

RABIH ABOU-KHALIL

Pascal Bussy et Jean-Luc Roth

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Né à Beyrouth le 17 août 1957, le compositeur et oudiste Rabih Abou-Khalil étudie dès sa prime jeunesse les musiques orientales et plus particulièrement les musiques arabes. Il apprend le oud* dès l'âge de cinq ans, avant d'étudier à l'Académie des arts de la capitale libanaise.

Tout juste âgé de vingt ans, il quitte le Liban pour échapper à la guerre civile qui ravage son pays et part vivre en Allemagne dans la ville de Munich. C'est là qu'il s'initie à la flûte traversière, une démarche qui, paradoxalement, élargit son univers tout en le reconcentrant sur le oud qui se confirme comme étant son instrument « naturel ».

Rabih Abou-Khalil a été l'un des premiers à incarner les mariages entre le jazz et les musiques du monde. Pionnier des fusions musicales, il a toujours aimé mélanger les styles, avec en ligne de mire une rencontre entre Orient et Occident qu'il a su alimenter avec une rare ouverture d'esprit. Fondations du blues, improvisations inspirées à la fois du jazz et de la musique arabe (nous avons pu voir dans le chapitre précédent que l'improvisation est un élément commun essentiel des deux esthétiques), le tout mêlé d'inventions rythmiques souvent très audacieuses, de mesures très composées et de traditions séculaires sans cesse remises sur le métier et modernisées avec intelligence et respect, voilà les ingrédients de son art.

Installé en France après avoir été longtemps basé en Allemagne, Rabih Abou-Khalil est aujourd'hui une figure incontournable des musiques actuelles européennes, auteur de nombreux disques mais aussi de musiques de films (citons sa partition pour *Nathan Le Sage*, un film muet de Manfred Noa qui date de 1922) et partenaire d'artistes aussi divers que les jazzmen Joachim Kühn et Vincent Courtois (né en 1968) ou le Kronos Quartet, spécialiste des nouvelles musiques américaines. C'est dans son premier pays d'adoption qu'il a rencontré enja records, le label qui l'a accompagné dans la quasi-totalité de sa discographie (dix-sept albums de 1986 à 2010), et c'est désormais à partir

du second qu'il rayonne, ayant rejoint une maison indépendante française et continuant à se produire dans les grandes villes et les festivals d'Europe.

Enfin, n'oublions pas un trait important de la personnalité de Rabih Abou-Khalil, cet humour unique qui irrigue toute sa personnalité. On le retrouve dans ses affirmations un rien provocatrices (« Je reste connecté à ma culture mais j'habite en Europe et je ne vis pas comme un Bédouin »), dans la manière dont il s'adresse au public sur scène, présentant ses morceaux en racontant des anecdotes, dans les titres de ses œuvres comme *Mourir pour ton décolleté* et sur les pochettes de certains disques (voir le dessin tragico-mique du personnage se goinfrant de pastèques sur *Hungry People* qui stigmatise la faim dans le monde). Enfin, cet humour contribue aussi à cette distanciation qui lui permet d'aborder la tradition avec légèreté et à la faire sans cesse évoluer, en transcendant les styles à travers sa propre expression artistique.

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE

« Mourir pour ton décolleté »

Songs for Sad Women, 2007, enja records, plage 1, 7'34

Les musiciens

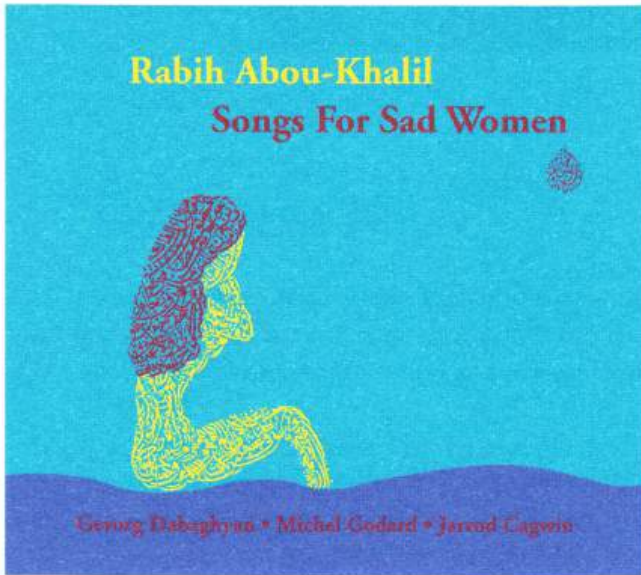
Rabih Abou-Khalil – oud

Jarrod Cagwin – percussion, batterie

Gevorg Dabaghyan – duduk

Michel Godard – serpent

Enregistré par Walter Quintus, Sound studio Zerkall, Allemagne, février 2005.



Rabih Abou-Khalil est un homme de rencontres. Comme la plupart de ses albums, *Songs for Sad Women* réunit des musiciens de nationalités différentes. D'abord le jazzman français Michel Godard, qui collabore très régulièrement avec lui depuis 1994 aussi bien au tuba qu'à la guitare basse, et qui joue ici du serpent*. Ensuite, le batteur et percussionniste américain Jarrod Cagwin, complice du compositeur depuis 2001. Enfin, le joueur de duduk* arménien Gevorg Dabaghyan, rencontré lors d'une tournée en Russie.

Le oudiste libanais insiste sur le fait qu'il ne choisit pas des timbres ou des instruments particuliers, mais qu'il aime réunir des personnalités autour d'un projet musical. Il dit préférer travailler avec des musiciens fortement ancrés dans leur culture, ce qui lui permet de les transcender. C'est probablement ce qui explique sa prolixité discographique.

ANALYSE DE L'ŒUVRE

Le timbre

L'entrée du duduk, légèrement réverbérée, plonge immédiatement l'auditeur dans une ambiance de mystère. Ce hautbois traditionnel en abricotier, à anche très large et perce cylindrique, est l'instrument national d'Arménie. Le timbre est ample et pénétrant, beaucoup plus doux que celui du hautbois occidental. Le vibrato est intense. Dès la troisième phrase, le serpent ajoute une profondeur un peu sombre et voilée. Le batteur souligne la rythmique avec un jeu aux balais d'une grande finesse et quelques touches de tambour sur cadre. Le oud entre en dernier, mais il passe au premier plan dans la partie rapide au centre du thème.

La couleur de cette formation est d'une telle originalité qu'elle ne se rapporte ni à la musique orientale ni au jazz... bien qu'elle emprunte aux deux.

Le rythme

Le rythme est au cœur des préoccupations du compositeur, dont le style est caractérisé par l'usage des mesures irrégulières. Si la musique orientale connaît ce type de mesures, l'emploi qu'en fait Abou-Khalil n'est jamais traditionnel, puisque l'enchaînement de ces mesures est lui-même irrégulier. Ce goût pour les rythmes complexes s'explique peut-être par l'instrument lui-même, puisque le jeu du oud emploie le plectre* de manière très percussive. Observez le raccourcissement des mesures qui passent progressivement de 8 à 5 croches dans l'exemple suivant (à 0'49) qui est à cheval entre la partie B et la partie C du thème.



Le tempo est assez régulier, entre 90 et 100 à la noire. La partie centrale du thème utilise des valeurs deux fois plus brèves que les parties extrêmes. En contraste avec ces rythmes irréguliers, la partie improvisée au centre de la pièce s'appuie entièrement sur un ostinato* à 4/4.

La mélodie

Le caractère très vocal de la mélodie n'est pas étonnant de la part d'un musicien qui se dit admirateur de Mohammed Abdel Wahab (1901-1991), compositeur et chanteur égyptien et de Wadih Al-Safi (1921-2013), compositeur et chanteur libanais. Rabiḥ Abou-Khalil rapporte que ce dernier lui a dit un jour : « Si quelqu'un ne peut pas chanter quelque chose, alors ça ne peut pas le toucher. » De la tradition orientale, le compositeur retient une prédilection pour la monodie* et l'hétérophonie* qu'il applique à l'ensemble du thème. De plus, la mélodie s'organise fréquemment en séquences ascendantes ou descendantes, une autre caractéristique que l'on retrouve dans presque toutes les musiques d'Orient (à 1'36).



La tonalité générale oscille entre *do* mineur et *do* dorien – dont le sixième degré est majeur (ici le *la* bécarré) – avec d'assez nombreuses altérations, qui proviennent souvent de l'écriture en séquences – ainsi le *sol* bémol de la dernière mesure de l'exemple ci-dessus s'explique-t-il par la stricte imitation de la mesure précédente.

On notera que la longue improvisation du *duduk* s'appuie, quant à elle, sur le mode andalou de *do*, qui comporte un intervalle de seconde augmentée entre le deuxième et le troisième degré.



Le plan

La forme générale est inspirée du jazz : thème (de forme ABCA'DA), improvisation, reprise de la fin du thème.

0'00 **A** : le thème commence par un appel très expressif du *duduk* sans accompagnement. Il est rapidement rejoint par le serpent, puis la batterie.



0'42 **B** : entrée du oud : motifs mélodiques syncopés en séquences descendantes. Valeurs rythmiques plus brèves. Les mesures se raccourcissent peu à peu pour s'enchaîner avec la partie suivante [exemple ci-contre, partie « Le rythme »].

1'02 **C** : partie rapide, caractéristique du style de Rabiḥ Abou-Khalil, avec le oud à l'avant-plan et l'arrêt du *duduk*. Les valeurs rythmiques sont courtes et la complexité rythmique est accrue.



1'25 **A'** : retour à l'ambiance rythmique de la première partie. L'appel du *duduk* est suivi par une nouvelle mélodie en séquences descendantes [exemple ci-dessus, partie « La mélodie »].

1'49 **D** : rappelle la partie B : motifs syncopés en séquences ascendantes cette fois, se terminant par une gamme descendante.

2'12 **A**

2'49 **Improvisation** du *duduk* dans un style arménien (sons glissés), qui respecte le mode andalou de *do* [ou maqâm *Hijaz**], à l'exception d'un passage à 5'08 où il insiste sur le *la* bécarré. Pendant toute la durée de ce long passage, le serpent joue un ostinato [plus ou moins strict] basé sur l'accord de *do* mineur, ce qui provoque une sorte de « *blue note** » – *mi* bémol au serpent contre *mi* bécarré au *duduk*. Le rythme du *duduk* est très libre par rapport au serpent et à la batterie – 77 mesures à 4 temps !

5'58 **A'DA** : réexposition écourtée. À partir de 6'43, le oud et la batterie se taisent et le serpent, après avoir joué une pédale* de *sol*, rejoint le *duduk* pour s'arrêter mystérieusement sur un *ré* non conclusif.