à un tempo relativement rapide (le métronome aux environs de 200 pour la croche), certains méritent d'être qualifiés de « premiers » : c'est-à-dire que tous les autres, au même tempo, peuvent apparaître comme une « composition » d'un ou de plusieurs mètres « premiers ».

4.1.1. Hétérochronies superposées

Aristoxène de Tarente, distinguait trois genres de pieds ²⁴ : le genre égal (1:1), de type dactylique (— ◡ ◡), le genre double (2:1), de type iambique (◡ —), et le genre hémiole (3:2), de type péonique (— ◡ —) : en termes de mesure, il s'agit de mesures binaires, ternaires, et de l'aksak « premier » par excellence, qui dans la théorie classique turque prend le nom de *türk aksağı*.

Samuel Baud-Bovy fait remarquer qu'il manque à cette liste le genre épitrite, de rapport 4:3 (— ◡ — —), mètre « type » de la musique populaire grecque. Nous pourrions ajouter à ces pieds un autre genre

23. Dans la mesure, également, où la théorie de la musique classique turque inclut dans sa liste des *usul* un *agır aksak*, *aksak* lent, au même titre que l'*aksak* proprement dit.

24. Cf. Samuel Baud-Bovy, « Grèce antique et Grèce moderne », *Cahiers de musique traditionnelle*, 1 (1988), 221 ; cf. aussi « La canzone popolare della Grecia Moderna e la Musica Antica », *La musica in Grecia* (Rome : Editori Laterza, 1988).

encore, fréquemment rencontré en Turquie, mais aussi dans les Balkans, fondé cette fois sur le rapport 5:4 (- ◡ - -).

Les Grecs nommait *epimoria* (ce que l'on traduit aussi par superpartielles ou superparticulières), les fractions dont le numérateur est supérieur d'une unité au dénominateur : $n:n-1$. Ainsi, les rapports 3:2 (*epideuteros*), 4:3 (*epitritos*), 5:4 (*epitetartos*). L'*epideuteros* est le rapport générateur des trois genres, mais les deux autres s'y adjoignent ou s'y superposent.

On peut dire qu'on a là un système de mètres *aksak* élémentaires, générateur d'un « solfège de l'aksak » et comprenant également la bichronie occidentale. Pourtant la rapidité du tempo oblige le mètre à se structurer en pratique sur deux accents prédominants : ainsi 2.2.3 se joue 4.3, de même 2.2.2.3 devient 4.5. Comme nous l'avons déjà souligné plus haut (cf. 3.3), c'est à l'occasion de l'analyse de ces mètres que la problématique propre de l'*aksak* s'est constituée : comment l'irrégularité peut-elle se penser, et s'évaluer ? L'observateur dépourvu de toute pratique ne parvient pas à subdiviser — à plus forte raison, en d'autres valeurs inégales — les deux blocs inégaux directement perceptibles.

4.1.2. Critères d'identification

Comment dès lors distinguer deux types d'inégalité différents ? Il est difficile de distinguer un air de danse *teke*, à Acıpayam, d'un autre mètre de danse, inexistant dans cette région, à cinq temps cette fois :



Ex. 9 a.

Cet air peut s'entendre :



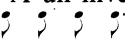
Ex. 9 b.

A moins d'un travail analytique considérable, un « étranger »²⁵ n'entendra pas la différence entre les deux mètres. Mais si l'on joue à un danseur autochtone la version en 5/8, il ne peut danser.

La différence entre les schèmes 4.5 /16 et 2.3 /8 ne représente que 1:10° de la durée totale du mètre. Tout dépend de l'angle sous lequel on aborde ces mètres :

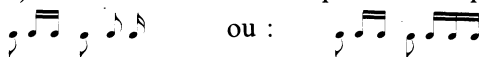
1. D'un point de vue global, on entend à chaque fois deux accents qui segmentent le mètre selon des rapports respectifs de 5/4 et 3/2 ; ces deux rapports ne sont pas identifiables ou « comptables » comme tels. Leur différence est imperceptible à qui n'est pas averti déjà du système ;

2. A un niveau intermédiaire, on a quatre subdivisions :

- a. 
 b. 

On part ici d'une même unité de temps étalon () , et l'on a trois brèves suivies d'une longue. Or, de ce point de vue, (b) repose sur un rapport longue-brève de 2/1, et (a) sur un rapport de 3/2. Il semble bien que la distinction se fasse à ce niveau.

3. Au niveau « élémentaire », minimal, des pulsations, on est obligé de distinguer deux pulsations différentes, où l'une (b) vaut le double de l'autre (a) : c'est-à-dire que la double-croche de (a) est constitutive, alors que celle de (b) n'est qu'une subdivision qui articule le mètre ; c'est pourquoi dans les « neuf temps » du type (a), les trois temps finaux peuvent se présenter aussi bien sous la forme continue (") que sous la forme 2.1 ( ), ou encore 1.1.1 (  ). On en arrive à des schèmes où l'intégration physique, gestuelle, de ces rythmes est aussi importante que leur articulation mélodique : pour les airs de type (a), s'ils sont accompagnés de percussion (dans les fêtes, grosse-caisse *davul*/ hautbois *zurna*) celle-ci suit un schéma quasi-mélodique²⁶ :



La plupart du temps, c'est plutôt le *saz bağlama*, dépourvu d'accompagnement percussif, qui constitue l'instrument de référence²⁷ : l'enchaînement des coups droits (v) et des coups inverses (^) se fait comme suit :

25. Le « test » a été fait aussi bien avec des musiciens occidentaux peu accoutumés à l'aksak qu'avec des Tadjik familiers du 5/8.

26. La note orientée vers le bas représente le coup du maillet (*düm*), celle vers le haut le coup de baguette (*tek*). On peut ajouter à ces analyses que la traduction des rythmes selon au moins deux timbres (*dum-tek*), commune aux traditions turque, arabe et persane, dénote bien à la fois une pensée polyrythmique, et cet état intermédiaire entre le mètre « abstrait » et la mélodie.

27. Dans les villages où nous avons travaillé, la plupart des paysans, même sans « qualification » reconnue de musicien, est au moins capable d'articuler correctement sur le *saz* un rythme de danse, et est donc sûr de sa main droite.



La différence avec le 5/8 mentionné plus haut tient à l'articulation du mouvement. Ce dernier s'articule en effet :



Ce sont donc ces schémas, retenus non en tant que « mètres » que l'on compte, mais comme « rythmes », appris mélodiquement ou par l'intégration d'un mouvement (danse ou technique instrumentale), qui assurent le discernement exact des proportions. De plus, pour tous ces mètres dits « premiers », la coexistence des trois niveaux d'analyse mentionnés ci-dessus fait système et exclut toute erreur et toute confusion.

4.1.3. Proportions génératrices

Nous avons demandé à un groupe de travail d'analyser un rythme transylvanien dont le schéma métrique, mesuré avec des moyens mécaniques, était le suivant :



0 1 2

violon

contrebasse

Vai de mi - ne ce zi-ca-là Ai



Ex. 10 28.

Deux réponses furent données. Pour certains, il s'agissait d'un sept temps (1.2.2.2), avec un système métrique de référence fondé sur un rapport de valeur longue à valeur brève égal à 2:1. Pour d'autres, plus familiers de l'*aksak* « braïloïen » ou turc, il s'agissait d'un 11 temps : 2.3.3.3.

S'il était facile de montrer que la première solution était incorrecte, la deuxième solution paraissait beaucoup plus vraisemblable. De fait, pour la conscience qui « nombre » la durée, un rapport de 3:2 présente une différence très ténue avec celui de 4:3²⁹, et l'on peut compter, en toute bonne foi, 2.3.3.3.

Chacun analysait selon son propre « système de bichronie » : 2:1, ou 3:2, mais il s'agissait bien d'une bichronie de 4:3. L'alternance binaire/ternaire n'est donc pas seulement de la forme 2/3, mais peut aussi se rencontrer sous la forme 4/3, sans que le « 4 » ne se réduise à 2 + 2 (dans l'exemple transylvanien, la contrebasse marque très nettement le mètre comme nous il a été indiqué plus haut, sans subdivision).

A notre connaissance, il n'existe pas de mètres composant des valeurs de 5 et de 4 : en effet, le segment valant 5 se monnaiera toujours, au moins implicitement, en 3.2.

4.2. Mètres *aksak* composés

Nous nous limiterons ici aux mètres rencontrés en Turquie, en nous appuyant sur les informations données par Talip Özkan.

Au-delà des *aksaks* premiers, et en composant toujours les durées par unités valant 2 ou 3, on se trouve devant deux catégories : les mètres pairs et les mètres impairs :

28. *Purtatà* de Frata, Plaine de Transylvanie, transcription de Jacques Bouët (Mission Bouët-Lortat-Jacob, sept. 1990).

29. Et l'analyse présentée ci-dessus de l'imperceptible différence entre le « neuf temps » et le « cinq temps », aurait pu aussi bien s'effectuer avec un « sept temps ».

IMPAIR	PAIR
5 = 2.3 *	
7 = 2.2.3 *	
	8 = 3.3.2 *
9 = 2.2.2.3 *	
	10 = 3.3.2.2 *
11 = 2.2.3.2.2 *	
	12 = 3.3.2.2.2

(* signifie « et permutations »)

Plusieurs questions se posent à la lecture de ce tableau :

1. Les mètres pairs composent avec deux valeurs ternaires alors que les impairs n'en comportent qu'une : peut-on envisager d'autres agencements (par ex. : 11 = 2.3.3.3) ?
2. Qu'en est-il au-delà de 11 pour les impairs ?
3. Relations de certains mètres pairs avec des mesures binaires ou ternaires : peut-on parler d'*aksak* au sens strict, alors que 10 peut aussi être symétrique : 5.5, 8 : 2.2.2.2, et 12 : 3.3.3.3 ?

4.2.1. « Deux » et « trois », binaire et ternaire : prédominances ?

On pouvait tirer une autre leçon de la première « expérience » relatée ci-dessus : pour qui possède une connaissance « pratique » de la musique populaire turque, et d'après les analyses de métriciens bulgares, l'interprétation 2.3.3.3 semble étrange : en effet, dans le cas où l'hétérochronie repose sur l'*epideuteros* (3:2), il semble que le nombre de groupes de deux pulsations doive l'emporter sur celui des groupes de trois : de fait, dans la musique régionale turque, mis à part les mètres 8 = 3.3.2, et 10 = 3.3.2.2, le nombre de temps brefs (= 2) est supérieur à celui des temps longs (= 3). Il semble en être de même en Bulgarie. Cela signifierait — dans ces deux aires géographiques tout au moins — que le groupe de trois est un allongement du groupe de deux plutôt que l'inverse : selon ce principe, un 11 temps compté 2.3.3.3 ne se rencontre pas ; en revanche la forme 2 + 2 + 3 + 2 + 2³⁰ est couramment attestée. Il reste à vérifier si cette hypothèse est valable dans toutes les aires géographiques où l'*aksak* se présente.

Dans le cas de l'*epitritos* (4:3), c'est la figure de l'abrègement qui semble valide : les groupes de quatre prédominent et sont abrégés par un groupe ternaire.

Peut-on en déduire une loi générale qui voudrait que les mètres *aksak* s'engendrent toujours sur une base binaire, valant 2 ou 4, les groupes ternaires apparaissant alors comme un « accident » du binaire ?

30. Ou 4.3.4, comme le relève Stoian Djoudjeff en Bulgarie, *op. cit.*, p. 214.

4.2.2. Au-delà de onze et douze temps pulsés : les mètres composés

On rencontre également en Turquie et dans les Balkans des mètres composés de plus de treize temps. Il semble que de tels mètres, ou bien se composent de deux ou de plusieurs membres de mètres plus brefs, ou bien se structurent selon le rapport 4:3. Il existe ainsi, en Bulgarie et en Turquie, de nombreux exemples de « mètres variés », de type :

$$14 = 9(2.2.2.3).5(2.3)^{31}$$

$$15 = 8(3.2.3).7(2.2.3)^{32}$$

etc.

En ce qui concerne ces mètres, Djoudjeff parle plutôt de « groupes métriques » : de fait, il s'agit de phénomènes qui rappellent la prosodie, avec des agencements de longues et de brèves où le groupe de trois est de forme ♩, ou - ♩.

Je me contenterai de citer un exemple d'Erzurum³³ : il s'agit d'un air de danse chanté, que l'on peut décomposer en :

28 pulsations, soit $9(2.3.2.2) \cdot 10(2.3.3.2) \cdot 9(2.3.2.2) :$



Ex. 11.

On observe que le segment central de 10 est une variante du premier segment, avec allongement du groupe de deux qui suit le groupe de trois : la mélodie évolue dans un ambitus de quarte, et ne fait que varier le premier segment : de sorte qu'il n'est pas difficile de mémoriser de telles structures qui ne sont pas prétextes à variations.

Il est important de signaler que ce mètre d'Erzurum est un air de danse, et que l'intégration de ce rythme se fait par un processus corporel qui semble évident, qui « coule » naturellement. Aussi un grand cycle de ce type est-il parfaitement dansable et fluide : le corps intègre facilement le rythme.

La loi, à vérifier, de ces systèmes, ne serait-elle pas que le rythme est conditionné par la mélodie et l'économie des moyens que celle-ci met en œuvre (ambitus réduit, effets de symétrie) ?

31. Cf. S. Djoudjeff, *op. cit.*, p. 232.

32. *Ibid.*, p. 235.

33. Indiqué par Talip Özkan, *Mesures et modes de la musique populaire turque* (Thèse Paris VIII, 1989).

5. ZONES DE CONCOMITANCE ET MUTATIONS

5.1. Addition et division

Dans une logique linéaire, où le temps musical se développe de façon univoque, on n'envisage que la proportion entre un segment et celui qui le précède : ainsi le musicologue occidental qui entend un mètre de type « longue-brève », va établir si la longue est égale à 2, $3/2$, $4/3$, $5/4$ de brève. Nous sommes en présence d'une logique additive, cométrique, car on considère un schéma 3.2 ou 4.3 etc.

En revanche, la théorie occidentale semble avoir privilégié une logique verticale, divisive favorisant les agencements simultanés de rapports différents au sein d'un même cadre métrique : triolets, etc., fonctions contramétriques. D'où un jeu fréquent avec un implicite (ex. : mètre binaire) dont on se démarque (ex. : triolets).

5.2. Vrais et faux *aksaks* : co- et contramétricité

Deux des trois mètres pairs indiqués précédemment sont ambigus : $8 = 3.3.2$, $12 = 3.3.2.2.2$. Le premier est très fréquent en Asie Centrale. Béla Bartók le comptait au nombre des « rythmes bulgares » (cf. *Mikrokosmos*, n° 153). Le second est le *compàs* de la *buleria*, l'un des mètres clés du flamenco ; d'autres mètres encore, dans le système « territorial » *aksak*, ou dans d'autres systèmes, présentent des ambiguïtés.

5.2.1. Huit temps *aksak* ou quatre temps ?

La battue est de trois temps disposés en 3.3.2. Le problème est de savoir si l'on est en présence d'une « organisation contramétrique dans un cadre métrique régulier, ou d'une organisation cométrique dans un cadre métrique irrégulier »³⁴. Selon Kolinski, il s'agit d'une différence de « mental patterning ». Il cite une expérimentation concluante en Afrique : le maître-tambour, à qui l'on demande de frapper avec son pied par-dessus un schéma de $3 + 3 + 2/8$, frappe une battue de quatre noires : la preuve est donc faite qu'il s'agissait d'une structure contramétrique superposée à un « cadre métrique régulier, mental ou réel ».

En Turquie, on trouve cette même structure, mais il ne serait pas concevable de battre par-dessus une métrique binaire. La mélodie confirme le schéma :

34. Mieczyslaw Kolinski, « A cross cultural approach to metro-rhythmic patterns », *Ethnomusicology*, XVII/2 (1973), 494 sqq.



Ex. 12.

Ici, la structure est cométrique sur un cadre irrégulier, et le schéma $3 + 2 + 3$ exclut que l'on puisse accentuer le troisième, ou le cinquième temps pulsé : d'un point de vue théorique général, on peut dire que les systèmes *aksak* impliquent la cométrie, alors que l'isochronie appelle la contramétrie. Dans le premier cas, le rapport entre le mètre et la mélodie est étroit, dans le second, il est plus lâche.

5.2.2. *Compàs* de la *Buleria*

Dans le flamenco, on enseigne le *compàs* de *solear*, dont celui de la *buleria* est la variante rapide, en accentuant : un-dos-tres, quatre-cinco-seis, siete-ochó, nueve-diez, un-dos. Peut-on dire qu'on a ici une forme d'*aksak* ? Selon les critères valides en Turquie, c'est un *aksak* si ce schéma reste invariant tout au long des pièces : or, dans les tempi rapides, les phrases (*falsetas*) se construisent souvent sur une structure simplement ternaire ($3 + 3 + 3 + 3$) : dans ce cas, on est en présence d'un jeu rythmique contramétrique sur un mètre ambigu ($6/8 + 3/4$). Pourtant, le mètre *aksak* semble ici premier par rapport au mètre 4×3 , qui en est une variation plus facile : et dans la *solear*, ou dans les *martinetes* (chants de forge accompagnés seulement par les coups de marteau sur l'enclume), c'est ce mètre que l'on entendra tout au long de la pièce : nous dirons ici qu'à condition de considérer l'*aksak* du strict point de vue de la bichronie, de tels mètres doivent être inclus dans le domaine *aksak*. La nuance à apporter tient à une souplesse particulière qui leur permet éventuellement de se transformer ; nous sommes donc en présence d'une zone intermédiaire du domaine, d'une aire de rencontre avec la logique divisive, à deux niveaux, externe, et interne :

- *externe* : car $3.3.2.2.2$ peut devenir $3.3.3.3$, et l'on peut varier d'un groupe de mesures à un autre ;
- *interne* : car le mètre est symétrique : $2.2.2$ est une variation contramétrique de 3.3 , et la variation déjà présente au sein même du mètre de douze temps premiers contient en elle le principe du triolet.

Par conséquent, ce mètre regroupe en lui comme composantes deux fonctions métriques :

- l'*aksak*, avec le jeu horizontal, additif, sur la proportion $3/2$;
- le système « occidental », à cause de sa symétrie : $6/8$, puis $3/4 : 3$ devient 2.

5.2.3. Possibilités de substitution

Dernier mètre ambigu de cette classe de pairs : le mètre à dix temps premiers organisé 3.3.2.2, et ses permutations³⁵. Ce mètre n'est pas réductible à la cellule 3.2, même quand il se présente sous la forme 3.2.3.2 ou 2.3.2.3. Sous cette dernière forme, il est symétrique, mais se caractérise par une grande souplesse et des possibilités de permutations (liées à la prosodie du chant, mais aussi parfois à la mélodie) ; ainsi 2.3.2.3 peut-il devenir 3.2.2.3 :



Ex. 13 a.

peut s'articuler :



Ex. 13 b.

En outre, il arrive que le mètre 3.2.2.3 soit une variante « expressive » de 2.1.1.2, à savoir la mesure à 6/8³⁶ : il s'agit là encore d'une forme qui comprend des composantes de plusieurs fonctions différentes, en raison de sa parité.

Le vrai problème qui se pose ici, touchant à la définition de l'*aksak*, est le suivant : la symétrie d'un mètre doit-elle être exclue des composantes de l'*aksak* ? Oui, si effectivement aux niveaux de la perception immédiate ou de la production le mètre peut être réduit à deux unités perçues comme égales : percevoir deux unités « globales », c'est déjà se trouver dans une logique divisive. Non, si c'est le flux en tant que tel qui prédomine, et la succession irrégulière des accents : dans ce cas le mètre lui-même, avec toutes ses caractéristiques de cycle (ritournelle), n'en demeure pas moins un mouvement univoque, horizontal, de succession.

35. Ce mètre, qualifié de « boîteux » (*leng*) dans la théorie classique turque, n'est pas, dans la musique régionale, dansé.

36. Voir ci-dessous, 5.4.

5.2.4. Conjonction de la logique additive et de la logique divisive

a. Un mètre afro-cubain.

Si nous nous référons aux deux « logiques » additive et divisive, nous nous demanderons toujours laquelle prédomine. Ainsi, en entendant le *son* cubain, la percussion de la *clave* « aksakise » un mètre binaire. Le schème métrique est :



Ex. 14.

Ce long mètre est désigné comme rythme-clé (*clave*) par les musiciens. Dans une logique *aksak* additive, on peut dire qu'il s'agit d'un mètre de type 3 + 3 + 4 + 2 + 4 présentant une « organisation contramétrique sur un cadre métrique régulier ».

Or même si mélodiquement, ou implicitement, les musiciens ont un « arrière-plan » binaire, ils mettent en relief une structure hétérochrone qui se répétera invariablement dans toute exécution. De plus, ils ne peuvent jouer la musique sans ce mètre-« clé » irrégulier. L'*aksak* n'est donc pas loin.

Dans chacun de ces cas, il faut savoir distinguer quelle fonction métrique prédomine. On voit aussi que s'il est important de définir un concept strict de l'*aksak* et de sa géographie, il n'en reste pas moins essentiel d'en évaluer les agencements avec les autres fonctions métriques.

Il semble bien que la « machine rythmique interne » puisse produire des rapports irrationnels subtils, à des tempi divers. Dans certains cas, un musicien rompu au solfège occidental et pratiquant les rythmes orientaux peut ressentir dans l'*acte, en jouant*, l'évidence d'un mètre, mais ne parvient pas, *dans une écoute réflexive*, à « compter » ce mètre³⁷, soit par manque de critère discriminatif pour évaluer le rapport des durées, soit parce que les critères sont autres : et c'est l'intégration de ces rythmes par le corps qui règle le problème.

b. Turkestan Chinois.

En Asie Centrale, on rencontre des agencements de durée qu'aucune des deux logiques, séparément, ne permet d'explicitier. D'où l'hypothèse : elles fonctionnent conjointement³⁸. Tout est affaire d'interpré-

37. En quoi le musicien « exogène » et l'« indigène » se rejoignent, puisque ni l'un ni l'autre, de toute façon, ne comptent.

38. Il est intéressant de consulter à cet égard le livret du disque de Jean During et Sabine Trebinjac sur les musiques du Turkestan Chinois (OCORA,

tation, et l'analyse trouve ici sa limite, dans la mesure où même si la « machine » détermine la mesure exacte de ces agencements, nous ne saurons pas comment ils sont compris, par quels processus, quelles relations, ils sont acquis par le musicien³⁹. Il faut donc mettre au point un protocole d'expérimentations pour déterminer les seuils de tolérance à partir desquels un certain type de bichronie n'est plus reconnaissable, en faisant varier le rapport longue-brève, aussi bien que le tempo : ce travail est encore largement à faire.

5.3. L'« aksakisation » : l'hétérochronie, « devenir » ou variante « expressive » de l'isochronie.

Il arrive que des pièces jouées sur un mètre binaire (4/4) « virent à la bichronie », par exemple en passant à 7/8, de sorte que $2 + 2 \frac{1}{4}$ (ou $4 + 4 \frac{1}{8}$) se transforme en $4 + 3$: le phénomène d'abrègement crée alors un « ethos » particulier, imprime une autre dynamique à la mélodie. Ainsi le mètre dactylique (♩ ♪ ♪) entretient-il une relation certaine avec l'épitríte (♩ ♪ ♪), la longue valant alors 3:2 de la brève. Ceci constitue des concomitances, par allongement, ou abrègement :

$$5 = 2 \times 2 + 1, \text{ ou } 3 \times 2 - 1 ?$$

$$7 = 3 \times 2 + 1, \text{ ou } 4 \times 2 - 1 ?$$

$$9 = 4 \times 2 + 1, \text{ etc.}$$

De la même manière, les structures ternaires (fréquentes à l'Est de la Turquie, dans le Caucase, et en Iran) sont sujettes à de tels devenir. Ainsi Jean During signale des 6/8 du répertoire *qalandari* du Baloutchistan qu'on peut interpréter « d'une manière subtilement irrégulière »⁴⁰ : dans l'introduction de certaines pièces, jouées sur un tempo lent, l'archet du joueur de vièle *sorud* articule le 6/8 (♩ ♪ ♪) en raccourcissant l'intervalle de noire (♩ ♪ ♪) : peut-on parler, *stricto sensu*, d'effet contramétrique par rapport à un cadre isochrone, — les deux « versions » du mètre ne se jouant pas simultanément ? Il s'agit plutôt d'« aksakisation », d'une relation de « devenir » entre l'hétérochronie et l'isochronie.

La mesure *aksak* peut donc s'engendrer à partir d'autres schémas métriques, un peu à la manière des modulations dans le système des *makam*. Par ailleurs, les mutations internes à un mètre, au cours d'une

1990), où sont analysées notamment les « subdivisions de parties ternaires en duolets, donnant une surprenante impression de flottement ».

39. Ce peut être par relation à d'autres mètres, à un mouvement de danse, à des instruments : on peut en effet voir des causes organologiques ou techniques à certaines modulations rythmiques : par exemple, le jeu d'un instrument au plectre ne produit pas les mêmes segmentations du temps que le jeu avec les doigts. Seule une pratique approfondie du terrain, et éventuellement des instruments, peut nous renseigner à cet égard.

40. J. During, « L'organisation du rythme dans la musique de transe baloutche », *Revue de Musicologie*, 76/2 (1990), 223.

même pièce, ou par voisinages géographiques (tel mètre compris comme marque territoriale) rappellent les caractéristiques des modes : on en vient alors à l'idée de *modes* et d'*ethos rythmiques*.

6. TYPOLOGIE

6.1. Les systèmes et leurs attributs

On l'a vu, chez Bartók ou Brăilău les notions de rythme bulgare ou d'*aksak* étaient comprises en opposition avec le système d'écriture et de préceptes du solfège occidental : or toute l'étude qui précède montre bien qu'il y a, d'un côté, des concepts-limites contradictoires, ou plutôt complémentaires, et, de l'autre, des mixtes, zones intermédiaires. Par simple commodité, et sans vouloir opposer des aires géographiques, j'appellerai « occident » le système de règles du solfège occidental auquel s'oppose le système *aksak* :

dominante « OCCIDENT »

Contramétrie

Division

Hétérochronie simultanée

VERTICALE

(accidentelle)



dominante « AKSAK »

Cométrie

Addition

Hétérochronie de succession

HORIZONTALE

(essentielle)



ZONES INTERMÉDIAIRES

1. Prévalence de l'isochronie : combinaison d'hétéro— et d'isochronie sous forme contramétrique (ex. : *son cubain*, *buleria flamenca*).

2. Prévalence de l'hétérochronie : phénomènes de « brouillages » contramétriques internes (ex. : Asie Centrale, Ouïghours).

6.2. Critères typologiques

Sans nous attarder sur le détail du tableau présenté par Brăilău à la fin de son article, qui présente une liste purement combinatoire et abstraite de « possibles », nous dirons, compte tenu des pages qui précèdent, qu'une typologie des rythmes *aksak* peut s'appuyer sur plusieurs critères distincts.

Trois critères typologiques sont apparus au cours de cette étude : la contiguïté par addition ; les schèmes ; le territoire.

6.2.1. *La contiguïté par addition*

Il s'agit d'une liste fondée sur des critères arithmétiques et combinatoires, à tempo égal (généralement rapide) : mais on a vu que nombre de mètres peuvent être d'emblée écartés d'une telle liste et qu'au-delà d'un certain nombre de temps pulsés on trouve des compositions, mélodiquement déterminées, de mètres plus courts.

Nous supposons ici que, sauf pour 8 = 3.3.2, les mètres se composent toujours d'un nombre de « groupes de deux » supérieur ou égal à celui des « groupes de trois » : il restera à vérifier si en d'autres aires géographiques cette loi est infirmée ou confirmée.

a. « Aksak premiers » : 3.2 3.2.2 3.2.2.2 (et leurs permutations) ; l'ajout d'un groupe de deux est toujours théoriquement possible : 3.2.2.2.2, 3.2.2.2.2.2, etc., mais pratiquement, au-delà de 11 temps pulsés, on compose plusieurs mètres entre eux.

b. Mètres à deux groupes de trois pulsations : 3.3.2, 3.3.2.2 (et permutations) ;

c. Compositions : toute composition de deux ou plusieurs des mètres ci-dessus, constituant une structure cyclique, appartient également au domaine *aksak* (cf. Bulgarie, Nord et Est de la Turquie).

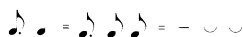
6.2.2. *Typologie par schèmes*

A mi-chemin entre la description « extérieure » arithmétique et l'étude fondée sur les « micro-systèmes » territoriaux, et pour respecter davantage les processus présidant à la genèse des structures métriques, on peut également constituer des séries selon les schèmes : l'idée de départ est alors la combinaison de brèves et de longues, les rapports entre celles-ci pouvant varier : 1:2, 2:3, 4:5.

Ainsi, le schème « iambique » (◡ ◡) pourra se présenter sous les formes :



Mais chacune de ces formes, subdivisée, peut produire d'autres séries :



Ainsi se constitue un espace de relations entre les mètres : par rapport au tableau de Brailoïu, peu de progrès : on inventorie plutôt les contiguïtés possibles, et éventuellement des associations liées aux

processus cognitifs d'intégration. On peut se demander cependant si, sur le terrain, ces relations sont également établies, ou tout au moins plausibles. Il reste à cet égard à confronter ce critère « schématique » à la typologie territoriale.

6.2.3. Typologie territoriale

Pour une constante métrique donnée, inventorier tous les rythmes possibles, repérer les constantes pour en établir les lois : c'est ce que les analyses de terrain de ce travail ont tenté d'ébaucher pour le *sipsi*. J'ajouterai que la pratique instrumentale, et l'apprentissage exhaustif du répertoire local, sur place et en situation, permet d'acquérir une conscience plus aigüe du matériau musical.

6.3. Contribution à une théorie générale du rythme

Tout ce qui précède n'a abouti qu'à mettre en garde contre une « unification » théorique autour d'un seul concept : le domaine *aksak* est constitué lui-même de plusieurs sous-ensembles, et n'est lui-même qu'un des modes d'agencement de la fonction qui construit les cycles, c'est-à-dire les mètres, en général.

J'ai voulu montrer, à travers le problème du tempo, et des « proportions génératrices », qu'il existait aussi dans l'*aksak* des superpositions, mais d'un autre type que la « contramétrie » et impliquant la référence à un mètre, au sens d'un schème de structuration de durées, égales ou non. La production du rythme est alors conséquente à cette structuration.

En ce qui concerne l'étude de l'*aksak* et la définition du rythme qu'elle sous-tend, on ne peut ici qu'être prospectif. Il s'agissait moins ici de dresser une « systématique » que de décrire des phénomènes et d'explicitier les questions ainsi soulevées. Parmi celles-ci, retenons pour le terrain qui nous occupe, la suivante : quel est le rôle de la mélodie, de l'économie modale, dans la constitution même du rythme ? Autrement dit, la grammaire d'un *aksak* local ne suppose-t-elle pas, nécessairement, celle du système mélodique local ? Inversement, l'intégration de ces rythmes peut-elle s'effectuer en dehors de schémas mélodiques ?

Enfin, la description des modes de production des mètres *aksak* doit nous permettre de comprendre comment « l'appareil interne » mesure les rapports de durée : dans les cultures où ces rapports ne sont pas seulement du simple au double, il convient de mettre au point une expérimentation qui tiendrait compte du degré de compétence des informateurs, afin de déterminer les seuils de tolérance et les critères de discrimination entre mètres voisins. Un autre type d'expérimentation auprès de musiciens et de non-experts de tradition et d'éducation occidentales pourrait déterminer la compétence dans la perception et la production de rapports de durée $3/2$, etc.

C'est donc une direction de recherche qui est suggérée ici, plus qu'un

SUMMARY

By “Bulgarian rhythm” and “aksak” respectively, Béla Bartók and Constantin Brăilău designated meters in which the *ratio* between short and long units was not 2 to 1, but rather 3 to 2. This irregularity is immediately perceptible to western ears in fast tempi. The study of the music from the southwestern part of Turkey shows that : (1) in equal tempo, the interactions between different kinds of accents produce many rhythms preserving the same “aksak” character (i.e., strictly co-metric) ; (2) the same metric scheme can be found in any tempo, even in very slow ones in which the irregular character is not audible at once.

In addition to the 3:2 ratio that generates most of *aksak* meters, we also find out that 4:3 and 5:4 ratios are theoretically possible. Finally, the “additive logic” of *aksak* can be combined with the “divisive logic” of western theory. Further investigations in this matter will therefore have to pay a close attention to these combinations of metrics.