

Received: 2 mars 2017

Revision received: 31 mai 2017

Accepted: 12 juillet 2017

OnlineFirst: 30 novembre 2017

Copyright © 2017 • Istanbul University Department of Sociology

[tjs.istanbul.edu.tr/en](http://tjs.istanbul.edu.tr/en)

DOI 10.26650/TJS.2017.2.0004 • December 2017 • 37(2) • 283–313

Original Article

# Philologie de la Créolisation des Traditions Musicales du Mašriq\*

Nidaa Abou Mrad<sup>1</sup>

## Résumé

Au gré de l'histoire mouvementée du territoire géoculturel du Mašriq et symbolique de « l'Orient musical », s'est mise en place une importante palette de traditions musicales vivantes. Particulièrement marquée du double point de vue rythmique et stylistique, la diversité des pratiques musicales de ce territoire est la conséquence directe de leurs différences contextuelles. Il s'agit d'abord du sceau prosodique que la langue des textes chantés imprime sur le rythme des chants et qui varie sensiblement d'un contexte linguistique (syriaque, grec, persan, copte, arabe, turc, arménien etc.) ou dialectal à l'autre. Il s'agit surtout de l'empreinte métrique par laquelle les rituels religieux et profanes marquent ce rythme. Cette empreinte est inhérente à l'arbitrage esthétique que rendent ces rituels entre verbe et geste et qui se superpose à l'antique dialectique du λόγος (*logos*, parole/verbe) et du μέλος (*mélōs*, mélodie) et à l'opposition du vocal à l'instrumental. En prenant appui sur l'analyse symbolique des rituels dans lesquels les pratiques musicales sont engagées, la modélisation triadique esthétique et stylistique musicale, par laquelle débute cet article tout en s'inscrivant dans la théorie sémiotique modale, est avant tout d'inspiration anthropologique religieuse et d'essence sémiotique/sémiologique ternaire. Aussi cet article étudie-t-il dans cette perspective quatre importants actes syncrétistes fondateurs de grandes traditions musicales régionales : l'instauration (au iv<sup>e</sup> s.) de l'hymnodie chrétienne, la création (au vii<sup>e</sup> s.) de la musique de cour arabe médiévale, les tiraillements (observée au xix<sup>e</sup> s.) entre les systèmes mélodiques traditionnels de l'Orient, en conséquence de contacts avec l'Occident, et l'élaboration (au xix<sup>e</sup> s.) de la nouvelle mouture de la tradition musicale lettrée (artistique ou classique) arabe du Mašriq, par métissage entre des dialectes musicaux régionaux. Ces avènements sont envisagés, du double point de vue sémiotique et philologique, en tant qu'évolutions historiques de dialectes d'une seule et même langue musicale régionale, transmodale et transtraditionnelle, ces dialectes étant assujettis à des processus de *créolisation musicale*.

## Mots-clés

Traditions musicales de l'Orient • Métissage musical • Sémiotique modale • Schèmes esthétiques musicaux traditionnels • Nahḍa musicale

\* Article destiné au numéro spécial de la Revue turque de sociologie « Musique et société dans les cultures classiques » et construit à partir de l'ouvrage *Éléments sémiotique modale: Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques de l'auteur* (Abou Mrad, 2016).

<sup>1</sup> Nidaa Abou Mrad (Prof.), musicologie, doyen de la Faculté de Musique et Musicologie, Université Antonine, 40016 Hadat-Baabda, Liban. Email: [nidaa.aboumrada@ua.edu.lb](mailto:nidaa.aboumrada@ua.edu.lb)

To cite this article: Abou Mrad, N. (2017). Philologie de la créolisation des traditions musicales du Mašriq. *Turkish Journal of Sociology*, 37(2), 283–313. <http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.2.0004>



# Philology of the Creolization of Mashriq's Musical Traditions

Nidaa Abou Mrad<sup>1</sup>

## Abstract

As expected from the colorful history of Mashriq's cultural geography and the symbolic system of the "musical East," there is today in that region a great variety of musical traditions. The richness of this region's music, regarding rhythm and style especially, is the natural result of these musical traditions' contextual differences. The fundamental distinction is the prosodic stamp that the language of the lyrics left on the rhythm of the chant, contextually depending on the language (Syrian, Greek, Persian, Coptic, Arabic, Turkish, Armenian, etc.) or dialect. It is mainly caused by the metrical influence (metrical stamp) of religious and non-religious rituals on the rhythm. This influence, which also appears in the logos (utterance/word) – melos (melody) dialectic and the vocal – instrumental music opposition of Ancient Greece, is inherent to the rituals' aesthetic preference between utterance and gesture. The threefold stylistic and aesthetical music modeling that has been chosen at the outset of the study and thoroughly explored within modal semiotics is based on the symbolic analysis of rituals involving music making. Based on a threefold semiotic approach, it is mainly inspired by the anthropology of religion. Thus have been studied the four principal, constituent and syncretist stages of the great musical traditions of the region: The foundation of the Christian hymnography (4th century); the beginnings of Medieval Arabic court music (7th century); inconsistencies in the traditional Eastern melodic systems (mainly 19th century) as a consequence of the contact with the West, and finally, the embodiment of a new form of theory-based Arabic music tradition (artistic or classic) in Mashriq (19th century). All these stages have been explored, from the double perspective of semiotics and philology, as the evolution of the dialects of a single regional music idiom (trans-modal and trans-traditional) that has undergone musical creolization.

## Keywords

Musical Traditions of Mashriq • Musical Creolization • Modal Semiotics • Aesthetic Patterns in Traditional Music •  
Musical Dimension of Nahḍa



Au gré de l'histoire mouvementée du territoire géoculturel du Mašriq<sup>2</sup> et symbolique de «l'Orient musical» (During, 1994), s'est mise en place une importante palette de traditions musicales vivantes. Particulièrement marquée du double point de vue rythmique et stylistique, la diversité des pratiques musicales de ce territoire est la conséquence directe de leurs différences contextuelles. Il s'agit d'abord du sceau prosodique que la langue des textes chantés imprime sur le rythme des chants et qui varie sensiblement d'un contexte linguistique (syriaque, grec, persan, copte, arabe, turc, arménien etc.) ou dialectal à l'autre. Il s'agit surtout de l'empreinte métrique par laquelle les rituels religieux et profanes marquent ce rythme. Cette empreinte est inhérente à l'arbitrage esthétique que rendent ces rituels entre verbe et geste (Chailley, 1996, p. 17-18) et qui se superpose à l'antique dialectique du λόγος (*logos*, parole/verbe) et du μέλος (*mélōs*, mélodie) et à l'opposition du vocal à l'instrumental. En prenant appui sur l'analyse symbolique des rituels dans lesquels les pratiques musicales sont engagées, la modélisation triadique esthétique et stylistique musicale, par laquelle débute cet article, suit, tout en s'inscrivant dans la théorie sémiotique modale (Abou Mrad, 2016), est avant tout d'inspiration anthropologique religieuse et d'essence sémiotique/sémiologique ternaire. Aussi cet article étudie-t-il dans cette perspective quatre importants actes syncrétistes fondateurs de grandes traditions musicales régionales : l'instauration (au IV<sup>e</sup> siècle) de l'hymnodie chrétienne, la création (au VII<sup>e</sup> siècle) de la musique de cour arabe médiévale, les tiraillements (observée au XIX<sup>e</sup> siècle) entre les systèmes mélodiques traditionnels de l'Orient, en conséquence de contacts avec l'Occident, et l'élaboration (au XIX<sup>e</sup> siècle) de la nouvelle mouture de la tradition musicale lettrée (artistique ou classique) arabe du Mašriq, par métissage entre des dialectes musicaux régionaux. Ces avènements sont envisagés, du double point de vue sémiotique et philologique, en tant qu'évolutions historiques de dialectes d'une seule et même langue musicale régionale, transmodale et transtraditionnelle, ces dialectes étant assujettis à des processus de *créolisation musicale*.

### Sémiotique Modale

La sémiotique modale (Abou Mrad, 2016) propose une formalisation de la composition des séquences musicales traditionnelles monodiques modales. Il y est question d'une grammaire générative, donc d'un ensemble restreint de règles qui décrivent et prédisent l'élaboration de séquences associées à un mode mélodique donné, à un style rythmique déterminé et à une forme précise, le tout étant inhérent à une tradition particulière de l'Orient musical. Cette méthode formaliste réécrit ces séquences en termes d'indicateurs sous-jacents qui subissent des transformations pour aboutir à la composition ou l'improvisation proprement dite. De ce jeu sur les structures mélodiques profondes surgit une signification musicale intrinsèque. Celle-ci se complète d'une signification d'ordre culturel, inhérente au sceau stylistique rythmique qu'impriment dans la *pâte* musicale la parole chantée et le geste musicalisé.

---

<sup>2</sup> Orient méditerranéen du monde arabe.

**Tripartition linguistique musicale.** Cette sémiotique modale fait sienne la distinction que fait la linguistique entre langage, langue et parole (Saussure, 1972). Ainsi la musique est-elle une faculté générale et inhérente de l'humain de s'exprimer et de communiquer à l'aide d'unités sonores musicales, ce qui permet de l'assimiler à un langage universel. Celui-ci se décline en des *langues musicales* culturellement différenciées, consistant chacune en un système mélodique abstrait d'unités sonores discrétisées et structurées, que l'on peut apprendre et pratiquer dans un contexte socioculturel donné. On compte parmi ces langues mélodiques : la langue modale monodique transtraditionnelle (d'Asie méridionale, centrale et occidentale, d'Afrique du Nord et d'Europe [médiévale]), la langue pentatonique/pentaphonique monodique (du restant de l'Asie, d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique, voir Picard, 2001b) et la langue tonale harmonique de l'Occident. En outre, les particularismes traditionnels culturels, notamment d'ordre stylistique rythmique, déclinent chaque système en des *dialectes musicaux* qui s'identifient à des traditions musicales régionales ou locales.

Quant à la parole, en tant qu'usage contextualisé du système linguistique, elle trouve son équivalent musical dans cette énonciation (perçue et rendue) qui consiste en l'actualisation que fait un musicien donné de la compétence langagière musicale commune à partir du système mélodique d'une *langue musicale* particulière et du style traditionnel rythmique d'un *dialecte musical* déterminé, et ce, à un moment précis et dans un contexte déterminé.

**Grammaticalité musicale.** Dans son «Épistémologie d'une musicologie analytique», Nicolas Meeùs (2015, p. 100) identifie l'objet primordial de la musicologie à l'étude de la grammaire musicale. Cependant, l'intuition d'une compétence grammaticale universelle germe dans l'herméneutique de l'arborescence modale, telle que la théorise au <sup>xvi</sup> siècle le musicologue/grammairien/calligraphe levantin Muẓaffar al-Ḥiṣnī, et reçoit sa formulation psycholinguistique cognitive dans les travaux de Noam Chomsky.

Ainsi *Le révélateur musicologique* d'al-Ḥiṣnī assigne-t-il au compositeur compétent la maîtrise de «la science des nombres [de degrés dont se compose la mélodie-type d'un mode], des notes focales, de la dérivation et de la syntaxe démonstrative [musicales]», qui constituent l'arsenal morphophonologique et syntaxique du déploiement compositionnel (Abou Mrad et Didi, 2013, p. 29-50). Selon al-Ḥiṣnī, une telle compétence grammaticale n'est cependant pas spécifique de la musique, tout au moins en tant que compétence générale et non pas dans les paramètres particuliers qui manifestent celle-ci. Il s'agit, pour cet auteur, d'une compétence grammaticale musicale qui est analogue à celle de la grammaire de la langue arabe et à celle de la syntaxe graphique de la calligraphie arabe.

De même, cette théorie assigne au musicologue une aptitude à l'herméneutique mélodique. Le *savant* est ainsi gratifié dans le traité anonyme *L'arbre aux calices*

*renfermant les principes des modes* «du don de l'exégèse des structures originelles/fondamentales<sup>3</sup> des modes» qui relèvent de l'arbre transmodal de la Tradition (Ḥašaba et Faṭḥallāh, 1983, 1535, f. 57[b]-76[a]). Préfigurant l'usage fait par Heinrich Schenker (Meeùs, 1993) de la notion de Structure Originelle Fondamentale ou *Ursatz*, de même que la distinction faite par la grammaire chomskyenne entre structure profonde et structure de surface, cette sorte d'herméneutique de l'arborescence modale consiste à réduire les formules musicales réelles pour faire apparaître leurs catégories sous-jacentes.

Sans entrer dans les détails de cette grammaire musicale commune de la sémiotique modale, le présent article se focalise sur les interactions qui ont existé entre les divers systèmes musicaux traditionnels de l'Orient modal et qui ont abouti à la mise en place de traditions musicales créoles vivantes jusqu'à nos jours.

### **Créolité musicale de l'Orient antique**

L'examen des phénomènes de contact entre les dialectes nécessite au préalable une relecture des schèmes esthétiques qui sont en jeu dans les métissages étudiés depuis l'antiquité, en partant de la dialectique des forces apollinienne et dionysienne que théorise Friedrich Nietzsche dans son *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872-1906) et en l'intégrant dans une acception ternaire de l'esthétique musicale.

**Une dyade esthétique:** De fait, le dionysisme, pris dans un sens symbolique général, représente la posture esthétique des anciennes religions (notamment, asiatiques occidentales ou phrygiennes de l'actuelle Turquie) des cultures sédentaires agraires (Chailley, 1979, p. 9-11). Ce schème se trouve engagé dans l'aulodie (chant accompagné d'aulos) et l'aulétique (musique instrumentale), que mène un aérophone à anche, d'essence végétale : l'aulos de roseau. C'est sur ce type de pratique instrumentale que s'assoient les rituels de transe des cultes initiatiques à mystères, notamment, les rituels bachiques ou dionysiaques. Ces cultes sont centrés sur des divinités dont la symbolique est agraire. Celle-ci est liée aux cycles saisonniers de la vie, en termes de mort et de résurrection. Autour de ces mythes se construisent des mystères initiatiques, dans le cadre desquels les fidèles sont appelés à s'unir rituellement à cette divinité dans sa mort et sa résurrection, afin de trouver leur salut, et ce, notamment, dans le cadre de cérémonies collectives de transe (ivresse/enthousiasme bachique). Accompagné de cycles rythmiques à frappes percussives, l'aulos joue à un moment donné une ritournelle qui induit et conduit une transe communielle de possession (Rouget, 1980), qui est colorée de πάθος/pathos. L'intégration de cette formule récurrente à un énoncé musical différent (avec lequel elle alterne selon un schéma de solo/tutti) instaure la forme responsoriale, qui englobe d'une manière transcendante cette ritournelle.

---

<sup>3</sup> La racine arabe *'ašl* du prédicat *'ašliyya*, assigné au terme *mabānī*, traductible par « structures », se prête à la même traduction ambivalente en fondement/origine que le préfixe allemand *Ur*.

Quant à l'apollinisme, il représente la posture esthétique des anciennes religions des cultures nomadiques pastorales. Celles-ci sont centrées sur les rituels sacrificiels religieux archaïques, transmutés en rituels laudatifs, devenus ensuite mystiques, à base d'hymnodie (Quasten, 1929-1983). Celle-ci consiste à chanter des hymnes (généralement de louange à la divinité) et à en assumer l'ἦθος/*éthos*, selon un schéma strophique, c'est-à-dire en appliquant récursivement la composition musicale de la strophe de tête à toutes les strophes de l'hymne. De même l'apollinisme hellène dorique s'exprime-t-il musicalement par la citharodie, chant hymnique/strophique accompagné de cithare ou de lyre, instruments comportant un matériau animal (notamment, des cordes en boyaux de mouton).

**Une esthétique trinitaire:** Au couple schématique esthétique mystérique *versus* laudatif – qui s'exprime musicalement par la dialectique du responsorial et de l'hymne –, l'auteur (Abou Mrad, 2016, ch. 2) adjoint le schème monothéiste abrahamique de la transcendance divine absolue à canal prophétique. Ce schème place le divin, créateur tout-puissant et salvateur, en situation de transcendance absolue par rapport à l'humain. Le fidèle est appelé à suivre le message salvateur qui lui est transmis par voie prophétique sous forme de versets révélés. L'expression musicale de ce schème passe par la cantillation. Celle-ci consiste en la lecture publique musicalisée du texte révélé. La rythmique mesurée ou périodique est écartée au profit exclusif d'un débit rythmique reflétant la prosodie syllabique de la langue verbale. La dimension ascétique de cette lecture mélodieuse, totalement inféodée au verbe révélé, vise à protéger l'énoncé du λόγος divin à l'égard des affects déclamatoires (Corbin, 1961, p. 3).

Cette cantillation scripturaire est la base du chant synagogaal, auquel remontent les chants des liturgies chrétiennes initiales. S'y ajoute la psalmodie, ou chant des psaumes (qui ramène au schème laudatif apollinien), qui, selon les contextes, peut prendre trois formes : la psalmodie directe (proche de la cantillation) ; la psalmodie alternée entre deux chœurs, dite antiphonée ; et la psalmodie responsoriale qui se fait en alternance entre versets de l'officiant et répons de l'assemblée : *Amen* ou *Alléluia*.

Au terme de leur adaptation au cadre liturgique chrétien, les éléments doctrinaux et rituels du judaïsme et des religions agraires et pastorales de l'antiquité sont assujettis à un procès *réinterprétatif*. Cette désignation correspond aux moyens qui ont permis à l'Église initiale d'élaborer sa liturgie et notamment ses traditions musicales. Tout comme en théologie, les valeurs néotestamentaires permettent de changer la signification culturelle de formes anciennes empruntées au legs hébraïque, aussi bien qu'à ses homologues païens. Ainsi la réinterprétation conserve-t-elle certains aspects opératoires et émotionnels de ces données antécédentes, tout en transformant radicalement leur intentionnalité et leur teneur théologique. Cela donne :

**Une «esthétique du Père»:** schème à dominance verbale et de connotation religieuse *monothéiste transcendante stricte*, ayant pour expression musicale la

cantillation austère d'une prose sacrée et pour expression graphique la calligraphie; ce schème renvoie au symbole du Père, qui assume la transcendance absolue d'un Dieu inaccessible et inconnaissable, sauf par l'intermédiaire d'une parole (*λόγος*) prophétique normative qui constitue le canal salvateur; par son dogmatisme, ce schème revêt un caractère exclusif pour le judaïsme et l'islam littéralistes;

**Une «esthétique du Fils»:** schème à dominance mélodique et/ou gestuelle/chorégraphique, et de connotation religieuse *mystérique communuelle transcendantale*, ayant la ritournelle (et le responsorial), de même que le mélisme, pour expressions musicales et l'icône, de même que l'arabesque végétale et la miniature, pour expression graphique; ce schème renvoie au symbole du Fils, qui assume l'intervention divine dans le monde et l'union divino-humaine, en ce sens que le divin s'humanise afin que l'humain soit déifié/sanctifié. À côté de sa place essentielle dans la théologie patristique chrétienne de l'*Incarnation* («Le Fils de Dieu s'est fait homme pour nous faire Dieu»), ce schème est en outre crucial pour l'islam chiite, dans la mesure où le fidèle est invité à établir une relation mystérique, communuelle et salvatrice avec la figure passionnelle et martyrologique de l'*imām* Ḥusayn et, transitivement, avec celle eschatologique de l'*imām* al-Mahdī.

**Une «esthétique de l'Esprit Saint »:** un schème à codominance verbale et gestuelle et de connotation religieuse *laudative* et *mystique immanente*, ayant pour expression musicale l'hymne, de même que toute forme musicale strophique, et pour expression graphique les patterns géométriques; ce schème renvoie à la personne de l'Esprit Saint, qui assume la présence mystique et sanctifiante du divin dans le monde et dans le cœur de l'homme; ce schème est fondamental pour toute la part mystique méditative des religions du Livre.

Cette esthétique et stylistique musicale trinitaire interfère naturellement avec la catégorisation des styles de remplissage mélodique (*μέλος*) ou *mélodiation* des syllabes d'une parole (*λόγος*) cantillée ou chantée. Cette catégorisation consiste principalement dans la triade stylistique *syllabique*<sup>4</sup>, style proche du schème du Père, *neumatique*<sup>5</sup>, style proche du schème de l'Esprit Saint et *mélismatique*<sup>6</sup>, style proche du schème du Fils.

**Le syncrétisme hymnique ephrémien:** Le système musical chrétien, qui diffuse autour de la Méditerranée à partir du Levant, est confronté très vite à des défis culturels et cultuels qui vont l'amener à s'acculturer. Le principal syncrétisme élaboré dans cette perspective consiste en la genèse de l'hymnodie chrétienne. On assiste alors à l'appropriation par la liturgie chrétienne de la forme (musicalement) répétitive de

4 Style de mélodiation affectant à chaque syllabe une note et une seule.

5 Style de mélodiation affectant à certaines syllabes un neume (courte formule de remplissage mélodique) composé de deux à quatre notes.

6 Style de mélodiation affectant à certaines syllabes plusieurs neumes successifs.

l'hymne, issue du paganisme antique, pratiquée par le chant populaire et employée à profusion par les sectes hétérodoxes des premiers siècles. Ce processus s'inscrit dans la logique de la réinterprétation, par laquelle les nouvelles valeurs chrétiennes vont changer la signification de l'ancienne forme hymnique, afin, précisément de retourner cette arme (dangereuse par son attrait populaire) contre le prosélytisme hérétique en lui faisant porter un texte orthodoxe.

Ainsi saint Éphrem (Nisibe, 303 – Édesse, 373), tenu par la postérité pour fondateur de l'hymnodie chrétienne, s'oppose-t-il à des dynamiques antagonistes de l'orthodoxie. Il s'agit d'abord de la tradition de Bardesane (144-223), auteur de cent cinquante hymnes entachés d'hétérodoxie. Il est confronté également au legs de Paul de Samosate, évêque indigne d'Antioche (260-272), qui a composé et fait chanter à des chœurs de femmes des hymnes à sa propre gloire. Aussi la réaction de saint Éphrem a-t-elle consisté à former des chœurs de jeunes filles et à leur apprendre des hymnes de sa composition en langue syriaque : les *madrōše*, hymnes strophiques heptasyllabiques ayant pour vocation l'enseignement de la foi (Hage, 1999, p. 65).

Le contenu orthodoxe de l'enseignement véhiculé par les hymnes des Pères de l'Église précités, de même que l'influence spirituelle de ces derniers, a permis l'intégration de ce nouveau corpus dans la liturgie des églises syrianophones et hellénophones du Levant. À des textes poétiques strophiques néoformés, on a associé des mélodies simples, de style syllabique, faciles à apprendre, souvent empruntées aux traditions musicales populaires locales. Aussi sont-ce ces hymnes de tradition ephrémienne qui constituent le propre des liturgies syrianophones du Levant et tout particulièrement de la liturgie de l'office maronite.

À l'instar de cette synthèse réalisée antécédemment entre forces dionysiaque et apollinienne au sein de la tragédie grecque, l'hymne ephrémienne métisse la lyre animale avec l'aulos végétal et stratifie leurs rythmes hétérogènes en en intégrant euphoniquement les syllabes poétiques hymniques au sein de pulsations percussives, souvent boiteuses ou irrégulières, dansantes et enivrantes/enthousiasmantes.

En y regardant de plus près, le processus dit du *šuhlōfō* ou de transformation d'hymnes du Šhīm (Temps ecclésial ordinaire) en hymnes du Hāšō (Semaine Sainte) semble relever d'un passage esthétique et stylistique qui se ferait d'une configuration *éthique*, axée sur la scansion syllabique, vers une configuration *pathétique*, qui intègre la dynamique de la danse aux chants de la Semaine Sainte. Aussi le chant liturgique maronite, avant sa contamination par le dolorisme latin au XIX<sup>e</sup> siècle (Abou Mrad et Maatouk, 2012), a-t-il ceci de spécifique que, plutôt que d'employer des mélismes (musique liturgique orthodoxe) ou des échelles modales aux intervalles resserrés pour exprimer le Mystère de la Croix (musique liturgique latine baroque et romantique), gravit le calvaire en dansant une danse de rythme *aksak*, cyclique à base de pulsations



bichrones 3/2 – selon la typologie rythmique de Constantin Brăiloiu (1951) –, en un élan communiel qui prépare à la joie pascale de la Résurrection.

### **Créolité musicale du Croissant fertile médiéval**

Cette nouvelle section s'attelle à l'étude du composant mélodique modal des métissages réalisés au moyen âge entre diverses traditions, sur le territoire du Croissant fertile. Dans ce composant également, les schèmes esthétiques susdécrits opèrent. Il est en effet attendu que les configurations grammaticales modales correspondent à des structures effectivement décrites, au gré de l'histoire, dans des textes musicologiques autochtones. Or, de tels modèles mélodiques s'originent généralement dans deux postures épistémiques opposées. La première est normative et structurale. En privilégiant la quantification des structures mélodiques, elle est qualifiable de *mélométrie*. Elle s'alimente de mesures d'intervalles (par le biais notamment de rapports de longueurs de cordes vibrantes) et s'inscrit dans le sillage des théories musicales grecques antiques, de base pythagoricienne. Par contre, la seconde posture relève d'une description formulaire, d'ordre grammatical, de la pratique musicale que proposent des théoriciens issus de la communauté des détenteurs de la tradition. Or, les approches mélométriques élaborées par les théoriciens arabophones médiévaux pèchent par excès de normativité arithmétique et doivent être soumises à une critique rigoureuse en ce sens. Celle-ci passe par l'investigation des références esthétiques de la dualité posturale observée. Aussi est-ce en oscillant entre ces deux pôles musicologiques qu'il est possible de saisir la pertinence traditionnelle des configurations phonologiques modales décrites selon cette perspective diachronique qui mérite la désignation de philologie modale de l'Orient musical.

Λ'οκτώηχος ecclésiastique levantin: La prise de conscience musicologique de l'importance du composant formulaire dans l'appréhension de la modalité remonte aux travaux effectués au début du siècle dernier sur le champ des traditions (religieuses) de l'Est méditerranéen (Powers 2001, p. 830). Il est en effet question pour Egon Wellesz (1961, p. 303) de penser les modes de la musique byzantine non pas comme des échelles, mais comme des groupes de mélodies d'un certain type, construites sur un nombre de formules de base qui caractérisent l'ἠχος (*ēkhos*) ou mode. Réfutant la thèse de la filiation antique grecque de la modalité ecclésiastique chrétienne dans ses différentes déclinaisons rituelles et géographiques, Éric Werner (1959) et Solange Corbin (1960 et 1961) insistent, quant à eux, sur les emprunts faits par cette modalité aux traditions cantillatoires et psalmodiques synagogales orientales.

L'un des mérites de ces travaux est d'avoir montré la capacité qu'ont ces traditions culturelles de réaliser des emprunts croisés en termes de modes formulaires qualifiables pour cela de pérégrins transtraditionnels. Avant toute tentative de théorisation, ceux-ci sont inscrits dans des recueils de chants liturgiques qui sont classés en fonction d'impératifs calendaires ou selon des affinités mélodiques. Ainsi en est-il de

l'*Heirmologion* des Églises hellénophones, qui rassemble les *heirmoi* ou mélodies-types des hymnes (de style syllabique) suivant la forme hymnique strophique du *kanon*. De même en est-il du *Bēt-gāzō* des Églises syrianophones, qui associe les hymnes strophiques selon les mélodies-type de leurs *rīš qōlo* ou strophes de tête, et des *tonaires* du chant catholique romano-franc<sup>7</sup>, avec des listes d'incipits de chants regroupés par types mélodiques (modes), affectés à huit tons de psalmodie et indiqués par huit formules-type d'intonation, dites *noeane noeagis* (Huglo, 1991, Rasted, 1991).

L'organisation transmodale de ces mélodies-paradigme pérégrines applique la logique tétradique<sup>8</sup> de l'*οκτώηχος* (deux fois quatre modes *ηχος*). Ce sont les milieux monastiques palestiniens orthodoxes chalcédoniens<sup>9</sup> hellénophones qui instituent cet organigramme entre le VII<sup>e</sup> et le VIII<sup>e</sup> s., selon Peter Jeffery (2001a, p. 370).

Plus précisément, cet auteur localise la genèse de ce système au monastère Mār Sābā ou laure de Saint-Sabas (Λαύρα Σάββα τοῦ Ἁγιασμένου), l'un des plus anciens monastères orthodoxes palestiniens, situé près de Bethléem. La figure centrale de cette mouvance liturgique poétique et musicale est saint Jean Damascène (-754), l'un des Pères de l'Église d'Orient, auquel la tradition attribue symboliquement la paternité de l'*οκτώηχος*<sup>10</sup>. Dans cette entreprise de réforme hymnique, centrée sur le *kanon*, la figure du Damascène s'associe à celles de saint André de Crète et de saint Cosme de Jérusalem. Cette organisation tétradique/octamodale est ensuite adoptée progressivement (et à divers degrés) par les églises orthodoxes/catholiques chalcédoniennes de rites grec, géorgien, slavon et latin, ainsi que par les églises orthodoxes non chalcédoniennes de rites syriaque, arménien et copte.

**Prime créolisation modale arabe:** La modalité de la tradition musicale lettrée arabe médiévale du Mašriq présente d'importantes similitudes, de même que des convergences historiques, avec ses homologues des traditions musicales ecclésiastiques levantines et de la tradition musicale lettrée persane. Le principal récit de la mise en place de ce syncrétisme musical régional à l'époque des califes omeyyades<sup>11</sup> relate les séjours levantins et perse d'Ibn Misjah, célèbre musicien arabe du Hedjaz<sup>12</sup>. Cette sorte de *geste musicale* figure dans *Kitāb al-Aḡānī* (*Livre des chants*) écrit au X<sup>e</sup> siècle par Abū al-Faraj al-Iṣfahānī (1927-1974, vol. 3, p. 48) :

7 Le chant romano-franc ou grégorien, issu de la contamination du chant gallican par son homologue romain, appelé par Charlemagne à devenir la tradition liturgique dominante en Europe occidentale (Planchart, 2006, p. 147-148), a eu recours pour la systématisation de son répertoire mélodique au modèle hellénophone.

8 Prise dans un sens général, la notion de tétrade correspond à celle de groupe de quatre éléments solidaires. La cosmologie antique envisage la corrélation entre les données cosmiques et humaines souvent selon un schéma tétradique.

9 L'orthodoxie chalcédonienne se réclame du concile tenu en 451 à Chalcédoine, près de Constantinople, et qui condamne le monophysisme, en affirmant la double nature divine et humaine du Christ.

10 « Jean [Damascène], écrit Siméon Vailhé, (1898, p. 37), est, sinon l'inventeur, du moins le réformateur de l'Octoïchos, le plus répandu des livres liturgiques de l'Église grecque, où se trouvent groupés sous huit tons musicaux, des tropaires et des Canons sur la Résurrection, la Croix, la Vierge ».

11 La dynastie des califes omeyyades gouverne le monde musulman de 661 à 750.

12 Partie occidentale de la péninsule arabique, comprenant les villes saintes de l'islam la Mecque et la Médine.

Ibn Mišjaḥ s'est rendu au Levant [Šām] et prit les mélodies des Rūm<sup>13</sup>, celles des joueurs de *barbaṭ* et celles d'*al-ostuḥūšiyya*. Il s'est ensuite retourné vers la Perse, où il a recueilli beaucoup de chants et appris le jeu instrumental [du luth]. Il est enfin rentré au Hedjaz, ayant gardé le meilleur de ces modes [naḡam] et rejeté ce qu'il a tenu pour laid parmi les accents et les modes qui sont inhérents aux chants des Perses et des Rūm et qui sont absents du chant des Arabes. C'est ainsi qu'il chanta selon cette [nouvelle] tradition [*maḡhab*], étant le premier à l'établir et à composer selon ses lois, sachant que d'aucuns l'ont imité en cela par la suite.<sup>14</sup>

La première moitié de ce pèlerinage musical est centrée sur l'acquisition de types mélodiques inhérents à la tradition musicale ecclésiastique hellénophone, celle des *rūm*, ou chrétiens orthodoxes chalcédoniens. Il y est question principalement d'*al-ostuḥūšiyya*, probable déformation d'*oktōēhōs*, dont Ibn Mišjaḥ adopte syncrétiquement et électivement les aspects compatibles avec la tradition du Hedjaz. Or, saint Jean Damascène, avant d'entrer en religion, eut rang de ministre à la cour omeyyade sous le nom de Manšūr ibn Sarjūn. Ce grand spécialiste de l'*οκτώηχος* des *rūm* pouvait donc être le principal informateur de notre musicien arabe. Et le résultat en est apparemment l'intégration de cette organisation transmodale et de ses tournures à la musique lettrée arabe naissante<sup>15</sup>. Quant à l'influence musicale levantine profane, elle s'identifie à la tradition instrumentale de la cour du Damas préislamique, qui semble s'appuyer sur le *barbaṭ*, luth piriforme à table en bois et manche court, d'origine tadjik et persane<sup>16</sup>. Or, c'est une synthèse entre cet instrument et le *mizhar*, luth arabe à table en peau, qui a probablement donné naissance au '*ūd*' arabe médiéval.

L'autre confluence culturelle de cette nouvelle organisation transmodale est persane, celle que Bārbad, fameux musicien de la cour sassanide<sup>17</sup>, met en place au VI<sup>e</sup> s.. Il est question, selon Jean During (2010, p. 156), d'un répertoire organisé en 7 *hosravānī*, 30 *lahn* et 360 *dastān*, correspondant respectivement aux jours de la semaine, aux jours du mois et aux jours de l'année :

Les *hosravānī* évoluaient sur des gammes de sept notes et étaient probablement des modes étendus, au sens où l'on entendra plus tard le terme *maqām*.

13 Cette expression désigne à la base les citoyens romains en contexte arabe, ainsi que les chrétiens orthodoxes chalcédoniens de langue liturgique grecque.

14 Notre traduction de ce texte :

والأسطوخوسية، وانقلب إلى فارس، فأخذ بها غناء كثيرًا وتعلم الضرب، ثم قدم إلى الحجاز، وقد أخذ محاسن تلك الصّارين على البيط [إلى الشام وأخذ أحيان الرّوم والبيطية] ابن مسجج [رحل النّعم والقي منها ما استقبجه من الثّبرات والنّعم التي هي موجودة في نغم غناء الفرس والرّوم وخارجة عن غناء العرب، وغنى على هذا المذهب، فكان أول من أثبت ذلك ولحنه وتبعه الناس بعد .

15 Owen Wright (1966 et 2014, p. 129-130) et Eckhard Neubauer (1994) considèrent que le système abbasside des doigtés et courses a pu dériver conceptuellement du système modal byzantin.

16 « Des évidences archéologiques situent l'origine du *barbat* plutôt au Tadjikistan (soit dans le passé, en Iran extérieur), où il est représenté dans de nombreuses figurines en terre cuite, remontant au premier siècle de notre ère. Il semble apparaître au nord-ouest de l'Inde, puis en Perse durant le règne de Shāpur I (III<sup>e</sup> s.). Plus tard on le trouve en Chine et au Japon où il existe toujours (*biwa*, *pipa*, dérivés du mot *barbat*). Très populaire au Moyen-Orient et en Asie centrale, le *barbat* a été adopté autour de l'an 600 par les Arabes, mais plus tard, il a été supplanté par le '*ūd*', une nouvelle variante du *barbat*, avec quatre puis cinq doubles cordes de boyau » (During, 2010, p. 110).

17 La dynastie des rois Sassanides règne sur l'Iran de 224 jusqu'à la conquête islamique de ce pays en 651. Cette période constitue un âge d'or pour l'Iran tant sur le plan artistique que politique et religieux.

Il est fort à parier que ces modes se recoupaient avec leurs homologues ecclésiastiques levantins et mésopotamiens, sinon, le syncrétisme hymnique ephrémien (entre musique paraliturgique chrétienne de langue syriaque et musique populaire mésopotamienne, probablement proche de la tradition sassanide) n'aurait jamais pu voir le jour. C'est probablement ce système mélodique et son application au jeu instrumental du *barbat* qu'Ibn Mişjah emprunte aux Perses au cours de la deuxième partie de son pèlerinage musical et ce, moyennant le filtrage des types formulaires recueillis à l'aune du *goût arabe*.

À suivre ces témoignages et à prendre en compte de nombreuses analogies mélodiques existant ultérieurement entre ces trois traditions, l'organisation transmodale arabe médiévale serait ainsi le résultat d'un vaste processus de sélection et d'intégration de mélodies-type culturellement hétérogènes, mais musicalement homogènes.

Ritournelles déterritorialisées puis reterritorialisées (Deleuze et Guattari, 1980, ch. « La ritournelle »), ces mélodies-paradigme créent dans les interstices de leurs pérégrinations de nouvelles virtualités modales qu'il appartient aux traditions concernées d'homologuer. C'est dans ce dessein que la distribution des doigtés sur la touche du luth persan arabisé adopte le format tétradique de l'*οκτώηχος* levantin. Si celui-ci ne correspond pas formellement à l'organisation hebdomadique (basée sur le chiffre sept) des *hosravānī* sassanides, les deux organisations sont cependant forcées d'entrer en synergie/résonance, afin d'accueillir les mélodies-type de la tradition citadine du Hedjaz. La créolisation transmodale de ces trois traditions, effectuée sur le territoire symbolique du Croissant fertile, ne se conçoit en dernière analyse que dans la perspective d'un développement grammatical génératif.

**Tablature modale abbasside:** La tradition musicale lettrée arabe de la cour abbasside<sup>18</sup> adopte au VIII<sup>e</sup> siècle un organigramme tétradique/octamodal instrumental qui se rapproche à la fois de l'*οκτώηχος* vocal ecclésiastique et des sept *dastān* sassanides. Élaborée au VIII<sup>e</sup> siècle par Ibrāhīm al-Mawṣilī (742-804), son beau-frère Manṣūr Zalzal (726-791) et son fils Ishāq al-Mawṣilī (767-850), cette nouvelle organisation prend la forme d'une tablature de *'ūd* et le nom d'*al-'aṣābi' wa-l-majārī* ou doigtés et parcours. Or, la notion de parcours correspond à celle d'un ensemble déterminé de positions que prennent les doigts de la main gauche du *'ūd*iste sur les deux cordes aiguës du *'ūd* pour former une échelle. En conséquence, la notion de doigté réfère à la hiérarchisation des degrés de cette échelle, dans la mesure où l'un d'eux est doté de la qualité ou fonction de pôle régissant le mode. Il reste que deux types scalaires de base sont envisagés dans ce cadre (et ultérieurement, tout au long de l'histoire des traditions du Mašriq) : le genre zalzalien<sup>19</sup>, qui allie des intervalles

18 Les Abbassides sont une dynastie de califes sunnites arabes qui gouvernent le monde musulman de 750 à 1258.

19 C'est Manṣūr Zalzal qui place sur le nouveau luth arabe, dénommé *'ūd*, les frettes inhérentes aux intervalles de seconde et de tierce moyennes, à base de  $\frac{3}{4}$  de ton, d'où la qualification de zalzalienne adoptée pour les échelles qui comprennent de tels intervalles.

mélodiques de grande seconde (1 ton) et de seconde moyenne (3/4 de ton), et le genre diatonique, qui allie des intervalles mélodiques de grande seconde et de petite seconde (celle-ci étant catégorisée mineure (semi-ton) au moyen âge et minime au XIX<sup>e</sup> siècle (Abou Mrad, 2005).

À en croire le témoignage de Ḥasan al-Kātib au x<sup>e</sup> siècle (Shiloah, 1972, ch. xxxii, Ḥašaba et Ḥifni, 1975, ch. xxxii), cette organisation modale trouve son prolongement dans celle de la *ṭarīqa* (manière, mode), mode formulaire<sup>20</sup> ou mode-formule, qui est apparue au x<sup>e</sup> siècle. Ces modes-formules sont, en effet, liés aux doigtés et parcours et relèvent d'une nouvelle nomenclature arabe (Shiloah, 1972, chapitre xxxii, Abou Mrad, 2005). Cependant, ces modes sont compatibles dans certains cas avec le genre chromatique, qui allie des intervalles mélodiques de très grande seconde – maxime (5/4 de ton) ou augmentée (3/2 ton) – et de petite seconde – moyenne et/ou mineure –, les modes pouvant combiner dans leurs échelles le genre zalzalien avec le genre diatonique

**Une langue musicale commune:** À partir du xi<sup>e</sup> s., le composant iranien revient à l'avant-plan de la langue transmodale régionale, notamment, du point de vue de la nomenclature modale, axée sur la notion de *parde*, terme persan qui signifie frette, degré ou mode<sup>21</sup>. Le composant turc rejoint ensuite ce conglomerat. C'est dans ce cadre interculturel que vont se développer en parallèle la théorie dite systématiste et sa concurrente, celle des herméneutes praticiens.

Jean During (1994, p. 107, 2010, p. 159) considère qu'il s'agit là d'une *tradition musicale lettrée* commune aux cultures arabe, persane et turque<sup>22</sup>. De même, Owen Wright intitule son ouvrage de 1978 *The Modal System of Arab and Persian Music 1250-1300*, ce qui confirme l'homogénéité de ces traditions du point de vue mélodique modal.

En se référant aux témoignages d'Ibn Taḥḥān (xi<sup>e</sup> siècle), d'Aḥmad a-t-Tifāšī (-1253) et de Šihāb a-d-Dīn al-‘Umarī (1301-1341), cet auteur (Wright, 2014, p. 7-8) nuance cependant ce constat. Il propose ainsi de distinguer clairement du point de vue musical le Maghreb, d'une part, et, d'autre part, l'ensemble régional constitué par le Mašriq arabe, l'Iran et l'Anatolie, l'Ifrīqiyā/Tunisie se positionnant à mi-chemin entre ces deux territoires musicaux. Mais il observe également quelques différences idiomatiques entre la tradition musicale arabe lettrée du Mašriq syro-égyptien et celle d'Iran, celle de Bagdad servant de pivot entre ces deux territoires.

Ainsi ces deux traditions ont-elles en commun le même système modal général. Et al-‘Umarī de rapporter que les praticiens du Caire et de Damas adoptent désormais la

20 Ce terme, en plus d'être associé à la notion de « mode formulaire », signifie dans d'autres cas : « échelle modale », « prélude instrumental » (d'origine persane) et « mode rythmique » (Shiloah, 1972, p. 17-18).

21 D'après Jean During (2010, p. 157-158), le plus ancien inventaire de modes persans est donné au xi<sup>e</sup> s. dans le *Qābus Nāme* de Key Kāwus : ‘Arāq, Bāḥar, Baste [negār], Būsālik, Ḥoseynī, Esfāhān, (Sepahān), Navā, ‘Oššāq, Rāst, Zirafkand.

22 Owen Wright intitule son ouvrage de 1978 *The Modal System of Arab and Persian Music 1250-1300*, ce qui confirme l'homogénéité de ces traditions du point de vue mélodique modal.

nomenclature modale importée de Bagdad et instaurée par les théoriciens iraniens, à la place des anciennes dénominations des *tarīqa*. Ce système comporte douze modes principaux, dénommés *šudūd*<sup>23</sup>, et six modes secondaires, dénommés *šu'ab*<sup>24</sup> ou *awāzāt*<sup>25</sup>, mais les listes modales catégorielles sont variables. Cependant, ces mêmes traditions diffèrent par diverses tournures formulaires idiomatiques et surtout par leurs cycles rythmiques, nettement différenciés selon Šafiy a-d-Dīn al-Urmawī (1230-1294).<sup>26</sup>

**L'école systématiste:** L'apport théorique de Šafiy a-d-Dīn al-Urmawī que la postérité a malheureusement retenu (à un titre presque exclusif) consiste, en effet, en un schéma normalisateur de la division de l'octave, qui est connu sous la désignation d'échelle générale des systématistes dans divers écrits musicologiques européens des deux derniers siècles.

Cet auteur assoit ses descriptions de ces modes sur une approche scalaire quantifiée, assujettie à des spéculations et des constructions à base néopythagoricienne<sup>27</sup>. Il y est donc question de proposer un modèle acoustique approximatif pour décrire les échelles modales. Une telle *mélométrie* reste cependant très en-deçà d'une appréhension sémiotique. Tout au plus relève-t-elle d'une *phonologie modale* structurale statique.

Cette théorie est décrite dans les deux traités d'al-Urmawī sur la musique : *Kitāb al-adwār fī al-mūsīqā* (*Livre des cycles musicaux*) et *a-r-Risāla a-š-šarafīyya fī a-n-nisab a-t-ta'līfīyya* (*Épître au prince Šaraf a-d-Dīn, traitant des proportions mélodiques*) (Erlanger, 1935). C'est une division de l'octave en dix-sept intervalles et dix-huit degrés qui sont représentés par dix lettres de l'alphabet arabe, selon le système *abjad*, et par sept syllabes associant la consonne vocalisée *y* aux sept premières lettres<sup>28</sup>.

Le schéma systématiste se fonde, en effet, sur le processus d'élaboration des échelles selon le cycle des quartes et quintes alternées, au-delà des sept hauteurs de base de l'échelle diatonique pythagoricienne et de leurs altérations usuelles. Il se poursuit essentiellement pour produire cinq hauteurs inférieures d'un comma par rapport aux hauteurs de base, ce qui constitue une bonne approximation des intervalles du *diatonique synton* ou à «intonation juste», dont se délectera la Renaissance européenne, dans le sillage de Gioseffo Zarlino (1517-1590). En outre, ces notes

23 Le terme arabe *šad* signifie *tension* ou *accord*.

24 Le terme arabe *šu'ba* signifie *section*.

25 Le terme persan *awāz* signifie *chant*.

26 En outre et comme on l'a vu précédemment, la tradition musicale lettrée arabe présente de fortes affinités mélodiques avec les musiques ecclésiastiques de l'Est méditerranéen, avec néanmoins une nomenclature différente.

27 Cette tendance admet cependant quelques exceptions qui consistent dans l'usage fait par al-Urmawī du terme persan *awāz*, signifiant chant, donc de connotation formulaire, pour désigner les modes *secondaires* de sa classification modale, d'une part, et, d'autre part, dans la reprise faite par cet auteur – au dernier chapitre de son *Livre des Cycles* (Erlanger, 1935) – du terme *tarīqa*, pour désigner des préludes instrumentaux qu'il y transcrit en notation alphabétique (Abou Mrad, 2006). Il reste que la connotation des termes *dawr* et *šad* employés par ce même auteur – et par ses acolytes – pour désigner les catégories modales principales demeure pleinement scalaire, reflétant la notion d'échelle modale particularisée (Wright, 1978).

28 Les symboles sont les dix lettres des formules *abjd hwz ḥty* ainsi que l'association syllabée de *y* avec les huit première lettres précédentes, totalisant dix-sept notes plus la réplique à l'octave *yḥ* de *a*.

assimilées à des lettres le sont également à des points qui sont savamment placés sur des circonférences et reliés entre eux par des lignes représentant leurs intervalles générateurs, en termes de quarts et de quintes, pour constituer les *adwār* ou cycles scalaires modaux. Et, non content de réduire le langage transmodal de l'Orient musical à une phonétique musicale littérale punctiforme, le systématisme enfonce le clou en géométrisant cette phonétique, loin de tout questionnement fonctionnaliste et donc de toute quête de signifiante.

Proche du système de frettage du *tunbūr* (luth à manche long) du Khorasan préislamique<sup>29</sup> – à base de *limma*<sup>30</sup> (L) et de *comma*<sup>31</sup> (C) – cette construction géométriquement séduisante se heurte de surcroît au fait qu'elle est désincarnée, à l'instar des méditations pythagoriciennes, car incompatible avec l'expression cognitive réelle des intervalles de seconde moyenne constitutifs de l'échelle zalzalienne qui prend une place prépondérante (à la fois distinctive et signifiante) dans la langue transmodale arabo-persane (During, 1991, p. 18).

En fin praticien, notre auteur reconnaît cependant les limites de son modèle théorique. Il va même jusqu'à admettre, dans son *Épître à Šaraf a-d-Dīn* (Erlanger, 1935, p. 115), que ses contemporains n'adoptent pas le positionnement du médus de Zalzal qu'il propose, lui préférant les anciens modèles, résolument zalzaliens à seconde moyenne. De fait, le schéma théorique de division de l'octave proposé par al-Urmawī n'a jamais été effectif dans le cadre de la langue transmodale régionale étudiée, même si cette théorie a fait école à travers les écrits notamment de Quṭb a-d-Dīn aš-Širāzī (1236-1311), 'Alī ibn Muḥammad a-s-Sayyid a-š-Šarīf Al-Jurjānī (1339-1413), 'Abd Al-Qādir ibn Ġaybī Ḥāfiẓ al-Marāḡī (1354-1435), Mawlānā Faṭḥallāh al-Mu'min a-š-Širwānī et Muḥammad bin 'Abd al-Ḥamīd al-Lādiqī (xv<sup>e</sup> s.).

En effet, seule la frange moderniste des théoriciens de la musique ottomane a adopté avec enthousiasme ce système *zarlinien avant la lettre*, à partir de la fin du xviii<sup>e</sup> s. et ce, probablement afin de se démarquer des Arabes et des Iraniens (During, 1994, p. 194, Feldman 2001, p. 13, Yaqtā, 1921) et de se rapprocher du système tonal harmonique et diatonique européen. Cela constitue l'origine des tiraillements phonologiques mélodiques décrits ci-après.

### **Tiraillements géoculturels d'ordre phonologique à l'époque de la Nahḍa**

Dès le xviii<sup>e</sup> s., les principaux composants géoculturels de la langue transmodale et transtraditionnelle de l'Orient musical sont soumis à des forces centrifuges. Celles-ci les amènent à se différencier notamment du point de vue de la phonologie modale et à

<sup>29</sup> La méthode employée est amplement décrite par al-Fārābī (Erlanger, 1930, p. 242-261).

<sup>30</sup> Il s'agit théoriquement du semi-ton pythagoricien, reste de la soustraction du diton à partir de la quarte juste, ayant pour rapport fréquentiel 256/243 et pour valeur logarithmique 90 c..

<sup>31</sup> Le *comma* pythagoricien correspond à la différence entre six tons majeurs et l'octave :  $(9/8)^6/2 = 531441/524288$ , soit 24 c.

développer des dialectes musicaux traditionnels particularisés. Cette particularisation concerne depuis longtemps le rythme et les formes. Elle commence à présent à s'étendre aux structures mélodiques et à développer des dialectes caractérisés par des variantes allophoniques mélodiques à forte spécificité. Par ailleurs, certaines de ces traditions, notamment la branche persane (During, 1994, p. 220-221) et la plupart des branches arabes, de même que les musiques ecclésiastiques, entrent dans une phase de repli, puis de renaissance à connotation nationaliste. Ce qui suit se concentre sur les rapports qu'ont entretenus à la charnière des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> s. trois de ces *sociolectes* ou *géolectes musicaux* : la tradition musicale lettrée arabe du Mašriq, la tradition musicale ecclésiastique *rūm*<sup>32</sup> orthodoxe, d'affiliation *néobyzantine*, et la tradition musicale lettrée ottomane.

**Différenciation ottomane:** Dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la tradition ottomane est assujettie à des mutations exogènes. Il s'agit d'abord de l'introduction par les sultans d'instruments de musique occidentaux dans les fanfares militaires de l'empire. Toujours est-il que ces aérophones, notamment, les cuivres, sont prédisposés du double point de vue organologique et acoustique à l'élaboration de musiques à substrat mélodique diatonique dit « juste », selon la théorie de Zarlino<sup>33</sup>. Il s'en suit que leur usage pour interpréter des compositions ottomanes entraîne le remplacement de l'échelle-type zalzalienne par l'échelle-type diatonique, donc à considérer celle-là comme étant un système allophone modal de celle-ci.

Cette transformation d'ordre phonologique musical est relayée et amplifiée par des cercles de théoriciens musicaux ottomans qui décident alors d'adopter la construction mélodique de Şafiy a-d-Dīn al-Urmawī, ou échelle générale systématiste théorique *abjad*, à base d'intervalles de types LLC. Ce choix leur permet d'aller dans le sens de l'adoption des normes mélodiques (diatoniques) occidentales<sup>34</sup>, afin de se distinguer des Arabes et des Iraniens (During, 1994, p. 194). Encore vise-t-il probablement à rendre plus aisée l'harmonisation de la musique ottomane, par adoption des normes diatoniques occidentales.

**Réaction arabe:** À l'aube de la renaissance ou Nahḍā de leur tradition, les musiciens arabes prennent conscience de ces ballottements. Depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, ils partagent avec les musiciens ottomans leur typologie modale et leur nomenclature de l'échelle générale mélodique. Cependant, ils pratiquent à présent une intonation devenue différente pour des intervalles nominalement identiques. Une réaction

32 Le terme *rūm* fait référence en contexte arabe, premièrement, aux citoyens de l'Empire romain et secondairement à l'Église orthodoxe chalcédonienne, plus particulièrement, dans ses patriarcats du Levant (Antioche et Jérusalem), et à sa version catholique uniante, dite Église melkite catholique ou *rūm* catholique. La liturgie de ces patriarcats étant partiellement établie en grec (avec adaptation en arabe et en syriaque), la confusion est usuelle entre *rūm* orthodoxe et grec orthodoxe, de même qu'entre *rūm* catholique et grec catholique.

33 La production des sons se fait à partir de la série des partiels harmoniques qui induit des intervalles propres à ce système scalaire mélodique théorisé par Zarlino.

34 Cette démarche est explicitée un siècle plus tard par Raouf Yaqṭā Bey, 1921, p. 2949-2950.



se dessine. Elle consiste en l'affirmation du caractère symétrique des intervalles zalzaliens, face au choix d'Istanbul d'une intonation diatonique dite « juste ».

En somme et pour employer un langage métaphorique, l'enserrement des degrés zalzaliens entre des intervalles symétriques de trois-quarts de ton semble constituer pour les musiciens arabes de l'aube de la *Nahḍa* l'équivalent sur le plan symbolique de l'édification d'une forteresse protégeant le genre zalzalien originel/fondamental contre la supposée « dérive turque diatonique ».

**Compromis mélométrique néobyzantin:** Médecin et musicologue libanais d'ascendance familiale grecque, de son état, Mīḥā'īl ibn Jirjis ibn Yūsuf Pitrākī, dit Maššāqa (1800-1888) écrit vers 1840 *A-r-risāla a-š-šihābiyya fī ṣ-ṣinā'a al-mūsīqiyya* (Épître à [l'émir Bašīr II] Šihāb sur l'art musical)<sup>35</sup>. S'inscrivant dans le sillage de l'école théorique des praticiens herméneutes, cet important traité musicologique présente le système modal de la tradition musicale lettrée arabe du Mašriq sous la forme de formules-types et expose la problématique de la quantification des intervalles inhérents à l'échelle modale générale de cette tradition. Il y est notamment question d'importantes oscillations dans l'expression normative/prescriptive des structures intervalliques mélodiques des échelles modales. Maššāqa est en effet le principal témoin du tiraillement idéologique et musical qui se joue entre le courant arabisant de son maître (ou initiateur aux arcanes musicales arabes) cheikh Muḥammad al-'Atṭār, d'une part, et, d'autre part, la dérive de milieux musicaux ottomans qui étaient en quête d'une assimilation des valeurs (entre autres mélométriques) occidentales.

Entre les deux attitudes se trouve en musique ecclésiastique orthodoxe la proposition mélométrique de Chrysanthos de Madytos, à base de mesures en multiples de 68<sup>es</sup> d'octave, qui admet implicitement (même sous une désignation problématique) le partage zalzalien. De fait, Maššāqa (1899, p. 71) marque sa préférence pour le raffinement de la division de l'octave pratiquée par les « Grecs tardifs »<sup>36</sup> en 68, par rapport à son homologue dite « arabe » en 24 quarts de ton, dans la mesure où elle confirme l'inégalité des deux secondes moyennes encadrant les degrés *zalzaliens* (Abou Mrad, 2016, p. 222-224).

Force est cependant d'observer que la théorie de Chrysanthos de Madytos (1832, pp. 20-21, citée par Romanou, 2010), malgré la grande érudition de son auteur, comprend des propositions hasardeuses du point de vue musicologique, la plus problématique étant l'application aux échelles modales ecclésiastiques de la tripartition typologique des genres aristoxéniens. Plutôt qu'une appréhension musicologique historique avérée,

35 Traité commenté et édité par Louis Ronzevalle s.j. en 1899 arabe, puis traduit en français, commenté et publié par le même auteur en 1913. En outre, une traduction/édition partielle en a été antécédemment publiée en 1847 par Eli Smith. Enfin, une édition critique en a été publiée en arabe par Faṭḥallah Isis, en 1996.

36 Maššāqa (1899, p. 12, 14, 71, 72) emploie l'expression *al-muta'ahḥirūn min al-Yūnān* pour faire référence implicite à la réforme de Chrysanthos de Madytos.

il s'agit pour une importante lignée de musicographes ecclésiastiques grecs de proposer une sorte d'ancrage mythologique originaire pour la musique liturgique orthodoxe dans la culture grecque antique, et ce, loin des cultures turque et arabe, dédaignées probablement à la fois pour des raisons religieuses et politiques. Cela a conduit Chrysanthos de Madytos à abusivement assimiler le genre zalzalien à l'échelle diatonique antique et le genre diatonique à l'échelle enharmonique, tout en identifiant le genre chromatique tout bonnement à l'échelle chromatique. Contrairement aux théoriciens ottomans modernistes, le problème n'est donc pas pour Chrysanthos de Madytos dans les faits musicologiques proprement analysés, mais dans la maladresse du renvoi typologique à un modèle musicologiquement anachronique et allotopique, donc inapproprié, mais idéologiquement approuvé, car répondant à l'aspiration d'émancipation nationale<sup>37</sup>.

Il reste que, dépassant cette problématique typologique/lexicale d'ordre idéologique, Mīḥā'īl Pitrākī Maššāqa a su discerner dans le modèle mélométrique chrysanthien grec sa pertinence phonologique modale et son aptitude à représenter d'une manière nuancée la zalzalité, en tout cas, mieux que le modèle égalitaire des milieux arabes damascènes et mieux que le modèle anti-zalzalien des milieux modernistes/occidentalistes ottomans.

Or, c'est précisément le propos de *l'Épître* de Mīḥā'īl Maššāqa que de présenter une formulation écrite des normes de la tradition musicale lettrée arabe du Mašriq, et ce, d'une manière comparative avec celles des deux autres traditions précitées. Si la production musicographique arabe des deux derniers siècles fait référence dans sa majorité aux données musicales ottomanes, seul le traité de Maššāqa établit cependant une relation claire entre les pratiques musicales profane arabe et ecclésiastique hellénophone (Abou Mrad, 2007).

Le premier pendant de cette mise en relation concerne le mode de quantification des intervalles mélodiques constitutifs des échelles modales, tandis que le second pendant de cette référence est implicite et consiste dans l'usage fait par Maššāqa du terme *lahn*, en tant qu'équivalent de *mode formulaire* pour qualifier les 95 mélodies-paradigme qu'il transcrit sous une forme énonciative dans la partie principale de son traité. Ce terme arabe – qui signifie «mélodie» – est, en effet, employé dans ce sens d'ἔρκος (*ēkhos*) ou mode, uniquement dans les traités arabes de musique ecclésiastique néobyzantine du XX<sup>e</sup> siècle (probablement dans le sillage des usages oraux ecclésiastiques *rūm* orthodoxes et *rūm* catholiques antiochiens arabophones du XIX<sup>e</sup> siècle). En revanche, les auteurs des traités de musique profane arabe du Mašriq lui préfèrent systématiquement le terme *maqām*.

On pourrait être tenté de rapporter ces choix à un atavisme grécophile, en les mettant

<sup>37</sup> Plus musicologue que théoricien nationaliste, Simon Karas (1970) catégorise la structure zalzaliennne en tant qu'échelle *diatonique molle* (alias le diatonique chrysanthien), se différenciant de son homologue *diatonique dure* (alias l'enharmonique chrysanthien), dont le tétracorde comprend deux secondes majeures et une seconde mineure (Giannelos, 1996).

sur le triple compte de l'ascendance familiale grecque de Maššāqa et de sa confession originaire *rūm* catholique ou melkite<sup>38</sup>, donc de sa connaissance de la musique liturgique dite byzantine. Cependant, cela serait faire peu de cas de l'envergure éminemment scientifique de l'auteur et de son œuvre. Aussi l'occultation des liens organiques qui existent entre les traditions musicales ecclésiastiques orientales et les traditions musicales des cultures arabe, ottomane et iranienne, devrait-elle être rapportée, en revanche, à des ostracismes religieux et culturels mutuels ou, tout au moins, à l'ignorance. Toujours est-il que c'est en prenant appui sur ces nuances du système transmodal de l'Orient musical que Maššāqa réfute le principe même de l'identification de l'échelle générale traditionnelle vivante à une division égalitaire de l'octave en vingt-quatre quarts de ton. Mais avant d'affirmer ce parti-pris éminemment musicologique, il s'emploie dans son traité à mettre en exergue l'hypothèse mélométrique symétrique et égalitaire, hasardeusement développée à cet égard par les milieux des musiciens lettrés damascènes en réaction arabe aux velléités diatoniques ottomanes (Abou Mrad, 2005 et 2016).

### **Actualisation**

La créolité de l'arbre transmodal commun régional est actualisée au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle. C'est l'époque de la Nahḍa ou Renaissance arabe (1798-1939, Hourani, 1962) qui est concomitante à l'époque Qadjar (Qājār, 1786-1925). Elle fait suite à une période de relative léthargie dans les sphères culturelles arabe et iranienne. Il est question en musique de réactiver l'élaboration inhérente aux modes-formules, cantonnée pour un moment à une sorte de clonage folklorisant, en même temps que d'instaurer ou de restaurer une organisation du séquençage temporel de ces modes-formules dans des macroformes musicales centrées sur des modes-systèmes. Si les principes précédemment mis en exergue restent valides à ce stade, leur réalisation se fait cependant de manières différenciées et spécifiques pour chaque territoire musical étudié.

**Du *guše* au *radīf*:** En Iran, faisant suite à une régression de la pratique de la musique lettrée de cour, on assiste à l'émergence progressive des notions transmodales de *dastgāh* et de *radīf*, à partir de la mise en séries organisées de *guše* ou mélodies-types (During 2010, p. 162).

À la fin du XIX<sup>e</sup> s., les maîtres iraniens se mettent à rassembler les nombreuses *guše* ou modes-formules du répertoire traditionnel. Ils les classent en les regroupant en douze macromodes-système dénommés *dastgāh* (au nombre de sept) et *āvāz* (au nombre de cinq). Le conglomérat de ces macromodes-système, dotés de leurs constellations de modes-formules et de leurs itinéraires précis, s'identifie au *radīf* ou répertoire-modèle de la tradition musicale lettrée persane depuis l'époque Qadjar.

---

<sup>38</sup> Sa famille est originairement orthodoxe. Quant à lui, il passe de l'uniatisme au protestantisme, suite à un conflit doctrinaire avec le patriarche melkite et rédige au cours de la seconde moitié de sa vie des ouvrages apologétiques en faveur de la Réforme.

Aussi le *radīf* regroupe-t-il en les séquençant un grand nombre de mélodies non-mesurées qui sont formulées selon une morphologie rythmique et ornementale typique. Tout impétrant doit donc mémoriser ce corpus, en sachant qu'il sert de base à des interprétations improvisatives et de modèle à de nouvelles compositions. Le musicien initié ou expert

est censé dépasser le niveau de la simple imitation du modèle pour improviser ou composer des variantes par ornementation, développement, adaptation rythmique, etc., créer des séquences ou des motifs originaux, réorganiser jusqu'à un certain point l'ordre des *gushe* et des modulations, trouver de nouvelles modulations etc. (During, 2010, p. 165).

C'est sans nul doute d'une grammaire générative mélodique modale qu'il s'agit et qui fait appel à des normes rythmiques et stylistiques acquises par voie herméneutique aurale:

La créativité consiste ici principalement en l'habileté et l'élégance dans l'interprétation des *gushe*, qui, soulignons-le, sont non seulement des « compositions » mais également une substance plastique qui peut être moulée et façonnée de manières infiniment variées, tout en restant identifiable (During, 2010, p. 185).

**Du lahn à la waşla:** Rassembler et classer les mélodies-type d'une tradition musicale lettrée, en vue de les intégrer dans une organisation transmodale plus large, est le projet qui anime Mīḥā'īl Maššāqa, lorsqu'il écrit au début du XIX<sup>e</sup> s. son *Épître* à l'émir Šihāb sur l'art musical (1840-1899). Digne continuateur des musicologues herméneutes levantins des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, ce savant entreprend, certes, comme on l'a vu précédemment, de rationaliser la mélométrie de l'échelle zalzaliennne. Mais son objectif est avant tout de transcrire un répertoire de quatre-vingt-quinze *alḥān* ou mélodies modales usuelles au Levant et en Égypte. Il applique à cet effet la méthode forgée par ses prédécesseurs et qui consiste à écrire pour chaque *lahn* la séquence des noms des notes qui le constituent, en indiquant un allongement ou un abrègement métrique/rythmique pour certaines de ces notes. Quelques formules sont très brèves, à l'instar de celles des traités précédents (Ḥiṣnī, L'arbre), représentatives de la notion de structure originelle fondamentale (SOF) modale et décrivant un contour mélodique global. D'autres en revanche recouvrent un grand nombre de notes et représentent de véritables compositions ou embryons de compositions, le cas échéant des sortes de préludes ou de ritournelles, dont la morphologie rythmique est ciselée, tout en donnant lieu à des interprétations ambivalentes du point de vue de la périodicité rythmique mesurée versus non-mesurée. Le rapprochement avec les *gūše* tombe sous le sens, sauf que l'auteur ne fait aucune référence explicite à des modes-systèmes qui intégreraient ces modes-formules, ni à des itinéraires de type *sayr* ottoman, que l'interprétation serait appelée à suivre dans l'ordonnancement<sup>39</sup> temporel de ces *alḥān*.

<sup>39</sup> Ces formules sont mises en ordre dans l'*Épître*, mais seulement en fonction (1) de la finale modale et (2) de l'apparementement des échelles.

Or, entre le Levant, l'Anatolie et l'Iran se trouve l'Iraq et sa tradition musicale lettrée dite du *maqām 'irāqī*. Et parmi tous les formats musicaux arabes, cette tradition se rapproche le plus du *radīf* iranien. Et il est fort à parier qu'un lien invisible mais réel relie les *guše* iraniens aux *quta* 'iraquiens, au *seyr* ottoman et transitivement aux *alhān* levantins et égyptiens.

L'historien égyptien Ibrāhīm al-Muwayliḥī (1902) récapitule cette synthèse transtraditionnelle et transmodale. Il va plus loin dans un sens sémiotique musical en faisant des « matrices des *maqām* » la base générative de la nouvelle tradition musicale du *Mašriq*, dont il décrit l'élaboration syncrétique, prise en charge par l'école du grand maître égyptien 'Abdu al-Ḥamūlī (1843-1901), à partir de quatre traditions régionales antécédentes, sorte de « créolisation modale » de dialectes musicaux traditionnels dérivés de la même langue-mère transmodale médiévale, issue elle-même de la créolisation antécédente qu'ont réalisée les musiciens de l'époque omeyyade entre la tradition du Hedjaz, le système octamodal ecclésiastique levantin et le système modal persan :

Il ['Abdu al-Ḥamūlī (1843-1901)] continua de chanter avec lui [Al-Muqaddam] selon la manière qui était connue chez les Égyptiens à cette époque. Or, les sources historiques rapportent l'origine de cette manière à l'installation au XI<sup>e</sup> siècle de l'hégire [XVIII<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne] d'un Alépin dénommé Šākir efendi en Égypte, où l'art des *alhān* [formules mélodiques modales] était [supposé] inconnu. Ce musicien transmet aux Égyptiens un ensemble de *tawāšīḥ* [chants cycliques] et de *qudūd* [chansons à refrains], représentant le résidu des *talāḥīn* [compositions] héritées par les Alépines des musiciens de l'État arabe [Abbasside]. Pour leurs dépositaires égyptiens ces compositions devinrent des reliques précieuses, en sorte qu'ils se mirent à les préserver drastiquement, quitte à en interdire la transmission. Ces formules furent ainsi conservées selon leur simplicité originelle, sans altération, ni transposition. Elles se limitaient aux matrices des *maqāmāt* et à quelques modes qui en étaient dérivés, qui représentaient pour le chant ce que les lettres consonantiques étaient pour la parole.<sup>40</sup>

Dans ce texte, la transmission au XVIII<sup>e</sup> s. des compositions musicales du Levant vers l'Égypte apparaît comme un moyen privilégié pour la communication des modes formulaires de la tradition musicale lettrée arabe à un territoire où la tradition se trouvait être léthargisée et fossilisée. Il s'agit du greffage de sarments plus fructueux, en même temps que compatibles avec les espèces locales. La référence à la notion d'engendrement d'un nombre restreint de modes dérivés à partir de modes matriciels, combinée à l'usage du terme *lahn* pour désigner la notion de mode formulaire et à la reprise de l'ancienne comparaison *huṣnienne* de ces modes matriciels aux éléments linguistiques constitutifs de la parole, porte un éloquent témoignage en faveur de la totale origination de cette tradition dans celle qui était en vigueur à la fin de l'époque

40 Ma traduction de l'extrait de Muwayliḥī, 1902 :

يُعْتَبَرُ عَلَى الطَّرِيقَةِ الَّتِي كَانَتْ مَعْرُوفَةً عِنْدَ الْمَصْرِيِّينَ فِي ذَلِكَ الْعَهْدِ - وَأَصْلُهَا عَلَى مَا يُعْلَمُ مِنْ تَارِيخٍ وَضَعَهَا أَنَّ رَجُلًا مِنْ أَهْلِ حَلَبٍ اسْمُهُ شَاكِرٌ [المقدم] مَعَهُ [عبيده الحامولي] اسْتَمَرَ وَكَانَ فَنَّ الْأَلْحَانِ فِيهِ فَنَّمَا مَجْهُولًا فَنَقَلَ إِلَيْهِ جَمَلَةٌ تَوَاشِيحٍ وَقُدُودٍ وَكَانَتْ هِيَ الْبَقِيَّةُ الْبَاقِيَّةُ مِنَ التَّلَاحِينِ الَّتِي وَرِثَهَا [للهاجرة] أَفندي وَفَدَّ إِلَى الْفَطْرِ الْمَصْرِيِّ فِي الْمِائَةِ الْأُولَى بَعْدَ الْأَلْفِ أَهَالِي حَلَبٍ عَنِ أَهْلِ الدَّوْلَةِ الْعَرَبِيَّةِ فَنَلَقَّاهُ عَنْهُ بَعْضُهُمْ وَصَارَتْ عِنْدَهُمْ ذَخِيرَةٌ نَفِيسَةٌ وَاسْتَمْتَرُوا حِرْصَهُمْ عَلَيْهَا وَصَارَ الْوَاقِفُونَ عَلَيْهَا يَحْرَمُونَ النَّاسَ مِنْ تَلْقِينِهَا لِلتَّفَرُّدِ بِهَا وَيَقْتَبِعُ بَيْنَهُمْ عَلَى بَسَاطَتِهَا الْأَصْلِيَّةِ بَدُونَ الشَّدِّ وَالتَّصْوِيرِ فَكَانَتْ قَاصِرَةً عَلَى أُمَّهَاتِ الْمَقَامَاتِ وَبَعْضِ الْفُرُوعِ الْمَقَارِنَةِ لَهَا وَكَانَتْ بِالنِّسْبَةِ لِلغَنَاءِ مِثْلَ حُرُوفِ الْهَجَاءِ بِالنِّسْبَةِ لِلْكَلامِ.

abbasside. Ce sont ces greffons qui, dans la suite de ce texte d'al-Muwayliḥī, que 'Abduh al-Ḥāmūlī va mettre à profit dans le processus d'activation de la générativité modale endotraditionnelle dans la vallée du Nil.

Ainsi Jurjī Zaydān (1861-1914) affirme-t-il qu'il «s'est produit au sein de cette renaissance un mouvement intellectuel et musical. La musique a été affectée d'un changement dicté par les conditions sociales. Un groupe de musiciens et de chanteurs s'est illustré, à la tête duquel 'Abduh al-Ḥāmūlī, promoteur de la nouvelle manière de chanter en Égypte»<sup>41</sup>.

Cette refonte est tributaire d'un syncrétisme (Muwayliḥī, 1902, p. 406, et Lagrange, 1996, chap. III), analogue à celui que réalisent les penseurs religieux et les gens de lettres dans leurs domaines respectifs (Abou Mrad, 1991) et qui intègre des données musicales s'inscrivant dans plusieurs traditions régionales et locales, religieuses et profanes :

(i) de la tradition alépine, supposée être détentrice des origines/fondements du langage modal régional et qui est axée sur la forme cyclique du *muwašṣaḥ*; (ii) de la tradition religieuse et soufie de l'*inšād* en arabe classique : cantillation mélismatique de *qaṣīda mursala* (non-mesurée) et *muwaqqa'a* (mesurée) du *dīkr* (invocation des noms divins) et responsorial du *tawṣīḥ*; (iii) de la tradition musicale citadine cairote, de langue vernaculaire, se présentant sous les formes strophique du *dawr* et cantillatoire réitérative du *mawwāl*; (iv) de la tradition instrumentale ottomane, principalement la forme du *taqsīm* autonome et des ouvertures instrumentales *pešrev* et *semā'ī*.

Sollicitation herméneutique et générative de la tradition, susceptible d'activer ou de réinitialiser le sens (During, 2010, p. 252) des séquences-types puisées dans les répertoires préexistants, par le biais notamment d'une complexification systémique et syntaxique, ce processus réactive la propension générative de l'ancienne grammaire modale du Mašriq et donne naissance à des formes hybrides (formes développées du *mawwāl* et du *dawr*, *qaṣīda* à répons), symboliquement et musicalement situées aux confins des traditions apparentées précitées.

En outre, les formes de cette nouvelle tradition créole se prêtent à la schématisation esthétique trinitaire. Ainsi en est-il par exemple des hymnes non religieux et autres chants et chansons strophiques (ou qui suivent un schéma précomposé cyclique), qui se rattachent naturellement au schème lyrique apollinien.

De même en est-il du *taqsīm* qui renvoie premièrement au schème théologique prédicatif, étant donné qu'il consiste en une improvisation instrumentale qui décalque une cantillation vocale implicite, et secondairement du schème mystérique, étant donné son style mélismatique. La *tahmīla*, quant à elle, réfère clairement au schème

41 Jurjī Zaydān, 1904, *Tārīḥ ādāb al-luḡa al-'arabiyya* [Histoire de la connaissance de la langue arabe], Le Caire, traduit et cité par Philippe Vigneux (1991, p. 191).

mystérique aulétique, étant une forme instrumentale en responsorial, faisant alterner une ritournelle fixe et collective avec des incisives improvisées en solo.

Aussi est-il possible d'appliquer pleinement le métamodèle ternaire sémiotique susdécrit aux trois phases successives (dialectique ternaire) de la macroforme – en parcours obligé<sup>42</sup> – de la *wašla* ou *fašil*, qui constitue l'itinéraire paradigmatique qui est centré sur un seul macromode et que suit chaque grande section du format du concert de la tradition musicale lettrée arabe du Mašriq, tel que l'établit l'école de 'Abdu al-Ḥamūlī et tel que le décrit le compositeur et théoricien musical égyptien Kāmil al-Ḥulāī (1904-1906, p. 89-91), à la charnière XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> s. :

De la manière actuelle du chant en Égypte : Le commencement se fait par les *bašrafs*<sup>43</sup>, car ils s'identifient à l'origine/fondement (et ils sont l'œuvre des musiciens d'Istanbul), puis par les *muwaššahs*<sup>44</sup>, qui en constituent les dérivés<sup>45</sup>, même s'ils sont anciens [...], et après les *muwaššahs* le chanteur chante une *qašīda*<sup>46</sup> ou un *mawwāl*<sup>47</sup>, tandis qu'il est enchanté par le jeu d'un instrument comme le *'ūd* ou le *qānūn* – ce jeu se dénommant *taqšīm* – . Quant aux Égyptiens de notre époque, ils aiment écouter les *dōrs*<sup>48</sup> simples et ils sont enchantés dès qu'ils commencent à en entendre une amorce, du fait de la simplicité des paroles et de leurs significations et en raison de la maîtrise du chanteur, ce qui fait que les auditeurs chantent avec celui-ci la première partie du *dōr*, dénommée *maḏhab*, tandis qu'il chante le *dōr* [proprement dit], en solo, ou avec le soutien discret d'un compagnon, si ce chanteur est doté d'une belle voix. Quant au chanteur peu talentueux, il a recours au soutien d'un à trois chanteurs pour le seconder dans le chant du *dōr*; et ils concluent par la reprise du *maḏhab*. Après l'interprétation des *dārijs*<sup>49</sup>, ils se reposent un peu et cette séquence se dénomme le premier *fašil* ou première *wašla*. Ils reprennent ensuite le chant selon le même schéma,

42 Cette notion est établie originellement par Riccardo Canzio décrivant l'*ālāp* indien (1982, cité par Lortat-Jacob, 1987). Dans cette perspective, la durée des éléments échappe au modèle, mais non leur importance respective.

43 Le *bašraf* ou *pešrev* est une ouverture instrumentale précomposée sur un module percussif cyclique et qui est dotée d'une ritournelle *taslīm* qui conclut les quatre sections ou *ḥānas*.

44 Composition vocale, de forme binaire en AABA', d'origine alépine (XVII<sup>e</sup> s.), dont la désignation évoque la poésie arabo-andalouse du même nom, sachant que les *muwaššahs* vocaux alépins ou égyptiens sont souvent composés sur des poèmes *muwaššahs* arabo-andalous.

45 L'usage des notions de séquences originelles/fondamentales et de séquences dérivés n'est pas sans tisser des liens avec la notion de grammaire générative qui est sous-jacente à ce genre d'écrits musicologiques. Plus qu'une filiation historique entre les ouvertures instrumentales ottomanes et les précompositions vocales alépine (aux réminiscences poétiques arabo-andalouses), ce texte souligne implicitement que les ouvertures instrumentales comprennent les structures modales originelles/fondamentales à partir desquelles s'élaborent les chants précomposés qui les suivent dans la première phase de ce parcours obligé

46 Il s'agit de la cantillation d'un poème arabe classique sur un rythme non-mesuré. La désignation précise en est *qašīda mursala*.

47 Il s'agit de la cantillation d'un poème en arabe vernaculaire sur un rythme non-mesuré.

48 Forme vocale composite, établie sur un poème en arabe vernaculaire égyptien et comprenant une section initiale précomposée, le *maḏhab*, qui est suivie d'un développement improvisatif, le *dōr* proprement dit, qui suit un parcours obligé que définit le compositeur et qui comporte des plages de cantillation improvisée inspirée du matériau mélodique, l'*istirsāl*, et des plages responsoriales où le soliste improvise des incisives en alternance avec les répons fixes du chanteur (ou des deux ou trois chanteurs) qui l'accompagne.

49 Il peut s'agir de courtes pièces vocales ou instrumentales composées sur le module percussif du *samā'ī dārij*.

jusqu'au troisième *faṣil* et en fin de nuit, le chanteur chante en solo une *qaṣīda*<sup>50</sup> à laquelle ils répondent par une ritournelle, lorsqu'il chante des vers de même mètre que la ritournelle.<sup>51</sup>

Ce texte donne prise à la relecture sémiotique ternaire qui suit du schéma de la *waṣla* ou *faṣil* (Abou Mrad, 2004) :

(i) La première phase est dite *thétique* ou *horizontale* (*thèse/ordre/ avoir/mystique immanente*). Elle consiste en des ouvertures précomposées selon le schème (apollinien) hymnique. (ii) La deuxième phase est *antithétique* ou *verticale* (*antithèse/hierarchie/ être/théologalité transcendante*). Elle s'identifie à une séquence de cantillation (*taqṣīm*) instrumentale et/ou vocale (*qaṣīda mursala* ou *mawwāl*), qui est improvisée selon le schème (théologal) cantillatoire, mâtiné de mystérisme mélisme mélismatique anaphatique. (iii) La troisième phase est *synthétique* ou *diagonale* (*synthèse/organisation connaître/mystère transcendantal*). Elle est représentée par des séquences responsoriales faisant alterner des improvisations en *solo* et des ritournelles en *tutti*, selon le schème (mystérique) responsorial.

## Conclusion

Ce qui ressort de cette étude diachronique de la créolisation des traditions musicales du Mašriq est d'abord l'unité systémique mélodique modale qui s'observe entre les dialectes musicaux monodiques de la langue transmodale et transtraditionnelle de l'Orient. Cette unité sous-jacente est certes traversée par des diversités, d'ordre stylistique rythmique et d'ordre mélodique modal, qui sont inhérentes aux schèmes esthétiques trinitaires mis en exergue, en même temps qu'aux différences linguistiques verbales, ces diversités étant par ailleurs déterminées par l'histoire socioculturelle et politique (toujours) mouvementée de cette partie du monde. Il reste que, par-delà les différences observées et les tiraillements identitaires, cet article propose une méthode d'appréhension commune des traditions vivantes de l'Asie occidentale, qui prend appui dans une sémiotique d'essence modale, qui se déploie philologiquement à travers l'histoire en quête d'une signification humaine et musicale convergente.

50 Il s'agit de la cantillation d'un poème arabe classique sur le module percussif de la *waḥda*, qui intègre le répons dit des censeurs qui est de langue arabe vernaculaire égyptien et emprunté à un *dōr*. La désignation précise en est *qaṣīda muwaqqa'a*.

51 ثم بعد الموشحات ينشد المغني قصيدة أو [...] طريقة الغناء في مصر الآن: يُبتدأ أولاً بالبشروحات لأنها الأصل - وهي من صناعة أهل الآستانة - ثم بالموشحات لأنها فروعها ولو أنها قديمة موالاً، وفي أثناء ذلك يطرب بألة مثل العود أو القانون - ويسمى بالتقسيم - وأهل مصر في هذا العصر لهم شغف بسماع الأدوار البسيطة فإنهم يطربون لها بمجرد سماعها بسهولة الفاظها وفهم معانيها وخلاعة المغني بها - فينشدون معاً القطعة الأولى من الدور المسماة بالذهب - ثم يُنشد المغني بمفرده أو بمساعدة رفيق له مساعدة بسيطة الدور - هذا إذا كان المغني حسن الصوت - أما إذا كان غير ذلك فينشد الدور مع واحد أو اثنين أو ثلاثة حسبما يترأى له - ثم يختتمون بإعادة المذهب - ويعد بالدوارج ويستريحون قليلاً ويسمى هذا (بالفصل الأول) أو (بالوصلة الأولى) ثم يعيدون الغناء كما كان إلى الفصل الثالث - وفي أخريات الليل يُنشد المغني بمفرده قصيدة - أو برّدون لازمة عليه وهو يُنشد لهم أبياتاً مساوية لها في الوزن الشعري.



Başvuru: 2 Mart 2017

Revizyon: 31 Mayıs 2017

Kabul: 12 Temmuz 2017

OnlineFirst: 30 Kasım 2017

Copyright © 2017 • İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü

tjs.istanbul.edu.tr

DOI 10.26650/TJS.2017.2.0004 • Aralık 2017 • 37(2) • 283–313

Uzun Özet

# Maşrık Müzik Geleneklerinin Oluşturduğu Melez Müzik Dilinin Filolojisi\*

Nidaa Abou Mrad<sup>1</sup>

## Öz

Maşrık kültür coğrafyasının renkli tarihine ve “müzikal Doğu”nun semboller dizgesine uygun biçimde bugün bu bölgede müzik gelenekleri açısından büyük bir zenginlik vardır. Buradaki müziğin, özellikle iki açıdan, ritim ve tavır açısından dikkat çekici çeşitliliği, söz konusu geleneklerin bağlam farklarının doğal bir sonucudur. Başlıca fark, güfte dilinin şarkı ritimlerine vurduğu, bağlamı dil (Süryanice, Yunanca, Farsça, Kıptice, Arapça, Türkçe, Ermenice, vs.) ya da lehçeye göre değişen prozodi mührüdür. Buna özellikle dinî ve din dışı ritüellerin bu ritim üzerinde bıraktığı vezin etkisi (empreinte métrique) neden olur. O etki Antik Yunan’ın logos (söz/kelime) – melos (ezgi) diyalektiğine ve şan ile çalgı müziği arasındaki karşıtlığa tekabül eden, ritüellerin söz ile jest arasındaki estetik tercihi içkindir. Bu makalenin yola çıkış noktası olarak belirlenen ve baştan sona, makamsal göstergebilim kuramı çerçevesinde ele alınan, müzik etkinliğinin bulunduğu ritüellerin semboller açısından çözümlenmesine dayalı üçlü müzik estetiği ve biçim bilgisi örnekleme, her şeyden önce din antropolojisinden esinlenmiştir ve temelinde üç yönlü bir göstergebilim yaklaşımı bulunur. Bu doğrultuda bölgenin büyük müzik geleneklerinin kurucu nitelikteki ve bağdaştırmacı (syncrétiste) şu dört önemli aşaması da incelenmiştir: Hristiyan ilahi yazımının temellerinin atılması (4. yüzyılda), Arap Orta Çağ’ı saray müziğinin ortaya çıkışı (7. yüzyılda), Batı’yla kurulan ilişkilerin sonucu olarak Doğu’nun geleneksel ezgi dizgilerinde yaşanan gelgitler (özellikle 19. yüzyılda gözlemlenir) ve bölgedeki müzikal lehçelerin kaynaşması suretiyle Maşrık’ın kurama dayalı Arap müzik geleneğinin (sanatlı ya da klasik) yeni biçiminin şekillenmesi (19. yüzyılda). Bu gelişmeler makamlar ve gelenekler üstü tek bir yöresel müzik dilinin “müzikal melezleşme” (créolisation musicale) sürecine maruz kalmış lehçelerinin evrimi olarak, göstergebilimsel ve filolojik olmak üzere iki bakış açısından incelenmiştir.

## Anahtar Kelimeler

Maşrık’ın Müzik Gelenekleri • Müzikal Melezleşme • Makamsal Göstergebilim • Geleneksel Müziklerdeki Estetik Kalıpları • Nahda’nın Müzikal Yönü

\* Yazar bu yazıyı Sosyoloji Dergisi’nin “Klasik Kültürlerde Müzik ve Toplum” dosyası için *Éléments de sémiotique modale : Essai d’une grammaire musicale pour les traditions monodiques* [Tekselli Müzik Gelenekleri İçin Bir Müzik Grameri Denemesi] (Abou Mrad, 2016) kitabından yola çıkarak hazırlamıştır.

1 Nidaa Abou Mrad (Prof.), Faculté de Musique et Musicologie, Université Antonine, 40016 Hadat-Baabda, Lübnan. Eposta: nidaa.aboumrada@ua.edu.lb

**Atıf:** Abou Mrad, N. (2017). Maşrık müzik geleneklerinin oluşturduğu melez müzik dilinin filolojisi. *Sosyoloji Dergisi*, 37(2), 283–313. <http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.2.0004>



Maşrık<sup>2</sup> kültür coğrafyasının renkli tarihine ve “müzikal Doğu”nun semboller dizgesine uygun biçimde bugün bu bölgede müzik gelenekleri açısından büyük bir zenginlik vardır. Buradaki müziğin, özellikle iki açıdan, ritim ve tavır açısından dikkat çekici çeşitliliği, söz konusu geleneklerin bağlam farklarının doğal bir sonucudur. Başlıca fark, güfte dilinin şarkı ritimlerine vurduğu, bağlamı dil (Süryanice, Yunanca, Farsça, Kıptice, Arapça, Türkçe, Ermenice, vs.) ya da lehçeye göre değişen prozodî<sup>3</sup> mührüdür. Buna özellikle dinî ve din dışı ritüellerin bu ritim üzerinde bıraktığı vezin etkisi (empreinte métrique) neden olur. O etki Antik Yunan’ın *logos* (söz/kelime) – *melos* (ezgi) diyalektiğine ve şan ile çalgı müziği arasındaki karşıtlığa tekabül eden, ritüellerin söz ile jest arasındaki estetik tercihine içkindir. Bu makalenin yola çıkış noktası olarak belirlenen ve baştan sona, makamsal göstergebilim kuramı çerçevesinde ele alınan, müzik etkinliğinin bulunduğu ritüellerin semboller açısından çözümlenişine dayalı üçlü müzik estetiği ve biçim bilgisi örnekleme, her şeyden önce din antropolojisinden esinlenmiştir ve temelinde üç yönlü bir göstergebilim yaklaşımı bulunur. Bu doğrultuda bölgenin büyük müzik geleneklerinin kurucu nitelikteki ve bağdaştırmacı (syncrétiste) şu dört önemli aşaması da incelenmiştir: Hristiyan ilahi yazımının temellerinin atılması (4. yüzyılda), Arap Orta Çağ’ı saray müziğinin ortaya çıkışı (7. yüzyılda), Batı’yla kurulan ilişkilerin sonucu olarak Doğu’nun geleneksel ezgi dizgilerinde yaşanan gelgitler (özellikle 19. yüzyılda gözlemlenir) ve bölgedeki müzikal lehçelerin kaynaşması suretiyle Maşrık’ın kurama dayalı Arap müzik geleneğinin (sanatlı ya da klasik) yeni biçiminin şekillenmesi (19. yüzyılda). Bu gelişmeler makamlar ve gelenekler üstü tek bir yöresel müzik dilinin “müzikal melezleşme” (créolisation musicale) sürecine maruz kalmış lehçelerinin evrimi olarak, göstergebilimsel ve filolojik olmak üzere iki bakış açısından incelenmiştir.

### Makamsal Göstergebilim

Makamsal göstergebilim makamsal tek sesli geleneksel müzik dizilerinin yapısına ilişkin bir biçimselleştirme önerir. Bir işlevsel dilbilgisi, dolayısıyla, müzikal Doğu’nun belirli bir geleneğine has bir melodik makam, sabit bir ritim tarzı ve belirgin bir formla ilişkili dizilerin gelişimini betimleyen ve öngören sınırlı bir kurallar bütünü söz konusudur. Bu biçimci yöntem söz konusu dizileri, barındırdıkları, gerçek anlamda beste ya da doğaçlama haline gelmek üzere başkalaşan işaretler üzerinden yeniden yazar. Derin ezgi yapılarına yönelik bu hareketten öze ait bir müzikal anlam doğar; o da terennüm edilen sözün ve müzikalleşen jestin müzik hamuruna bastığı ritmik tavır mührüne özgü, kültürel düzleme ait bir anlamla tamamlanır.

Bu makamsal göstergebilim, dil yetisi, dil ve söz arasında dilbilimin gözettiği

<sup>2</sup> Akdeniz çevresinde şekillenen Doğu kültürünün Arap Dünyası’ndaki adı. (Özetteki bu notlar editöre aittir.)

<sup>3</sup> Türkçede “bürün” olarak da geçen, dilbilimin ses bilgisi unsurları, müzikolojinin ise güfteyle bestenin doğal uyumunu sağlayan müzikal dil unsurları için kullandığı bu terim müzikle şiir arasında ortak olan vurgu, ezgi, uzunluk gibi ses ve konuşmayla ilişkili öğelerin tümünü ifade eder.

ayrımı benimser. Bu açıdan müzik insanın genel ve özüne ait bir kendini ifade etme ve müzikal sesbirimler aracılığıyla iletişim kurma etkinliğidir, bu da onu evrensel bir dil saymamıza imkân verir.

Bu evrensel dil, her biri, değeri değiştirilmiş ve yapılandırılmış sesbirimlerden kurulu soyut bir ezgi dizgesinin oluşturduğu, kültürel yönden farklılaşmış olan, belirli bir sosyokültürel bağlamda öğrenilip uygulanabilecek müzik dilleri biçiminde çeşitlilik kazanır. Bu ezgi dilleri şunlardır: gelenekler üstü makamsal tek seslilik dili (Güney, Orta ve Batı Asya’da, Kuzey Afrika ve [Orta] Avrupa’da), beş tonlu/sesli tek seslilik dili (Asya ve Afrika’nın geri kalanı, Okyanusya ve Amerika, bk. Picard, 2001b) ve Batı’nın tonal armonik dili. Diğer yandan, kültürlerdeki özellikle ritmik tavırla ilgili, geçmişten gelen hususiyetler, her bir dizgeyi yerel ya da yöresel müzik gelenekleriyle özdeşleşen müzik lehçelerine dönüştürmüştür.

Söz ise –dil dizgesinin bağlam içinde kullanımı olarak alındığında– müzikal karşılığını, bir müzisyenin ortak müzik dili ustalığını belirli bir anda ve bağlamda, belirli bir müzik dilinin ezgi dizgesinden ve bir müzik lehçesinin geleneksel ritim tavrından hareketle güncelleştirmesi suretiyle oluşan bu ifadede (iletilen ve alınan) bulur.

### **Antik Doğu’nun Melez Müzik Dili**

Nietzsche ortaya koyduğu ikili estetik yapıda, yani Dionysosçu veya gizemci olanla Apolloncu veya övgücü olanın çatışkısında –müzikte karşılığını soru-cevaplardaki ve ilahilerdeki diyalektikte bulur–, semavi dinlerin mutlak ilahi aşkınlığa ilişkin tektanrıcı yapısıyla vahyi bir araya getirmiştir. Bu bakış üçlü bir müzik estetiği yaklaşımı doğurur: (1) tektanrıcı aşkınlığa sıkı sıkıya bağlı dinî çağrışımlarla yüklü, müzikteki ifadesini kutsal düzyazı metinleri üzerine kurulu yalın dinî şarkılarda bulan, sözün baskın olduğu (teslisteki Baba’yla ilgili) estetik yapı; (2) kudasa özgü gizemci aşkınlığın dinî çağrışımlarıyla yüklü, müzikteki ifadesini nakaratlarda (aynı zamanda soru-cevaplarda) ve *melismada*<sup>4</sup> bulan, nağme ve(ya) jest/koreografi ağırlıklı (teslisteki Oğul’la ilgili) estetik yapı; (3) kendiliğinden övgücü ve gizemci dinî çağrışımlarla yüklü, müzikteki ifadesini ilahilerde ve kıtayla yazılan tüm müzik formlarında bulan, hem söz hem jest ağırlıklı, (teslisteki Kutsal Ruh’la ilgili) estetik yapı. Akdeniz’de bu yapılar tarih boyunca birbiriyle kaynaşmıştır.

Yeni müzik geleneklerinin kurulmasını sağlayan ilk gelişmelerden biri Aziz Efraim (Nusaybin, 303 – Edessa, 373) tarafından Hristiyan ilahi geleneğinin temellerinin atılmasıdır (4. yüzyılda). Kendisi Antik Çağ paganizminin ürünü olan ilahinin, tekrara dayalı (müzikal) biçimini Hristiyan litürjisinin kullanımına uygun hale getirmiş ve ölçüsünün heceleri denk, tam (giusto) ritimli Süryani şarkılarına aksak, çift zamanlı ve raks eden bir ritim katmıştır.

<sup>4</sup> Güftedeki tek hecenin şan melodisinde art arda beşten fazla notayla seslendirilmesi.

## Orta Çağ'da Bereketli Hilal'in Melez Müzik Dili

MS Birinci binde Yunanca ve Süryanice konuşulan kiliselerin müzik gelenekleri çerçevesinde kalıba dayalı makamsallık yaygınlaşır ve kaydedilmemiş temel ezgiler dörtlü *oktōēkhos* (iki kez dört makam/*ēkhos*) mantığının uygulanmasıyla makamlar üstü bir düzene oturtulur. Bu şematik düzeni 7. ve 8. yüzyıllar arasında resmen kullanıma sokan, Filistin'in Yunanca konuşan, Khalkedon Konsili'nin kararlarını benimsemiş kilise topluluklarıdır; oradan da Roma-Fransisken geleneğinin Gregoryen dediğimiz Latince şarkıları da dâhil olmak üzere başka kilise müziklerine ve Hristiyanlık dışı müzik geleneklerine de yayılmıştır.

İbn Mischeh'in 'müzikal destanı'<sup>5</sup> sembolik olarak özetlediği gibi, Arap Orta Çağ'ı saray müziğinin kuruluşu bu şekilde olmuştur. Bu bağlamda Hicaz'ın bu ünlü Arap müzisyeninin Bereketli Hilal'de dolaşıp, Suriye'de kilisenin ve Mezopotamya'da İran din dışı müziklerinin kalıba dayalı makamsallığından ödünçleme ve uyarlamalar yaptığını görürüz.

Levant'ın kilise (Süryanice ve Yunancaya ait bileşenleriyle), İran'ın yazılı müzik geleneğinin yanı sıra beledi Arap müziği geleneğinin kaynaştığı bu yöresel melez müzik diline, İkinci binde Osmanlı saray müziğine dönüşen Türk bileşeni de eklenir.

## Nahda Dönemi'nde Fonoloji Açısından Jeokültürel Gelgitler

Bu müzik filolojisinin üçüncü dönüm noktasını, on sekizden on dokuzuncu yüzyıla geçişte, Osmanlı saray müziğinin Batı'ya özenen bir uzantısıyla Arap millî uyanışı arasında yaşanan kimlik gelgitleri oluşturur. On sekizinci yüzyılın sonlarından başlayarak Osmanlı geleneği aslında dış kaynaklı değişimler geçirmiştir.

İlkin imparatorluğun askeri mızıklarına sultanlar tarafından Batılı çalgılar sokulmuştur. Nitekim üflemeli olanları, özellikle de bakır üflemeliler, Zarlino'nun kuramına göre hem organoloji hem akustik yönünden, "tam" diyatonik ezgi altyapısına sahip müziklerin gelişimi için elverişlidir. Nitekim Osmanlı bestelerinin icrasında kullanılmaları *Zelzel*<sup>6</sup> tarzı dizinin (tam ton artı 3/4 ton) yerini diyatonik türde dizinin (tam ton artı 1/2 ton) almasına yol açar; o derece ki, ilkini diğerinin makamsal allofonu<sup>7</sup> olan bir dizge gibi kabul etme zorunluluğu doğar. Müzik fonolojisiyle ilgili bu dönüşüm kuramsal *ebced* dizisini ya da Safiyyüddin el-

5 Arap müziğinin Emevîler Dönemi'ndeki en önemli ustalarından biri sayılan İbn Mischeh (ö. 715) başka müzik geleneklerini keşfetmek için Suriye ve İran'a yolculuklar yapmıştır. Makale yazarı "müzikal destan" (*geste musicale*) ifadesiyle bu yolculuklara ilişkin anlatıları Avrupa edebiyat tarihinin *chansons de geste* olarak bilinen, başta *Şarlıman* olmak üzere *Frank krallarını övmek için yazılmış epik şiirlerine benzetmiştir*.

6 Erken Abbâsî Dönemi'nin ünlü udilerinden, "ed-Dârib" ([üstat] çalgıcı) lakabıyla tanınan Mansur Zelzel'in (ö. 842 sonrası) udun yapısına birtakım yenilikler getirdiği ve *vustâ Zelzel* (Zelzel'in ikinci parmakla çaldığı perde) olarak bilinen, minör ve majör üçlü arasına düşen perdeyi ilk kullanan kişi olduğu nakledilir.

7 Fonolojide, aynı sesbirimin anlam farkı yaratmayan sessel değişkelerini ifade eden "allofon" terimi için Türkçede "altses, alt sesbirim, sesbirimcik" karşılıkları da kullanılmaktadır. Müzikolojinin dilbilimden aldığı bu terim frekans, ritim, armoni ve müzikal yapıların birer fonem olarak düşünüldüğü müzik semiyolojisi yaklaşımlarında özellikle, bu müzikal unsurların çeşitli üsluplarda beliren, dağılımsal açıdan eşdeğerli biçimleri için kullanılır.

Urmevî'nin ezgi kuruluşunu benimseyen Osmanlı müzik kuramı çevrelerince benimsenip genişletilmiştir. Bu tercih onlara, Araplardan ve İranlılardan ayrılmak üzere Batı tarzı (diyatonic) ezgi normlarına yönelme imkânı sunmuştur. Hatta, Batıya özgü diyatonic normların alınmasıyla Osmanlı müziğini armonize etme işinin kolaylaştırılması amaçlanmış olmalıdır.

Arap müzisyenler geleneklerinin şafağında yani Nahda Dönemi'nde, bu yalpalamaların farkına varırlar. Arap ve Osmanlı müzisyenleri on dördüncü yüzyıldan itibaren, makam türleri ve genel ezgi dizisine ilişkin terminoloji konusunda aynı noktada durmuşlardır. Buna karşın, Arap müzisyenler aynı isimlerle andıkları aralıklar için bugün artık farklılaşmış bir entonasyon kullanmaktadırlar. Burada bir tepki olduğu açıktır. Bu tepki İstanbul'un "tam" denilen diyatonic bir entonasyonu benimseme tercihi karşısında *Zelzel* aralıklarının simetrik karakterinin benimsenmesi biçiminde olmuştur. Lübnanlı müzik kuramcısı Mîhâîl Bitrakî Mişâka'nın (1800-1888) tarif ettiği, Arap'a özgü ezgi allofonlarının esas alınması söz konusudur.

### Güncelleştirme

Bu filolojik gelişimin dördüncü dönüm noktası Arap Rönesans'ı, diğer adıyla Nahda sırasında (1798-1939), büyük Mısırlı usta Abduh el-Hâmûlî'nin (1843-1901) takipçileri tarafından gerçekleştirilen reformdur. Bu reform, Orta Çağ'a özgü ve makamlar üstü tek bir anadilden doğma geleneksel müzik lehçelerini makamsal bir melez dile dönüştürmek amacıyla önceki dört yöresel geleneğin, yani Levant, din dışı Mısır, Arap İslam ve din dışı Osmanlı geleneklerinin geniş kapsamlı bir karışım oluşturmasını sağlamıştır. Bu yeni geleneksel biçim en belirgin olarak, Antik Çağ'ın estetik yapılarını diyalektik ve art süremlili üçlü bir yapı içinde yeniden dile getiren büyük ölçekli *vasla*<sup>8</sup> formunda gözlemlenir.

### Bibliographie/Kaynakça

- Abou Mrad, N. & Didi, A. (2013). *Le révélateur musicologique d'al-Ḥiṣnī* : un précis de grammaire modale transformationnelle du xvi<sup>e</sup> siècle. *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* 7 (Sémiotique et psychocognition des monodies modales 2), 29-50.
- Abou Mrad, N. & Maatouk, T. (2012). Sémiotique modale des chants maronites du Vendredi saint. *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* 6 (Sémiotique et psychocognition des monodies modales 1), 67-80.
- Abou Mrad, N. (1991). L'imâm et le chanteur : réformer de l'intérieur (une mise en parallèle de Muhammad 'Abduh et 'Abduh al-Hâmûlî), *Les Cahiers de l'Orient* 24 (Dossier La Nahda et la musique), [traduit en arabe et réactualisé en 2003, *Al-faqîh wa-l-murannim : al- 'iṣlâḥ min a-d-dāḥil*. N. Abou Mrad (Éd.), *La musique et la Nahda* (pp. 49-70). Amman: Publications de l'Académie Arabe de Musique.]

<sup>8</sup> Makamları ortak ya da ilişkili beste ve doğaçlamalardan oluşan çok bölümlü müzik formu.

- Abou Mrad, N. (2005). Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe. J.-J. Nattiez (Éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le <sup>xx</sup> siècle. Vol. III. Musiques et cultures* (pp. 756-795). Actes Sud/Cité de la Musique.
- Abou Mrad, N. (2016). *Éléments de sémiotique modale : Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, Paris et Hadat/Baabda: Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.
- Anonyme. (1983). *A-š-šajara dāt al-akmām al-hāwiya li- 'uṣūl al-aṅgām* [L'arbre aux calices renfermant les principes des modes], Londres, British Museum, cote Oriental 1535, f. 57b-76a. Édition critique : Ġaṭṭās 'Abd al-Malik Ḥašaba et Isis Faṭḥallāh, Le Caire: *Al-hay'a al-miṣriyya al- 'amma li-l-kitāb*.
- Braïloiu, C. (1951). Le rythme aksak, *Revue de Musicologie* 33(99-100), 71-108 [Rééd. 1973, G. Rouget (Éd.), *Problèmes d'ethnomusicologie* (pp. 301-340). Genève: Minkoff Reprints].
- Chailley, J. (1979). *La musique grecque antique*. Paris: Les Belles Lettres.
- Chailley, J. (1996). *La musique et son langage*. Paris: Éditions Aug. Zurfluh.
- Chrysanthos de Madytos (1832). *Grande théorie de la musique*. (Trans. P. Pelopidos). Trieste: Michele Weis [2010. *Great Theory of Music*. (Trans. Katy Romanou). New Rochelle: The Axion Estin Foundation].
- Corbin, S. (1961). La cantillation des rituels chrétiens. *Revue de Musicologie* 47(123), 3-36.
- During, J. (1994). *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Paris: Verdier.
- During, J. (2010). *Musiques d'Iran. La tradition en question*. Paris: Geuthner.
- Erlanger, R. (1930-1959). *La musique arabe*, tomes I (1930), II (1932), III (1935), IV (1939), V (1949) et VI (1959). Paris: Paul Geuthner.
- Farmer, H. G. (1929) *A History of Arabian Music to the XIII<sup>th</sup> Century*. Londres: Luzac [Rééd. (2001). New Delhi: Goodword Books].
- Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman Court, Makam*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Feldman, W. (2001). Ottoman Music. Dans S. Sadie (Éd.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. XVIII* (pp. 809-815). Londres: MacMillan.
- Giannelos, D. (1996). *La Musique byzantine*. Paris: L'Harmattan.
- Hage, L. (1999). *Précis de chant maronite*. Kaslik (Liban): Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.
- Hourani, A. (1962). *Arabic Thought in the Liberal Age 1798-1939*. London: Oxford University Press.
- Huglo, M. (1991). Les formules d'intonations « noeane noeagis » en Orient et en Occident. Dans Ch. Meyer (Éd.), *Aspects de la musique liturgique au Moyen Âge, actes des colloques de Royaumont de 1986, 1987 et 1988 (direction : Michel Huglo et Marcel Pérès)* (pp. 43-53). Paris: Editions Créaphis.
- Isfahānī, A. (1927-1974). *Kitāb al-aḡānī* [Le Livre des chants]. Le Caire: Dār al-kutub al-Miṣriyya.
- Karas, S. (1970). Γένη και διαστήματα εις την βυζαντινήν μουσικήν [Genres et intervalles dans la musique byzantine]. Athènes : (n.p.).
- Lagrange, F. (1996). *Musiques d'Égypte* [livre accompagné d'un CD anthologique]. Paris: Cité de la Musique/Actes Sud.
- Maššāqa, M. (1840). *A-r-Risāla a-š-Šihābiyya fī a-š-Sinā'a al-Mūsīqiyya* [Épître à (l'émir Bašīr ἢ) Šihāb sur l'art musical], [édition et commentaires par L. Ronzevalle (1899). Beyrouth: Imprimerie des Pères jésuites].

- Meeüs, N. (1993). *Heinrich Schenker. Une introduction*. Liège: Mardaga.
- Meeüs, N. (2015). Épistémologie d'une musicologie analytique. *Musurgia. Analyse et Pratique Musicales* 22(3-4), 91-114.
- Muwayliḥī, I. (1902). 'Abduh al-Ḥāmūlī. Dans J. Zaydān (Éd.), *Tarājim mašāḥīr al-qarn a-t-tāsi 'ašar* [Biographie des sommités du XIX<sup>e</sup> siècle] (pp. 406-407). Beyrouth: Manšūrāt Dār maktabat al-Ḥayāt.
- Neubauer, E. (1994). Die acht 'Wege' der Musiklehre und Oktoechos. *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften* 9, 373-414.
- Picard, F. (2001). La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt). Dans J. Viret (Éd.), *Approches herméneutiques de la musique* (pp. 221-233). Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg.
- Picard, F. (2001). Modalité et pentatonisme : deux univers musicaux à ne pas confondre. *L'Analyse musicale* 39, 37-46.
- Planchart, A. (2006). Les traditions du chant dans l'Europe occidentale. Dans J.-J. Nattiez (Éd.), *Musiques. Une encyclopédie musicale pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Vol. 4. Histoire des musiques européennes* (pp. 141-171). Arles: Actes Sud/Cité de la Musique.
- Powers, H. et al. (2001). Mode. Dans S. Sadie (Éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. XVI* (pp. 775-860). Londres: MacMillan.
- Quasten, J. (1929-1983). *Music and Worship in Pagan and Christian Antiquity*. (Trans. B. Ramsey). Washington, D.C.: O.P. National Association of Pastoral Musicians.
- Rasted, J. (1991). The "laetantis adverbia" of Aurelian's Greek informant. Dans Ch. Meyer (Éd.), *Aspects de la musique liturgique au Moyen Âge, actes des colloques de Royaumont de 1986, 1987 et 1988* (direction : Michel Huglo et Marcel Pérès) (pp. 55-66). Paris: Editions Créaphis.
- Saussure, F. (1972). *Cours de linguistique générale* [publié par Ch. Bailly et A. Séchehaye, édition critique préparée par T. Mauro]. Paris: Payot.
- Vailhé, S. (1898). Les écrivains de Mar-Saba (Suite). *Échos d'Orient* 2(2), 33-47. ([http://www.persee.fr/doc/AsPDF/rebyz\\_1146-9447\\_1898\\_num\\_2\\_2\\_3187.pdf](http://www.persee.fr/doc/AsPDF/rebyz_1146-9447_1898_num_2_2_3187.pdf))
- Vigreux, P. (1991). Esquisse d'une chronologie du réformisme en Égypte. *Les Cahiers de l'Orient* 24, 190-205.
- Wellesz, E. (1949-1961). *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Great Britain: Oxford University Press.
- Werner, E. (1959). *The Sacred Bridge: The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church During the First Millennium*. London & New York: D. Dobson.
- Wright, O. (1966). Ibn al-Munajjim and the Early Arabian Modes. *Galpin Society Journal* 19, 27-48.
- Wright, O. (1978). *The modal system of Arab and Persian music 1250-1300*. London: Oxford University Press.
- Wright, O. (2014). *Music Theory in Mamluk Cairo. The ḡāyat al-maṭlūb fī 'ilm al-adwār wa-'l-durūb by Ibn Kurr*. London: SOAS musicology Series, Ashgate Publishing Company.
- Yaqṭā Bey R. (1922). La musique turque. Dans L. de la Laurencie (Éd.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (pp. 2945-3064). Paris: Delagrave.