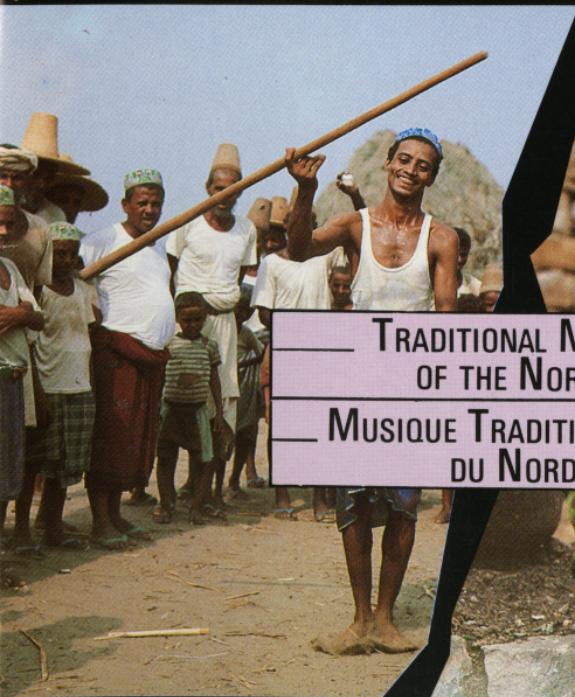


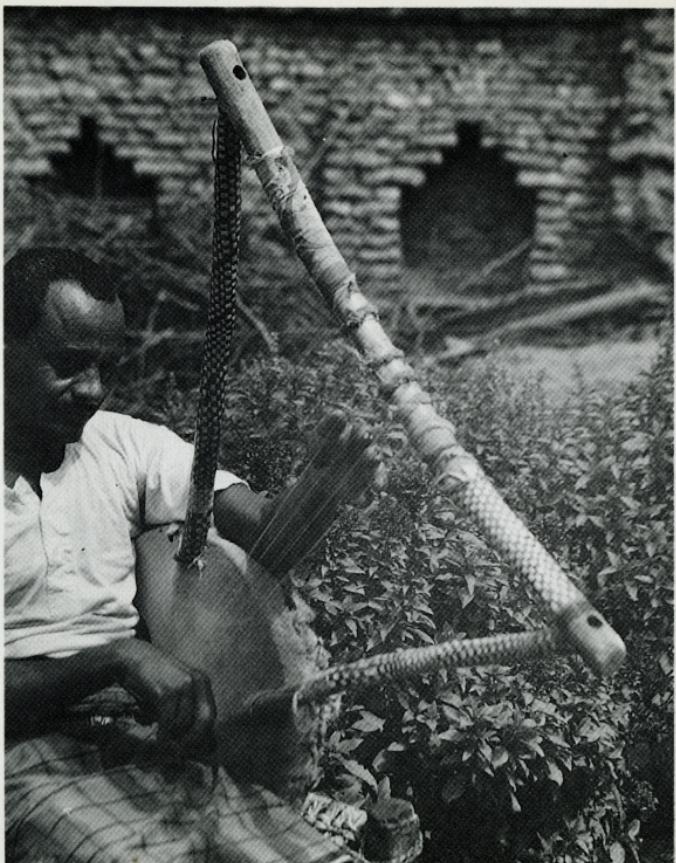
Y E M E N



TRADITIONAL MUSIC
OF THE NORTH

MUSIQUE TRADITIONNELLE
DU NORD

MUSIQUES & MUSICIENS *du* MONDE
MUSICS & MUSICIANS *of the* WORLD



maqam, qat, Ud, ud, qanun, tarab, mad
waziqu, hawza, darwaza, zayq, khalq, khalq, ha
mawzou'a, hujouj, hajj, qasida, qasida, qasida
had, had, qasida, had, zih, al-had, a, yaqo

YEMEN TRADITIONAL MUSIC OF THE NORTH

It is said that in ancient times the women of Kawkaban received their husbands on their return from the fields to the sounds of the lute. Kawkaban, a fairyland hamlet situated at an elevation of almost 2,000 meters, is considered, along with the cities of Ibb and Menaka, as the artistic cradle of Yemen. The term «Arabia Felix» well describes the ideal situation of these cities and their perpetually clement climate. In northern Yemen, history places in these small cities the birth of a musical creativity which was to find its full flowering in the thousand-year-old capital of Sanaa.

When the Yemenite speaks of his art, he is proud to attach it to a very old tradition inherited from the kingdoms of Main, Saba, Qataban, Himyar... In the Arab world, the music of Yemen retains its striking originality. This music, essentially vocal, has not evolved in the same manner as that of other Arab countries. It does not belong to the large modal family of the

maqam, qat, Ud, ud, qanun, tarab, mad
waziqu, hawza, darwaza, zayq, khalq, khalq, ha
mawzou'a, hujouj, hajj, qasida, qasida, qasida
had, had, qasida, had, zih, al-had, a, yaqo

Maqam, but is based, rather, on the idea of a repetitive and hypnotic beat, within which the syllabic and strophic procedure dominates. Melismatic song is not a part of it. Vocal art which is to a great extent responsorial implies the active participation of an audience coming together at the hour of the *Qat* and surrounding a soloist or master of ceremonies.

The celebrated Yemenite *Ud*, also called the *Ud* of Sanaa, reminds one in its appearance and sound of the instrument mentioned at the beginning of the Islamic conquest. It is perhaps one of the archaic lutes often mentioned in the ancient texts though never precisely identified, such as the *Qiran*, the *Muattar*, the *Mi'zaf*...

Four double strings are tuned as follows : tonic, major second, dominant, octave. From the higher to lower register, they bear these names :

Haseq : that which controls

Awsat : the mediant

Rakhim : the string which carries volume

Yarr : the orphan.

This instrument was used in creating a repertoire called *Ghina al Sanaani*, which combines word and gesture with the sound of the instrument. For a very long time, the use of a metallic percussion instrument has been adopted to accompany the *Ud* of Sanaa for this kind of music. It resembles a weighingscale tray which, placed on his two hands, the player holds at the level of his face. (Sahn Nuhassi).

Except for the *Ud* of Sanaa, a typically Yemenite instrument, the various other instruments encountered in Yemen are more familiar to us. We should note, particularly, the infrequent use of any instruments due to the severity of religious restrictions.

The origin of the strapped on clarinet or *Mizmar*, which is used in open air performances on the occasion of public festivals and celebrations, goes back to Egyptian culture and the civilization of the Bunt, of which Yemen was a part.

In Yemen we come upon two main genres of music : first of all, a very rich heritage, both profane and sacred, of which one finds little trace elsewhere in the Arab world and which seems to confirm the thesis of a sacred origin of the musical art which became gradually more and more secular. Secondly, there also exists an

Islamic heritage of great vitality, performed for all purposes, whether to implore God's aid against the drought or to accompany a coffin to its last resting place.

There exist in Yemen three distinct types of scales : tetrachordal, pentatonic and supplemented or enriched pentatonic.

The tetrachordal system is not very widespread. It is limited to a few religious recitations and its use seems to have been borrowed from cultures of the North (Syria - Babylon). Thanks to links between the kingdom of Hiha and the oasis of Najrane in Saudi Arabia, the contacts between these two worlds have been firmly established. One can notice certain similarities to the religious music of the North of Irak and the North East of Syria.

The pentatonic system, assimilated in all the geographic zones of Yemen, might evoke Africa if it did not also possess an originality of completely Yemenite character, especially in the use of transposition, which one finds particularly in Taez. This makes of this pentatonism a hemitonic system ; that is, a system that makes particular use of semi-tone intervals.

The third system, hexatonic or heptatonic, which could be called an «enriched pentatonism», is as surprising as it is

unexpected. Without doubt, we have here a very Yemenite characteristic which is based upon ancient heritages which have astonished the historians.

The musical scale of northern Yemen (and probably of southern Yemen as well) evolved finally as a version of the 12-note scale used in Occidental music. Nevertheless, the interval B-C is much larger in Yemen, and more natural, than the Occidental interval.

1. CHARGUI and HAKIF dances (Zaring music). Performed by a group of villagers from Husseiniyat.

The ensemble consists of two flutes (Gasaba), three horizontal drums (tabl), two large kettledrums (Marfa'), two small kettledrums (Tunkarat).

This improvisation, music for dancing, full of «sound and fury», derives its particular character from Hamitic sources, generally widespread along the shores of the Red Sea. In the present case, a duet by two flutes is backed up by a polyrhythmic ensemble in which each instrument is given a specific function. This is indeed typical of the music on the countries bordering the Red Sea. The large kettledrum, Marfa' fulfills the principal role in the rhythmic organization. In spoken language this function is defined by the word Mu'allem or Marfa Mu'allem, or «Chief Conductor». The horizontal drums are subordinated to the ket-

tedrums which are called : Munazer, literally, «the guardian», that is, the custodian of the rhythmic scheme or pattern. As for the small kettledrums, called Tunkarat, a term which is clearly a deformation of Naqqarat, they develop a rhythmic counterpoint based on the motives played previously on the large drums. There arises from this music a sensuously luxuriant and intimate atmosphere, which contrasts strongly with the calmness of the music of the mountains.

It should be noted that anthropologically speaking the large tribe of the Zaranig (region of Beit el Faquih, south of Hodeidah) is distinctly different from the other populations of Yemen. The pronounced Mediterranean type differs on the one hand from the Chamitic group which is quite prevalent in this region and, on the other hand, from the Semitic type of the high mountainous regions.

2. GHAZAL, sung by Hussein Ali-Hijazi.

This example, using a heptatonic mode, shows a tendency towards tonality and tonal attraction.

The poem was composed in the 16th century by a citizen of Saadah, Mohammed Ahmed al Hibby. According to Yemenite custom, the Qassida (long, monorhyme poem) links two distinct parts. The first, Madih, or song of praise, celebrates the religious chief of the

time, the *Iman Mohammed al Mahdi al Qotobi*; the second, a Ghazal, develops the theme of love and friendship. (It is an excerpt from the second which is reproduced here).

This type of song is sung at the end of a day, at the hour called Suleymania, in the living room of a Yemenite home. When, under the spell of the Qat, the conversations cease, a lethargy slowly holding sway over the guests, one of them, improvising as singer, takes care to separate each strophe by a long silence which may last as long as ten minutes. There arises from this atmosphere, which, in addition, is suffused with dense smoke from the Maddah (Yemenite hookah), a feeling of intimacy and profound nostalgia. The tonal attraction of the piece, which may suggest an ancient medieval ballad, is especially moving.

The presence of musical instruments or professional singers is forbidden in the tradition of Saadah. This ancient capital, a religious city par excellence, of Zaid Yemen, maintains its unyielding strictness. In this region neighboring Saudi Arabia, only a few percussion instruments are tolerated on festive occasions or for other entertainment. The heptatonic mode used here is :E-flat, F, G-sharp, B-flat, C, C-sharp. The characteristic interval is the second (F).

3. ZAR, performed on the Tanbura by Omar Yussouf Traibi.

Strict pentatonism, heavy and accented, announces the Sudan. The repetition of melodic sequences and their gradual transformation is gently introduced. In this example of exorcism, the music strives to enter the spirit of the sick person in order to drive out the evil spirit.

The cult of the Zar is of Chamitic or Kushitic origin. One finds its believers extending from Cairo to Somalia, where its importance, although officially suppressed, is clear to see. It is a faith which attributes numerous ills to the intervention of evil spirits called Zar or, by the Yemenites, Djinn. To rid themselves of these spirits they appeal to healers, in this case to a blacksmith of Zebid, who, accompanied by the Tanbura sing in a plaintive voice; in his singing one hears the words in Arab dialect, with the overtones of magic.

Different melodies come progressively together during the ritual. The instrument: the tanbura is also known in Egypt as Tanbura, in Ethiopia as Khar and in the Arab Emirates as Tanbura. It is a kind of lyre with five strings which the performer plucks with a bull's horn. The nomenclature of the strings is interesting because it indicates the magic aspect of the instrument. From high

register to low, in order of importance, one finds e following :

- 1) Chararat or the spark
 - 2) Mukallem or the string which speaks
 - 3) Akhu' Mukallen or the brother of the string which speaks
 - 4) al Bum means owl but perhaps it can also be explained as a deformation of the Persian term Bamu or «low string»
 - 5) Akhu al Bum or the brother of the owl.
- The Congres of Arab Music in Cairo in 1932 recorded some examples of the Egyptian Zar.

4. RAHIL, performed by Yakya Faradj and a group of singers.

Like No. 2, this example reintroduces the tonal attraction. It belongs to the repertoire of those numerous compositions, frequent in Yemen, which combine sacred and secular elements.

Rahil comes from the root RHL which, among other things, means to start on a journey. These compositions are sung at the time of the pilgrimage which follows the fast or the Ramadan. During the absence of the pilgrim, his close friends come together in the pilgrim's house and sing this song, in which the journey is referred to and his absence and the name of the Prophet Mohammad.

The nostalgic feeling in this song may arise from the feeling of sadness caused by absence of the loved one. It should be remembered, too, that in earlier times the pilgrimage to Mecca was a hard task and many of the pilgrims, exhausted by the hardship of the road, never regained their home land. Among other very typical Yemenite songs which are customarily performed at this time of the pilgrimage, one should also mention the Madraha or song of the swings, of which one finds echos in the Tlemcen in Algeria. Rahil is sung in the Arab dialect of Hajjah, difficult to understand even for an inhabitant of a neighboring town.

5. AGHANI ATIFI, song with accompaniment in the Dekm.

This genre belongs in the category of secular music which is most widespread in Yemen and the most accessible. It is called Aghani Atifi or Sentimental Songs.

It is performed at any sort of function and particularly at weddings. On these occasions the Yemenite tradition assigns a major role to qualified singers of the Nashad among the men, a clearly religious role. Among the women — since the marriage ceremony takes place simultaneously in the Mofrej of the men and in that of the women

— a special category of women singers is employed: the Musayena. Her function goes beyond the strict boundary of a musician, for she participates closely in the development of the ceremony and, all according to ritual, offers her aid to the young bride. It is customary to double the voices, and in this case it is an aunt and her young, teenage niece. The two songs, which are linked together, are sung in unison and reveal a slight heterophony (due to disparity of tessituras and timbres). The voices, which have a nasal, sensual esthetic character, contrast markedly with those in the preceding example. The musical development is carried out, as in all Yemenite vocal music, in syllabic and strophic fashion. The scale used in the first song seems to correspond to the hexatonic although it is the pentatonic which dominates. The second song is based completely on the pentatonic.

The percussion instrument which serves as accompaniment is called Dekm. The Hajjah dialect is, here too, almost incomprehensible.

6. MUTAWAL, performed on the Ud of Sanaa by Kassel el Akhsach.

This Yemenite musician, surely one of the great traditional musicians, died in 1972. He belonged to the School of Sanaa which,

historically, was called Ghina al Sanaani or song of Sanaa, of which the leading figure and illustrious representative was Sheik Ali Abu-Bakr, who, around 1930, made several records. Kassel el Akhsach, in opposition to many, has maintained the traditional manner of playing the Ud of Sanaa, which has been more and more menaced by the growing influence of the more powerful, colorful Egyptian Ud, which is more suitable for virtuosity.

With the term Mutawal (literally, elongated) Yemen tradition indicates a concern for respecting within the field of art music all its rules and precise vocabulary. In Mutawal one hears a musical prelude beginning with a short improvisation called Fertash; thereafter comes a well-structured rhythmic background over which the metallic percussion is introduced: Sahn Nuhassi, which is tapped delicately with the fingertips. The first part, often instrumental, is linked to a second part (Wosta) in which singing enters; this is followed by a more rapid third part (Saré). The whole is called Qowmat. The poetry used was written in classic Arabic by such Yemenite poets as al Amissi, al Mazah...

The mode is pentatonic with an accidental reference to a sixth degree. The scale is: E-flat, F, C-sharp, B-flat, C, C-sharp.

7. Yemenite ZAFAT (excerpt), recorded by Hussein Lahed and a group of singers (Menakha).

The Zafat, or wedding, is the most celebrated and most accessible public ceremony in Yemen, which is performed for all to see and hear. In general, the celebrations take place on a Thursday night, sometimes on Monday night.

For the occasion, one calls upon the services of a hymnist, Nashad, who fulfills a sacerdotal function. It is him who will be responsible for the ceremony and will have the duty of leading the bridegroom-to-be to the house of the wedding. At the hour set, towards ten at night, the guests gather in the street at a symbolic distance from the house. The future husband, recognizable by his very serious mien, the Nashad and the friends all hold hands, and shoulder to shoulder, form a long file which, under the impulse of the song, begins slowly to move. Children carry candles and a tray of fresh eggs which will be smashed against the walls at the moment the young husband-to-be reaches the front gate.

The song is based on a responsorial design, the chorus repeating in unison or concluding with a ritournelle the melodic phrases first song by the soloist. This song, performed in the street and of simultaneously secular

and sacred character, lasts approximately fifty minutes.

Only the concluding part of the ceremony, at the moment the young bridegroom reaches the door of the house, is reproduced here. The guests execute some dances (the dance Yabriyat). The four final poems in classic Arabic which serve to express the melody, greet and celebrate the young man and wish him welcome. The melodies, which are extremely simple and easy to memorize, even for a foreigner, are known by all Yemenites from childhood on.

When the bridegroom, with a final bound, has reached the doorway, the guests push rapidly after her. Then they reach the Mofrej where refreshments, perhaps a supper, are served them. Although the Zafat is musically identical throughout Yemen, one can observe slight variations from city to city.

8. MUTAWAL on the Ud of Sanaa, played by Naji Barakat of Sanaa.

Another, different example of a Matawal performed here by the last representative of this instrument which, today, has been dethroned in favor of the Egyptian Ud. The playing is in the style of the Ghina al Sanaani. This improvisation is without rhythmic accompaniment. It is less repetitive

than the preceding Mutawal. The scale used is as follows :

C, D, E-flat, F, G-sharp, B-flat.

9. GHINA : « *Ya Rab as-alabhil jalatat* ». Song with Tar accompaniment, performed by the sisters Chaaran.

The two sisters come from the aristocratic class and can in no way be compared with their « homologues » of the No. 5 example. The melancholy atmosphere is filled with much delicacy and intimacy. The same can be said for the playing of the percussion instrument, the Tar, the little tambourine, which is treated with much subtlety. As always in Yemen, the song is syllabic and strophic and, consequently, repetitive. Although veiled, the timbres of the voices are less nasal than in the example mentioned above.

The text is an invocation for Divine clemency and benediction. The scale is of defec-

tive pentatonism with a repeat at an octave of the original tonic.

10. Dance called the HAKFAT, for two Gasaba (flutes). Played by Ismail Mohammed Khoureissan and Mansour el Qasaba. The piece is for a principal flute with accompaniment on the second flute. The music suggests the African concept of melodic structure.

There is also a rhythmic change in the middle of the piece.

The flute Gasaba, with six holes, is quite rare in Yemen; people generally prefer the Mizmar, a muselière or double clarinet. The term Nay borrowed by the Arab from the Persians, is totally unknown here. The Arab root GSB, which one comes across in Egyptian or Syrian idioms, refers to a cylindrical piece of wood, preferably of willow.

Christian POCHE

The Christian Poche mission in North Yemen in 1975 was organized jointly by the International Institute for Comparative Music Studies and the Ministry of Information in Sanaa.

Our thanks go to : His Excellence Ahmed Kassem Dahmash, Minister of Information, Mr. Abdel Samad Al Qalissi, Director of the Ministry of Information and Mr. Abdallah al Rudeini, our guide, who represented the Ministry during the mission.

YÉMEN MUSIQUE TRADITIONNELLE DU NORD

On raconte qu'autrefois les femmes de Kawkaban accueillaient leurs époux, revenant des champs, au son du luth. Kawkaban, bourgade féerique située à près de 2000 mètres est considérée, avec les villes d'Ibb et de Menakha comme le berceau artistique du Yémen. Le terme d'Arabia Felix exprime bien la situation idéale de ces cités, leur climat perpétuellement serein. Au nord du Yémen, l'histoire situe dans ces petites villes l'élosion d'une créativité musicale qui trouvera son plein épanouissement dans la capitale millénaire de Sanaa.

Lorsque le Yéménite évoque son art, il est fier de le rattacher à une très ancienne tradition héritée des royaumes de Maïn, de Saba, Qataban, d'Himyar... La musique du Yémen conserve une grande originalité dans le monde arabe. Cette musique, essentiellement vocale, ne se développe pas de la même manière que celle de ses sœurs arabes. Elle n'entre pas dans la

grande famille modale du *Maqam* mais est basée sur une notion de temps répétitive et hypnotique où prédomine l'usage syllabique et strophique. Le chant mélismatique n'est pas pratiqué. L'art vocal en grande partie responsoriel implique la participation active d'un auditoire réuni à l'heure du *Qat*, autour d'un soliste ou meneur du jeu.

Le célèbre *Oud* yéménite appelé aussi *Oud* de Sanaa, par son aspect et sa sonorité rappelle l'instrument mentionné à l'orée de la conquête islamique. Nous sommes peut-être en présence de ces luths archaïques souvent cités dans les textes anciens et jamais identifiés tels que le *Qiran*, le *Mouattar*, le *Mi'zaf*...

Quatre cordes doubles sont accordées : tonique — seconde majeure — octave. Elles portent de l'aigu au grave les noms suivants :

Haseq : ce qui contrôle

Awsat : la médiane

Rakhim : la corde qui prend du volume

Yarr : l'orpheline.

C'est à l'aide de cet instrument qu'a été établi un répertoire appelé *Ghina al Sanaani*, qui joint au son la parole et le geste. C'est pour ce genre de musique que depuis longtemps on a adjoint à l'*oud* de Sanaa une percussion métallique, sorte de plateau de balance que l'interprète tient à hauteur du visage, posé sur ses deux mains (Sahn Nouhassi).

Hormis le *Oud* de Sanaa, instrument typiquement yéménite, les instruments divers que l'on rencontre au Yémen nous sont plus connus. Notons d'emblée leur usage peu fréquent qu'explique le rigorisme religieux.

L'origine de la clarinette muselière ou *Mizmar* que l'on entend en plein air, à l'occasion des fêtes ou réjouissances publiques remonte à la culture égyptienne et à la civilisation du Bount dont faisait partie le Yémen.

Nous rencontrons au Yémen deux genres principaux de musique, d'abord un patrimoine très riche tout à la fois profane et sacré dont on trouve peu d'échos dans le monde arabe, et qui semble confirmer la thèse d'une origine sacrée de l'art musical progressivement devenu profane. Par ailleurs il existe également un patrimoine islamique d'une grande vitalité exécuté à tout moment soit pour implorer Dieu con-

tre la sécheresse, soit pour accompagner le cercueil à la dernière demeure.

Il existe au Yémen trois types de gammes distinctes; les tétracordales, les pentatoniques et les pentatoniques enrichies.

Le système tétracordal n'est pas très répandu. Il se restreint à quelques récitations religieuses et son usage semble emprunté à des cultures du nord (Syrie — Babylone). Les contacts entre ces mondes par le truchement du Royaume de Hira et de l'oasis de Najrane en Arabie Séoudite, sont tout à fait établis. On remarque certaines équivalences avec le répertoire religieux en usage dans le nord de l'Irak et le nord-est de la Syrie.

Le système pentatonique, assimilé à toutes les zones géographiques du Yémen, pourrait évoquer l'Afrique, s'il ne possédait, en soi une originalité toute yéménite, en particulier l'usage de transposition que l'on retrouve tout particulièrement à Taez. Ceci fait de ce pentatonisme un système hémotonic, c'est à dire un système faisant appel à des intervalles de demi-tons.

Le troisième système, hexatonique ou heptatonique qui peut être considéré comme du pentatonisme enrichi, est aussi surprenant qu'inattendu. Sans doute est-ce là une spécificité bien yéménite qui tire son

substrat de ces héritages d'autrefois qui ont émerveillés les historiens.

L'échelle musicale du nord du Yémen (et probablement du sud) apparaît finalement fondée sur 12 degrés comme la gamme occidentale. Toutefois, l'intervalle Si-Do est beaucoup plus grand au Yémen, sans doute plus naturel que son homologue occidental.

1. Danses CHARGUI et HAKIF (Musique Zaranig). Interprétées par un groupe de villageois de Husseiniyat).

L'ensemble comprend deux flûtes (Gasaba), trois tambours horizontaux (Tabl), deux grosses timbales (Marfa'), deux petites timbales (Tunkarat).

Cette improvisation, musique de danses, pleine «de bruit et de fureur» puise sa particularité dans une souche hamitique généralement répandue sur les côtes de la Mer Rouge. Présentement, une diaphonie menée par deux flûtes est soutenue par un ensemble polyrythmique où chaque instrument occupe une fonction déterminée. C'est bien d'une musique des pays riverains de la Mer Rouge dont il est question. A la grande timbale Marfa' est dévolu le rôle principal de l'organisation rythmique. Cette fonction est définie dans le langage, par le vocable de Mou-allem ou Marfa' Mou-allem, soit le

Maître-Conducteur. Les tambours horizontaux ou Tabl sont subordonnés aux timbales. Leur attribut Mounazer, signifie littéralement le gardien, c'est-à-dire le détenteur du schéma rythmique ou «pattern». Quand aux petites timbales dites Tunkarat, terme sensiblement déformé de Naqqarat, elles développent un contrepoint rythmique issu des timbales précédentes. Il se dégage de cette musique, une atmosphère luxuriante, enchevêtrée qui contraste singulièrement avec la quiétude des musiques de la montagne.

Il est à noter, qu'anthropologiquement l'importante tribu des Zaranig (région de Beit el Faquih, au sud de Hodeidah) se distingue nettement des autres populations du Yémen. Le type méditerranéen prononcé, s'écarte d'une part, du type chamitique répandu dans cette région et d'autre part, du type sémitique des hautes montagnes.

2. GHAZL chanté par Hussein Ali-Hijazi.
Cet exemple, basé sur un mode heptatonique, met en évidence la tonalité et l'attraction tonale. Le poème a été composé au XVI^e siècle par un citoyen de Saadah, Mohamed Ahmed al Hibby. Selon l'usage yéménite, la Qassida (long poème monorime) enchaîne deux volets. Le premier Madih ou chant de louange, célèbre le chef

religieux de l'époque, l'Imam Mohamed al Mahdi al Qotobi; le second, un Ghazl développe les thèmes de l'amour et de l'amitié. (C'est un extrait du second qui est reproduit ici).

Ce type de chant soliste s'interprète à la tombée du jour, à l'heure dite Suleymania, dans la pièce principale de la maison yéménite. Alors que, sous l'emprise du Qat, les conversations s'estompent, la léthargie gagne lentement les invités, l'un des convives en s'improvisant chanteur, prend soin de séparer chaque strophe par un long silence pouvant atteindre une dizaine de minutes. Il se dégage de cette ambiance, qui de surcroît baigne dans la fumée du Maddah (Narguilé yéménite) un sentiment d'intimité et de profonde nostalgie. L'attraction tonale du morceau, qui peut évoquer une vieille ballade médiévale, est tout particulièrement émouvante.

La présence d'instruments de musique, de chanteurs professionnels est proscrite dans la tradition de Saadah. Cette ancienne capitale, par excellence ville religieuse du Yémen zaidite maintient un rigorisme sans faille. Dans cette région voisine de l'Arabie Séoudite, seuls quelques instruments à percussion sont tolérés pour les fêtes ou autres divertissements. Le mode heptatonique est le suivant: Mi bémol, Fa, Sol dièze, Si

bémol, Do, Do dièze. L'intervalle caractéristique est la seconde (Fa).

3. ZAR, interprété sur la Tanboura par Omar Youssef Traibi.

Le pentatonisme strict, lourd et martelé annonce le Soudan. La répétition des séquences mélodiques et leur transformation s'effectue en douceur. Dans cet exemple d'exorcisme, la musique s'efforce de s'introduire dans l'esprit malade afin d'en expulser le mauvais génie. Le culte du Zar est d'origine chamite ou couchite. On le trouve répandu du Caire à la Somalie, où son importance bien que combattue est manifeste. Il s'agit d'une croyance qui attribue de nombreux maux à l'intervention de génies malsains Zar ou chez les Yéménites Djinn. Afin de s'en débarrasser, on fait appel à des guérisseurs, ici un forgeron de Zébid, qui s'aidant d'une Tanboura chante d'une voix plaintive où s'entremêlent à l'arabe dialectal des vocables de résonances magiques.

Des mélodies différentes s'agencent progressivement pendant le rituel. L'instrument : le Tamboura est connu également en Égypte sous le nom de Sensemaya, au Soudan (Tanboura), en Éthiopie (Khar) et dans les Émirats Arabes (Tamboura). Il s'agit d'une lyre à cinq cordes que l'exécutant attaque avec une corne de taureau. La

nomenclature des cordes est intéressante parce qu'elle dépeint l'aspect magique de l'instrument. De l'aigu au grave, ordre d'importance, on découvre :

- 1) Chararat ou l'étincelle
 - 2) Moukallem ou la corde qui parle
 - 3) Akhou' Moukallem ou le frère de la corde qui parle
 - 4) al Boum désigne le Hibou, mais peut également s'expliquer par une déformation du terme persan Bam ou «corde grave»
 - 5) Akhou' al Boum ou le frère du Hibou.
- Le congrès de Musique Arabe du Caire en 1932 avait enregistré des exemples de Zar égyptiens.

4. RAHIL, interprété par Yahya Faradj et un groupe de chanteurs.

A l'instar du N°2, cet exemple réintroduit l'attraction tonale. Il s'inscrit au répertoire de ces nombreuses compositions de caractère à la fois sacré et profane fréquentes au Yémen.

Rahil, vient de la racine RHL qui, entre autres, signifie se mettre en route. Ces compositions sont chantées à l'époque du pèlerinage qui suit le jeûne du Ramadan. Durant son absence, ses proches amis se réunissent dans la maison du pèlerin et entonnent ce chant où il est question de voyage, d'absence et où il est fait mention du Prophète Mohammed.

Le sentiment nostalgique qu'exprime le chant s'explique par l'éloignement de l'être aimé. Rappelons qu'autrefois le pèlerinage à la Mecque s'avérait une épreuve redoutable et beaucoup de pèlerins épousés par les difficultés de la route ne regagnaient jamais leur patrie. Parmi d'autres compositions bien yéménites qu'on avait l'habitude d'interpréter durant l'époque du pèlerinage, il faut citer les Madraha ou chants d'escarplettes, dont on trouve un écho à Tlemcen en Algérie Rahil est chanté en arabe dialectal de Hajjah, difficile à saisir même pour un habitant d'une ville voisine.

5. AGHANI ATIFI, chant avec accompagnement de Dekm.

Ce genre s'insère dans le répertoire profane, le plus courant du Yémen, le plus accessible, dénommé Aghani Atifi ou Chants Sentimentaux. Il s'exécute durant un quelconque rassemblement social et plus précisément lors des mariages. En ces occasions la tradition yéménite attribue un rôle prépondérant aux chanteurs qualifiés de Nachad chez les hommes, rôle nettement religieux. Chez les femmes — puisque le mariage se déroule simultanément dans le Mofrej des hommes et celui des femmes — on fait appel à une catégorie spéciale de chanteuses : la Musayena. Sa fonction dépasse le cadre strict de musicienne car elle

participe étroitement au déroulement de la cérémonie en prodiguant ses soins, selon tout un rituel, à la jeune mariée.

L'usage est de doubler les voix, ici une tante et sa jeune nièce d'une quinzaine d'années. Les deux chants qui s'enchaînent sont attaqués à l'unisson et dévoilent une légère hétérophonie (plaquage de tessitures et de timbres). Les voix qui relèvent d'une esthétique nasillarde, extériorisée, sensuelle, contrastent singulièrement avec l'exemple précédent. Le développement musical se réalise, comme dans toute la musique vocale yéménite de manière syllabique et strophique. La gamme utilisée dans le premier chant semble correspondre à l'exatonique bien que la prédominance pentatonique l'emporte. Le deuxième chant est basé sur un pentatonisme intégral.

L'instrument à percussion qui sert d'accompagnement s'appelle Dekm. Le dialecte de Hajjah reste très peu compréhensible.

6. MOUTAWAL, interprété sur le Oud de Sanaa par Kassel el Akhfach.

Ce musicien yéménite, sans doute l'un des grands musiciens traditionnels est décédé en 1972. Il appartenait à l'École de Sanaa désignée historiquement par Ghina al Saanaani ou chant de Saana, dont le chef de file

et le représentant illustre était Cheik Ali Abou-Bakr qui, vers 1930, a gravé quelques disques. Kassel el Akhfach a maintenu envers et contre tous l'usage du Oud de Sanaa, de plus en plus menacé par l'influence grandissante du Oud égyptien plus puissant, plus coloré, plus indiqué pour la virtuosité.

Par le terme Moutawal (littéralement l'allongé), la tradition yéménite dénote un souci de respecter, dans le cadre d'une musique savante, des règles et un vocabulaire précis. Par Moutawal, on entend un prélude musical débutant sur une courte improvisation dite Fertash, suivie d'une assise rythmique bien architecturée qui permet l'entrée de l'instrument à percussion métallique : Sahn Nouhassi attaqué délicatement avec le bout des doigts.

Cette première partie, souvent instrumentale, s'enchaîne sur une seconde (*Wosta*) où intervient le chant, puis une troisième plus rapide (*Sare'*). Le tout est dénommé Qowmat. Les textes poétiques utilisés ont été rédigés en arabe classique par des poètes yéménites comme al Anissi, al Mazah...

Le mode est pentatonique avec une référence accidentelle à un sixième degré. En voici la gamme : Mi bémol, Fa, Sol dièze, Si bémol, Do, Do dièze.

7. ZAFAT yéménite (extrait), enregistré par Hussein Lahed et un groupe de chanteurs (Menakha).

La Zafat ou Noces constitue la cérémonie publique la plus célèbre et la plus accessible au Yémen, celle qu'il est donné à tous d'entendre et de voir. En général les réjouissances se déroulent dans la nuit du jeudi, et parfois celle du lundi.

Pour la circonstance, on fait appel à un hymnode Nachad qui revêt une fonction sacerdotale. Il sera responsable de la cérémonie et aura pour mission de diriger le futur époux vers la maison nuptiale. A l'heure dite, vers vingt-deux heures, les convives se retrouvent dans la rue à une distance symbolique du logis. Le futur époux, reconnaissable par son air de gravité, le Nachad, les amis se donnent tous la main, épaules contre épaules, formant une longue théorie qui se déplacera très lentement sous l'impulsion du chant. Des enfants portent des cierges et sur un plateau des œufs frais qui seront écrasés contre les murs au moment où le jeune époux franchira le portail.

La forme du chant se développe d'une manière responsorielle, le choeur reprend à l'unisson ou conclut par ritournelle les formules mélodiques énoncées par le soliste. La durée du chant, dans la rue, de caractère

tout à la fois profane et sacré s'avère approximativement d'une cinquantaine de minutes. Seule la partie conclusive de la cérémonie au moment où le futur époux atteint le portail de la maison est reproduite ici. Les convives exécutent des danses (la danse Yabriyat).

Les quatre poèmes finaux, en arabe classique qui servent de support à la mélodie, saluent, souhaitent la bienvenue et célèbrent le jeune marié. Les mélodies fort simples et faciles à mémoriser, même pour un étranger, sont connues par tout yéménite depuis sa plus tendre enfance.

Lorsque le marié a franchi d'un saut le portail, les invités se précipitent à sa suite. Puis ils gagnent le Mofrej, où des rafraîchissements, voire un souper leur est offert. Bien que musicalement la Zafat soit identique dans tout le Yémen, on observe des variantes selon les villes.

8. MOUTAWAL sur Oud de Sanaa par Naji Barakat de Sanaa.

Autre exemple différent d'un Moutawal, interprété par le dernier représentant de cet instrument aujourd'hui définitivement détrôné au profit du Oud égyptien. Le jeu est représentatif du Ghina al Saani. Cette improvisation ne fait pas appel à un accompagnement rythmique.

L'œuvre est moins répétitive que la précédente et la gamme utilisée s'avère hexatonique. Les degrés en sont : Do, Ré, Mi bémol, Fa, Sol dièze, Si bémol.

9. GHINA : « Ya Rab as'alak bil jalalat ». Chant avec accompagnement de Tar, par les sœurs Chaaran.

Les deux chanteuses font partie de la classe aristocratique et ne peuvent en aucun cas se comparer à leur homologue de l'exemple n° 5. L'atmosphère mélancolique est empreinte d'une grande délicatesse et de beaucoup d'intimité. De même les attaques de l'instrument à percussion Tar, le petit tambourin, sont subtilement dosées. Comme toujours au Yémen, le chant est syllabique et strophique, donc répétitif. Bien que voilés, les timbres sont moins nasillards que dans l'exemple plus haut cité. Le texte est une invocation à la clémence et à la bénédiction divine. La gamme est un pentatonisme dé-

fectif avec reprise à l'octave du degré initial.

10. Danse dite HAKFAT pour deux Gasaba (flûtes). Interprètes : Ismail Mohammed Khoureissan et Mansour el Qasaba.

Il s'agit d'une improvisation pour flûte principale avec accompagnement d'une seconde flûte. Cette musique évoque la conception africaine d'une structure mélodique. Il y a également un changement rythmique au milieu du morceau.

La flûte Gasaba à 6 trous est assez rare au Yémen ; on lui préfère le Mizmar à muselière ou clarinette double. Le terme de Nay emprunté par les arabes aux persans est tout à fait inconnu ici. La racine arabe GSB qu'on retrouve dans les idiomes égyptiens ou syriens se rapporte à un morceau de bois cylindrique, de préférence un roseau.

Christian POCHE

La mission Christian Poche au Yémen du Nord, en 1975, a été organisée conjointement par l'Institut International d'Études Comparatives de la Musique et le Ministère de l'Information à Sanaa.

Nos remerciements à Son Excellence Ahmed Kassem Dahmash, Ministre de l'Information, M. Abdel Samad Al Qalissi, Directeur du Ministère de l'Information et M. Abdallah al Rudeini, notre guide, qui a représenté le Ministère pendant cette mission.



D 8004



Photos : Jochen Wenzel

cover design / maquette : Jacques BLANPAIN

COMPACT
DISC
DIGITAL AUDIO

ENGLISH COMMENTARY INSIDE
COMMENTAIRES EN FRANÇAIS
A L'INTÉRIEUR



UNESCO COLLECTION

AUVIDIS

MUSICS AND MUSICIANS OF THE WORLD

MUSIQUES ET MUSICIENS DU MONDE

YEMEN

TRADITIONAL MUSIC OF THE NORTH

Recordings: JOCHEN WENZEL

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | CHARGUI and HAKIF dances
Danses CHARGUI et HAKIF | 5'50 |
| [2] | GHAZAL | 4'55 |
| [3] | ZAR | 3'20 |
| [4] | RAHIL | 4'10 |
| [5] | AGHANI ATIFI | 5'50 |

- | | | |
|------|----------------------------------|------|
| [6] | MUTAWAL | 6'13 |
| [7] | Yemenite ZAFAT
ZAFAT yéménite | 5'20 |
| [8] | MUTAWAL | 3'20 |
| [9] | GHINA | 2'45 |
| [10] | HAKFAT | 7'00 |

REISSUE AUVIDIS - 34, rue des Peupliers 75013 PARIS (FRANCE)
with the support of the FRENCH MINISTRY OF CULTURE AND COMMUNICATION
(Department of Music and Dance)

OF THE ALBUM NORTH YEMEN (collection «Musical Atlas»
founded by Alain Danielou) realized by THE INTERNATIONAL INSTITUTE FOR COMPARATIVE STUDIES AND DOCUMENTATION (IICMSD)
BERLIN

for the

INTERNATIONAL MUSIC



ONSEIL INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE
COUNCIL

pour le

© AUVIDIS/IICMSD/UNESCO 1978 / 1988

© AUVIDIS-UNESCO 1988

D 8004 AD 090



3 298490 080047

 AUVIDIS
DISTRIBUTION

49'