

NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available.

UMI[®]



**FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES**



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

**FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES**

Milada Medinić

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (musique)

GRADE / DEGREE

Département de musique

FACULTE, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

**Préservation des éléments mélo-théoriques anciens dans la tradition musicale contemporaine de la
sevdalinka-chanson traditionnelle bosniaque**

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Roxane Prevost

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

Murray Dineen

Christopher Moore

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

*Préservation des éléments mélo-théoriques anciens
dans la tradition musicale contemporaine de la sevdalinka –
chanson traditionnelle bosniaque*

Milada Medinić

**Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de Maîtrise ès arts**

**École de musique
Faculté des Arts
Université d'Ottawa**

© Milada Medinić, Ottawa, Canada, 2010



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-65525-2
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-65525-2

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Résumé

La *sevdalinka*, chanson traditionnelle bosniaque, est une représentation simultanément artistique et historique de la Bosnie-Herzégovine. Plus spécifiquement, son contenu musico-littéraire expose précisément le développement culturel et sociopolitique, ancien et actuel, des territoires en question. Ce développement se reflète au niveau des éléments théoriques spécifiques, notamment la constitution tonale et l'instrumentation, la métrique, et les embellissements et l'interprétation, regroupant respectivement 1) les modes grecques, les gammes occidentales et les modes orientaux – *makamlar*, 2) le texte, les mélostrophes et le rythme et 3) les ornements, les mélismes, la liberté rythmique et l'improvisation. Une analyse musicale, prenant en considération ces éléments, clarifie l'interaction artistique et historique mentionnée initialement. Cette clarification, à un niveau théorique approfondi, provient d'une possible perception de la préservation des éléments mélo-théoriques anciens dans la tradition musicale contemporaine de la *sevdalinka*.

Mots clés : Analyse théorique; Bosnie-Herzégovine; Braća Morići; Embellissements; Instrumentation; Interprétation; Métrique; Modalité; Sevdah; Sevdalinka; Tonalité

À tous ceux qui sont conscients
que pour comprendre et apprécier les cultures des autres,
nous devons, avant tout,
être profondément enracinés dans la nôtre¹.

¹ Le genre masculin est utilisé dans la thèse actuelle sans aucune discrimination et dans le seul but d'alléger le texte. De plus, toutes les traductions des sources bosniaques et anglaises ont été faites par l'auteure de la thèse, à moins d'indication différente.

Remerciements

Le temps passe vite et la mention de deux à trois ans pour certains ne diffère aucunement de cette vitesse. Toutefois, ceux qui ont pris un chemin similaire diront tout l'inverse. Cette subjectivité temporelle provient de la quantité du travail inclus, cette dernière se basant sur l'intérêt et la qualité voulant être produite. Les deux n'auraient pas été possibles sans les faits et les personnes suivantes.

Malgré le destin tragique qui est venu à moi, étant la guerre de 1992, et malgré la conscience présente de tout le malheur qu'il a causé à tous ceux étant attachés, d'une manière ou d'une autre, à ce coin du monde, je m'incline tout de même vers ma destinée et la remercie d'avoir su transformer mon cri d'injustice à travers la beauté du langage qui nous est tous commun – la musique. Je dédie alors secondement ce travail aux milliers âmes bosniaques sous-terre, victimes de leurs propres droits.

Je remercie par la suite tous les professeurs grâce auxquels je me suis rendue à ce niveau académique. Un merci inconditionnel à ma directrice de recherche D^{re} Roxane Prevost, dont la confiance, le professionnalisme, la disponibilité et l'écoute ont permis la réalisation de ce projet. Mes remerciements les plus sincères à D^{re} Nicole Labelle qui a su raffiné ma perception de la langue française. Je remercie également D^{re} Lori Burns, D^r Murray Dineen et D^r Christopher Moore dont les commentaires et les suggestions ont permis l'amélioration de cette thèse.

Sincères remerciements à mon employeur D^r Gilles Comeau, directeur du Laboratoire de recherche en pédagogie du piano, ainsi qu'à D^{re} Claire Bélanger, pour leur aide et leur appui constant autant au niveau académique que professionnel.

Je désire remercier également la disponibilité des personnes qui, soit à travers les entrevues en personne ou par l'échange de nombreux courriels, ont crédibilisé davantage la thématique de cette thèse. Il s'agit de D^{re} Judith Cohen – ethnomusicologue et professeure à l'Université de Toronto, M. Mirsad Drinčić – rédacteur du site Internet www.bosnaprkosnaodsna.mine.nu, D^r Rašid Durić – historien littéraire et professeur à l'Université Ruhr-Universität Bochum, M. Vehid Gunić – auteur et journaliste, M. Dženad Hodžić – journaliste, D^r Husein Kurtagić – auteur-interprète-compositeur et directeur de *l'Association des artistes autonomes de la Bosnie et Herzégovine*, D^{re} Sahar Mulhem – professeure à l'Université de Koweït, M. Omer Pobrić (1945-2010) – accordéoniste et directeur de *l'Institut de sevdah* et D^r Semir Vranić – rédacteur du site Internet www.sevdalinke.com.

Finalement, mais non le moindre, je tiens à remercier de tout mon cœur ma famille, mon fiancé et mes amies et collègues Catherine Lemay, Mélina Dalaire, Tamar Dubuc et Nisreen Jardaneh pour leur présence et leur appui inconditionnel.

Table des matières

Résumé	ii
Dédicace	iii
Remerciements	iv-v
Table des matières	vi-vii
1. Introduction	1-16
1.1. Contexte historique de la Bosnie-Herzégovine	4-9
1.2. Contexte historique du sevdah et de la sevdalinka	10-15
1.2.1. Sevdah	10-11
1.2.2. Sevdalinka	11-15
1.3. Esquisse des chapitres	15-16
2. Méthodologie	17-48
2.1. Question de recherche	17-18
2.2. Littérature et procédure	18-19
2.2.1. Ludvig Kuba	19-30
2.2.1.1. Modes grecques et gammes occidentales	19-23
2.2.1.2. Modes orientaux - makamlar	23-30
2.2.2. Cvjetko Rihtman et Vlado Milošević	30-46
2.2.2.1. Tétracordes, pentacordes et schémas mélodiques	30-32
2.2.2.2. Variations au niveau de la tonalité, du rythme et du tempo	33-39
2.2.2.3. Musique et texte versus rythme et texte	39-46
2.2.3. Lori Burns	47-48
3. Application du modèle analytique : constitution tonale et instrumentation	49-73
3.1. Constitution tonale	53-68
3.1.1. Modes grecques et gammes occidentales	53-65
3.1.2. Modes orientaux - makamlar	65-68
3.2. Instrumentation	68-73
4. Application du modèle analytique : métrique	74-87
4.1. Texte	74-76
4.2. Mélostrophes	76-82
4.3. Rythme	82-87
4.3.1. Parlando-rubato	82-84
4.3.2. Modes orientaux - makamlar	85-87
5. Application du modèle analytique : embellissements et interprétation	88-105
5.1. Embellissements	89-99
5.1.1. Ornementations et mélismes	89-95
5.1.2. Liberté rythmique et improvisation	96-99
5.2. Interprétation	99-105

6. Conclusion	106-111
6.1. Synthèse	106-108
6.2. Ouverture	108-111
Annexe	112-115
Annexe 1 : Récitatif d'Omer Pobrić - Qu'est-ce que le sevdah	112-113
Annexe 2 : Traduction de la chanson Brača Morići, Frères Morić	113-114
Annexe 3 : Extraits musicaux de la chanson Brača Morići, Frères Morić	114
Annexe 4 : Liste des tableaux	114
Annexe 5 : Liste des exemples	114-115
Glossaire	116-119
Bibliographie	120-124

1. Introduction

Peu importe la direction de notre regard, le changement est constant dans l'expérience humaine; malgré le fait que les rapports des changements demeurent différents d'une culture à une autre, tout comme d'un aspect à un autre à l'intérieur de la culture en question, cette dernière ne peut éviter la dynamique des changements à travers le temps. Par contre, la culture est également stable, signifiant qu'elle n'est pas complètement modifiée et que les changements ne se font pas au cours d'une nuit; les traces de la continuité passent à travers chaque culture, et pour cela, le changement doit être considéré toujours en relation avec la stabilité de fond¹.

Voici l'inspiration principale de ma thèse, autant au niveau personnel que professionnel, qui rejoint simultanément l'importance de ma citation initiale, « à tous ceux qui sont conscients que pour comprendre et apprécier les cultures des autres, nous devons, avant tout, être profondément enracinés dans la nôtre ». Toutefois, la manipulation du phénomène culturel nécessite tout d'abord des spécifications au niveau du cadre terminologique. Ainsi, la culture se définit par « l'ensemble des connaissances acquises qui permettent de développer le sens critique, le goût, le jugement », « l'ensemble des aspects intellectuels propres à une civilisation, une nation » et « l'ensemble des formes acquises de comportement dans les sociétés humaines »². Ces définitions clarifient la compréhension du phénomène culturel, autant à un niveau stable, autrement dit théorique, que par la perception de l'interaction, directe mais subtile, entre le changement et la continuité.

Sevdalinka, chanson traditionnelle bosniaque, fut exposée, dès son existence, et tout en l'étant encore aujourd'hui, à la « dynamique des changements à travers le temps »³. Lors

¹Zubović, A. (1999). Aspekti muzičkog života u Bosni i Hercegovini u doba turske uprave [Les aspects de la vie musicale en Bosnie et Herzégovine durant le régime ottoman]. Dans I. Čavlović (Éd.), *I međunarodni simpozij « Muzika u društvu »* (p. 38). Sarajevo, Bosnie-Herzégovine : Muzikološko Društvo Bosne i Hercegovine.

²Rey-Debove, J., Rey, A. (Dir.). (1993). *Le nouveau petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (p. 525). Paris, France : Dictionnaires le Robert.

³Zubović, A. (1999). Aspekti muzičkog života u Bosni i Hercegovini u doba turske uprave [Les aspects de la vie musicale en Bosnie et Herzégovine durant le régime ottoman]. Dans I. Čavlović (Éd.), *I međunarodni*

de la période ottomane, elle s'appropriera la caractérisation de « chanson intime » et l'atmosphère « de salon », sous l'exécution d'un interprète unique, tout comme d'un accompagnateur unique au *saz*. Les changements de grande envergure surviennent lors de la période austro-hongroise, la *sevdalinka* devenant alors le centre de la scène musicale sous l'accompagnement de(s) accordéoniste(s) et des ensembles musicaux. Par contre, ces nombreux changements sont devenus également une continuité, amplifiant simultanément la « stabilité de fond »⁴, d'où l'association de la chanson en question au terme « traditionnelle », ce dernier se définissant par « l'information, plus au moins légendaire, relative au passé, transmise d'abord oralement de génération en génération »⁵. En effet, une manipulation délicate et juste des influences d'ethnies diverses et une préservation des éléments bosniaques permettent à la *sevdalinka* d'exposer le reflet du pays, du peuple et de la culture bosniaque. Cette exposition ne se fait pas seulement au niveau littéraire et poétique la constituant, ni au niveau musical séparément, mais bien à travers le regroupement de tous ces éléments, de leur interaction et de l'atmosphère produite comme conséquence de ces derniers. Pour résultat, nous obtenons, à travers une forme artistique, une propagation de l'histoire politique et socioculturelle des territoires bosniaques ayant constamment été, tout en le demeurant, l'axe des conflits externes et internes. Cette compréhension historique de la chanson traditionnelle bosniaque demeure inévitablement nécessaire pour une compréhension constitutionnelle et évolutive de la *sevdalinka*.

Par contre, l'inverse est-il tout aussi possible, c'est-à-dire la compréhension constitutionnelle et évolutive de la chanson traditionnelle bosniaque se présentant comme

simpozij « Muzika u društvu » (p. 38). Sarajevo, Bosnie-Herzégovine : Muzikološko Društvo Bosne i Hercegovine.

⁴ Ibid.

⁵ Rey-Debove, J., Rey, A. (Dir.). (1993). *Le nouveau petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (p. 2284). Paris, France : Dictionnaires le Robert.

cause de la compréhension historique de celle-ci ? En effet, il s'agit de la démarche principale de cette recherche. Une approche théorique se basant sur la préservation des éléments musicaux anciens tels que 1) la constitution tonale (modes grecques et gammes occidentales, modes orientaux - *makamlar*) et l'instrumentation, 2) la métrique (texte, mélostrophes, rythme) et 3) les embellissements (ornementations et mélismes) et l'interprétation (liberté rythmique et improvisation), leurs caractérisations et l'analyse se rapportant à eux, reflète la compréhension historique du pays, son déroulement culturel et son impact au niveau artistique. Cette approche introduit le modèle analytique prenant en considération la comparaison des périodes temporelles diverses, leurs constitutions et modifications musicales, tout comme les causes et les conséquences de ces dernières.

Dans le cas de la chanson traditionnelle bosniaque, les causes des modifications musicales proviennent principalement du déroulement historique. Comme conséquence majeure, il existe une complexité au niveau de la compréhension des importances respectives de l'artistique et de l'historique, mais également de l'association de l'un à l'autre. De plus, elle soulève le questionnement quant à la nécessité de ces rapprochements. Toutefois, l'avancement dans la recherche et l'acquisition des connaissances sur les deux plans renforcent ce phénomène d'unification et d'intégration. Le fait qu'il s'agisse d'une musique traditionnelle, pouvant être caractérisée autrement « de peuple », explique brièvement ce phénomène. Ainsi, la complexité d'un plan (historique) se reflète directement dans l'autre (artistique) et vu leur unification, vice-versa. Dans le but d'une meilleure compréhension de cette interaction, mais également de la complexité provenant de celle-ci, je débute avec un bref aperçu du contexte historique de la Bosnie-Herzégovine, ainsi que du *sevdah* et de la *sevdalinka*.

1.1. Contexte historique de la Bosnie-Herzégovine⁶

L'étymologie de la Bosnie, tel que mentionnée dans l'ouvrage de Mustafa Imamović, professeur à l'Université de droit à Sarajevo, *Historija Bošnjaka* [L'histoire des Bosniaques], ne se base pas uniquement sur une seule hypothèse, ce qui crée sa complexité. Certaines études l'associent à l'occupation romaine, entre autres, à 1) *Bistue Nova*, conseiller municipal romain ayant demeuré aux alentours des villes de Zenica et de Travnik, ou à 2) la base militaire *Basante*, à l'embouchure des rivières Bosna et Sava. Autres possibilités rejoignent les recherches du philologue Anton Mayer introduisant l'ancien préfixe indo-européen *bos* signifiant eau coulante, d'où le rapprochement à la terminologie de rivière. Dans la même pensée, nous retrouvons la mention romaine *Bathinus flumen* ou illyrienne *Bassinus*. Une des dernières thèses fut le mot latin *Basina* signifiant frontière⁷.

La complexité historique de la Bosnie-Herzégovine remonte à loin, ce qui est observable dans le Tableau 1. En effet, les recherches approfondies sur les territoires bosniaques débutèrent à la période néolithique. Sous l'influence des deux courants de néolithisation, courant balkanique et adriatique respectivement représentés par la civilisation de Starčevo et de l'Impresso-cardial (Néolithique ancien, sixième millénaire avant notre ère) et succédés par les civilisations de Danilo-Kakanj (Néolithique moyen, cinquième millénaire avant notre ère) et de Hvar-Lasičići (Néolithique récent, quatrième millénaire avant notre ère), naquit la première civilisation bosniaque, de Butmir (5300-4300 avant notre ère) près de Sarajevo (capitale de la Bosnie-Herzégovine actuelle). Suite à cela,

⁶ L'information de cette section complète provient de la référence suivante : Mudry, T. (1999). La Bosnie avant la Bosnie. Dans T. Mudry (Éd.), *Histoire de la Bosnie-Herzégovine : Faits et controverses* (p. 11-23). Paris, France : Ellipses.

⁷ Imamović, M. (2006). *Historija Bošnjaka – 3 izdanje* [L'histoire des Bosniaques – 3^e édition] (p. 24). Sarajevo, Bosnie-Herzégovine : Preporod.

il y eut l'expansion de la civilisation en question, tout comme la naissance des civilisations de Vinča, de Baden-Vučedol et de Vinkovci-Samogyvár (vers la fin du cinquième millénaire avant notre ère). À l'Âge du Bronze (deuxième millénaire avant notre ère) apparurent les Proto-Illyriens, auxquels succédèrent les Illyriens à l'Âge de Fer (premier millénaire avant notre ère). À cette période, il y eut présence d'autres peuples, dont les Pannoniens au nord de la Bosnie-Herzégovine et les Scordisques au nord-est.

Tableau 1 : *Présentation historique de la Bosnie-Herzégovine*

Archéologie	Néolithique	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Début de recherches archéologiques
1 ^{ères} civilisations	5000	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Civilisations de <i>Starčevo</i> et de <i>l'Impresso-cardinal</i>
Succession des civilisations	4000-2000	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Présence des civilisations de <i>Danilo-Kakanj</i> et de <i>Hvar-Lasičići</i> ▪ Expansion de la 1^{ère} civilisation bosniaque de <i>Butmir</i> ▪ Naissance des civilisations de <i>Vinča</i>, de <i>Baden-Vučedol</i> et de <i>Vinkovci-Samogyvár</i>
Proto-Illyriens	1000	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Nouvelle ethnie
Illyriens	0	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Succession des Proto-Illyriens ▪ Présence de nouvelles ethnies : Pannoniens et Scordisques
Romains versus Illyriens	6	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Début des conquêtes romaines
Victoire des Romains	9	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Possession des territoires bosniaques et remplacement de la <i>Bosančica</i> par le latin
Goths et Ostrogoths	200-400	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Nombreuses invasions et nouvelles occupations
Nouvelles ethnies	500-600	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Victoire de l'Empire byzantin sur les Ostrogoths ▪ Présence des Slaves et des Avars ▪ Succession des Croates et des Serbes
Croates et Serbes	700-1000	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Instabilité introduite par le Croates et les Serbes, ayant un impacte sur les peuples habitant ces territoires ▪ Création de nouveaux états dont le Bénat de Bosnie
Rois de Croatie	1124	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Prise de possession des territoires bosniaques

Souverain Borić	1163/1164	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Premier souverain ▪ Début des conflits entre la Hongrie et la Byzance
L'Empire byzantin	1167	<ul style="list-style-type: none"> ▪ L'Empire byzantin reprend le pouvoir
Souverain Kulin	1180-1204	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Période de l'indépendance, de paix et de prospérité
Occupation ottomane	1463	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Période de turbulences politiques
Occupation austro-hongroise	1878	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Présence de nombreux changements politiques et socioculturels
Royaume SHS	1918	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Srba-Hrvata-Slovenaca</i> = de Serbes-Croates-Slovènes
NDH	1941	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Nezavisna država Hrvata</i> = Pays indépendant croate
Yougoslavie	1943	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Six républiques et deux régions autonomes : Bosnie-Herzégovine, Croatie, Macédoine, Monténégro, Serbie, Slovénie, Kosovo et Voïvodine
Bosnie-Herzégovine	1992	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Éclatement de la Yougoslavie et indépendance de la Bosnie-Herzégovine

À partir du troisième siècle avant notre ère, les Romains débutèrent leurs conquêtes, l'une des plus marquantes se déroulant en l'an six et prenant fin en l'an neuf par la victoire de ces derniers. Cet empire, s'appropriant les territoires bosniaques et remplaçant la *Bosančica*, langue propre aux Illyriens et aux territoires bosniaques de ce temps, par le latin, prit de l'ampleur jusqu'au troisième siècle. À cette période, les Goths commencèrent leurs invasions qui se déroulèrent durant les deux siècles suivants. Par contre, dès la fin du quatrième siècle, les Ostrogoths débutèrent leurs invasions et occupèrent la côte dalmate et les territoires de la Bosnie-Herzégovine de 493 à 535, suite à quoi ils perdirent contre l'Empire byzantin.

Vers la fin du même siècle s'installèrent les Slaves et les Avars, commençant leurs conquêtes contre l'Empire byzantin. À ces ethnies succédèrent les Croates et les Serbes

vers la fin du septième siècle qui, d'après l'historien Francis Dvornik (1893-1975) cité dans l'ouvrage de Thierry Mudry, docteur en droit, proviennent des Iraniens sarmates, Alains, apparentés aux Antes s'étant slavisés par la suite⁸. Ce phénomène d'instabilité caractérisant les ethnies en question fut transporté également dans les Balkans, entraînant les peuples ayant déjà habités ces territoires, dont des Narentanes ou Pagani, des Zachloumiens, des Terbouniens, des Canalites, des Diocléens et des Bosniaques, dans la même turbulence. Comme conséquence de ces conflits survint la fusion entre ces ethnies diverses, ainsi que la création des différents États, notamment le Bénat de Bosnie. Par contre,

la Bosnie a été, dans les premiers siècles de son existence, prise comme dans un étau entre la Croatie et les grandes puissances balkaniques telles que la Bulgarie ou Byzance, ou d'autres, plus modestes - la Dioclée et la Serbie -, qui, toutes, tentèrent de s'en emparer et y parvinrent un temps, l'arrachant ainsi à tour de rôle à la mouvance croate où elle paraissait assez naturellement devoir se placer⁹.

Ces conquêtes continuèrent jusqu'en 1124 lorsque les rois de Hongrie, devenus rois de Croatie, prirent possession des territoires bosniaques. Entre temps, sous le règne du ban Borić qui dura jusqu'en 1163, commencèrent les conflits entre la Hongrie et la Byzance, cette dernière l'emportant premièrement en 1167, pour ensuite perdre son pouvoir en 1180. À ce moment et près d'un quart de siècle, plus précisément de 1180 à 1204, l'autorité fut exposée par Kulin, souverain le plus connu de la Bosnie-Herzégovine. Il ramena à celle-ci « une exceptionnelle période d'indépendance, de paix et de prospérité, qui marqua les consciences au point qu'on parlait encore, il y a peu, du " temps de Kulin " pour désigner

⁸ « Population bien connue des historiens pour leur participation au déferlement barbare sur l'Europe occidentale en compagnie des Germains ». Mudry, T. (1999). La Bosnie avant la Bosnie. Dans T. Mudry (Éd.), *Histoire de la Bosnie-Herzégovine : Faits et controverses* (p. 21-22). Paris, France : Ellipses.

⁹ Mudry, T. (1999). La Bosnie avant la Bosnie. Dans T. Mudry (Éd.), *Histoire de la Bosnie-Herzégovine : Faits et controverses* (p. 25). Paris, France : Ellipses.

un " Âge d'Or révolu" »¹⁰. Suite à ces dates, la religion devint un prétexte pour de nouvelles invasions hongroises, c'est-à-dire la pratique catholique en Bosnie-Herzégovine ne reposant pas entièrement sur les dogmes de l'église chrétienne. Ces accrochements donnèrent finalement naissance à l'église bosniaque.

Nombreux furent les souverains introduisant leurs pouvoirs par la suite, notamment Stjepan Kotroman et Pavao Šubić (treizième siècle) et Stjepan Kotromanić et Tvrtko Kotromanić (quatorzième siècle), observable dans le Tableau 2. Après la mort de ce dernier, la Bosnie-Herzégovine fut prise par l'anarchie seigneuriale pour une période approximative de trois quarts de siècle, démonstratif dans le Tableau 3. Durant cette période, l'occupation ottomane commença à prendre de l'ampleur qui se concrétisa en 1463 et y demeura jusqu'en 1878, l'année de la venue du régime austro-hongrois. Tel que mentionné par Mudry, les causes du déclin ottoman provinrent autant du niveau politique qu'économique, militaire et démographique¹¹.

Tableau 2 : *Bans au pouvoir de la Bosnie-Herzégovine*¹²

Nom	Date	Informations supplémentaires
Borić	?-1163	
Kulin	1180-1204	
Stjepan	1204-1232	Fils de Kulin
Matija Ninoslav	1232-1250	
Prijezda	?-?	Cousin de Matija Ninoslav
Stjepan Kotroman	?-1299	Fils de Prijezda
Pavao Šubić	1299-1312	
Mladen II Šubić	1312-1318 ou 1322	Fils de Pavao Šubić
Stjepan Kotromanić	1318 ou 1322-1353	Fils de Stjepan Kotroman
Tvrtko Kotromanić	1353-1377-...	Neveu de Stjepan Kotromanić

¹⁰ Mudry, T. (1999). La Bosnie avant la Bosnie. Dans T. Mudry (Éd.), *Histoire de la Bosnie-Herzégovine : Faits et controverses* (p. 28). Paris, France : Ellipses.

¹¹ Ibid (p. 73).

¹² Ibid (p. 413).

Tableau 3 : Rois au pouvoir de la Bosnie-Herzégovine¹³

Nom	Date	Informations supplémentaires
Tvrtko I ^{er}	...-1377-1391	
Stjepan Dabiša	1391-1395	Frère ou cousin de Tvrtko I ^{er}
Jelena	1395-1398	Veuve de Stjepan Dabiša
Stjepan Ostoja	1398-1404 et 1408-1418	Fils naturel de Tvrtko I ^{er}
Tvrtko II Tvrtković	1404-1408 et 1420-1443	Fils (naturel ?) de Tvrtko I ^{er}
Stjepan Ostojić	1418-1420	Fils de Stjepan Ostoja
Stjepan Tomaš	1443-1461	Fils naturel de Stjepan Ostoja
Stjepan Tomasević	1461-1463	Fils de Stjepan Tomaš
Matija Vojsalić	1465-1476	Cousin de Stjepan Tomasević
Nikola Ujlaky	1471-?	

Suite à cette période, les conflits continuèrent ayant pour conséquences : 1) la naissance davantage définie du nationalisme, serbisme et croatisme et 2) la création de nouveaux régimes dont le Royaume SHS (*Srba-Hrvata-Slovenaca* = de Serbes-Croates-Slovènes) de 1918 à 1945, le NDH (*Nezavisna država hrvata* = Pays indépendant croate) de 1941 à 1945 et la Yougoslavie de 1943 à 1990. Cette dernière fut constituée de six républiques, la Bosnie-Herzégovine, la Croatie, le Monténégro, la Macédoine, la Serbie et la Slovénie, et de deux régions autonomes, le Kosovo et la Voïvodine. Toutefois, cette constitution ne réussit pas à atténuer le nationalisme croissant d'où l'écartement de la Yougoslavie à partir des années 1990, introduisant sur les territoires de la Bosnie-Herzégovine, en 1992, les atrocités du génocide sans précédent. Aujourd'hui, comme durant des siècles d'avant, la Bosnie-Herzégovine survit et vit, malgré son destin ensanglanté.

¹³ Mudry, T. (1999). La Bosnie avant la Bosnie. Dans T. Mudry (Éd.), *Histoire de la Bosnie-Herzégovine : Faits et controverses* (p. 413).

1.2. Contexte historique du sevdah et de la sevdalinka

Avant notre ère, tel que mentionné auparavant dans le contexte historique de la Bosnie-Herzégovine, la présence d'ethnies diverses, ainsi que de cultures, créa des systèmes mélodiques chromatiques modifiés¹⁴. Plusieurs siècles après, plus précisément à la période du Moyen Âge, les Slaves s'orientèrent vers les modes tonaux et la polyphonie linéaire, mais cela resta un développement restreint auquel s'ajoutèrent les influences des peuples passagers, notamment des Turques¹⁵. Ces influences s'incorporèrent dans un style musical nommé *sevdah*, constitué simultanément des caractéristiques et des innovations qui lui sont propres, définissant ainsi la musique traditionnelle bosniaque.

1.2.1. Sevdah

La définition précise de ce genre musical demeure tout de même perplexe. En effet, elle provient du terme *sâwda* qui fut initialement associé à la bile noire. Celle-ci, d'après les médecins grecs et arabes, se trouva à être une des quatre substances essentielles à l'organisme humain et responsable de l'état mélancolique. Toutefois, *sevdah* ne signifie pas uniquement l'amour au sens propre, ni la mélancolie pouvant être provoquée par celui-ci, mais également la douleur causée par diverses étapes de la vie, dont la peine liée à la perte de la vie ancienne et des biens ci-rapportant, mentionnée par l'ethnomusicologue Miroslava Fulanović-Šošić dans l'article *Melodijski modeli bosanskohercegovačke sevdalinke* [Les modèles mélodiques de la *sevdalinka* de la Bosnie-Herzégovine], ainsi que la nostalgie due à l'immigration¹⁶. Tout comme l'histoire du pays, qui inévitablement se reflète dans la

¹⁴ Comisel, E. (1974). Systèmes rythmiques dans la musique folklorique des peuples balkaniques. Dans D. Nedeljković (Éd.), *Rad XIV kongresa saveza folklorista Jugoslavije u Prizrenu 1967* (p. 315). Belgrade, Yougoslavie : Savez Udruženja Folklorista Jugoslavije.

¹⁵ Ibid.

Polyphonie linéaire : Concept musical « où les grandeurs varient en demeurant proportionnelles ». La définition de « linéaire » provient de la référence suivante : Robert, P. (1993). *Le nouveau Petit Robert* (p. 1287). Paris, France : Dictionnaires le Robert.

musique traditionnelle bosniaque, *sevdah* demeure perçu comme « la plus fragile et la plus puissante force de l'existence », exprimée ainsi par l'historien littéraire Rašid Durić¹⁷.

1.2.2. Sevdalinka

L'introduction du terme *sevdalinka*, définie par l'accordéoniste et le directeur de l'*Institut de sevdah* Omer Pobrić (1945-2010) comme « la chanson bosniaque, bourgeoise, d'amour, où le mot bosniaque définit géographiquement l'authenticité de la *sevdalinka*, le mot bourgeoise son urbanité et le mot amour sa thématique », n'est pas encore clairement définie¹⁸. Une des hypothèses le joint aux *turčije*, chansons vocales de caractère lyrique et de style turc¹⁹. Les premiers documents traitant des *sevdalinke*, sous la terminologie de *turčije*, datent de 1780, notamment dans les écrits de l'historien littéraire Mustafa Bašeskije (1731/32-1809?), traduits par Muhamed Mujezinović, mentionnant les fêtes où furent chantées celles-ci.

Autres documents évoquant l'ancienneté des *sevdalinke* sont *Erlagenski rukopis*, le récit de voyage *Voyage à travers la Bosnie* de l'historien, écrivain et politicien Ivan Kukuljević (1816-1889) et *Le livre de voyages* d'Aleksandar Giljferding, consul russe. *Erlangeski rukopis*, le plus ancien ouvrage traitant de l'annotation des *sevdalinke*, qui fut écrit par un voyageur inconnu allemand à la première moitié du 18^e siècle, ne vit le jour qu'en 1925 grâce au professeur d'allemand et de la littérature serbe Gerhard Gesemann

¹⁶ Fulanović-Šošić, M. (1997). O melodijskim modelima bosanskohercegovačke sevdalinke [À propos des modèles mélodiques de la *sevdalinka* de la Bosnie-Herzégovine]. *Muzika : Časopis za muzičku kulturu*, 1(1:1), 61.

¹⁷ Vranić, S., Pobrić, O. (2005). *Sevdah i sevdalinka – Izbor tekstova na devet svjetskih jezika* [Le *sevdah* et la *sevdalinka* – Textes choisis en neuf langues internationales] (p. 91). Visoko, Bosnie-Herzégovine : Omega.

¹⁸ Pobrić, O. (2003). *Besjeda Omera Pobrića – Šta je sevdah* [Le récitatif d'Omer Pobrić – Qu'est-ce que *sevdah*]. Visoko, Bosnie-Herzégovine : Omega. Voir Annexe 1 : *Récitatif d'Omer Pobrić – Qu'est-ce que sevdah*.

¹⁹ Bujić, B., Petrović, A. (2001). Bosnia and Herzegovina. Dans S. Sadie (Éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (pp. 56-65). New York, USA : Grove's Dictionaries. L'information provient de la version électronique, www.oxfordmusiconline.com.

(1888-1948). Dans le récit *Voyage à travers la Bosnie* de 1875 se trouvent certaines spécificités sur l'interprétation des *sevdalinke*, tandis que le livre de Giljferding présente des témoignages sur l'interprétation professionnelle des chansons d'amour²⁰.

À l'ancienneté des *sevdalinke*, appuyée par ces documents, s'ajoutent les qualifications plus récentes ayant pour but la présentation de l'importance textuelle et poétique qui, à travers ces chansons, représentent et transmettent l'histoire du pays et le vécu du peuple bosniaque : « Joies et tristesses, bonheurs et malheurs, réussites et décès dans nos espaces si tragiques, *sevdalinka* nous décrit souvent plus sincèrement que tous documents officiels. En effet, un auditeur attentif peut voir les *sevdalinke* comme les documents du temps »²¹. L'historien et l'écrivain Muhsir Rizvić fait lien, à ce sujet, entre les *sevdalinke* et les ballades bosniaques où le déroulement demeure identique : « *Sevdalinka* n'a pas d'action dans son développement dynamique, mais elle a un événement - une occasion dans sa sous-conscience, dans sa concision pleine et son espace, davantage comme le motif et le résumé d'où vient l'essentiel »²².

En racontant les péripéties des vies, typiquement bosniaques, cette musique préserva une limite entre les influences et les attaques des éléments musicaux des peuples voisins, dont Croates, Espagnols, Hongrois, Orientaux, Roumains et Serbes. Parmi ces péripéties, les noms des familles connues, de haute classe, sont souvent mentionnés, approuvant ainsi l'urbanité bosniaque des *sevdalinke*, tout comme 1) les sentiments religieux, patriotiques, sociaux et éthiques, 2) la description des villes et des paysages

²⁰ Karača, T. (1997). Kulturne odrednice bosanske gradske pjesme sevdalinke [Les aspects culturels de la chanson bosniaque urbaine, la *sevdalinka*]. *Muzika : Časopis za muzičku kulturu*, 1(1:1), 55.

L'information exposée dans la thèse au niveau des documents anciens provient de l'article mentionné ci-dessus et demeure générale dû à l'impossibilité d'accéder les originaux.

²¹ Pabrić, O. (2003). *Besjeda Omera Pabrića – Šta je sevdah* [Le récitatif d'Omer Pabrić – Qu'est-ce que *sevdah*]. Visoko, Bosnie-Herzégovine : Omega.

²² Vranić, S., Pabrić, O. (2005). *Sevdah i sevdalinka – Izbor tekstova na devet svjetskih jezika* [Le *sevdah* et la *sevdalinka* – Textes choisis en neuf langues internationales] (p. 88). Visoko, Bosnie-Herzégovine : Omega.

bosniaques et 3) la thématique la plus fréquente, l'amour, retrouvant son vrai sens entre la sincérité sentimentale et la précision linguistique.

Tous ces éléments, présentés à travers la poésie de la *sevdalinka*, exposent la tradition bosniaque, d'où la présence d'une perception métaphysique exprimée ainsi par l'historien littéraire Rašid Durić: « Il faut vivre son rythme et son vers, s'arrêter au-dessus d'un mot, revivre en elle (*sevdalinka*) l'éclat transcendantal-métaphysique - la vision de poésie complète »²³. C'est seulement ainsi qu'elle (*sevdalinka*) obtient sa valeur exacte car il s'agit, d'après le linguiste Dževad Jahić,

d'une chanson folklorique avec sa forme musicale et littéraire linguistique, bref dans laquelle est montré un être national authentique d'une ambiance connue, la sensualité accentuée et la tragédie vitale humaine. *Sevdalinka* exprimait la particularité, l'originalité d'une ambiance bosniaque ...²⁴.

Au niveau temporel, contrairement à l'évolution de la scène musicale bosniaque qui se déroule à la Renaissance (surtout à la fin du quatorzième siècle et au début du quinzième siècle) et durant la période austro-hongroise (1878-1918), l'essor de la *sevdalinka* se produit durant la période ottomane (1463-1878). En effet, son contenu englobe authentiquement les événements historiques et socioculturels de cette période, tout comme la présentation architecturale et la splendeur naturelle du pays, tandis que sa constitution musicale expose les éléments orientaux dont l'instrument principal, le *saz*, et la primauté de la voix²⁵.

Durant la période austro-hongroise, la chanson authentique bosniaque ne disparaît pas et conserve son rôle social, mais change sur d'autres plans. Le changement principal

²³ Vranić, S., Pobrić, O. (2005). *Sevdah i sevdalinka – Izbor tekstova na devet svjetskih jezika* [Le *sevdah* et la *sevdalinka* – Textes choisis en neuf langues internationales] (p. 91-92). Visoko, Bosnie-Herzégovine : Omega.

²⁴ Ibid (p. 92).

²⁵ La musicalité du *saz* repose sur les modes orientaux, les *makamlar*.

provient du fait qu'elle n'est plus enrobée de l'atmosphère socioculturelle et architecturale dans laquelle elle fut créée. Également, au niveau instrumental, l'accordéon, instrument tempéré, est mis en valeur, introduisant les gammes occidentales ce quoi, par conséquence, éloigne la primauté de la voix en réduisant ses capacités au niveau de la production des embellissements mélismatiques. Tel qu'aperçu par le musicologue Bojan Bujić,

la différence entre les deux styles musicaux, celui de la période ottomane et de la période austro-hongroise, provient des aspects suivants : le premier est plus ancien, très près de l'imagination musicale du peuple, mettant l'emphase sur la voix, tandis que le deuxième se caractérise par les différentes combinaisons instrumentales ne dépendant pas de la voix humaine²⁶.

Entre les deux Guerres Mondiales, la *sevdalinka* resurgit dans les *kafane*, lieux de divertissement pour les hommes où la musique et l'alcool provoquent un état de mélancolie profonde, notamment sous l'interprétation des Tsiganes, musiciens professionnels. La référence au professionnalisme, dans ce cas précis, et durant la période en question, qualifia le divertissement sur demande, donc dans les *kafane* ou lors des mariages.

Après la Deuxième Guerre Mondiale, la chanson traditionnelle bosniaque est exposée à travers les médias, mais son contenu historique demeure isolé ou modifié, détruisant ainsi son cadre constitutionnel principal et introduisant simultanément le questionnement sur sa survie. L'existence de la littérature et de la poésie renforce définitivement l'aspect majeur de la prévention de la disparition des *sevdalinke*, mais le questionnement quant à la crédibilité de celles-ci subsiste toujours. Il est important de mentionner à ce niveau que l'existence de nouveaux arrangements ne détruit pas automatiquement les caractéristiques définissant la chanson traditionnelle bosniaque. En effet, la musique vit avec le temps et survit grâce à celui-ci, et tel que mentionné

²⁶ Bujić, B., Ramović, A. (Traductrice). (2002). « Plovljenje kroz prošlost » : Pitanja s kojima se suočava historičar muzike u Bosni [« Naviguer à travers le passé » : questions confrontées par l'historien de la musique en Bosnie]. *Muzika : Časopis za muzičku kulturu*, 6(2:20), 92-104.

précédemment par Zubović, il y a une constante interaction entre le changement et la stabilité de fond. Par contre, la compréhension approfondie du contexte historique et littéraire y demeure essentielle pour une évolution digne de la valeur que toute musique traditionnelle transmet.

1.3. Esquisse des chapitres

Tel que présenté initialement, l'objectif de cette thèse demeure l'exposition préservative des éléments mélo-théoriques anciens dans l'interprétation actuelle de la musique traditionnelle bosniaque. La caractérisation de ces aspects spécifiques démontre leur évolution sous l'influence directe du déroulement socioculturel. Dans ce but analytique, la division du projet actuel contient quatre chapitres et onze sous-sections, excluant le chapitre d'introduction et de conclusion, ces derniers regroupant respectivement le contexte historique de la Bosnie-Herzégovine, le contexte historique du *sevdah* et de la *sevdalinka*, tout comme la synthèse des résultats de la recherche actuelle et l'ouverture quant aux thématiques de recherches futures.

Parmi les quatre chapitres mentionnés précédemment, il s'agit de la méthodologie, de la constitution tonale et de l'instrumentation, de la métrique, et des embellissements et de l'interprétation. Au niveau des sous-sections, la question de recherche, la littérature et la procédure constituent la partie sur la méthodologie, incorporant la mention de quatre chercheurs, notamment Ludvig Kuba, Cvjetko Rihtman, Vlado Milošević et Lori Burns. Lors de l'application du modèle analytique, le chapitre sur la constitution tonale et l'instrumentation introduit les modes grecques et les gammes occidentales, et les modes orientaux - *makamlar*. Le texte, les mélostrophes et le rythme composent la section sur la métrique, tandis que celle sur les embellissements et l'interprétation consiste en les ornements et les mélismes, et la liberté rythmique et l'improvisation.

La mise en évidence de la préservation des éléments mélo-théoriques anciens dans la tradition musicale contemporaine de la *sevdalinka*, incorporant les éléments analytiques mentionnés ci-dessus, demeure appuyée par un corpus musical choisi. Il s'agit de la chanson *Dva Morića* [Deux Morić], représentant deux frères, où Morić introduit le nom de famille²⁷.

²⁷ 1^{ère} version : <http://www.youtube.com/watch?v=c24bxmrb9No>
2^e version : <http://www.youtube.com/watch?v=Nv3m7Xgzi4Y>

2. Méthodologie

2.1. Question de recherche

La grande majorité de la littérature musicale, bosniaque et étrangère, met l'accent sur l'aspect historique de la chanson traditionnelle bosniaque, la *sevdalinka*, et souligne l'importance de ce dernier. Celui-ci regroupe les domaines divers notamment le développement politique, les changements socioculturels, l'expression poétique, l'importance littéraire, le questionnement philosophique et la subtilité religieuse. L'analyse des éléments théoriques devient ainsi le point secondaire, dont le rôle demeure la complétion de la caractérisation de la chanson en question. Par contre, si nous nous basons sur les conclusions du domaine de l'ethnomusicologie présentées par Emilia Comisel dans l'article *Systèmes rythmiques dans la musique folklorique des peuples balkaniques*, la possibilité d'approcher toute musique folklorique sous un angle fondamentalement théorique semble évidente. Ces conclusions regroupent les affirmations suivantes :

- 1) dans la musique de chaque peuple existent des thèmes, des intonations, des structures modales, rythmiques et architectoniques, des lois de créations, etc., qui ont une grande stabilité,
- 2) la plupart de ces éléments ont une diffusion universelle ou quasi universelle et constituent l'arsenal des moyens universels artistiques, et
- 3) les musiques folkloriques ont à leur base des lois rigoureusement précises qui appartiennent aux systèmes sonores et rythmiques particuliers, indépendants du système classique occidental²⁸.

Ainsi, mon objectif devient la détermination, la caractérisation et l'analyse des éléments théoriques majeurs quant à la constitution de la chanson traditionnelle bosniaque. Ceux-ci, étant directement influencés par le développement historique du pays, se divisent en catégories suivantes : 1) la constitution tonale (modes grecques et gammes occidentales,

²⁸ Comisel, E. (1974). Systèmes rythmiques dans la musique folklorique des peuples balkaniques. Dans D. Nedeljković (Éd.), *Rad XIV kongresa saveza folklorista Jugoslavije u Prizrenu 1967* (p. 315). Belgrade, Yougoslavie : Savez Udruženja Folklorista Jugoslavije.

modes orientaux - *makamlar*) et l'instrumentation, 2) la métrique (texte, mélostrophes, rythme) et 3) les embellissements (ornementations et mélismes) et l'interprétation, (liberté rythmique et improvisation). La caractérisation et l'analyse, quant à elles, nécessitent une procédure de recherche se basant sur la survivance et l'évolution de ces éléments anciens dans la tradition musicale contemporaine.

Au-delà de l'exploration systématiquement théorique mettant en valeur le développement musical ancien et actuel de la *sevdalinka* et la compréhension de celui-ci, cette approche de comparaisons temporelles et de leurs contenus soulève également un questionnement important. En effet, l'ancienneté et l'actualité constructives permettent-elles d'élaborer des hypothèses crédibles servant de base quant au développement futur de la *sevdalinka*? Comment sont perçus les éléments anciens dans la tradition musicale contemporaine? Comment se fait l'interaction de ces éléments divers? Quelles sont leurs conséquences au niveau musical? Il s'agit ici des questions dont les réflexions et les réponses possibles peuvent aider à mieux tracer cette grande stabilité musicale constituant la musique traditionnelle et ayant été mentionnée par Comisel. De plus, elles nous permettent de comprendre plus profondément et de reformer, sans modifier son état initial, le cadre constitutionnel historique et artistique de la musique traditionnelle bosniaque, leurs importances et impacts respectifs, tout comme leurs intégrations et interactions simultanées.

2.2. Littérature et procédure

Dans le but de concrétiser les hypothèses mentionnées précédemment, c'est-à-dire de démontrer la présence des éléments mélo-théoriques anciens dans l'interprétation actuelle des *sevdalinke*, sous des formes possiblement modifiées, l'organisation et la direction de ma recherche se basent sur les aspects spécifiques des méthodes de travail de

trois noms capitaux en recherche sur la musique traditionnelle bosniaque. Il s'agit de Ludvig Kuba (1863-1956), musicien, peintre et écrivain tchèque, de Cvjetko Rithman (1902-1989) et de Vlado Milošević (1901-1990), compositeurs et ethnomusicologues bosniaques. Tandis que Kuba explore la constitution tonale de la musique en question, Rithman et Milošević exposent : 1) le fondement des gammes sur les tétracordes et les pentacordes, ainsi que les schémas mélodiques, diatoniques et chromatiquement altérés, tout ceci pouvant être influencé par l'interprétation, 2) la constatation que les variations au niveau de la tonalité, du rythme et du tempo influencent la détermination et la consistance des intervalles harmoniques, et 3) le lien entre la musique et le texte, dont la présence des mélodies syllabiques et mélismatiques, ainsi qu'entre le rythme et le texte²⁹. Joint à ce travail sur la musique traditionnelle bosniaque, j'intègre la recherche de Lori Burns, théoricienne et professeure à l'Université d'Ottawa. Son approche analytique, quoi que n'impliquant pas la musique folklorique, demeure de grande importance dans la compréhension de la perception interprétative, cette dernière interagissant directement avec les éléments structurels et affectifs, et de l'impact de la formation du corps humain sur la production vocale. Cette approche demeure mise en valeur dans la deuxième sous-section du quatrième chapitre.

2.2.1. Ludvig Kuba

2.2.1.1. Modes grecques et gammes occidentales

L'ouvrage de Kuba, *Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine* [Les chansons et les mélodies de la Bosnie et Herzégovine], présente la constitution tonale des chansons bosniaques. En effet, cette constitution se divise en six modes grecques et six gammes,

²⁹ Milošavljević, Lj. (2000). Vlado Milošević i Cvjetko Rithman, dva bosanska etnomuzikologa [Vlado Milošević et Cvjetko Rithman, deux ethnomusicologues bosniaques]. *Muzika : Časopis za muzičku kulturu*, 4(1-2:13-14), 47-48.




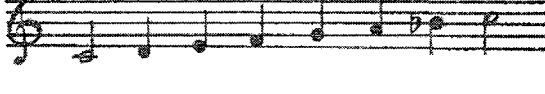
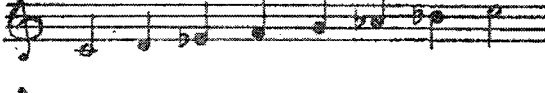

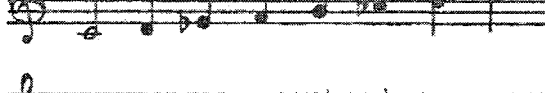

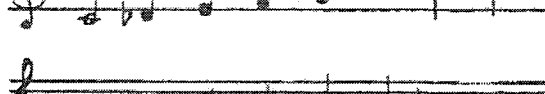
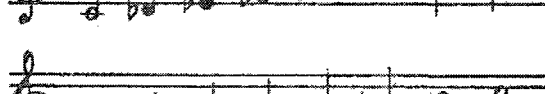

occidentales et autres, exposés à l'Exemple 1, dont : 1) mode lydien ou gamme majeure, 2) mode phrygien, 3) mode dorien, 4) mode hypophrygien, 5) mode hypodorien, 6) mode mixolydien, 7) gamme mineure, 8) gamme mineure-dominante, 9) gamme majeure-mineure, 10) gamme mineure-majeure et 11) gamme orientale³⁰. Au niveau des modes, il demeure important à noter que Kuba utilise la mention grecque qui diffère complètement de la mention médiévale. Pour clarifier la taxinomie des gammes, j'ai ajouté la dernière colonne au tableau de l'Exemple 1.

Puisque les modes anciens, ainsi que la gamme majeure et la gamme mineure, nous sont familiers, je tiens à ressortir et à présenter les définitions de l'auteur en question quant aux quatre dernières gammes nommées ci-haut. Ceci permet d'acquérir la compréhension complète des explications de Kuba.

- 1) Gamme mineure-dominante : gamme mineure avec terminaison sur la dominante
- 2) Gamme majeure-mineure : regroupement du premier tricorde de la gamme majeure et du dernier tétracorde de la gamme mineure
- 3) Gamme mineure-majeure : regroupement du premier tricorde de la gamme mineure et du dernier tétracorde de la gamme majeure
- 4) Gamme orientale : constitution sonore orientale démonstrative à l'Exemple 1

³⁰ Kuba, L. (1984). *Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine* [Les chansons et les mélodies de la Bosnie et Herzégovine] (p. 28-46). Sarajevo, Bosnie-Herzégovine : Svjetlost.

Exemple 1 : Classification tonale et modale de Ludvig Kuba

	Classification de Ludvig Kuba (réf : grecque)	Classification occidentale (réf : médiévale)
	Mode lydien ou gamme majeure	Mode ionien
	Mode phrygien	Mode dorien
	Mode dorien	Mode phrygien
	Mode hypophrygien	Mode mixolydien
	Mode hypodorien	Mode aéolien
	Mode mixolydien	Mode locrien
	Gamme mineure	
	Gamme mineure- dominante	
	Gamme majeure- mineure	
	Gamme mineure- majeure	
	Gamme orientale	

À un niveau plus précis, Kuba explique ainsi la constitution de la gamme majeure-mineure et mineure-majeure³¹. En effet, l'exemple se base sur la gamme de *do majeur* et de *la mineur harmonique*, avec une différence du système occidental présentée ultérieurement. L'ordre des intervalles demeure déterminé par les demi tons d'où la lecture de $2 - \frac{1}{2} - 3 - \frac{1}{2}$ à place de $1 - 1 - \frac{1}{2} - 1 - 1 - 1 - \frac{1}{2}$ lors de la gamme de *do majeur* et de $1 - \frac{1}{2} - 2 - \frac{1}{2} - 1\frac{1}{2} - \frac{1}{2}$ à place de $1 - \frac{1}{2} - 1 - 1 - \frac{1}{2} - 1\frac{1}{2} - \frac{1}{2}$ lors de la gamme de *la mineur harmonique*.

L'introduction de la gamme majeure-mineure provient de la gamme de *la mineur harmonique*, la différence mentionnée antérieurement étant l'inclusion de *do dièse*. La lecture des intervalles de cette dernière devient alors $2 - \frac{1}{2} - 1 - \frac{1}{2} - 1\frac{1}{2} - \frac{1}{2}$ (voir l'Exemple 2). Dans le but de faire l'unification, Kuba remet la lecture au premier stade, donc sans le regroupement des tons, de la gamme mineure harmonique sans *do dièse* et obtient la constitution suivante : $1 - \frac{1}{2} - 1 - 1 - \frac{1}{2} - 1\frac{1}{2} - \frac{1}{2}$. À ce moment, l'ordre des intervalles de la gamme majeure-mineure devient évident, exposant le premier tricorde de la gamme majeure ($2 - \frac{1}{2}$ ou $1 - 1 - \frac{1}{2}$) et le dernier tétracorde de la gamme mineure ($1 - \frac{1}{2} - 1\frac{1}{2} - \frac{1}{2}$).

Exemple 2 : *Gamme majeure-mineure*

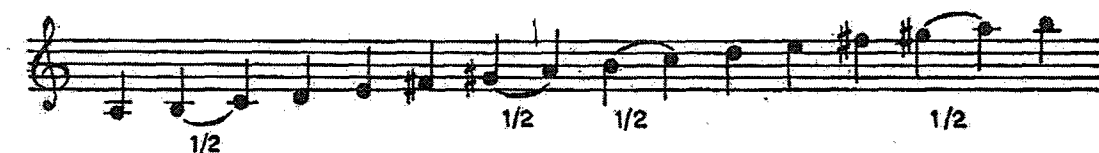


Lors de l'explication constructive de la gamme mineure-majeure, Kuba introduit la gamme de *la mineure mélodique* dont la lecture des intervalles, prenant pour points de repères les demi tons, devient $1 - \frac{1}{2} - 4 - \frac{1}{2}$. Pour une meilleure visualisation de l'unification des gammes, ou plus précisément des sections des gammes, et tel que

³¹ Kuba, L. (1984). *Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine* [Les chansons et les mélodies de la Bosnie et Herzégovine] (p. 28-29). Sarajevo, Bosnie-Herzégovine : Svjetlost.

démontré précédemment, la lecture de la gamme mineure-majeure et de la gamme mineure est remise au premier stade, donnant pour résultats respectifs 1 - ½ - 1 - 1 - 1 - 1 - ½ et 1 - ½ - 1 - 1 - ½ - 1½ - ½. L'unification devient alors claire, se constituant du premier tricorde de la gamme mineure (1 - ½ - 1) et du dernier tétracorde de la gamme majeure (3 - ½ ou 1 - 1 - 1 - ½) (voir l'Exemple 3).

Exemple 3 : *Gamme mineure-majeure*



2.2.1.2. Modes orientaux - makamlar

Mis à part la compréhension de la formation de toutes ces gammes et modes, l'aspect majeur de ma recherche à ce niveau demeure l'élaboration des liens possibles entre ces derniers et les *makamlar*³². Se basant sur le fait que l'essor de la musique traditionnelle bosniaque se produit durant la période ottomane, donc mettant en valeur le *saz*, instrument oriental à cordes pincés et non-tempéré, cette association semble logique et nécessaire pour la complétion de la constitution tonale de la musique traditionnelle bosniaque. Pour une compréhension et une visualisation davantage significative à ce niveau d'analyse, la méthode de travail fondée sur les comparaisons schématiques des modes orientaux et des gammes occidentales devient l'outil principal.

Toutefois, il demeure important à spécifier, dès maintenant, l'envergure complexe de toute mention des modes utilisés en Asie et en Afrique, incluant les *makamlar*. Pour définir le cadre de cet aspect analytique, étant plutôt restreint au niveau de ma recherche, dû

³² *Makam* (pl. *makamlar*) en turque ou *maqam* (pl. *maqamat*) en arabe représentent les modes orientaux. Dû au fait que les territoires bosniaques furent sous l'occupation ottomane, j'utiliserai la terminologie turque tout au long de la thèse actuelle.

principalement, et tel que mentionné précédemment, à la complexité du phénomène modal pouvant être une thèse en soi-même, je me base sur l'article du musicien traditionnel et musicologue Trâm Van Khé, *Les « modes » en Asie et en Afrique*³³. D'après l'auteur en question, les quatre critères définissant un mode sont : 1) l'échelle modale, 2) l'hierarchie des degrés, 3) l'utilisation d'une formule mélodique et 4) l'existence d'un sentiment modal plus ou moins développé, auxquels s'ajoutent « des ornements spécifiques, la durée et l'accentuation de certains degrés ou des silences, et l'utilisation de certains registres »³⁴. Ainsi, en résumé, un mode ne représente pas seulement une constitution schématique et hiérarchique tel étant le cas des gammes, mais il y a également l'inclusion des aspects spécifiques, entre autres le rythme et le tempo, tout comme la variation et l'intensité de ces éléments ayant un impact direct sur l'ambiance. La spécificité de toute musique se constituant des modes et directement des critères identifiés ci-dessus provient de la manipulation de ces derniers. À ce sujet, Van Khé s'exprime ainsi :

Pour ce qui est de la réalisation, du développement du "mode", les musiciens de diverses traditions : indienne, iranienne, turque, arabe, vietnamienne ou maure, suivent à peu près le même processus : exposition dans un rythme libre et un tempo modéré des éléments essentiels du "mode", avec utilisation des formules servant de "signature" du mode, présentation des degrés de l'échelle dans un ordre ascendant - ou quelques fois dans un ordre descendant -, mise en valeur de chacun des degrés avec accentuation sur les degrés prédominants, changement de rythme, changement de tempo, variation mélodique et variation rythmique. Tout le développement se fait par improvisation »³⁵.

Il faut quand même prendre en considération que la temporalité a un impact sur la constitution modale, tel qu'affirmé par le compositeur et musicologue Jacques Chailley (1910-1999), maître de Van Khé : « "La notion de mode" n'est pas une notion, valable pour

³³ Van Khé, T. (1971). Les « modes » en Asie et en Afrique. *Bulletin du Centre d'études de musique orientale*, 8-9, 1-20.

³⁴ Ibid (p. 17-18).

³⁵ Ibid (p. 18).

tous les temps et tous les pays. Elle s'est transformée au cours des siècles de telle manière qu'on ne peut la définir qu'en fonction de l'époque et du lieu que l'on examine »³⁶.

Le compositeur et ethnomusicologue Habib Hassan Touma (1934-1998), dans son article *Maqam, une forme d'improvisation*, expose une perception semblable à celle de Van Khé, définissant le *makam* par « une organisation libre de l'aspect rythmique-temporel et une organisation obligatoire et fixe de l'aspect tonal-spatial »³⁷. Cette définition explicative introduit indirectement la complexité qualitative des *makamlar*, mais demeure également la cause de leur complexité quantitative. En effet, un grand territoire met en pratique cette forme d'art, notamment les pays de l'Afrique du Nord, du Proche-Orient et de l'Asie Centrale, dont les trois zones principales demeurent turque, persane et arabe³⁸. Les approches et formations différentes, augmentant le nombre global des modes orientaux, font en sorte qu'une division entre les *makamlar* de ces trois régions demeure toujours complexe et confuse. De plus, il y a présence des *makamlar* locaux, autrement dit différent d'une région à l'autre³⁹. Tous ces aspects ont un impact direct sur la quantité existante des modes en question, observable dans les propos des chercheurs diverses. Ainsi, d'après Sarah Mulhem, professeure à l'Université de Koweït, une trentaine à quarantaine demeurent les plus communs, dont la liste se retrouve au Tableau 4.

³⁶ Van Khé, T. (1971). Les « modes » en Asie et en Afrique. *Bulletin du Centre d'études de musique orientale*, 8-9, 1.

³⁷ Touma, H. H. (1970). Maqam, une forme d'improvisation / Maqam, a form of improvisation. *World of Music : Quarterly Journal of the International Music Council (UNESCO)*, 12(3), 23.

³⁸ Ibid. (p. 22).

³⁹ L'information provient de www.maqamworld.com, sous recommandation de Dr. Sahar Mulhem, professeure à l'Université de Koweït.

Tableau 4 : Makamlar communs⁴⁰

Makam	Organisation des tons	Note de base
1. Ajam	1 - 1 - ½ - 1 - 1 - 1 - ½	Si bémol
2. Athar Kurd	½ - 1 - 1½ - ½ - ½ - 1½ - ½	Do
3. Bastanikar	¾ - 1 - ¾ - ¾ - ½ - 1½ - ½	Si bémol ¼
4. Bayati	¾ - ¾ - 1 - 1 - ½ - 1 - 1	Ré
5. Bayati Shuri	¾ - ¾ - 1 - ½ - 1½ - ½ - 1	Ré
6. Farahfaza	1 - ½ - 1 - 1 - ½ - 1 - 1	Sol
7. Hijaz	½ - 1½ - ½ - 1 - ¾ - ¾ - 1	Ré
8. Hijaz Kar	½ - 1½ - ½ - 1 - ½ - 1½ - ½	Do
9. Hijaz Kar Kurd	½ - 1½ - ½ - 1 - ½ - 1½ - ½ ½ - 1 - 1 - 1 - ½ - 1 - 1	Do
10. Husseini	¾ - ¾ - 1 - 1 - ¾ - ¾ - 1	Ré
11. Huzam	¾ - 1 - ½ - 1½ - ½ - 1 - ¾	Mi bémol ¼
12. Iraq	¾ - 1 - ¾ - ¾ - 1 - 1 - ¾	Si bémol ¼
13. Jiharkah	1 - 1 - ½ - 1 - 1 - ¾ - ¾	Fa
14. Kurd	½ - 1 - 1 - 1 - ½ - 1 - 1	Ré
15. Mahur	1 - ¾ - ¾ - 1 - 1 - 1 - ½	Do
16. Mustaar	1 ¼ - ½ - 1 - ½ - 1 - 1 - ¾	Mi bémol ¼
17. Nahawand	1 - ½ - 1 - 1 - ½ - 1½ - ½ 1 - ½ - 1 - 1 - ½ - 1 - 1	Do

⁴⁰ L'information provient de www.maqamworld.com.

18. Nahawand Murassah	1 - ½ - 1 - ½ - 1½ - ½ - 1	Do
19. Nairuz	1 - ¾ - ¾ - 1 - ¾ - ¾ - 1	Do
20. Nawa Athar	1 - ½ - 1½ - ½ - ½ - 1½ - ½	Do
21. Nikriz	1 - ½ - 1½ - ½ - 1 - ½ - 1	Do
22. Rahat El Arwah	¾ - 1 - ½ - 1½ - ½ - 1 - ¾	Si bémol ¼
23. Rast	1 - ¾ - ¾ - 1 - 1 - ¾ - ¾ 1 - ¾ - ¾ - 1 - 1 - ½ - 1	Do
24. Saba	¾ - ¾ - ½ - 1½ - ½ - 1 - 1 ¾ - ¾ - ½ - 1½ - ½ - 1 - ½ - 1½ - ½	Ré
25. Saba Zamzam	½ - 1 - ½ - 1½ - ½ - 1 - 1	Ré
26. Shadd Araban	½ - 1½ - ½ - 1 - ½ - 1½ - ½	Sol
27. Shahnaz	½ - 1½ - ½ - 1 - ½ - 1½ - ½	Ré
28. Shawq Afza	1 - 1 - ½ - 1 - ½ - 1½ - ½	Si bémol
29. Sikah	¾ - 1 - 1 - ¾ - ¾ - 1 - ¾ ¾ - 1 - 1 - ½ - 1 - 1 - ¾	Mi bémol ¼
30. Sikah Baladi	½ - 1½ - ½ - 1 - ½ - 1½ - ½ ¾ - 1 - ¾ - 1 - ¾ - 1 - ¾	Sol
31. Suzidil	½ - 1½ - ½ - 1 - ½ - 1½ - ½	La
32. Suznak	1 - ¾ - ¾ - 1 - ½ - 1½ - ½	Do
33. Ushaq Masri	1 - ½ - 1 - 1 - ¾ - ¾ - 1	Ré
34. Yakah	1 - ¾ - ¾ - 1 - 1 - ¾ - ¾ 1 - ¾ - ¾ - 1 - 1 - ½ - 1	Sol

Afin de souligner brièvement le fonctionnement constitutionnel des *makamlar*, ou autrement dit le type de différences d'intervalles et de leurs regroupements, je ressorts deux exemples, dont les *makamlar Bastanikar* et *Nahawand*. Mon choix, suivant l'ordre du tableau, se base sur le premier *makam* incorporant $\frac{3}{4}$ de ton et sur le premier *makam* avec une double fonction.

L'organisation des tons, incluant les demi-tons et les quarts de tons, du *makam Bastanikar*, définie également par la note de base étant le *si bémol*, est la suivante : $\frac{3}{4} - 1 - \frac{3}{4} - \frac{3}{4} - \frac{1}{2} - 1\frac{1}{2} - \frac{1}{2}$. Cet ensemble se divise en trois sections, interprétées autrement de *makamlar* partiels, ou *ajnas*, c'est-à-dire *Sikah*, *Saba* et *Hijaz* (voir l'Exemple 4). Chacun de ces *makamlar* partiels ont une note de base spécifique, étant respectivement le *si bémol*, le *ré* et le *fa*. La spécificité du *makam Bastanikar* demeure l'absence de la terminaison sur l'octave. La finale se situe plutôt un quart de ton au-dessus, donc sur le *si bémol* et non pas sur le *si bémol* se situant un quart de ton au-dessous du *si bémol* traditionnel. Tel que constaté à l'exemple, la notation pour le quart de ton, lors de la présence du bémol, demeure une barre oblique sur la tige du bémol.

Exemple 4 : *Makam Bastanikar*

Sikah sur si \flat *Saba* sur ré *Hijaz* sur fa

$\frac{3}{4}$ 1 $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{1}{2}$ 1 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$

Le *makam Nahawand*, contrairement au *makam Bastanikar*, se base seulement sur les tons et les demi-tons, incluant des valeurs plus grandes qu'un ton, dont un ton et demi. En effet, sa constitution se divise en deux possibilités, la première étant 1 - ½ - 1 - 1 - ½ - 1½ - ½ et la deuxième 1 - ½ - 1 - 1 - ½ - 1 - 1 (voir l'Exemple 5). La note de base, dans les deux cas, demeure le *do*. Tout comme le *makam* précédent, celui-ci se divise également en trois *makamlar* partiels, notamment *Nahawand* sur le *do*, *Ajam* sur le *mi bémol* et *Hijaz* sur le *sol* quant à la première constitution et *Nahawand* sur le *do*, *Ajam* sur le *mi bémol* et *Kurd* sur le *sol* quant à la deuxième constitution. En principe, la première constitution s'utilise lors d'un mouvement ascendant et la deuxième constitution lors d'un mouvement descendant.

Exemple 5 : *Makam Nahawand*

The image displays two musical scales for the Makam Nahawand, each on a single staff with a treble clef. The first scale is labeled 'Nahawand sur do', 'Ajam sur mi♭', and 'Hijaz sur sol'. Its interval pattern is 1, ½, 1, 1, ½, 1½, ½. The second scale is labeled 'Nahawand sur do', 'Ajam sur mi♭', and 'Kurd sur sol'. Its interval pattern is 1, ½, 1, 1, ½, 1, 1. Brackets above the notes indicate the groupings for each of the three makamlar.

Distinctivement de cette référence de Mulhem, l'ethnomusicologue Karl Lloyd Signell, dans sa thèse doctorale *The Turkish Makam System in Contemporary Theory and*

Practice, fait mention de la présence approximative de soixante à soixante-dix *makamlar*⁴¹. Dû à cette envergure complexe, autant qualitative que quantitative, dans le cadre de cette recherche je me baserai principalement sur le sentiment modal des *makamlar* exposés au Tableau 4 lors de la discussion de la constitution des modes. Cette dernière provient de l'intégration des recherches de Kuba, présentées précédemment, ainsi que de celles de Rithman et de Milošević.

2.2.2. Cvjetko Rithman et Vlado Milošević

Au niveau des aspects analytiques des recherches de Rithman et de Milošević intégrés à ma recherche, j'en isole trois, plus précisément 1) tétracordes, pentacordes et schémas mélodiques, 2) variations au niveau de la tonalité, du rythme et du tempo et 3) musique et texte versus rythme et texte.

2.2.2.1. Tétracordes, pentacordes et schémas mélodiques

D'après les constatations des chercheurs en question, le fondement des gammes sur les tétracordes, pentacordes et les schémas mélodiques, ainsi que les gammes diatoniques et chromatiquement altérées, peut être influencé par l'interprétation. Pour éviter la confusion, ce dernier aspect analytique, l'interprétation, sera mis de côté jusqu'au dernier chapitre précédant la conclusion. À ce stade, l'importance majeure demeure la constitution tonale et/ou modale, étant en liaison directe avec le fondement des gammes mentionnées ci-dessus. Ainsi, Milošević complète son analyse tonale par la comparaison des gammes utilisées dans la musique bosniaque et les gammes tempérées⁴². Cet aspect rejoint directement l'élaboration de la constitution tonale de la musique traditionnelle bosniaque

⁴¹ Signell, K. L. (1973). *The Turkish makam system in contemporary theory and practice*. Ph.D., University of Washington.

⁴² Milošavljević, Lj. (2000). Vlado Milošević i Cvjetko Rithman, dva bosanska etnomuzikologa [Vlado Milošević et Cvjetko Rithman, deux ethnomusicologues bosniaques]. *Muzika : Časopis za muzičku kulturu*, 4(1-2:13-14), 48.

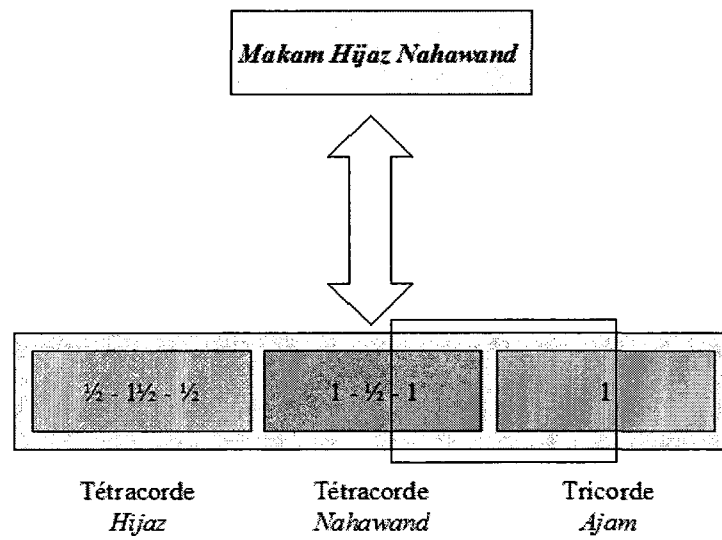
expliquée précédemment, tout comme son association aux modes orientaux, les *makamlar*. En effet, les *makamlar* sont constitués majoritairement de tétracordes, mais les tricordes et les pentacordes y demeurent également présents. Leur formation se divise en deux principaux groupes d'intervalles, *ajnas* (*jins*, sing.)⁴³, celui du bas et du haut, dont le premier groupe est utilisé pour la catégorisation. Lors des modulations, un troisième groupe, défini de secondaire, s'ajoute aux deux premiers⁴⁴. Son introduction permet simultanément son développement dans le nouveau *makam*, avant le retour à l'ancien. Cette constitution est démonstrative aux Exemples 6 et 7, introduisant le *makam Hijaz Nahawand*, ce dernier étant majoritairement utilisé lors des mouvements descendants.

Il débute sur la note *ré*, note de base du *makam* en question, en suivant le schéma $\frac{1}{2}$ - $1\frac{1}{2}$ - $\frac{1}{2}$. Par la suite apparaît le tétracorde $1 - \frac{1}{2} - 1$ basé sur la note *sol*, qualifiant le *makam Nahawand*. Suite à ces deux constitutions, le *tricorde Ajam* prend place, commençant sur la note *si bémol*. La spécificité du *makam* en question demeure sa similitude par rapport aux gammes tempérées occidentales, dont la gamme mineure-dominante mentionnée par Kuba. En effet, la variation provient de l'haussement léger du demi-ton de la deuxième note et du même abaissement de la troisième note, d'où la présence d'un ton et demi.

⁴³ Groupe de notes, tricorde, tétracorde ou pentacorde, qui au nombre de deux ou de trois, définissent la constitution des *makamlar*. L'information provient de www.maqamworld.com.

⁴⁴ L'information provient de www.maqamworld.com.

Exemple 6 : Représentation constitutionnelle du makam Hijaz Nahawand



Exemple 7 : Représentation tonale du makam Hijaz Nahawand

Ajam sur si♭

Hijaz sur ré
Nahawand sur sol

$\frac{1}{2}$ $1\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 1 $\frac{1}{2}$ 1 1

2.2.2.2. Variations au niveau de la tonalité, du rythme et du tempo

La deuxième constatation des chercheurs en question provient du fait que les variations au niveau de la tonalité, du rythme et du tempo influencent la détermination et la consistance des intervalles harmoniques⁴⁵. Prenant en considération que cette constatation se base sur une constitution musicale occidentale, mais en introduisant simultanément une présence possible des *makamlar*, ou autrement dit en l'associant au fonctionnement de ces derniers, il y a inévitablement des liens communs. Premièrement, « une organisation libre de l'aspect rythmique-temporel »⁴⁶ des *makamlar* concorde avec le sens des variations au niveau du rythme et du tempo. Deuxièmement, le fait d'affirmer la présence d'une tonalité, même sous l'effet de variations, renforce l'idée « d'une organisation obligatoire et fixe de l'aspect tonal-spatial »⁴⁷.

L'interaction et le déroulement de ces éléments exposent une perception de dispersion ou d'inégalité formelle, autant au niveau rythmique qu'harmonique, notamment à cause de leurs nombreuses variations musicales possibles. Faisons référence ici, entre autres, à l'improvisation rythmique, tout comme, au niveau harmonique, à l'exécution des quarts de tons. Cette interaction, soumise à un angle perceptif incluant la présence des *makamlar*, devient alors une cause possible de la détermination et de la consistance des intervalles harmoniques mentionnées précédemment.

⁴⁵ Milošavljević, Lj. (2000). Vlado Milošević i Cvjetko Rithman, dva bosanska etnomuzikologa [Vlado Milošević et Cvjetko Rithman, deux ethnomusicologues bosniaques]. *Muzika : Časopis za muzičku kulturu*, 4(1-2:13-14), 47.

⁴⁶ Touma, H. H. (1970). Maqam, une forme d'improvisation / Maqam, a form of improvisation. *World of Music : Quarterly Journal of the International Music Council (UNESCO)*, 12(3), 23.

⁴⁷ Ibid.

La chanson exemple, *Brača Morići*, appuie cette constatation⁴⁸. Son exposition sous forme de partition est présentée à l'Exemple 8⁴⁹. En effet, l'identification de la tonalité principale de celle-ci demeure complexe due à plus d'une possibilité, tout dépendant de notre interprétation et de notre choix des aspects analytiques d'appui. À cela s'ajoute la présence possible des modes occidentaux, des modes orientaux et/ou des gammes spécifiques à la musique balkanique, malgré un arrangement occidental présent dans cette partition. Ainsi, me basant sur cette ampleur perceptive, je détermine l'écoute comme l'outil de base quant au choix de la tonalité et/ou de la modalité, ce dernier introduisant le *mi majeur*. Toutefois, la constitution de cette sélection présente simultanément, et d'après la classification de Kuba, le mode lydien construit de 1 - 1 - ½ - 1 - 1 - 1 - ½ tons, tout comme le *makam Ajam* ayant pour note de base le *si bémol*. De plus, ce même schéma, lors du mouvement descendant, devient 1 - 1 - ½ - 1 - 1 - ½ - 1, représentant ainsi le mode hypophrygien. Les éléments théoriques appuyant ce choix tonal exposent les accords, le placement des points d'orgue, la diction, la direction de la pièce, l'armure et la note finale.

La complexité présente au niveau de la tonalité principale de la chanson *Brača Morići*, provenant de l'interaction des gammes occidentales, des modes et des *makamlar*, démontre l'impact que cette dernière peut avoir sur la détermination et la consistance des

⁴⁸ La chanson exemple demeure connue sous deux titres semblables, *Brača Morići* [Frères Morić] ou *Dva Morića* [Deux Morić]. Dans le cadre de la thèse actuelle, j'ai retenu la première option, plus précise, provenant de l'ouvrage de Đenana Butorović, *Morići : smisao sjećanja i pamćenja* [Les Morić : le sens de la mémoire] publié en 2009. La deuxième option se retrouve dans l'ouvrage de Muhamed Žero, *Sevdah Bošnjaka : 430 sevdalinka sa notnim zapisom* [Le *sevdah* des Bosniaques : 430 *sevdalinke* avec annotations musicales] publié en 1995 dans le but d'avoir une partie d'envergure importante de la musique transmise oralement sous forme d'un recueil. Il demeure important à mentionner que ce recueil, duquel j'isole la partition lors des sections analytiques de cette thèse, présente les annotations musicales générales, c'est-à-dire incluant les notes et les accords principaux pour en exposer la direction de la pièce. Toutefois, l'obtention de la musicalité représentative des chansons en questions nécessite l'introduction de nombreux embellissements, ces derniers n'étant pas présents à l'écrit.

⁴⁹ Žero, M. (1995). *Sevdah Bošnjaka : 430 sevdalinka sa notnim zapisom* [Le *sevdah* des Bosniaques : 430 *sevdalinke* avec annotations musicales] (p. 66-67). Sarajevo, Bosnie et Herzégovine : Ljiljan.

intervalles harmoniques. Toutefois, ce phénomène expose simultanément la constitution de la musique traditionnelle bosniaque, celle-ci étant initialement formée des éléments orientaux auxquels se sont intégrés les aspects occidentaux.

Tel étant le cas de la tonalité, le rythme et le tempo demeurent tout aussi complexe dans la chanson exemple. Identifié en 4/4, nous percevons la chanson davantage en 2/4. Cette perception semble causée par deux aspects, dont 1) l'interprétation définie par la présence de nombreux points d'orgue et 2) l'indication de *rubato* rejoignant la constitution littéraire. L'incorporation des points d'orgue introduit une irrégularité rythmique se stabilisant au niveau du contour mélodique principal, ce dernier étant défini identiquement par quatre vers quant aux deux premières strophes et cinq-sept-deux vers lors de la troisième strophe. De plus, les points d'orgue exposent des accélérations et des relâchements constants, étant un phénomène très présent dans la musique traditionnelle bosniaque et cela dû à l'expressivité, notamment dans la chanson exemple à cause de l'importance sociopolitique du contenu littéraire.

Exemple 8 : Partition de Brača Morići

58. DVA MORIĆA

Ferman stiže iz Stambola,
buruntija iz Travnika,
da uhvate dva hrabra mladića,
dva mladića, dva brata Morića.
Petak l'jepi osvanuo,
nad šeherom silnim.
Dva Morića džumu klanjali,
u džamiji Hadžimagribiji.

Uhvatiše dva Morića,
pa ih vode uz Sarače,
pa ih vode uz strme Kovače,
u tvrđavu da ih zadave.
Kad to čula pašinica, majka Morića
da joj vode dva njena mladića,
iz halvata kule b'jele, leti, grli noge
i u ruke ljubi pašu saraj'skog,
brata rodenog.

"Pusti meni dva moja mladića,
dva mladića, dva moja Morića!
Daću tebi ključe i harače,
daću harač za sedam godina,
od kada se gradila bijela tabija."
Kada su ih davit' stali,
Morići su zapjevali:
"Sarajevo, široko si,
oj tvrđavo, mračna li si,
sultan care, proklet li si,
kad ti sablja pravdu kroji,
na zulumu carstvo stoji."

Ne prestaše paše i veziri,
Bosnu svoju niko ne umiri.

"Po pjevanju Salata Isovića"

RUBATO

A H7 E

FER-MAN STI-ŽE IZ - STAM-BO-LA BU-RUN-TI-JA IZ TRAV - NI - KA

E A H

DA UH-VA-TE DVA HRA - BRAMLA-DI - ČA DVA - MLA-DI - ČA

F#7 H

DVA BRA-TA MO - RI - ČA

E A H E

PE - TAK LJE - PI OS - VA - NU - O NAD ŠE - HE - ROM SIL - NIM

E A E H7

DVA MO - RI - ČA DŽU - MU KLA - NIA - LI U DŽA - MI - JI

H7 F#7 H

HA-DŽI-MAG-RI BI-JI

PIEVANJE TREĆE STROFE:

A H7

PUS-TI ME-NI DVAMO-JAMLA-DI - ČA DVAMLA-DI-ČA DVAMO-JA MO-RI - ČA -

E E

DA-ČU TE-BI KLJU-ČE I HA - RA - ČE DA-ČU HA-RAČ ZA SE-DAM GO-DI-NA

E H H am

OD KA-DA SE GRA-DI - LA BI - JE - LA

F#7 H E A

TA - BI - JA KA-DA SU, III DA - VIT' STA-LI

H7 E E A A

MO-RI - ČI SU ZA-PJE - VA - LI SA - RA - JE - VO ŠI-RO - KO SI

H H7 E E A

OJ TVR-DA-VO MRAČ-NA LI - SI SUL-TAN CA-RE PROK-LET LI SI KAD TI SA-BLJA PRAV-DU

A H H am F#7 H

CODA: KRO-JI NA ZU-LU - MU CAR - STVO STO - JI

H E H E7 am F#7 / H / A

HAI NE PRE-STA-ŠE PA-ŠE I VE - ZI - RI

A E7 am F#7 H

BO - SNU MO - JU NI - KO NE U - MI - RI

67

Un autre aspect important à mentionner consiste en la présence de deux niveaux rythmiques, vocal et instrumental qui, malgré leurs dissociations par moments, se rejoignent à des moments précis et spécifiques étant les fins des contours mélodiques partiels, donc les fins des phrases littéraires. Au niveau des dissociations, il s'agit plutôt du décalage, c'est-à-dire la voix débutant la phrase mélodique et l'instrument répétant le même commencement mais avec un retard, ou vice versa. Ce décalage se fait entendre principalement au début des contours mélodiques partiels.

L'indication du *rubato*, en plus de sa définition stylistique, introduit un aspect très important quant à l'analyse théorique : la constitution rythmique du contenu littéraire. En effet, il faut prendre en considération la présence des propriétés spécifiques, mélodiques et rythmiques, et du texte causées par la phonétique. Ainsi, plusieurs éléments définissent ces propriétés, notamment le choix des mots, la prononciation, les accentuations, la longueur des vers et des strophes et la manière d'interprétation mettant de l'emphase sur les nuances précises. La prise en considération de ces éléments, en interaction avec le niveau musical, plus précisément l'interprétation vocale et l'accompagnement instrumental, amplifie le décalage musical mentionné précédemment.

Malgré une continuité de fond, ces variations au niveau rythmique et temporel rejoignent également la complexité tonale, ayant pour résultat global un impact sur la détermination et la consistance des intervalles harmoniques. Par contre, dû à cette approche, il y a introduction d'une possible interprétation analytique en fonction des *makamlar*. Tel que mentionné précédemment, une similitude au niveau « d'une organisation libre de l'aspect rythmique-temporel et d'une organisation obligatoire et fixe

de l'aspect tonal-spatial » deviennent des causes à une telle perception et un tel raisonnement⁵⁰.

2.2.2.3. Musique et texte versus rythme et texte

La troisième et dernière constatation des chercheurs en question porte sur le lien entre la musique et le texte, dont la présence des mélodies syllabiques et mélismatiques, ainsi qu'entre le rythme et le texte. La fonction des mélodies syllabiques demeure la mise en valeur du texte, ou autrement dit du contenu littéraire et poétique, tandis que celle des mélodies mélismatiques revient à l'exposition de la musicalité ou du contenu mélodique⁵¹.

Encore une fois, si nous incorporons ces qualifications au fonctionnement des *makamlar*, il y a apparition des liens possibles. En effet, une des caractérisations principales des *sevdalinke* demeure leur sensualité et leur sensibilité. Étant projetées autant au niveau littéraire que musical, leur complétion provient surtout de l'interaction simultanée de ces deux niveaux, causant une atmosphère d'apaisement ressentie au moment même de l'exécution, autant par le musicien que l'auditeur. Dans la terminologie des *makamlar*, le même phénomène demeure présent, sous une formulation différente, le sentiment modal. Dans le but d'une meilleure explication ou démonstration, je cite quelques exemples mentionnés par Van Khé : « Les frères Sincères, cités par Rouanet, "ont parlé des airs de musique, surtout ceux appelés *al mohazen* : les tristes chants qui attendrissent les cœurs, font pleurer les yeux...". Selon Rouanet, le *Mâqâm Rast* provoque la joie; le *Ochaq*, la peur; l'*Aoudj*, jubilation, etc. »⁵². Inévitablement, une telle constitution

⁵⁰ Touma, H. H. (1970). Maqam, une forme d'improvisation / Maqam, a form of improvisation. *World of Music : Quarterly Journal of the International Music Council (UNESCO)*, 12(3), 23.

⁵¹ Milošavljević, Lj. (2000). Vlado Milošević i Cvjetko Rithman, dva bosanska etnomuzikologa [Vlado Milošević et Cvjetko Rithman, deux ethnomusicologues bosniaques]. *Muzika : Časopis za muzičku kulturu*, 4(1-2:13-14), 48.

⁵² Van Khé, T. (1971). Les « modes » en Asie et en Afrique. *Bulletin du Centre d'études de musique orientale*, 8-9, 14.

musicale, qu'elle soit perçue d'un angle analytique occidental ou prenant en considération le fonctionnement des *makamlar*, doit se confondre à l'aspect littéraire et poétique de la chanson, et inversement, pour une meilleure représentation de l'image projective. Toutefois, il faut prendre en considération, à ce niveau, l'interaction de l'aspect rythmique dont le rôle demeure tout aussi important dans l'exécution interprétative et sa projection qualitative.

La composition rythmique dans la chanson traditionnelle bosniaque nécessite une attention particulière due au regroupement constitutionnel de l'aspect musical et linguistique. En effet, Kuba définit ce phénomène de « l'interaction de la métrique de la strophe et du rythme de la mélodie, ayant pour élément majeur l'organisation des accents »⁵³. Cette thématique demeure renforcée par Rihtman dans l'article *Odnosu ritma stiha i napjeva u narodnoj tradiciji Bosne i Hercegovine* [La relation entre le rythme du texte et le rythme de la mélodie dans la tradition folklorique de la Bosnie et Herzégovine], notamment par l'analyse linguistique pouvant être appliquée à la chanson exemple et certainement aux plusieurs autres⁵⁴. Se basant sur les analyses des textes poétiques bosniaques, l'auteur met en valeur la constitution rythmique du texte étant formée de deux ou trois syllabes, dont la première demeure accentuée. La cause de cette généralité constitutionnelle s'explique par la formation même de la langue ayant une disposition identique. Au niveau de l'accentuation, Rihtman mentionne la thèse des philosophes, ayant suivi le développement historique de la langue, qu'il y a une tendance du déplacement de l'accent du mot vers la première syllabe. Il semble logique alors que ce phénomène se

⁵³ Kuba, L. (1984). *Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine* [Les chansons et les mélodies de la Bosnie et Herzégovine] (p. 10). Sarajevo, Bosnie-Herzégovine : Svjetlost.

⁵⁴ Rihtman, C. (1998). O odnosu ritma stiha i napjeva u narodnoj tradiciji Bosne i Hercegovine [La relation entre le rythme du texte et le rythme de la mélodie dans la tradition folklorique de la Bosnie et Herzégovine]. *Muzika : Časopis za muzičku kulturu*, 2(2:6), 8.

reflète directement au niveau du rythme du texte. Spécifiant davantage ce cas, l'auteur introduit également la possibilité des mots formés d'une ou plus de trois syllabes. Dans ces situations, et respectivement, il y a une présence de l'attachement au deuxième mot ou plus précisément à la première syllabe du deuxième mot provoquant ainsi un déplacement, et une présence de l'accent secondaire.

Comme conséquence à cette formation linguistique et musicale, les propos des chercheurs, ayant travaillé sur la musique traditionnelle bosniaque, quant à de nombreuses mélodies pouvant être basées sur un même texte ou vice versa, deviennent certainement le deuxième élément captivant dans la compréhension de ce fonctionnement interactif. Dans ce but, les recherches de Comisel, présentées dans son article *Systèmes rythmiques dans la musique folklorique des peuples balkaniques*, présentent une source importante. En effet, il expose une triple catégorisation des schémas rythmiques de cette zone géographique, pouvant tout de même varier d'un peuple à l'autre, dont les rythmes *giusto-syllabique*, *parlando-rubato* et *aksak*. Du point de vue analytique, ils partagent tous les mêmes caractéristiques, plus précisément sont 1) d'essence vocale (*aksak* existant également dans les mélodies instrumentales), 2) en interaction directe avec les vers, 3) bichrones et 4) construits d'une grande variété de groupes rythmiques⁵⁵. Les rythmes bichrones sont « fondés sur une double pulsation (par exemple noire et noire pointée donnant en 5/8 : noire-noire pointée ou en 7/8 : noire pointée-noire-noire), d'où leur appellation de *rythmes bichrones* puisqu'ils font appel à deux mesures distinctes du temps qui ne sont pas divisibles entre elles ou encore *rythmes aksak* (terme turc signifiant « boiteux ») en raison

⁵⁵ Comisel, E. (1974). Systèmes rythmiques dans la musique folklorique des peuples balkaniques. Dans D. Nedeljković (Éd.), *Rad XIV kongresa saveza folklorista Jugoslavije u Prizrenu 1967* (p. 315-319). Belgrade, Yougoslavie : Savez Udruženja Folklorista Jugoslavije.

de l'effet de boîtement que ressent l'auditeur imprégné d'une pulsation isochrone »⁵⁶. Toutefois, ils contiennent également des particularités divergentes dont j'introduits en paraphrasant brièvement les données de l'auteur en question.

Le *giusto-syllabique* se constitue de deux durées indivisibles, longue et brève, ayant un rapport de ½ ou 2. Ceci est représentatif avec une noire et une croche. Lorsqu'il y a une présence de trois durées, il s'agit alors de brève, longue et double longue. Au niveau du tempo, « le mouvement est toujours régulier, d'où la présence du terme "*giusto*" définissant l'exactitude temporelle ou le retour à celle-ci, et la vitesse métronomique varie de 96 à 176 la croche ». La constitution est définie par *quatre groupes élémentaires de deux temps* demeurant présents sous la terminologie antique, *pyrrhique* (croche-croche), *iamb* (croche-noire), *trochée* (noire-croche) et *spondée* (noire-noire)⁵⁷. Lorsque regroupés en quatre, six, huit ou plus syllabes, ces groupes deviennent complexes. Ainsi, il y a un lien direct entre l'organisation des mètres et les motifs ou phrases mélodiques. Le *parlando-rubato* contient la même formation, mais diffère par

le mouvement libre, rubato, les changements agogiques et dynamiques fréquents, en tant que moyens d'expression importants, l'inconsistance rythmique causée par des prolongements de notes, des points d'orgue, des silences et des interjections qui interviennent dans le processus de l'interprétation⁵⁸.

⁵⁶ Bois (de), P. (Dir.). (1992/2001). *Tadjikistan davlatmand : musique savante et populaire* (p.5). Paris, France : Inedit (Maison des Cultures du Monde).

⁵⁷ Comisel, E. (1974). Systèmes rythmiques dans la musique folklorique des peuples balkaniques. Dans D. Nedeljković (Éd.), *Rad XIV kongresa saveza folklorista Jugoslavije u Prizrenu 1967* (p. 316). Belgrade, Yougoslavie : Savez Udruženja Folklorista Jugosavije.

Giusto (It. juste, exacte) : *Tempo giusto*, tempo habituel pour la musique en question ou le retour au tempo régulier après un passage de tempo flexible. L'information provient d'Oxford Music Online, www.oxfordmusiconline.com.

⁵⁸ Comisel, E. (1974). Systèmes rythmiques dans la musique folklorique des peuples balkaniques. Dans D. Nedeljković (Éd.), *Rad XIV kongresa saveza folklorista Jugoslavije u Prizrenu 1967* (p. 317). Belgrade, Yougoslavie : Savez Udruženja Folklorista Jugosavije.

Simultanément et à travers ces différences, l'auteur expose toutes les caractéristiques présentes dans le fonctionnement de la musique traditionnelle bosniaque, dont la chanson exemple. Le dernier rythme mentionné, l'*aksak*, se caractérise par la constitution unitaire étant en rapport irrationnel de 2/3 ou 3/2 (voir l'Exemple 9). Expliqué autrement, il s'agit de la répétition des groupes binaires et ternaires en alternance avec des mesures de durée égale ou inégale⁵⁹.

Exemple 9 : Rythme aksak⁶⁰

485

♩ = 64 (♩♩ = 128) КОЛАШНИ

485 Ше-ће-ру се не бих ра-го-ва-ла,
Јагње мо-је! не бих ра-го-ва-ла,

Љубавна песна, певала Станка Вукојевић, Колашини.

Ces explications rythmiques deviennent d'autant plus pertinentes lorsque nous retrouvons, dans l'ouvrage de Kuba, *Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine* [Les chansons et les mélodies de la Bosnie et Herzégovine], deux sections complètes présentant l'interaction métrique et rythmique des mélostrophes. En effet, les Exemples 10 et 11 introduisent les premières pages de ces sections, représentant respectivement l'interaction entre le mètre et le rythme et la constitution mélopoétique. J'isole la chanson 426 du manuscrit de Kuba pour élaborer l'analyse de l'auteur (voir l'Exemple 12).

⁵⁹ Comisel, E. (1974). Systèmes rythmiques dans la musique folklorique des peuples balkaniques. Dans D. Nedeljković (Éd.), *Rad XIV kongresa saveza folklorista Jugoslavije u Prizrenu 1967* (p. 317). Belgrade, Yougoslavie : Savez Udruženja Folklorista Jugosavije. Cet exemple spécifique a été choisi dû à sa mention dans l'article en question.

⁶⁰ Vasiljević, M. (1965). *Народне мелодије Црне Горе* [Les chansons folkloriques de Monténégro] (p. 357). Beograd, Yougoslavie : Научно дело.

Exemple 10 : Interaction entre le mètre et le rythme⁶¹

Metar i ritam melostiha početnog osnovnog	Redni broj napjeva
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; display: inline-block;"> 4 (2, 2) (d) ♩ ♩ </div>	426, 785,
5 (2, 3) ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	75, 759, 143,
6 (2, 4) ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	951, 97,
6 (3, 3) ♩ ♩ ♩ ♩	31, 32,
6 (4, 2) ♩	949, 651, 367, 342, 774, 18, 282, 355, 242, 375, 911, 828, 177, 683,
7 (3, 4) ♩	1008, 393, 666,

⁶¹ Kuba, L. (1984). *Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine* [Les chansons et les mélodies de la Bosnie et Herzégovine] (p.481). Sarajevo, Bosnie et Herzégovine : Svjetlost.

Metar i ritam melostiha početnog osnovnog signifie le mètre et le rythme de la strophe mélodique principale. *Redni broj napjeva* signifie le numéro de la chanson.

Exemple 11 : Constitution mélopoétique⁶²

OBLICI KRATKOG NAPJEVA Ustaljen napjev, na bazi izometričnih stihova, obuhvata stih (A), ili članak (a) stiha. Moguće su promjene (v), posebni početni (P) i završni (Z) obrasci. Posebni počeci, kojih se metar razlikuje od metra osnovnog melostiha, prikazani su u zasebnom stupcu. Napjev se ponekad oteže dodavanjem uzvika ().

Struktura napjeva	Metar melostiha početnog	osnovnog	Redni broj napjeva	Napomene
A . . .		10 (4,6)	387, 803,	
a . . Z		8 (4,4)	281	
() a . . Z		4 (2,2)	426, 785,	
A . . Z		7 (4,3)	11, 51,	
() P A . .		10 (4,6)	900,	
PA . . Z		5 (2,3)	143,	
		8 (4,4)	1062, 1063,	
	10 (4,6)	11 (5,6)	917,	
() FA . . Z		8 (4,4)	196,	

OBLICI KRATKOG NAPJEVA Neustaljen napjev ispoljava manje ili više naglašenu tendenciju da se ustali. Moguća je pojava posebnog početnog (P) i završnog (Z) melostiha.

Struktura napjeva	Metar melostiha početnog	osnovnog	Redni broj napjeva	Napomene
A . . .		7 (4,3)	168,	
		10 (4,6)	837,	
A . . Z			632,	
P A . . Z		6 (4,2)	949,	

⁶² Kuba, L. (1984). *Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine* [Les chansons et les mélodies de la Bosnie et Herzégovine] (p.505). Sarajevo, Bosnie et Herzégovine : Svjetlost.

Struktura napjeva signifie la structure de la chanson où P représente la section débutante et Z la section finale.

Metar melostiha početnog/osnovnog signifie le mètre de la strophe mélodique débutante/principale.

Redni broj napjeva signifie le numéro de la chanson.

Napomene signifie les notes supplémentaires - rappels.

Exemple 12 : Chanson 426 du manuscrit de Ludvig Kuba⁶³

426 *Allegretto (KOLO)* *VISOKO*

Ej, da ple — te — mo, ej, sit — ni ta — nac,
ej, muč — nu ig — ru, ej, i na noć.

Au niveau de l'explication quant à l'interaction entre le mètre et le rythme, le phénomène suivant se produit. La chanson est introduite par la syllabe « *ej* ». Malgré une constitution rythmique de croche-pointée|double-croche, la constitution syllabique, dont métrique, s'exprime par la durée d'une blanche. Le même genre d'interprétation se produit lors des mesures suivantes, c'est-à-dire quatre croches au niveau rythmique, dont deux par syllabe, devenant deux noires au niveau métrique. L'annotation, ou plus précisément la séparation de quatre noires en deux groupes de deux noires à l'Exemple 12, provient de la métrique littéraire, c'est-à-dire du regroupement des paroles où une mesure égale un mot complet, à l'exception des mesures deux et trois.

L'annotation de la constitution mélopoétique, ou identifié autrement de structure de la chanson, demeure annoté par l'auteur par « () a...Z » (voir l'Exemple 11) et dans le cas de la chanson exemple se classe parmi les chansons « stables ». Cette caractérisation provient du fondement sur des strophes isométriques. La parenthèse vide représente l'étirement d'une syllabe spécifique, toutefois sans signification. Le « a » définit une section d'une strophe isométrique, tandis que le « Z » caractérise une finale particulière ou différente du matériel introduit précédemment.

⁶³ Kuba, L. (1984). *Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine* [Les chansons et les mélodies de la Bosnie et Herzégovine] (p. 328). Sarajevo, Bosnie et Herzégovine : Svjetlost.

2.2.3. Lori Burns

Dans son article *Feeling the Style : Vocal Gesture and Musical Expression in Billie Holiday, Bessie Smith and Louis Armstrong*, Burns expose une procédure analytique basée simultanément sur les éléments structurels, la tonalité et le rythme, et les éléments affectifs, la qualité et l'intensité de la production vocale, démontrant une interaction avec les éléments physiques du corps humain, plus précisément l'impact de la formation du corps humain sur la production vocale⁶⁴. Ces derniers mettent de l'emphase sur la qualité, l'espace et l'articulation vocaux.

Au niveau des sous-catégorisations, la qualité vocale regroupe la tonalité et le rythme comme éléments structurels qui, à travers la production des tons et des voyelles causent un impact sur les éléments affectifs, les nuances et l'intensité. Aussi, elle rejoint directement l'espace vocal étant caractérisé par l'ambitus. L'articulation vocale définit la dernière catégorisation et complète les deux précédentes. Elle est caractérisée par l'interaction du texte avec la rythmique, en soi et en relation avec la musique.

À cette construction structurelle et affective, provenant d'une perception physique du corps humain, se joignent les éléments socioculturels introduisant le phénomène de *signifyin(g)*. D'après l'auteure, « *Signifyin(g)* is a means of initiating a discourse, a way of communicating, allowing for the possibility of breaking with convention, resisting normative models »⁶⁵. Définition pouvant être directement appliquée aux éléments musicaux, la possibilité d'une perception différente s'expose tout de même. En effet, et tel étant le cas de la chanson *Brača Morića*, je perçois le phénomène de *signifyin(g)* davantage à travers le contenu littéraire.

⁶⁴ Burns, L. (2005). *Feeling the style: Vocal gesture and musical expression in Billie Holiday, Bessie Smith and Louis Armstrong*. *Music Theory Online*, 11(3).

⁶⁵ Ibid.

Regroupés ensemble, ces aspects causent l'interrogation au niveau de l'importance du « comment » et/ou de « quoi » d'une performance. Interprété autrement, il s'agit de l'effet final de celle-ci, étant défini par l'œuvre artistique, la transmission du message à travers l'expressivité et l'impact de ce dernier.

Afin de pouvoir analyser plus efficacement la pièce exemple, *Brača Morići*, je discuterai seulement d'un paramètre à la fois, reconnaissant tout de même que plusieurs paramètres, et davantage leur interaction, jouent un rôle important dans la création de cette forme d'art. Lors de ce développement, ma dernière étape consistera en une synthèse des analyses présentées afin de discuter de l'aspect émotif de la musique traditionnelle bosniaque. Cette synthèse introduira également l'élaboration des liens présents entre l'exposition artistique et historique, cette dernière incorporant l'impact socioculturel du dénouement politique de la Bosnie-Herzégovine. Finalement, au niveau de l'ouverture, je discuterai du questionnement présenté précédemment : L'ancienneté et l'actualité constructives permettent-elles d'élaborer des hypothèses crédibles servant de base quant au développement futur de la *sevdalinka*? Comment sont perçus les éléments anciens dans la tradition musicale contemporaine? Comment se fait l'interaction de ces éléments divers? Quelles sont leurs conséquences au niveau musical?

3. Application du modèle analytique : constitution tonale et instrumentation

Tel qu'élaboré lors du chapitre précédent, l'objectif de la thèse actuelle, c'est-à-dire la détermination, la caractérisation et l'analyse des éléments théoriques majeurs quant à la constitution de la chanson traditionnelle bosniaque, se base sur les conclusions musicologiques de Comisel. Ces dernières exposent une grande stabilité dans la formation de toute musique traditionnelle, malgré une perception initiale différente due à la variabilité de l'exécution et de l'interprétation d'une même pièce. L'élaboration de cette approche analytique soulève et simultanément permet de répondre aux questionnements suivants : L'ancienneté et l'actualité constructives permettent-elles d'élaborer des hypothèses crédibles servant de base en ce qui a trait au développement futur de la *sevdalinka*? Comment sont perçus les éléments anciens dans la tradition musicale contemporaine? Comment se fait l'interaction de ces éléments divers? Quelles sont leurs conséquences au niveau musical?

Dans le but de répondre à ces questions, il devient inévitable de percevoir la tradition artistique bosniaque, dont musicale, autrement qu'en relation avec l'histoire du pays, celle-ci incluant tous ces nombreux changements politiques et socioculturels ayant eu un impact direct au niveau artistique. À ce sujet, et entre autres, j'isole l'intégration de la formation littéraire et musicale orientale lors de la période ottomane, la réorientation vers la musicalité instrumentale occidentale lors de la période austro-hongroise et l'interaction de ces deux pôles divergents lors des périodes ayant suivi celles mentionnées.

Par contre, ce fondement historique nous permet simultanément d'approcher la musique traditionnelle sous un angle purement théorique et analytique. En effet, la présence des ethnies diverses dont expose l'explication historique soulève le modèle analytique se basant sur la recherche des éléments anciens ayant survécus dans la tradition musicale

d'aujourd'hui. Les aspects étant en mesure d'exposer ces traces deviennent alors la constitution tonale (modes grecques et gammes occidentales, modes orientaux – *makamlar*) et l'instrumentation, la métrique (texte, mélostrophes, rythme), les embellissements (ornementations et mélismes) et l'interprétation (liberté rythmique et improvisation). L'élaboration de ces éléments analytiques introduit la nécessité d'une comparaison reposant sur des périodes temporelles et des constitutions musicales des ethnies diverses, ayant pour conséquence l'exposition des liens présents quant à l'intégration et à la réaction des éléments artistiques anciens et présents. Dans le but de démontrer ce phénomène à travers un exemple spécifique, mon choix s'est basé sur une chanson de grande envergure historique et musicale, *Brača Morići*, signifiant *Frères Morić*.

La complexité de la chanson en question se reflète dès les premières recherches et lectures, autant au niveau historique que musical⁶⁶. En fait, ces dernières nous laissent sous l'impression d'un intérêt public minimal à la vie de ces personnages. Toutefois, et contrairement à cela, il s'agit d'une chanson ayant traversé plusieurs périodes historiques, sous variantes différentes, mettant ainsi de l'emphase sur le déroulement sociopolitique de la période en question, directement ou indirectement par le rôle et les actes des frères Morić.

Inévitablement, la chanson, ou plus précisément l'importance du contenu de la chanson en question, a pris de l'ampleur sous le déroulement historique et sociopolitique répétitif, prenant en considération les occupations et les conflits fréquents de ces territoires des Balkans. Simultanément, ce dernier a changé en grande partie la perception négative dont assumaient les frères Morić dans la majorité des cas littéraires initiaux, étant celle des

⁶⁶ L'information de cette section complète, plus précisément du contexte historique et musical de la chanson *Brača Morići*, provient de la référence suivante : Buturović, Đ. (2009). *Morići : smisao sjećanja i pamćenja* [Les Morić : le sens de la mémoire]. Sarajevo, Bosnie-Herzégovine : Svjetlost.

malfaiteurs et des criminels. Comme l'explique l'auteure de l'ouvrage, professeure Đenana Buturović, des criminels, dans le temps, étaient tous ceux contredisant les ordres du pouvoir ottoman, et pour cette raison j'ajoute qu'il s'agit ainsi d'un point discutable et perplexe, notamment dû au fait que les ordres imposés, sur les territoires en question, ont été et le sont toujours rarement au profit de la population. Ainsi, et en résumé, de la qualification des malfaiteurs et des criminels, les frères Morić sont devenus les héros de la tradition orale et des personnages historiques, toujours perçus de « rebelles », mais cette fois-ci sous un regard différent dû à une compréhension davantage définie.

Au niveau social, les frères Morić proviennent d'une famille très connue, ce qui explique leur participation à la présidence de l'*esnaf* de Sarajevo, traduit par Mudry de corporation, donc « l'association d'artisans groupés en vue de réglementer leur profession et de défendre leurs intérêts », ainsi qu'à la scène sociopolitique⁶⁷. D'après les documents historiques introduits par l'auteure, la plus ancienne mention de la famille Morić provient de la liste des citoyens du quartier *Firuz-begova medresa* datant de 1540-1542. Ceci permet à Buturović de conclure une participation de la famille en question sur les territoires actuels depuis plus de quatre cents ans. Le plus ancien document faisant mention aux frères Morić demeure le *Sarački defter* de 1726, document listant les noms et les professions des citoyens du quartier *Sarači* de Sarajevo.

La tragédie entourant la famille Morić provient de la mort des frères, Mehmed et Ibrahim, en mars 1757. Cette dernière se déroule durant les années 1750-1760, caractérisées de période de crise de tout le système organisationnel de gouvernance ottomane. Dû à cette dégradation économique, le corps gouvernant introduit les taxes

⁶⁷ Rey-Debove, J., Rey, A. (Dir.). (1993). *Le nouveau petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (p. 477). Paris, France : Dictionnaires le Robert.

supplémentaires, ce qui réveilla le désaccord du peuple, notamment des frères Morić. Suite à leur opposition aux impositions économiques et autres de la part du pouvoir ottoman, ils deviennent soumis à l'ordre de ce dernier, imposant leur étranglement.

L'impact social des frères, précédant leur mort et pouvant être longuement discuté, tel étant le cas des recherches actuelles, se doit une observation et un jugement raffinés quant aux raisons authentiques de leur mort soudaine, cette dernière n'ayant pas été jugée convenablement. Cette affirmation demeure renforcée par l'ampleur et la complexité des informations présentées dans l'ouvrage de Buturović.

La chanson sur les Morić, prenant en considération les variantes diverses, témoigne sur la vie d'une tradition et de son dénouement, sans aucun doute à travers une période de près de deux cents cinquante ans. Les textes notés permettent à ce que le dénouement de cette tradition soit analysé, à travers les exemples fixes, étant notés sur une différence temporelle de plus de cent ans⁶⁸.

Au niveau littéraire et musical, l'auteure, ayant manipulé quarante variantes de la chanson *Braća Morići*, fait mention de vingt-neuf dans l'ouvrage en question, dont seulement une expose la mort du légendaire Meho Morić et non pas les frères Morić. De plus, à l'exception d'une chanson, toutes les autres demeurent octosyllabiques. La caractérisation principale de la chanson en question provient de ses personnages, deux frères et leur mère, la présence historique des frères, leur mort violente, le départ (vers la mort) en chantant, le débat de la mère pour leur survie, sa peine et sa mort causée par cette dernière. Certaines variantes présentent la chanson sous forme de ballades orales, tandis que les autres l'associent davantage aux chansons épiques par l'élaboration du style narratif et l'enrichissement par les détails.

⁶⁸ Buturović, Đ. (2009). *Morići : smisao sjećanja i pamćenja* [Les Morić : le sens de la mémoire] (p. 39). Sarajevo, Bosnie-Herzégovine : Svjetlost.

3.1. Constitution tonale

3.1.1. Modes grecques et gammes occidentales

Tel que mentionné dans la section sur la méthodologie, Kuba base la musique traditionnelle bosniaque sur onze schémas tonaux spécifiques étant présentés à l'Exemple 1. En effet, ces schémas regroupent des modes anciens dont le mode lydien ou la gamme majeure, le mode phrygien, le mode dorien, le mode hypophrygien, le mode hypodorien et le mode mixolydien, tout comme des gammes suivantes : gamme mineure, gamme mineure-dominante, gamme majeure-mineure, gamme mineure-majeure et gamme orientale. Les gammes ayant été expliquées dans la section sur la méthodologie, au niveau des modes anciens il demeure important à se rappeler de l'utilisation de la mention grecque différant de la mention médiévale.

L'importance de l'analyse tonale de la pièce exemple, tout comme des autres aspects théoriques, revient à l'exploration de la présence, et de la forme de la présence, des éléments constitutionnels anciens dans l'interprétation récente. En effet, malgré un genre musical plutôt oral et libre, transmis d'une génération à l'autre et étant soumis à de nombreux embellissements individuels, il demeure également présent, de nos jours, sous une forme écrite. L'impossibilité d'une reproduction authentique sous forme écrite est systématiquement présente et évidente, mais la constitution de base nous permet, tout de même, l'exploration mentionnée ci-dessus.

Ainsi, en débutant par la formation modale et tonale de la pièce *Brača Morići*, et suite aux explications présentées dans la section sur la méthodologie, il y a une présence des modes lydien et hypophrygien, provenant de, ou autrement dit interagissant avec, la tonalité de *mi majeur*. Contrairement au deuxième mode mentionné, et d'après la classification de Kuba, le mode lydien demeure systématiquement catégorisé au même

niveau qu'une gamme majeure, malgré leur différence provenant du quatrième degré haussé, d'où l'emphase quant au choix de la tonalité principale. Son schéma introduit 1 - 1 - ½ - 1 - 1 - 1 - ½ tons et se produit lors du mouvement mélodique ascendant seulement. Le mode hypophrygien, étant caractérisé par le schéma 1 - 1 - ½ - 1 - 1 - ½ - 1, apparaît lors du mouvement mélodique descendant. Son association à la tonalité principale peut causer une confusion, mais d'un autre point de vue demeure applicable due à une seule modification présente, étant l'altération au niveau de la note *ré*.

D'autres possibilités quant au choix des modes et des tonalités s'avèrent possibles au premier aperçu et approche analytique, notamment à cause de l'interaction de ceux-ci. Les explications appuyant ces options demeurent également crédibles. Dû à cela, mon choix s'est basé initialement sur l'écoute, introduisant par la suite les éléments analytiques ayant un ou des liens directs avec la sélection en question. Ainsi, les paramètres analytiques soutenant la classification de la chanson exemple à la tonalité de *mi majeur* demeurent avant tout les accords mis en valeur par les points d'orgue (encerclés à l'Exemple 13). Il s'agit, en fait, de *mi majeur* et de *si majeur*, donc de l'accord de I et de V, étant simultanément les bases de l'annotation occidentale.

Ce fonctionnement provenant de l'interaction entre l'harmonie et l'annotation, sans incorporation des aspects mélodiques, expose la dissociation possible de l'harmonie et de la mélodie dans la musique traditionnelle bosniaque. Comme conséquence, il y a présence de deux plans musicaux superposés. Ceci demeure partiellement le cas de la chanson en question.

Toutefois, la deuxième partialité se présente à travers ces mêmes accords étant amplifiés par la diction lors de certains passages. Dans ces situations, leur fonction n'est pas toujours directement mise en valeur, tel étant le cas mentionné précédemment, c'est-à-

dire par la présence de toutes les notes caractérisant un accord ou par la présence des points d'orgue. Inversement à cela, il s'agit des notes spécifiques au niveau mélodique, et non harmonique, laissant sous-entendre le même effet directionnel. Il demeure observable que ces notes se produisent lors des embellissements vocaux ou la présence des valeurs longues, rejoignant ainsi le fonctionnement similaire des points d'orgue. Ceci est observable à l'Exemple 14.

En effet, le déroulement mélodique précédant et suivant ces notes spécifiques met de l'emphase sur ces dernières, plus d'une manière. Prenons pour exemple la première note encerclée étant un *mi*. Les notes se trouvant avant cette dernière introduisent un mouvement ascendant au niveau de l'intensité, suivi d'un mouvement descendant à partir de *ré bécarré*. Ce fonctionnement définit le *mi* tel un point culminant, ce dernier renforçant la direction mélodique. Des méthodes similaires, ayant pour résultat le même effet, se produisent lors des autres notes encerclées.

Exemple 13 : Accords de base de la chanson Brača Morići

58. DVA MORIĆA

Ferman stiže iz Stambola,
buruntija iz Travnika,
da uhvate dva hrabra mladića,
dva mladića, dva brata Morića.
Petak l'jepi osvanuo,
nad šehrom silnim.
Dva Morića džumu klanjali,
u džamiji Hadžimagribiji.

Uхватиše dva Morića,
pa ih vode uz Sarače,
pa ih vode uz strne Kovače,
u tvrđavu da ih zadave.
Kad to čula pašinica, majka Morića
da joj vode dva njena mladića,
iz halvata kule b'jele, leti, grli noge
i u ruke ljubi pašu saraj'skog,
brata rodenog.

"Pusti meni dva moja mladića,
dva mladića, dva moja Morića!
Daću ti ključe i harače,
daću harač za sedam godina,
od kada se gradila bijela tabija."
Kada su ih davit' stali,
Morići su zapjevali:
"Sarajevo, široko si,
oj tvrđavo, mračna li si,
sultan care, proklet li si,
kad ti sablja pravdu kroji,
na zulumu carstvo stoji."

Ne prestaše paše i veziri,
Bosnu moju niko ne umiri.

"Po pjevanju Safeta Isovića"

RUBATO

HER-MAN STI-ŽE IZ-STAM-BO-LA BU-RUN-TI-JA IZ TRAV-NI-KA
 DA UH-VA-TE DVA HRA-BRA MLA-DI-ĆA DVA MLA-DI-ĆA
 DVA BRA-TA MO-RI-ĆA
 PE-TAK LJE-PI OS-VA-NU-O NAD ŠE-HE-ROM SIL-NIM
 DVA MO-RI-ĆA DŽU-MU KLA-NJA-LI U DŽA-MI-JI

H7 F#7 H

HA-DŽI-MAG-RI - - - BI - II

PIEVANJE TREĆE STROFE:

A H7

PUS-TI ME-NI DVA MO-JA MLA-DI - ČA DVA MLA-DI-ČA DVA MO-JA MO-RI - ČA -

E E

DA-ČU TE-BI KLJU-ČE I HA-RA-ČE DA-ČU HA-RAČ ZA SE-DAM GO-DI-NA

E H H am

OD KA-DA SE GRA-DI-LA BI-JE - LA

F#7 H E A

TA - BI - JA KA-DA SU IH DA - VIT' STA-LI

H7 E E A A

MO-RI-ĆI SU ZA-PJE - VA - LI SA - RA - JE - VO ŠI-RÖ - KO SI

H H7 E E A

OJ TVR-DA-VO MRAČ-NA LI - SI SUL-TAN CA-RE PROK-LET LI SI KAD'TI SA-BLJA PRAV-DU

A H H am F#7 H

CODA: KRO-JI NA ZU-LU - MU CAR - - STVO STO - II

H E H E7 am F#7 H A

HAI NE PRE-STA-ŠE PA-ŠE I VE - ZI - RI

A E7 am F#7 H

BO - SNU MO - JU NI - KO NE U - MI - - - RI

67

Exemple 14 : Accords de base de la chanson Brača Morići en interaction avec la diction

58. DVA MORIĆA

Ferman stiže iz Stambola,
buruntija iz Travnika,
da uhvate dva hrabra mladića,
dva mladića, dva brata Morića.
Petak l'jepi osvanuo,
nad šeherom silnim.
Dva Morića džumu klanjali,
u džamiji Hadžimagribiji.

Uhvatiše dva Morića,
pa ih vode uz Sarače,
pa ih vode uz strme Kovače,
u tvrđavu da ih zadave.
Kad to čula pašinica, majka Morića
da joj vode dva njena mladića,
iz halvata kule b'jele, leti, grli noge
i u ruke ljubi pašu saraj'skog,
brata rodenog.

"Pusti meni dva moja mladića,
dva mladića, dva moja Morića!
Daću tebi ključe i harače,
daću harač za sedam godina,
od kada se gradila bijela tabija."
Kađa su ih davit' stali,
Morići su zapjevali:
"Sarajevo, široko si,
oj tvrđavo, mračna li si,
sultan care, proklet li si,
kad ti sablja pravdu kroji,
na zulumu carstvo stoji."

Ne prestaše paše i veziri,
Bosnu moju niko ne umiri.

"Po pjevanju Safeta Isovića"

RUBATO

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a vocal line and a guitar accompaniment line. The lyrics are written below the notes, and chord symbols (A, H7, E, H, F#7) are placed above the guitar line. The tempo marking 'RUBATO' is at the beginning.

FER-MAN STI-ŽE IZ - STAM-BO-LA BU-RUN-TI-JA IZ TRAV - NI - KA
 DA UH-VA-TE DVA HRA - BRA MLA-DI - ĆA DVA - MLA-DI - ĆA
 DVA BRA-TA MO-RI - ĆA
 PE-TAK LJE - PI OS-VA-NU - O NAD ŠE-HE-ROM SIL - NIM
 DVA MO-RI - ĆA DŽU-MU KLA-NJA-LI U DŽA - MI - JI

H7 F#7 H

HA-DŽI-MAG-RI - - - BI - JI

PIEVANJE, TREĆE STROFE:

A H7

PUS-TI ME-NI DVA MO-JA MLA-DI - ČA DVA MLA-DI-ČA DVA MO-JA MO-RI-ČA

E E

DA-ČU TE-BI KLJU-ČE I HA - RA - ČE DA-ČU HA-RAČ ZA SE-DAM GO-DI-NA

E H H am

OD KA-DA SE GRA-DI - I.A BI - JE - LA

F#7 H E A

TA - BI - JA KA-DA SU IH DA - VIŠ STA-LI

H7 E E A A

MO-RI-ČI SU ZA-PJE - VA - LI SA - RA - JE - VO ŠI-RO - KO SI

H H7 E E A

OJ TVR-DA-VO MRAČ-NA LI - SI SUL-TAN CA-RE PROK-LET LI SI KAD TI SA-BIJA PRAV-DU

A H H am F#7 H

KRO-JI NA ZU-LU - MU CAR - - STVO STO - JI

COVA: H E H E7 am F#7 / H / A

HAI NE PRE-STA-ŠE PA-ŠE I VE - ZI - RI

A E7 am F#7 H

BO - SNU MO - JU NI - KO NE U - MI - - RI

67

Toutefois, les notes étant soumises à la présence des points d'orgue, sans un accord placé directement au-dessus de celles-ci, exposent une autre remarque. Avant tout, elles font majoritairement partie de l'accord de IV ce qui, joint aux accords de I et de V, expose tous les accords majeurs d'une gamme majeure (encadrées à l'Exemple 15). Ceci réaffirme simultanément la sélection de *mi majeur* comme tonalité principale.

Par la suite, ces notes identiques mettent en valeur les deuxième, quatrième et sixième degrés de la gamme de *mi majeur*. N'ayant pas la fonction des accords complets, elles introduisent de cette manière une perception semblable, autrement dit la fonction des accords pré-dominants, amplifiant ainsi la sélection tonale, tout comme la direction de la pièce.

Exemple 15 : Accords prédominants de la chanson Brača Morići sous forme de notes spécifiques

58. DVA MORIĆA

Ferman stiže iz Stambola,
buruntija iz Travnika,
da uhvate dva hrabra mladića,
dva mladića, dva brata Morića.
Petak l'jepi osvanuo,
nad šeherom silnim.
Dva Morića džumu klanjali,
u džamiji Hadžimagribiji.

Uhvatiše dva Morića,
pa ih vode uz Sarače,
pa ih vode uz strme Kovače,
u tvrđavu da ih zadave.
Kad to čula pašinica, majka Morića
da joj vode dva njena mladića,
iz halvata kule b'jele, leti, grli noge
i u ruke ljubi pašu saraj'skog,
brata rodenog.

"Pusti meni dva moja mladića,
dva mladića, dva moja Morića!
Daću tebi ključe i harače,
daću harač za sedam godina,
od kada se gradila bijela tabija."
Kada su ih davit' stali,
Morići su zapjevali:
"Sarajevo, široko si,
oj tvrđavo, mračna li si,
sultan care, proklet li si,
kad ti sablja pravdu kroji,
na zulumu carstvo stoji."

Ne prestaše paše i veziri,
Bosnu svoju niko ne umiri.

"Po pjevanju Safeta Isovića"

RUBATO

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody line with various guitar chords indicated above it. The chords are: A, H7, E, E, A, H, E, A, H, E, A, E, H7. The lyrics are written below the notes. There are some circled notes in the score, likely indicating specific notes of interest for the analysis.

FER-MAN STI-ŽE IZ - STAM-BO-LA BU-RUN-TI JA IZ TRAV - NI - KA
 DA UH-VA-TE DVA HRA - BRAMLA-DI - ČA DVA - MLA-DI - ČA
 DVA BRA-TA MO-RI - ČA
 PE-TAK LJE - PI OS - VA-NU - O NAD ŠE - HE-ROM SIL - NIM
 DVA MO-RI - ČA DŽU-MU KLA-NJA-LI U DŽA - MI - JI

HA - DŽI - MAG - RI - - - - - BI - JI

PIEVANJE TREĆE STROFE:

PUS - TI ME - NI DVA MO - JA MLA - DI - ČA DVA MLA - DI - ČA DVA MO - JA MO RI - ČA -

DA - ČU TE - BI KLIJU - ČE I HA - RA - ČE DA - ČU HA - RAČ ZA SE - DAM GO - DI - NA

OD KA - DA SE GRA - DI - LA BI - JE - LA

TA - BI - JA KA - DA SU IH DA - VI' STA - LI

MO - RI - ČI SU ZA - PJE - VA - LI SA - RA - JE - VO ŠI - RO - KO SI

OJ TVR - DA - VO MRAČ - NA LI - SI SUL - TAN CA - RE PROK - LET LI SI KAD TI SA - BLJA PRAV - DU

KRO - JI NA ZU - LU - MU CAR - - STVO STO - JI

CODA: HAJ NE PRE - STA - ŠE PA - ŠE I VE - ZI - RI

BO - SNU MO - JU NI - KO NE U - MI - RI

67

Phénomène captivant provenant de cette approche analytique rejoint la possible dissociation du rôle harmonique et mélodique dans la musique traditionnelle bosniaque mentionné précédemment. Le questionnement survient alors, cherchant à comprendre s'il s'agit de deux plans musicaux ayant un fondement identique, la tonalité et/ou la modalité, et des interactions diverses, les approches interprétatives, ou inversement à cela la duplicité tonale et/ou modale.

Dans la chanson exemple, l'audition, se basant particulièrement sur les terminaisons des lignes mélodiques, nous permet de conclure le fondement tonal identique au niveau des deux plans mélodiques. Par contre, les intersections demeurent davantage libres à l'interprétation à cause d'une grande présence d'embellissements interagissant au niveau des deux plans. Expliqué autrement, ces embellissements se présentent comme causes du décalage musical entre l'interprète et l'instrumentaliste. Tout dépendant de leur (embellissements) position dans la chanson, ils peuvent créer une dissociation harmonique auditive. En effet, les accords de septième qui exposent un regroupement simultané de l'accord mineur et majeur, *si*⁷ (mesures 3, 17, 18, 23, 37 et 43) et *fa dièse*⁷ (mesures 10, 19, 33, 50, 55 et 61) de l'Exemple 16, présentent un exemple à ce niveau. Lors du décalage, une partie de l'accord peut être mise davantage en valeur, d'où la perception harmonique différente de celle exposée dans la partition globale.

Exemple 16 : *Accords avec septièmes*

H⁷ (Si⁷):

si	ré [#]	fa [#]	la
3ce –	3ce +	3ce –	
	Accord –	Accord +	

F^{#7} :

fa [#]	la	do [#]	mi
3ce –	3ce +	3ce –	
	Accord –	Accord +	

La coïncidence au niveau de l'armure demeure le troisième aspect important quant à la classification à la tonalité de *mi majeur*, n'étant pas toujours le cas dans l'annotation de la musique traditionnelle bosniaque. L'interaction possible des modes et des tonalités dans la musique en question, la présence probable de deux plans musicaux, dont harmonique et mélodique, tout comme la dissociation complexe des embellissements au niveau des notes principales, expliquent l'utilisation du terme coïncidence.

Finalement, il y a une présence de *fa dièse* comme note finale, étant une seconde par rapport à la tonalité de *mi majeur*. L'incorporation de cette note spécifique rejoint l'importance de la seconde, celle-ci représentant une des caractéristiques principales de la *sevdalinka*. Plus précisément, elle se caractérise par le mystère, l'ambiguïté et l'absence de résolution, ce qui correspond parfaitement au contexte littéraire de la chanson *Brača Morići*.

Ainsi, nous observons déjà une intégration quasi inséparable de la musique, ayant pris naissance lors de la période ottomane, dans le fonctionnement musical de nos jours. Cette intégration se déroule autant au niveau théoriquement analytique que littéraire. En effet, plusieurs aspects exposent ce phénomène dans le cadre théorique, notamment la présence de la tonalité. De plus, l'annotation demeure soutenue par une approche occidentale, dont récente, introduisant entre autres les accords de base et les accords prédominants. L'importance de ces derniers, en plus d'appuyer l'effet d'annotation, maintient la direction de la pièce. Simultanément, ces accords introduisent une possible perception et approche de dissociation harmonique et mélodique, créant ainsi deux plans musicaux en interaction directe. Autres éléments servant de preuve dans cette approche analytique occidentale demeurent l'armure et la seconde. Toutefois, ces mêmes aspects analytiques introduisent une configuration possible reposant sur l'ancienneté musicale, ou

autrement dit sur les fondements musicaux anciens. Dans ce cas, et jusqu'à présent, nous pouvons faire référence à la manipulation des modes grecques, plus précisément lydien et hypophrygien, tout comme à l'exposition du déroulement historique à travers le contenu littéraire.

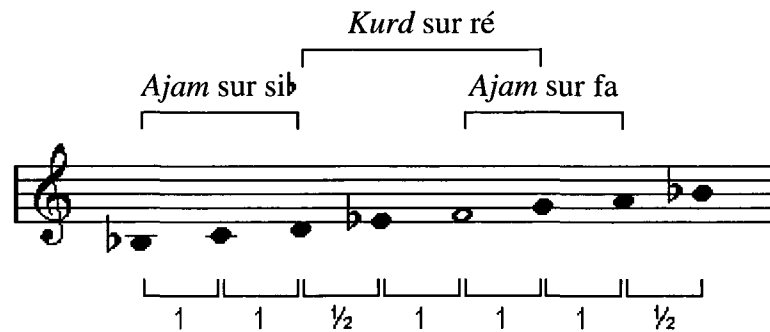
3.1.2. Modes orientaux - makamlar

La constitution modale et tonale ayant été présentées ci-dessus causent simultanément un nouvel questionnement à ce niveau analytique. En effet, se basant sur le fait que l'occupation ottomane eut un impact direct sur la culture musicale bosniaque, notamment la *sevdalinka* dont l'essor se déroula durant cette période historique, l'hypothèse sur la présence des modes orientaux dans la constitution tonale de la musique en question devient d'une importance majeure.

Tel qu'introduit précédemment, l'ensemble des notes présentes dans la chanson *Brača Morići* associe la constitution tonale de celle-ci aux modes lydien et hypophrygien et à la gamme de *mi majeur*. Par contre, cette formation identique de tons et de demi-tons se reflète également au niveau du *makam Ajam*, débutant sur la note *mi* et non pas *si bémol*, tel étant majoritairement le cas. Il demeure important à mentionner, et suite aux informations reçues de la part de Mulhem, que le *makam Ajam* dans la musique orientale ne se produit pas sur la note *mi* lors de la transposition, mais seulement le *mi bémol*. Dans ce dernier cas, il s'intitule *Ajam sur Kurd*, *Kurd* représentant le *mi bémol*. Toutefois, cela ne néglige pas la similitude dans la constitution des tons et des demi tons et la possibilité de transposer la chanson exemple en *si bémol* pour retrouver cette identité.

Le *makam Ajam* est formé de deux tricordes et un tétracorde (voir l'Exemple 17)⁶⁹. Les deux premiers intervalles, 1 - 1, représentent le *jin Ajam*, qui se retrouve également dans les deux avant-derniers intervalles, donc débutant sur la dominante du mode en question. Le tétracorde *Kurd* apparaît entre ces deux *ajnas*, introduisant le schéma $\frac{1}{2}$ - 1 - 1.

Exemple 17 : *Makam Ajam*



L'association possible, ou autrement dit la division complexe, entre les modes et la tonalité mentionnés précédemment et le *makam* en question peut s'expliquer par les constatations suivantes. Le tricorde *Ajam* a une sonorité semblable aux trois premières notes d'une gamme majeure, où la troisième note demeure légèrement abaissée⁷⁰. Ceci rejoint indirectement la sélection de la gamme de *mi majeur* comme tonalité principale, tout comme son association au mode lydien. La particularité de la troisième note introduit une sonorité davantage indéfinie, se situant entre majeure et mineure, ce qui se produit lors des premières écoutes de la chanson en question, provoquant simultanément la confusion discutée précédemment au niveau de la détermination de la modalité et/ou la tonalité. Cet état d'ambiguïté demeure renforcé par l'inclusion des accords de septième, observables à l'Exemple 18, exposant ainsi une interaction d'un accord mineur et majeur.

⁶⁹ L'information provient de www.maqamworld.com.

⁷⁰ Ibid.

Cette possible association, ou division complexe, entre la tonalité et la modalité orientale, se poursuit également au niveau de la modalité ancienne. En effet, le tétracorde *Kurd* expose une sonorité similaire aux quatre premières notes du mode phrygien⁷¹. Dans ce cas, le mode phrygien est associé à la classification médiévale, devenant le mode dorien lors de la classification grecque, cette dernière étant utilisée par Kuba. Ce phénomène d'interaction renforce la perception analytique se basant sur une variété interprétative incorporant la modalité grecque, la tonalité et/ou la modalité orientale.

Cependant, malgré l'échelle modale, l'hierarchie des degrés et l'utilisation d'une formule mélodique, ainsi que trois critères définissant un mode de provenance asiatique ou africaine d'après Van Khé, j'isole et me concentre particulièrement sur l'importance du quatrième critère étant l'existence d'un sentiment modal. En effet, celui-ci regroupe « des ornements spécifiques, la durée et l'accentuation de certains degrés ou des silences, et l'utilisation de certains registres »⁷². Ceci fait automatiquement référence à la section précédente et à l'intensification de la ligne mélodique par l'annotation, cette dernière incorporant l'armure, la seconde et les points d'orgue ayant un impact sur les accords principaux. À cela se joint la diction en introduisant les accords pré-dominants et l'interaction simultanée de deux plans musicaux. La décortication des aspects d'un sentiment modal mentionnés ci-dessus se fera au chapitre V, incorporant les embellissements et l'interprétation.

Tel que mentionné précédemment, la constitution modale incorporant l'hierarchie des degrés et des formules mélodiques spécifiques, pouvant faire partie de la formation mélodique et harmonique de la musique traditionnelle bosniaque, impose une présence

⁷¹ L'information provient de www.maqamworld.com.

⁷² Van Khé, T. (1971). Les « modes » en Asie et en Afrique. *Bulletin du centre d'études de musique orientale*, 8-9, 17-18.

importante. En effet, cette possibilité nous permet d'incorporer plus d'une façon perceptive et analytique quant à la musique traditionnelle, ce qui a un impact direct sur la compréhension de cette dernière. À un niveau d'importance égale, il y a exposition des éléments théoriques anciens dans la tradition musicale de nos jours, phénomène étant en interaction directe avec le contexte historique du pays, plus précisément son dénouement. Par contre, l'existence d'un sentiment modal amplifie cette importance. Il introduit l'unicité d'une œuvre artistique, tout en exposant son interaction directe avec les autres aspects constitutionnels des périodes divergentes. Son élément principal demeure le raffinement musical en concordance immédiate avec le contenu littéraire de la musique traditionnelle bosniaque, dont la chanson en question.

3.2. Instrumentation

Au niveau de la constitution modale et/ou tonale de la musique traditionnelle bosniaque, et en plus des aspects analytiques présentés précédemment dont 1) l'interaction des modes grecques et des gammes occidentales, 2) l'annotation, regroupant l'armure, les accords et l'indication des points d'orgue, 3) la présence de deux plans musicaux, harmonique et mélodique, 4) l'incorporation des caractéristiques principales dont la seconde, 5) la perception du *makam Ajam* et 6) l'introduction du sentiment modal, l'instrumentation définit également un rôle majeur quant au croisement de la tradition musicale ancienne et nouvelle. En effet, la chanson traditionnelle bosniaque fut originairement accompagnée seulement au *saz*, instrument oriental à cordes pincés et non-temperé, authentique quant à l'exécution des modes orientaux. Plus précisément, il s'agit de la terminologie perse et turque signifiant « instrument de musique ». Cette dernière est surtout appliquée au luth à longue manche munie de frettes et trouvée au Caucase, en

Turquie, en Europe de sud-est et dans les régions avoisinantes incluant le nord de la Syrie et de l'Iran⁷³.

Au niveau des territoires bosniaques, le *saz* fut introduit par les Turques au quinzième siècle. Sa sonorité, se rapprochant le plus près de celle du roseau, se base sur huit, dix ou douze cordes, nombre pouvant varier de six à seize dans d'autres régions. De plus, la longueur de manche définit l'ambitus, pouvant dépasser deux octaves lors de l'exécution de la musique traditionnelle bosniaque. Lors de l'interprétation des *takum*, ensemble de *saz*, la prédominance demeure mélodique et pas harmonique⁷⁴. Prenant tous ces éléments en considération, la constitution de *saz* répond non seulement aux critères formels d'un *makam*, dont l'échelle modale déterminée, l'hierarchie entre les degrés des échelles et les formules mélodiques caractéristiques, mais également aux critères esthétiques regroupant tous les aspects constitutifs d'un sentiment modal. Ce phénomène interagit directement avec les caractéristiques principales de la *sevdalinka* étant la sensualité et la sensibilité musicales dont l'élaboration se fera au le chapitre V.

Lors des changements politiques et socioculturels, l'introduction de l'accordéon durant la période austro-hongroise devance l'importance du *saz*, fait étant toujours présent. Plus tard, il y aura introduction des ensembles musicaux incorporant plus d'un accordéoniste et d'autres instrumentalistes, avec ou sans chœurs, faisant ressemblance aux orchestres actuels avec un nombre plus restreint ou égal. Toutes les démonstrations et discussions précédentes, et suivantes, apparaissent comme une conséquence à ce changement. Il s'agit exactement là du point d'interaction de l'ancienneté et de la nouveauté, qui se raffinera durant les décennies ayant suivi cette période. Malgré la

⁷³ Spector, J., Atayan, R., Rihtman, C., Morris, R. C. (2007-2009). *Saz*. Retiré le 5 décembre, 2009, de <http://www.grovemusic.com>.

⁷⁴ L'information provient de www.sevdalinke.com.

similitude de l'atmosphère musicale et du rôle d'une chanson traditionnelle étant la transmission du message historique, dont politique et/ou socioculturel, qu'expose l'exécution à l'accordéon, les changements de grande envergure sont tout aussi présents et ont un impact direct sur la constitution du sentiment modal faisant entièrement partie de ce style musical.

En effet, l'importance du rôle de l'accompagnateur et celui de l'interprète présente le premier changement. Lors de l'accompagnement au *saz*, la primauté demeure réservée à l'interprète et ses exécutions vocales, embellies notamment par les ornements et les mélismes. Pour cette raison, la sonorité instrumentale occupe un deuxième plan, la virtuosité de l'instrument n'étant aucunement mise en valeur, exposant une reproduction identique ou presque de la direction mélodique vocale. Lors de l'accompagnement à l'accordéon, l'inverse se produit. Il y a alors une équivalence au niveau de l'importance des plans sonores. Cette dernière demeure exposée à travers la présence de la virtuosité instrumentale et d'un accompagnement pouvant diverger de la reproduction vocale.

À un deuxième niveau de modifications, la constitution des instruments affecte grandement la projection de la musique en question. Le *saz*, instrument à cordes pincées et non-tempéré, est apte à reproduire tous les embellissements définissant une ligne mélodique vocale. Ainsi, la sensualité et la sensibilité du contenu textuel, transmises à travers l'exécution de l'interprète, demeurent intactes. Lors de l'accompagnement à l'accordéon, cette similitude devient restreinte. Il s'agit, en effet, d'un instrument tempéré et la reproduction des embellissements rejoignant, entre autres, les quarts de tons, demeure impossible. Ceci déduit systématiquement l'emphase de la ligne vocale, tout comme la projection de la sensualité et de la sensibilité du contenu textuel.

Finalement, les modifications au niveau instrumental introduisent une dissociation entre la projection de la *sevdalinka* et l'atmosphère l'englobant. Sous l'accompagnement au *saz*, il s'agit d'une chanson intime. Le tout demeure centré autour d'un interprète et d'un instrumentiste, l'attention complète pouvant alors être soumise au contenu littéraire de la chanson et aux exécutions vocales de l'interprète. Lors de l'accompagnement à l'accordéon, il y a une amplification de la sonorité et de la virtuosité, notamment par les ensembles musicaux, transférant ainsi l'intimité initiale vers une musique de scène, cette dernière devenant l'attention principale.

Toutefois, malgré ces différences au niveau instrumental, il y a tout de même une préservation des éléments mélo-théoriques anciens dans la tradition musicale contemporaine de la *sevdalinka*, tels que la reproduction de la constitution tonale et/ou modale et de la sonorité instrumentale, évidemment à travers des moyens différents ou autrement dit accessibles présentement. En effet, bien qu'ils soient modifiés, ce qui est inévitable dû à la formation des instruments, ces éléments demeurent exposés d'une manière cherchant à reproduire le plus semblablement possible les capacités instrumentales du *saz*. Pour conséquent, il y a une présence constante de nombreux embellissements introduisant une perplexité sonore qualificative des modes orientaux, tel étant le cas des trilles, de l'unification de trois notes conjointes exécutées rapidement, du mouvement majoritairement ascendant ou descendant constitué de cinq à huit notes et de l'exécution répétée de trois notes conjointes. De plus, cette perplexité expose l'ambiguïté majoritairement présente dans le contenu littéraire. Finalement, les variations au niveau de l'intensité sonore, c'est-à-dire les passages dynamiques provenant de l'étirement des mots à travers les mélismes, rejoignent la projection musicale sensuelle et sensible par l'intensification des paroles spécifiques et les émotions les caractérisant.

L'impact de l'instrumentation sur la caractérisation esthétique des *sevdalinke*, dont la chanson exemple, demeure facilement remarquable lors de la comparaison auditive. Dans ce but, j'introduis ici deux versions de la chanson *Brača Morići* sous l'interprétation de Safet Isović (1936-2007), la première étant accompagnée par un ensemble de *sazlije*, interprètes de *saz*, et la deuxième par l'accordéoniste Omer Pobrić.

Malgré le fait que le contenu littéraire demeure identique, et ainsi le message dont ce dernier transmet, la présentation introduit l'aspect différentiel majeur. En effet, lors de la première version, la chanson est davantage « parlée », sans aucune restriction improvisatrice vocale dû au rôle secondaire de l'instrument. Cette caractérisation de l'interprétation fait référence à l'affirmation de Himzo Polovina (1927-1986), interprète des *sevdalinka*, qui dit :

Ce n'est pas suffisant de tout simplement chanter une chanson; Il y a beaucoup plus que ça. Il faut pénétrer dans le tissu intérieur d'une chanson. La chanson a ses couches comme une mine et chaque chanson a ses viscères, comme vous et moi. Il faut savoir, il faut vouloir, pénétrer jusqu'aux viscères. Quand vous vous occupez de cette "géologie" ou de tel "anatomie" et quand vous pénétrez dans la chanson, aussi bien que la chanson en vous, et que vous la ressortez envers les autres, ils comprendront que ce n'est pas la chanson au nom de la chanson, c'est beaucoup plus que ça. Donc, il faut "apporter" une chanson⁷⁵.

Étant présent tout au long de la chanson, ce phénomène ressort particulièrement lors de la ligne *Sarajevo, široko si, oj tvrđavo, mračna li si, sultan care, proklet li si, kad ti sablja pravdu kroji, za zulumu carstvo stoji* signifiant *Sarajevo, grand es-tu, ô forteresse, sombre es-tu, sultan, empereur, maudit es-tu, quand le sabre créé ta justice, sur la terreur repose ton pouvoir*. Ainsi, lors de ce geste « d'apporter » la chanson, l'importance du

⁷⁵ Vranić, S., Pobrić, O. (2005). *Sevdah i sevdalinka – Izbor tekstova na devet svjetskih jezika* [Le *sevdah* et la *sevdalinka* – Textes choisis en neuf langues internationales] (p. 94-95). Visoko, Bosnie-Herzégovine : Omega.

contenu littéraire, dont historique, demeure amplifiée et dirige la perception et le raisonnement de l'auditeur vers la même.

Lors de la deuxième version, et tel que mentionné précédemment, l'importance du contenu littéraire demeure également présente, mais est exposée d'une manière davantage musicale, où le rôle instrumental occupe une place tout aussi importante, clairement imposante. Ceci cause une interprétation plutôt encadrée, autrement dit plus précise au niveau autant vocal qu'instrumental. Comme conséquence, l'expression demeure moins dynamique et dramatique.

Inévitablement, ces deux approches musicales démontrent clairement les différences causées par la formation instrumentale, associant facilement les versions citées aux périodes historiques propices. L'intégration de cette section au chapitre actuel provient de l'importance de la constitution tonale et/ou modale sur la formation de l'instrument et vice-versa. Toutefois, la préservation des éléments anciens demeure présente à travers la reproduction de la sonorité ancienne au moyen des instruments actuels dont la formation diffère grandement.

4. Application du modèle analytique : métrique

Tel étant le cas des chapitres précédents, soit au niveau explicatif ou démonstratif, ce chapitre expose également les éléments théoriques anciens apparaissant dans les versions contemporaines de la musique traditionnelle bosniaque, comme conséquences de l'intercroisement des périodes historiques diverses. S'éloignant de la constitution modale et/ou tonale, les aspects analytiques actuels se situent davantage au niveau littéraire, textuel ou phonétique, notamment dans les deux premières sections, le texte et les mélostrophes, pour s'intégrer à l'interaction avec le rythme, étant la troisième section du chapitre en question.

4.1. Texte

Quoi qu'écrites en langue bosniaque, les *sevdalinke* contiennent des mots spécifiques reflétant directement le vocabulaire turc ou dans un deuxième cas l'atmosphère de l'occupation ottomane. Cette dernière, quant à la chanson exemple, se fait par 1) la nomination des villes avec des fonctions politiques majeures, 2) l'exposition architecturale et 3) la mention de la caractérisation religieuse.

Au niveau du vocabulaire turc, il y a intégration de dix mots précis, notamment *ferman*, *buruntija*, *pašinica*, *halvat*, *harač*, *tabija*, *sultan*, *zulum*, *paše* et *vezir*, qui définissent simultanément le fonctionnement social de cette période. Dans l'ouvrage de Žero, *Sevdah Bošnjaka : 430 sevdalinki sa notnim zapisom* [Le *sevdah* des Bosniaques : 430 *sevdalinke* avec annotations musicales], l'auteur associe respectivement les définitions suivantes aux termes mentionnés précédemment : ordre du *sultan* (tsar, souverain); ordre de *paša* (haut dignitaire, général de l'armée); *paša* au féminin, signifiant épouse de *paša*; jardin; taxe exigée par le pouvoir ottoman des hommes de croyances religieuses autres que

celle appartenant à l’Islam; partie de la forteresse où sont placés les canons; tsar, souverain; injustice, terreur; *paša* au pluriel; et ministre⁷⁶.

Au niveau de la nomination des villes, nous y retrouvons Stambol (Istanbul d’aujourd’hui) et Travnik qui furent les sièges principaux, durant l’occupation ottomane, quant aux décisions politiques et les lois. De plus, *šeher*, signifiant grande ville, fait référence à Sarajevo, autre ville de grande envergure sociale. Intégrant la création imaginative de l’auditeur, l’exposition architecturale ottomane est mise en perspective par les termes *tvrđava*, *kula*, *tabija* (forteresse, coupole, partie de la forteresse où sont placés les canons), en plus de l’introduction des quartiers spécifiques de Sarajevo, *Sarači* et *Kovači*. La mention de la caractérisation religieuse, plus précisément islamique, qui constitua majoritairement les territoires bosniaques durant la période ottomane et celles qui viendront par la suite, se reflète à travers les termes suivants : *petak*, *džuma*, *klanjati* et *džamija Hadžimagribija*. *Petak*, signifiant vendredi, dans le contexte de la chanson exemple expose le vendredi saint, journée lors de laquelle les gens se regroupent à la mosquée (*džamija*) pour une prière collective (*džuma*, *klanjati* identifiant l’acte de faire la prière), dans ce cas à la mosquée *Hadžimagribija*⁷⁷.

L’importance de cette terminologie spécifique, et de l’atmosphère dont elle propage, se reflète au-delà de sa présence et de son association générale à la période historique en question. En effet, elle introduit simultanément le fonctionnement politique et socioculturel des territoires bosniaques durant ces années d’occupation, phénomène qui se poursuivra également par la suite, ce qui solidifie le lien entre l’historique et l’artistique.

⁷⁶ Žero, M. (1995). *Sevdah Bošnjaka : 430 sevdalinki sa notnim zapisom* [Le *sevdah* des Bosniaques : 430 *sevdalinke* avec annotations musicales] (p. 441-451). Sarajevo, Bosnie-Herzégovine : Ljiljan.

⁷⁷ L’indication de certains mots (en italique) dans le texte ci-dessus diffère légèrement de celle présentée sur la partition. Cela est dû au fonctionnement linguistique. Dans le but d’en faciliter la compréhension, j’ai introduit les noms propres ou le verbe à l’infinitif.

En fait, examiné plus précisément et sous un format musical, il y a présence d'un discours politiquement engagé, contredisant la convention. Ceci est particulièrement observable dans les vers *Ô forteresse, sombre es-tu, sultan, tsar, maudit es-tu, quand le sabre créé ta justice, sur la terreur repose ton pouvoir et Hauts dignitaires et ministres toujours présents, personne ne réussit à calmer ma Bosnie*. Tandis que le premier vers met en perspective l'occupation ottomane et son fonctionnement sociopolitique, le deuxième fait référence à tout conflit politique ayant survécu par la suite, l'emphase étant mise sur le dernier, notamment la guerre de 1992.

Tel que mentionné au début de la section, l'intégration du vocabulaire turque au vocabulaire bosniaque dans les *sevdalinke* expose un des éléments anciens ayant survécus dans la tradition musicale d'aujourd'hui. Sous une approche analytique et théorique, cette exposition soulève et présente l'importance de son contenu sociopolitique, approfondissant ainsi l'unification historique et artistique.

4.2. Mélostrophes

La nécessité et l'utilité de l'analyse mélostrophique s'explique par la compréhension du fonctionnement musico-littéraire, plus précisément leur interaction et leur impact mutuel. Causé, et perçu, initialement en rapport direct entre le rythme et le texte, ce développement interagit également avec la constitution tonale et/ou modale, élément analytique développé dans le chapitre précédent. Toutefois, et tel que mentionné initialement, malgré la reconnaissance de l'importance interactive de plusieurs paramètres dans le style musical en question, pour une analyse plus efficace je discuterai seulement d'un paramètre à la fois, regroupant les conclusions interstructurelles dans le dernier chapitre.

L'interaction textuelle et musicale expose un phénomène complexe dans la musique traditionnelle bosniaque, sur lequel se sont concentrés plusieurs chercheurs, notamment Kuba et Rihtman. D'après Kuba, cette complexité provient de « l'interaction de la métrique de la strophe et du rythme de la mélodie, ayant pour élément majeur l'organisation des accents »⁷⁸. En effet, Rihtman élabore cette affirmation dans son article *Odnosu ritma stiha i napjeva u narodnoj tradiciji Bosne i Hercegovine* [La relation entre le rythme du texte et le rythme de la mélodie dans la tradition folklorique de la Bosnie et Herzégovine]. L'ampleur de cette thématique pouvant être un sujet de recherche en soi-même, notamment en incorporant le domaine de la linguistique et de la phonétique, je me base sur l'article mentionné ci-dessus, où l'information est exposée d'une manière claire mais concise, pour expliquer cette interaction textuelle et musicale⁷⁹.

En effet, il devient important, avant tout, de présenter le cadre conceptuel du « rythme » qui, d'après Rihtman, demeure défini par « l'ordre et la proportion dans le temps, c'est-à-dire, l'ordre et la proportion dans l'échange des éléments avec durées et intensités inégales, mais aussi des intonations »⁸⁰. Par la suite, l'auteur contredit certaines conclusions existantes dans ce domaine de recherche, ces dernières affirmant que le principe constructif des strophes ne se base pas sur l'accent, mais seulement sur le nombre de syllabes, contradiction dont j'appuie. D'après Rihtman, et en autres mots, ces affirmations veulent dire que la strophe ne contient pas son propre rythme, mais bien que ce dernier demeure introduit par la mélodie. Comment expliquer alors que plusieurs mélodies sont utilisées pour exposer un seul texte dans le cas de la musique en question, et encore

⁷⁸ Kuba, L. (1984). *Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine* [Les chansons et les mélodies de la Bosnie et Herzégovine] (p. 10). Sarajevo, Bosnie-Herzégovine : Svjetlost.

⁷⁹ Rihtman, C. (1998). O odnosu ritma stiha i napjeva u narodnoj tradiciji Bosne i Hercegovine [La relation entre le rythme du texte et le rythme de la mélodie dans la tradition folklorique de la Bosnie et Herzégovine]. *Muzika : Časopis za muzičku kulturu*, 2(2:6), 6-8.

⁸⁰ Ibid (p. 6).

plus fréquemment que plusieurs textes sont interprétés par une seule mélodie? Ce questionnement devient renforcé par les constatations de Rihtman, expliquant que

- 1) le nombre de ces mélodies différentes, par lesquelles peut être interprété le texte en question, demeure strictement limité et conditionné par le rythme de ces dernières, rythme ne se basant pas sur le nombre des syllabes mais bien sur l'ordre et la relation entre les syllabes accentuées et non accentuées, et
- 2) le nombre inégal des syllabes, comme toute autre irrégularité à ce sujet, [...] ne cause pas de problématique majeure et n'influence pas d'une manière importante le changement de la mélodie, seulement si l'ordre des autres accents demeure inchangé⁸¹.

De ces constatations, l'auteur conclut que le texte et la mélodie ne sont pas inséparablement unis, malgré le fait qu'ils apparaissent ainsi dans la musique en question, et que leur interaction s'expose notamment à travers l'interprétation d'un texte au moyen de plusieurs mélodies et vice versa. Toutefois, cela demeure possible seulement s'ils appartiennent aux mêmes groupements rythmiques.

Par contre, la complexité mentionnée initialement, c'est-à-dire la divergence entre l'accent du mot et du rythme de la mélodie, subsiste et est considérée d'acceptable dans les deux cas suivants. En effet, et tel que mentionné dans le chapitre II, le fonctionnement linguistique de la langue bosniaque, se basant principalement sur des mots de deux et de trois syllabes, expose l'accentuation au niveau de la première syllabe, ce qui se reflète également dans le rythme de la mélodie, présenté à l'Exemple 18. Les deux cas spécifiques évoqués précédemment introduisent des mots formés d'une ou plus de trois syllabes. Dans le premier cas, l'accentuation se lie à la première syllabe du mot suivant créant ainsi un déplacement, tandis que dans le deuxième cas il y a présence d'une accentuation secondaire. Sans oublier le fait que certains mots sont prononcés différemment d'une

⁸¹ Rihtman, C. (1998). O odnosu ritma stiha i napjeva u narodnoj tradiciji Bosne i Hercegovine [La relation entre le rythme du texte et le rythme de la mélodie dans la tradition folklorique de la Bosnie et Herzégovine]. *Muzika : Časopis za muzičku kulturu*, 2(2:6), 7.

région géographique à l'autre, et que la quantité, autrement dit la longueur du vers, dans certains cas, peut prendre la fonction de la syllabe accentuée, ces deux cas demeurent considérés d'acceptables malgré leur irrégularité quant aux constatations présentées précédemment. Cette acceptation s'explique par des règles et le développement linguistiques.

Exemple 18 : *Constitution syllabique de la 1^{ère} strophe de la chanson Braća Morići*

Ferman stiže iz Stambola,	Fer man sti že iz Stam bo la
buruntija iz Travnika,	bu run ti ja iz Trav ni ka
da uhvate dva hrabra mladića,	da u hva te dva hra bra mla di ća
dva mladića, dva brata Morića.	dva mla di ća dva bra ta Mo ri ća
Petak l'jepi osvanuo,	Pe tak l' je pi o sva nu o
nad šehrom silnim.	nad še he rom sil nim
Dva Morića džumu klanjali,	Dva Mo ri ća džu mu kla nja li
u džamiji Hadžimagribiji.	u dža mi ji Ha dži ma gri bi ji

Au niveau de la chanson exemple, l'importance de la constitution métrique ne se reflète pas uniquement au niveau de la concordance avec l'interprétation musicale, vocale ou instrumentale, expliquée précédemment. Elle provient également de la représentation stylistique, cette dernière étant définie par la constitution octosyllabique. Cette formule, interprétée autrement de format poétique, s'associe le caractère lyrique et tragique. Buturović, dans son ouvrage *Morići : smisao sjećanja i pamćenja* [Morić : le sens de la mémoire], fait mention de vingt-huit versions et neuf fragments, sur vingt-neuf, de la chanson exemple avec une constitution syllabique identique, introduisant également la caractérisation lyrique et tragique. À un niveau plus général, le philosophe Munib Maglajlić mentionne spécifiquement six variations métriques, quant à la formation syllabique de la musique traditionnelle bosniaque, c'est-à-dire la formation de treize, onze, dix (symétrique,

lyrique), huit (non symétrique) et les plus communs, huit (symétrique) et dix (non symétrique, épique)⁸².

Toutefois, cette caractérisation de lyrique et de tragique, si nous nous basons sur l'ampleur du nombre huit, demeure renforcée par la formation strophique dans le cas de la chanson exemple. En effet, elle est formée de quatre strophes où la dernière expose une coda de deux vers. Ceci nous permet également de percevoir sa formation strophique au nombre de trois, rejoignant ainsi la constitution des *sevdalinke* présentes dans le répertoire de références, *Sevdah Bošnjaka: 430 sevdalinki sa notnim zapisom* [Le *sevdah* des Bosniaques: 430 *sevdalinke* avec annotations musicales] de Žero, où cette dernière varie d'une à neuf strophes, majoritairement de trois ou de quatre, tout en étant principalement asymétriques et constituées de deux ou de quatre vers, observable dans le Tableau 5. En effet, la première colonne du tableau expose le nombre de strophes ou de vers constituant les chansons de l'ouvrage en question. Les deux colonnes suivantes introduisent le nombre des chansons correspondantes à ce nombre, autant au niveau des strophes que des vers. Le terme variable qualifie l'inégalité ou autrement décrit l'asymétrie.

Tableau 5 : *Constitution strophique*

Nombre de strophes Ou de vers	Nombre de chansons correspondantes au niveau des strophes (sur 430)	Nombre de chansons correspondantes au niveau des vers (sur 430)
Variable		133
1	31	1
2	15	112
3	183	28
4	135	113
5	42	17
6	15	9

⁸² L'information provient de www.sevdalinka.com.

7	5	6
8	3	5
9	1	1
10		2
11		1
12		2

La chanson *Braća Morići*, à ce stade, expose respectivement huit, neuf et douze vers. Toutefois, la deuxième strophe peut également être interprétée par huit vers, à place de neuf, sous l'explication prochaine. Lors de la mention de *pašinica* (*paša* au féminin, signifiant épouse de *paša*) au cinquième vers, *majka Morića* (mère des frères Morić) suit tout de suite. Il s'agit ici de la complétion descriptive. Prenant ceci pour référence, il devient possible de reproduire la même perception lors de la deuxième partie du huitième vers où il est mention de *pašu saraj'skog* (*paša* de Sarajevo). Ce qui se retrouve au vers neuf, *brata rođenog* (frère de sang), est également une complétion descriptive. Vu sous cet angle, un regroupement s'avère possible, donnant pour résultat une deuxième strophe de huit vers et une amplification de la caractérisation lyrique et tragique.

Contrairement aux mélodies mélismatiques, mettant en valeur la musicalité ou le contenu mélodique, la formation syllabique des chansons expose le contenu textuel, c'est-à-dire littéraire et poétique⁸³. Quoiqu'au premier aperçu l'explication de la sensualité et de la sensibilité qualificatives des *sevdalinke* pouvant être davantage associées au fonctionnement des mélodies mélismatiques, elle demeure tout de même présente au niveau du contenu littéraire et sous l'impact direct de la formation syllabique. Ceci est observable par la caractérisation lyrique et tragique de cette dernière.

⁸³ Milošavljević, Lj. (2000). Vlado Milošević i Cvjetko Rithman, dva bosanska etnomuzikologa [Vlado Milošević et Cvjetko Rithman, deux ethnomusicologues bosniaques]. *Muzika : Časopis za muzičku kulturu*, 4(1-2:13-14), 48.

Prenant ceci en considération, il devient possible de faire une association avec le fonctionnement des *makamlar*, notamment lorsqu'il est question du sentiment modal. Au chapitre II, des *makamlar* spécifiques ont été mentionnés, ayant pour fonction la définition des émotions particulières. Dans le cas des *sevdalinke*, et à ce niveau davantage littéraire, ce raisonnement se reflète à travers une approche émotive exigée par la présence du lyrique et du tragique, étant particulièrement le cas de la chanson exemple.

4.3. Rythme

La complexité rythmique demeure très présente dans la tradition musicale bosniaque, tout comme dans toute musique balkanique. Tel que mentionné précédemment, Kuba expose cette complexité dans son ouvrage *Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine* [Les chansons et les mélodies de la Bosnie et Herzégovine] lors de la discussion sur l'interaction métrique et rythmique des mélostrophes, tandis que Comisel présente une catégorisation des schémas rythmiques, notamment le *giusto-syllabique*, le *parlando-rubato* et l'*aksak*⁸⁴. Ces derniers ayant été expliqués dans le chapitre II, à ce stade-ci j'isole deux éléments analytiques, en rapport direct avec la chanson exemple, étant la présence et l'application du rythme *parlando-rubato* et du quatrième critère définissant un mode de provenance asiatique ou africaine d'après Van Khé, l'existence d'un sentiment modal.

4.3.1. Parlando-rubato

En référence au chapitre II, et similairement aux deux autres schémas rythmiques, le *parlando-rubato* demeure qualifié : 1) d'essence vocale, 2) en interaction directe avec les

⁸⁴ Comisel, E. (1974). Systèmes rythmiques dans la musique folklorique des peuples balkaniques. Dans D. Nedeljković (Éd.), *Rad XIV kongresa saveza folklorista Jugoslavije u Prizrenu 1967* (pp. 315-319). Belgrade, Yougoslavie : Savez Udruženja Folklorista Jugosavije.

vers, 3) bichrones et 4) construits d'une grande variété de groupes rythmiques⁸⁵. Prenant en considération les explications des chapitres précédents, plus précisément au niveau de la construction mélostrophique de la musique traditionnelle bosniaque, ces qualifications exposent des ressemblances directes. En liaison avec la constitution rythmique, le *parlando-rubato* rejoint le déroulement du rythme *giusto-syllabique*, mais se différencie par des caractéristiques spécifiques dont j'isole à ce niveau analytique dû à leurs ressemblances directes avec le style musical en question, ainsi que la chanson exemple. Plus précisément, il s'agit des aspects suivants :

le mouvement libre, rubato, les changements agogiques et dynamiques fréquents, en tant que moyens d'expression importants, l'inconsistance rythmique causée par des prolongements de notes, des points d'orgue, des silences et des interjections qui interviennent dans le processus de l'interprétation⁸⁶.

En effet, le mouvement libre, rubato, est clairement exposé dès le début de la partition par l'indication écrite. Par la suite, il demeure mis en valeur par la construction musicale et l'interprétation. Au niveau de la construction musicale, il s'agit

⁸⁵ Comisel, E. (1974). Systèmes rythmiques dans la musique folklorique des peuples balkaniques. Dans D. Nedeljković (Éd.), *Rad XIV kongresa saveza folklorista Jugoslavije u Prizrenu 1967* (pp. 315-319). Belgrade, Yougoslavie : Savez Udruženja Folklorista Jugosavije.

Rythmes bichrones : «... rythmes fondés sur une double pulsation (par exemple noire et noire pointée donnant en 5/8 : noire-noire pointée ou en 7/8 : noire pointée-noire-noire), d'où leur appellation de *rythmes bichrones* puisqu'ils font appel à deux mesures distinctes du temps qui ne sont pas divisibles entre elles ou encore *rythmes aksak* (terme turc signifiant « boiteux ») en raison de l'effet de boîtement que ressent l'auditeur imprégné d'une pulsation isochrone ». L'information provient de la référence suivante : Bois (de), P. (Dir.). (1992/2001). *Tadjikistan davlatmand : musique savante et populaire* (p.5). Paris, France : Inedit (Maison des Cultures du Monde).

⁸⁶ Comisel, E. (1974). Systèmes rythmiques dans la musique folklorique des peuples balkaniques. Dans D. Nedeljković (Éd.), *Rad XIV kongresa saveza folklorista Jugoslavije u Prizrenu 1967* (p. 317). Belgrade, Yougoslavie : Savez Udruženja Folklorista Jugosavije.

La formation du rythme *giusto-syllabique* : « Il se constitue de deux durées indivisibles, longue et brève, ayant un rapport de 1/2 ou 2. Ceci est représentatif avec une noire et une croche. Lorsqu'il y a une présence de trois durées, il s'agit alors de brève, longue et double longue. Au niveau du tempo, « le mouvement est toujours régulier, d'où la présence du terme "*giusto*" définissant l'exactitude temporelle ou le retour à celle-ci, et la vitesse métronomique varie de 96 à 176 la croche », quant à la constitution *quatre groupes élémentaires de deux temps* demeurent présentes, notamment et sous la terminologie antique, *pyrrhique* (croche-croche), *iamb* (croche-noire), *trochée* (noire-croche) et *spondée* (noire-noire)⁸⁶. Lorsque regroupés en quatre, six, huit ou plus syllabes, ces groupes deviennent complexes. Ainsi, il y a un lien direct entre l'organisation des mètres et les motifs ou phrases mélodiques ». L'information provient du chapitre II.

particulièrement de la présence de nombreux points d'orgue introduisant une irrégularité rythmique, notamment par des accélérations et des relâchements constants. Ceci est observable aux mesures 2, 4 et 5, 10, 12, 15, 17 à 20, 22, 24, 34, 36 et 37, 41 et 42, 44, 50 et 51, 55, 59, 61 et 62. Cette variation rythmique survient également des prolongements de notes spécifiques se retrouvant aux mesures 2, 5, 8 et 9, 12, 15, 18 et 19, 22, 31, 36, 41, 48, 53 à 55, 58 à 61. Les deux cas se reflètent simultanément au niveau de l'interprétation par les changements dynamiques et les influences dont ces derniers ont sur l'expressivité musicale. Regroupés ensemble, ces aspects expliquent la perception métrique de la chanson exemple en 2/4 malgré une indication de 4/4.

Cette interaction musicale, perçue également d'irrégularité, demeure renforcée par l'exécution vocale et instrumentale divergentes qui se basent sur un décalage, un retard conscient. Tel qu'expliqué au chapitre II, il s'agit plus précisément de la voix débutant une phrase mélodique et de l'instrument poursuivant cette même séquence avec un retard. Ce décalage se fait entendre principalement au début des contours mélodiques partiels. Toutefois, il n'y est finalement qu'en surface étant donné que ces deux niveaux rythmiques se rejoignent à des moments précis, notamment les fins des contours mélodiques partiels, donc fins des phrases littéraires.

Concluant partiellement, les paragraphes ci-hauts démontrent l'unification possible entre le schéma rythmique du *parlando-rubato*, plus précisément son fonctionnement esthétique, et la chanson exemple représentant la musique traditionnelle bosniaque. Toutefois, la pertinence supplémentaire provient de ressemblances de ces caractéristiques formelles et de celles constituant ce dont on définit de sentiment modal dans le fonctionnement des *makamlar*.

4.3.2. Modes orientaux - makamlar

Un mode de provenance asiatique ou africaine, d'après Van Khé, contient quatre critères, notamment l'échelle modale, l'hierarchie des degrés, l'utilisation d'une formule mélodique et l'existence d'un sentiment modal. Les trois premiers ayant été élaborés dans le chapitre précédent, j'isole à ce stade analytique l'importance du quatrième, regroupant « des ornements spécifiques, la durée et l'accentuation de certains degrés ou des silences, et l'utilisation de certains registres »⁸⁷.

En décortiquant les aspects d'un sentiment modal mentionnés ci-dessus, nous remarquons davantage son enracinement profond, ainsi que son impact, quant à la constitution et la perception de la chanson *Braća Morići*. Ainsi, au niveau des ornements spécifiques, autant chez l'instrumentaliste que l'interprète, seulement un demeure indiqué directement sur la partition, dont le *glissando*. Il se retrouve aux mesures 2, 6 et 22. Toutefois, toute interprétation de la *sevdalinka* en expose davantage. Leurs absences sur une partition s'explique par le fait qu'il s'agit d'une musique traditionnelle transmise, initialement oralement mais récemment au moyen de la transcription, par les générations diverses et laissant aux interprètes la possibilité d'une signature stylistique unique. Cependant, même dans ces nombreux cas de variétés, il y a tout de même un cadre qui se doit d'être respecté pour promouvoir le cadre constitutionnel initial du genre musical traditionnel en question. Ainsi, le trille, l'unification de trois notes conjointes exécutées rapidement, le mouvement majoritairement ascendant ou descendant constitué de cinq à huit notes et l'exécution répétée de trois notes conjointes définissent ce cadre et demeurent présents tout au long de la pièce exemple, observables facilement à l'écoute.

⁸⁷ Van Khé, T. (1971). Les « modes » en Asie et en Afrique. *Bulletin du centre d'études de musique orientale*, 8-9, 17-18.

La durée et l'accentuation de certains degrés ou de silences sont également présentes dans la chanson exemple et exposées de deux manières. Premièrement, une emphase est mise sur plusieurs points d'orgues, définissant ainsi la direction mélodique. Pour une visualisation de ceci, référons nous aux mesures 2, 4 et 5, 10, 12, 15, 17 à 20, 22, 24, 34, 36 et 37, 41 et 42, 44, 50 et 51, 55, 59, 61 et 62. Deuxièmement, les ornements mélismatiques produisent le même effet de prolongation et d'accentuation de degrés spécifiques. Ce phénomène se retrouve aux mesures 2, 5, 8 et 9, 12, 15, 18 et 19, 22, 31, 36, 41, 48, 53 à 55, 58 à 61. L'élaboration de cet élément analytique, c'est-à-dire des ornements, se fera au chapitre V.

Au niveau de l'utilisation de certains registres, la détermination devient difficile dû à l'originalité de chaque interprète. De plus, l'annotation introduit un cadre commun, habituellement le registre médium, pour une visualisation davantage facile. Ce dernier demeure modifié autant par l'interprète que l'instrumentaliste lors de l'exécution. Aussi, il y a inévitablement une interaction entre le registre et le timbre de l'interprète devant être prise en considération pour une meilleure capture sonore.

L'élaboration des caractéristiques d'un sentiment modal des *makamlar*, notamment des ornements spécifiques, la durée et l'accentuation de certains degrés ou des silences et l'utilisation de certains registres, expose directement la totalité des liens présents dans l'exécution de la chanson exemple. Connaissant une partie considérable du répertoire en question, je me permets d'affirmer que ces liens ne se limitent pas uniquement au niveau de la chanson *Braća Morići*, mais aussi dans la majorité, sinon l'entité, de la musique traditionnelle bosniaque, au moyen des approches variables. Simultanément, ces ressemblances soulèvent le questionnement, ou autrement exposent la perception, d'une unification artistique se basant, encore une fois, sur un fond historique, c'est-à-dire les

influences socioculturelles anciennes ayant demeurées présentes au niveau de la formation musicale contemporaine.

En résumé, les éléments analytiques du chapitre actuel, plus précisément l'élaboration de la formation mélostrophique et rythmique, renforcent l'idée de l'interaction artistique au moyen du développement historique, dont socioculturel. Tel que présenté, l'exposition de la terminologie spécifique, et de l'atmosphère dont cette dernière propage, met en valeur le déroulement de la période ottomane. Ce dernier est amplifié par la caractérisation mélostrophique lyrique et tragique, rejoignant simultanément le fonctionnement du sentiment modal des *makamlar*. Au niveau rythmique, l'idée de l'interaction artistique et historique demeure présente à travers les ressemblances musicales incorporant l'esthétisme du rythme *parlando-rubato* et les aspects constitutionnels du sentiment modal des *makamlar*, plus précisément des ornements spécifiques, la durée et l'accentuation de certains degrés ou des silences et l'utilisation de certains registres.

5. Application du modèle analytique : embellissements et interprétation

Ce chapitre expose des aspects analytiques encadrant les éléments mentionnés précédemment, dont 1) la constitution tonale (modes grecques et gammes occidentales, modes orientaux - *makamlar*) et l'instrumentation et 2) la métrique (texte, mélostrophes, rythme). Il s'agit, en effet, des embellissements et de l'interprétation, le premier étant subdivisé en ornements et mélismes, liberté rythmique et improvisation. Ces aspects se présentent simultanément comme causes et conséquences du fonctionnement de la musique traditionnelle bosniaque et cela à cause de leurs liens directs avec le déroulement musical, autant au niveau vocal qu'instrumental. Cette unification, tel étant le cas des éléments analytiques des chapitres précédents, introduit l'assemblage de l'historique et de l'artistique, ou plus précisément de leurs impacts réciproques.

L'importance majeure de l'intercroisement de nombreux éléments esthétiques provient de sa définition de l'unicité de la musique traditionnelle bosniaque. En plus d'interagir avec les aspects analytiques mentionnés dans les chapitres précédents, dont la tonalité, l'instrumentation et la métrique, les éléments de cette section interagissent également entre eux mêmes. Ainsi, les ornements et les mélismes exposent un impact simultané sur l'improvisation, la liberté rythmique et l'interprétation. Il s'agit ici d'un phénomène présenté dès le début de la thèse, qui définit la complication majeure du genre musical en question à un niveau analytique. Tel que mentionné initialement, une approche analytique individuelle demeure propice pour une observation claire. Toute interaction majeure fera partie de la synthèse et de la conclusion.

5.1. Embellissements

5.1.1. Ornementations et mélismes

Le rôle principal des ornementations et des mélismes provient du fait qu'ils mettent en valeur la sensualité et la sensibilité de la musique traditionnelle bosniaque, caractéristiques principales de ce genre musical. Tandis que le premier s'expose davantage à travers l'instrumentation, le deuxième met en perspective l'interprétation vocale. Par la même, ils rejoignent la perception métaphysique de la *sevdalinka* provenant d'une association nationale au contenu littéraire de la chanson en question, cette dernière regroupant les thèmes historiques et socioculturels, mais également amoureux qui, transmis à travers une linguistique précise, solidifient les caractéristiques mentionnées ci-dessus malgré leur impact moindre quant à l'association historique.

Cette exposition esthétique, incorporant la sensualité et la sensibilité musicales, rejoint également le fonctionnement perceptif des *makamlar*, plus précisément le sentiment modal. En effet, à un niveau formel, elles se basent sur les mêmes aspects constructifs, c'est-à-dire « des ornements spécifiques, la durée et l'accentuation de certains degrés ou des silences, et l'utilisation de certains registres »⁸⁸. Cette approche permet à l'exécution, autant instrumentale que vocale, d'amplifier les émotions au niveau des sections musicales et littéraires spécifiques.

Au niveau de l'instrumentation, l'association esthétique présentée ci-haut demeure représentative, avant tout, par la présence du *saz*. Cette dernière ne se base pas uniquement sur la formation de l'instrument exposant 1) une grande étendue d'intervalles, notamment les quarts de tons introduisant une sonorité mélancolique et simultanément sensible, 2) la

⁸⁸ Van Khé, T. (1971). Les « modes » en Asie et en Afrique. *Bulletin du centre d'études de musique orientale*, 8-9, 17-18.

possibilité, par la même, de la production de nombreuses ornementsations et 3) la douceur de l'intensité, mais aussi par l'atmosphère globale encadrant cet instrument. Tel que mentionné initialement, le *saz* fut, tout en l'étant toujours, associé à l'intimité, où son rôle demeure présent mais aucunement imposant.

Cette ambiance disparaît lors des versions récentes, exécutées à l'accordéon, plus précisément celles dont le développement se fait à partir de la période austro-hongroise. L'intimité initiale se perd sous l'influence de la scène musicale mettant en valeur une virtuosité davantage imposante. Par contre, ces nouvelles versions mettent en perspective les exemples parfaits de l'intégration du nouveau dans le but de reproduire l'ancien, observable notamment par l'exagération des ornementsations. Parmi ces cinq exemples, il y a le vibrato, le trille et l'unification de trois notes conjointes exécutées rapidement. Ce dernier demeure présenté à la première et la dernière mesures de l'extrait musical introduit à l'Exemple 19. De plus, deux autres méthodes demeurent importantes dans l'exécution contemporaine de la musique traditionnelle bosniaque, dont le mouvement majoritairement ascendant, mais présent aussi sous forme descendante, constitué de cinq à huit notes (voir l'Exemple 20), tout comme l'exécution répétée de trois notes conjointes. D'après l'observation et le raisonnement personnel, tout autre embellissement quant au style musical en question provient d'une modification partielle de ces cinq catégories principales.

Exemple 19 : Unification de trois notes conjointes exécutées rapidement⁸⁹

The musical score for Exemple 19 consists of two staves. The first staff is in G major, 4/4 time, and begins with a box labeled 'INT'. The chords above the staff are G, A^b7, G, /, G, G-9, G9, and G7. The melody features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4). The second staff is in C minor, 4/4 time, with chords Cm, Cm9, Cm7, C7, Fm, Hdim, Cm, and Cm7. The melody starts with a quarter note (C4), followed by a quarter note (D4), a quarter note (E4), and a quarter note (F4). It then features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4).

Exemple 20 : Mouvement ascendant (ou descendant) constitué de cinq à huit notes⁹⁰

The musical score for Exemple 20 is a vocal line with lyrics. The first staff has chords Am, Am7, F, and E. The lyrics are "da na kri-li-ma e--za-na s'ig-ne mi-ris ra-ma-za-na". The second staff has chords Dm, E7-9, A, E7, and A, E7. The lyrics are "iz na-še čar-ši-je,". The third staff has chords A and A, and ends with "FINE". The lyrics are "je.".

Au niveau vocal, les ornements se présentent sous forme de mélismes. Ils demeurent davantage mis en valeur lors de l'accompagnement au *saz* qu'à l'accordéon. Ceci est dû au fonctionnement de l'instrument accompagnateur dont le rôle est secondaire

⁸⁹ L'extrait musical provient de la chanson *Zmaj od Bosne* [Le dragon de la Bosnie]. Pabrić, O. (2002). *Miruh Bosne* [La senteur de la Bosnie] (p. 92). Visoko, Bosnie-Herzégovine : Omega.

⁸⁸ L'extrait musical provient de la chanson *Šehidski rastanak* [Le départ des martyres]. Pabrić, O. (2002). *Miruh Bosne* [La senteur de la Bosnie] (p. 191). Visoko, Bosnie-Herzégovine : Omega.

et se base sur la reproduction de l'exécution vocale. Ainsi, la direction de la pièce, tout comme l'ampleur des embellissements, demeure définie par l'exécution vocale. Par la direction de la pièce, il est question du mouvement musical ayant un point de départ et un point d'arrivée. Ces derniers peuvent se présenter sous forme partielle ou complète. Dans le premier cas, il s'agit des phrases musicales définies par les climax vocaux. Ceux-ci peuvent être mis en valeur de plusieurs manières, notamment par la variation de l'intensité vocale et la formation linguistique. La forme complète introduit le contenu intégral de l'œuvre, incorporant ainsi tous les mouvements musicaux partiels dans le but de présenter un tout. Dans le cas des instruments tempérés, notamment l'accordéon, ce fonctionnement se minimise à cause de la formation de l'instrument, plus précisément l'étendue des intervalles devenant plus restreinte et causant une impossibilité de reproduction vocale complète. Ceci n'empêche pas l'existence de nombreux mélismes, demeurant toujours présents dans la musique traditionnelle bosniaque, mais leur emphase est moins perceptible dû au manque de l'appui instrumental.

Ce fonctionnement esthétique est observable dans la chanson exemple, interprétée par Isović et accompagnée par un ensemble de *sazlije*, terme signifiant les interprètes de *saz*, lors de la première version et à l'accordéon lors de la deuxième version. Il demeure important à mentionner que la première version introduit le *saz* au niveau d'une scène musicale élargie, l'éloignant ainsi partiellement de l'atmosphère commune associée à cet instrument, c'est-à-dire l'exécution soliste ou les ensembles davantage restreints. Par contre, la différence sonore, ainsi que l'approche interprétative, provenant de ces deux versions est facilement observable, notamment par l'utilisation des ornements et des mélismes dans le but de reproduire la sonorité ancienne.

Ainsi, lors de la version accompagnée par un ensemble de *sazlije*, et tel que mentionné précédemment, les ornements instrumentales soutiennent la production vocale, ce phénomène ne minimisant pas l'importance de leur rôle, mais bien la délimitant. L'emphase demeure donc mise sur les mélismes vocaux, ces derniers étant présents tout au long de la chanson à un tel point qu'il devient difficile, presque impossible, de les dissocier des notes principales. À certains endroits, ils demeurent plus marquants, ce qui se reproduit aux mesures 2, 5, 8 et 9, 12, 15, 18 et 19, 22, 31, 36, 41, 48, 53 à 55, 58 à 61. L'insistance placée sur les mélismes se produit de deux manières. Premièrement, et en le prenant au sens propre, il y a ajout des notes supplémentaires, autrement dit des mélismes. Toutefois, deuxièmement, il y a introduction des variations dynamiques, qualifiées autrement de variations au niveau de l'intensité vocale, qui coïncident avec ces sections mélismatiques, mais également pas dans certains cas. Ces derniers se produisant au niveau des points d'orgue (mesures 2, 4 et 5, 10, 12, 15, 17 à 20, 22, 24, 34, 36 et 37, 41 et 42, 44, 50 et 51, 55, 59, 61 et 62), des notes de valeurs longues sans la présence des points d'orgue (mesures 4, 14 et 38) et des mouvements ascendants ou descendants incorporant les notes de valeurs courtes, tel étant majoritairement le cas des croches, donnant pour impression un mouvement saccadé (mesures 6, 35, 42 et 46). Dans ce dernier cas, les variations dynamiques peuvent être exposées directement par les nuances mélodiques (mesures 6 et 35) ou les accentuations phonétiques (mesures 35, 42 et 46).

L'impact de cette approche interprétative se base sur l'insistance du contenu littéraire, plus précisément la représentation d'une période historique, l'occupation ottomane, et d'un événement sociopolitique, la mort des frères Morić. Ce dernier demeure amplifié par le récitatif de l'interprète, faisant référence non seulement au passé ancien,

mais davantage au conflit récent, celui de 1992, introduisant ainsi la répétition historique dans le déroulement sociopolitique des territoires en question.

Un pays splendide, la Bosnie, des rivières magnifiques, des lacs magnifiques, des sources, des plaines, des montagnes, des forêts, des rochers, du bon peuple, des belles filles et des garçons robustes. C'est ici que se vivent les chansons et les fêtes, mais il y a eu également des révoltes et des agitateurs⁹¹.

Prenant en considération la deuxième version de la chanson *Braća Morići*, interprétée également par Isović mais accompagnée à l'accordéon par Pobrić, il est évident que l'écart au niveau interprétatif, autant instrumental que vocal, en comparaison avec la première version n'est pas majeur, ce qui aurait pu être le cas en prenant pour référence certaines autres *sevdalinke*. En effet, l'accompagnement préserve le rôle secondaire, introduisant tout de même une présence solide mais aucunement imposante. La formation de l'instrument modifie légèrement la sonorité, cela étant dû au fait qu'il s'agit d'un instrument tempéré, donc avec limitations au niveau des intervalles. Dans le but de se rapprocher de la sonorité initiale, celle provenant de l'exécution au *saz*, il y a alors introduction de nombreuses ornementsations, continuellement présentes au point d'occuper la qualification des notes primaires. Tel que mentionné précédemment, il s'agit du vibrato, du trille, de l'unification de trois notes conjointes exécutées rapidement, du mouvement majoritairement ascendant ou descendant constitué de cinq à huit notes et de l'exécution répétée de trois notes conjointes. Il demeure important à mentionner à ce stade que dans l'exécution de Pobrić, étant simultanément sa signature stylistique, la manipulation des ornementsations, quoi que solidement présente, se fait avec un extrême raffinement, l'emphase étant mise sur la précision technique et une délicatesse sonore. Ceci fait en sorte

⁹¹ L'information provient de <http://www.youtube.com/watch?v=c24bxmrb9No>.

que l'écart au niveau interprétatif, dont perceptif, entre ces deux versions n'est pas grand, malgré une attente contraire.

Une telle exécution instrumentale, jointe à l'interprétation vocale, permet la préservation du rôle primaire de cette dernière. Tel étant le cas de la première version, elle expose également de nombreux mélismes de manières identiques présentées précédemment, c'est-à-dire par l'inclusion de notes supplémentaires et l'introduction du jeu dynamique aux endroits spécifiques. Par contre, il y a tout de même une variation perceptive et cela dû à la formation technique de l'instrument, ce dernier étant limité quant aux productions sonores ou plus précisément leur diversité. Pour cette raison, la version actuelle demeure davantage encadrée et précise, moyennement improvisatrice.

Tout ce fonctionnement musical, soit instrumental ou vocal, fait indirectement lien avec les influences anciennes, notamment celles provenant de la période ottomane, préservées de manières diverses dans les interprétations contemporaines. Il y a, avant tout, l'exécution au *saz*, introduisant l'instrumentation propice de la période ottomane et des techniques s'y rattachant, notamment la diversité sonore due au fait qu'il s'agit d'un instrument non tempéré et l'importance de l'interprétation vocale, dont de la transmission du contenu littéraire. Cette formation inclut également la présence du sentiment modal, provenant des *makamlar*, se basant sur l'exposition musicale sensuelle et sensible. Lors de l'accompagnement à l'accordéon, la préservation du déroulement musical demeure présente, mais son ampleur dépend de l'instrumentaliste, de l'interprète et du choix de la chanson. En majorité, la différence majeure provient de la formation instrumentale, s'agissant d'un instrument tempéré et limitant ainsi la diversité sonore. Dans ce cas, l'introduction de nombreux ornements et mélismes devient un outil de reproduction similaire.

5.1.2. Liberté rythmique et improvisation

Prenant en considération l'ordre des sections de ce chapitre, notamment les ornements et les mélismes, la liberté rythmique et l'improvisation et finalement l'interprétation, celle-ci fait le suivi entrepris dans la section précédente, ou interprété autrement se présente comme conséquence de celle-là. Toutefois, une perception inverse demeure possible, non seulement au niveau de cette portion analytique mais également quant à toute autre précédant et suivant celle-ci. Cela est dû à l'interaction réciproque de tous les éléments théoriques mentionnés dans cette thèse.

Tel qu'évoqué précédemment, l'introduction des ornements et des mélismes affecte directement le plan rythmique de toute chanson, lui associant une caractérisation de liberté. Ceci dit, la précision métrique demeure tout de même présente et consistante, d'où la perception de la direction mélodique malgré les variations rythmiques. En effet, faisant référence aux explications du chapitre sur la métrique, il devient conclusif que cette précision se base fondamentalement sur la constitution littéraire et la mélodie engendrée par cette dernière. L'exécution instrumentale et l'interprétation vocale introduisent alors les embellissements affectant ainsi la perception de l'auditeur, notamment par une superposition simultanée de deux plans musicaux, le régulier et l'irrégulier. Toutefois, et tel que indiqué dans le chapitre précédent lors de la mention des conclusions analytiques de Rihtman, le fonctionnement de la chanson se base sur des mêmes regroupements rythmiques, ce qui explique l'idée de la perception, mais n'affecte pas la constitution musicale.

La chanson *Braća Morići* expose ce même fonctionnement présenté dans le paragraphe ci-dessus. En effet, la stabilité musicale, ou interprétée autrement de direction mélodique, provient de la constitution littéraire, notamment l'inclusion de huit syllabes par

vers. Elle est définie de trois manières différentes, plus précisément par la présence des points d'orgue, la manipulation vocale ou les deux, ce dernier se retrouvant simultanément dans les deux cas. Cette formation sert de fondement auquel se joint par la suite l'exécution instrumentale et vocale avec tous les éléments les constituant.

Le premier cas, étant la présence des points d'orgue, est observable aux mesures 2, 4, 10, 12 et 20 pour les deux premières strophes, aux mesures 22, 24, 34, 38, 41, 44 et 51 pour la troisième strophe et à la mesure 62 pour la coda. Respectivement, ces mesures mettent de l'emphase sur les vers 1, 2, 4, 5 et 8 pour la première strophe, les vers 1, 2, 4, 5 et 9 pour la deuxième strophe, les vers 1, 2, 5, 7, 8, 9 et 12 pour la troisième strophe et le deuxième vers pour la coda.

Dans le deuxième cas, il y a absence des points d'orgue, mais la perception auditive demeure identique due à l'exécution vocale, cette dernière introduisant le même effet, c'est-à-dire une retenue sur la terminaison des dernières syllabes des vers en question pour délimiter ainsi la direction mélodique. Ceci est observable aux mesures 6, 14 et 16 pour les deux premières strophes, aux mesures 26, 28, 36, 46 et 47 pour la troisième strophe et à la mesure 57 pour la coda. Encore une fois, ces mesures exposent respectivement les vers 3, 6 et 7 pour les deux premières strophes, les vers 3, 4, 6, 10 et 11 pour la troisième strophe et le premier vers pour la coda. Toutefois, l'emphase mise sur les dernières syllabes de ces vers spécifiques ne se fait pas identiquement, mais plus spécifiquement de trois manières différentes.

Premièrement, je ressorts les vers 3 et 7 des deux premières strophes, ainsi que le vers 11 de la troisième strophe. Dans ces cas précis, la perception de la fin d'une phrase mélodique provient de la liaison de la dernière syllabe avec la première syllabe de la prochaine ligne mélodique. Ainsi, sans la présence de la note initiale de la deuxième ligne

mélodique mentionnée, la terminaison ne serait pas aussi perceptible. Il devient important de remarquer que dans les trois cas, la note initiale représente la tonique de la tonalité de *mi majeur*.

Deuxièmement, il s'agit du vers 6 des deux premières strophes et du vers 7 de la troisième strophe. Ici, il y a introduction des notes avec des valeurs longues, plus précisément d'une ronde et d'une blanche pointée, ayant pour résultat le même effet d'un point d'orgue. Inévitablement, les valeurs longues entraînent une variation dynamique, se terminant par un *decrescendo*. Ceci amplifie solidement la terminaison d'une ligne mélodique.

Troisièmement, et finalement, la terminaison des vers demeure mise en perspective par l'introduction des silences. Ceci est observable à la troisième strophe, aux mesures 26, 28 et 46, mettant en valeur les vers 3, 4 et 10, ainsi qu'à la coda, à la mesure 57, introduisant le premier vers. Suivant l'intonation linguistique, l'insertion de ces silences permet de conclure qu'il s'agit d'une fin au niveau du contenu littéraire, et ainsi au niveau mélodique.

Le fonctionnement musical introduit dans les paragraphes ci-dessus, plus précisément la présence des points d'orgue ou l'absence de ces derniers mais produisant pareillement le même effet sous la manipulation vocale, incluant notamment la liaison de la dernière syllabe avec la première syllabe de la prochaine ligne mélodique et l'introduction des notes avec des valeurs longues et des silences, définit la stabilité de la direction mélodique, le fondement métrique du style musical en question. Toutefois, ce déroulement laisse libre cours à ce qui se produit entre le point A et le point B d'une ligne mélodique, c'est-à-dire du point de départ et de la fin. C'est exactement à ce moment qu'intervient l'improvisation, autant au niveau instrumental que vocal, créant ainsi la liberté rythmique

qualificative des *sevdalinke*. Le cadre principal demeure présent, non seulement au niveau littéraire, faisant référence à la constitution octosyllabique, mais également au niveau de la partition écrite. Les notes principales bien exposées, tel étant le cas sur la partition de référence, l'embellissement interagit entre chacune de ces notes et introduit ainsi la différenciation d'un instrumentaliste et d'un interprète à l'autre. Malgré cette diversité exécutive, la manipulation instrumentale demeure basée sur les méthodes spécifiques, tel que mentionné précédemment, dont le vibrato, le trille, l'unification de trois notes conjointes exécutées rapidement, le mouvement majoritairement ascendant, mais présent aussi sous forme descendante, constitué de cinq à huit notes et l'exécution répétée de trois notes conjointes. Au niveau vocal, il s'agit du maniement des nuances, de l'intensité et de l'endurance, sous forme de mélismes, tout en préservant une grande délicatesse.

En terminant, il devient possible de faire le lien entre ce fonctionnement et le déroulement des *makamlar*, ce dernier incorporant la liberté rythmique et l'improvisation comme une de ses caractéristiques principales. Visiblement, cela est dû, en grande partie, à la formation de l'instrument, mais une perception musicale se basant sur la sensibilité et la sensualité, ces dernières incorporant automatiquement les embellissements tels que les ornements et les mélismes, y joue un rôle d'envergure. Tout de même, il est important à mentionner à ce niveau que la présence de ces aspects musicaux, perçus davantage d'abstraites que de strictes, n'éloigne pas la musique traditionnelle des règles précises la composant tel étant le cas, entre autres, de la métrique.

5.2. Interprétation

En plus des ornements et des mélismes, de la liberté rythmique et de l'improvisation, tous étant des aspects constructifs du fonctionnement vocal, le timbre, incorporant directement la manière d'interprétation, demeure l'élément prédominant dans la

caractérisation interprétative. Malgré ses variations, tout dépendant de l'interprète, il y a un fondement propre à chacun qui, tel que mentionné précédemment, se base sur un regroupement des nuances, de l'intensité et de l'endurance, le tout manipulé clairement, délicatement et précisément, en dépit de l'instabilité perceptive due à l'irrégularité de certains éléments, dont la liberté rythmique et l'improvisation.

Ainsi, le timbre propice devient la conséquence de la diction claire au niveau littéraire et du raffinement de la voix au niveau musical, deux éléments de grande envergure quant à l'interprétation des *sevdalinke*. Ils divisent simultanément cette dernière en deux catégories. La première, caractérisée de « demi-voix », s'éloigne de l'intensité des tons. L'utilisation des nuances plus douces remplace l'accentuation des paroles, ou plus précisément des voyelles. La deuxième manière d'interprétation est définie par l'intensification des nuances. Dans ce cas, les tons mélodiques, ainsi que les phrases, deviennent plus longs à cause de l'introduction des mélismes, mettant davantage en évidence les passages dynamiques⁹². Ceci se reflète directement dans la chanson exemple.

Dans le but d'une démonstration approfondie du fonctionnement vocal et de son importance dans le style musical en question, incorporant les éléments mentionnés précédemment, je me réfère à l'approche analytique de Burns, présentée dans son article *Feeling the style: Vocal Gesture and Musical Expression in Billie Holiday, Bessie Smith, and Louis Armstrong*⁹³. Malgré la différence des styles, l'approche en question expose des éléments similaires et dignes de mention, devenant parallèlement une synthèse de tous les aspects analytiques mentionnés depuis le début de cette thèse.

⁹² Karača, T. (1997). Kulturne odrednice bosanske gradske pjesme sevdalinke [Les aspects culturels de la chanson bosniaque urbaine, la *sevdalinka*]. *Muzika : Časopis za muzičku kulturu*, 1(1:1), 56-57.

⁹³ Burns, L. (2005). Feeling the style: Vocal gesture and musical expression in Billie Holiday, Bessie Smith, and Louis Armstrong. *Music Theory Online*, 11(3).

Dans l'article en question, l'auteure expose l'expression vocale de Billie Holiday sous un mélange stylistique et sentimental, respectivement de Louis Armstrong et de Bessie Smith. Cette analyse ne se fait pas sous une quelconque forme de séparation, étant donné la présentation des éléments stylistiques (conventions, manières) et sentimentaux (émotion, subjectivité, effet), mais bien sous l'interaction de ces deux sphères. Les chansons mises en valeur dans l'article en question sont *Tain't Nobody's Biz-ness If I Do* et *I Gotta Right to Sing the Blues*.

Tel que mentionné précédemment, la catégorisation du répertoire diffère grandement en comparaison avec la musique traditionnelle bosniaque, d'où une prise en considération limitée. Toutefois, l'approche analytique s'avère utile dû à l'intégration des aspects, stylistiques et sentimentaux, ayant un effet direct sur l'expression musicale, cette dernière qualifiant fortement la constitution des *sevdalinke*.

Donc, en décortiquant cette constitution analytique, au niveau de la qualité vocale il y a présence de l'interaction des éléments structurels (la tonalité et le rythme) et affectifs (les nuances et l'intensité). La tonalité et le rythme ont un impact sur la production des tons et des voyelles qui, à travers les éléments affectifs, rejoignent l'expressivité artistique. Celle-ci, et au niveau de la chanson exemple, se caractérise par 1) la constitution vocale simultanément douce et puissante, 2) le contrôle de l'intonation et de la rythmique malgré l'improvisation causée par les embellissements, 3) l'importance du contour mélodique, 4) la présence de la sensibilité poétique et 5) la clarification de la diction. Prenant en considération le regroupement de ces éléments, il y a apparition des liens avec la deuxième manière d'interprétation des *sevdalinke*, caractérisant la chanson en question. Mettant de l'emphase sur l'intensification des nuances, elle rallonge les tons et les phrases mélodiques. Ce procédé amplifie les passages dynamiques, ayant pour but principal la compréhension

de la chanson, de son contenu littéraire et musical. Ces derniers, exposant davantage l'accompagnement au *saz* où le rôle primordial demeure accordé à la voix et à l'expressivité transmise à travers les nuances et les mélismes, s'applique également aux nouvelles versions.

Mis à part la formation constructive de la qualité vocale, nombreux sont des exemples dans la chanson *Brača Morića* exposant l'importance de celle-ci et de son effet socioculturel, rejoignant ainsi le phénomène de *signifyin(g)*. L'un des plus marquants demeure les vers dix à douze du troisième strophe, *Sultan care proklet li si, kad ti sablja pravdu kroji* [Sultan, tsar, maudit es-tu, quand le sabre créé ta justice]. Contrairement au reste de la chanson, cette partie introduit des valeurs de notes et des paroles textuelles condensées et saccadées mettant ainsi de l'emphase sur l'insatisfaction des frères Morić, leur divergence sociopolitique. Toutefois, un calme est introduit par la suite et cela sur les paroles *Na zulumu carstvo stoji* [Sur l'injustice, la terreur, repose ton pouvoir]. Ce calme cause l'impression d'une réflexion nécessaire, d'un questionnement, au niveau du sultan. Les nuances et l'intensité vocale, le contrôle de l'intonation et de la rythmique malgré l'improvisation causée par les embellissements, la présence de la sensibilité poétique et de la diction claire, raffinent la qualité vocale et exposent l'expressivité interprétative.

Au niveau de la deuxième sous-catégorisation, plus précisément l'espace vocal, l'ambitus demeure l'élément clé. Il est simultanément relatif et absolu, tout dépendant s'il y a présence de la comparaison ou pas, et en relation directe avec le style musical, donc la structure de l'œuvre. L'interaction avec la qualité vocale se fait par l'emphase mise sur les moments spécifiques, les notes ou le texte, et sur l'importance du contour mélodique par les tensions et les relâchements. Ceci fait référence à l'Exemple 14. Au niveau de la chanson

exemple, et suivant la partition de référence, l'ambitus se situe de *si* (sous la portée) à *fa dièse* (5^e ligne de la portée), dans la clé de *sol*, pouvant varier d'un interprète à l'autre.

L'importance majeure de l'articulation vocale demeure l'interaction du texte avec la rythmique, en soi et en relation avec la musique. Tel que mentionné précédemment, le texte a ses propriétés spécifiques, mélodiques et rythmiques, causées par la phonétique. Les effets de cette dernière, c'est-à-dire le rallongement des mots, la longueur des phrases et l'imprévisibilité rythmique, joignent directement la qualité et l'espace vocaux. Prenant cela en considération, il y a apparition de deux niveaux rythmiques, textuel et musical, dont le point commun produit le ou les climax, ou point culminant, de l'œuvre. Il demeure important à se rappeler que ces deux niveaux sont fondamentalement identiques, tel que mentionné par Rihtman, mais peuvent différencier à la perception. Dans la chanson *Brača Morića*, ce phénomène intervient principalement lors des longs mélismes observables aux mesures 2, 5, 8, 9, 12, 15, 18 et 19 pour les deux premières strophes, aux mesures 22, 31, 36, 41 et 48 pour la troisième strophe et aux mesures 53, 54, 55, 58, 60 et 61 pour la coda.

Après la prise en considération des trois aspects analytiques présentés précédemment, plus précisément de la qualité, de l'espace et de l'articulation vocaux, l'approche de Burns introduit le phénomène de *Signifyin(g)*. Tel que mentionné dans le chapitre II, d'après l'auteure, « *Signifyin(g)* is a means of initiating a discourse, a way of communicating, allowing for the possibility of breaking with convention, resisting normative models »⁹⁴. Malgré l'application initiale de cette définition aux éléments musicaux, elle peut également se produire au niveau du contenu littéraire, ceci étant le cas

⁹⁴ Burns, L. (2005). Feeling the style: Vocal gesture and musical expression in Billie Holiday, Bessie Smith, and Louis Armstrong. *Music Theory Online*, 11(3).

de la chanson exemple, *Brača Morića*. En effet, nous y retrouvons les évidences socioculturelles et un discours dénonçant le fonctionnement politique de cette période.

Le modèle analytique de Burns expose finalement l'importance du « comment » et/ou de « quoi » d'une performance, tout dépendant du style musical. Suivant l'analyse faite, surtout à travers le phénomène de *signifyin(g)*, nous pouvons conclure que dans la chanson exemple, la prédominance se situe au niveau du « quoi » de l'œuvre. En effet, le contenu politique et socioculturel expose l'importance majeure à laquelle, par la suite, s'ajoutent des éléments musicaux définissant le « comment » d'une performance. Il demeure, tout de même, important de mentionner que le résultat final provient de l'interaction de ces deux aspects.

Ceci dit, malgré l'application du modèle analytique occidental à une musique de formation différente, c'est-à-dire étant constituée simultanément des éléments occidentaux et orientaux, cette approche permet de mieux comprendre la constitution expressive d'une œuvre, celle-ci provenant des éléments physiques du corps humain, causant des aspects structurels et affectifs, et rejoignant par la suite les aspects politiques et socioculturels. Cette approche analytique expose une perception davantage approfondie du phénomène de l'expressivité artistique, tout en permettant de répondre aux questions telles que : L'expressivité musicale, est-elle toujours présente dans une œuvre artistique? D'où provient-elle? Quelle est sa signification? Quelle est son impact? De plus, en regroupant tous les éléments théoriques, autant au niveau instrumental que vocal, c'est-à-dire les ornements, les mélismes, la liberté rythmique, l'improvisation et les manières spécifiques d'interprétation, elle fait le lien avec les aspects constitutionnels des modes orientaux transmis à travers des méthodes différentes dans la tradition musicale de nos

jours. Malgré leurs formations et exécutions distinctes, elles demeurent en une relation directe et servent de base crédible pour une analyse théorique.

6. Conclusion

6.1. Synthèse

L'objectif de cette thèse, étant la détermination, la caractérisation et l'analyse des éléments théoriques majeurs quant à la constitution de la chanson traditionnelle bosniaque, a pu être démontré à travers les chapitres précédents. En effet, la présentation, l'explication et la discussion ont englobé des aspects musicaux spécifiques, dont 1) la constitution tonale (modes grecques et gammes occidentales, modes orientaux - *makamlar*) et l'instrumentation, 2) la métrique (texte, mélostrophes, rythme) et 3) les embellissements (ornementations et mélismes) et l'interprétation (liberté rythmique et improvisation), sous forme de préservation des éléments anciens dans la constitution musicale contemporaine.

Cette préservation de l'ancienneté fait indirectement référence au développement historique du pays et son impact sur la tradition musicale. Des résultats identiques, mais sous une perception différente, deviennent également possibles, c'est-à-dire l'analyse théorique servant de base pour une meilleure compréhension historique. Peu importe le regard, le dénouement principal de la recherche devient alors la période de la naissance et du développement de la *sevdalinka*, c'est-à-dire l'époque de l'occupation ottomane, tout comme le point de référence à toutes les comparaisons incorporant les périodes historiques antérieures.

Ainsi, sous cet impact historique ayant pour importance majeure la formation musicale et littéraire de l'époque en question, la *sevdalinka* devient qualifiée de musique traditionnelle bosniaque, le terme « traditionnelle » signifiant, tel que mentionné précédemment « l'information, plus au moins légendaire, relative au passé, transmise

d'abord oralement de génération en génération »⁹⁵. Ceci dit, malgré la variabilité présente dans l'exécution, autant instrumentale que vocale, de toute musique traditionnelle, les constatations importantes à ce niveau, et dignes de mention, demeurent les conclusions du domaine de l'ethnomusicologie présentées par Emilia Comisel, et introduites chapitre II, qui rejoignent simultanément la perception d'Amela Zubović, c'est-à-dire

- 1) dans la musique de chaque peuple existent des thèmes, des intonations, des structures modales, rythmiques et architectoniques, des lois de créations, etc., qui ont une grande stabilité,
- 2) la plupart de ces éléments ont une diffusion universelle ou quasi universelle et constituent l'arsenal des moyens universels artistiques, et
- 3) les musiques folkloriques ont à leur base des lois rigoureusement précises qui appartiennent aux systèmes sonores et rythmiques particuliers, indépendants du système classique occidental⁹⁶.

Prenant en considération toutes ces constatations, autant historiques que théoriques, tout comme l'interaction de l'ancienneté et de la nouveauté, j'ai introduit quatre noms importants, dans le domaine de l'ethnomusicologie et de la théorie musicale, me permettant d'élaborer l'analyse désirée. Il s'agit, en effet, de 1) Ludvig Kuba explorant la constitution tonale de la musique en question, 2 et 3) Cvjetko Rithman et Vlado Milošević intégrant i) le fondement des gammes sur les tétracordes et les pentacordes, ainsi que les schémas mélodiques, diatoniques et chromatiquement altérés, tout ceci pouvant être influencé par l'interprétation, ii) la constatation que les variations au niveau de la tonalité, du rythme et du tempo influencent la détermination et la consistance des intervalles harmoniques, et iii) le lien entre la musique et le texte, dont la présence des mélodies syllabiques et

⁹⁵ Rey-Debove, J., Rey, A. (Dir.). (1993). *Le nouveau petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (p. 2284). Paris, France : Dictionnaires le Robert.

⁹⁶ Comisel, E. (1974). Systèmes rythmiques dans la musique folklorique des peuples balkaniques. Dans D. Nedeljković (Éd.), *Rad XIV kongresa saveza folklorista Jugoslavije u Prizrenu 1967* (p. 315). Belgrade, Yougoslavie : Savez Udruženja Folklorista Jugosavije.

mélismatiques, ainsi qu'entre le rythme et le texte⁹⁷, et 4) Lori Burns introduisant une approche analytique approfondissant la compréhension de la perception interprétative, cette dernière interagissant directement avec les éléments structurels et affectifs, et l'impact de la formation du corps humain sur la production vocale⁹⁸.

Tout aspect analytique retrouve, partiellement ou complètement, dépendant de notre perception et de notre jugement musical, un ou des liens avec la formation de la musique orientale, plus précisément par les *makamlar* et le sentiment modal, ce dernier regroupant, tel qu'exposé au chapitre II, « des ornements spécifiques, la durée et l'accentuation de certains degrés ou des silences, et l'utilisation de certains registres »⁹⁹. Ce phénomène de présence joint, de manières différentes, autant l'accompagnement instrumental initiale, le *saz*, ou récent, l'accordéon et les orchestres, permettant ainsi la discussion sur l'interaction et l'unification de l'ancienneté et de la nouveauté.

6.2. Ouverture

En effet, cette discussion, en résumant la recherche faite, ne se présente pas seulement comme une synthèse, mais également une ouverture à tout développement pouvant survenir. La possibilité et la complexité de ce dernier s'exposent à travers le questionnement introduit précédemment, c'est-à-dire 1) l'ancienneté et l'actualité constructives permettent-elles d'élaborer des hypothèses crédibles servant de base quant au développement futur de la *sevdalinka*, 2) comment sont perçus les éléments musicaux

⁹⁷ Milošavljević, Lj. (2000). Vlado Milošević i Cvjetko Rithman, dva bosanska etnomuzikologa [Vlado Milošević et Cvjetko Rithman, deux ethnomusicologues bosniaques]. *Muzika : Časopis za muzičku kulturu*, 4(1-2:13-14), 47-48.

⁹⁸ Burns, L. (2005). Feeling the style: Vocal gesture and musical expression in Billie Holiday, Bessie Smith, and Louis Armstrong. *Music Theory Online*, 11(3).

⁹⁹ Van Khé, T. (1971). Les « modes » en Asie et en Afrique. *Bulletin du Centre d'études de musique orientale*, 8-9, 17-18.

anciens dans la tradition musicale contemporaine, 3) comment se fait l'interaction des ces éléments divers et 4) quelles sont leurs conséquences au niveau musical?

Ceci dit, malgré tout raisonnement musical quant au développement de la musique traditionnelle bosniaque, une certaine dose d'imprévisibilité demeure et demeurera toujours présente, comme cause des styles personnels et de l'évolution musicale. Toutefois, la comparaison actuelle de l'ancienneté et de l'actualité permet de conclure une interaction, de ces dernières, de plus grande envergure que perçue à première vue. L'ampleur et la prévisibilité de leurs manipulations dépendent de l'aspect analysé, quoi qu'en règle générale il s'agit des modifications grandes et subtiles, avec un fondement, tout de même, commun dans les deux cas. La présence de plusieurs options lors d'un seul élément analytique, tel étant le cas de la modalité et/ou de la tonalité, tout comme l'interaction obligatoire de plusieurs aspects dans le but de comprendre chaque élément non seulement collectivement mais également individuellement, phénomène se trouvant dans l'expression musicale, plus précisément dans la sensualité et la sensibilité qualificatives des *sevdalinke*, confirment ces hypothèses d'interaction et du partage commun entre l'ancienneté et l'actualité, ainsi que l'existence inévitable d'imprévisibilité mentionnée précédemment.

Une telle manipulation des éléments interactifs introduit une complexité perceptive au niveau de la définition des éléments anciens et nouveaux. Certains demeurent tout de même clairement définis et dans ces cas il s'agit d'une appropriation simultanée d'après les moyens en possession. À ce sujet, un des exemples demeure l'introduction de nombreuses ornements lors des exécutions à l'accordéon, dans le but de reproduire la variabilité et l'imprévisibilité sonore du *saz*.

Au niveau de la troisième question, c'est-à-dire comment se fait l'interaction des ces éléments divers, la réponse précise devient la synthèse de cette thèse, à un niveau partiel et

complet. Ceci dit, il s'agit d'une reproduction de l'ancienneté à travers les nouveaux moyens, disponibles à l'époque actuelle, phénomène commun dans toute préservation ayant précédé l'actualité. Inévitablement la différence devient évidente, d'où la présence de la terminologie telle que l'ancienneté et la nouveauté, mais cela ne nuit pas aux rapprochements pouvant être faits.

Finalement, les conséquences de ces modifications, au niveau musical, soulèvent le questionnement sur l'authenticité. Par contre, cela devient une discussion en soi due à sa complexité terminologique et perceptive, ainsi qu'à l'ampleur de la subjectivité dans toute élaboration de cette polémique. D'un point de vue, il devient logique de conclure que toute modification de la création initiale minimise son authenticité. Inversement à cela, le questionnement sur la définition de la création initiale fait surface. Dans la thèse actuelle, le début, ou autrement dit la naissance, de la musique traditionnelle bosniaque a été défini par la période ottomane, dû à l'incorporation de nombreux éléments orientaux, plus précisément la majeure partie. Toutefois, il demeure évident que cette catégorisation est partiellement due pour une compréhension temporelle et la possibilité de concentration et d'élaboration d'une thématique délimitée, complexe même à ce niveau restreint. Inversement à cette délimitation, l'existence de la musique traditionnelle bosniaque serait associée à l'existence de son peuple, et tenu compte du contexte historique de la Bosnie-Herzégovine plus que perplexe, elle précéderait amplement la période de l'occupation ottomane et serait grandement limitée par la longueur d'une thèse de maîtrise. Ceci dit, cela demeure le premier point de vue auquel s'ajoute le deuxième, ce dernier pouvant qualifier la période actuelle d'authentique. En effet, cette perception se base sur la représentation de la génération actuelle et ainsi de la musique faisant partie de cette dernière. Tel que

mentionné précédemment, les deux approches perceptives contiennent des arguments et solidifient la subjectivité les constituant.

Distinctivement à toute cette perplexité de l'ancienneté et de l'actualité, cette dernière devenant également à son tour le passé, leurs comparaisons demeurent d'une grande importance dans la compréhension de différents styles musicaux, de leurs développements artistiques et historiques, tout comme de leurs fonctionnements individuels et interactifs. Ceci dit, cette comparaison renforce l'importance de l'unification des aspects artistiques et historiques, et de leur indivisibilité, notamment dans le cas de la musique traditionnelle. Malgré la possibilité des approches analytiques différentes, soit artistique ou historique, les résultats finaux aboutissent à une interaction et des influences mutuelles. La qualification de « traditionnelle » appuie cette perception, incorporant les liens directs avec les éléments constituant une société et sa mentalité, autrement dit sa manière de vivre, tous ces aspects se produisant comme causes ou conséquences du développement historique.

Finalement, la recherche présentée lors de la thèse actuelle permet non seulement d'élargir le champ analytique au niveau de la musique traditionnelle bosniaque, ce dernier étant peu connu et exposé, notamment en langue française, mais également d'introduire une référence quant à la prise en considération des éléments interactifs de toute musique traditionnelle. Ce phénomène demeure applicable à tout autre style musical reposant sur l'ancienneté modifiée.

Annexe

Annexe 1 : *Récitatif d'Omer Pobrić – Qu'est-ce que le sevdah*¹⁰⁰

Version bosniaque¹⁰¹ :

Postoji jako mnogo hipoteza o tome šta je sevdah. Svaka je dobra i svaka ima nedostataka. Dobra je jer je u jednom dijelu objašnjena u pravu, ali već pri prvom podpitanju, možda baš to objašnjenje pokazuje nedostatke. Sevdah je, po meni, aura koja okružuje čovjeka, nepojavnog je oblika i nemože se vidjeti, ali svaki pojedinac koji artikulira estetiku kao sastavni dio življenja može, i u najmanjem obliku, i u najmanjem prostoru, očititi sevdah. To je Božiji dar sretnicima koji život vide optimistično, tako žive i u takvoj vizuri pronalaze elemente ljepote i zadovoljstva. A kad' se duša prepuni te ljepote sevdaha, sevdalinka dođe kao rashlada i razgala, de zasviraj i zapjevaj da mi dušu razgališ. A šta je sevdalinka? Najkraće rećeno, to je bosanska gradska ljubavna pjesma, pri čemu riječ bosanska geografski određuje autohtonost sevdalinke, riječ gradska urbanost, a riječ ljubavna sadržajnu tematiku. Jest turski *sevda* ljubav, jest arapski *savda* crna žuć. Crna žuć označava jednu od četiri osnovne substance koje se po shvatanju starih grčkih i arapskih ljekara nalazi u čovječem organizmu. Pošto je ljubav često uzrok melanholičog raspoloženja i razdraženosti, koje je i inače posljedica prevladavanja crne žući u organizmu, tako da je riječ *savda*, crna žuć, u toj proekciji uzeta kao ekivalent riječi ljubav. Lingvističkim tragom dolazimo do saznanja da su Turci tu riječ preuzeli od Arapa, a mi joj, u Bosni i Hercegovini, dodali slovo h i eto vam riječi sevdah. Sevdah nije samo riječ. To je imaginarni ambijent ljepote u čijem nepriglednom prostranstvu duše koje osjećaju pronalaze zrnca radosti i formirajući mozaik čine sebi život lijepim. Život nažalost nije samo ljubav i sevdalinka kao vrh sevdaha nije samo ljubavna pjesma. Sevdah je stil, način života Bosanca, a sevdalinka je povijesni zapisničar življenja Bosanaca. Sreće i nesreće, radosti i žalosti, uspjehe i stradanja u ovim našim tragičnim prostorima, sevdalinka opisuje često poštenije od pisanih dokumenata. Pažljivi uživatelj može prepoznati pojedine sevdalinke kao dokumente jednog vremena. U sevdalinkama su naši prvi drhtaji uneseni čulima, prvi dodiri i prva sapiranja u mraku kad' je čovjek sam sebi dovoljan, jer nije sam, u sevdahu je. Onda prolazi život, sudbina učini svoje, i od mladosti često ostane nedovoljno dosanjan san. Ostane sevdah i ostane sevdalinka kao sjećanje, ostane žalost za prošlim i duša puna još dublje izražene ljepote. Zato je možda lijepa i sljedeća hipoteza : sevdalinka je naša pjesma o nama.

Version française/anglaise¹⁰² :

Il existe beaucoup d'hypothèses sur ce que le *sevdah*. Toutes sont vraies, mais toutes peuvent également porter leurs failles. Le *sevdah* est, d'après moi, l'aurore sans forme apparente qui entoure l'homme, et qui donc ne peut être vue, mais qui peut être entendue par chaque individu qui perçoit l'esthétique au sens sensoriel comme une partie intégrante

¹⁰⁰ Pobrić, O. (2003). *Besjeda Omera Pobrića – Šta je sevdah* [Récitatif d'Omer Pobrić – Qu'est-ce que *sevdah*]. Visoko, Bosnie-Herzégovine : Omega.

¹⁰¹ Transcription et traduction française faites par l'auteure de la thèse.

¹⁰² Révision française et traduction anglaise faites par Emmanuelle Lambert-Lemoine.

de sa vie. Ainsi, le *sevdah* peut être présent sous la plus petite forme et dans le plus petit espace. *Sevdah* is a gift from God to those who see life in a optimistic way, and who find in living, beauty and satisfaction. And when the soul fills itself of the beauty that is *sevdah*, *sevdalinka* feels as though one is being swept by a refreshing and peaceful breeze: a force that sings for my soul. But, what is *sevdalinka*? In a brief way, it is a bourgeois Bosnian love song, where bourgeois implies its urbanity, Bosnian, its native land, and love, its story. In Turkish, *sevda* signifies love; in Arabic, *savda* identifies black bile, which, according to ancient Arab and Greek medical beliefs, represents one of the four core substances secreted by the human body. And since love is often the cause of melancholy and anxiety which often can produce bile, *savda* can also be perceived as love. Drawing on linguistic origins, one infers that the Turks borrowed this word to describe love, and us, in Bosnia-Herzegovina, added an H, to suit our pronunciation. However, *sevdah* is not merely a word: it is an imaginary world of beauty where, in its infinite way, the souls finds of joy coming together in a mosaic, creating ones life. La vie, malheureusement, ne porte pas uniquement sur l'amour et ainsi la *sevdalinka*, étant le sommet de *sevdah*, n'est pas seulement une chanson d'amour. Le *sevdah* est un style et une manière de vivre et la *sevdalinka* est un greffier historique des bosniaques. Joies et tristesses, bonheurs et malheurs, réussites et décès dans nos espaces si tragiques, la *sevdalinka* nous décrit souvent plus sincèrement que tous documents officiels. En effet, un auditeur attentif peut voir les *sevdalinke* comme les documents du temps. Les *sevdalinke* décrivent les premiers tremblements de nos sens et les premiers apaisements quand l'homme, serein, est absorbé dans le *sevdah*. Lorsque la vie passe, le destin prend sa place et de la jeunesse, souvent, il ne reste qu'un rêve inaccompli. Il ne reste que le *sevdah* et la *sevdalinka* comme souvenirs, la nostalgie du passé et une âme remplie de beauté. Peut-être à cause de cela, la prochaine hypothèse est tout aussi belle : la *sevdalinka* est notre chanson sur nous.

Annexe 2 : Traduction de la chanson Brača Morići, Frères Morić

L'ordre du tsar venant d'Istanbul,
 l'ordre du haut dignitaire venant de Travnik,
 de capturer les deux garçons courageux,
 deux garçons, deux frères Morić.
 Le beau vendredi à l'éveille,
 sur la grande capitale.
 Les deux Morić faisant la prière du vendredi,
 à la mosquée Hadžimagribija.

Ils capturèrent les deux Morić,
 et les amenèrent par les Sarače,
 et les amenèrent par les Kovače,
 à la forteresse pour les étrangler.
 Lorsque cette nouvelle apprise par la mère des Morić
 qu'on amène ses deux garçons,
 du jardin de la coupole blanche elle courut, se mettant à genoux
 et embrassant les mains du haut dignitaire de Sarajevo,
 de son propre frère.

« Laisse-moi mes deux garçons,
deux garçons, mes deux Morić!
Je te donnerai les clés et les taxes,
je te donnerai les taxes pour les sept années,
durant lesquelles se fit la construction de la forteresse blanche. »
Lorsqu'ils ont commencé à les étrangler,
les frères Morić ont commencé à chanter :
« Sarajevo, grand es-tu,
ô forteresse, sombre es-tu,
sultan, tsar, maudit es-tu,
quand le sabre créa ta justice,
sur la terreur repose ton pouvoir. »

Haut dignitaires et ministres toujours présents,
personne ne réussit à calmer ma Bosnie.¹⁰³

Annexe 3 : Extraits musicaux de la chanson Braća Morići, Frères Morić

1^{ère} version : <http://www.youtube.com/watch?v=c24bxmrb9No>

2^e version : <http://www.youtube.com/watch?v=Nv3m7XgZr4Y>

Annexe 4 : Liste des tableaux

Tableau 1 : Présentation historique de la Bosnie-Herzégovine	5-6
Tableau 2 : Bans au pouvoir de la Bosnie-Herzégovine	8
Tableau 3 : Rois au pouvoir de la Bosnie-Herzégovine	9
Tableau 4 : Makamlar communs	26-28
Tableau 5 : Constitution strophique	80-81

Annexe 5 : Liste des exemples

Exemple 1 : Classification tonale et modale de Ludvig Kuba	21
Exemple 2 : Gamme majeure-mineure	22
Exemple 3 : Gamme mineure-majeure	23
Exemple 4 : Makam Bastanikar	28
Exemple 5 : Makam Nahawand	29
Exemple 6 : Représentation constitutionnelle du makam Hijaz Nahawand	32
Exemple 7 : Représentation tonale du makam Hijaz Nahawand	32
Exemple 8 : Partition de Braća Morići	36-37
Exemple 9 : Rythme aksak	43
Exemple 10 : Interaction entre le mètre et le rythme	44
Exemple 11 : Constitution mélopoétique	45
Exemple 12 : Chanson 426 du manuscrit de Ludvig Kuba	46
Exemple 13 : Accords de base de la chanson Braća Morići	56-57

¹⁰³ La traduction présente le contenu, sans le suivi poétique exposé dans la version originale.

Exemple 14 : Accords de base de la chanson Brača Morići en interaction avec la diction	58-59
Exemple 15 : Accords prédominants de la chanson Brača Morići sous forme de notes spécifiques	61-62
Exemple 16 : Accords avec septièmes	63
Exemple 17 : Makam Ajam	66
Exemple 18 : Constitution syllabique de la 1 ^{ère} strophe de la chanson Brača Morići	79
Exemple 19 : Unification de trois notes conjointes exécutées rapidement	91
Exemple 20 : Mouvement ascendant (ou descendant) constitué de cinq à huit notes	91

Glossaire

Prononciation du bosniaque¹⁰⁴ :

c = ts
č = tch
ć = tch
e = é
g = gg
j = y
r (lorsqu'il est placé entre deux consonnes) = eur
s = ss
š = ch
u = ou
ž = j

Aksak : Schéma rythmique 1) d'essence vocale (existant également dans les mélodies instrumentales), 2) en interaction directe avec les vers, 3) bichrones et 4) construits d'une grande variété de groupes rythmiques¹⁰⁵.

Aoudj : *Makam* provoquant la jubilation d'après Rouanet¹⁰⁶.

Bosančica : Langue propre aux Illyriens et aux territoires bosniaques avant l'an 9 après notre ère.

Buruntija : Ordre de *paša* (haut dignitaire, général de l'armée)¹⁰⁷.

Džamija Hadžimagribija : Mosquée *Hadžimagribija*.

Džuma : Prière collective du vendredi saint.

Esnaf : « L'association d'artisans groupés en vue de régler leur profession et de défendre leurs intérêts », ainsi qu'à la scène sociopolitique¹⁰⁸.

Ferman : Ordre du *sultan* (tsar, souverain)¹⁰⁹.

¹⁰⁴ Mudry, T. (1999). *Histoire de la Bosnie-Herzégovine : Faits et controverses* (p. 427). Paris, France: Ellipses.

¹⁰⁵ Comisel, E. (1974). Systèmes rythmiques dans la musique folklorique des peuples balkaniques. Dans D. Nedeljković (Éd.), *Rad XIV kongresa saveza folklorista Jugoslavije u Prizrenu 1967* (p. 315-319). Belgrade, Yougoslavie : Savez Udruženja Folklorista Jugosavije.

¹⁰⁶ Van Khé, T. (1971). *Les « modes » en Asie et en Afrique*. *Bulletin du Centre d'études de musique orientale*, 8-9, 14.

¹⁰⁷ Žero, M. (1995). *Sevdah Bošnjaka : 430 sevdalinki sa notnim zapisom* [Le *sevdah* des Bosniaques : 430 *sevdalinke* avec annotations musicales] (p. 442). Sarajevo, Bosnie-Herzégovine : Ljiljan.

¹⁰⁸ Rey-Debove, J., Rey, A. (Dir.). (1993). *Le nouveau petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (p. 477). Paris, France : Dictionnaires le Robert.

¹⁰⁹ Žero, M. (1995). *Sevdah Bošnjaka : 430 sevdalinki sa notnim zapisom* [Le *sevdah* des Bosniaques : 430 *sevdalinke* avec annotations musicales] (p. 445). Sarajevo, Bosnie-Herzégovine : Ljiljan.

Giusto : (It. juste, exacte) *Tempo giusto*, tempo habituel pour la musique en question ou le retour au tempo régulier après un passage de tempo flexible¹¹⁰.

Giusto-syllabique : Schéma rythmique 1) d'essence, 2) en interaction directe avec les vers, 3) bichrones et 4) construits d'une grande variété de groupes rythmiques¹¹¹.

Halvat : Jardin.

Harač : Taxe exigée par le pouvoir ottoman des hommes de croyances religieuses autres que celle appartenant à l'Islam¹¹².

İamb : Terminologie antique définissant croche-noire¹¹³.

Jins (ajnas, pl.) : Groupe de notes, tricorde, tétracorde ou pentacorde, qui au nombre de deux ou de trois, définissent la constitution des *makamlar*¹¹⁴.

Kafana (kafane, pl.) : Lieux de divertissement pour les hommes où la musique et l'alcool provoquent un état de mélancolie profonde.

Klanjati : Acte de faire la prière.

Kula : Coupole.

Makam (makamlar, pl. turc) / maqam (maqamat, pl. arabe) : Modes orientaux.

Ochaq : *Makam* provoquant la peur d'après Rouanet¹¹⁵.

Parlando-rubato : Schéma rythmique 1) d'essence vocale, 2) en interaction directe avec les vers, 3) bichrones et 4) construits d'une grande variété de groupes rythmiques¹¹⁶.

Paše : *Paša* au pluriel.

Pašinica : *Paša* au féminin, signifiant épouse de *paša*.

¹¹⁰ L'information provient d'Oxford Music Online, www.oxfordmusiconline.com.

¹¹¹ Comisel, E. (1974). Systèmes rythmiques dans la musique folklorique des peuples balkaniques. Dans D. Nedeljković (Éd.), *Rad XIV kongresa saveza folklorista Jugoslavije u Prizrenu 1967* (p. 315-319). Belgrade, Yougoslavie : Savez Udruženja Folklorista Jugosavije.

¹¹² Žero, M. (1995). *Sevdah Bošnjaka : 430 sevdalinka sa notnim zapisom* [Le *sevdah* des Bosniaques : 430 *sevdalinke* avec annotations musicales] (p. 445). Sarajevo, Bosnie-Herzégovine : Ljiljan.

¹¹³ Comisel, E. (1974). Systèmes rythmiques dans la musique folklorique des peuples balkaniques. Dans D. Nedeljković (Éd.), *Rad XIV kongresa saveza folklorista Jugoslavije u Prizrenu 1967* (p. 316). Belgrade, Yougoslavie : Savez Udruženja Folklorista Jugosavije.

¹¹⁴ L'information provient de www.maqamworld.com.

¹¹⁵ Van Khé, T. (1971). *Les « modes » en Asie et en Afrique*. *Bulletin du Centre d'études de musique orientale*, 8-9, 14.

¹¹⁶ Comisel, E. (1974). Systèmes rythmiques dans la musique folklorique des peuples balkaniques. Dans D. Nedeljković (Éd.), *Rad XIV kongresa saveza folklorista Jugoslavije u Prizrenu 1967* (p. 315-319). Belgrade, Yougoslavie : Savez Udruženja Folklorista Jugosavije.

Pentacorde : Groupe de cinq notes formant quatre intervalles.

Petak : Vendredi, dans le contexte de la chanson exemple il s'agit du vendredi saint, journée lors de laquelle les gens se regroupent à la mosquée (*džamija*) pour une prière collective (*džuma*).

Pyrrhique : Terminologie antique définissant croche-croche¹¹⁷.

Rast : *Makam* provoquant la joie d'après Rouanet¹¹⁸.

Rythmes bichrones : Rythmes « fondés sur une double pulsation (par exemple noire et noire pointée qui donne en 5/8 : noire-noire pointée ou en 7/8 : noire pointée-noire-noire), d'où leur appellation de *rythmes bichrones* puisqu'ils font appel à deux mesures distinctes du temps qui ne sont pas divisibles entre elles...»¹¹⁹.

Sarački defter : Document listant les noms et les professions des citoyens du quartier *Sarači* de Sarajevo.

Saz : Instrument oriental à cordes pincés et non-tempéré. Luth à longue manche munie de frettes et trouvée au Caucase, en Turquie, en Europe de sud-est et dans les régions avoisinantes incluant le nord de la Syrie et de l'Iran¹²⁰.

Sazlije : Interprètes de *saz*.

Sevdah : Musique traditionnelle bosniaque, qualifiée davantage sous forme d'atmosphère incorporant une grande sensibilité et sensualité musicales.

Sevdalinka : Chanson traditionnelle bosniaque.

Signifyin(g) : « A means of initiating a discourse, a way of communicating, allowing for the possibility of breaking with convention, resisting normative models »¹²¹.

Spondée : Terminologie antique définissant noire-noire¹²².

¹¹⁷ Comisel, E. (1974). Systèmes rythmiques dans la musique folklorique des peuples balkaniques. Dans D. Nedeljković (Éd.), *Rad XIV kongresa saveza folklorista Jugoslavije u Prizrenu 1967* (p. 316). Belgrade, Yougoslavie : Savez Udruženja Folklorista Jugosavije.

¹¹⁸ Van Khé, T. (1971). *Les « modes » en Asie et en Afrique*. *Bulletin du Centre d'études de musique orientale*, 8-9, 14.

¹¹⁹ Bois (de), P. (Dir.). (1992/2001). *Tadjikistan davlatmand : musique savante et populaire* (p. 5). Paris, France : Inedit (Maison des Cultures du Monde).

¹²⁰ Spector, J., Atayan, R., Rihtman, C., Morris, R. C. (2007-2009). *Saz*. Retiré le 5 décembre, 2009, de <http://www.grovemusic.com>.

¹²¹ Burns, L. (2005). *Feeling the style: Vocal gesture and musical expression in Billie Holiday, Bessie Smith and Louis Armstrong*. *Music Theory Online*, 11(3).

¹²² Comisel, E. (1974). Systèmes rythmiques dans la musique folklorique des peuples balkaniques. Dans D. Nedeljković (Éd.), *Rad XIV kongresa saveza folklorista Jugoslavije u Prizrenu 1967* (p. 316). Belgrade, Yougoslavie : Savez Udruženja Folklorista Jugosavije.

Sultan : Tsar, souverain¹²³.

Šeher : Grande ville, fait référence à Sarajevo.

Tabija : Partie de la forteresse où sont placés les canons¹²⁴.

Takum : Ensemble de *saz*.

Tétracorde : Groupe de quatre notes formant trois intervalles.

Tricorde : Groupe de trois notes formant deux intervalles.

Trochée : Terminologie antique définissant noire-croche¹²⁵.

Turčije : Chansons vocales de caractère lyrique et de style turc¹²⁶.

Tvrđava : Forteresse.

Vezir : Ministre¹²⁷.

Zulum : Injustice, terreur¹²⁸.

¹²³ Žero, M. (1995). *Sevdah Bošnjaka : 430 sevdalinki sa notnim zapisom* [Le sevdah des Bosniaques : 430 sevdalinke avec annotations musicales] (p. 450). Sarajevo, Bosnie-Herzégovine : Ljiljan.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Comisel, E. (1974). Systèmes rythmiques dans la musique folklorique des peuples balkaniques. Dans D. Nedeljković (Éd.), *Rad XIV kongresa saveza folklorista Jugoslavije u Prizrenu 1967* (p. 316). Belgrade, Yougoslavie : Savez Udruženja Folklorista Jugoslavije.

¹²⁶ Bujić, B., Petrović, A. (2001). Bosnia and Herzegovina. Dans S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (pp. 56-65). New York, USA : Grove's Dictionaries. Retiré le 5 décembre, 2009, de www.oxfordmusiconline.com.

¹²⁷ Žero, M. (1995). *Sevdah Bošnjaka : 430 sevdalinki sa notnim zapisom* [Le sevdah des Bosniaques : 430 sevdalinke avec annotations musicales] (p. 451). Sarajevo, Bosnie-Herzégovine : Ljiljan.

¹²⁸ Ibid.

Bibliographie

Articles

Bois (de), P. (Dir.). (1992/2001). *Tadjikistan davlatmand : musique savante et populaire* (p.3-8). Paris, France : Inedit (Maison des Cultures du Monde).

Bujić, B., Ramović, A. (Traductrice). (2002). « Plovljenje kroz prošlost » : Pitanja s kojima se suočava historičar muzike u Bosni [« Naviguer à travers le passé » : questions confrontées par l'historien de la musique en Bosnie]. *Muzika : Časopis za muzičku kulturu*, 6(2:20), 92-104.

Comisel, E. (1974). Systèmes rythmiques dans la musique folklorique des peuples balkaniques. Dans D. Nedeljković (Éd.), *Rad XIV kongresa saveza folklorista Jugoslavije u Prizrenu 1967* (pp. 315-319). Belgrade, Yougoslavie : Savez Udruženja Folklorista Jugoslavije.

Fulanović-Šošić, M. (2001). Folklorna polifonija u zapisima bosanskih narodnih pjesama Vlade Miloševića [La polyphonie traditionnelle dans les chansons folkloriques bosniaques transcrites par Vlado Milošević]. *Muzika : Časopis za muzičku kulturu*, 5(1:17), 88-100.

Fulanović-Šošić, M. (1997). O melodijskim modelima bosanskohercegovačke sevdalinke [À propos des modèles mélodiques de la *sevdalinka* de la Bosnie-Herzégovine]. *Muzika : Časopis za muzičku kulturu*, 1(1:1), 61-67.

Hadžisalihović, J. (1973). Bosanski mekam [Le *maqam* bosniaque]. Dans Z. Kumer (Éd.), *Zbornik 18. kongresa jugoslovenskih folkloristov* (pp. 248-250). Ljubljana, Slovénie : Savez Udruženja Folkloristov Jugoslavije.

Jašarević, A. (1999). Izvori o muzici u BiH do 1918 godine [Les références sur la musique en Bosnie et Herzégovine avant 1918]. *Muzika : Časopis za muzičku kulturu*, 3(4:12), 76-78.

Karača, T. (1997). Kulturne odrednice bosanske gradske pjesme sevdalinke [Les aspects culturels de la chanson bosniaque urbaine, la *sevdalinka*]. *Muzika : Časopis za muzičku kulturu*, 1(1:1), 55-59.

Karača, T. (1999). Utjecaj medija na promjene u načinu interpretacije sevdalinke [L'impact des médias sur la manière d'interprétation des *sevdalinke*]. Dans I. Čavlović (Éd.), *I međunarodni simpozij « Muzika u društvu »* (pp. 201-207). Sarajevo, Bosnie-Herzégovine : Muzikološko Društvo Bosne i Hercegovine.

Krader B. (1981). A Bosnian urban love song: The sevdalinka. Dans D. Hartz et B. Wade (Éds.), *Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977* (pp. 29-35). Philadelphia, USA : American Musicological Society.

Milošavljević, Lj. (2000). Vlado Milošević i Cvjetko Rithman, dva bosanska etnomuzikologa [Vlado Milošević et Cvjetko Rithman, deux ethnomusicologues bosniaques]. *Muzika : Časopis za muzičku kulturu*, 4(1-2:13-14), 45-50.

Rihtman, C. (1998). O ilirskom porijeklu polifonih oblika narodne muzike Bosne i Hercegovine [Les origines illyriennes des formes polyphoniques dans la musique traditionnelle de la Bosnie et Herzégovine]. *Muzika : Časopis za muzičku kulturu*, 2(1:5), 6-10.

Rihtman, C. (1998). O odnosu ritma stiha i napjeva u narodnoj tradiciji Bosne i Hercegovine [La relation entre le rythme du texte et le rythme de la mélodie dans la tradition folklorique de la Bosnie et Herzégovine]. *Muzika : Časopis za muzičku kulturu*, 2(2:6), 6-9.

Touma, H. H. (1970). Maqam, une forme d'improvisation / Maqam, a form of improvisation. *World of Music : Quarterly Journal of the International Music Council (UNESCO)*, 12(3), 22-31.

Van Khé, T. (1971). Les « modes » en Asie et en Afrique. *Bulletin du Centre d'études de musique orientale*, 8-9, 1-20.

Zubović, A. (1999). Aspekti muzičkog života u Bosni i Hercegovini u doba turske uprave [Les aspects de la vie musicale en Bosnie et Herzégovine durant le régime ottoman]. Dans I. Čavlović (Éd.), *I međunarodni simpozij « Muzika u društvu »* (pp. 38-52). Sarajevo, Bosnie-Herzégovine : Muzikološko Društvo Bosne i Hercegovine.

Périodiques électroniques

Burns, L. (2005). Feeling the style: Vocal gesture and musical expression in Billie Holiday, Bessie Smith, and Louis Armstrong. *Music Theory Online*, 11(3).

Ćumurija, I. (2004). Legedarni sevdalija – Životni put veterana i barda Zaima Imamovića [L'interprète (des *sevdalinke*) légendaire – Chemin de la vie du vétéran et du barde, Zaim Imamović]. *Most*, 181(92).

Ćumurija, I. (1998). Saz, sevdalinka i sijelo [Le *saz*, la *sevdalinka* et le divertissement]. *Most*, 102(13).

Ćumurija, I. (1999). Tumač i baštenik sevdalinke – Povodom 13-godišnjice smrti Himze Polovine [L'interprète et l'héritier de la *sevdalinka* – À l'occasion de la 13^{ème} année du décès de Himzo Polovina]. *Most*, 117-118(28-29).

La Rue, J. (2001). Fundamental Consideration in Style Analysis. *Journal of Musicology*, 18(2), 295-312.

Malin, Y. (2008). Metric analysis and the metaphor of energy: A way into selected songs by Wolf and Schoenberg. *Music Theory Spectrum*, 30(1), 61-87.

Šarić, S. (1999). Najveći bosanskohercegovački etnolog i folklorist – Austrijski znanstvenik Friedrich Salomo Krauss [Le plus grand ethnologue et folkloriste de la Bosnie et Herzégovine – Le savant autrichien Friedrich Salomo Krauss]. *Most*, 117-118(28-29).

Vešović, M. (1998). Emina – Tekst i kontekst pjesme [Emina – Le texte et le contexte de la chanson]. *Most*, 102(13).

Thèses

Peters, H. L. (2007). Song of *sevdalinka*: Cultural anthem of Bosnia-Herzegovina (MA, York University). ProQuest, AAT MR29299.

Vidan, A. (2000). Ballads by women performers in the oral traditions of the South Slavs (PhD, Harvard University). ProQuest, AAT 9972446.

Dictionnaire / Encyclopédies

Bujić, B., Petrović, A. Bosnia and Herzegovina. Dans S. Sadie (Éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (pp. 56-65). New York, USA : Grove's Dictionaries.

Rey-Debove, J., Rey, A. (Dir.). (1993). *Le nouveau petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris, France : Dictionnaires le Robert.

Livres

Butorović, Đ. (2009). *Morići : smisao sjećanja i pamćenja* [Les Morić : le sens de la mémoire]. Sarajevo, Bosnie-Herzégovine : Svjetlost.

Buturović, A., Schick, I. C. (Éds.). (2007). *Women in the Ottoman Balkans: Gender, culture and history*. New York : I.B. Tauris.

Gunić, V. (2006). *Najbolje sevdalinke – knjiga najpjevanija* [Les meilleures *sevdalinke* – livre le plus chanté]. Tuzla, Bosnie-Herzégovine : BosniaARS.

Gunić, V. (2008). *Pisma u budućnost* [Les lettres à l'avenir]. Tešanj, Bosnie-Herzégovine : Planjax.

Gunić, V. (1997). *Sevdalinke o gradovima* [Les *sevdalinke* à propos des villes]. Bihać, Bosnie-Herzégovine : Bošnjak.

Imamović, M. (2006). *Historija Bošnjaka – 3 izdanje* [L'histoire des Bosniaques – 3^e édition]. Sarajevo, Bosnie-Herzégovine : Preporod.

Kuba, L. (1984). *Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine* [Les chansons et les mélodies de la Bosnie et Herzégovine]. Sarajevo, Bosnie-Herzégovine : Svjetlost.

Milošević, V. (1954-1964). *Bosanske narodne pjesme*, I-IV [Chansons traditionnelles bosniaques, Vol. 1-4]. Banja Luka, Bosnie-Herzégovine : Muzej Bosanske Krajine, Odsjek za narodne pjesme i igre.

Mudry, T. (1999). *Histoire de la Bosnie-Herzégovine : Faits et controverses*. Paris, France : Ellipses.

Pobrić, O. (2002). *Miruh Bosne* [La senteur de la Bosnie]. Visoko, Bosnie-Herzégovine : Omega.

Signell, K. L. (1986). *Makam: Modal practice in Turkish art music*. New York : Da Capo Press.

Vasiljević, M. (1965). Народне мелодије Црне Горе [Les chansons folkloriques de Monténégro]. Beograd, Yougoslavie : Научно дело.

Vranić, S., Pobrić, O. (2005). *Sevdah i sevdalinka – Izbor tekstova na devet svjetskih jezika* [Le *sevdah* et la *sevdalinka* – Textes choisis en neuf langues internationales]. Visoko, Bosnie-Herzégovine : Omega.

Žero, M. (1995). *Sevdah Bošnjaka : 430 sevdalinki sa notnim zapisom* [Le *sevdah* des Bosniaques : 430 *sevdalinke* avec annotations musicales]. Sarajevo, Bosnie-Herzégovine : Ljiljan.

Sites Internet

Bošnjače, sjećaš li se sevdalinke [Bosniak, te rappelles-tu de la *sevdalinka*]. (2004). Retiré le 6 septembre, 2008, de <http://www.bosnjaci.net/prilog.php?pid=21139>.

Maqam world. (2001-2005).

Retiré le 6 septembre, 2008, de www.maqamworld.com.

O sazu [À propos de *saz*].

Retiré le 6 septembre, 2008, de <http://www.sevdalinke.com/osazu.php>.

O sevdalinci [À propos de la *sevdalinka*].

Retiré le 6 septembre, 2008, de <http://www.sevdalinke.com/uvod.php>.

Bujić, B., Petrović, A. (2001). Bosnia and Herzegovina. Dans S. Sadie (Éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (pp. 56-65). New York, USA : Grove's Dictionaries.

Retiré le 5 décembre, 2009, de www.oxfordmusiconline.com.

Delić, M. (2005). *Sevdalinka*.

Retiré le 6 septembre, 2008, de <http://www.bosnjaci.net/prilog.php?pid=21165>.

Spector, J., Atayan, R., Rihtman, C., Morris, R. C. (2007-2009). *Saz*.
Retiré le 5 décembre, 2009, de <http://www.groovemusic.com>.

Entrevues et communications électroniques

Cohen, D^{re} Judith : ethnomusicologue et professeure à l'Université de Toronto

Drinčić, Mirsad : rédacteur du site Internet www.bosnaprkosnaodsna.mine.nu

Durić, D^r Rašid : historien littéraire et professeur à l'Université Ruhr-Universität Bochum

Gunić, Vehid : auteur et journaliste

Hodžić, Dženad : journaliste

Kurtagić, D^r Husein : auteur-interprète-compositeur et directeur de l'*Udruženje estradnih i slobodnih umjetnika u Bosni i Hercegovini* [Association des artistes autonomes de la Bosnie et Herzégovine]

Mulhem, D^{re} Sahar : professeure à l'Université de Koweït

Pobrić, Omer : accordéoniste et directeur de l'*Institut sevdaha* [Institut de *sevdah*]

Vranić, D^r Semir : rédacteur du site Internet www.sevdalinke.com